CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

O OLHAR QUE ENQUADRA E A VIDA QUE REEXISTE: ESCRAVIZADOS DE GANHO NAS LITOGRAFIAS DE FREDERICO G. BRIGGS NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA.

Aline de Freitas de Souza

Dissertação apresentada ao Programa/Curso de Pós-Graduação em Relações Etnicos-Raciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título em Mestre em Relações Étnico-Raciais.

Orientador (a): Patrício Pereira Alves de Sousa.

Rio de Janeiro

Dezembro, 2025.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

S729 Souza, O olhar que enquadra e a vida que reexiste: escravizados de ganho nas litografias de Frederico G. Briggs no Rio de Janeiro oitocentista / Aline de Freitas de Souza. — 2026.
107f. : il. color. , enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2026.
Bibliografia: f. 106-109
Orientador: Patrício Pereira Alves de Sousa

1. Escravidão – Rio de Janeiro (RJ). 2. Briggs, Frederico Guilherme, 1813-1870. 3. Litografia. 4. Paisagem. 5. Relações étnicorraciais. I. Sousa, Patrício Pereira Alves de. (Orient.). II. Título.

CDD 326.98153

Elaborada pela bibliotecária Tania Mello – CRB/7 nº 5507/04

O OLHAR QUE ENQUADRA E A VIDA QUE REEXISTE:
ESCRAVIZADOS DE GANHO NAS LITOGRAFIAS DE FREDERICO G. BRIGGS NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA.

Dissertação apresentada ao Programa/Curso de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título em Mestre em Relação Étnico-Raciais.

Aline de Freitas de Souza

Banca Examinadora:

_____

Presidente, Professor Dr. Patrício Pereira Alves de Sousa. (CEFET/RJ)

_____

Professora Dra. Talita de Oliveira. (CEFET/RJ)

_____

Professora Dra. Ana Carolina Santos Barbosa (PROFGEO/UERJ)

SUPLENTES

_____

Professora Dra. Flavia Pinheiro Meireles (CEFET/RJ)

_____

Professora Dra. Maria Isabel de Jesus Chrysostomo (PPGEO/UFV)

Rio de Janeiro

Dezembro, 2025.

EPÍGRAFE

"Tudo tem o seu tempo determinado,
e há tempo para todo o propósito debaixo do céu".
Eclesiastes: 3:1

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a DEUS por tudo nesta jornada. Ele é fiel, e o tempo para o cumprimento de Suas promessas é certo; o que termina com a chegada é apenas o processo. Sem Sua graça, nada seria possível.

Aos meus queridos pais e a toda a minha família, expresso meu profundo agradecimento pelo amor e apoio constantes, por sustentarem meus sonhos em cada passo dessa caminhada. Vocês foram o alicerce que me impediu de cair.

Agradeço também a cada amizade já formada e às que floresceram durante esse percurso, pois, de alguma forma, me ajudaram a atravessar essa trilha desafiadora com palavras de ânimo, ombro amigo ou gestos de incentivo. Sou eternamente grato por transformarem o peso em leveza e por fazerem a diferença ao longo dessa jornada.

Por fim, deixo um agradecimento especial ao meu orientador, que acreditou na minha proposta desde o início, mesmo quando o projeto ainda estava em construção. Sua confiança e orientação foram fundamentais para que eu permanecesse firme nos momentos de incerteza, e essa parceria foi decisiva para a concretização deste trabalho.

Estendo também minha sincera gratidão à banca examinadora, pela disponibilidade, leitura atenta e valiosas contribuições oferecidas durante a avaliação deste trabalho. O olhar crítico e generoso de cada integrante da banca foi essencial para o aprimoramento da pesquisa e para o fortalecimento do meu percurso acadêmico.

RESUMO

O OLHAR QUE ENQUADRA E A VIDA QUE REEXISTE: ESCRAVIZADOS DE GANHO NAS LITOGRAFIAS DE FREDERICO G. BRIGGS NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA.

Nesta pesquisa, investigo as representações dos escravizados de ganho na cidade do Rio de Janeiro do século XIX, conforme retratados nas litografias do artista anglo-brasileiro Frederico Guilherme Briggs, reunidas na obra *Tipos e Cenas do Brasil Imperial*. Analiso de que modo essas imagens, ao mesmo tempo em que documentam aspectos do cotidiano urbano, atuam como instrumentos simbólicos de disputa por espaço, poder e memória social. Parto da premissa de que as litografias não constituem registros visuais neutros, mas expressam um discurso racializado que reflete e naturaliza as hierarquias sociais de seu tempo. Para compreender esse processo, mobilizo os conceitos de paisagem **e** território, articulando-os às perspectivas das relações étnico-raciais e da geografia cultural, a fim de compreender de que maneira o espaço urbano foi construído, ocupado e disputado pelos corpos negros que o habitavam e transformavam.Metodologicamente, adoto a análise iconográfica e iconológica, conforme proposta por Erwin Panofsky , o que me permite interpretar as litografias não apenas em seu conteúdo formal, mas também nos significados sociais, políticos e simbólicos que evocam. Realizo, ainda, uma revisão bibliográfica interdisciplinar, dialogando com autores que abordam a escravidão urbana, a iconografia oitocentista e as representações visuais do trabalho. O corpus empírico da pesquisa compreende panoramas urbanos e "tipos de rua**"** litografados por Briggs, com destaque para as figuras de vendedores, carregadores e quitandeiras, personagens centrais na dinâmica da cidade imperial. A análise revela que essas litografias constroem uma paisagem racializada, na qual os sujeitos negros aparecem simultaneamente como parte indispensável e invisibilizada da ordem urbana. Entretanto, ao evidenciar a presença ativa desses trabalhadores nas ruas, percebo que as imagens também expressam formas sutis de autonomia, resistência e reexistência. Assim, compreendo que os "espaços em disputa" vão além da geografia física, abrangendo o campo simbólico em que se constroem memórias, pertencimentos e desigualdades. Concluo que a obra de Frederico Guilherme Briggs, reinterpretada sob uma ótica contemporânea, oferece um potente instrumento para repensar a história visual do Rio de Janeiro imperial, destacando o protagonismo negro na conformação da cidade e desvelando as tensões entre dominação e agência inscritas no imaginário social do Brasil oitocentista.

Palavras-chave: Escravizados de ganho; Frederico Guilherme Briggs; litografia; paisagem; território;

ABSTRACT

THE GAZE THAT FRAMES AND THE LIFE THAT RESISTS: ENSLAVED WORKERS IN THE LITHOGRAPHS OF FREDERICO G. BRIGGS IN NINETEENTH-CENTURY RIO DE JANEIRO

In this research, I investigate the representations of the escravizados de ganho in the city of Rio de Janeiro in the 19th century, as depicted in the lithographs of the Anglo-Brazilian artist Frederico Guilherme Briggs, collected in the work Tipos e Cenas do Brasil Imperial. I analyze how these images, while documenting aspects of urban daily life, also function as symbolic instruments of contestation for space, power, and social memory. I start from the premise that the lithographs do not constitute neutral visual records, but express a racialized discourse that reflects and naturalizes the social hierarchies of their time. To understand this process, I mobilize the concepts of paisagem e território, linking them to perspectives on relações étnicos-raciais and cultural geography, to grasp how urban space was constructed, occupied, and contested by the Black bodies that inhabited and transformed it.Methodologically, I adopt iconographic and iconological analysis, as proposed by Erwin Panofsky, which allows me to interpret the lithographs not only through their formal content but also through the social, political, and symbolic meanings they evoke. I also carry out an interdisciplinary bibliographic review, engaging with authors who address urban slavery, 19th-century iconography, and visual representations of labor. The empirical corpus of the research includes urban panoramas and "tipos de rua" lithographed by Briggs, highlighting figures such as vendors, porters, and quitandeiras, key characters in the dynamics of the imperial city.The analysis reveals that these lithographs construct a racialized landscape, in which Black subjects appear simultaneously as an indispensable yet invisibilized part of the urban order. However, by highlighting the active presence of these workers on the streets, I perceive that the images also express subtle forms of autonomy, resistance, and resilience. Thus, I understand that the "spaces in dispute" go beyond physical geography, encompassing the symbolic realm where memories, belonging, and inequalities are constructed.I conclude that the work of Frederico Guilherme Briggs, reinterpreted through a contemporary lens, provides a powerful tool to rethink the visual history of imperial Rio de Janeiro, emphasizing Black protagonism in shaping the city and revealing the tensions between domination and agency inscribed in the social imagination of 19th-century Brazil.

Keywords: Enslaved people for hire; Frederico Guilherme Briggs;
Lithograph; landscape; territory;

SUMÁRIO

	Introdução	**11**
I	**A Escravidão Urbana no Rio de Janeiro do Século XIX**	**27**
I.1	A Cidade do Rio de Janeiro como Capital do Império	28
I.2	Escravizados de Ganho em Outras Regiões do Brasil	31
I.3	Os Escravizados de Ganho e sua Mobilidade Social e Espacial na Cidade do Rio de Janeiro	35
I.4	O Espaço Geográfico da Cidade do Rio de Janeiro e a Circulação dos Escravizados de Ganho	41
II	**O Processo Litográfico no Brasil Imperial**	**50**
II.1	Frederico Guilherme Briggs: Trajetória, Produção Litográfica e Representação Racializada no Rio de Janeiro Imperial	54
II.2	As Representações Litográficas dos Panoramas e Escravizados de Ganho de Frederico Guilherme Briggs	58
II.2	Os Panoramas Urbanos de Briggs	59
II.2	Representações Cartográficas e Iconográficas	59
II.2	Panoramas e Tipos Urbanos: Duas vertentes Complementares	60
II.3	A Paisagem em Movimento e Território nas Litografias de Briggs	62
III	**As imagens do trabalho: Análise Iconográficas e Iconológicas dos escravizados de Ganho nas Litografias de Frederico Guilherme Briggs em Cenas e Tipos do Brasil Imperial**	**67**
III.1	As representações dos Escravizados de Ganho como Território de Poder	71
III.2	Entre Panoramas do Rio de Janeiro:Paisagens, Territórios nas Litografias como Geografia Simbólica do Poder	87
	Considerações Finais	**100**
	Referências	**106**

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Panorama da cidade do Rio de Janeiro..... 23

Figura 2 – Vendedor de água 23

Figura 3 – Preta de balla 24

Figura 4 – Planta da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro (c. 1835) 44

Figura 5 – Mapa da Região Portuária do Rio de Janeiro. Cais do Valongo..... 45

Figura 6 - Carregadores de Café (c. 1830) 46

Figura 7 – Preto de Ganho (c. 1830) 47

Figura 8 – Panorama da Cidade do Rio de Janeiro (1837)**, o Morro de Santo Antônio**..... 56

Figura 9 – Preto Comprador 72

Figura 10 – Quitandeira..... 73

Figura 11 – Preto de doces..... 74

Figura 12 – Preto Mascote..... 75

Figura 13 – Preto da Iluminação Pública..... 76

Figura 14 – Preto do lixo..... 76

Figura 15 – Preta vendedo bonecas..... 77

Figura 16 – Preto vendendo galinha..... 78

Figura 17 – Preto do Caldo de Cana..... 79

Figura 18 – Quitandeira do Largo da Sé..... 80

Figura 19 – Bonegras Nhá Nhá..... 81

Figura 20 – Negro de Ballas..... 82

Figura 21- Negro de Ganho..... 83

Figura 22 – Uma Cadeirinha..... 84

Figura 23 – Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, Capital do Brasil..... 92

Figura 24 – Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, Capital do Brasil..... 94

Figura 25 – Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, Capital do Brasil, **o Morro da Coroa.** 96

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

IFCS	Instituto de Filosofia e Ciências Sociais
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
AIBA	Academia Imperial de Belas Artes
SEMED/BR	Secretaria Municipal de Educação de Belford Roxo
SciELO	Biblioteca Científica Eletrônica *OnLine*
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
USP	Universidade de São Paulo
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UFPB	Universidade Federal da Paraíba

INTRODUÇÃO

O ponto crucial que me conduziu a esta pesquisa iniciou-se num projeto que teve o seu ponto de partida há dezenove anos, na minha graduação em História no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ). Intitulado "Representações do Escravo de Aluguel à Luz da Iconografia de Frederico Guilherme Briggs na Cidade do Rio de Janeiro"[1], o trabalho de monografia mencionado propôs recuperar a memória das litografias dos escravizados de ganho, analisando cuidadosa e criticamente as aquarelas do artista anglo-brasileiro, que, com um olhar acurado e artístico, retratou cenas da vida cotidiana na capital do Império sob o signo da desigualdade e da presença extrema da escravidão.

O interesse pela presente temática decorre da análise das representações construídas pela historiografia a partir de conjuntos iconográficos, especialmente das litografias produzidas pelo artista Guilherme Frederico Briggs. Suas obras retratam, de forma detalhada, as atividades desempenhadas por escravizados de ganho na cidade do Rio de Janeiro, então capital do Império, durante a segunda metade do século XIX. De acordo com Ferrez (1989), a litografia constitui uma técnica de impressão indireta baseada no princípio físico-químico da repulsão entre água e gordura, desenvolvida no final do século XVIII pelo alemão Alois Senefelder. O processo consiste em gravar uma imagem sobre uma matriz plana, tradicionalmente confeccionada em pedra calcária utilizando substâncias oleosas. Após a aplicação do desenho, a matriz é umedecida, fazendo com que a tinta de impressão adira somente às áreas oleosas, enquanto as áreas hidratadas repelem a tinta.

Segundo Ferrez (1989), essa inovação transformou os processos gráficos ao possibilitar a reprodução rápida e relativamente econômica de textos e imagens. Durante o século XIX, a litografia disseminou-se amplamente, sendo utilizada na confecção de mapas, ilustrações científicas, cartazes, jornais e outros impressos. No Brasil imperial, desempenhou papel relevante como instrumento de registro visual, servindo para documentar paisagens urbanas, retratos e cenas do cotidiano. Nesse contexto, artistas e viajantes, entre eles Briggs,

[1] Souza, Aline de Freitas de. **Representações do Escravo de Aluguel à Luz da Iconografia de Frederico Guilherme Briggs na Cidade do Rio de Janeiro**, monografia (Graduação em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 46 f., 2006.

recorreram à litografia como meio de difundir representações que, além de informativas, possuíam valor simbólico e cultural na construção social.

Frederico Guilherme Briggs, filho do comerciante inglês William Briggs e de Senhorinha Angélica de Paula Briggs, Frederico Guilherme Briggs nasceu no Rio de Janeiro, e em 1826, ingressou como ouvinte na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), onde estudou pintura de paisagem com Félix Taunay e arquitetura com Grandjean de Montigny. Foi um artista que desenvolveu sua carreira como pintor e ilustrador vivendo no Rio de Janeiro como um dos precursores da litografia no Brasil Imperial. Tornou-se conhecido por ser um artista, editor de litografias e um empreendedor gráfico com um legado visual, registro de aspectos sociais, políticos e urbanos da capital imperial, ajudando a estabelecer a litografia como uma ferramenta de comunicação e arte no séc. XIX.

Naquele momento de finalização da graduação, os objetivos de pesquisa eram as relações entre os escravizados de ganho[2] e o trabalho escravista urbano como fio condutor do estudo das representações social dos escravizados no Rio de Janeiro. Para a realização do estudo, foram de enorme valia os periódicos da Biblioteca Nacional, como o Jornal do Commercio[3], e a seção de iconografia para analisar as litografias dos escravizados de ganho abrigadas no livro intitulado *Tipos e Cenas do Brasil Imperial* da Litografia de Briggs[4].

Pela pesquisa, foi possível observar que, na obra de Briggs, os escravizados de ganho são retratados em ação: vendendo frutas e pacotes, carregando água, prestando serviços, passeando por ruas movimentadas ou montes rurais. Essas imagens não apenas ilustram a brutalidade do trabalho, mas também contam uma história mais sutil de autonomia relativa, expressões individuais e uma rebeldia silenciosa através do uso de seus corpos e da apropriação de espaços.

A monografia foi dividida em três capítulos. No primeiro, tratei das condições da cidade do Rio de Janeiro durante o referido século, situando-a no contexto da época, enfatizando a população escravizada urbana que circulava pelas principais ruas do Império.

---

[2] De acordo com Soares (1988), “Escravizado de ganho” designa o escravizado urbano que, autorizado por seu senhor, realizava atividades remuneradas, entregando parte dos ganhos ao proprietário. Esse sistema permitia certa mobilidade econômica e, ocasionalmente, a aquisição da liberdade.

[3] Publicado desde 1º de outubro de 1827, o Jornal do Commercio é o segundo periódico diário mais antigo do Brasil ainda em circulação, bem como um dos mais antigos de toda a América Latina.

[4] Turazzi, Maria Inez. "Tipos e Cenas do Brasil Imperial: A Litografia Briggs na Coleção Geyer", publicado pelo Museu Imperial.

No segundo capítulo, abordei o conceito de litografia e o processo litográfico com as 13 oficinas litográficas relatando a bibliografia de Briggs, recontando a sua trajetória, desde a Escola de Belas Artes até a sua última Oficina. No terceiro capítulo, por sua vez, apresentei as representações iconográficas que retratam as cenas dos escravizados de ganho. Trata-se de imagens que pertencem ao acervo do Museu Imperial de Petrópolis, da Coleção Geyer. Os tipos representados pela litografia Briggs descende de uma longa tradição, criada e recreada na cultura ocidental pela ciência, literatura e artes visuais.

Assim, além de iluminar um aspecto particularmente negligenciado da história urbana brasileira, o estudo convidou reflexões sobre memória e visualidade, sobre representações e o que significa olhar para aqueles que facilitaram tanto do funcionamento diário da cidade, a despeito de sua marginalização. Nessa disputa entre imagem e história, foi possível perceber mais uma vez que o escravo de ganho não ocupa o papel de figura subalterna, mas o de protagonista marginalizado da formação urbana e social do Rio de Janeiro, o protagonista da margem social e espacial.

No hiato de tempo entre a conclusão da minha graduação em História e o atual momento da realização do meu mestrado, tornei-me professora de História no Município de Belford Roxo, na Baixada Fluminense. Esse município composto predominantemente por pessoas negras e pobres reúne um contingente populacional com amplos quadros de vulnerabilidade social. Nesse cenário, grande parte da comunidade escolar percebe aquele espaço primeiramente como um lugar de segurança alimentar e de proteção, sendo transformado após acolhimento num local de construção de conhecimento.

Após 10 anos como servidora municipal, assumi o cargo de Supervisora Pedagógica, trabalhando diretamente no processo de ensino-aprendizagem e participando ativamente junto com a equipe educacional da Unidade Escolar. Essa convivência acabou por gerar um misto de sensações quando me deparei com um “modelo” de professores que não quer tratar sobre o racismo e, muitas das vezes, acham inexistente ou desnecessário abordamos à temática. Sobre essa situação, Bezerra (2021) enfatiza que a escola pública brasileira, ao não adotar uma orientação teórica e prática antirracista, acaba reproduzindo o racismo presente na estrutura social. Isso ocorre devido à precariedade material, critérios burocráticos e fundamentos eurocêntricos do conteúdo escolar.

Buscando embasamento teórico e respaldo para alavancar as discussões necessárias e criadas para uma elucidação dessa realidade, acabei buscando formação com o curso oferecido pela Secretara Municipal de Educação do Município de Belford Roxo

(SEMED/BR), intitulado “Transformar as Unidades Escolares em escolas Antirracistas”, sendo, num primeiro momento, aluna e, logo após conclusão da formação, multiplicadora e implementadora de práticas antirracista na Unidade que trabalho. Sabemos que não é o bastante a criação e a obrigatoriedade de uma lei como a 11.645/2008, sancionada em 10 de março de 2008 e que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena” e a 10.639/2003, publicada em 09 de janeiro de 2023, que torna obrigatória a inclusão da história e cultura afro-brasileira no currículo escolar. Segundo Bersani (2017), a falha na aplicação ocorre na legitimação do Estado com a permanência de uma estrutura e manutenção racista na educação.

Despertada por essa formação, me veio à tona o anseio de retornar à academia. Amadurecia a ideia dentro do momento que me encontrava, casada, mãe de dois meninos com diferença de 10 anos, dona-de-casa e servidora pública. Caberia voltar a ser estudante? Como conseguir conciliar a sobrecarga de leitura e produção que a academia demanda?

Seguindo a ideia de iniciar um mestrado, tentei três vezes a seleção para o Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Racial do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (PPRER-CEFET/RJ) e uma para o mestrado em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Na primeira vez, na seleção do CEFET/RJ, não passei na etapa de avaliação dos projetos e, na segunda, fiquei por meio ponto na classificação geral. Fiquei muito decepcionada e frustrada, questionando o merecimento e pertencimento a esse lugar.

Na terceira vez, fiz no secreto, não contei para ninguém as minhas inscrições. Fui passando nas etapas dos dois processos. Fiz primeiro a entrevista do PPRER e, depois do resultado positivo com a aprovação, nem quis saber mais do processo seletivo da UFRJ.

Hoje tenho certeza de que foi a minha melhor escolha! A aula inaugural foi um sonho! Tudo novo literalmente! Fazendo as matérias e desenvolvendo os trabalhos com uma grande sensação de acolhimento por parte dos professores e alunos. A presença expressiva de estudantes negros no Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais revela não apenas avanços em termos de acesso à educação superior, mas também a construção de espaços de pertencimento coletivo. Estar entre pares que compartilham experiências de racialização e enfrentamento às desigualdades históricas contribui para o fortalecimento de identidades e da autoestima acadêmica, criando um ambiente de reconhecimento mútuo e suporte afetivo-intelectual. A sensação de “estar com os seus” atua como elemento

fundamental na permanência e no engajamento político e acadêmico desses sujeitos, permitindo a construção de saberes situados e comprometidos com a transformação social. Nesse sentido, o PPRER configura-se não apenas como espaço de formação acadêmica, mas também como território de enraizamento simbólico e construção coletiva de futuros possíveis.

Chega o momento de iniciar a pesquisa para tratarmos da qualificação. Nesse processo, acabei por ter a percepção de que o projeto que apresentei para a seleção estava muito parecido com o desenvolvido na pesquisa monográfica da graduação. Esse sentimento de repetição me causava certo esfriamento.

No decorrer do curso, as disciplinas cursadas, de forma direta ou indireta, despertaram meu interesse nas possíveis pontes e desdobramentos que estavam relacionados ao meu objeto de pesquisa, as litografias da coleção tipos e cenas do Brasil Imperial da Litografia de Briggs. Na disciplina de Letramentos das Relações Étnico-raciais, pude traçar um diálogo entre as representações dos escravizados de ganho nas litografias de Briggs e o conceito de letramentos de resistência**,** compreendido como práticas sociais que tensionam narrativas hegemônicas e produzem sentidos contra-hegemônicos. Conforme analisa Souza (2018), os letramentos de resistência emergem das experiências históricas e culturais da população negra, constituindo formas de produção de conhecimento, afirmação identitária e enfrentamento ao racismo estrutural. Através das reflexões feitas na disciplina, pude desenvolver a ideia de que essas fontes iconográficas representam a mobilidade e interação social, atuando como uma forma de letramento visual que comunica a complexidade da vida dos escravizados de ganho, revelando as lutas simbólicas por espaço, dignidade e reconhecimento, uma luta que, na leitura contemporânea, pode ser vista como parte de um letramento de resistência.

Nesse sentido, como aponta Hall (2003), a representação dessas práticas sociais é um campo de luta, onde os significados são disputados entre a visão opressora e as significações produzidas pelos próprios sujeitos escravizados. Essas imagens trazem à tona a existência de indivíduos que, apesar de condicionados pela escravidão, eram agentes sociais que desempenhavam papéis múltiplos nas cidades coloniais, assumindo identidades complexas e multifacetadas que não cabiam nos moldes redutores impostos pela escravidão.

Ao cursar a disciplina Espaço, Cultura e Relações Étnico-Raciais, junto com as leituras da bibliografia e as construções dos diálogos e questionamentos, comecei a vislumbrar as possibilidades de articular alguns desdobramentos das iconografias com os conceitos de paisagem e território. Portanto, neste trabalho de dissertação, de acordo com o

parágrafo anterior, proponho uma investigação nas articulações entre imagem e espaço urbano.

Após inúmeros questionamentos baseados em leituras, debates e inquietações, começou a se desenhar uma possibilidade de dar continuidade aos estudos do meu objeto de pesquisa, as litografias de Briggs, mas com uma expectativa de preenchimento de lacuna relacionada ao instante que essas representações litográficas se convertem de cenas contemplativas em paisagens e territórios que disputam os espaços de poder.

De acordo com Novaes:

> A história decompõe-se em imagens e não em histórias, escreve Walter Benjamin. Essa ideia torna-se evidente se pensarmos que cada transição, cada passagem de uma paisagem a outra, de um estilo de vida a outro, de um modo de produção a outro, é acompanhada de perdas que só são compensadas por imagens que guardam vestígios do passado. Quando uma imagem aparece como emblema da passagem entre o velho e o novo, no lugar de ser apenas uma sombra da tradição, esquece seu lado ingênuo e parcial, concentra nela mesma os signos da ruptura, o que há de perene, e passa a nos dar a pensar a História (Novaes, 2000, p. 170).

Assim, as imagens dos escravizados de ganho e os amplos panoramas da cidade do Rio de Janeiro no século XIX contidas no livro "Tipos e cenas do Brasil Imperial" se transformam quase em documentário da vida diária, podendo ser lido como uma construção simbólica, sobreposta aos discursos de poder, estratificação social e disputa sobre a apropriação do espaço. O que se evidencia, ao observar essas imagens, é o modo como elas contribuíram para a construção de uma narrativa visual sobre o Rio de Janeiro imperial e como, a partir delas, é possível identificar, nas representações produzidas por Briggs, a tensão inscrita na paisagem. Compreendida não apenas como um elemento estético, mas como expressão sensível do espaço, a paisagem ultrapassa a mera contemplação visual. Ela é o resultado de uma relação dinâmica entre o ser humano e o território, em que as dimensões culturais, sociais e políticas moldam continuamente o modo de ver e de representar o mundo. Assim como o território é vivido, apropriado e transformado pelas práticas sociais, a paisagem também se constitui como uma construção simbólica em constante movimento.

Nesse sentido, a paisagem só se torna estática quando o olhar hegemônico busca cristalizar uma imagem de poder quando se pretende, por meio das representações, fazer parecer que a cena está "acabada" e, portanto, naturalizada. Essa fixação visual não é neutra: ela serve a uma ideologia que transforma a diferença em ordem e a desigualdade em harmonia. Tal fenômeno é evidente nas representações de raça e trabalho no Brasil oitocentista, nas quais corpos negros são enquadrados em composições pitorescas que mascaram a violência e a hierarquia social.

Besse (2006) reforça essa leitura ao demonstrar que as representações geográficas evoluíram de modelos estáticos para concepções mais dinâmicas e relacionais do território. Para o autor, a paisagem deve ser compreendida como "uma mediação entre o olhar e o vivido", ou seja, um campo simbólico que expressa tanto o domínio estético quanto o ético e o político. Nessa perspectiva, o espaço deixa de ser apenas cenário e passa a ser linguagem, um meio pelo qual se narram e se legitimam as relações de poder. Portanto, a paisagem não é um espelho imóvel do real, mas um dispositivo de sentido, construído a partir de perspectivas dominantes que procuram impor uma visão de mundo. Reconhecer essa dimensão é fundamental para desestabilizar os discursos visuais que sustentam hierarquias raciais e sociais, permitindo que o território e a paisagem sejam lidos como espaços de conflito, memória e reexistência.

Em paralelo, os panoramas urbanos desenhados por Briggs revelam um Rio de Janeiro ordenado, monumental, frequentemente idealizado. Na superposição dessas duas dimensões visuais, a presença ativa dos corpos negros e a contemplação da cidade imperial é o ponto de partida para discutir as formas como a paisagem se converte em território. Esse território é idealizado como um espaço vivido, carregado de significados e memórias, que vai além das representações estáticas para incorporar a dinâmica das relações sociais e das práticas cotidianas.

Para responder as duas dimensões citadas acima, o trabalho será estruturado em três capítulos, os quais buscam articular a presença dos trabalhadores escravizados no espaço urbano oitocentista com sua representação visual. No primeiro capítulo, abordaremos a dinâmica da escravidão urbana, com ênfase nas formas de inserção e atuação dos escravizados de ganho na cidade do Rio de Janeiro. O segundo capítulo será dedicado à análise da trajetória e da produção artística de Frederico Guilherme Briggs, investigando o papel das imagens na construção de imaginários sociais sobre a escravidão na Corte imperial. Por fim, o terceiro capítulo examinará como as representações iconográficas produzidas por Briggs transpassam o mero registro cênicos, assumindo contornos de territórios simbólicos de disputa de poder, onde diferentes atores sociais projetam e tensionam suas posições na sociedade urbana escravocrata.

Dessa maneira, a pesquisa intitulada **"**O olhar que enquadra e a vida que reexiste: escravizados de ganho nas litografias de Frederico G. Briggs no Rio de Janeiro oitocentista" tem como objetivo geral analisar as representações dos escravizados de ganho e os panoramas urbanos do Rio de Janeiro no século XIX, tal como figurados no livro *"Tipos e Cenas do*

Brasil Imperial". Busco compreender essas imagens enquanto instrumentos simbólicos de construção do espaço urbano e das relações de poder na cidade imperial. De forma mais detalhada, os objetivos específicos da investigação são: i) examinar como as litografias retratam homens e mulheres escravizados que circulavam pelas ruas, prestando serviços e comercializando produtos, ressaltando seu papel ativo na conformação do ritmo e da dinâmica urbana do período; ii) analisar como os conceitos de paisagem e território são elaborados e tensionados nas imagens da coleção, a partir dos aportes teóricos da geografia cultural e dos estudos étnico-raciais; iii) investigar o papel das litografias na produção da memória social e na consolidação de ideologias acerca da escravidão e da presença negra no Brasil imperial e, por fim; iv) evidenciar a disputa simbólica em torno das formas de representação dos sujeitos escravizados no imaginário nacional, considerando processos de dominação, resistência e ressignificação cultural.

A metodologia utilizada baseia-se na análise iconográfica e iconológica das imagens, considerando tanto os elementos visuais quanto os contextos históricos, sociais e simbólicos que moldam sua produção e circulação. A proposta formulada por Erwin Panofsky (1991) permanece uma das mais consistentes metodologias para compreender as imagens enquanto documentos culturais que articulam forma, conteúdo e contexto. No cenário brasileiro contemporâneo, Pifano (2010) aprofunda essa perspectiva ao afirmar que a história da arte deve ser entendida como "história das imagens", destacando que cada obra carrega significados que emergem da inter-relação entre os elementos visuais e o contexto histórico que os produz. Para a autora, o método panofskiano ao conjugar níveis descritivos, interpretativos e simbólicos permite que a leitura da imagem transcenda o mero aspecto formal, situando-a em sua tessitura social e simbólica. Complementarmente, Rodrigues (2025**)** propõe uma reflexão historiográfica sobre a construção e a recepção do método iconológico no Brasil, evidenciando como ele foi reinterpretado em função de novas demandas teóricas e culturais. Segundo Rodrigues, o estudo das imagens deve integrar os condicionamentos históricos, políticos e epistemológicos que permeiam sua circulação, reafirmando a relevância da iconologia como instrumento para compreender como as representações visuais constroem e refletem significados sociais. Assim, tanto Pifano quanto Rodrigues reforçam a atualidade do pensamento panofskiano ao conceber a imagem como um espaço de mediação entre forma estética, experiência histórica e estrutura simbólica.

Com uma abordagem qualitativa, busca-se compreender e interpretar os significados atribuídos às litografias de Frederico Guilherme Briggs, especialmente no que diz respeito à

transição conceitual de paisagem para território. Conforme destacam Flick (2009) e Minayo (2022), a pesquisa qualitativa é fundamental para a análise aprofundada de fenômenos sociais complexos, possibilitando uma melhor apreensão das dinâmicas de poder no contexto histórico em questão.

Entre os referenciais metodológicos adotados, serão utilizados aportes das análises documentais voltadas para representações iconográficas, conforme apresentados na dissertação "Musealização e negras de ganho: práticas museológicas e apropriação de representações oitocentistas do Rio de Janeiro". Nesse trabalho, Sá (2020) analisou a apropriação de imagens de mulheres negras de ganho produzidas na década de 1840 por artistas como Paul Harro-Harring, Eduard Hildebrandt e Lopes Cabral Teive. A autora examinou como essas representações foram musealizadas e empregadas por instituições culturais, considerando as etapas de seleção, classificação e comunicação no processo de construção museológica.

Uma metodologia de análise semelhante aparece na dissertação de mestrado intitulada *"Baptiste Debret nas ilustrações do 'Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil'"*, em que Moreira (2019) analisa as obras de Debret que tratam do cotidiano dos escravizados de ganho no Rio de Janeiro do século XIX e como essas representações refletiam nas condições sociais dos negros escravizados e suas formas de trabalho na sociedade imperial brasileira.

Neste sentido, as dissertações de Moreira (2019) e Sá (2020) oferecem contribuições valiosas não apenas pela abordagem das imagens do século XIX, mas também pela aplicação metodológica que aproxima as artes visuais dos estudos sociais e culturais da escravidão urbana. Ao articular essas abordagens, esta pesquisa adota a iconografia panofskiana[5] não apenas como técnica de descrição, mas como um instrumento capaz de revelar as camadas de sentido histórico, social e simbólico nas litografias de Frederico Guilherme Briggs. A pesquisa dialoga com os estudos sobre espaço urbano escravocrata**,** considerando que as litografias analisadas se inscrevem em paisagens que não são neutras, mas territórios marcados por tensões de classe, raça e poder. Desse modo, a metodologia adotada permitirá

[5] A iconografia panofskiana, desenvolvida por Erwin Panofsky no contexto do Instituto Warburg, constitui um dos pilares da metodologia historiográfica da arte no século XX. Seu método propõe uma abordagem tripartite para a interpretação das imagens, articulando níveis sucessivos de leitura: pré-iconográfico, iconográfico e iconológico. Segundo Panofsky(1955), no primeiro nível, o **pré-iconográfico**, o observador identifica os elementos formais e temáticos da obra, como figuras, gestos e objetos, sem recorrer a conhecimentos específicos. No segundo nível, o **iconográfico**, esses elementos são reconhecidos como portadores de significados convencionais, vinculados a temas, narrativas ou símbolos culturais. Já o terceiro nível, o **iconológico**, busca compreender o significado intrínseco da obra, revelando os valores simbólicos e as estruturas mentais que informam sua produção, inserindo-a em um contexto histórico e filosófico mais amplo.

compreender como as imagens de Briggs operam enquanto discursos visuais, estruturando-se como cenas em disputa no imaginário social do Rio de Janeiro do século XIX.

Complementando essa análise qualitativa dos documentos em questão, também será realizada uma revisão bibliográfica que buscará compreender como a figura do escravizado de ganho aparece representada e como as imagens litográficas da população negra passam de paisagens de um espaço estático para se tornarem território que conformam relações de poder na Cidade do Rio de Janeiro.

Conforme Severino (2017), a revisão bibliográfica é uma etapa primordial na pesquisa qualitativa, permitindo a construção do referencial teórico a partir do diálogo com estudos anteriores. Assim, no levantamento bibliográfico realizado para a confecção da pesquisa foram consultados livros, artigos científicos e dissertações publicadas nos últimos 25 anos sobre temas correlatos, com destaque para litografias, escravizados de ganho, representações iconográficas, espaço, território na Cidade Imperial do Rio de Janeiro.

Para iniciar a busca bibliográfica teve como definição de palavras-chave estratégicas, como "escravizados de ganho", "Rio de Janeiro", "século XIX", "litografias", "representações iconográficas", "espaço", "paisagem" e "território", as quais orientaram a busca por fontes relevantes. Essa busca foi feita de forma separada e simultânea nas bases de dados acadêmicas como SciELO, Portal de Periódicos da CAPES, Google Acadêmico e repositórios institucionais de universidades como USP, UFRJ, UNIRIO e UFPB, além de bibliotecas digitais que disponibilizam obras em domínio público relacionadas à escravidão no Brasil. A seleção bibliográfica priorizou produções que articulam representações visuais e práticas sociais, estudos sobre a escravidão urbana e suas dinâmicas econômicas e culturais, bem como trabalhos que abordam os conceitos de espaço, paisagem e território a partir das perspectivas da geografia cultural e dos estudos pós-coloniais. Essa fundamentação teórica foi essencial para embasar a análise crítica das litografias de Frederico Guilherme Briggs, contextualizando-as dentro das disputas simbólicas em torno da construção da cidade, da memória da escravidão e da presença negra no Brasil imperial.

Nos levantamentos, foram priorizados trabalhos que utilizam metodologia qualitativa com análise documental das imagens litográficas, garantindo o alinhamento com a abordagem adotada neste estudo. Entre as referências identificadas, destacam-se trabalhos como os de Sá (2020) e Lafayette (2013), que analisam iconografias de escravizados e suas implicações sociais e culturais. Em uma análise crítica, busquei estabelecer relações entre os estudos selecionados, identificando lacunas no conhecimento e evidenciar como as

representações iconográficas dos escravizados de ganho influenciaram a construção de espaço e território da população negra.

A revisão bibliográfica não se limitou, como se verá, à descrição das obras, mas na tentativa de interpretação dos dados apresentados pelos autores à luz do contexto social e histórico do período estudado para o entendimento das representações visuais como elementos principais na construção de espaços geográficos e transitório na disputa e perpetuação de poder da população escravizada.

Para a organização do material de estudo, foi realizada inicialmente uma visita à Biblioteca Nacional do Estado do Rio de Janeiro na seção de obras raras, onde estavam localizadas as Litografias de Frederico Guilherme Briggs. Este material, também chamado de representações litográficas, faz parte do acervo da coleção "Cenas e Tipos de Rua" da Coleção Geyer, doado ao Museu Imperial pelo casal Maria Cecília e Paulo Fontainha Geyer, em abril de 1999. A coleção é um acervo contendo livros, álbuns, pinturas, gravuras, litografias, desenhos, mapas e demais objetos de arte produzidos por artistas de várias nacionalidades. Também compondo esse acervo temos as litografias com as estampas dos escravizados de ganho no Rio de Janeiro Imperial do séc. XIX. Nesta pesquisa, trabalhei especificamente com o livro Tipos e Cenas do Brasil Imperial litografias de Frederico Guilherme Briggs pertencentes à Coleção Geyer, acessível digitalmente pela Biblioteca Nacional (via portal de iconografia). Durante a visita ao acervo, foi confirmada a existência das litografias que serão objeto da investigação, tanto em suporte físico quanto em versão digital, assegurando a disponibilidade para análise direta feito através de sites de domínio público, criando um catálogo digital para o armazenamento.

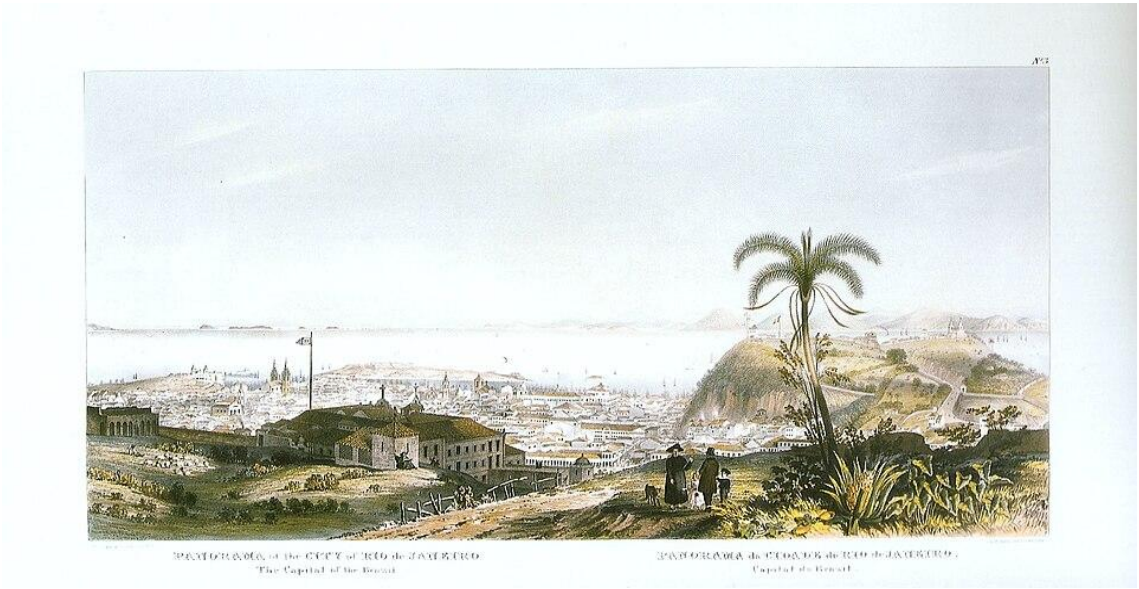
O livro Tipos e Cenas do Brasil Imperial, de Frederico Guilherme Briggs, constitui-se em um dos mais significativos conjuntos iconográficos do século XIX, integrando atualmente a Coleção Geyer, sob guarda do Museu Imperial de Petrópolis. De acordo com Turazzi (2002), a coletânea é composta por 109 litografias, que se distribuem em duas grandes vertentes: de um lado, os panoramas urbanos do Rio de Janeiro, representados por quatro vistas gerais da cidade, consideradas obras-primas da iconografia carioca; de outro, a ampla galeria de "tipos de rua**"**, que retrata personagens anônimos da vida cotidiana, em especial os escravizados de ganho, vendedores ambulantes e trabalhadores urbanos. Ao organizar essas obras em um volume único, buscou-se preservar e tornar acessível ao público representações visuais que antes circulavam de maneira fragmentada diminuindo seu valor estético e

documental, por oferece registros significativos sobre o cotidiano, as formas de trabalho e as relações sociais da cidade imperial.

No âmbito desta pesquisa, serão analisados quatro panoramas do Rio de Janeiro, que se destacam pela técnica refinada, pela perspectiva arquitetônica e pela intenção de construir uma imagem da cidade como centro simbólico do Império. Paralelamente, também serão estudadas quatorze litografias de escravizados de ganho, integrantes da seção de "tipos de rua", que retratam homens e mulheres negros em atividades de venda, transporte e prestação de serviços, evidenciando seu protagonismo na dinâmica urbana. Algumas dessas imagens apresentam legendas que reforçam a identificação social dos retratados, como "Negro de balla" e "Negro de ganho", recurso raro para a época. Para contextualizar o corpus da pesquisa, optou-se por apresentar, já na introdução, três litografias que representam de forma exemplar os dois eixos principais da obra Tipos e Cenas do Brasil Imperial: os panoramas urbanos e os tipos de rua**.**

No primeiro grupo, destacam-se, como se pode ver na figura 1, o Panorama da cidade do Rio de Janeiro (c. 1830), litografia em que Briggs enfatiza a expansão urbana e o traçado arquitetônico da capital imperial, representação que articula o espaço natural ao crescimento da urbe, evidenciando a função simbólica da cidade como centro político e econômico do Império. Segundo Turazzi (2002) e Ferrez (2000), essas imagens reforçam a ideia de uma cidade monumentalizada, projetada segundo ideais europeus de progresso e civilização. No segundo grupo (Figuras 2 e 3), centrado nos tipos urbanos, foram escolhidas as estampas Vendedor de água *e* Preta de balla. Ambas registram personagens escravizados de ganho em plena circulação pelas ruas da cidade, retratando práticas laborais que garantiam não apenas a subsistência dos próprios cativos, mas também o abastecimento da vida cotidiana carioca. De acordo com Turazzi (2013), essas imagens vão para além de sua dimensão estética, constituem documentos visuais que permitem compreender o papel ativo da população negra na conformação da economia urbana e nas dinâmicas de sociabilidade do período.

Figura 1 – Panorama da Cidade do Rio de Janeiro (c.1830)



Fonte: BRIGGS, Frederico Guilherme. *Panorama da cidade do Rio de Janeiro*. c. 1830. Litografia. Coleção Geyer, Museu Imperial de Petrópolis.

Figura 2 – Vendedor de água (c. 1840)



Fonte: BRIGGS, Frederico Guilherme. *Vendedor de água*. c. 1840. Litografia. Coleção Geyer, Museu Imperial de Petrópolis.

Figura 3 – Preta de balla (c. 1830)



Fonte: BRIGGS, Frederico Guilherme. *Preta de balla.* c. 1830. Litografia. Coleção Geyer, Museu Imperial de Petrópolis.

A seleção dessas três litografias inaugura a análise do trabalho ao articular, desde o início, a relação entre representação urbana e presença negra no Rio de Janeiro imperial, evidenciando como as litografias de Briggs operam tanto como registros visuais quanto como dispositivos de disputa simbólica e política da memória social. Para análises de elementos será utilizado, como mencionado, o método e os conceitos de Panofsky (2001), em especial, os prescritos em sua obra: "O Significado das Artes Visuais[6]", que estabelecem que "Iconografia é o ramo da História da Arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte, em contraposição à sua forma" (PANOFSKY,1995,p.47). Acrescentando, ainda, que esta "considera apenas uma parte de todos esses elementos que constituem o conteúdo intrínseco de uma obra de arte [...]: os propósitos e inclinações individuais dos artistas", e o conceito de Iconologia: como: "um método de interpretação" (PANOFSKY,1995, p.53).

Nesse caso específico, as litografias estão retratando elementos que compõem a atividade sociocultural humana, principalmente, por constituir um sistema de significações específicas que possibilita a reflexão, ação e expressão do homem em relação a si próprio, aos demais indivíduos e ao meio em que vive. A pesquisa parte da hipótese de que as

[6] PANOFSKY, Erwin. **Iconografia e Iconologia**. In.: **O Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1995], pp. 47-87.

litografias analisadas não cumprem apenas uma função documental, mas atuam como instrumentos visuais que reforçam sistemas raciais e sociais profundamente enraizados, ao representarem corpos negros em circulação pelo espaço urbano. Nesse contexto, paisagem e território são mobilizados como categorias analíticas que permitem compreender como a visualidade imperial contribuiu para a naturalização das desigualdades étnico-raciais no cotidiano da cidade do Rio de Janeiro.

A análise das fontes iconográficas envolve a interpretação das imagens em seu contexto histórico, social e cultural. Isso inclui refletir sobre quem as produziu, para qual público e com que finalidade, esses elementos que enriquecem as camadas de significação necessárias à compreensão do período (Borges, 2022).

Como propõe Tuan (1983), o lugar não se limita a um espaço físico; ele é entrelaçado por histórias, memórias e afetos, que moldam e são moldados pelas experiências humanas nos espaços geográficos. Essa perspectiva torna-se evidente nas litografias de Frederico Guilherme Briggs que não apenas documentam o espaço físico das cidades brasileiras do século XIX, mas também incorporam práticas cotidianas e relações de poder inscritas no espaço urbano. Oliveira (2020) destaca que o conceito de paisagem deve ser compreendido como um fenômeno processual, que não se limita a uma simples representação estática, mas constituem-se por meio de práticas sociais, disputas simbólicas e transformações contínuas nos espaços urbanos.

Tavares (2018) destaca, nesse sentido, que ruas, mercados e praças do Rio de Janeiro oitocentista, embora marcadas pelo trabalho forçado, configuravam-se também como espaços de convivência, aprendizado e resistência, onde se entrelaçavam as complexas relações entre pessoas livres, escravizadas e a cidade. As litografias da época, portanto, ultrapassam o papel de meras representações da ordem social vigente, revelando também as múltiplas facetas da resistência e a busca cotidiana por liberdade. De acordo com Moraes (2021), essas imagens fornecem uma leitura crítica que vai além das narrativas idealizadas da sociedade escravocrata, evidenciando confrontos, fugas e formas de resistência cultural e espiritual presentes na experiência dos escravizados de ganho. Dessa forma, as litografias funcionam como fontes simbólicas que expressam a dinâmica contraditória entre dominação e agência nos espaços urbanos. No mesmo sentido, a noção de território, formulada por Souza (2014), transcende a ideia de mera extensão física, compreendendo-se como um espaço social impregnado de relações de poder, disputas e regulações normativas sobre quem tem direito de acesso, permanência e ocupação. Para Castellanos (2016), o território, sob essa

perspectiva, é configurado por conflitos políticos e negociações contínuas, refletindo uma dimensão simbólica e material que afeta diretamente as práticas sociais urbanas. Essa concepção torna-se fundamental para a análise das litografias dos escravizados de ganho no Rio de Janeiro do século XIX, pois essas imagens expressam uma cidade territorializada por relações de poder ambíguas, onde a opressão coexistia com múltiplas formas de resistência e reinvenção identitária. Segundo Santos e Oliveira (2020), por meio das atividades cotidianas desses sujeitos, a cidade se transformava em um território politicamente tensionado, no qual o espaço urbano atuava simultaneamente como arena de controle social e de subversão.

Ao aplicar a perspectiva de Souza (2014) à leitura das litografias, evidencia-se como o espaço urbano do Rio de Janeiro foi constituído como um bloco histórico territorializado, no qual o exercício do poder se manifestava em disputas diárias e conflitantes, revelando a presença constante das resistências negras frente aos processos de exclusão e dominação.

Desse modo, vale destacar que a pesquisa se justifica pela necessidade de interpretar como as litografias, ao representarem a paisagem urbana de forma dinâmica e processual, tornam visíveis os processos simbólicos e materiais de domesticação e contestação do território. Para Alves (2019), as imagens atuam como vetores que, ora invisibilizam, ora estetizam a dominação racial, contribuindo para uma compreensão aprofundada das estratégias pelas quais os corpos racializados foram incorporados, silenciados ou manifestados nas composições visuais, adotando, assim, uma concepção social de território que compreende esse espaço geográfico como construído socialmente e permeado por relações de poder, exclusão e pertencimento, aspectos que se refletem nas formas contraditórias pelas quais os corpos negros são representados ou omitidos nas imagens do período do Brasil Imperial.

I A Escravidão Urbana no Rio de Janeiro no Século.XIX

A cidade do Rio de Janeiro, ao longo do século XIX, consolidou-se como o principal centro escravista das Américas. Após a transferência da corte portuguesa em 1808, a cidade tornou-se a sede do poder político e econômico do Império do Brasil, atraindo um expressivo contingente de africanos escravizados. Segundo Silva (2022), estima-se que, entre 1811 e 1831, aproximadamente 500 mil a 1 milhão de africanos desembarcaram no Cais do Valongo, tornando-o o maior porto de entrada de escravizados nas Américas. Ainda tendo como base os estudos Silva (2022), em 1849, o censo da cidade registrava uma população de 266.466 habitantes, dos quais 110.656 eram escravizados, representando 41,5% do total. Esses dados evidenciam a magnitude da presença africana e escrava na capital imperial, superando, em termos proporcionais, outras metrópoles escravistas contemporâneas.

De acordo com Rodrigues (2017), a cidade tornou-se o maior centro escravista das Américas, significando a mudança no aspecto político e econômico da cidade com a chegada da Família Real. Depois que os portos foram abertos e o país passou de uma economia fechada e monopolista para uma aberta, o porto tornou-se a porta de entrada para a economia do Brasil. Todos esses acontecimentos levaram ao crescimento da cidade e a uma demanda aumentada por serviços e trabalhadores que acarretaram num desenvolvimento de um comércio de escravos. Assim, os escravizados aumentaram à medida que a cidade se expandia.

Diferentemente da escravidão rural, segundo Karasch (2000), o regime urbano era caracterizado pela mobilidade, diversidade de funções e pelo contato constante entre escravizados, libertos e cidadãos livres. Nesse contexto, a escravidão urbana tornou-se um elemento fundamental na estrutura social e econômica da cidade, desenvolvendo como característica a diversidade de atividades desempenhadas pelos escravizados, que atuavam como artesãos, vendedores ambulantes, carregadores, entre outras funções essenciais ao cotidiano urbano. Conforme Algranti (1983), a escravidão urbana favoreceu a constituição de redes complexas de sociabilidade entre cativos, libertos e trabalhadores livres, o que contribuiu para uma sociedade marcada por fronteiras sociais fluidas, mas profundamente hierarquizadas. A forte presença negra nas ruas, nas feiras, nos cortiços e nos espaços religiosos também moldou o perfil cultural do Rio de Janeiro, com expressões musicais, religiosas e linguísticas que persistem até os dias atuais.

Para Karasch (2000), essa prática resultava em interações constantes com libertos, imigrantes pobres e outros trabalhadores livres, construindo uma malha urbana socialmente densa e interdependente. Além disso, as dinâmicas do ganho criaram formas de negociação entre senhores e cativos, com casos documentados de escravizados que estipulavam metas diárias de lucro e mantinham o excedente para si. De acordo Silva (2020), essa situação ambígua alimentava tensões: ao mesmo tempo em que conferia alguma agência aos cativos, reforçava o controle econômico dos senhores sobre suas vidas, perpetuando a lógica da exploração mesmo em contextos de aparente autonomia.

Em síntese, ao abordar a escravidão urbana no Rio de Janeiro oitocentista, este capítulo busca evidenciar a dinâmica social, econômica e territorial da cidade em sua condição de capital do Império. Inicialmente, será analisado o papel da cidade do Rio de Janeiro como centro político-administrativo, cultural e econômico do Brasil imperial, observando como essa centralidade moldou suas relações sociais e urbanas. Em seguida, amplia-se a perspectiva com uma abordagem comparativa sobre os escravizados de ganho em outros estados e regiões do Brasil, a fim de evidenciar práticas comuns e especificidades locais nas formas de exploração do trabalho urbano. O terceiro subitem se dedica a investigar a atuação dos escravizados de ganho no próprio contexto carioca, com ênfase em suas estratégias de inserção na malha urbana, mobilidade espacial e construção de redes sociais e econômicas que, de forma resiliente, tensionavam as hierarquias impostas pelo regime escravocrata.

Por fim, será introduzido o subitem "O Espaço Geográfico da Cidade do Rio de Janeiro e a Circulação dos Escravizados de Ganho", que discute a geografia da capital imperial a partir da perspectiva dos sujeitos negros, evidenciando como sua presença cotidiana ressignificou os espaços públicos e contribuiu para a conformação de territorialidades urbanas marcadas pela resistência e pela agência. Dessa forma, os quatro subitens se articulam para demonstrar que a escravidão urbana não apenas sustentou a infraestrutura material da cidade, como também foi um vetor essencial na constituição do espaço urbano e das relações sociais do período.

I.1. A Cidade do Rio de Janeiro como Capital do Império

Em 1799, a cidade do Rio de Janeiro tinha quatro freguesias centrais: Sacramento, Candelária, São José e Santa Rita, e uma população de 43.376 habitantes, dos quais cerca de

34,5% eram escravizados (14.986 indivíduos). Os habitantes eram pessoas livres, presumivelmente brancas (45,1%), mulatos libertos e pessoas de raças mistas (20,4%)[7].

A transferência da família real portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, constituiu um marco decisivo na redefinição do papel da cidade dentro do império luso-brasileiro. Conforme argumenta Alencastro (2000), a instalação da corte consolidou o Rio como o principal centro articulador da colônia, não apenas do ponto de vista político-administrativo, mas também estratégico e militar, especialmente no contexto de declínio das áreas mineradoras. De acordo com Neves (2008), essa decisão representou uma verdadeira reconfiguração geopolítica, uma vez que a cidade passou a abrigar instituições antes inexistentes no território colonial, como o Banco do Brasil, a Imprensa Régia e o Jardim Botânico, além de se tornar sede da burocracia imperial. Do ponto de vista econômico, baseado em estudos de Florentino e Góes (1997), a presença da corte intensificou as dinâmicas comerciais e ampliou as redes de circulação atlântica, favorecendo o crescimento da economia urbana e a consolidação do porto do Rio de Janeiro como o principal ponto de entrada e saída de mercadorias, incluindo o tráfico de africanos escravizados.

Essa centralidade redefiniu a hierarquia urbana no Brasil, deslocando o eixo econômico e político das regiões mineradoras em decadência para a capital da colônia. Nesse sentido, a transferência da família real não apenas transformou a cidade em capital imperial, mas também fortaleceu sua função de polo articulador de um espaço colonial marcado por profundas desigualdades sociais e raciais. Essa mudança teve um impacto profundo na economia local. Segundo Carvalho (1980), a abertura dos portos e a instalação da sede do governo impulsionaram um processo de "modernização civilizatória", alinhado aos modelos estéticos e urbanos europeus.

A elevação do Brasil ao posto de país anfitrião da sede do Reino Unido de Portugal no Brasil, que transferiu o centro político do Império para o Novo Mundo, trouxe não somente mudanças no aspecto político da capital, mas também um conjunto de reformas materiais e simbólicas que redesenhariam esta cidade no modelo europeu, além de confirmar o papel central da escravidão na constituição de sua sociedade. Silva (2008) relata que, com o estabelecimento da corte, iniciou-se um rápido processo de modernização urbana, modelado a partir da Europa, especialmente Lisboa e Paris, atuando como afirmação da monarquia e da tentativa de converter a ex-colônia em um marco da civilização e progresso.

[7] LOBO, Eulalia Maria Lahmeyer. HISTÓRIA DO RIO DE JANEIRO do capital comercial ao capital industrial e financeiro. edição fac-similada. SãoPaulo: HUCITEC EDITORA, 2024

Durante o século XIX, o Rio de Janeiro passou por profundas reformas urbanas que alteraram significativamente sua paisagem e dinâmica espacial. De acordo com Neves (2008), novas estradas foram abertas, como a Rua Direita (atual Rua Primeiro de Março), e praças centrais foram remodeladas para refletir um modelo de cidade moderna e "civilizada", inspirada nas capitais europeias. À monumental imitação europeia foram erguidos palácios e edifícios governamentais, como o Palácio Imperial, o Real Gabinete Português de Leitura e o Teatro São Pedro de Alcântara (atual Teatro João Caetano), que serviam como marcos simbólicos da autoridade e da cultura oficial.

Para Carvalho (1980), era um projeto civilizador com a intenção de legitimar a nova ordem através da visibilidade da modernidade europeia no ambiente construído na cidade. A arquitetura neoclássica de estilo europeu também chegou à cidade. A Missão Artística Francesa[8], liderada por Joaquim Lebreton em 1816, teve papel crucial nesse processo, introduzindo novas técnicas e estéticas que influenciaram edifícios públicos e residências introduzindo elementos do neoclassicismo, substituindo a estética barroca colonial por um estilo que expressava racionalidade, ordem e progresso. Esse novo repertório estilístico foi incorporado a edifícios públicos e religiosos, como o Real Teatro de São João e a Academia Imperial de Belas Artes, moldando uma paisagem urbana coerente com os ideais do Estado imperial. Além disso, a cidade viu a construção de importantes instituições culturais e educacionais, como a Biblioteca Real e a Escola de Medicina, refletindo o desejo de transformar o Rio em um centro de conhecimento e cultura. Tais instituições buscavam formar quadros administrativos e intelectuais alinhados com os valores do Iluminismo europeu.

Segundo Abreu (1988), essas mudanças urbanas estavam diretamente ligadas ao projeto político do Império do Brasil de afirmar a centralidade da corte no novo Estado nacional. Esses estilos arquitetônicos e urbanísticos não refletiam apenas escolhas estéticas; eram parte de um esforço deliberado de “civilizar visualmente” a cidade. Inspirado nas ideias do Iluminismo e nos paradigmas higienistas europeus, o projeto urbano buscava transformar

[8] A Missão Artística Francesa aportou no Rio de Janeiro em março 1816, poucos dias após a morte da rainha D. Maria I (1734-1816), liderado por Joachim Lebreton (1760-1819), o grupo de “missionários” franceses incluía o pintor Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), o escultor Auguste-Marie Taunay (1768-1824), o também pintor Jean-Baptiste Debret (1768-1848), o arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850) e o gravador de medalhas Charles-Simon Pradier (1786-1843) entre outros artífices. Criariam a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios e estabeleceria os honorários de contratação dos franceses como professores da instituição. Percalços retardaram o início das atividades da Escola, que viria a funcionar plenamente apenas em 5 de dezembro de 1826, já com o nome de Academia Imperial de Belas Artes.

uma antiga colônia escravista em uma capital imperial que simbolizasse progresso, racionalidade e ordem.

Nesse sentido, Souza (2001) ressalta que o urbanismo imperial carioca não apenas servia à logística da corte, mas funcionava como expressão visual do poder estatal, uma arquitetura do domínio e da distinção. As reformas também envolveram espaços públicos projetados para a sociabilidade das elites, como jardins, praças e praças públicas. Mas esse ato de embelezamento urbano coexistia com maior desigualdade espacial. As intervenções estavam concentradas nas áreas centrais, enquanto os moradores pobres e escravizados eram localizados nas zonas periféricas, morros e terrenos pantanosos, sem saneamento ou infraestrutura.

A "paisagem racializada" da cidade, como conceituada por Oliveira (2020), revela a centralidade dos corpos negros, especialmente os escravizados de ganho, na dinâmica urbana. Enquanto as elites ocupavam as áreas centrais remodeladas, cativos e pobres livres eram relegados aos morros e às zonas insalubres, o que aprofundava a segregação espacial. Diante disso, é evidente que a presença da família real transformou profundamente a configuração da cidade, provocando um expressivo crescimento populacional impulsionado pelas mudanças nas relações sociais e comerciais. Esse processo foi marcado por um movimento espacial resultante da combinação entre a liberdade da metrópole, a expansão territorial e as intervenções de infraestrutura, formando um cenário urbano de contrastes entre a opulência aristocrática e a precariedade das moradias populares. Essas intervenções urbanas tinham também implicações sociais e raciais. A ordenação espacial visava disciplinar o corpo urbano e separar, na medida do possível, a elite branca letrada dos grupos populares, majoritariamente negros e pobres.

Segundo Mattos (2001), o processo de "embelezamento" da cidade também era um processo de exclusão e de apagamento dos traços africanos da paisagem urbana, deslocando espaços tradicionais de convivência e resistência afrodescendente para zonas periféricas.

A lógica de marginalização dos espaços negros no Rio de Janeiro do século XIX insere-se em um padrão mais amplo de organização social e urbana das cidades brasileiras. Como destaca Muniz Sodré (1988), a estruturação do espaço urbano esteve profundamente marcada por uma racionalidade eurocêntrica que buscava domesticar e invisibilizar as práticas culturais afrodescendentes, deslocando-as para margens simbólicas e territoriais. Essa dinâmica, no entanto, não se restringia à capital imperial. Em diferentes províncias brasileiras,

os escravizados de ganho reproduziam experiências semelhantes de circulação, trabalho e resistência, ainda que adaptadas às especificidades regionais. Conforme aponta Chalhoub (2012), as atividades dos ganhadores em cidades como Salvador e Recife revelam como a presença negra nas ruas tensionava permanentemente as fronteiras do espaço público, ao mesmo tempo em que afirmava novas formas de sociabilidade e agência. Dessa forma, compreender a atuação dos escravizados de ganho em outras regiões do Brasil é essencial para situar o Rio de Janeiro dentro de um mosaico mais amplo de experiências urbanas afro-brasileiras, nas quais a circulação e o trabalho constituíram práticas centrais de sobrevivência e resistência.

I.2 Escravizados de Ganho em Outras Regiões do Brasil

A escravidão urbana no Brasil Imperial, especialmente por meio da atuação dos escravizados de ganho, foi um fenômeno marcante nas cidades do século XIX. Embora o Rio de Janeiro se destacasse como o principal porto escravista das Américas e símbolo central da escravidão urbana no país, essa prática era comum em diversas outras cidades brasileiras. Capitais provinciais como Salvador, Recife, São Paulo, São Luís, Belo Horizonte (Curral del Rei) e Porto Alegre também apresentaram formas complexas e significativas de escravidão urbana, frequentemente articuladas ao trabalho de ganho. Esses escravizados realizavam atividades remuneradas, entregando parte ou a totalidade dos ganhos aos seus senhores.

Para Karasch (2000), muitos cativos de ganho conseguiam ocultar parte dos lucros obtidos para formar um pecúlio, o qual poderia ser usado para negociar a liberdade (alforria), adquirir bens ou ajudar familiares. Apesar da vigilância, a vida nas ruas permitia ao escravizado de ganho acesso a redes de sociabilidade que envolvia outros escravizados, libertos, pobres livres, fregueses e comerciantes. Essas redes podiam ser ativadas em estratégias de proteção, resistência ou mobilidade social.

Na cidade de Salvador, capital da Bahia e antigo centro administrativo do Brasil colonial, os escravizados urbanos constituíam uma parcela expressiva da população ao longo do século XIX. Sendo chamados de ganhadores, os escravizados de ganho realizavam serviços urbanos diversos, como transporte de pessoas e mercadorias, mediante pagamento.

Em 1857, a Câmara Municipal de Salvador impôs novas regulamentações, exigindo o registro obrigatório desses trabalhadores, o uso de uma chapa metálica de identificação no pescoço e o pagamento de taxas. Tais medidas foram percebidas como tentativas de controle e

humilhação, especialmente a obrigatoriedade da chapa, que remetia aos grilhões da escravidão: “a greve dos ganhadores em Salvador, em 1857, mobilizou centenas de trabalhadores africanos que paralisaram a cidade por dias, exigindo o fim das taxas e da imposição de placas identificadoras" (Reis, 2019, p. 156).

A ausência desses trabalhadores interrompeu o transporte de mercadorias e pessoas, gerando escassez de produtos e aumento de preços. A mobilização durou cerca de dez dias e contou com a participação ativa de mulheres ganhadeiras, que apoiaram o movimento e reforçaram a coesão do grupo. Nesse contexto, destacam-se as ganhadeiras[9], mulheres escravizadas que realizavam atividades, como a venda de comidas, doces, ervas medicinais e roupas lavadas. Segundo Gomes (2005), as ganhadeiras baianas não apenas sustentavam financeiramente seus senhores, como também organizavam redes de solidariedade para alforriar outras mulheres e familiares. Essas trabalhadoras foram fundamentais para o desenvolvimento de uma economia urbana autônoma e de resistência, transmitindo saberes culinários e religiosos que viriam a formar a base da cultura afrobaiana.

A Revolta dos Ganhadores, ocorrida em Salvador em 1857, constitui um marco fundamental para a compreensão das resistências urbanas no Brasil escravista. Como destaca Reis (2019), tratou-se de uma das greves mais organizadas do período, articulada por trabalhadores africanos, em sua maioria escravizados de ganho e libertos, que se uniram contra as imposições das autoridades e dos proprietários. Essa mobilização ultrapassava o âmbito da mera insatisfação econômica, uma vez que evidenciava um profundo sentimento de pertencimento coletivo e um projeto de contestação à ordem social vigente, desafiando diretamente as estruturas escravistas da época. Além de denunciar as condições precárias impostas aos trabalhadores urbanos, a revolta também revelou a capacidade de articulação política dos africanos em diáspora.

Conforme argumenta Reis (2019), a greve dos ganhadores estabeleceu um precedente importante para as lutas por direitos no Brasil, demonstrando que mesmo em um regime de opressão extrema havia espaço para a construção de estratégias de resistência e negociação. Assim, o episódio deve ser entendido não apenas como um ato isolado de insubordinação, mas como parte de um processo mais amplo de reivindicação de dignidade e cidadania, cujos ecos ressoariam nas práticas políticas posteriores de trabalhadores e movimentos sociais.

[9] As ganhadeiras eram mulheres negras , escravizadas ou libertas , que atuavam na economia urbana das cidades brasileiras no século XIX, especialmente em Salvador, Rio de Janeiro e Recife.

A capital Recife, com seu porto movimentado e crescente urbanização, ofereceu um ambiente propício para a inserção desses indivíduos em múltiplas ocupações, refletindo a complexidade das relações sociais e econômicas pernambucanas da época. Com base na análise quantitativa dos rendimentos e dos custos de manutenção, Andrada (2024) demonstra que os valores médios obtidos pelos escravizados de ganho superavam os gastos diários de subsistência, o que garantia uma margem de lucro aos senhores. Além disso, a presença marcante de mulheres negras, conhecidas como "ganhadeiras", evidencia a participação ativa feminina nesse sistema, especialmente em atividades como a venda de alimentos e serviços domésticos.

De acordo com Silva (2004), as pretas de ganho exerciam papéis centrais nas dinâmicas econômicas e familiares do Recife oitocentista, sendo reconhecidas, em muitos contextos, como figuras de prestígio no interior das comunidades afrodescendentes. A análise dessas práticas revela não apenas a importância econômica dos escravizados de ganho no Recife oitocentista, mas também as estratégias de resistência e negociação por parte desses indivíduos dentro de um sistema escravocrata urbano. Segundo Lima (2010), entre 1870 e 1880, os registros da Casa de Detenção de Recife revelam que boa parte das prisões de escravizadas estava associada a disputas por território comercial ou acusações de desobediência durante o trabalho de ganho. A ocupação das ruas pelos corpos negros femininos, nesse caso, era tanto uma estratégia de sobrevivência quanto uma afirmação de presença no espaço público.

Além disso, há registros da presença de ganhadeiras no Maranhão, Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Responsáveis por vender produtos diversos (comidas, frutas, doces, água, roupas lavadas, ervas e artigos religiosos), essas mulheres circulavam pelos espaços urbanos exercendo atividades autônomas ou semiautônomas que geravam lucro para seus senhores ou, em casos de liberdade, para o sustento próprio e familiar.

No entendimento de Soares (2006), essas mulheres operavam em um espaço liminar entre escravidão e liberdade, transitando socialmente entre o cativeiro e o estatuto de cidadania, muitas vezes por meio da negociação de sua alforria. Além da atividade econômica, também criaram redes de solidariedade e resistência organizadas coletivamente, cuidando umas das outras e ajudando na compra de cartas de alforria para si ou para outras pessoas escravizadas, transmitindo saberes culinários, religiosos e culturais que seriam fundamentais para a formação da identidade afro-brasileira.

Não apenas cumprindo um papel econômico essencial nas cidades coloniais e imperiais, mas também sendo protagonistas de formas sutis e cotidianas de resistência, negociação e autonomia, afirmando-se como agentes na construção de suas liberdades, “as ganhadeiras constituíam uma força de trabalho altamente visível, que circulava nas ruas da cidade, negociava com diversos públicos e, por vezes, acumulava recursos para conquistar a liberdade” (Soares, 2006, p. 87).

Em São Paulo, de acordo com Silva (2020), a presença negra na então Vila de São Paulo aumenta com a descoberta das minas no início do século XVIII, o que impulsionou a demanda por trabalho escravo na região.

Segundo Silva (2020), a capital paulista abrigava um número significativo de cativos que operavam nos espaços públicos, formando uma “rede invisível” de serviços essenciais para o cotidiano da cidade. Durante o século XIX, a cidade de São Paulo passou por uma intensa transformação, motivada principalmente pelo desenvolvimento das lavouras cafeeiras no interior da província e pela consolidação da cidade como centro administrativo e comercial. Ainda de acordo o autor, o crescimento da presença negra em São Paulo está diretamente ligado à transferência da atividade econômica do ouro para o café, o que deslocou populações cativas para áreas urbanas em busca de exploração mais produtiva, favorecendo a circulação dos escravizados de ganho por uma ampla malha urbana, o que contribuía para a formação de redes de sociabilidade, solidariedade e resistência cultural. A presença desses trabalhadores reflete tanto a crescente diversificação da economia urbana quanto à adaptação do sistema escravocrata às dinâmicas do espaço cotidiano.

A cidade de São Luís, capital da província do Maranhão, desempenhou um papel central na dinâmica da escravidão urbana brasileira durante o século XIX. Segundo Santos (2015), os principais sistemas de exploração da escravidão urbana na cidade incluíam o sistema de ganho, o aluguel de escravizados e a escravidão doméstica. Esses sistemas eram predominantes em áreas como a Praia Grande, o Desterro e a Fonte do Ribeirão, que concentravam atividades financeiras, comerciais e residências da elite econômica. A escravidão urbana em São Luís teve impacto significativo na economia local.

De acordo com Santos (2015), os escravizados eram essenciais para o funcionamento do comércio e dos serviços urbanos, além disso, a cidade apresentava uma alta concentração de população cativa. De acordo com dados demográficos, em 1798, os escravizados representavam 47% da população do Maranhão, número que subiu para 55% na segunda década do século XIX (Assunção, 2015, p. 439).

Segundo Ferreira (2018), os escravizados de ganho da capital maranhense operavam em mercados e feiras, e muitos pertenciam a pequenos comerciantes ou profissionais liberais. A cidade, marcada por forte influência cultural africana e católica, também abrigava irmandades religiosas de negros, que ofereciam suporte simbólico e material aos escravizados urbanos com festas religiosas e as casas de confrarias que operavam como locais de expressão cultural e resistência.

Belo Horizonte, originalmente conhecida como Curral Del Rey, também testemunhou a presença de escravizados de ganho em seu tecido urbano. Esses indivíduos desempenhavam funções similares às de São Paulo, sendo essenciais para o funcionamento da cidade.

De acordo com Moreira (2023), os denominados 'Quilombos Urbanos' de Belo Horizonte eram na verdade Quilombos camponeses ou rurais, que com o crescimento da cidade foram invadidos, sendo os quilombolas expropriados de seus territórios. Esses espaços desempenhavam um papel crucial na manutenção das tradições e na luta por direitos da população negra na região, abrigando quilombos urbanos, como os de Mangueiras e Luízes, que serviam como espaços de resistência e preservação cultural para a população negra.

Segundo Moreira (2023), esses espaços funcionavam como redutos de resistência e territorialidade negra diante da repressão e do processo de apagamento da memória afrodescendente. Os escravizados de ganho, além de suas funções econômicas, inseriam-se nesses contextos como agentes sociais e culturais, reafirmando sua presença e identidade por meio da religião, da música e da organização comunitária.

No Rio Grande do Sul, cidades como Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande apresentaram uma forma própria de escravidão urbana, fortemente marcada por um regime patriarcal rígido e por práticas cotidianas de vigilância. No entanto, os escravizados de ganho conseguiam, mesmo sob intensa repressão, circular pelas cidades vendendo alimentos, prestando serviços e, eventualmente, alugando sua força de trabalho para terceiros.

Conforme estudo de Karasch (2000), essa mobilidade, embora vigiada, permitia aos cativos uma relativa autonomia e a possibilidade de formação de comunidades negras autônomas, como a Colônia Africana em Porto Alegre. Além disso, dados demográficos apontam que, no final do século XVIII, a população escrava chegou a representar até 36% da população total da província, o que evidencia a importância quantitativa e qualitativa desses trabalhadores na configuração urbana e econômica regional (Demografia do RS, 2025).

Essas experiências demonstram que a escravidão urbana e o trabalho de ganho não foram exclusividades do Rio de Janeiro, mas expressões territoriais distintas de um fenômeno

nacional. Cada cidade modelou suas formas de escravidão segundo suas estruturas econômicas, composição étnica e práticas sociais locais. Em comum, todas revelam a centralidade dos escravizados de ganho na sustentação da vida urbana e sua habilidade em articular práticas de resistência e construção de sociabilidades dentro dos limites da opressão.

I.3 Os Escravizados de Ganho e sua Mobilidade Social e Espacial na Cidade do Rio de Janeiro

Entre os diversos papéis exercidos pelos cativos na cidade, destaca-se a figura do escravizado de ganho. Segundo Soares (1988), o escravizado de ganho desempenhava uma série de tarefas indispensáveis para a vida urbana: vendia doces, frutas, café, carregava pessoas e mercadorias, lavava roupas, cozinhava, cortava cabelos, fabricava objetos ou prestava pequenos serviços de manutenção. Essas práticas não apenas contribuíam para a economia urbana, mas também proporcionava aos escravizados uma relativa mobilidade e, em alguns casos, a possibilidade de acumular recursos para a compra de sua alforria.

De acordo com Reis (1991), o escravizado de ganho era, paradoxalmente, um agente de sua própria exploração econômica, pois seu desempenho individual nas ruas impactava diretamente a rentabilidade do senhor. Tal arranjo tinha dupla funcionalidade: ao mesmo tempo em que aliviava o senhor da obrigação de prover alimento, vestuário ou moradia ao cativo, também lhe assegurava uma renda regular, proveniente do trabalho diário realizado pelo escravizado em espaços urbanos, sendo essa prática comum porque transferia ao escravizado a responsabilidade por sua própria manutenção, ao mesmo tempo em que gerava lucros diários para o senhor.

Segundo Algranti (1988), as diversas atividades desempenhadas pelos “escravos de ganho” e pelos “escravos de aluguel” no contexto urbano foram essenciais para a dinâmica do sistema escravista. Essas formas de trabalho também contribuíram para o surgimento de novos mecanismos de repressão, menos ostensivos do que os existentes no meio rural e cada vez mais conduzido pelo Estado, que passou a exercer uma espécie de “feitorização” dos cativos. Isso revela como o escravismo soube recorrer a instrumentos diversos para garantir sua permanência, adaptando-se às exigências das formas mais modernas de acumulação de riqueza.

Conforme o estudo de Reis (1991), a atuação desses indivíduos em espaços públicos desafiava as normas sociais e contribuía para a complexidade das relações entre senhores,

escravizados e a população livre pobre. Embora submetidos à vigilância de seus senhores e da polícia, esses indivíduos encontravam maneiras de negociar seus tempos e espaços, o que lhes conferia uma visibilidade significativa, permitindo a construção de redes sociais e estratégias de resistência.

Segundo relatos de Soares (1988), muitos desses sujeitos mantinham acordos tácitos com os senhores, nos quais podiam reter parte dos lucros obtidos com o ganho, formando o chamado pecúlio, uma poupança que, quando possível, era usada para comprar a liberdade ou ajudar familiares. Esse aspecto evidencia que o cotidiano não era estático, mas permeado por disputas e manobras silenciosas entre a submissão formal e o exercício parcial de agência.

Conforme descreve Reis (1991), a mobilidade dos escravizados de ganho os colocava em constante circulação nos espaços públicos da cidade, propiciando-lhes o desenvolvimento de redes sociais, econômicas e religiosas. A importância dessas redes é destacada por Machado (1994), que analisa como os escravizados de ganho construíam solidariedades com outros cativos, ajudando-se mutuamente na obtenção de alforrias, acolhimento em momentos de repressão policial ou mesmo compartilhamento de espaços de moradia coletiva. Os "quartinhos" alugados ou partilhados em áreas periféricas e morros configuravam zonas informais de resistência e organização social.

Diante desse contexto, Soares (1988) reafirma que essa circulação era vigiada por dispositivos de controle social como documentos de ganho, rondas policiais e denúncias, que visavam garantir a submissão do cativo ao senhor e manter a ordem nas ruas. Esses trabalhadores circulavam por diversos espaços urbanos: ruas centrais, portos, mercados, feiras, igrejas, praças e até casas de famílias onde prestavam serviços. A mobilidade espacial dos escravizados de ganho era notável e contrastava com o confinamento típico dos cativos rurais. Apesar da vigilância, a vida nas ruas permitia ao escravizado de ganho acesso a redes de sociabilidade que envolvia outros escravizados, libertos, pobres livres, fregueses e comerciantes. Essas redes podiam ser ativadas em estratégias de proteção, resistência ou mobilidade social.

Outro aspecto relevante do cotidiano desses trabalhadores era sua inserção em circuitos religiosos e festivos. De acordo com Abreu (1999), muitos participavam de irmandades e festas religiosas como forma de construir pertencimento e expressar identidade cultural, inserindo suas rotinas de trabalho em uma lógica mais ampla de significados espirituais e coletivos. As festas, procissões e celebrações públicas ofereciam oportunidades

não apenas de sociabilidade, mas também de ganho extra, com venda de produtos ou prestação de serviços em momentos de intensa movimentação urbana.

De acordo com Reis (1991), essa possibilidade de organizar-se em irmandades religiosas, participar de celebrações culturais e integrar a economia informal fazia com que o cotidiano do escravizado urbano fosse, apesar de ainda violento e coercitivo, mais permeável a negociações sociais do que o do escravizado rural.

As irmandades religiosas, também chamadas de irmandades leigas ou confrarias, desempenharam um papel crucial na vida dos escravizados de ganho e da população negra urbana no Brasil imperial. Essas organizações ligadas à Igreja Católica funcionavam como espaços de solidariedade, organização comunitária, expressão cultural e resistência simbólica.

Para os escravizados de ganho, que circulavam livremente pelas cidades em busca de renda, as irmandades ofereciam uma forma de inserção social e religiosa num ambiente que os marginalizava institucionalmente. Segundo Abreu (1999), as irmandades eram organizadas por critérios de cor, etnia ou profissão, como a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, voltada para africanos e seus descendentes. Por meio dessas instituições, os escravizados podiam: cultivar devoções específicas ligadas a santos negros ou à tradição católica popular; receber ajuda financeira ou material em casos de doença, prisão ou morte; ser sepultados em terrenos próprios da irmandade (evitando a vala comum); buscar apoio coletivo para negociação de cartas de alforria e participar de festas, procissões e eventos que fortaleciam sua identidade coletiva.

Nesse contexto, destaca-se a importância dessas irmandades como uma construção de um espaço de cidadania e espiritual para a população negra. Além disso, ao participarem das festividades religiosas, os escravizados de ganho reafirmavam sua presença nos espaços públicos, resistindo à exclusão imposta por elites e autoridades. Integravam irmandades religiosas negras, frequentavam festas populares, casavam-se segundo ritos civis ou religiosos, e criavam filhos inclusive em condições de liberdade parcial ou compartilhada.

De acordo com Reis (1991), essa possibilidade de organizar-se em irmandades religiosas, participar de celebrações culturais e integrar a economia informal fazia com que o cotidiano do escravizado urbano fosse, apesar de ainda violento e coercitivo, mais permeável a negociações sociais do que o do escravizado rural.

Segundo Mattos (1998), embora legalmente cativos, muitos escravizados de ganho viviam em uma condição de "semi-liberdade", operando com relativa autonomia nas ruas e acumulando pecúlios. Tal realidade revela o conceito de "cidadania fragmentada", em que os

direitos eram exercidos informalmente por sujeitos marginalizados, sem reconhecimento jurídico pleno.

Segundo Karasch (2000), a institucionalização informal dessa prática era tão difundida que muitos senhores mantinham cadernos de registro dos lucros diários ou exigiam que seus escravizados portassem licenças de ganho para evitar repressão policial. Embora não houvesse, no Brasil imperial, uma legislação unificada e específica voltada exclusivamente para o regime de ganho, o ordenamento jurídico vigente era composto por um conjunto articulado de normas que fundamentavam o controle da mobilidade, do trabalho e da conduta dos escravizados no espaço urbano. Nesse sentido, o Código Criminal de 1830, as posturas municipais e, sobretudo, segundo Grinberg (1994), as Ordenações Filipinas[10] que ainda parcialmente em vigor ao longo do século XIX constituíam a base normativa que sustentava a disciplina social nas cidades.

Conforme Soares (1988), embora o chamado "livro de ganho[11]" ou caderno de registro não fosse exigido por uma lei nacional, os regulamentos municipais, como os da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, estabeleciam normas para o comércio de rua e autorizavam a repressão policial contra aqueles que vendessem sem licença ou provocassem "desordens". Tais medidas afetavam diretamente os escravizados de ganho, restringindo suas atividades e intensificando o controle sobre seu trabalho. A existência desses registros evidenciava o interesse do Estado e dos senhores em controlar o trabalho escravo mesmo em ambientes de relativa autonomia, como o espaço público urbano.

Karasch (2000) considera que as chamadas "rondas" eram organizadas para fiscalizar e prender escravizados desacompanhados ou sem autorização expressa, reforçando o caráter disciplinador da ordem pública. A atuação da polícia urbana, especialmente após a criação da Guarda Municipal Permanente em 1831, foi um dos principais mecanismos de controle sobre o trabalho de ganho.

Desse modo, o cotidiano dos escravizados de ganho no Rio de Janeiro foi marcado por uma constante negociação entre obediência forçada e táticas de sobrevivência. Seus dias não

[10] Promulgadas em 1603, durante o domínio filipino em Portugal, as Ordenações Filipinas configuraram-se como o principal corpo jurídico do Império português, sendo aplicadas no Brasil desde o período colonial e permanecendo como referência legal mesmo após a Independência. Organizadas em cinco livros, elas regulavam matérias civis, criminais, administrativas e morais, estabelecendo dispositivos que legitimavam a hierarquização social e racial característica da ordem escravista. No contexto urbano oitocentista, tais ordenações continuaram a fornecer respaldo legal para práticas de vigilância, punição e controle sobre populações subalternizadas, incluindo os escravizados de ganho.

[11] Era uma prática frequente entre senhores, que documentavam as quantias entregues pelos escravizados e usavam isso como forma de disciplinamento ou instrumento de negociação da alforria.

eram uniformes, mas sim permeados por fluxos de trabalho, contatos sociais, práticas religiosas e estratégias de acumulação de recursos que, em conjunto, moldavam uma existência marcada por inúmeros estágios de tensões ao ponto da construção da liberdade. A análise da mobilidade social e espacial dos escravizados de ganho revela a complexidade das relações sociais na escravidão urbana, destacando as formas de resistência e agência desses indivíduos em meio a um sistema opressor. Através do trabalho de ganho, das redes de sociabilidade e das práticas religiosas, os escravizados urbanos construíram espaços de relativa autonomia e identidade, contribuindo para a formação de uma cultura urbana negra resiliente e dinâmica.

I.4 O Espaço Geográfico da Cidade do Rio de Janeiro e a Circulação dos Escravizados de ganho

A cidade do Rio de Janeiro teve sua configuração urbana marcada por profundas desigualdades socioespaciais, que se refletiam diretamente na forma como os sujeitos negros, sobretudo os escravizados de ganho, habitavam e transitavam pela cidade. Longe de serem apenas vítimas passivas da estrutura escravocrata, esses sujeitos negros transformaram os espaços públicos em territórios de trabalho, resistência, vida coletiva e construção identitária.

A conformação geográfica da cidade imperial era atravessada por uma série de lógicas que visavam ordenar a circulação, o comércio e a visibilidade dos sujeitos sociais. Tal organização espacial implicava também uma dimensão simbólica, na qual, como observa Lima (2016), a lógica do ser e do ser visto se articula à produção de uma esfera pública que é, antes de tudo, geográfica. Nesse sentido, a mobilidade e a circulação dos corpos negros nos espaços públicos da cidade não se davam de maneira neutra, mas eram reguladas e constantemente vigiadas, evidenciando as tensões entre práticas de controle urbano e a presença ativa desses sujeitos no cenário social. Reafirmando o conceito de "ser e ser visto", é possível compreender que o espaço urbano não apenas organizava fluxos materiais, mas também produzia hierarquias de visibilidade, determinando quem poderia circular com legitimidade e quem era marcado pela suspeição e pelo estigma. A experiência dos sujeitos negros, sobretudo em condição de escravização ou em liberdade precária, inscrevia-se nesse regime de visibilidade, no qual a presença em ruas, praças e mercados era ao mesmo tempo necessária e controlada. Essa dimensão visual do espaço urbano revela que a paisagem não era apenas cenário, mas também um campo de disputa simbólica e política. Conforme discute Paulo César da Costa Gomes (2013), em *O lugar do olhar*, o "regime de visibilidade"

constitui-se como o conjunto de regras e práticas que definem o que pode ou não ser visto, e de que maneira os sujeitos e territórios são representados no espaço social. Trata-se, portanto, de um dispositivo de poder que organiza o olhar e estabelece hierarquias entre os que observam e os que são observados. Assim, a visibilidade dos corpos negros nas litografias do século XIX expressa tanto sua indispensabilidade à vida urbana quanto sua subordinação à lógica colonial do olhar, que busca domesticar e estetizar a diferença racial. Ao tornar o cotidiano um espetáculo visual, essas imagens consolidam a ideia de uma cidade ordenada, ainda que construída sobre a desigualdade e a exclusão. Assim, a cidade imperial se configurava como um palco em que a geografia da circulação se entrelaçava à geografia do olhar, reforçando desigualdades sociais e raciais, mas também revelando práticas cotidianas de resistência e afirmação.

As áreas centrais, como a Praça XV, a Rua Direita, o Campo de Santana e a região do Valongo, configuravam-se como núcleos de chegada, redistribuição e circulação de africanos escravizados. Como demonstram Divano e Sousa (2025), as ruas do centro eram utilizadas como palcos de performances culturais e saberes alimentares oriundos da diáspora africana, produzindo uma identidade urbana afrodescendente mesmo sob vigilância e repressão. A circulação dos escravizados pela cidade não se restringia aos atos de deslocamento impostos por seus senhores.

As quitandeiras negras, por exemplo, também categorizadas como escravizadas de ganho, conforme analisam Divano e Sousa (2023), por meio do comércio de alimentos e saberes culinários diaspóricos, estabeleceram redes de sociabilidade e resistência nos mercados, praças e esquinas da região central, desafiando os mecanismos de exclusão urbana. Silva (1998) relata que essa agência negra também estava presente nos relatos de viajantes como Debret e nos registros de jornais da época, que demonstram a mobilidade dos cativos por toda a cidade, atuando como vendedores ambulantes, barbeiros, carregadores e prestadores de serviços diversos.

Essa circulação intensa conferia aos escravizados um conhecimento estratégico do território urbano, permitindo-lhes explorar oportunidades de renda e planejar fugas, encontros e alianças. Essa geografia da mobilidade possibilitava encontros, articulações, fugas e resistências cotidianas. Rodrigues (2005) observa que, mesmo diante das tentativas do poder público de disciplinar os corpos negros e expulsá-los dos centros, persistiam cenas de sociabilidade e circulação que desafiavam a ordem estabelecida. O espaço geográfico da cidade imperial, embora estruturado a partir de uma lógica racializada, foi constantemente

ressignificado pelos sujeitos negros. Os escravizados de ganho, ao ocuparem os interstícios do urbano, redefiniram as fronteiras entre o permitido e o proibido, o visível e o invisível. Como bem apontam Chalhoub (1990) e Silva (1998), suas práticas cotidianas do comércio ambulante à prestação de serviços revelavam estratégias de negociação com a opressão e de afirmação identitária, desafiando as normativas impostas pela ordem escravista.

De acordo com Moraes (2016), essa geografia era atravessada por camadas de apagamento e ressignificação da memória escravista, sendo reconfigurada ao longo do tempo por projetos políticos, como o de Pereira Passos[12] no início do século XX, que visavam apagar vestígios da escravidão e transformar a cidade em símbolo de modernidade. Para além da marginalização, as ações cotidianas dos escravizados de ganho revelavam práticas de territorialização e construção de pertencimento nos espaços públicos da cidade. Conforme Arruda (2000), essa operação foi acompanhada de um esforço político de apagamento das memórias escravistas em prol de uma cidade "moderna" e "civilizada", promovendo a exclusão de vestígios materiais e simbólicos da presença negra no centro urbano.

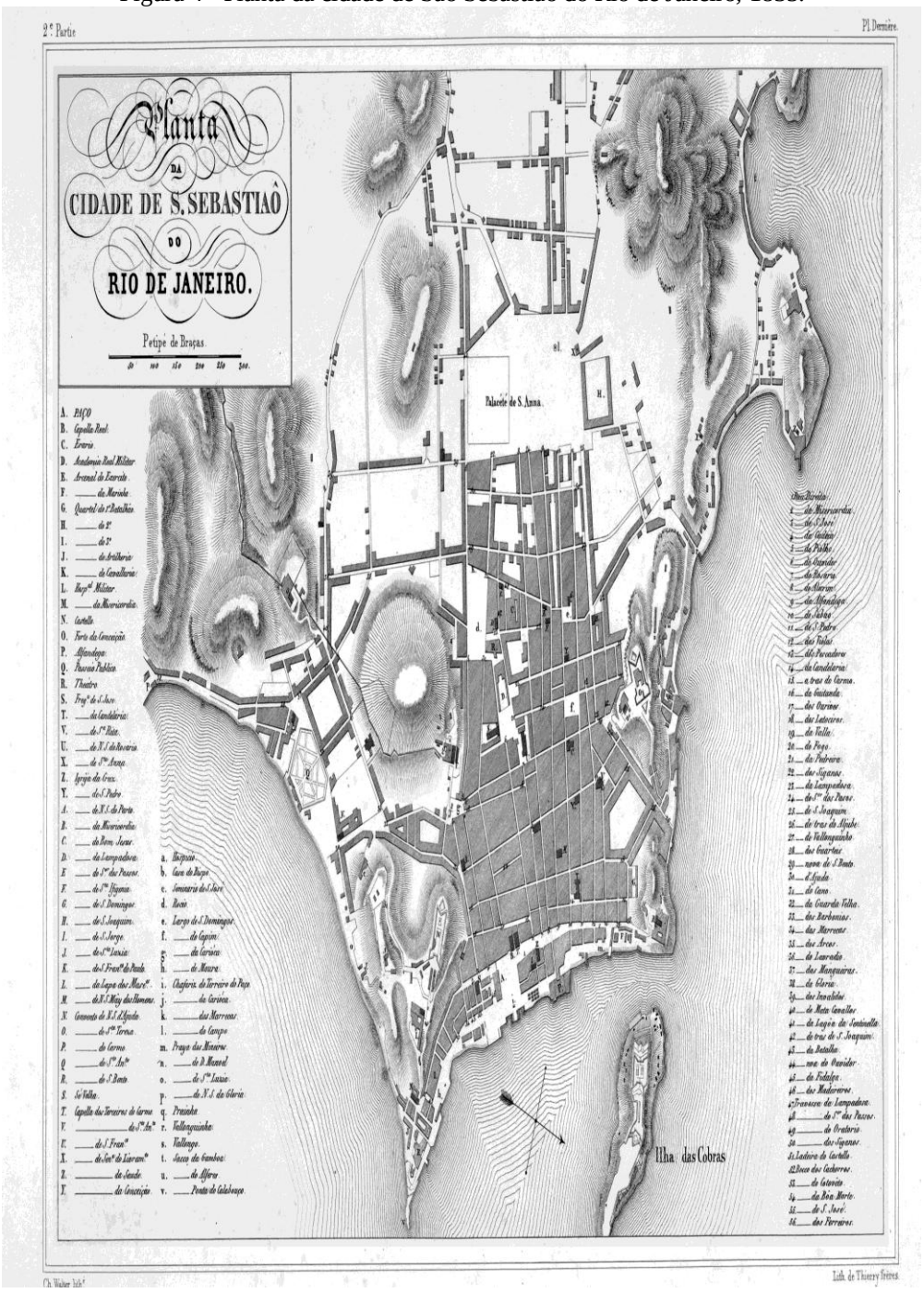
Dessa forma, os corpos negros em trânsito não apenas sustentaram parte da economia urbana, mas também reinscreveram na paisagem da cidade uma memória viva de resistência, cuja compreensão é fundamental para uma análise crítica da história urbana brasileira. Esse movimento de circulação corporal cria uma topografia simbólica que imprime nas ruas marcas de identidade, resistência e agência, evidenciando a presença constante de uma cidade negra em processo contínuo de reinvenção. Tal presença, muitas vezes invisibilizada nos relatos oficiais, ressurge no presente por meio da memória coletiva, da arqueologia das práticas cotidianas e da historiografia crítica que busca visibilizar as dinâmicas raciais subjacentes no espaço urbano. Segundo Cunha e Valadares (2023), é nesse entrelace entre corpo, espaço e memória que se revela a dimensão política da corporeidade negra, na medida em que o trânsito dos corpos em diferentes territórios urbanos constitui-se tanto em ferramenta de subsistência quanto em ação de afirmação identitária e enfrentamento às estruturas coloniais e racistas que perpassam a construção urbana brasileira.

Segundo Karasch (2000), mapas como a Planta da Cidade do Rio de Janeiro de 1831, elaborada por Julião Augusto Fialho, evidenciam os principais pontos de convergência da circulação de mercadorias e pessoas: o Cais do Valongo, as áreas da Rua Direita (atual

[12] O projeto político de reforma urbana conduzido pelo prefeito Pereira Passos, no início do século XX, ficou conhecido como a "Reforma Passos" ou "Bota-Abaixo". Essa iniciativa buscava transformar o Rio de Janeiro em uma metrópole moderna, inspirada nos modelos europeus, sobretudo em Paris. Para tanto, foram implementadas medidas que incluíram a abertura de grandes avenidas, a demolição de cortiços e habitações populares, além da remodelação da zona portuária.

Primeiro de Março), o Largo do Paço e a freguesia da Candelária, onde a concentração de escravizados era superior à de homens livres. O mapeamento da região central, com o apoio de fontes cartográficas históricas, como as plantas urbanas levantadas por engenheiros militares e viajantes estrangeiros (Figura 4), possibilita compreender a espacialidade da escravidão de ganho.

Figura 4 - Planta da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, 1835.



Fonte: Jean-Baptiste Debret (1835)

De acordo com Mattos (1998), os dados estatísticos citados no parágrafo abaixo reforçam esse quadro. Em 1821, a cidade possuía 79.321 habitantes, dos quais apenas 43.139 eram homens livres, o que demonstra a proporção significativa de escravizados na composição social. Já em 1838, esse número cresceu para 97.162 moradores distribuídos em 13.422 casas, com uma manutenção da forte presença escrava no espaço urbano.

Gomes (2015) destaca a centralidade econômica e a circulação constante de bens e serviços faziam da Região Portuária do Rio (Figura 5), um espaço privilegiado de inserção dos escravos de ganho, que realizavam atividades como o transporte de água, o carregamento de mercadorias, a venda de alimentos e o serviço de transporte de pessoas. Assim, a circulação dos escravizados de ganho pelo centro da cidade não apenas cumpria uma função econômica, mas também configurava uma forma de ocupação simbólica do espaço, onde a presença negra se tornava visível e, ao mesmo tempo, controlada pelas elites imperiais.

Figura 5 – Mapa da Região Portuária do Rio de Janeiro. Cais do Valongo (séc. XIX)



Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), 1831

As representações cartográficas e iconográficas da época, como as litografias de Frederico Guilherme Briggs, ajudam a visualizar essa apropriação do espaço urbano. Elas registram a diversidade de tipos sociais que compunham as ruas cariocas, desde os carregadores de café (Figura 6) até os pretos de ganho (Figura 7), documentando não apenas a atividade laboral, mas também a circulação, os gestos e os usos do espaço público. Nelas, observa-se a presença marcante de escravizados de ganho em ofícios como vendedores ambulantes e de água, carregadores de café e transportadores de damas em cadeirinhas. Para Horta (2004), esses registros, vendidos em folhetos e cadernos populares, documentavam tanto os gestos e vestimentas quanto os espaços de circulação cotidiana, tornando-se testemunhos da paisagem social do Rio de Janeiro.

Figura 6 – Carregadores de Café (c. 1830).



Fonte: BRIGGS, Frederico Guilherme. Carregadores de Café. c. 1830. Litografia. Coleção Geyer, Museu Imperial de Petrópolis.

Figura 7 - Preto de Ganho (c. 1830)



Fonte: BRIGGS, Frederico Guilherme. *Preto de Ganho.* c. 1830. Litografia. Coleção Geyer, Museu Imperial de Petrópolis.

Segundo Correa (2011), a iconografia e a cartografia, nesse sentido, permitem compreender a cidade como "paisagem em movimento", onde os fluxos humanos e as práticas cotidianas davam forma ao espaço urbano. Assim, o mapeamento da região central do Rio de Janeiro e a análise de suas representações visuais possibilitam articular dados estatísticos, fontes cartográficas e registros artísticos na compreensão da circulação dos escravizados de ganho. Essa abordagem interdisciplinar evidencia a centralidade da população negra escravizada na constituição do espaço urbano, reforçando a ideia de que o Rio de Janeiro do século XIX só pode ser compreendido à luz das práticas cotidianas que uniam, em tensão, dominação e resistência. Embora esta pesquisa dialogue com a cartografia e reconheça sua

relevância para compreender a organização espacial do Rio de Janeiro oitocentista, a ênfase recairá sobre a iconografia**,** compreendida como instrumento privilegiado para a leitura das dinâmicas sociais inscritas no espaço urbano. As litografias e representações visuais da época permitem acessar as dimensões simbólicas e estéticas que os mapas, por sua natureza técnica, muitas vezes omitem. No entanto, esse diálogo inicial com a cartografia é essencial, pois permite situar o olhar no contexto histórico de um centro urbano ainda restrito, delimitado pelas freguesias centrais e pelas áreas portuárias, muito menor do que a região que hoje se reconhece como centro da cidade. Como observa Abreu (1988), o espaço urbano do Rio de Janeiro no século XIX era concentrado e funcionalmente voltado às atividades portuárias, comerciais e administrativas, o que reforça a importância de compreender as imagens desse período como expressões de uma cidade em transformação, onde as práticas cotidianas dos escravizados de ganho davam corpo e movimento à paisagem.

Em síntese, o espaço geográfico da região central do Rio de Janeiro, no século XIX, constitui um campo de análise privilegiado para compreender a articulação entre urbanização, economia e escravidão. A circulação dos escravizados de ganho evidencia não apenas sua função econômica, mas também sua centralidade social, cultural e simbólica, projetando a imagem de uma cidade marcada pelas desigualdades, mas profundamente dependente da presença escravizada em suas ruas. Para Silva (2021), esses corpos, carregando as marcas da diáspora africana e das lutas contra a exclusão social, moldam paisagens negras que disputam a legitimidade no cenário urbano, através de práticas culturais, sociais e políticas que desafiam a hegemonia branca e excludente. Essa ressignificação do espaço urbano como território de luta e pertencimento constitui um campo fértil para a construção de narrativas contra-hegemônicas, que contestam as versões oficiais da história e promovem o reconhecimento dos saberes, práticas e experiências negras. Portanto, compreender os corpos negros em trânsito na cidade é fundamental para a descolonização do conhecimento histórico e urbanístico, proporcionando uma visão ampliada e justa da realidade urbana brasileira, marcada por tensões raciais, desigualdades estruturais e lutas incessantes pela dignidade e cidadania plena.Nesse sentido, a compreensão das dinâmicas raciais inscritas no espaço urbano demanda também o exame dos meios técnicos e simbólicos responsáveis pela produção e circulação das imagens que contribuíram para a consolidação de determinadas leituras sobre a cidade e seus habitantes. As representações visuais não se constituem de forma espontânea, mas são mediadas por tecnologias, saberes especializados e condições históricas específicas. Segundo Costa Ferreira (1987), torna-se fundamental analisar o

processo litográfico no Brasil imperial, compreendendo-o como parte integrante do projeto de construção de uma visualidade oficial da nação, marcada por disputas entre visibilidade e silenciamento, especialmente no que diz respeito às populações negras.

Dessa forma, o capítulo seguinte, **"**O Processo Litográfico no Brasil Imperial**"**, dedica-se a examinar a introdução, a institucionalização e a circulação da litografia no século XIX, destacando seu papel na produção de imagens urbanas, tipos sociais e paisagens do Império. Ao abordar os ateliês litográficos, os circuitos de difusão das estampas e as relações entre arte, técnica e poder, busca-se compreender como a litografia se consolidou como um instrumento privilegiado de construção do imaginário visual oitocentista. Essa análise oferece o suporte necessário para situar as obras de Frederico Guilherme Briggs no contexto mais amplo da cultura visual imperial, permitindo compreender como suas imagens se inscrevem em uma tradição técnica que, ao mesmo tempo, documenta, ordena e hierarquiza o espaço social brasileiro.

II. O Processo Litográfico no Brasil Imperial

Etimologicamente, o vocábulo litografia vem de grego *lithós*, que quer dizer pedra[13]. Litografia é, pois, escrita sobre pedra.

Segundo o Lello & Lello (1980), a litografia teve origem no final do século XVIII, quando o gráfico alemão Alois Senefelder desenvolveu a técnica. Inicialmente, Senefelder buscava uma forma mais barata de imprimir peças teatrais, mas acabou criando um processo de impressão. A litografia rapidamente se espalhou pela Europa, sendo utilizada para reproduzir obras de arte e aumentar a produção de material impresso de forma acessível. Sendo um processo de impressão que se baseia na repulsão entre a água e a gordura, a imagem é desenhada em uma pedra calcária com materiais gordurosos, e em seguida a pedra é umedecida, o que faz com que a tinta apenas grude nas áreas desenhadas. Depois, o papel é pressionado sobre a pedra, transferindo a imagem permitindo a produção de múltiplas cópias de alta qualidade, com riqueza de detalhes e tonalidades.

A introdução da litografia no Brasil ocorreu em um momento estratégico de modernização cultural e técnica, durante a primeira metade do século XIX. Para Ferrez (2000), esse sistema revolucionou os processos de reprodução de imagens e textos, pois permitia maior fidelidade gráfica e custo reduzido em comparação com as técnicas anteriores, como a gravura em metal ou em madeira. As primeiras experiências litográficas no Rio de Janeiro foram realizadas por pintores. O primeiro a trazer esta novidade, ainda em 1817, para a Corte foi o francês nascido em Bordeaux, Amauld Julien Pallière[14]. Além dos cargos de pintor da Corte, exerceu as atividades de capitão dos engenheiros, desenhou condecorações, uniformes, retratos, costumes e planos urbanísticos, além de ter sido professor de desenhos. Segundo Caiana (2013), a técnica começou a se difundir de forma mais estruturada a partir da década de 1820, ganhando importância, sobretudo nas décadas seguintes, como ferramenta tanto de documentação visual quanto de difusão editorial e comercial. No Brasil, a chegada da

[13] MACHADO, José Pedro. **Dicionário etimológico da língua portuguesa.** 3ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1977, p. 430.

[14] Arnaud Julien Pallière (Bordeaux, França 1784 - idem 1862). Pintor, desenhista, litógrafo, decorador, professor. Estuda retrato e pintura histórica em Paris, em 1805. Participa do Salão de Paris em 1808, 1810 e 1814. Chega ao Rio de Janeiro em 1817, no mesmo navio que traz a princesa Maria Leopoldina (1797-1826). Nesse ano, a pedido de dom João VI (1767-1826), pinta vários panoramas das províncias do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais.

litografia está intimamente ligada à missão artística francesa e à fundação da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), no contexto do Império de D. Pedro I.

A partir da década de 1830, o Rio de Janeiro tornou-se o principal centro litográfico do país. O crescimento urbano, a presença da corte imperial, o aumento das atividades editoriais e cartográficas, e a presença de artistas europeus e brasileiros com formação acadêmica, favoreceram o estabelecimento de oficinas litográficas e o desenvolvimento de um mercado emergente de imagens urbanas, retratos, cenas de costumes e mapas. De acordo com Mindlin (2024), essas representações iconográficas não apenas ilustravam o cotidiano da cidade, mas também ajudavam a construir uma iconografia nacional com aspecto essencial para a legitimação do Império do Brasil como nação civilizada e moderna. O uso da litografia nesse período extrapolava o campo artístico, envolvendo também aplicações práticas na engenharia, na cartografia, no ensino e na propaganda comercial. A tecnologia foi rapidamente incorporada por diversos agentes, como editores, engenheiros civis, artistas e políticos, consolidando a técnica como um instrumento cultural e técnico de grande impacto na produção visual brasileira oitocentista.

De acordo com Grosso (2000), a primeira instalação documentada de uma oficina litográfica no Brasil Imperial remonta a 1825, com a vinda de Johann Jacob Steinmann, formado no ateliê parisiense de Knecht. Contratado para atuar no Arquivo Militar, Steinmann trouxe ao país prensas, pedras litográficas, placas de zinco e diversos materiais, implementando um espaço de produção que atendia às demandas estratégicas do Estado, uma oficina litográfica que sinaliza o reconhecimento da litografia como instrumento de reprodução técnica e de disseminação visual alinhado às necessidades do Estado e a circulação do conhecimento técnico no Brasil. Além de executar impressões, dedicou-se à formação de aprendizes civis e militares, ensinando técnicas de impressão e desenho. Entre suas obras, destacam-se mapas, plantas topográficas e ilustrações científicas, que não apenas atendiam a fins administrativos.

Após a consolidação inicial da litografia no âmbito oficial, sobretudo com o trabalho de Johann Jacob Steinmann no Arquivo Militar, a técnica rapidamente se expandiu para o setor privado, onde encontrou terreno fértil para diversificação e inovação. Segundo Grosso (2000), as oficinas particulares surgiram nas principais capitais brasileiras, atendendo tanto a demandas comerciais quanto artísticas, e contribuindo decisivamente para a formação de um mercado gráfico mais dinâmico e sofisticado.

Segundo:

> A história da implantação do processo litográfico no Brasil admite três diferentes começos, tão delimitados e livres de influências recíprocas ficaram as atividades, passageiramente simultâneas, dos três primeiros ateliês, cuja existência no Rio de Janeiro ficou em diferentes graus assinalada: primeiro, amadorístico e efêmero, com atividade quase sempre ignorada e de que não se conhece nenhum produto, a não ser de ouvir dizer; outro, profissional, com duração de alguns anos e pouco distinto, pertencente a um artista com algumas estampas conhecidas; e, finalmente, o terceiro, oficial e de longa vida, embora sempre periclitante, cujos trabalhos tiveram ampla divulgação.(COSTA FERREIRA, 1987, p. 45).

De acordo com Ferrez (1965), um dos primeiros a explorar o potencial artístico e comercial da litografia no Brasil foi Arnaud Julien Pallière, artista francês que se estabeleceu no Rio de Janeiro em 1817. Para Grosso (2000), Pallière produziu trabalhos pioneiros, como o retrato litografado de D. Pedro I e vistas urbanas, demonstrando desde cedo o potencial da técnica para a produção de imagens de qualidade e de forte apelo visual. Tratando sobre os litógrafos, Leão (1908) destaca que outro nome fundamental foi Louis Alexis Boulanger, que, em sociedade com Caldas Risso, fundou em 1829 a oficina "Boulanger & Cia. Risso", na Rua da Ajuda, no Rio de Janeiro. Grosso (2000) destaca essa empresa pela impressão de etiquetas, brasões e retratos, como o do príncipe Eugène de Leuchtenberg e o de D. Pedro I, além de plantas urbanas, combinando precisão técnica com atenção aos detalhes gráficos. Também merece destaque Francisco de Paula Brito (1809–1861), que, em 1852, inaugurou uma litografia própria na Praça da Constituição, equipada com máquinas importadas de Paris. Gondim ressalta que, sob sua direção e com a colaboração do litógrafo francês Louis Therier, especializado em cromolitografia[15], a oficina produziu impressões coloridas de alta qualidade, figurinos e ilustrações urbanas, sendo reconhecida como uma das mais modernas do período.

Esses empreendimentos privados (Quadro 1- Oficinas litográficas privadas no Brasil Imperial) não apenas diversificaram a aplicação da litografia, mas também criaram um ambiente propício à troca de conhecimentos técnicos e artísticos entre brasileiros e estrangeiros. Essa circulação de saberes contribuiu para consolidar o processo litográfico

[15] **Cromolitografia** é uma técnica de impressão derivada da litografia, caracterizada pelo uso de várias pedras ou chapas, cada uma entintada com uma cor específica, que são impressas sucessivamente para compor a imagem final. O processo baseia-se nos mesmos princípios da litografia tradicional inventada por Aloys Senefelder em 1796 , mas adapta-se para reproduzir imagens policromáticas com maior riqueza tonal e fidelidade cromática. O francês **Godefroy Engelmann** (1788–1839) é creditado como o inventor da cromolitografia, tendo obtido a patente do processo em Paris, em 1837.

como ferramenta de expressão visual e como parte integrante da modernização gráfica do Brasil imperial. As informações referentes aos fundadores, endereços e obras foram consolidadas a partir de Costa Ferreira (1987) e Ferrez (1989), que tratam da cronologia das oficinas litográficas no Rio de Janeiro. Os complementos técnicos e iconográficos foram cotejados com as análises de Turazzi (2013) e Horta (2004), que contextualizam o papel dessas oficinas na formação da cultura visual brasileira do século XIX.

Quadro 1 – Oficinas litográficas privadas no Brasil Imperial.

Ano de fundação	Oficina/ Empresa	Fundador(es):	Localização:	Principais contribuições técnicas e artísticas:
1829	Boulanger & Cia. Risso	Louis Alexis Boulanger e Caldas Risso	Rua da Ajuda, Rio de Janeiro	Etiquetas comerciais, brasões, retratos, plantas urbanas; refinamentos técnicos
1832	Rivière & Briggs	Edouard Philippe Rivière e Frederico Guilherme Briggs	Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro	Retratos, costumes, vistas urbanas; intercâmbio técnico com oficinas inglesas
1840	Heaton & Rensburg	George Mathias Heaton e Eduard Rensburg	Rua do Hospício e Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro	"Rio de Janeiro Pitoresco", retratos imperiais, estampas naturalistas, mapas; impressão anastática
1852	Litografia Paula Brito	Francisco de Paula Brito	Praça da Constituição, Rio de Janeiro	Cromolitografias, figurinos, impressões em "tintas graduadas"; Louis Therier
1855	Litografia Imperial	Sébastien Auguste Sisson	Rio de Janeiro	Álbum do Rio de Janeiro Moderno; cromolitografias artísticas e documentais; títulos da Casa Imperial

Fonte: Elaborado pela autora com base em Costa Ferreira (1987), Ferrez (1989), Horta (2004) e Turazzi (2013).

A análise cronológica revela que o desenvolvimento do setor privado litográfico no Brasil imperial esteve concentrado no Rio de Janeiro, epicentro político e cultural do país à época. Observa-se que muitos empreendedores eram estrangeiros, trazendo consigo técnicas adquiridas na Europa e contribuindo para a sofisticação estética e técnica das produções. É certo, porém, que, ao longo do tempo, as exigências impostas pelo cotidiano da profissão, o contato e a concorrência de colegas das mais diferentes nacionalidades, além de iniciativas individuais visando o aprimoramento e a ampliação do leque de soluções técnicas e estéticas, possibilitou a continuidade e diversificação dos profissionais.

No contexto dessa expansão, destaca-se a atuação de Frederico Guilherme Briggs, figura central para a consolidação da litografia artística no Brasil. Em 1832, associou-se a

Rivière para fundar a “Rivière & Briggs”, na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, produzindo retratos e representações de costumes brasileiros. Com o intuito de aprimorar sua técnica, Briggs viajou à Inglaterra e trabalhou na firma Day & Haghe, reconhecida por sua excelência em impressão litográfica. De acordo com Grosso (2000), ao retornar ao Brasil, em 1837, introduziu novas técnicas e padrões de qualidade, aplicados em obras como a série *Costumes do Brasil*, que combinava rigor técnico e sensibilidade estética. Sua produção exerceu influência sobre gerações posteriores e consolidou a litografia como forma de arte respeitada no cenário nacional. O presente capítulo analisa esse processo em três dimensões: o desenvolvimento da litografia no Brasil imperial, situando-a como prática cultural e técnica; a trajetória de Briggs, com ênfase em sua atuação artística e editorial e sua representação racializada; e a análise de suas representações visuais, especialmente aquelas que retratam panoramas urbanos e trabalhadores escravizados de ganho, cuja presença era fundamental na dinâmica social da cidade.

II.1. Frederico Guilherme Briggs: Trajetória, Produção Litográfica e Representação Racializada no Rio de Janeiro Imperial

A litografia no Brasil Imperial não foi apenas um avanço técnico no campo das artes gráficas, mas também um espaço de construção e difusão de representações sociais. Nesse contexto, a trajetória de Frederico Guilherme Briggs, artista e litógrafo atuante no Rio de Janeiro, constitui um marco tanto pela inovação técnica quanto pela produção de imagens racializadas que dialogam com o imaginário social do século XIX. Segundo Grosso (2000, p. 144), Briggs “introduziu novas técnicas e padrões de qualidade ao retornar da Inglaterra, aplicando-os em obras que mesclavam rigor técnico e observação social”.

Frederico Guilherme Briggs foi uma figura central no desenvolvimento da litografia no Brasil imperial. Filho de um comerciante inglês e de mãe brasileira nasceu no Rio de Janeiro e recebeu formação artística precoce. De acordo com estudos relatados na Brasiliana Iconografia (2024), aos 13 anos ingressou na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), onde estudou com mestres como Grandjean de Montigny e Félix Émile Taunay, especializando-se em desenho, arquitetura e paisagismo. Ainda jovem, destacou-se por sua habilidade gráfica e espírito empreendedor, fundando aos 19 anos, em 1832, sua primeira oficina litográfica, Rivière & Briggs, com o litógrafo francês Jules-Alfred Rivière, na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro. Seu trabalho inicial concentrou-se em retratos e cenas de costumes, explorando a

estética romântica predominante na época. Conforme observa Ferrez (1965, p. 82), “o intercâmbio com Rivière permitiu a Briggs o contato com padrões técnicos europeus, rapidamente incorporados à produção nacional”.

A trajetória de Briggs foi marcada por um notável intercâmbio transnacional. Em busca de aperfeiçoamento, Briggs viajou à Inglaterra e trabalhou na prestigiada firma Day & Haghe, especializada em litografia topográfica e documental em impressão de alta qualidade. De acordo com Grosso (2000), ao retornar ao Brasil em 1837, trouxe equipamentos e conhecimentos que ampliaram o repertório técnico disponível no país, possibilitando a execução de cromolitografias e impressões com maior riqueza cromática. Durante essa estada, produziu e publicou em Londres o álbum Panorama of the City of Rio de Janeiro (1837), composto por quatro grandes vistas da capital brasileira desenhadas e litografadas por ele mesmo.

Segundo Ferrez (2000), essa obra, além de notável pela qualidade técnica, tornou-se uma das primeiras representações visuais panorâmicas do Rio de Janeiro no exterior. De volta ao Brasil, Briggs fundou em 1843, com o litógrafo alemão Peter Ludwig, a Ludwig & Briggs, estabelecida na Rua do Ouvidor, no centro da cidade. Essa loja funcionava como centro de produção e comercialização de litografias, onde se imprimiam paisagens, mapas, certificados, partituras, retratos e cenas do cotidiano urbano.

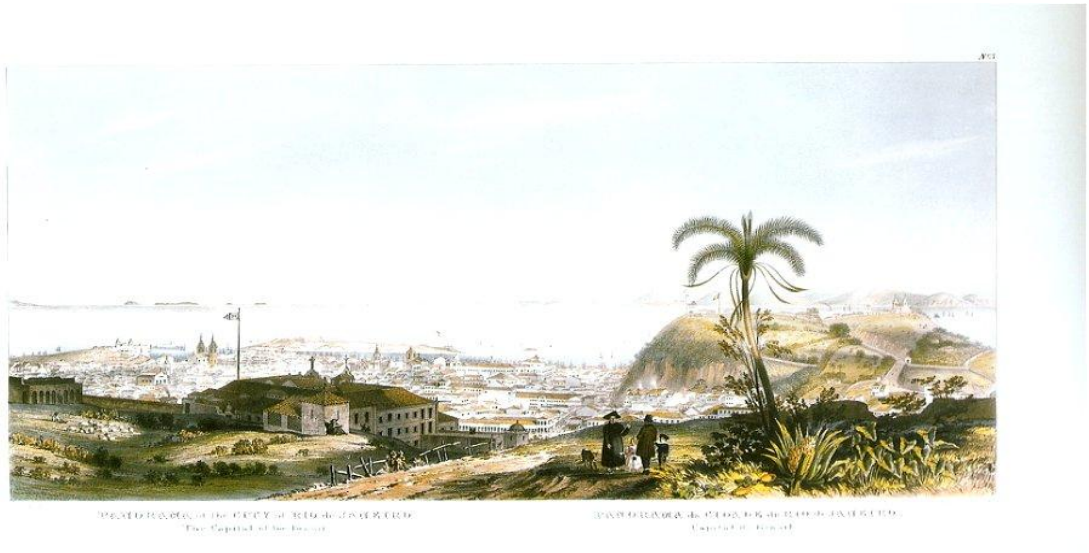
Sua posição social, como homem branco, livre e formado na Academia Imperial de Belas Artes, imprime aos seus trabalhos uma lente que reflete, direta ou indiretamente, as relações de poder e a estratificação racial que moldavam o cotidiano carioca. Observando suas as litografias, como as que compõem os Costumes Brasileiros ou o grandioso Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, é possível perceber que o artista se posiciona como um observador que, embora retrate as cenas da vida urbana, mantêm-se à distância simbólica da figura negra e escravizada, em especial os escravizados de ganho. De acordo com estudos realizados pela Brasiliana Iconográfica (2020), esse distanciamento decorre de seu olhar impregnado por valores e expectativas coloniais, que alçavam o branco como símbolo de civilidade e progresso, enquanto redesenhavam o negro como força de trabalho subalterna e onipresente.

Nessas composições, Briggs não apenas registra o espaço físico da cidade, mas também suas dinâmicas sociais, em especial a presença de escravizados de ganho, escravos urbanos que, alugados por seus senhores, realizavam ofícios autônomos como vendedores, carregadores e aguadeiros. As obras incluem séries como *Costumes do Brasil*, na qual cenas do cotidiano urbano e rural são representadas com minúcia gráfica. Essa série, além de

registrar vestimentas e ambientes, dialogava com a demanda europeia por imagens exóticas das colônias e ex-colônias. De acordo com Schwarcz (1993), em muitos casos, o tratamento formal e a disposição das figuras revelam uma composição pensada tanto para o mercado interno quanto para a exportação, aproximando-se da iconografia de viagem difundida no século XIX. O uso de cromolitografia por Briggs, técnica ainda incipiente no Brasil, permitiu reproduzir tonalidades de pele, tecidos e paisagens com maior fidelidade visual. A arte significativa da produção de Briggs insere-se no debate sobre representação racial no Brasil oitocentista. Suas litografias de escravizados, vendedores ambulantes e trabalhadores urbanos afrodescendentes apresentam tanto elementos de documentação etnográfica quanto de estereotipia visual. Schwarcz (1993, p. 57) argumenta que "essas imagens, ao mesmo tempo em que registravam tipos sociais, reforçavam hierarquias raciais e construíam um olhar europeu sobre a população negra no Império".

As ruas expressam esse contraste: enquanto figuras brancas, tropa da Guarda Nacional, estudantes, famílias circulam em plena visibilidade, os trabalhadores negros são retratados em tarefas extenuantes como "negros da iluminação pública", carregadores de água ou quitandeiros. Turazzi (2013) chama de "recenseamento iconográfico" das classes urbanas. Essas representações criam narrativas visuais que naturalizam uma hierarquia racial invisível, mas estrutural. Além disso, nos panoramas de Briggs, especialmente no elaborado a partir do morro de Santo Antônio (Figura 8), o artista se inclui no desenho: figura seguro, com papel e lápis nas mãos, em contraponto às figuras negras que, caricaturadas, ganham traços rígidos e traçados imperfeitos, quase grotescos.

Figura 8: Panorama da Cidade do Rio de Janeiro" (1837), o Morro de Santo Antônio



Fonte: BRIGGS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025.

De acordo com Cunha (2010), esses traços são descritos como marcas de uma produção ainda ingênua, mas reveladora de estereótipos visuais dominantes.

Ao problematizar como se constrói o "escravo de ganho" no campo visual e historiográfico, busco entender como as imagens, em particular as litografias urbanas de Briggs**,** contribuem à consolidação de representações sociais, com efeitos diretos na percepção coletiva de sujeitos marginalizados. Segundo Hall (1997), representação não é mera reprodução da realidade, mas sim um processo ativo de construção de significados por meio de linguagem e sistemas simbólicos, negociados dentro de uma cultura específica**.** Nessa perspectiva, a representação do escravizado de ganho atua como uma forma de conhecimento social normativo e prescritivo: não apenas descreve, mas também atribui significados, molda identidades e reforça papéis sociais dentro de um sistema escravista. Assim, as imagens litográficas são produtoras de sentido (não meras reflexões), influenciando a percepção pública e moldando o senso comum.

Esse conjunto iconográfico reflete uma cidade racializada, onde a presença negra, tanto de escravizados quanto de libertos, é fundamental para a vida cotidiana, mas narrada a partir de uma posição de privilégio simbólico. O branco livre, portanto, observa e reproduz cenas urbanas, mas sem delas participar efetivamente como sujeito central permanecendo como autor, narrador e co-produtor da memória coletiva carioca. A cidade, em suas litografias, é um palco no qual as identidades são exibidas e reforçadas segundo a lógica social dominante. Suas imagens, embora impregnadas de uma estética europeia e romântica, revelam um interesse particular pelos sujeitos negros urbanos, frequentemente retratados em trajes típicos, com utensílios de trabalho ou em situação de venda ambulante. Segundo Caiana (2013), ao colocar esses personagens em primeiro plano, com expressões vivas e posturas individualizadas, Briggs não os reduz à marginalidade, mas os insere como agentes visíveis na paisagem social da cidade uma paisagem em transição, onde a escravidão coexistia com o discurso de modernidade e progresso.

A análise dessas litografias permite compreender sua atuação como veículo de propagação de discursos racializados, moldando percepções e naturalizando desigualdades sociais. Para Mattos (2004), a própria escolha de enquadramentos e a ênfase em características físicas específicas inserem-se na tradição iconográfica que associava raça, ocupação e posição social, ainda que limitadas por uma visão eurocêntrica e por um olhar de classe. Elas testemunham o papel ativo de trabalhadores negros na construção da cidade imperial, visibilizando suas práticas cotidianas e formas de ocupação do espaço urbano. A

representação desses corpos não é neutra: carrega as marcas da racialização e da hierarquia social do período, evidenciando tanto a presença essencial dos trabalhadores escravizados no funcionamento da cidade quanto sua marginalização simbólica. Dessa forma, Briggs contribuiu para consolidar uma iconografia que, ao mesmo tempo em que exaltava a modernização do Rio de Janeiro, registrava a permanência da escravidão como elemento estruturante da sociedade imperial.

II.2 As representações Litográficas dos Panoramas e Escravizadas de Ganho de Frederico Guilherme Briggs

A produção litográfica de Frederico Guilherme Briggs constitui um dos mais significativos registros visuais do Rio de Janeiro oitocentista, tanto pela amplitude temática quanto pela relevância histórica e social de suas representações. Entre suas obras destacam-se os panoramas da cidade e a coletânea Tipos e Cenas do Brasil Imperial, conjunto iconográfico que buscou captar a diversidade da vida urbana carioca. Em especial, essa coletânea retrata diferentes camadas sociais, com ênfase nos trabalhadores escravizados de ganho, cuja presença marcava as ruas, praças e mercados da capital. Segundo Horta (2004), a coletânea é composta por mais de uma centena de personagens, constituindo uma narrativa visual que traduz em imagens a circulação de corpos negros em atividades de trabalho, comércio e serviços. Ao contrário das representações oficiais, que exaltavam a monumentalidade da cidade imperial e sua vocação civilizatória, as litografias de Briggs revelavam a vitalidade cotidiana dos becos, vielas e espaços de convivência popular, inserindo sujeitos historicamente marginalizados como protagonistas da vida urbana. Esse caráter aproxima sua obra do que Chartier (1990) define como “práticas de representação”, em que a imagem não apenas reflete a realidade, mas organiza simbolicamente as experiências sociais.

De acordo com Turazzi (2013), as estampas que compõem a série não eram destinadas a círculos aristocráticos ou colecionistas de prestígio, mas circulavam em formatos acessíveis: folhetos, cadernos e folhas avulsas, o que lhes conferia maior penetração social. Essa acessibilidade indica que suas litografias assumiam uma dupla função: documental e pedagógica. Além de registrar costumes e práticas urbanas, elas também educavam o olhar do público, moldando uma percepção compartilhada sobre a diversidade social da cidade. Tomando como base os estudos de Darton (1990), podemos interpretar essa dimensão didática aproxima o trabalho de Briggs das funções atribuídas à imagem no século XIX, quando os impressos eram fundamentais para o processo de instrução popular. Ao capturar gestos,

posturas, vestimentas e instrumentos de trabalho, Briggs construiu um verdadeiro inventário visual das práticas sociais e econômicas do Rio de Janeiro imperial. Esse repertório permite compreender não apenas as formas de inserção de africanos e seus descendentes na vida urbana, mas também os modos como esses sujeitos foram enquadrados dentro da lógica visual da elite. Schwarcz (2019) ressalta que essas imagens não devem ser vistas como descrições neutras da realidade, mas como dispositivos de poder, que ao mesmo tempo em que tornam visível a presença negra, reforçam estereótipos e hierarquias sociais. A partir do arcabouço teórico de Hall (2003), a coletânea evidencia um paradoxo: a visibilização dos sujeitos marginalizados ocorre sob um olhar seletivo, produzido por um artista branco ligado aos valores da elite imperial, o que reforça a ambiguidade entre documento e discurso ideológico.

II.2.1 Os Panoramas Urbanos de Briggs

Se a coletânea *Tipos e Cenas do Brasil Imperial* enfatizava o cotidiano e a circulação dos trabalhadores escravizados, os panoramas de Briggs projetavam outra dimensão da cidade: a grandiosidade e a ordem espacial do Rio de Janeiro oitocentista. Para Turazzi (2013), a técnica litográfica permitia representar a cidade em sua totalidade, destacando o crescimento urbano e os símbolos de modernidade que reforçavam a imagem do Império brasileiro como parte do concerto das nações civilizadas.

Esses registros valorizavam uma paisagem monumental, composta por ruas, igrejas, praças, portos e edificações de prestígio, alinhando-se aos valores de progresso, racionalidade e urbanismo europeu. Contudo, como lembra Sodré (1988), o urbanismo não era um projeto neutro: ele carregava uma lógica racializada que separava simbolicamente os espaços legítimos de sociabilidade da elite dos territórios populares e das áreas de resistência negra. Assim, os panoramas de Briggs participam de um duplo movimento: exaltam a cidade branca e monumental como vitrine do Império, ao mesmo tempo em que silenciam ou relegam a segundo plano a presença da população subalternizada, ainda que esta estivesse inscrita de forma residual no traçado urbano.

Essa dimensão seletiva da paisagem urbana foi analisada por Lefebvre (2001), que ressalta como o espaço é socialmente produzido, carregando ideologias e disputas simbólicas. Nesse sentido, os panoramas de Briggs, ao mesmo tempo em que documentam a cidade, participam de um projeto de ocultamento e hierarquização social.

II.2.2. Representações Cartográficas e Iconográficas

Diferentemente dos tipos urbanos, que enfatizavam os sujeitos marginalizados e suas práticas cotidianas, os panoramas priorizavam a paisagem construída, compondo uma narrativa que associava a capital imperial ao ideal de ordem e progresso. Segundo Benchimol (1990), a representação cartográfica e iconográfica do Rio de Janeiro no século XIX estava diretamente vinculada ao esforço de legitimação da cidade como centro administrativo, econômico e cultural do país. Esse processo, entretanto, frequentemente silenciava ou relegava o segundo plano as contradições sociais e raciais que estruturavam sua vida urbana. Nesse sentido, para Schwarcz (1993) e Hall (2016), a visualidade panorâmica pode ser entendida como parte de um projeto político e estético, no qual a imagem da cidade se constituía como um instrumento de poder e de afirmação da modernidade, mas que ao mesmo tempo operava por meio da invisibilização de sujeitos subalternos, sobretudo a população negra e escravizada.

As litografias de Briggs, portanto, devem ser compreendidas como registros visuais atravessados por tensões: se, por um lado, documentam a diversidade social e a monumentalidade arquitetônica, por outro, participam de uma lógica representacional que seleciona, hierarquiza e enquadra as experiências coletivas. Como destaca Burke (2001), imagens não são apenas reflexos da realidade, mas discursos visuais que expressam visões de mundo e relações de poder. Essa perspectiva é reforçada por Chartier (1990), ao afirmar que toda representação é uma construção social, orientada por interesses, valores e disputas de significação. No caso dos panoramas de Briggs, a escolha por destacar edifícios públicos, igrejas, portos e praças bem ordenadas traduzia uma narrativa de civilidade alinhada às elites imperiais, ao mesmo tempo em que marginalizava ou estereotipava práticas populares.

Assim, ao mesmo tempo em que as litografias assumem uma função documental importante, também operam como artefatos ideológicos. Elas não apenas registram o espaço urbano, mas o interpretam e o transformam em signo de modernidade e progresso, ocultando conflitos sociais que marcavam o cotidiano carioca oitocentista. Como observa Koselleck (2006), representações visuais e discursivas podem ser compreendidas como dispositivos que articulam expectativas de futuro e interpretações do presente, legitimando projetos políticos e sociais. Portanto, os panoramas de Briggs devem ser lidos não apenas como testemunhos artísticos da cidade imperial, mas como peças de um repertório simbólico que consolidava a

imagem do Rio de Janeiro como capital de um império civilizado, mesmo que esse ideal fosse sustentado pela exploração escravocrata e pela desigualdade racial.

II.2.3. Panoramas e Tipos Urbanos: Duas Vertentes Complementares

A obra mais conhecida desse gênero é o *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* (1837), considerada por historiadores da arte uma das produções mais refinadas da litografia brasileira do período. Segundo Horta (2004), nessa peça Briggs apresenta a cidade a partir de um ponto elevado, o Morro de Santo Antônio (FIG.8), oferecendo ao espectador uma vista abrangente que conjuga elementos arquitetônicos e tipos sociais em uma mesma composição. Essa escolha do ponto de observação, comum nas representações urbanas oitocentistas, não apenas amplia a perspectiva do observador, mas também simboliza uma posição de domínio visual sobre a cidade, sugerindo a ordem e o controle que as elites desejavam projetar em relação ao espaço urbano. Ainda que inclua personagens populares, o foco principal da obra recai sobre a grandiosidade da paisagem urbana, em consonância com o olhar europeu que buscava traduzir o Rio de Janeiro em termos de ordem, progresso e exotismo. Como observa Sodré (1988), essas imagens não eram neutras, pois refletiam uma lógica racializada do espaço urbano, relegando corpos negros a papéis secundários ou estereotipados. A paisagem monumentalizada reforçava uma narrativa que vinculava a cidade a modelos de urbanismo europeu, apagando, no plano simbólico, a centralidade da população negra e escravizada na sustentação da vida social e econômica da capital. Assim, os panoramas de Briggs podem ser lidos, numa interpretação baseada em Hall (2016), como representações sociais que, ao mesmo tempo em que registram o dinamismo da cidade, reproduzem hierarquias simbólicas que privilegiam a elite branca e ocultam as tensões urbanas.

Ao lado da coletânea Tipos e Cenas do Brasil Imperial, os panoramas configuram um duplo interpretativo: enquanto um enfatiza o cotidiano popular e a circulação dos escravizados de ganho, o outro exalta a paisagem monumental e idealizada da cidade. Essa justaposição permite compreender a complexidade das representações visuais de Briggs, que ora reforçam projetos políticos de modernidade, ora revelam a presença incontornável da população negra no tecido urbano carioca. Esse diálogo entre imagens da rua e imagens da monumentalidade urbana reflete o que Burke (2001) denomina como “camadas de representação”, em que diferentes perspectivas visuais podem coexistir e, por vezes, se contradizer.

As litografias de Frederico Guilherme Briggs, portanto, podem ser interpretadas como dois modos distintos de representar o Rio de Janeiro oitocentista. De um lado, os Tipos e Cenas do Brasil Imperial capturam a diversidade social da cidade, destacando a presença de escravizados de ganho em atividades de subsistência e comércio. No outro, os panoramas urbanos apresentam uma cidade monumental, ordenada e concebida sob os ideais de modernidade e progresso. No primeiro caso, o olhar de Briggs se aproxima da rua, dos gestos cotidianos e da materialidade do trabalho que sustentava a economia urbana, tornando visível aquilo que muitas vezes permanecia oculto nas narrativas oficiais. De acordo com Reis (2019), mesmo quando permeadas por estereótipos, essas imagens constituem registros preciosos da paisagem em movimento da cidade, evidenciando como os corpos negros circulavam, interagiam e transformavam o espaço urbano por meio de práticas sociais e econômicas. Essa leitura é reforçada por Mattos (2004), ao destacar os escravizados de ganho como sujeitos históricos que, apesar da condição de cativeiro, criavam estratégias de inserção e autonomia no ambiente urbano.

A análise conjunta das duas vertentes da produção de Briggs evidencia uma tensão fundamental: a cidade representada como símbolo político versus a cidade vivida como espaço social. Tipos e Cenas do Brasil Imperial dão forma à circulação e às práticas de resistência dos afrodescendentes no espaço público, funcionando como registros de uma história social marcada pela luta pela sobrevivência. Já os panoramas integram-se a um projeto de valorização estética e política da cidade, alinhado às elites imperiais e seus ideais de modernidade. Nesse sentido, as representações de Briggs não devem ser compreendidas de maneira isolada, mas como expressões complementares de uma mesma realidade contraditória: uma cidade que, ao mesmo tempo em que buscava se projetar como capital moderna e europeizada, permanecia sustentada pelo trabalho escravizado e marcada pela desigualdade racial. Como lembra Schwarcz (1993), a visualidade oitocentista no Brasil é atravessada por paradoxos: as imagens funcionavam simultaneamente como documentos da vida social e como instrumentos ideológicos de manutenção da ordem. Essa contradição também ecoa o que Chartier (1990) entende como o caráter performativo das representações, pois ao mesmo tempo em que descrevem o real, contribuem para moldar e legitimar percepções coletivas sobre a sociedade.

II.3 A Paisagem em Movimento e o Território nas Litografias de Briggs

A litografia produzida pela *Lithographia Briggs* no Brasil imperial, especialmente entre as décadas de 1830 e 1850, registra visualmente a presença dos escravizados de ganho nas ruas urbanas do Rio de Janeiro. Esses indivíduos, embora centrais na dinâmica econômica e social da cidade, ocupavam uma posição ambígua na paisagem urbana: eram visíveis nas ruas, mas marginalizados socialmente. Suas representações não configuram meros registros neutros, mas construções visuais que enquadram e moldam a percepção social desses sujeitos. Segundo Cosgrove (1993)**,** os espaços públicos urbanos são "cenários onde a vida social se desenrola sob o olhar vigilante da elite", que controla as visibilidades e invisibilidades dos corpos e atividades ali presentes. As ruas, portanto, constituem paisagens culturais, espaços simbólicos que expressam hierarquias raciais e sociais profundamente marcadas pela escravidão.

A circulação dos escravizados de ganho, que desempenhavam tarefas como carregar utensílios, vender produtos e executar serviços, era regulada por uma estrutura espacial que refletia o controle social imposto pela elite branca. Nesse contexto, o conceito de paisagem como construção cultural desenvolvido por Cosgrove (1998) ajuda a compreender como o olhar molda o espaço, tornando-o uma "forma de ver" (form of seeing) atravessada por ideologias, valores e contextos históricos. Assim, a paisagem não é um cenário neutro, mas um campo visual de poder: as ruas representadas nas litografias funcionam como palcos de um olhar colonizador e hegemônico que enquadra os corpos negros em posições subalternas, reforçando a ordem social vigente.

A análise iconográfica dessas litografias permite revelar práticas de percepção e representação visual que sustentam relações assimétricas de poder. A espacialidade urbana, as vias e a circulação dos escravizados formam uma geografia das visibilidades (GOMES, 2002), na qual o que é mostrado e o que é ocultado traduz a hierarquia racial do Império. A "geografia do visível" é, nesse sentido, também uma política da percepção dos escravizados, mesmo presentes na paisagem, são socialmente invisibilizados, reduzidos a figuras funcionais em uma paisagem racializada e desigual.

As litografias de Frederico Guilherme Briggs podem ser compreendidas, à luz das reflexões de Corrêa (2014), como arquivos visuais que materializam as dinâmicas sociais do espaço urbano e refletem as hierarquias raciais do período imperial. Embora o autor não tenha analisado especificamente a obra de Briggs, sua concepção de espaço como produto de

práticas sociais e representações simbólicas permite compreender como essas imagens atuam na construção de uma geografia do poder. Nessas composições, os corpos negros aparecem inseridos em paisagens urbanas marcadas pela arquitetura monumental e pelos gestos cotidianos da elite, o que reforça a posição subalterna e a invisibilização da presença negra na cidade. As ruas, praças e mercados, ao mesmo tempo espaços de circulação e controle, tornam-se cenários simbólicos nos quais a vida dos escravizados de ganho é mostrada sem protagonismo, mas ainda assim essencial para a dinâmica da cidade.

As ruas não são apenas espaços físicos: elas constituem paisagens culturais carregadas de significados e tensões, onde a visibilidade é um recurso regulado ideia que se alinha ao pensamento de Cosgrove (1995), que vê a paisagem como representação social e política do espaço. A essa leitura se soma o aporte da historiografia iconológica de Pifano (2010), que propõe compreender a história da arte como "história das imagens", destacando que cada representação é produto de uma rede simbólica que articula forma, conteúdo e contexto. O método panofskiano, ao conjugar níveis pré-iconográfico**,** iconográfico **e** iconológico, oferece instrumentos para revelar como as litografias não apenas mostram, mas produzem sentido social. Em diálogo, Rodrigues (2025) amplia essa abordagem ao tratar da "história das iconologias", refletindo sobre como o método de Panofsky foi reinterpretado no Brasil, incorporando novas perspectivas sobre poder, colonialidade e produção simbólica. Essa articulação pode ser enriquecida pela noção de paisagem em movimento, que, segundo Costa e Gomes Júnior (2021, p. 55**)** compreende o espaço não como algo fixo, mas como uma "experiência dinâmica, mediada pelo deslocamento e pelo tempo histórico". Sob essa ótica, as litografias de Briggs não são registros estáticos, mas documentos do movimento urbano, capturas de fluxos sociais, deslocamentos e interações que revelam o ritmo desigual da vida na cidade imperial. Os corpos escravizados em movimento, cruzando ruas e vielas, introduzem fricções no espaço colonial, tensionando o olhar hegemônico que tenta contê-los. A paisagem, portanto, aparece como uma trama móvel de relações de poder, onde visibilidade e mobilidade se entrelaçam.

A categoria de território, por sua vez, permite compreender como essas paisagens visuais também expressam processos de controle espacial e simbólico. Para Santos (1994, p. 14), o território é "o chão e mais a população, isto é, a base material e o uso que dela se faz", sendo inseparável das relações de poder que o constituem. As litografias de Briggs representam territórios urbanos hierarquizados, espaços onde o poder colonial se materializa tanto na organização física das ruas quanto na forma como certos corpos são enquadrados e

outros excluídos. Nesse sentido, o território não é apenas geográfico, mas também visual e discursivo, sendo continuamente (re)produzido por meio da circulação das imagens e da permanência de seus significados sociais. Souza (1995; 2013) amplia essa perspectiva ao compreender o território como uma construção político-simbólica, resultante de práticas sociais e de disputas de significados. Para o autor, o território é tanto o espaço concreto do exercício do poder quanto o campo das representações que o legitimam. Essa concepção permite entender as litografias de Briggs não apenas como registros visuais, mas como dispositivos de territorialização, imagens que delimitam quem pertence e quem é marginal ao espaço urbano. Assim, a cidade do Rio de Janeiro oitocentista pode ser lida como um mosaico de territórios sobrepostos, onde o controle da mobilidade dos escravizados de ganho se expressa também pela forma como eles são visualmente situados nas composições artísticas.

De maneira complementar, Haesbaert (2004) propõe o conceito de identidades territoriais, evidenciando que o território é igualmente um espaço de pertencimento e resistência. Ao articular materialidade e simbolismo, o autor mostra que o território é um espaço de produção de identidades coletivas e de reconhecimento social. Aplicado à leitura das litografias, esse conceito revela como as práticas cotidianas dos sujeitos negros ainda que submetidas ao olhar colonial constituíssem formas de reexistência territorial. A presença constante dos escravizados de ganho nas ruas, praças e mercados pode, portanto, ser vista como uma contra-cartografia da cidade: uma territorialidade vivida que resiste à lógica excludente das representações dominantes. Desse modo, compreender o território nas litografias de Briggs significa reconhecer que o espaço urbano é simultaneamente físico, simbólico e político. As imagens, ao mesmo tempo em que refletem o poder, também registram os gestos e movimentos que o contestam, transformando o território em um campo de disputa visual onde se inscrevem as marcas da desigualdade e da resistência.

Portanto, ao articular os conceitos de paisagem, paisagem em movimento e território, é possível compreender que as litografias de Briggs não apenas documentam o espaço urbano do Rio de Janeiro imperial, mas atuam como agentes simbólicos na construção das hierarquias raciais e sociais de seu tempo. As imagens materializam uma paisagem em constante negociação, na qual o movimento dos corpos, a organização do espaço e o olhar do artista se entrecruzam, produzindo sentidos, silenciamentos e invisibilidades. A leitura iconológica dessas obras, ancorada nos aportes de Panofsky (1995), Pifano (2010) e Rodrigues (2008), evidencia que a paisagem é também um território de disputas visuais e políticas, no qual o passado permanece ativo e reverbera nas formas contemporâneas de ver, representar e

hierarquizar o outro.É a partir dessa compreensão da paisagem como campo simbólico em disputa que se torna necessário avançar para uma análise mais detida das representações do trabalho escravo urbano.

Assim, o capítulo seguinte, intitulado **“**As Imagens do Trabalho: Análises Iconográficas e Iconológicas dos Escravizados de Ganho nas litografias de Frederico Guilherme Briggs em Cenas e Tipos do Brasil Imperial”, dedica-se ao exame específico das imagens que retratam os escravizados de ganho em circulação pela cidade. Por meio da análise iconográfica e iconológica, investigando como essas representações visuais constroem sentidos sobre o trabalho, a mobilidade e a presença negra no espaço urbano oitocentista. As litografias são examinadas não apenas enquanto registros do cotidiano, mas como dispositivos de poder que participam da produção de uma ordem visual racializada, na qual os corpos negros aparecem simultaneamente como força indispensável à dinâmica da cidade e como sujeitos submetidos a processos de invisibilização simbólica. Ao mesmo tempo, a leitura atenta dessas imagens permite identificar gestos, posturas e formas de ocupação do espaço que apontam para experiências de agência, negociação e resistência no interior da escravidão urbana.

.

III. As Imagens do Trabalho: Análises Iconográficas e Iconológicas dos Escravizados de Ganho nas litografias de Frederico Guilherme Briggs em Cenas e Tipos do Brasil Imperial

As litografias de Frederico Guilherme Briggs, reunidas na série *Cenas e tipos do Brasil Imperial* (c. 1840), constituem um dos mais importantes registros visuais da sociedade brasileira oitocentista. Produzidas no contexto do Rio de Janeiro imperial, essas imagens representam diversos tipos urbanos, entre os quais se destacam os escravizados de ganho**,** homens e mulheres negros que exerciam atividades remuneradas nas ruas, vendendo alimentos, prestando serviços e sustentando, com seu trabalho, a economia cotidiana da cidade. Essas representações, aparentemente documentais, configuram-se como um valioso corpus para compreender as relações entre arte, escravidão e ideologia na formação do Brasil.

A metodologia de Erwin Panofsky (1991), desenvolvida em Estudos em Iconologia[16], propõe um modelo de interpretação das imagens que ultrapassa o aspecto formal e alcança o campo dos significados simbólicos. Panofsky distingue três níveis de leitura: o pré-iconográfico, em que se descrevem as formas visíveis; o iconográfico, que identifica temas e narrativas; e o iconológico, que busca o "significado intrínseco ou conteúdo" das imagens, revelando "os princípios que revelam o modo de pensar de uma época" (Panofsky, 1991, p. 40). Aplicar essa metodologia às litografias de Briggs permite compreender o papel da arte como instrumento de representação e legitimação de uma ordem social baseada na escravidão.

No nível pré-iconográfico, observam-se figuras humanas de pele negra, geralmente em trajes simples, posicionadas em ambientes urbanos do Rio de Janeiro. Elas carregam objetos: tabuleiros, lamparinas, baldes, bonecas, cestos que identificam suas ocupações. Esses elementos visuais formam uma iconografia[17] do trabalho escravo urbano, na qual o corpo negro é representado como parte integrante do funcionamento da cidade moderna. A técnica

[16] A iconologia corresponde ao nível mais profundo de interpretação da arte. Para Panofsky (1991), ela busca o "significado intrínseco" das obras, isto é, os princípios simbólicos e as estruturas mentais que uma sociedade expressa por meio das representações visuais. Enquanto a iconografia identifica *o que* é representado, a iconologia investiga *por que* aquilo é representado daquela forma.

[17] A iconografia é entendida como o nível de interpretação voltado à identificação dos temas, motivos e figuras representadas nas imagens, sem ainda buscar seus sentidos mais profundos. Panofsky (1991) define a iconografia como o estágio intermediário da análise, no qual o pesquisador reconhece elementos simbólicos tradicionais, narrativas e convenções visuais próprias de uma época. Segundo o autor, trata-se do momento em que o observador "traduz" o conteúdo manifesto da obra em termos de temas e significados convencionais.

litográfica de Briggs, detalhada e precisa, reforça a aparência documental da cena, criando uma estética de observação "realista".

No plano iconográfico**,** cada tipo, o "preto comprador", a "quitandeira", o "negro de doces", o "preto da iluminação pública", corresponde a uma categoria social. Essa classificação, que organiza os sujeitos negros por suas funções econômicas, cumpre o papel de tipificação social. Segundo Rodrigues (2008, p. 118), essas imagens "participam da construção simbólica do Império, ao associar o cotidiano urbano à estabilidade e à ordem da sociedade escravista". Assim, a representação do trabalho negro não é neutra: ela insere o escravizado como parte de uma narrativa de progresso, disfarçando a violência estrutural da escravidão. No nível iconológico, as litografias de Briggs expressam uma visão de mundo na qual a presença do negro é simultaneamente indispensável e subalterna. A iconologia, conforme Panofsky (1991) permite identificar, no conjunto das imagens, os princípios culturais e ideológicos que estruturam uma determinada visão de mundo, revelando valores simbólicos compartilhados por uma sociedade em um dado contexto histórico. Pifano (2010, p. 5) destaca que "a iconologia busca compreender o sistema simbólico que se manifesta nas formas artísticas", o que torna possível ler nas imagens de Briggs um discurso sobre a hierarquia social travestido de registro etnográfico.

Contudo, a aplicação direta da metodologia panofskiana ao contexto imperial brasileiro não é isenta de críticas. Belluzzo (1998) aponta que a produção iconográfica dos viajantes estrangeiros no século XIX, entre eles Briggs, Rugendas e Debret, se inserem num regime visual eurocêntrico que transforma o "outro" em objeto exótico. Segundo Belluzzo (1998, p. 62), "o olhar estrangeiro descreve e classifica o Brasil como espetáculo de diferença, submetendo o real à lógica da curiosidade colonial." Assim, enquanto Panofsky busca a universalidade do sentido, autores contemporâneos brasileiros propõem uma leitura situada, sensível às relações de poder que atravessam a produção e a recepção dessas imagens. Schwarcz (2019) reforça essa perspectiva ao discutir as representações do negro como tipos sociais. Em *Sobre o autoritarismo brasileiro*, a autora observa que "a imagem do negro serviu historicamente para sustentar uma hierarquia racial disfarçada sob o discurso da civilização" (Schwarcz, 2019, p. 47). Nas litografias de Briggs, essa lógica é visível na estetização da subalternidade: o escravizado é apresentado como figura ordeira, útil e adaptada à vida urbana, o que ajuda a construir uma imagem conciliadora da escravidão. A neutralidade metodológica panofskiana, portanto, pode ocultar a dimensão política dessas representações.

Outra crítica relevante vem de Rivera (2013), que propõe uma leitura psicanalítica das imagens. Para ela, “as obras de arte não são apenas portadoras de sentido, mas também espaços de desejo, falta e memória” (Rivera, 2013, p. 42). Aplicada às litografias de Briggs, essa abordagem evidencia a tensão entre o olhar do artista e o corpo representando uma relação marcada pela assimetria do poder colonial. As figuras dos escravizados de ganho, ao mesmo tempo visíveis e silenciadas, revelam o que Rivera chama de “restos do real”, aquilo que escapa à intenção representacional e denuncia o trauma histórico.

A leitura contemporânea das imagens de Briggs deve reconhecer o duplo estatuto dessas representações: são tanto registros etnográficos quanto construções ideológicas. Conforme Schwarcz e Starling (2015, p. 82) afirmam, “a escravidão foi não apenas um sistema econômico, mas uma linguagem simbólica que moldou as formas de ver e de se ver no Brasil.” A arte, nesse sentido, é uma das instâncias em que o poder se estetiza e se torna aceitável. A aplicação de Panofsky ajuda a estruturar a análise, mas precisa ser atravessada por uma crítica decolonial que recuse a neutralidade da visão. Ao adotar essa abordagem híbrida, é possível ler nas litografias de Briggs não apenas a ideologia imperial, mas também os sintomas de resistência que emergem das próprias imagens. Pequenos gestos, um olhar lateral, um corpo em movimento, uma expressão fatigada podem ser interpretados como fissuras no discurso da submissão. Como destaca Rivera (2013, p. 59), “é nos restos, nos desvios e nos silêncios da imagem que se manifesta o real histórico”. Assim, a iconologia crítica desloca-se do significado fixo para o campo do possível.

A partir das críticas de Belluzzo**,** Schwarcz e Rivera, é possível propor uma iconologia crítica, um diálogo entre o método panofskiano e as epistemologias decoloniais. Mignolo (2005) defende a necessidade de “desobedecer epistemicamente” aos paradigmas eurocêntricos da história da arte, criando leituras que emergem de outros lugares de enunciação. No caso brasileiro, isso implica ler as litografias não apenas como artefatos estéticos, mas como dispositivos de poder que ajudam a moldar o imaginário nacional e racial. Essa leitura crítica é confirmada por Rodrigues (2008, p. 137), que observa: “A cidade imperial construiu-se sobre a visibilidade do trabalho negro e sobre a invisibilidade do trabalhador negro”. As litografias de Briggs, nesse sentido, são duplamente reveladoras: tornam visível o trabalho escravo urbano e, ao mesmo tempo, o neutralizam por meio da estetização. A análise iconológica, quando tensionada por uma abordagem decolonial, permite expor essa contradição: as imagens que parecem documentar a realidade são também narrativas ideológicas que sustentam a ordem imperial. Além de refletirem as hierarquias

sociais, as litografias analisadas também registram os espaços de resistência dos sujeitos negros.

Pequenos gestos, olhares e posturas sugerem margens de autonomia e agência. Como observa Rivera (2013, p. 59), "é nos detalhes imprevistos da imagem que o real histórico se manifesta". Esses sinais de individualidade rompem com a tipificação imposta e introduzem uma dimensão de subjetividade que escapa à intenção classificatória do artista. Assim, as imagens de Briggs, embora subordinadas a um regime colonial do olhar, também contêm fissuras que permitem novas leituras. A partir dessa perspectiva, o método de Panofsky pode ser reconfigurado como instrumento de leitura crítica, desde que integrado às reflexões brasileiras contemporâneas. Como afirma Pifano (2010, p. 10), "a iconologia pode dialogar com a crítica cultural se compreender o conflito entre o visível e o ideológico." Isso significa reconhecer que as formas artísticas são portadoras de disputas de sentido e que a neutralidade interpretativa é, muitas vezes, uma forma de silenciamento histórico. No caso de Briggs, o desafio é compreender como o olhar europeu constrói uma visão ordenada da escravidão urbana, e como essa ordem é tensionada pelas próprias imagens.

Ao mesmo tempo, a metodologia de Panofsky oferece uma estrutura interpretativa que ainda pode ser produtiva se recontextualizada. Assim, o desafio está em articular o rigor analítico do método com a sensibilidade histórica e política exigida pela leitura de imagens coloniais. É nesse ponto que autores brasileiros contemporâneos, entre eles Schwarcz (2019) e Belluzzo (1998), propõem uma iconologia crítica, capaz de reconhecer o olhar colonial como estrutura simbólica de poder. Nas litografias de Briggs, essa ambiguidade é particularmente evidente. O "preto de ganho" é simultaneamente figura de trabalho e de subalternidade. Sua presença nas ruas do Rio de Janeiro simboliza a vitalidade da cidade, mas também a contradição de uma modernidade sustentada pela escravidão. Em síntese, as imagens dos escravizados de ganho nas litografias de Briggs constituem um corpus visual ambíguo, onde convivem o registro documental e a construção ideológica. A leitura panofskiana ilumina as estruturas simbólicas do poder, enquanto as críticas contemporâneas brasileiras introduzem a dimensão da diferença colonial e da resistência subalterna. Entre o método e o olhar, entre o símbolo e o corpo, a imagem se revela como território de disputa de sentidos.

Portanto, compreender essas litografias é compreender também o modo como o Brasil oitocentista se pensou e se viu através da arte. A iconologia, reformulada à luz das epistemologias pós-coloniais, deixa de ser apenas um instrumento de decifração e torna-se um ato político de reinterpretação. Nesse gesto, as figuras dos escravizados de ganho deixam de

serem tipos fixos e tornam-se, enfim, imagens de memória e de denúncia**.** Entre o método e o olhar, entre o símbolo e o corpo, essas imagens nos confrontam com a permanência das hierarquias raciais e com a necessidade de reescrevermos nossas narrativas visuais. A iconologia, quando aberta à diferença e ao dissenso, torna-se, enfim, um instrumento de emancipação interpretativa.

III.1. As representações dos Escravizados de Ganho como Território de Poder

As litografias de Frederico Guilherme Briggs, publicadas por volta de 1840, compõem um registro visual singular da sociedade escravocrata carioca. Ao representar diversos tipos urbanos, homens e mulheres negros de ganho, acaba por oferece ao olhar da elite brasileira um retrato da vida cotidiana no Rio de Janeiro imperial. A seguir, apresenta-se uma análise comparativa das 14 litografias conhecidas da série, com ênfase nos aspectos iconográficos (elementos formais e temáticos) e iconológicos (significados simbólicos e ideológicos).

As litografias reunidas sob o título "Cenas e tipos do Brasil Imperial" (c.1840), compõem um conjunto de representações que oferecem um verdadeiro inventário visual da escravidão urbana carioca. A série não apenas documenta a diversidade de ofícios desempenhados pelos escravizados de ganho, mas também revela as estratégias de representação por meio das quais o olhar europeu construiu o imaginário visual do Império brasileiro. As análises iconográficas e iconológicas desse conjunto de imagem permitem compreender a forma como a arte oitocentista operava a transmutação da violência em cotidiano, da desigualdade em tipologia e da presença negra em exotismo urbano.

A primeira imagem, o "Preto Comprador" (Figura 09)**,** a representação mostra um homem negro em pé, de corpo firme e olhar direcionado à frente. Veste calças simples, camisa de tecido claro e carrega sobre o ombro ou nos braços produtos que parecem destinados à venda.

Figura 09 – Preto Comprador



Fonte:BRIGGS, Frederico Guilherme**.** *Preto Comprador*, c.1840. Litografia sobre papel, 24 × 31 cm. In: *Cenas e tipos do Brasil Imperial*. Rio de Janeiro: s.n., c.1840.

O traço detalhado do artista revela o contraste entre o vigor físico e a simplicidade das roupas, características comuns nos registros visuais de escravizados urbanos (Koutsoukos, 2010). O pé descalço, elemento recorrente na iconografia da escravidão, sugere tanto a pobreza material quanto um marcador simbólico de subordinação. Lara (1988) observa que a ausência de calçados funcionava como signo de distinção social nas cidades coloniais e imperiais: pés descalços identificavam os sujeitos subalternos, em oposição à elite calçada e vestida com tecidos finos. Assim, o *preto comprador* representa um trabalhador de ganho que, apesar da mobilidade, carrega no corpo as marcas visuais da exclusão. Iconologicamente, a imagem expressa a ideia de "utilidade" do cativo, reforçando o mito do escravizado dócil e produtivo. Como observa Rodrigues (2008, p. 135), tais imagens "construíam um imaginário de ordem e trabalho que mascarava a coerção que estruturava a sociedade imperial".

A **"**Quitandeira**"** (Figura 10) apresenta uma mulher negra que se destaca pela postura firme e o equilíbrio com que sustenta uma bandeja ou tabuleiro de frutas e doces. O elemento mais notável é o bebê que carrega junto ao corpo, preso por um pano ao torso.

Figura 10 – Quitandeira



Fontes: BRIGGS, Frederico Guilherme**.** *Quintandeira*, c.1840. Litografia sobre papel, 24 × 31 cm. In: *Cenas e tipos do Brasil Imperial*. Rio de Janeiro: s.n., c.1840.

Essa imagem condensa a dupla jornada feminina na escravidão urbana: o trabalho produtivo e o cuidado maternal. Slenes (1999) enfatiza que a maternidade entre mulheres escravizadas simbolizava não apenas resistência, mas também continuidade cultural e afetiva dentro da violência do cativeiro. O gesto da quitandeira, que vende e amamenta, articula corpo e trabalho como dimensões indissociáveis. Os pés descalços novamente reforçam a ligação direta com a terra e a condição servil, marcando uma corporeidade distante da civilidade branca representada pelos calçados (Mendonça, 1999). A presença do bebê constitui, portanto, um elemento iconológico central: traduz a capacidade de gerar e cuidar mesmo em contextos de desumanização, funcionando como alegoria da sobrevivência negra. Schwarcz (2019, p. 51) nota que a representação da mulher negra na iconografia oitocentista frequentemente associava "domesticidade e docilidade", atributos que reforçavam a feminização do trabalho escravizado e a naturalização do serviço como destino racial. Iconologicamente, a *quitandeira* sintetiza a imagem da "mãe trabalhadora" que sustenta a cidade, mas é excluída da cidadania.

Em "Preto de Doce" (Figura 11), observa-se um homem que equilibra tabuleiros de doces, sobre uma bandeja ou suporte. O vestuário é modesto, composto por calças arregaçadas e camisa aberta, permitindo que o corpo seja percebido como instrumento de trabalho.

Figura 11 - Preto de doces.



Fonte: BRIGGS, Frederico Guilherme. Preto de doces. c. 1830. Litografia. Coleção Geyer, Museu Imperial de Petrópolis

Segundo Schwarcz (1987), esse tipo de representação reforçava o estereótipo do negro como corpo útil e produtivo, naturalizando sua força física e relegando-lhe um papel funcional na sociedade urbana. O utensílio que carrega, de madeira ou metal, indica a inserção do escravo de ganho na economia informal da cidade, cuja renda era parcialmente revertida ao senhor. O caráter pitoresco da cena e a leveza da composição enquadram o escravizado como parte da paisagem urbana agradável, reforçando o exotismo do cotidiano tropical. Belluzzo (1998, p. 70) adverte que esse tipo de representação "estetiza a diferença e transforma a desigualdade em curiosidade etnográfica". Assim, a imagem serve mais ao olhar do espectador europeu do que à realidade do sujeito retratado.

Em "Preto Mascote" (Figura 12), mostra-se um homem negro em trajes de lacaio, talvez ligado a serviços domésticos de elite. Usa calças curtas, jaqueta e, possivelmente, uma espécie de chapéu ou barrete.

Figura12 – Preto Mascote



Fonte: BRIGGS, Frederico Guilherme. Preto Mascote. c. 1830. Litografia. Coleção Geyer, Museu Imperial de Petrópolis.

A denominação “mascote” sugere a função simbólica de exibir o prestígio do senhor, um corpo negro adestrado a representar a docilidade servil (Lara, 1988). A ironia do termo ressalta a transformação do sujeito em adorno social. A iconologia desta Figura expõe o mecanismo de “humanização controlada” do escravizado, cuja presença nas casas senhoriais servia de ornamento e demonstração de status.

Em “Preto de Iluminação Pública” (Figura 13), o artista registra um trabalhador responsável por acender lampiões, munido de uma vara longa e possivelmente uma lanterna auxiliar. As vestes simples e a expressão concentrada reforçam a ideia de disciplina e utilidade. Esse ofício urbano, documentado por Mendonça (1999), era comum entre escravos de ganho alugados à municipalidade. A luz, símbolo civilizatório, é aqui paradoxalmente acesa por um corpo marginalizado.

Figura13 – Preto da Iluminação Pública



Fonte: BRIGGS, Frederico Guilherme. Preto Da Iluminação Publica. c. 1830. Litografia. Coleção Geyer, Museu Imperial de Petrópolis.

Iconologicamente, a cena expõe o papel do negro como agente invisível do progresso urbano, porém essa figura associa o corpo negro ao papel de mediador da luz e da ordem, um "operário invisível" da modernidade imperial. Pifano (2010, p. 8) observa que "a arte pode revelar as tensões entre progresso técnico e atraso social", e Briggs ilustra essa contradição ao vincular o trabalho escravo à imagem do progresso civilizatório.

A figura seguinte, o **"**Preto do Lixo**"** (Figura 14)**,** representa um homem que empurra ou carrega vasilhas e baldes, recolhendo resíduos das ruas. O corpo inclinado e as roupas gastas indicam o esforço físico.

Figura 14 – Preto do lixo



Fonte: BRIGGS, Frederico Guilherme. Preto do lixo. c. 1830. Litografia. Coleção Geyer, Museu Imperial de Petrópolis.

Como lembra Schwarcz e Starling (2015, p. 91), “a ordem imperial sustentava-se na visibilidade controlada dos corpos negros, que deviam ser úteis, mas não incômodos”. Iconologicamente, essa imagem transforma a exclusão em serviço, fazendo do trabalho forçado um signo de urbanidade.

Em “Preta Vendendo Bonecas” (Figura 15), uma mulher negra carrega bonecas de pano, provavelmente feitas por ela, vestindo saia longa e lenço na cabeça.

Figura 15 – A preta vendendo bonecas



Fonte: BRIGGS, Frederico Guilherme. Preta vendendo bonecas. c. 1830. Litografia. Coleção Geyer, Museu Imperial de Petrópolis.

Essa figura aproxima-se da representação das amas e cuidadoras, pois as bonecas remetem à infância e ao papel feminino de educar e nutrir. Esse desdobramento simbólico, a negra vendendo bonecas funciona como uma alegoria da própria estrutura social, onde o sujeito subalterno comercializa a imagem do dominante. O gesto de vender bonecas é simultaneamente expressão de criatividade e de alienação; como sugere Rivera (2013, p. 59), “é nos pequenos gestos que o trauma histórico se repete e se transforma em imagem.”. Iconologicamente, ela reflete o hibridismo entre a produção artesanal e a reprodução simbólica da ordem doméstica branca.

Em **“**Preto Vendendo Galinhas” (Figura 16), temos a imagem de um homem carregando gaiolas ou amarrados de aves. A vestimenta segue o padrão modesto: calças curtas, camisa solta, às vezes chapéu de palha. A expressão do personagem é serena, talvez cansada. Iconologicamente, as galinhas remetem à vida doméstica e à subsistência, revelando o papel do escravo como mediador entre o campo e a cidade, remetendo à economia de subsistência e à circulação de produtos domésticos.

Figura 16 – Preto vendendo galinha



Fonte: BRIGGS, Frederico Guilherme. Preto vendendo galinhas. c. 1830. Litografia. Coleção Geyer, Museu Imperial de Petrópolis

A composição enfatiza o equilíbrio corporal e a destreza do vendedor, sugerindo competência e disciplina. Essa representação contribui para o imaginário do negro como trabalhador manual eficiente, reforçando o que Rodrigues (2008, p. 145) chama de “mitologia da ordem produtiva escrava”, refere-se ao conjunto de representações, discursos e práticas simbólicas que procuravam naturalizar, justificar e estetizar o funcionamento da escravidão como um sistema ordenado, eficiente e necessário ao projeto civilizatório do Império brasileiro.

O “Preto do Caldo de Cana” (Figura 17) apresenta um trabalhador junto a um pequeno engenho ou moenda portátil. Carrega recipiente e copos, sugerindo o comércio ambulante de bebida doce e energética. Lopes (2004) explica que o caldo de cana fazia parte da alimentação popular e era vendido em feiras e ruas centrais. O instrumento, a moenda, é representado com detalhe, enfatizando a destreza técnica, proporcionando um olhar para o trabalho de transformação da matéria-prima e associando o escravizado à cadeia produtiva do açúcar, principal símbolo econômico do Brasil colonial.

Figura 17 – Preto do Caldo de Cana.



Fonte: BRIGGS, Frederico Guilherme. Preto do caldo de cana. c. 1830. Litografia. Coleção Geyer, Museu Imperial de Petrópolis.

Iconologicamente, essa figura remete à memória do engenho e à persistência das práticas de servidão em contextos urbanos. A presença do caldo de cana, bebida popular, simboliza a assimilação do trabalho escravo pela cultura nacional, num processo de “doce naturalização da violência”, segundo expressão de Schwarcz (2019, p. 52).

Em “Quitandeira do Largo da Sé” (Figura 18), outra mulher negra aparece em trajes semelhantes aos da quitandeira anterior, porém com mais adereços e postura mais altiva. O local, possivelmente nas proximidades da Igreja da Sé, sugere a ligação entre religiosidade e comércio. A mulher segura uma bandeja com frutas tropicais e usa panos coloridos, elementos que Lopes (2004) relaciona à estética afro-brasileira e à herança cultural banto.

Figura 18 – Quitandeira do Largo da Sé.



Fonte: BRIGGS, Frederico Guilherme. Quitandeira do Largo da Sé. c. 1830. Litografia. Coleção Geyer, Museu Imperial de Petrópolis.

A justaposição entre o trabalho e o templo sugere a sacralização da ordem social. Panofsky (1991) define a iconologia como o estudo da relação entre forma e conteúdo espiritual; nesse caso, a associação entre fé e trabalho feminino reforça o ideal cristão de resignação, enquanto perpetua a desigualdade de gênero e raça.

A figura "Bonegras Nhá Nhá**"** (Figura 19) é uma das mais enigmáticas da série. Ela representa traz uma mulher com bonecas maiores e vestes mais detalhadas, talvez voltadas à clientela abastada. O termo "Nhá Nhá", diminutivo de sinhá, reforça a ironia social: a escravizada vende brinquedos que remetem à elite branca infantil. Slenes (1999) interpreta esse tipo de representação como uma forma de "espelho invertido", em que a mulher negra fornece à elite objetos que reproduzem sua própria exclusão.

Figura 19- Bonegras Nhá Nhá



Fonte: BRIGGS, Frederico Guilherme. Bonegras Nha Nha. c. 1830. Litografia. Coleção Geyer, Museu Imperial de Petrópolis.

Essa representação tensiona o limite entre subalternidade e distinção. Para Belluzzo (1998, p. 80), "a multiplicidade de papéis sociais atribuídos às mulheres negras urbanas revela as ambiguidades do imaginário colonial: elas são simultaneamente desejadas e desprezadas". Iconologicamente, há uma crítica implícita à hierarquia social disfarçada de cena cotidiana.

Em **"**Negro de Ballas**"** (Figura 20) vê-se um vendedor de balas e doces, com uma bandeja presa por tiras ao pescoço. A composição visual repete a estrutura do trabalhador ambulante, mas o olhar do personagem parece mais direto, como se interpelasse o observador. Schwarcz (1987) aponta que muitos artistas oitocentistas construíram esse olhar frontal para sugerir vivacidade e subserviência, tornando o sujeito simultaneamente humano e controlado. Os doces, símbolo de prazer e doçura, contrastam com a dureza da vida de ganho.

Figura 20 – Negro de ballas.



Fonte: BRIGGS, Frederico Guilherme. Negro de Ballas. c. 1830. Litografia. Coleção Geyer, Museu Imperial de Petrópolis.

A repetição do tema do alimento sugere o papel do escravizado como mediador da sociabilidade urbana. No entanto, sua representação idealizada reforça a ideia de que o trabalho escravo é uma expressão de alegria tropical. Essa "estetização da servidão", como nomeia Rodrigues (2008, p. 149), é um dos mecanismos visuais mais eficazes da ideologia imperial.

O "Negro de Ganho" (Figura 21) sintetiza todo o conjunto: o trabalhador ambulante genérico, figura-tipo da economia urbana escravista. Essa imagem, que parece representar o "homem comum" do Rio de Janeiro, condensa o mito da convivência harmoniosa entre senhores e escravizados. Ele representa o tipo urbano essencial da economia imperial. Vestido modestamente e com utensílios variados encarna a multiplicidade de ofícios.

Figura 21 – Negro de Ganho.

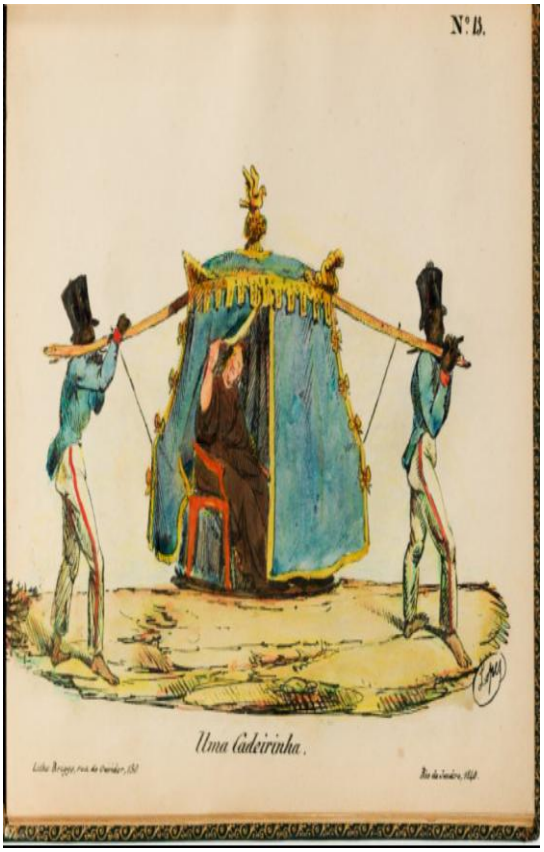


Fonte: BRIGGS, Frederico Guilherme. Negro de Ganho. c. 1830. Litografia. Coleção Geyer, Museu Imperial de Petrópolis.

Segundo Marquese e Salles (2016), o escravo de ganho foi um agente econômico fundamental e, ao mesmo tempo, um sujeito de negociação de sua liberdade. A leitura de Panofsky (1991) nos faz imaginar que o autor conceberia que o "significado intrínseco" aqui é o próprio princípio de ordem, o equilíbrio aparente entre desigualdade e estabilidade. Entretanto, sob a leitura contemporânea, percebe-se a operação simbólica que transforma o oprimido em símbolo da nação.

Por fim, a litografia "Uma Cadeirinha" (Figura 22) apresenta dois homens negros carregando uma cadeira de arruar, veículo de transporte pessoal utilizado pela elite. Os carregadores curvados sustentam o peso de uma senhora branca e visível na composição. A cadeira, signo de conforto e status, repousa sobre a fadiga dos corpos negros. A cena é paradigmática: o corpo negro sustenta literalmente o corpo branco.

Figura 22 – Uma cadeirinha



Fonte: BRIGGS, Frederico Guilherme. Uma cadeirinha. c. 1830. Litografia. Coleção Geyer, Museu Imperial de Petrópolis.

Essa cena simboliza de forma contundente a hierarquia racial e corporal do século XIX. Lara (1988) interpreta o ato de carregar como metáfora do suporte físico e simbólico que a população escravizada fornecia à estrutura social branca. Essa imagem, talvez mais que qualquer outra, evidencia o que Schwarcz e Starling (2015, p. 105) definem como "metáfora visual do Brasil escravista". Iconologicamente, é o clímax da série: a estética do serviço eleva a subalternidade à condição de espetáculo.

A análise conjunta das quatorze litografias de Frederico Guilherme Briggs revela a coerência simbólica de um projeto visual que retrata a escravidão urbana como elemento constitutivo da paisagem do Rio de Janeiro imperial. Sob o aspecto iconográfico, as obras registram o cotidiano dos escravizados de ganho; sob o aspecto iconológico, evidenciam o esforço em transformar a desigualdade social em harmonia estética. O "significado intrínseco", no sentido panofskiano (Panofsky, 1991), manifesta-se como a naturalização da hierarquia racial e social, o trabalho forçado convertido em emblema de ordem e progresso. No entanto, essas imagens não podem ser compreendidas apenas como representações

formais: elas são também instrumentos de disputa de poder e de controle simbólico sobre o território urbano**.**

O Rio de Janeiro, capital do Império, era simultaneamente o espaço da modernidade e o palco da dominação colonial. Conforme afirma Schwarcz (2019, p. 53)**,** "o espaço urbano oitocentista funcionava como um cenário de poder, onde a visibilidade do negro era ao mesmo tempo necessária e disciplinada". As litografias de Briggs, ao inserir o corpo negro nas ruas, praças e mercados, reconfiguram o território como palco da hierarquia social, em que o espaço público se converte em vitrine da ordem imperial. Essa dimensão territorial das imagens evidencia o que Santos (2002, p. 63) denomina de "uso político do espaço": a produção de territórios desiguais como forma de manutenção do poder. Nas cenas de Briggs, o território carioca aparece dividido entre quem trabalha e quem usufrui, entre o corpo que carrega e o corpo transportado. Assim, o espaço urbano é representado não apenas como paisagem, mas como campo de forças, onde o poder colonial é reproduzido visualmente. O território torna-se o "lugar da subordinação naturalizada", um espaço em que o negro é simultaneamente indispensável e invisível.

Além disso, as litografias atuam como mapas simbólicos de controle social, na medida em que ordenam visualmente o espaço e seus habitantes. Como observa Pifano (2010, p. 7), "a imagem é um sistema de classificação que reflete e reforça as estruturas mentais de uma sociedade". Nessa perspectiva, a série Cenas e Tipos do Brasil Imperial não apenas representa o território, mas o constrói simbolicamente e produz um "espaço visto" que legitima o domínio europeu sobre o corpo negro e o trabalho manual. Essa leitura aproxima-se da crítica de Mignolo (2005, p. 27)**,** para quem a cartografia e a representação visual são "formas epistêmicas de conquista", que transformam o olhar em instrumento de poder. A disputa de poder nas imagens de Briggs é, portanto, uma disputa epistemológica e territorial. Ao traduzir a cidade em cena e o escravizado em tipo, as litografias fixam uma narrativa visual da subalternidade**.** Belluzzo (1998, p. 61) salienta que o viajante-artista europeu, ao representar o Brasil, "organiza o mundo a partir de um ponto de vista de superioridade civilizatória". Esse ponto de vista não é neutro: ele define o que pode ser visto e quem pode ser representado. Assim, o território carioca não é apenas o cenário das imagens, mas o lugar simbólico onde o poder colonial se reinscreve e se estetiza**.** Por outro lado, a leitura contemporânea permite reverter essa lógica. Se, no século XIX, o território era representado como espaço da ordem e da subordinação, hoje pode ser compreendido como espaço de memória e resistência**.** Santos (2002, p. 75) argumenta que "o território é também o espaço do possível, onde os sujeitos

reinterpretam e resignificam a dominação". As litografias de Briggs, relidas sob uma ótica crítica, revelam não apenas o controle sobre o espaço, mas também os sinais sutis de autonomia e gesto de quem circula, trabalha, ocupa e resiste.

Dessa forma, as imagens de Cenas e Tipos do Brasil Imperial devem ser também entendidas como territórios de disputa simbólica, em que se confrontam as narrativas do poder e as contranarrativas da presença. O olhar de Briggs, embora marcado pelo exotismo colonial, não apaga completamente a agência dos corpos que representa. As ruas, praças e mercados que compõem o pano de fundo dessas litografias são também espaços de movimento e negociação, lugares onde o poder se exerce, mas também onde ele é contestado. Assim, ao articular arte, território e poder, compreende-se que a iconologia de Briggs não apenas traduz a estrutura mental do Império, como diria Panofsky, mas também antecipa as contradições fundadoras da experiência brasileira**:** a coexistência de modernidade e escravidão, visibilidade e silenciamento, ordem e resistência. Em última instância, essas imagens nos convidam a repensar o território não apenas como espaço físico, mas como campo simbólico de disputa pela representação e pela memória**.**

As litografias produzidas por Frederico Guilherme Briggs, reunidas na série Cenas e tipos do Brasil Imperial (c.1840), constituem um dos mais expressivos acervos visuais sobre o cotidiano do Rio de Janeiro oitocentista, particularmente no que se refere à presença dos escravizados de ganho no espaço urbano. As imagens anexadas ao corpus documental: "Preto Comprador", "Quintandeira", "Preto de Doce", "Preto de Iluminação Pública", "Preta vendendo bonecas", "Negro de Ganho", "Uma Cadeirinha", entre outras apresentam uma diversidade de situações e posturas que permitem compreender a complexidade das relações entre trabalho, território e poder na capital do Império.

No nível pré-iconográfico, observa-se que os escravizados de ganho são representados em atividades específicas: carregando tabuleiros de doces, equilibrando cestos e lamparinas, transportando cadeirinhas, vendendo bonecas, coletando lixo ou realizando serviços de iluminação pública. Nas imagens apresentadas, percebem-se elementos materiais como tecidos simples, pés descalços, turbantes, gamelas, gaiolas e instrumentos de trabalho. Essas representações revelam a materialidade do ofício e a dependência estrutural da cidade em relação ao trabalho urbano escravizado. A análise iconográfica revela que Briggs não representou indivíduos, mas tipos sociais, como sublinham Rodrigues (2008) e Schwarcz (2019). Nomear figuras como "Preto de Doce", "Quitandeira da Sé", "Preto do Lixo" ou "Negro de Ganho" constitui um procedimento visual que reduz sujeitos complexos a

categorias funcionais. A litografia torna-se, nesse sentido, um catálogo de ofícios escravizados, distribuídos segundo uma lógica imperial de organização do espaço urbano. A repetição desses tipos confirma o argumento de Rodrigues (2008, p. 118) de que o século XIX produziu uma "classificação visual da sociedade", hierarquizando corpos e funções.

Ao alcançar o nível iconológico, torna-se possível compreender o significado mais profundo dessas representações. Panofsky (1991) afirma que esse nível busca identificar os "princípios simbólicos" que estruturam a cultura. No caso da escravidão urbana carioca, a iconologia revela a construção de uma cidade cujo funcionamento depende da mão de obra negra, mas que simultaneamente a subordina. Os escravizados aparecem como engrenagens discretas e disciplinadas da vida cotidiana, o que reforça a ideia de que a ordem imperial se sustentava sobre a circulação e exploração dos corpos negros, como discutem Schwarcz e Starling (2015). É nesse ponto que se articula um elemento fundamental: a imagem como território de poder. Segundo Santos (2002), o território não é apenas espaço físico, mas um instrumento político, usado para organizar relações de dominação e circulação. As litografias de Briggs capturam esse território em funcionamento: os escravizados ocupam ruas, igrejas, mercados e praças, sempre executando tarefas que fazem a cidade operar. A presença negra é central sendo imagem e registro, mas é uma presença controlada, vigiada e inscrita dentro de fronteiras rígidas de mobilidade e trabalho.

As imagens já apresentadas, quando analisadas em conjunto, funcionam como uma cartografia simbólica da cidade imperial. O "Preto de Iluminação Pública", por exemplo, mostra o escravizado como responsável pela modernização urbana, enquanto o "Preto do Lixo" revela a dependência da cidade por serviços que hoje seriam considerados essenciais. Já figuras como a "Quitandeira da Sé" e a "Preta vendendo bonecas" evidenciam a forte presença de mulheres negras no comércio ambulante, confirmando a tese de Belluzzo (1998) de que a visualidade europeia atribuía às mulheres escravizadas uma função de mediação entre casa e rua. Outra dimensão importante é a relação entre representação e ideologia da harmonia racial, frequentemente sublinhada nos relatos de viajantes estrangeiros. Como observa Schwarcz (2019), a produção iconográfica oitocentista tende a suavizar conflitos e tensões, convertendo a violência da escravidão em cenas do "pitoresco urbano". Briggs participa desse processo ao figurar corpos negros integrados ao cotidiano de forma aparentemente pacífica, ainda que a própria estrutura social fosse profundamente desigual e coercitiva.

Contudo, um olhar iconológico atento permite identificar, nas imagens, traços de subjetividade e resistência. Alguns escravizados olham diretamente para o observador; outros mantêm expressões neutras, mas firmes; alguns sustentam postura altiva mesmo quando carregam pesos consideráveis. A análise das litografias também deve dialogar com uma crítica contemporânea à metodologia de Panofsky. Como argumenta Pifano (2010), a iconologia panofskiana pressupõe um sistema simbólico europeu que nem sempre corresponde às realidades coloniais. Assim, aplicar Panofsky ao Brasil exige cuidado e adaptação, incorporando perspectivas decoloniais como as de Mignolo (2005), que alertam para o fato de que toda representação colonial é também uma forma de poder epistêmico. Nesse sentido, as litografias de Briggs podem ser compreendidas como parte do projeto colonial de transformar sujeitos históricos em tipos visuais.

A partir dessa leitura, compreende-se que as imagens não apenas retratam, mas produzem significados sobre o lugar da população negra no Império. Elas constroem uma narrativa segundo a qual o trabalho escravizado é natural, necessário e harmonioso. Contudo, uma análise qualitativa, informada pelos métodos panofskianos e pela historiografia social brasileira, revela a natureza política dessa visualidade, e expõe as tensões entre ordem urbana e violência estrutural. Portanto, ao se analisar as litografias de Briggs qualitativamente, observa-se que elas operam simultaneamente como documentos, discursos e dispositivos de poder. Elas registram a cidade, organizam sua hierarquia social, naturalizam seus conflitos e, ainda assim, deixam brechas que permitem enxergar a ação e a presença dos sujeitos escravizados. A iconologia, aliada à crítica historiográfica brasileira, torna possível reconstituir esse sistema simbólico e compreender como a escravidão urbana moldou não apenas a paisagem do Rio de Janeiro, mas também sua memória e sua imaginação visual. Assim, este capítulo demonstra que as litografias oitocentistas não são apenas testemunhos do passado, mas textos visuais complexos, cuja interpretação qualitativa fundamentada em Panofsky, Rodrigues e Pifano revela os processos profundos de significação, poder e disputa que atravessam a construção imagética da escravidão e da cidade no século XIX.

III.2 Entre Panoramas do Rio de Janeiro do Séc. XIX, Paisagens e Territórios: As litografias como Geografia Simbólica de Poder.

A análise das litografias de Frederico Guilherme Briggs, tanto dos retratos tipológicos de escravizados de ganho quanto dos panoramas urbanos, revela que o território constitui um eixo estruturante de sua produção imagética. Conforme afirma Santos (2002, p. 63), o

território é um "instrumento político", um espaço que organiza relações de dominação, circulação e controle. Nas representações dos escravizados de ganho, essa dimensão territorial aparece de forma explícita: o corpo negro é constantemente retratado em espaços urbanos demarcados, como as ruas, praças, igrejas e mercados, que funcionam como cenários da vida cotidiana, mas também como arenas de disciplinamento social.

A repetida presença dessas figuras no território urbano transforma a cidade numa espécie de "máquina de trabalho", sustentada por corpos que carregam, vendem, limpam ou transportam. Como observam Schwarcz e Starling (2015, p. 82), a capital imperial funcionava por meio de "uma linguagem simbólica da escravidão", na qual o espaço público operava como vitrine da ordem social. Assim, ao representar o território, Briggs não apenas registra a cidade: ele a constrói visualmente como cenário de poder, disciplinamento e hierarquia racial. Essa dimensão visual, entretanto, deve ser compreendida também enquanto paisagem como uma construção cultural que, segundo Mitchell (2002), atua como "instrumento de poder" ao transformar a visão em forma de posse e controle.

A crítica decolonial de Mignolo (2005) amplia essa leitura, ao afirmar que as imagens coloniais são também instrumentos de controle epistêmico. O território representado é, portanto, um território "visto de cima", segundo a lógica imperial que decide quem pode ser visto, onde e de que maneira. As litografias de Briggs constituem, assim, uma geografia simbólica do poder, na qual os espaços e corpos são organizados conforme uma racionalidade imperial que busca ocultar conflitos e harmonizar desigualdades. Nesse sentido, a paisagem, enquanto categoria estética e política opera como mediadora dessas relações. Ela mascara as tensões sociais sob uma aparência de ordem e beleza, convertendo desigualdade em composição. Como lembra Corbin (2001), toda paisagem é também uma "invenção do olhar", construída historicamente a partir de sensibilidades que determinam o que merece ser visto e o que deve permanecer invisível. A paisagem urbana nas litografias de Briggs, portanto não é neutra: ela participa ativamente da constituição de uma visualidade imperial que estetiza o domínio e naturaliza as hierarquias raciais. Dessa forma, território e paisagem aparecem aqui como dimensões interdependentes da mesma lógica de poder. Se o território define os contornos materiais da dominação como: controlando o espaço, a circulação e o corpo, a paisagem oferece o enquadramento simbólico que legitima e naturaliza essas relações. A leitura integrada de ambos os conceitos permite compreender que as litografias de Briggs não apenas descrevem a cidade imperial, mas também a constroem como visão e como ideologia: um espaço visto, ordenado e hierarquizado segundo o olhar colonial.

As quatro litografias panorâmicas apresentadas (Figuras 08, 23, 24 e 25) são representações amplas da capital do Império, que revelam tanto a expansão urbana quanto a organização simbólica da cidade enquanto centro político, econômico e cultural do Brasil no período, oferecendo um contraponto fundamental às imagens dos escravizados de ganho.

As informações históricas e descritivas apresentadas nesta análise baseiam-se em estudos consolidados sobre a configuração urbana e cultural do Rio de Janeiro oitocentista. A caracterização dos edifícios, espaços públicos e instituições artísticas foi construída a partir das contribuições de autores como Benchimol (1990), que examina a transformação do Campo de Santana e o papel simbólico dos espaços centrais na vida política e social da cidade, e Carvalho (2007), cuja abordagem sobre a formação da ordem imperial evidencia o entrelaçamento entre poder político e civilidade urbana. As interpretações acerca da Academia Imperial de Belas Artes e do processo de europeização estética no Brasil apoiam-se em Belluzzo (1998) e Squeff (2008), que demonstram como a arte acadêmica e seus espaços institucionais foram fundamentais na consolidação de uma cultura visual de caráter civilizatório. Do mesmo modo, a presença das igrejas e de elementos religiosos na paisagem é compreendida à luz das reflexões de Schwarcz e Starling (2015), que associam a arquitetura sacra aos valores morais e às hierarquias sociais do Império. Finalmente, a leitura iconográfica e iconológica das imagens segue a metodologia proposta por Panofsky (1991), na qual a descrição visual inicial é sucedida por uma interpretação simbólica e cultural dos motivos representados. Assim, o conjunto de referências citadas fornece o alicerce histórico, teórico e interpretativo que sustenta a análise da litografia como documento visual do projeto imperial e da construção simbólica da paisagem urbana.

A litografia (Figura 08), “Panorama da Cidade do Rio de Janeiro” (1837), o Morro de Santo Antônio, apresenta uma vista ampla e cuidadosamente estruturada da cidade do Rio de Janeiro no século XIX.

Sua leitura conforme o método panofskiano (Panofsky, 1991) permite compreender não apenas os elementos representados, mas também os significados simbólicos e políticos implicados na construção visual do espaço urbano imperial. No plano descritivo imediato, aparecem alguns dos principais edifícios religiosos e administrativos da capital. À esquerda, observa-se o conjunto formado pelo Convento e pela Igreja de Santo Antônio, acompanhado pela Igreja de São Francisco da Penitência, que coroam o Morro de Santo Antônio, um dos núcleos históricos da cidade. À direita da imagem, no Morro do Castelo, identificam-se a Igreja de São Sebastião, antiga Sé da cidade, o colégio e a Igreja dos Jesuítas, além do

Observatório Astronômico e da estação do telégrafo semafórico, facilmente reconhecida pelas bandeiras utilizadas para comunicar o movimento marítimo. No centro da composição, o casario compacto marca o núcleo urbano, onde se destacam o Paço Imperial, o Convento do Carmo, a torre sineira, a Capela Imperial e a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, conjunto que evidencia a importância religiosa e política da ordem carmelita no período. Mais à esquerda, próximos à Ilha das Cobras, surgem as torres da Igreja da Candelária e o Mosteiro de São Bento, enquanto, ao fundo, delineiam-se a cidade de Niterói e o contorno da Serra dos Órgãos, que encerra a paisagem. Essa organização espacial evidencia uma composição ordenada, simétrica e cuidadosamente equilibrada, reforçando o caráter monumental da cidade.

No plano iconográfico, os elementos arquitetônicos e naturais remetem à tradição das vistas urbanas produzidas por viajantes europeus no século XIX. Como observa Belluzzo (1998), tais panoramas seguem convenções do gênero topográfico: a cidade aparece organizada em camadas, com edifícios emblemáticos destacados, natureza exuberante e um ponto de vista elevado que oferece domínio visual sobre o território. A presença dos principais edifícios religiosos, como: franciscanos, carmelitas, jesuítas e beneditinos, constitui um repertório iconográfico que associa o Rio de Janeiro a uma metrópole católica, consolidando sua identidade como centro político e espiritual do Império. Da mesma forma, o Paço Imperial e o Convento do Carmo reforçam a ideia da cidade como sede da monarquia luso-brasileira. A estação do telégrafo semafórico introduz elementos de modernidade, conectando o Rio a redes de vigilância e comunicação marítima. Como afirma Rodrigues (2008), a modernização urbana era componente fundamental da construção da imagem imperial, articulando progresso e ordem.

No nível mais profundo, o panorama revela o esforço de construir uma visão idealizada do Rio de Janeiro como metrópole moderna, organizada e pacificada. Schwarcz e Starling (2015, p. 276) destacam que o Império buscava projetar uma imagem de nação em ordem, ocultando tensões sociais, desigualdades e conflitos étnico-raciais. A escolha deliberada de excluir trabalhadores negros que, nas imagens tipológicas de Briggs, aparecem como protagonistas do cotidiano opera aquilo que Mignolo (2005, p. 27) denomina “estratégia epistêmica de controle visual”: representar o território colonial apenas pelos marcos do poder, apagando os sujeitos que o sustentam. Desse modo, o panorama funciona como geografia simbólica do Império, produzindo uma cidade que corresponde mais ao projeto político das elites do que à realidade vivida. A iconologia revela, portanto, uma estrutura visual que:

estetiza o poder; naturaliza a ocupação colonial; transforma a cidade em alegoria da civilização e converte o território em instrumento de dominação, como afirma Santos (2002). Ao mesmo tempo, esse ideal de cidade expõe seus limites simbólicos: a ausência dos trabalhadores evidencia, paradoxalmente, o esforço em apagá-los. Assim, o panorama funciona como superfície de tensão entre aquilo que a cidade é e aquilo que o Império deseja que ela seja.

A figura 23 apresenta, na região central da imagem, o entorno do Passeio Público, reconhecível pelas pontas das duas pirâmides de granito que ladeiam a Fonte dos Amores, conjunto escultórico projetado por Mestre Valentim no final do século XVIII e considerado marco importante da ornamentação paisagística carioca.

Figura 23 - Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, Capital do Brasil. c. 1837.



Fonte: BRIGGS, Frederico Guilherme. Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, Capital do Brasil. c. 1837. Litografia. Coleção Geyer, Museu Imperial de Petrópolis/Ibran/MinC.

Em posição de destaque, imediatamente à frente desse jardim, encontra-se o palacete de José Oliveira Barbosa, cuja varanda semicircular evidencia o projeto arquitetônico de Grandjean de Montigny, datado entre 1830 e 1835, período de crescente adoção dos princípios neoclássicos no espaço urbano do Rio de Janeiro. Ao fundo, na porção direita, veem-se a Igreja de Nossa Senhora da Glória, assentada sobre o Outeiro da Glória, e, atrás dela, o contorno do Pão de Açúcar, elemento geográfico emblemático da cidade. Ainda à direita, surge parcialmente o aqueduto colonial, atual Arcos da Lapa, seguido da Igreja e Convento de Santa Teresa, situados no alto da colina homônima. Na região oposta da cena, atrás dos personagens em primeiro plano, identifica-se o Convento da Ajuda, localizado no sítio onde hoje se encontra a Praça da Cinelândia. Essa marca arquitetônica, distribuída em

camadas horizontais, organiza uma vista panorâmica coerente, articulando paisagem natural, edificações religiosas e construções civis.

A iconografia da imagem segue o modelo tradicional dos panoramas oitocentistas, nos quais o artista articula três elementos centrais: Urbanidade civilizada com a presença do Passeio Público, espaço concebido segundo modelos paisagísticos europeus, e do palacete neoclássico de Montigny, que remete ao discurso de modernização da cidade. Essas construções, símbolos do refinamento arquitetônico, ancoram a imagem numa ideia de progresso ordenado. A **c**entralidade religiosa pode ser observada a partir da**s** igrejas representadas: Santo Antônio, São Francisco da Penitência, Nossa Senhora da Glória, Santa Teresa e a antiga Sé no Morro do Castelo, que se integram à narrativa visual como referências morais e históricas. Seu agrupamento icônico reforça ainda a importância da instituição religiosa na organização social e espacial da cidade imperial. A paisagem natural como moldura de m**o**ntanhas, relevo e baía formam a moldura cênica que caracteriza a iconografia tropical dos viajantes. Como observa Belluzzo (1998), a paisagem natural funcionava como elemento de exotismo, projetando o Brasil como espaço de natureza vigorosa e ordenável. A sinalização visual da centralidade urbana com as imagens do Paço Imperial, o Convento do Carmo e o casario compactado operam segundo Rodrigues (2008), como signos de um centro administrativo ativo, reforçando a ideia de estabilidade política e urbana, tema recorrente da iconografia imperial.

O nível iconológico revela como esse panorama não apenas representa a cidade, mas produz uma visão política da paisagem e do território imperial. A vista panorâmica articulada por Briggs projeta uma cidade harmoniosa, civilizada e modernizada, conforme o ideal urbano que o Império desejava divulgar, como a cidade do espetáculo da modernidade imperial**.** A seleção dos edifícios enfatiza instituições religiosas e administrativas, criando um "cenário civilizatório" que oculta conflitos sociais e desigualdades. Schwarcz e Starling (2015) observam que o Estado imperial buscava construir a imagem de um país "em ordem", e a litografia opera precisamente nesse registro. A ausência de escravizados tão presentes nos retratos tipológicos revela uma estratégia de controle visual: o Rio é apresentado como cidade branca, pacificada e organizada.

Ao representar o Passeio Público, os palacetes neoclássicos e as colinas ocupadas por ordens religiosas, Briggs transforma o espaço urbano em um território simbólico de dominação, no qual natureza, arquitetura e instituições articulam-se para reforçar a legitimidade política e cultural do Império. Como observa Gomes (2013), toda representação

espacial implica uma política de visibilidade, um modo de organizar o olhar que define o que pode ou deve ser visto, e o que permanece invisível. Nesse sentido, a litografia de Briggs não apenas descreve a cidade, mas institui uma forma de ver que hierarquiza o espaço urbano e naturaliza as relações de poder. De maneira convergente, Cosgrove (1998) compreende a paisagem como uma "maneira de ver", expressão cultural de uma ordem social que traduz o domínio político em harmonia estética. A imagem, portanto, cristaliza essa dimensão visual do poder, afirmando a não neutralidade da paisagem: ela constrói uma memória idealizada da cidade, fixando um modelo de civilidade e progresso que ainda hoje persiste nos imaginários sobre o Rio de Janeiro. A ausência do trabalho escravo e a ênfase na monumentalidade religiosa e administrativa convertem a litografia em narrativa oficial, estetizando a história e silenciando as tensões sociais que sustentavam a ordem imperial.

No Panorama apresentado na figura. 24, na porção esquerda da litografia destaca-se o Campo de Santana, espaço amplo e de grande relevância para a sociabilidade urbana oitocentista.

Figura 24 - Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, Capital do Brasil. c. 1837.



Fonte: BRIGGS, Frederico Guilherme. Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, Capital do Brasil. c. 1837. Litografia. Coleção Geyer, Museu Imperial de Petrópolis/Ibran/MinC.

Ao fundo, situa-se a Igreja de Santana, então localizada no mesmo terreno onde mais tarde seria construída a atual estação Central do Brasil. No centro da composição aparece o Rossio, correspondente à atual Praça Tiradentes, adjacente a ele o Teatro de São Pedro de Alcântara, edifício que ocupava o local hoje destinado ao Teatro João Caetano. À esquerda

desse teatro, parcialmente oculto pelo casario, identifica-se o pórtico da Academia Imperial de Belas Artes, instituição nuclear da formação artística no Império. À direita dos personagens representados no primeiro plano surgem as torres da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Paula, cuja imponência se evidencia na paisagem urbana. Essa descrição pré-iconográfica corresponde ao primeiro nível panofskiano, no qual se reconhecem formalmente "os motivos e objetos tal como aparecem ao olhar, ainda sem interpretação cultural" (Panofsky, 1991, p. 29).

No nível iconográfico, a cena reúne alguns dos espaços mais significativos da vida pública e institucional do Rio de Janeiro imperial. O Campo de Santana, local de circulação intensa e palco de cerimônias cívicas, aparecem como símbolo do cotidiano urbano. O Rossio, centro nervoso da cidade e ponto de confluência de estradas e comércio, reforça seu caráter de eixo articulador da mobilidade e das trocas sociais. Já o Teatro de São Pedro de Alcântara, inaugurado em 1813, materializa o esforço de inserção do Rio de Janeiro no circuito cultural europeu fato que evidencia o processo de modernização estética e moral buscado pela Corte. A presença do pórtico da Academia Imperial de Belas Artes, mesmo parcialmente velado, confere densidade simbólica à litografia. Como destaca Belluzzo (1998, p. 122), "a Academia foi instrumento decisivo na difusão do neoclassicismo e na formação de um gosto artístico afinado com os códigos europeus". Sua inclusão reforça o discurso visual de civilidade e sofisticação. Por fim, as torres da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Paula, visíveis à direita, introduzem na cena o elemento religioso, componente estruturador da iconografia urbana oitocentista. Schwarcz e Starling (2015, p. 97) lembram que a presença de igrejas na paisagem "não apenas marca a organização espacial, mas traduz os valores morais e hierarquias sociais do Império".

O nível iconológico de acordo com Panofsky (1991, p. 40), aquele que revela "os princípios estruturantes da visão de mundo de uma época", permite compreender a litografia como um dispositivo visual de legitimação política, cultural e ideológica. Ao reunir, em um mesmo enquadramento, espaços cívicos (Campo de Santana), administrativos e comerciais (Rossio), culturais (Teatro de São Pedro e Academia Imperial) e religiosos (Ordem Terceira de São Francisco de Paula), a imagem articula um panorama de ordem, racionalidade e refinamento. Trata-se de uma visualidade coerente com o projeto de modernização urbana discutido por Rodrigues (2008, p. 118), para quem o Rio de Janeiro oitocentista buscava "construir uma imagem pública capaz de expressar estabilidade política e civilizada

aparência". A composição confere ao espaço público um caráter monumental e harmônico, característica comum das representações urbanas produzidas por viajantes e artistas europeus.

Assim como nos panoramas anteriores, a ausência da massa trabalhadora, sobretudo dos escravizados que movimentavam o cotidiano do Rossio e do Campo de Santana compõe uma estratégia de controle visual. A cidade aparece limpa, racionalizada e branca, uma ficção necessária à sustentação do imaginário imperial. A litografia reorganiza visualmente esse território, selecionando edifícios que representam autoridade (igrejas), cultura legítima (Academia e Teatro) e civismo (Campo de Santana). Essa geografia simbólica encena a ordem imperial, naturalizando a hierarquia que regia a vida urbana.

Na figura 25, observa-se, no alto do morro situado à esquerda da composição, a presença do próprio artista, que se autorrepresenta em pleno ato de desenhar a paisagem, recurso frequente em litografias de viajantes do século XIX.

Figura 25 - Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, Capital do Brasil.Morro da Coroa c. 1837.



Fonte: BRIGGS, Frederico Guilherme. Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, Capital do Brasil. c. 1837. Litografia. Coleção Geyer, Museu Imperial de Petrópolis/Ibran/MinC.

A partir desse ponto elevado, tornam-se visíveis diversos elementos urbanos relevantes, entre eles as ruas do Riachuelo, dos Inválidos e do Senado, além da serra da Carioca, formando um panorama que se estende a partir da região de Santa Teresa. Com a disposição elevada do observador, neste caso, o próprio artista cria uma vista amplificada e ordenada do espaço urbano, característica típica dos panoramas oitocentistas.

Do ponto de vista iconográfico, a inclusão do artista na cena constitui um elemento significativo e recorrente entre viajantes estrangeiros, que frequentemente se autorrepresentavam como mediadores legítimos da paisagem colonial. Como observa Belluzzo (1998, p. 62), *"*o viajante institui o próprio olhar como garantia de veracidade, autorizando o espectador europeu a conhecer o Novo Mundo através de sua mediação gráfica". A litografia organiza visualmente ruas, relevos e edifícios de maneira clara, criando um repertório urbano que busca catalogar a cidade. Assim, os elementos arquitetônicos e topográficos não são apresentados ao acaso, mas dispostos segundo convenções visuais que valorizam o ponto de observação elevado, a nitidez dos eixos urbanos o conceito de monumento da paisagem natural (serra da Carioca) e a ordenação racional da cidade. Como destaca Rodrigues (2008, p. 118), tais vistas obedecem a um *"*programa de classificação visual do espaço urbano, associando ordem, progresso e racionalidade ao centro do Império*"*.

No nível iconológico, a autorrepresentação do artista no alto do morro funciona como um gesto simbólico de autoridade visual. Ao se colocar como observador privilegiado e, simultaneamente, como produtor da imagem, Briggs reivindica o controle sobre a forma como o território carioca deve ser visto, ordenado e interpretado. Essa autorrepresentação cria, portanto, um ponto de vista legitimado pela técnica europeia, que organiza o espaço segundo valores como racionalidade, harmonia e domínio da paisagem. O artista, colocado acima da cidade, corporifica esse olhar totalizante. Sua posição elevada literal e metaforicamente responde à hierarquia entre quem observa (o sujeito europeu) e quem é observado (a cidade colonial e sua população). A delimitação precisa das ruas Riachuelo, Inválidos, Senado e da serra da Carioca reforça uma iconologia da ordem urbana. O panorama, nesse sentido, não é neutro: ele produz a imagem de uma cidade que se pretende moderna e legível.

A ausência de trabalhadores escravizados nessa vista amplia outra dimensão iconológica. Assim, ao representar apenas o artista e uma paisagem ordenada, a litografia reforça o mito da pacificação urbana e esconde a dinâmica do trabalho escravizado que sustentava a vida cotidiana. Por fim, a serra da Carioca, representada ao fundo, atua como elemento simbólico que integra natureza e urbanidade, reforçando a imagem de um território civilizado, mas ainda marcado pelo exotismo tropical característico das narrativas visuais de viajantes estrangeiros. Panofsky (1991) lembra que o nível iconológico exige a compreensão desses símbolos dentro de sua lógica cultural: aqui, a natureza monumental molda a imagem do Brasil como espaço grandioso e, ao mesmo tempo, domesticável pelo olhar europeu.

Enquanto os retratos tipológicos enfatizam o corpo negro em ação, os panoramas constroem uma representação idealizada da cidade do Rio de Janeiro, capital do Império e símbolo de modernidade, ordem e civilização. O contraste entre esses dois conjuntos não é acidental: ele revela uma estratégia visual que separa, simbolicamente, o espaço da elite e o espaço do trabalho escravizado. Rodrigues (2008, p. 128) argumenta que, no século XIX, a representação urbana buscava projetar "a imagem de um Império em construção", apagando tensões políticas e conflitos sociais. Os panoramas de Briggs enquadram-se perfeitamente nessa lógica: são vistas amplas, ordenadas, serenas, nas quais a presença negra tão proeminente nas cenas de trabalho desaparece completamente.

Segundo Panofsky (1991, p. 15), "a iconologia busca revelar os princípios essenciais que subjazem às manifestações visuais", ou seja, a ordem simbólica que permite que a imagem exista. No contexto brasileiro, entretanto, essa leitura deve ser adaptada, como observa Pifano (2010), pois imagens coloniais e imperiais carregam sistemas de poder específicos, marcados por desigualdades raciais, territorialização e projetos de Estado. Assim, a metodologia iconológica deve considerar a escravidão, a urbanização desigual e os discursos de modernidade presentes no século XIX. No nível iconológico, os panoramas revelam um projeto de representação profundamente vinculado à construção simbólica da nação. Schwarcz e Starling (2015, p. 276) observam que o Império buscava criar uma imagem pública pacificada, moderna e disciplinada. Os panoramas de Briggs participam desse esforço, ao apresentar um Rio de Janeiro sem conflitos, sem tensões, sem corpos escravizados numa cidade "limpa" e "civilizada". Esse apagamento não é inocente: ao retirar os escravizados das vistas monumentais da cidade, a imagem cria um simulacro de modernidade que depende, paradoxalmente, do silenciamento da própria força de trabalho que a sustenta. A cidade representada nos panoramas é uma cidade ideal, projetada para agradar ao olhar europeu, e não para refletir a complexidade da vida urbana no século XIX.

A integração entre os retratos tipológicos dos escravizados de ganho e os panoramas urbanos do Rio de Janeiro evidencia que ambos fazem parte de um mesmo regime visual de poder**,** marcado por escolhas estéticas e ideológicas que dialogam diretamente com a cultura política do Império. Conforme observa Rodrigues (2008), a visualidade oitocentista cumpria um papel central na construção simbólica da nação, ajudando a definir o que deveria ser visto e como deveria ser interpretado. Nesse sentido, as litografias de Briggs não são meras ilustrações; são dispositivos de construção do imaginário social, articulados à lógica imperial que buscava disciplinar corpos e ordenar os territórios e paisagens. Os panoramas criam a

imagem de uma cidade moderna, branca, pacificada e civilizada, alinhada ao projeto político do século XIX que pretendia posicionar o Brasil dentro dos ideais europeus de progresso urbano. Schwarcz e Starling (2015, p. 276) enfatizam que tal representação era parte de uma política mais ampla de "pedagogia visual", destinada a apresentar o Rio de Janeiro como capital de um Império estável e em desenvolvimento. A ausência de escravizados nessas vistas não é casual: constitui um apagamento simbólico que transforma a cidade em cenário idealizado, limpo das tensões que, na prática, estruturavam sua vida cotidiana.

Por outro lado, os retratos dos escravizados de ganho constroem a imagem de um corpo negro disciplinado, produtivo e funcional. Trata-se de uma iconografia que transforma o trabalho forçado em imagem de rotina pacífica, reforçando a ideia de que a escravidão urbana era integrada e "natural" à vida da cidade. É a domesticação estética da violência estrutural. Apesar disso, quando analisadas criticamente, as imagens revelam fissuras que escapam à intenção harmonizadora do artista. Como destaca Rivera (2013), mesmo em representações marcadas pelo controle simbólico, persistem "restos do real" com expressões, posturas, olhares e microgestos que revelam subjetividades, tensões e possibilidades de resistência. Em alguns retratos de Briggs, o escravizado ergue o queixo, cruza o olhar com o espectador ou sustenta uma postura altiva que não se ajusta completamente à tipificação imposta. Esses "desvios", embora sutis, operam como rupturas no discurso da subalternidade. Da mesma forma, os panoramas, ao excluírem a mão de obra escrava responsável por mover a cidade, denunciam a artificialidade da narrativa imperial. Belluzzo (1998) argumenta que os viajantes europeus construíram uma imagem "depurada" do Brasil, filtrando a cidade por meio de um olhar que privilegia o pitoresco e o harmonioso, e que transforma o território em espetáculo. A ausência dos corpos que sustentavam materialmente o funcionamento urbano é uma estratégia de representação que não apenas oculta conflitos, mas reafirma o ponto de vista colonial.

Assim, o conjunto iconográfico de Briggs exprime simultaneamente o projeto colonial e seus limites simbólicos. Sua obra participa da construção da ordem imperial ao representar a cidade como civilizada e o escravizado como útil e dócil; contudo, suas imagens, examinadas por meio de uma iconologia crítica, revelam contradições, tensões e territórios de disputa. É nesse sentido que a iconologia, articulada às contribuições de autores como Belluzzo, Schwarcz, Rodrigues, Pifano e Mignolo, se transforma em um instrumento essencial para compreender as litografias como textos visuais performativos**.** Elas não apenas representam o mundo, mas o produzem, ao estabilizar narrativas sobre raça, trabalho, território e

modernidade. Pifano (2010) destaca que as imagens são sistemas de classificação que refletem e reforçam as estruturas mentais de uma sociedade; logo, o conjunto de Briggs deve ser lido como matriz visual da escravidão urbana.

Ao mesmo tempo, Mignolo (2005) lembra que todo regime visual colonial é também um regime de poder, definido por quem tem o direito de olhar e de representar. Nessa perspectiva, os panoramas são o olhar de cima, europeizado; os retratos dos escravizados, o olhar de baixo, exotizado e disciplinado. Juntos, constroem um mapa simbólico da cidade imperial**,** no qual o corpo negro e o território carioca são organizados conforme uma racionalidade política e racial.

A convergência entre cidade, corpo e poder, portanto, constitui o cerne do sistema visual de Briggs. O Rio de Janeiro aparece como capital moderna apenas porque o trabalho escravo é invisibilizado nos panoramas; e o escravizado aparece como trabalhador ordeiro apenas porque a cidade é representada como cenário idealizado. Essa reciprocidade produz um imaginário imperial que naturaliza a desigualdade e estetiza a dominação. Assim, compreender a obra de Briggs exige reconhecer tanto seu papel na consolidação de um discurso imperial quanto sua capacidade de revelar, nas fissuras, as vozes e presenças que o projeto colonial tentou silenciar. Entre a ordem das vistas panorâmicas e a disciplina dos corpos escravizados, emerge a complexidade de um território marcado por disputas, invisibilizações e resistências.

Considerações Finais

As litografias de Frederico Guilherme Briggs, produzidas entre as décadas de 1830 e 1850, oferecem um retrato visual complexo da sociedade carioca e do espaço urbano do Brasil Imperial. Mais do que simples representações de tipos populares ou cenas de rua, essas imagens constituem documentos históricos e simbólicos que condensam as tensões raciais, sociais e estéticas de um período em que o Rio de Janeiro se consolidava como capital do Império e centro de uma modernidade ambígua, excludente, hierarquizada e profundamente marcada pela presença negra.

A presente pesquisa dedicou-se a compreender como Briggs construiu uma narrativa visual capaz de materializar tanto a indispensabilidade dos escravizados de ganho para o funcionamento da cidade quanto a sua condição de subalternidade. A análise iconológica das litografias, fundamentada no método de Erwin Panofsky e enriquecida pelas contribuições críticas de Belluzzo, Schwarcz, Pifano e Mignolo, permitiu reconhecer nessas imagens um campo de significações em que o olhar artístico e o olhar colonial se sobrepõem e se tensionam. As litografias não se limitam à descrição documental: elas atuam como dispositivos simbólicos de poder**,** por meio dos quais se negociam, naturalizam e, em certos momentos, se contestam as hierarquias raciais e sociais impostas. Ao longo da análise, salientou-se como Briggs direciona o seu olhar para a construção de uma cidade idealizada, ordenada segundo os parâmetros estéticos e morais de seu tempo. Essa ordenação, no entanto, não elimina a presença incômoda e inevitável dos corpos negros que movimentam a economia e a paisagem. Nas imagens, os trabalhadores escravizados aparecem como parte orgânica da vida urbana: carregadores, vendedores, quitandeiras, aguadeiros, cocheiros e outros tipos de ganho que conferem vitalidade à cena. No entanto, essa vitalidade é filtrada por um olhar disciplinador, que busca enquadrar o corpo negro em posturas dóceis, harmonizadas e esteticamente controladas.

É nesse ponto que emergem as categorias de paisagem e território como chaves interpretativas centrais. A paisagem, compreendida não apenas como cenário, mas como forma de ver e de representar o mundo, revela-se profundamente ideológica. Ela traduz a tentativa de naturalizar uma ordem social racializada, transformando desigualdades em quadros de beleza e harmonia. O traço de Briggs, ao organizar as figuras humanas dentro de

composições equilibradas, contribui para construir uma paisagem que oculta os conflitos e a violência estrutural do regime escravista. A cidade, vista a partir desse olhar, é convertida em imagem apaziguada, mas carregada de contradições visuais que denunciam o controle e a exclusão. Por outro lado, o território, entendido em seu sentido simbólico, social e político, emerge como espaço vivido e disputado. Os corpos negros, ao ocuparem as ruas, mercados e becos, transformavam o espaço urbano em território de sobrevivência e resistência. A territorialidade dos escravizados de ganho não se restringia à mobilidade física; era também uma afirmação de existência e de agência em um ambiente hostil. Suas trajetórias cotidianas marcadas pela circulação, pela venda ambulante, pelos encontros e pelas trocas criavam uma geografia própria, paralela à cidade oficial, na qual a autonomia se construía em pequenos gestos e estratégias.

Nessa perspectiva, as litografias de Briggs, mesmo quando idealizadas, captam fragmentos dessa vida em movimento. Os gestos, as posturas, os olhares e a própria disposição espacial das figuras revelam formas silenciosas de resistência, indícios de uma presença que insiste em se afirmar diante da estrutura opressora. Assim, o olhar do artista, ainda que impregnado de um imaginário colonial, acabou por registrar, talvez involuntariamente, os contornos de uma cidade múltipla feita de disputas, contradições e reexistências. A reflexão sobre paisagem e território permite, portanto, compreender que o espaço urbano retratado por Briggs não é neutro nem estático: ele é produto de relações de poder, mas também de apropriações cotidianas. A paisagem imperial, ao ser reexaminada sob o prisma da geografia cultural e das relações étnico-raciais, revela-se um campo de tensões entre o enquadramento estético e a força vital daqueles que o habitam.

Embora esta pesquisa tenha se concentrado na análise formal e simbólica das litografias, ela abre caminhos importantes para investigações futuras. Um primeiro desdobramento possível diz respeito à circulação e recepção das obras de Briggs**:** compreender onde foram publicadas, como foram distribuídas e de que maneira dialogaram com o público da época pode ampliar a compreensão sobre os circuitos de consumo de imagens no século XIX. Isso inclui analisar as reimpressões, adaptações e usos posteriores das litografias, identificando como essas representações foram sendo reinterpretadas e resignificadas ao longo do tempo.

Outro eixo promissor é o estudo comparativo entre as litografias oitocentistas e as imagens contemporâneas dos trabalhadores informais. A leitura das cenas dos escravizados de ganho pode servir como ponto de partida para refletir sobre a permanência de estruturas

econômicas e simbólicas que atravessam a história do trabalho urbano no Brasil. Vendedores ambulantes, entregadores por aplicativos, feirantes e catadores de materiais recicláveis continuam a ocupar as ruas das cidades brasileiras como sujeitos de uma economia marginalizada, porém vital. Assim como os escravizados de ganho do século XIX, esses trabalhadores constroem territorialidades próprias, negociam espaços e afirmam sua presença em contextos de exclusão e precariedade. Essa aproximação entre passado e presente não busca igualar realidades distintas, mas evidenciar como certos padrões de racialização, informalidade e disputa pelo espaço urbano permanecem estruturantes. As litografias de Briggs, ao serem revisitadas nesse diálogo com a contemporaneidade, podem se converter em ferramenta de leitura crítica do presente, permitindo compreender como o olhar colonial ainda influencia as formas de ver e representar o trabalho, o corpo e a cidade.

Do mesmo modo, novas pesquisas podem aprofundar a análise do protagonismo feminino nas representações visuais históricas, especialmente no que diz respeito às mulheres negras retratadas como quitandeiras, vendedoras e trabalhadoras das ruas. Essas figuras, embora muitas vezes marginalizadas na iconografia, foram fundamentais na economia e na vida social do Rio de Janeiro imperial. Relacionar essas presenças às mulheres negras trabalhadoras informais contemporâneas pode revelar continuidades de resistência e agência que atravessam o tempo, articulando gênero, raça e território. Outra frente de investigação relevante consiste na criação de uma exposição digital que reúna as litografias de Briggs e imagens fotográficas atuais dos trabalhadores urbanos negros. Essa iniciativa não apenas democratizaria o acesso a um acervo visual significativo, como também possibilitaria um exercício de justiça simbólica, aproximando história, arte e cidadania. A interlocução entre o passado e o presente, mediada pela imagem, permitiria ao público reconhecer as permanências e rupturas nas representações do trabalho e da vida nas cidades, fortalecendo a consciência crítica sobre o papel do olhar e da memória na formação das identidades urbanas.

Os resultados desta pesquisa possuem impactos diretos e relevantes para o ensino de História, especialmente no que se refere à implementação efetiva da Lei nº 10.639/2003, que estabelece a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e Africana na educação básica. Ao evidenciar a centralidade dos escravizados de ganho na economia e na vida social do Rio de Janeiro imperial, o estudo contribui para deslocar narrativas tradicionais que marginalizam ou silenciam o protagonismo negro no processo de formação urbana e social do país. A análise das litografias de Frederico Guilherme Briggs permite problematizar

o olhar histórico que naturalizou hierarquias raciais, ao mesmo tempo em que oferece subsídios visuais e conceituais para a construção de práticas pedagógicas antirracistas, críticas e contextualizadas. Nesse sentido, ao relacionar as presen**ças** históricas às experiências das mulheres negras trabalhadoras informais na contemporaneidade, a pesquisa possibilita a construção de pontes entre passado e presente, favorecendo uma abordagem histórica que reconhece continuidades de resistência, agência e reexistência atravessadas por marcadores de raça, gênero e território. Essa perspectiva dialoga diretamente com os princípios da Lei nº 10.639/2003, ao estimular a valorização das trajetórias negras para além da condição de subalternidade, reconhecendo sujeitos históricos ativos e produtores de cultura, trabalho e cidade.Além disso, a proposta de criação de uma exposição digital que articule as litografias oitocentistas de Briggs a imagens fotográficas contemporâneas de trabalhadores urbanos negros apresenta-se como uma potente estratégia pedagógica para o ensino de História. Tal iniciativa amplia o acesso a fontes visuais historicamente restritas, promove a leitura crítica das imagens e favorece práticas educativas interdisciplinares, alinhadas às diretrizes da educação antirracista. Ao aproximar história, arte e cidadania, essa abordagem contribui para o desenvolvimento da consciência histórica dos estudantes, permitindo-lhes compreender as permanências e rupturas nas representações do trabalho e da vida urbana. Ao problematizar o papel do olhar, da memória e das representações na construção das identidades urbanas, o ensino de História pode se tornar um espaço privilegiado para a desconstrução de estereótipos raciais, a valorização das experiências afro-brasileiras e a formação de estudantes críticos, conscientes e comprometidos com a justiça social.

Em síntese, as litografias de Frederico Guilherme Briggs se afirmam como documentos de memória e instrumentos de reflexão. Elas não apenas registram um período histórico, mas continuam a interpelar o presente ao revelar as camadas invisíveis da paisagem social brasileira. Revisitadas sob uma perspectiva crítica e decolonial, essas imagens ajudam a compreender como o olhar artístico participa da construção e da contestação das hierarquias raciais e espaciais que moldaram o Brasil. Desse modo, o estudo de Briggs e de suas representações visuais dos escravizados de ganho contribui para iluminar o passado e, ao mesmo tempo, oferece pistas para ler o presente. Ao articular os conceitos de paisagem e território, evidencia-se que a cidade ontem e hoje é um palco de disputas simbólicas e materiais, onde os corpos negros continuam a lutar por visibilidade, pertencimento e dignidade. A arte, nesse sentido, não apenas documenta, mas também convoca: convida a

olhar novamente, a interpretar criticamente e a reconstruir as narrativas que sustentam o imaginário social. Assim, a pesquisa reafirma a relevância de revisitar as imagens do Brasil imperial não como vestígios distantes, mas como espelhos críticos que refletem as permanências e transformações do país contemporâneo. As litografias de Briggs permanecem vivas porque nos obrigam a enxergar o que persiste a desigualdade e a exclusão, mas também a força criadora e a resistência dos sujeitos negros que fazem da cidade seu território.

Referências :

ABREU, Maurício de Almeida. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. 4. ed. Rio de Janeiro: IPP/SMU, 1988.

_____. **A cidade, a memória e o poder**: o Rio de Janeiro de Pereira Passos. Rio de Janeiro: IPP, 2013.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **História da vida privada no Brasil:** Império. *São Paulo:* Companhia das Letras, 2019.

ALGRANTI, Leila Mezan. **O feitor ausente:** estudos sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro (1808–1822). Petrópolis: Vozes, 1988.

ANDRADA, Alexandre. **Alguns aspectos quantitativos da escravidão urbana no Recife (1827–1837):** preço, ganho e juros. Economia e Sociedade, v. 33, n. 1, 2024.

BRASILIANA ICONOGRÁFICA**. Caiana:** estudo iconográfico e representação social do Brasil colonial**.** Rio de Janeiro: Fundação Estudar, Instituto Moreira Salles, 2020. Disponível em: https://brasilianaiconografica.art.br/

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra:** seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular:** história e imagem. Bauru: EDUSC, 2001.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas:** o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHO, Marcus Joaquim Maciel de. **A formação do mercado de trabalho no Rio de Janeiro escravista (1808–1850)**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2021.

CHARTIER, Roger. **A história cultural:** entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

COSGROVE, Denis. **Social formation and symbolic landscape**. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.

CORBIN, Alain. **O território do vazio:** a praia e o imaginário ocidental (1750–1840*)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CORRÊA, Roberto Lobato. **O espaço urbano**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2011.

COSTA FERREIRA, Athos Damasceno. **A litografia no Brasil:** contribuição para a história das artes gráficas. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1987.

COSTA, Pablo Raniere Medeiros da; GOMES JÚNIOR, Gervásio Hermínio. **Paisagem:** do limiar com o lugar à expressão do movimento. Geograficidade, v. 12, n. 24, p. 53–70, 2021. Disponível em: https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/32900.

FERREZ, Gilberto. **Iconografia do Rio de Janeiro (1530–1897)**. Rio de Janeiro: Casa da Moeda, 1989.

GINZBURG, Carlo. Sinais, raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMES, Flávio dos Santos. **Histórias de quilombolas:** mocambos e comunidades de senzalas no Rio de Janeiro (século XIX). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2015.

GOMES, Paulo César da Costa. **O lugar do olhar:** elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

GRINBERG, Keila**. Liberata***:* a lei da ambiguidade – as ações de liberdade da Corte de Apelação do Rio de Janeiro no século XIX. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização:** do "fim dos territórios" à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. **Coleção Geyer:** a cidade do Rio de Janeiro através da iconografia. Petrópolis: Museu Imperial, 2004.

KARASCH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808–1850).** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KLEIN, Herbert S.; LUNA, Francisco Vidal. **Escravismo no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2010.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O olhar europeu – o negro na iconografia brasileira do século XIX.** São Paulo: EDUSP, 1994.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. São Paulo: Loyola, 2001.

———. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 1991.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em educação:** abordagens qualitativas**.** São Paulo: EPU, 2018.

MATTOS, Hebe. **Das cores do silêncio:** os significados da liberdade no Sudeste escravista (Brasil, século XIX). 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

MIGNOLO, Walter D. **La idea de América Latina:** la herida colonial y la opción decolonial**.** Barcelona: Gedisa, 2005.

MITCHELL, W. J. T. **Landscape and power**. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

MORAES, Renata. **A cidade e a escravidão:** trabalhadores e escravizados urbanos no Rio de Janeiro do século XIX. Niterói: ASOEC–Universo, 2019.

NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das; RODRIGUES, Cláudia Damasceno Fonseca (orgs.). **História do Brasil Nação (1808–2010):** o Império em construção. Rio de Janeiro: Objetiva/Fundação Mapfre, 2008.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos em iconologia:** temas humanísticos na arte do Renascimento. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PANOFSKY, Erwin. **Iconografia e Iconologia**. In.: O Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1995].

PIFANO, Raquel Quinet. **História da arte como história das imagens**: a iconologia de Erwin Panofsky. *Fênix* – Revista de História e Estudos Culturais, v. 7, n. 3, p. 1–15, 2010. Disponível em: https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/285.

RODRIGUES**,** Claudia Damasceno Fonseca (orgs**.)**. **História do Brasil Nação (1808–2010):** volume 2 – O Império em construção. Rio de Janeiro: Objetiva/Fundação Mapfre, 2008. p. 115–152.

REIS, João José. **Ganhadores:** a greve negra de 1857 na Bahia. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTOS, Milton. **Território:** globalização e fragmentação. São Paulo: Hucitec, 1994.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças:** cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870–1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **As barbas do imperador:** D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

———. **Retrato em branco e negro: j**ornais, escravos e cidadãos em São Paulo no fim do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

———; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil:** uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Eduardo. **As camélias do Leblon e a abolição da escravatura**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

SOARES, Cecília Moreira. **As ganhadeiras:** mulher e resistência negra e Salvador no século XIX. Salvador: EDUFBA, 2010.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida:** por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1988.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de resistência**: práticas de linguagem e identidades negras. São Paulo: Parábola Editorial, 2018.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **O território:** sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo César da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.). Geografia: conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. P.77–116.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Território e lugar:** ensaios sobre a dimensão espacial da vida social. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

TURAZZI, Maria Inês. **Pintores de vistas:** panoramas, paisagens e a construção da nação no Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2013.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. **Arranjos da sobrevivência escrava na cidade de São Paulo do século XIX**. Revista de História, São Paulo, n. 119, p. 101–113, 1988.

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO/DIVULGAÇÃO DE DOCUMENTO ELETRÔNICO NO CATÁLOGO DO SISTEMA DE BIBLIOTECAS DO CEFET/RJ E NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL

Na qualidade de titular dos direitos de autor da publicação abaixo citada, de acordo com a Lei nº 9610/98, autorizo, a partir da presente data, o CEFET/RJ, a disponibilizar gratuitamente, sem ressarcimento de direitos autorais, conforme permissões assinadas abaixo, no Catálogo Online do Sistema de Bibliotecas e no Repositório Institucional do Cefet/RJ, ou qualquer outro formato de disseminação da informação que a instituição implemente, no formato PDF, para fins de leitura, impressão e/ou download pela internet, a título de divulgação da produção científica gerada por esta Instituição.

1- Tipo de trabalho: [ ] Projeto Final (Graduação) [ ] Especialização
[X] Dissertação [ ] Tese

2- Identificação do trabalho/autor(es):

Curso Programa/Curso de Pós-Graduação em Relações Etnicos-Raciais

Título: O OLHAR QUE ENQUADRA E A VIDA QUE REEXISTE: ESCRAVIZADOS DE GANHO NAS LITOGRAFIAS DE FREDERICO G. BRIGGS NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA.

Autora: Aline de Freitas de Souza.

Orientador: Patrício Pereira Alves de Sousa.

3- Informações de acesso ao trabalho:

Este trabalho é confidencial? [ ] Sim [x] Não
Pode ser liberado para publicação? [x] Total [ ] Parcial [ ] Não
Justifique: Trata-se de trabalho acadêmico de caráter científico, desenvolvido a partir de pesquisa histórica, iconográfica e bibliográfica, com uso exclusivo de fontes públicas e devidamente referenciadas. O estudo não envolve dados pessoais sensíveis, informações sigilosas ou restrições institucionais, podendo ser integralmente disponibilizado para publicação e acesso público em repositórios acadêmicos, em conformidade com os princípios de divulgação científica e acesso aberto ao conhecimento.
Em caso de publicação parcial, assinale as permissões: [ ] Sumário
[ ] Capítulos. Especifique: _____
[ ] Bibliografia
[ ] Outras partes do trabalho: _____

Rio de Janeiro, 29/01/2026.

Documento assinado digitalmente
gov.br
ALINE DE FREITAS DE SOUZA
Data: 29/01/2026 19:52:53-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

_____

Assinatura do(s) autor(es)

Documento assinado digitalmente
gov.br
PATRICIO PEREIRA ALVES DE SOUSA
Data: 16/02/2026 11:40:29-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

_____

Assinatura do orientador