

RENATA BITTENCOURT

**MODOS DE NEGRA E MODOS DE BRANCA:
O RETRATO “BAIANA” E A IMAGEM DA MULHER
NEGRA NA ARTE DO SÉCULO XIX**

Dissertação de Mestrado em História da Arte e da Cultura
apresentada ao Departamento de História do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual
de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Coli.

Este exemplar corresponde à redação
final da Dissertação defendida e
aprovada pela comissão julgadora em
31/03/2005

BANCA

PROF. DR. JORGE COLI

PROF. DR. MARCOS TOGNON

PROF. DR. LUCIANO MIGLIACCIO

SUPLENTE PROF. DR. LUIZ MARQUES

Fevereiro, 2005

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

B548m

Bittencourt, Renata

**Modos de negra, modos de branca: o retrato “baiana” a
imagem da mulher na arte do século XIX / Renata Bittencourt.
-- Campinas, SP : [s.n.], 2005.**

Orientador: Jorge Coli.

**Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Arte - História. 2. Arte – Séc. XIX. 3. Negros. 4. Mulheres
na arte – Séc. XIX. 5. Negros na arte. I. Coli, Jorge, 1947-.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas. III. Título.**

Agradecimentos

Giselda, Jurandy, Claudia, Arthur e Lucas: os Bittencourt que me ensinam sobre identidade todos os dias. Alceu, Anny, Claudia, Maria do Carmo, Mila, Tânia e Luiz Arturo por serem tão queridos. Muito obrigada ao Junior e à equipe do CDR do Itaú Cultural. Aos professores, meu carinho.

RESUMO

A dissertação é uma investigação acerca do retrato “Baiana”, buscando estabelecer relações com os costumes culturais de seu contexto de origem, bem como a iconografia do século XIX, com foco na representação pautada por questões de gênero e etnicidade.

ABSTRACT

This study is an investigation about the portrait “*Baiana*”. It relates the painting to the cultural habits and values of its time, as well as with the iconography of the 19th century. Gender and ethnicity are central to the research.

SUMÁRIO

Apresentação	8
Parte I – A obra “Baiana”, Representação, Valores e Costumes do Século XIX	
I. Retrato e representação e a obra “Baiana”	13
II. A pintura “Baiana” e as modas e modos femininos do Brasil do século XIX	25
II.I Indumentária e costumes e as relações de hierarquia, etnicidade e gênero	25
II.II. Opulência dos senhores, luxo das escravas	35
Parte II – Representação, Etnicidade e Gênero	
IV. Tradições de representação feminina: corpo exposto e corpo ornamentado em Rafael e Ingres	45
V. “O Retrato de Negra” de Marie Guillemine Benoist	59
VI. Retratos individuais de negros na pintura e na escultura: a poética das exceções	77
VII. Mulheres negras e o olhar dos artistas viajantes: exotismo, trabalho e beleza	103
VII.I. Negras - “Debret”	107
VIII. Tradição cultural e mobilidade social nos retratos fotográficos de escravas e mulheres livres	131
Parte III – O Ouro da “Baiana”: Distinção e Religiosidade	
IX. O Retrato “Baiana” e a articulação de valores culturais, sociais e religiosos	147
X. Conclusão	167
XI. Bibliografia	173
XII. Índice de Ilustrações	181

APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa tem como objeto a obra conhecida como “Baiana” do acervo do Museu Paulista. A pintura é um caso raro de retrato de mulher negra na pintura no século XIX. O objetivo é investigar como a obra se apresenta de maneira singular na retratística do período, surgindo como imagem reveladora de seu contexto histórico e cultural, bem como de relevantes questões relacionadas a gênero e etnicidade.

Para tanto, foi adotada uma metodologia de pesquisa iconográfica, que facilitará a investigação acerca das especificidades da obra e suas relações com a produção do oitocentos. Serão levantados aspectos do gênero retrato, com ênfase na representação de figuras femininas negras do século XIX, a partir de obras brasileiras e estrangeiras, incluindo pinturas, esculturas, retratos informais e fotográficos do período.

O retrato “Baiana” é um óleo sobre tela de autoria não identificada. Apresenta a imagem de uma mulher negra, de identidade desconhecida, adornada com belas jóias, misturando elementos de estilo comum aos hábitos das mulheres brancas da época, e uma profusão de colares de ouro usualmente utilizados por mulheres negras.

A pesquisa investigará hipóteses sobre a posição social da mulher negra retratada na pintura, analisando elementos visíveis em sua composição como indumentária e joalheria. Um dos focos centrais desta investigação está relacionado à estética híbrida apresentada na obra, que apresenta elementos de distinção social habituais à elite brasileira e outros relacionados à herança africana e afro-brasileira. O objetivo é detectar

quais significados essas sobreposições nos trazem, e de que maneira nos permitem compreender melhor o contexto cultural que envolvia negros e brancos no período. A perspectiva adotada busca considerar a complexidade das relações entre brancos e negros no Brasil, indo além do reconhecimento de estereótipos e da presença de olhares redutores, considerando a natureza ambígua dos processos representacionais visíveis na iconografia do período. Um dos aspectos analisados é a visualidade dos corpos femininos nas artes visuais, em especial os corpos representados sob o signo do exotismo.

Para compreender o retrato é preciso identificar o que está disponível para a leitura ao nosso olhar afastado temporalmente. A pesquisa visa reconhecer aspectos da identidade construída no retrato, e as intenções subjacentes à visualidade da representação, buscando na iconografia do período semelhanças e contrastes com a obra em questão. Serão analisadas questões relacionadas ao gênero do retrato e suas dimensões simbólicas vinculadas à afirmação de poder, em especial na sociedade escravocrata do Brasil do século XIX.

PARTE I

A OBRA “BAIANA”, REPRESENTAÇÃO, VALORES E COSTUMES DO SÉCULO XIX

I. RETRATO E REPRESENTAÇÃO E A OBRA “BAIANA”

Uma das características que conferem o caráter extraordinário da obra “Baiana” (fig.1) é o fato de se tratar de uma pintura de retrato. São poucos os retratos individuais de negros na iconografia do século XIX, e mais raros os retratos de mulheres negras. Os exemplos são mais numerosos na produção de artistas viajantes e também, mais tardiamente, nos registros fotográficos produzidos nos estúdios de diversas partes do país.

O retrato, assim como todos os gêneros artísticos, é uma estrutura narrativa, sintetizada por certos modelos visuais, profundamente engendrados pela cultura¹. Este gênero está relacionado à representação que busca, através da semelhança, remeter à identidade da pessoa representada. No entanto embora o reconhecimento das características físicas que permitam a identificação do indivíduo seja importante, a definição mesma de identidade vai além da dimensão material do corpo. A imagem de um retrato deve revelar aos olhos a articulação entre a existência física de um indivíduo, e sua individualidade invisível, subjetiva e abstrata.² Reconhecer esta dimensão abstrata dos sujeitos, que torna cada ser único resulta em uma concepção do corpo retratado como ponto de interseção da vida e do pensamento.³

¹ COSTA, Cristina. *A Imagem da mulher: um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac, 2002. p. 13.

² WOODALL, Joanna. *Introduction: facing the subject*. Manchester University Press: Manchester, 1997. p. 7.

³ *Ibid.*, p. 9.

A identidade é uma questão fundamental para o retrato, mas deve ser vista não como uma entidade fixa, e sim como um processo dinâmico que ocorre nas relações entre retratados, artistas e observadores nos contextos culturais e históricos em que estão imersos. O próprio conceito de personalidade depende de definições determinadas social e culturalmente.⁴

Ao observar a obra “Baiana”, podemos nos interrogar sobre que identidade se apresenta através do retrato, e como a visão da imagem daquela mulher traduz sua individualidade. Em um contexto marcado pela associação entre pele negra e servidão, como foi o oitocentos brasileiro, devemos investigar que significados sua imagem quer projetar. Como veremos através da análise de obras do período, a identidade que se constrói para as mulheres negras nas imagens criadas por artistas do século XIX, supervaloriza o corpo em caracterizações genéricas, em detrimento da representação de aspectos subjetivos e individuais.

A fixação da fisionomia de um indivíduo através da pintura ou da escultura foi, via de regra, privilégio destinado a indivíduos escolhidos. Exemplo disso são as palavras do humanista Francisco de Holanda que escreveu por volta de 1550 que poucas pessoas mereciam a honra de um retrato⁵. Entre estas, ele elenca príncipes ilustres; reis e imperadores; princesas virtuosas; rainhas sábias; homens de armas, arte, letras ou de virtude singular. Absolutamente ninguém mais. Ao longo do tempo o gênero passa a incorporar outros personagens sociais, mas permanece, sobretudo no caso da pintura, o caráter de distinção para poucos.

A mulher retratada em nossa pintura, independente das hipóteses que possamos desenhar sobre sua posição social, certamente faz parte de

⁴ BRILLIANT, Richard. *Portraiture*. Reaktion Books: London, 2002. p.32.

⁵ Francisco de Holanda apud WOODALL, Joanna. WOODALL, Joanna. *Introduction: facing the subject*. Manchester University Press: Manchester, 1997. p. 77.

um grupo social de situação pouco privilegiada por definição, se considerarmos o contexto social de modo abrangente, e as abissais diferenças existentes entre brancos e negros na sociedade brasileira do século XIX. Escrava ou liberta, a cor de sua pele certamente era geradora de situações de exclusão e desvantagem social, política e econômica. É, portanto, fundamental considerar que além de ser expressão e símbolo de poder, um retrato também é resultado de relações de poder.

“Os retratos constituem antes de tudo, o fruto de uma complexa negociação entre o artista e o retratado, ambos imersos nas circunstâncias em que se processou a fatura da obra, moldados pelas expectativas de cada agente quanto à sua imagem pública e institucional, quanto aos ganhos de toda ordem trazidos pelas diversas formas e registros de representação visual, enfim, quanto ao manejo dos sentidos que retratistas e retratados pretendem infundir, seja na própria obra, seja nos parâmetros de sua leitura e interpretação.”⁶

Devemos considerar os limites impostos aos escravos no processo de negociação com artistas ou fotógrafos. Indivíduos que não usufruíam qualquer dimensão de cidadania, certamente não poderiam controlar o modo de exibição de suas imagens. Mas é neste mesmo cenário que surge a pintura “Baiana”, cujas escolhas estéticas pouco convencionais indicam intenções que se revelam em acordo com as palavras de Miceli, ao manejar os sentidos infundidos na pintura, afetando os parâmetros de sua interpretação.

⁶ MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira*. São Paulo: Schwarcz, 1996, p. 18.

Ao buscar as intenções que motivaram a realização da obra, devemos tentar localizar o ponto de encontro entre os cânones de representação do gênero no período, a proposta estética do artista e os desejos de projeção de imagem da retratada. O reconhecimento destes desejos suscita o questionamento sobre que parâmetros do gênero do retrato a obra traduz, e que intenções de visibilidade social revela.

A pintura “Baiana” é um retrato bastante convencional do ponto de vista de sua composição, pose e mesmo se considerarmos a expressão facial da retratada. Analisando outros retratos femininos do período, constatamos que o fato de se tratar de uma mulher negra e também o uso dos colares é o que estabelece um caráter distinto à obra.

A obra (fig.1) exhibe a imagem de uma mulher negra adulta sentada diante de um fundo neutro. A área à direita ao fundo é mais clara, talvez por resultado de limpezas feitas em ações de conservação e restauro. Vemos parte do encosto de madeira curvada da cadeira onde ela se senta. A personagem aparece cortada a altura dos joelhos, mostrando três quartos do corpo, voltada para sua direita. Não há outros objetos em seu entorno.

É possível que o pintor tenha realizado a obra a partir de uma fotografia. Indício disso é o fato da retratada aparecer circunscrita em um enquadramento oval, bastante comum em retratos fotográficos. Também o relaxamento da pose, sem composição excessivamente formal, lembra o caráter instantâneo da fotografia. Os braços roliços da Baiana estão apoiados sobre as pernas e suas mãos se encontram quase entre os joelhos. Mesmo as duas voltas de colar que escorregam pelos ombros contrariam a composição estudada que vemos usualmente.

A expressão séria, compenetrada e sem sorriso da modelo denota reflexão e dignidade. Assim como a pose assemelha-se aos padrões estéticos do retrato do período que, segundo Costa, buscam expressar



Fig. 1
Baiana

Anônimo, s. d.
Óleo sobre tela, 95,5 x 76,5 cm
Museu Paulista /USP, São Paulo

“sobriedade e altivez”.⁷ Segundo a autora, os retratos do oitocentos exibem personagens que ostentam “um dorso majestoso”, portando roupas sóbrias geralmente em tom escuro⁸. Este é o caso da indumentária que vemos na pintura. O vestido de noite é de um azul profundo, quase preto. Sua característica mais marcante é a linha do decote, que deixa os ombros a mostra (fig. 2) e se assemelha a outros portados por senhoras representadas em retratos da segunda metade do século XIX.



Fig. 2

Detalhe do decote

Um exemplo é o vestido que vemos no “Retrato da Condessa de Iguazu” (fig. 3) feito por Krumholz em 1852. Apresentando a mesma estrutura de modelo, se trata de um vestido mais sofisticado, ornado com rendas. Aqui a pose, o enquadramento exibindo três quartos do corpo e também o delicado bracelete se constituem como pontos de semelhança com nosso retrato.

No “Retrato da Baronesa de São João da Barra” (fig. 4) a sobriedade do tom escuro da roupa, as luvas, o lenço em uma das mão, e mesmo o olhar dirigido a um ponto indefinido, além da pintura, permitem estabelecer paralelos com nosso objeto de estudo. Esta obra de Borely data de 1853.

Na obra “Baiana” vemos diversos acessórios e jóias (figuras. 5 e 6) Luvas brancas curtas revestem suas mãos que seguram um lenço branco

⁷ Costa, Cristina. *A Imagem da mulher: um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac, 2002. p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 13.



Fig. 3
Retrato da Condessa de Iguaçu, 1852
Ferdinand Krumholz (1810 - 1878)
óleo sobre tela, 116 x 90 com
MNBA, Rio de Janeiro



Fig. 4
Retrato da Baronesa de São João da Barra, 1853
Jean Baptiste Borely
Óleo sobre tela, x cm
Museu Antônio Parreiras, Niterói

com aplicação de renda, acessório recorrente nos retratos femininos, como observa Costa:

“Na imobilidade em que se postam diante do retratista, há poucos gestos, apenas as mãos se movimentam, por vezes, segurando um lenço, um livro ou um leque.”⁹



Fig.5
Mãos e luvas [detalhe]



Fig. 6
Bracelete [detalhe]

No braço esquerdo, junto ao pulso, há um bracelete dourado com largura entre 2 e 3 cm. No braço direito há outro de tipo argola. O brinco que vemos na orelha esquerda parece ser uma pequena folha dourada. Os cabelos estão presos e seguros por pentes e fivelas. É possível identificar uma fivela (fig, 7) composta por três discos que misturam metais cor de prata e de bronze.



Fig. 7
Fivelas [detalhe]

⁹ Ibid., p. 100.

Temos ainda a visão lateral de dois pentes dourados, e o mesmo arranjo parece se repetir do outro lado da cabeça. Em volta de seu pescoço vemos onze colares de contas douradas, que se acumulam uns sobre os outros, escapando pelos ombros (figs. 8 e 9). São colares de tipologia baiana como veremos mais adiante.¹⁰



Fig. 8
Colares [detalhe]



Fig. 9
Colares [detalhe]

A pele da mulher é de um tom de marrom escuro e seu rosto traz traços negróides marcados, como lábios grossos e base do nariz largo. Observamos suaves reflexos dourados na testa e na face esquerda, como se o brilho dos colares se refletisse sobre a pele (fig. 10).



Fig. 10
Rosto [detalhe]

¹⁰ Capítulo IX.

O retrato pertence ao acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Não há informações acerca da mulher retratada e a denominação adotada como título da obra, “Baiana”, se deve à origem dos colares. Não há assinaturas sobre a tela ou anotações em seu verso. Também não foi encontrada qualquer documentação disponível no museu.

Não foi possível localizar através dos responsáveis pelo acervo qualquer registro de sua procedência ou data de incorporação à coleção. Apesar de não haver dados suficientes para uma atribuição de autoria, é possível destacar a qualidade da fatura observada na pintura.

A obra participou de algumas exposições recentes. Foi incorporada, equivocadamente à exposição *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*¹¹ realizada na FIESP/Sesi em 1998, onde apareceu datada como uma pintura do século XVIII. Em 2000 fez parte da *Mostra do Redescobrimento* no núcleo *Negro de Corpo e Alma* que ocupou o Pavilhão Manoel da Nóbrega. Esteve de volta ao mesmo local em 2002 na exposição *Memórias de negro: negras memórias*. Todas as exposições mencionadas tiveram Emanuel Araújo como curador.

Araújo, artista plástico e ex-diretor da Pinacoteca do estado de São Paulo, tem tido um importante papel na difusão de obras relacionadas à iconografia e ao imaginário negro, bem como à produção de artistas afro-brasileiros. Realizou diversas exposições como *Herdeiros da Noite*¹² e *Arte e Religiosidade no Brasil*¹³, na Pinacoteca, bem como em outras instituições brasileiras. No presente momento, Araújo é secretário municipal de cultura de São Paulo e diretor do Museu Afro-Brasil.

¹¹ ARAÚJO, Emanuel; MONTES, Maria Lúcia (Coord.). *O Universo mágico do barroco brasileiro*. São Paulo: Sesi, 1998. Apresentação de Carlos Eduardo Moreira Ferreira.

¹² ARAÚJO, Emanuel (Coord.). *Os Herdeiros da noite: fragmentos do imaginário negro: 300 anos de Zumbi*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1995.

¹³ ARTE e Religiosidade no Brasil: heranças africanas. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1997.

Projeto longamente acalentado, este museu municipal reúne um acervo diverso, em grande parte proveniente da coleção particular do próprio diretor. Reúne pinturas, esculturas, fotografias, objetos e imagens de diferentes períodos. Na seção dedicada à exposição de longa duração, há uma reprodução da obra “Baiana”. Não foi possível obter informações sobre qualquer previsão de exposição do original.

A possibilidade de ver a pintura em um espaço museológico dedicado ao rico conjunto de imagens e objetos relacionados direta e indiretamente à história e estética do retrato, seria uma possibilidade enriquecedora. O museu expõe, por exemplo, colares semelhantes aos vistos na pintura, e conjuntos de imagens fotográficas, que ofereceriam diálogos estimulantes se observados em proximidade à obra. A exposição contínua de uma obra como “Baiana” facilita o questionamento acerca de seus significados.

Este parece ser um dos papéis fundamentais de uma instituição desta natureza: oferecer ao olhar, de modo continuado, testemunhos materiais do patrimônio cultural brasileiro, com foco na vertente africana e afro-brasileira, como também permitir a apreciação crítica e contemplativa de obras que em sua maioria tem sido revestidas de certa invisibilidade na história das instituições culturais. Um exemplo é a ausência de registros de exposição da obra “Baiana” nos espaços expositivos do museu a que pertence.

II. A PINTURA “BAIANA” E AS MODAS E MODOS FEMININOS DO BRASIL DO SÉCULO XIX

II.I. INDUMENTÁRIA E COSTUMES E AS RELAÇÕES DE HIERARQUIA, ETNICIDADE E GÊNERO

Sinais exteriores da posição social dos indivíduos como vestuário e jóias tinham importante papel na hierarquizada sociedade brasileira do século XIX. Neste contexto a indumentária deve ser vista como importante elemento simbólico ao evidenciar as diferenças existentes entre os grupos sociais, tornando visível a hierarquia social. Além de definidora de identidades, a moda permitia a visualização sistemática de significados relacionados a valores e padrões de comportamento¹⁴. A observação e análise de roupas e ornamentos facilitam a compreensão acerca das relações de poder existentes entre pobres e ricos, negros e brancos, escravos e libertos, bem como entre homens e mulheres.

Gilberto Freyre diferencia os “modos de homem”, relacionados a “maneiras, feições ou formas particulares e, até, jeitos, artes e comedimentos próprios de homens bem educados”, das “modas de mulher” que seriam os “gostos e formas de vestir, calçar e pentear” responsáveis pela expressão da feminilidade¹⁵. No contexto da patriarcal sociedade brasileira a “mulher ornamental”, na denominação do autor, deveria servir-se de artifícios requintados que pudessem destacar seus encantos femininos aos olhos dos homens, fossem eles seus pais ou maridos, sempre seus senhores. ¹⁶ Freyre afirma ainda:

¹⁴ SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das Roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras. 1987. p. 95.

¹⁵ FREYRE, Gilberto. *Modos de homem e modas de mulher*. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 42.

¹⁶ *Ibid.*, p. 42

“Também é característico do regime patriarcal o homem fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível. Ele, o sexo forte, ela o fraco; ele o sexo nobre, ela o belo.”¹⁷

Na patriarcal sociedade brasileira esse apreço pelas distinções entre as vestimentas masculinas e femininas é fundamental e acentua o caráter de oposição existente entre os gêneros. Vulnerabilidade e força, fragilidade e poder. Um exemplo de como essas diferenciações criam tipologias, é descrito por Souza ao analisar a constituição dos trajes. A história do traje masculino mostra a tendência de constituição de um retângulo em pé, semelhante ao desenho da letra H. A indumentária feminina se assemelha em sua estrutura a um X, criado pela atenção à linha da cintura. A largura dos ombros enfatizada no formato retangular criado para o corpo masculino se contrapõe a valorização dos seios na parte superior do X.¹⁸

Estes opostos não se aplicam da mesma maneira quando inserimos na equação as mulheres negras. A delicadeza das roupas das sinhazinhas se adequava ao encerramento doméstico em que viviam. Mesmo reconhecendo o trabalho desempenhado pelas senhoras moradoras das fazendas, nada se compara ao trabalho das mulheres escravas do campo. A vestimenta destas, deve, portanto, se adequar à variedade de tarefas demandadas. Nos diz Freyre:

¹⁷ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. São Paulo: Global, 2003. p. 207.

¹⁸ *Ibid.*, p. 233.

“A identidade feminina do século XIX não se aplica de modo generalizado à mulher negra escrava em função de sua relação com o trabalho.”¹⁹

Suas roupas devem permitir a convivência com o calor e a movimentação que suas atividades exigem. A indumentária das escravas da casa, que desempenham tarefas mais amenas, apresenta maior proximidade das vestimentas das senhoras e, como veremos mais adiante, é também testemunho da situação social privilegiada destas mulheres brancas.

O corpo pedido pelas modas e modos da sociedade oitocentista também era diferente em função dos grupos étnicos de pertencimento. O padrão de beleza da menina franzina e da senhora de figura maternal com quadris e coxas largas, nem sempre espelha o corpo da escrava. Novamente constitui exceção aquela cativa que desempenha suas atividades na casa grande, junto a iaiá do sobrado, e que tem seu trabalho vinculado ao ritmo doméstico. A jovem branca se alimentava de caldinhos e leves confeitos a fim de manter uma certa delicadeza de formas. A este ideal lânguido se opõe o corpo das negras cativas que desempenham atividades no campo.

“O perigo que ela evitava não era o da gordura; era o da robustez de macho. Esse vigor só ficava bem às negras da senzala.”²⁰

A diferenciação das roupas sugere as diferenças da expressão verbal, gestos e outras maneiras, que hoje só podemos imaginar. Mas é coerente pressupor que a cada figurino correspondam modos correspondentes. Portanto,

¹⁹ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. São Paulo: Global, 2003. p. 233.

²⁰ *Ibid.*, p. 233.

falamos aqui de percepções acerca do corpo também distintas em função das posições sociais ocupadas dentro da sociedade oitocentista.

Muito do que vemos na pintura “Baiana” parece anunciar gestos e padrões de feminilidade diferente da maior parte das representações de mulheres negras produzidas no século XIX, como veremos posteriormente. Por isso, para melhor compreendê-la vamos investigar as maneiras de perceber o corpo e sua exposição, e os diferentes costumes vigentes para mulheres brancas e negras. Assim poderemos refletir sobre que valores a pintura busca afirmar, e também, em uma relação especular, quais procura negar.

Um dos aspectos notados por viajantes relacionados aos hábitos de vestir das mulheres brancas no Brasil, era o contraste entre a simplicidade extrema dos trajes de uso doméstico e o caráter de ostentação da vestimenta utilizada na vida pública. As roupas e jóias que exibem, são, via de regra, prova do poder econômico de sua família, e reforçam o propósito de exibição de sua feminilidade dentro dos limites do regrado convívio público.

É ilustrativa destes costumes a aquarela “Visita a uma chácara nos arredores do Rio” (fig. 11) de Debret que revela o interior de uma casa em que a senhora, rodeada de escravos, recebe um visitante. Vemos aqui, em uma sala que não parece ser muito grande, mais de vinte pessoas, sem contar alguns bebês. A senhora da casa aparece sentada em uma marquesa portando roupas leves e bastante reveladoras. A senhora visitante está em vias de se colocar mais à vontade, e retira seu xale deixando a vista um vestido leve e desestruturado.

Esta cena parece corresponder ao relato feito por Maria Graham em seu diário, em que relata, com marcada desaprovação, que as mulheres que ela visitava durante sua estadia no país “usam uma espécie de camisola que deixa demasiado expostos os seios”. Relata ainda que quando as mulheres apareciam:



Fig. 11
Visita a uma chácara nos arredores do Rio, 1829
Jean Baptiste Debret
aquarela, 15,1 x 21,1 cm
Museus Castro Maya, Rio de Janeiro

“difícilmente poder-se-ia acreditar que a metade delas eram senhoras da sociedade. Como não usam coletes nem espartilhos, o corpo torna-se quase indecentemente desalinhado logo após a primeira juventude; e isto é tanto mais repugnante quanto elas se vestem de modo muito ligeiro, não usam lenços ao pescoço e raramente os vestidos tem qualquer manga. Depois, neste clima quente, é desagradável ver escuros algodões e outros tecidos, sem roupa branca, diretamente sobre a pele, o cabelo preto mal penteado e desgrenhado, amarrado inconvenientemente, ou, ainda pior, em papелotes, e a pessoa toda com a aparência de não ter tomado banho.”²¹

Alarmada, a senhora inglesa expressa o choque provocado pela visão dos hábitos locais, tão contrastantes com sua sensibilidade puritana. Em outra passagem, registra surpresa em uma noite, ao ver as mesmas senhoras que classificara como desmazeladas por ocasião de uma visita domiciliar matutina. Neste evento noturno, as mulheres se apresentavam vestidas “à francesa: corpete, xale, enfeites, tudo estava bem, mesmo elegante, e havia uma grande exibição de jóias”.²² Este segundo encontro aponta para os diferentes padrões de apresentação relacionados aos espaços públicos e privados.

Vilhena justifica a informalidade vista, por vezes como excessiva, justificando a exposição do corpo em função das altas temperaturas.

²¹ GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. São Paulo: Edusp, 1990. p. 137-138.

²² *Ibid.*, p. 139.

“São estas [senhoras] criticadas de pouco honestas, por andarem dentro de suas casas em mangas-de-camisa, com golas tão largas, que muitas vezes caem, e se lhes vêem os peitos, sem que esses maus críticos se lembrem, de que estão debaixo da zona tórrida, onde o grande frio corresponde ao que aí sentimos em maio.”²³

Um inglês escreve que “o vestuário comum das senhoras é uma saia, que usam sobre a camisa. Esta é feita de musselina mais fina, sendo geralmente muito trabalhada e enfeitada”. Descreve a camisa como sendo “tão larga no busto que resvala pelos ombros ao menor movimento, deixando o busto inteiramente à mostra. Além disso, é tão transparente que se vê toda a pele.”²⁴

Mas a recorrência de relatos apontando para este jogo de exibir e esconder dos corpos talvez sinalize para um jogo de sedução com certo grau de intencionalidade. Apesar de haver indicações de que apenas amigos da família teriam acesso a estes cenários de maior intimidade é difícil imaginar que os olhares surpresos e desejosos dos homens que nos descrevem tais trajes não tenham sido percebidos por tais senhoras, ou que não houvesse reações similares de homens da comunidade local.

A descrição de Robert Avé-Lallemant faz referência ao jogo de ocultar/revelar propiciado pelas roupas das mulheres de origem africana:

“frouxa camisa branca que, justamente por ser muito larga na parte superior, põe um ombro e o seio quase nus. A orla de cima da camisa é, muitas

²³ VILHENA, Luiz dos Santos. *Recopilação de notícias soteropolitanas e brasílicas contidas em XX cartas (1802)*. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1921. p. 54.

²⁴ ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: PRIORI, Mary del. *A História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 57.

*vezes, ornada de bico branco e toda em tecido tão diáfano e este, ainda por cima, sobretudo aos domingos, enfeitado com tantos bordados vazados, que todo o busto de basalto negro transparece, deixando adivinhar-lhes as formas”.*²⁵

Ao contrário dos negros das casa-grandes e sobrados e também dos negros de ganho, aqueles que trabalhavam na lavoura e até alguns dos escravos domésticos, portavam trajes precários ou andavam quase nus. Isso em função, dentre outros fatores, do alto custo dos tecidos. Havia em alguns locais a proibição de entrada nas igrejas aos escravos apresentados de modo “indecente”. Pedia-se dos senhores que não permitissem que elas se exibissem despidas, mas cobertas o bastante para “cobrir a provocação da sensualidade”.²⁶

Diferentemente dos escravos dos mercados que circulavam seminus, ou como nos diz Rugendas, apenas “um pequeno pedaço de pano grosseiro em volta das ancas”,²⁷ os negros que circulavam pela cidade deveriam se apresentar vestidos. Não mais o escravo sem vestes, portanto em estado “selvagem” mas, sim vestido e identificado socialmente como de pertencimento a alguém. O ato de vestir os escravos continha implícita a delimitação de seu lugar social.

Os parâmetros para a circulação social se traduziram, em diversas partes do país, em legislação específica. Já em 1709 o rei buscava medidas contra os trajes lascivos com que as negras circulavam, entre elas prostitutas gerando renda para seus senhores. Foi proibido que fizessem uso de “sedas, nem de telas, nem de ouro, para que assim se lhes tire a ocasião de poderem

²⁵ AVÉ-LALLEMANT, R. *Viagens pelas províncias da Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe: 1859*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Itatiaia; Edusp, 1980. p. 23.

²⁶ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2004. p. 529.

²⁷ RUGENDAS, J. M. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1979. p. 256.

incitar para os pecados com os adornos custosos de que se vestem”.²⁸ Sobre as jóias e roupas luxuosas, nos deteremos mais adiante.

Preocupada com a moral pública, a Câmara Municipal de Salvador estabeleceu em 1859 uma pena de quatro mil réis e dois dias de prisão, para qualquer indivíduo “livre ou escravo empregado em serviço de carregamento”²⁹ que não apresentasse roupas durante o exercício de suas funções. No Maranhão encontramos leis, no período que vai de 1843 a 1884, estabelecendo pena de mil reis, “que se dobrará quantas vezes reincidir”, para “toda pessoa livre, ou escrava que for encontrada nas ruas, e praias desta villa ou em estradas públicas, vestidas de modo que offenda a decência e moral pública.”³⁰

Em diversas partes do país encontramos esforços por desnaturalizar o negro, determinando padrões para seus trajes que obedecessem as regras de decoro. Os senhores eram vistos como co-responsáveis pela manutenção da moral pública e deveriam pagar multas quando do não cumprimento das normas pelos seus escravos.

No entanto o que parece ser o paralelo mais interessante a ser traçado é reparar como o retrato da “Baiana” permite à mulher negra retratada estabelecer para si um outro código de sensualidade determinado pela exibição parcial e comedida dos ombros. A exibição parcial ou total dos seios, comum às mulheres negras que circulavam por cidades como Rio de Janeiro e Salvador, e notado com freqüência por viajantes, cede lugar a um código erótico da elite, válido para as situações de convívio público formal. É claro que podemos

²⁸ ARAÚJO, Emanuel. *A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia*. In: Priori, Mary del. *A História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 57.

²⁹ AS POSTURAS (1631-1889), Salvador. Fundação Gregório de Matos; Pref. Mun. de Salvador, 1988. In: SANTOS, Jocélio Teles dos. “Incorrigíveis, afeminados, desenfreados”: indumentária e travestismo na Bahia do século XIX. *Revista de Antropologia, USP*, volume 40, n.2, 1997, p. p.171.

³⁰ COLLEÇÃO de Leis, Decretos e Resoluções da Província do Maranhão, 1835 – 1884. Maranhão: Tipografia Constitucional. In: Santos, Jocélio Teles dos. “Incorrigíveis, afeminados, desenfreados”: indumentária e travestismo na Bahia do século XIX. *Revista de Antropologia, USP*, volume 40, n.2, 1997, p. p.173.

observar nas cenas de costumes, vestidos simples quase sempre brancos, que dão a ver os ombros das escravas. Mas é a intenção de exibição implícita ao traje de noite que acentua o convite ao olhar de apreciação pública. Nos diz Souza:

*“[...] a posse à distância, realizada pela vestimenta em geral e muito particularmente pelo decote – e que funcionava tanto para as moças solteiras como para as senhoras casadas -, foi talvez um dos mais poderosos elementos de equilíbrio da sociedade daquele tempo. e fazia da reunião mundana o momento agudo da luta amorosa”.*³¹

O vestir-se à moda das senhoras, certamente, reveste a retratada de uma aura de respeitabilidade de acordo com os padrões vigentes. Mas o acesso a esta esfera privada não era completamente vetada a indivíduos de fora do círculo familiar. Isto é comprovado não apenas pelos relatos reproduzidos acima, mas também pelo que vemos na imagem de Debret. Junto a porta aparecem dois homens, o dono da casa e o vizinho visitante. Um tendo acesso a visão da esposa do outro. Vestir-se de modo a cobrir o corpo em ambientes públicos significava corresponder a determinações que visavam manter a moral e os valores cristãos. As senhoras brancas obedeciam um código ambíguo que dissociava os espaços público e privado. Mas é interessante observar que as mulheres negras escravas estavam lidando com os padrões indumentários, tendo como limite uma questão anterior: os limites da legalidade.

³¹ SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 95.

II.II. OPULÊNCIA DOS SENHORES, LUXO DAS ESCRAVAS

Qual o escravo que não se sentiria vaidoso de ser paramentado por sua senhora com belos trajes ou pesadas correntes de ouro para acompanhá-la à igreja?”³²

Reforçando o contexto rico em ambigüidades que marcou as relações entre escravos e senhores, encontramos o costume de vestir as escravas com roupas semelhantes às das sinhás, por vezes complementando a indumentária com peças de ouro e prata. Esses privilégios eram mais comuns entre as escravas da casa (fig. 12), aquelas que usualmente acompanhavam em cortejo a família branca pelas ruas.

Vilhena comenta sobre o luxo das mulheres de Salvador:

“As peças com que se ornam são de excessivo valor e quando a função o permite aparecem com suas mulatas e pretas vestidas com ricas saias de cetim, becas de lemiste finíssimo, e camisas de cambraia, ou cassa, bordadas de forma tal que vale o labor três ou quatro vezes mais que a peça e tanto é o ouro que cada um leva em fivelas, cordões, pulseiras, colares ou braceletes e bentinhos que sem hipérbole basta para comprar

*duas ou três negras ou mulatas como a que o
leva”.*³³

A crueldade do sistema se explicita quando reconhecemos que mesmo que um negro escravo leve sobre si roupas e ouro suficientes para pagar pelo seu valor de compra, isso não implica na possibilidade de sua liberdade.

Essa cultura de excessos visíveis era bastante generalizada entre os brancos de locais como Rio de Janeiro e Salvador. Nos diz Mattoso sobre a Bahia:

*“Fica claro, entretanto, que falam de uma opulência que é da Bahia inteira. Apenas os vagabundos e os mendigos estão excluídos dessa riqueza geral. Dela participa até mesmo a massa de escravos, sobre a qual respinga o esplendor do mestre...”*³⁴

No jogo das significações, o uso de objetos luxuosos afirma a situação social do indivíduo branco, e não necessariamente daquele que os porta. Como que por extensão, o escravo (ou peça) bem vestido e ornamentado de jóias (também peças, objetos), funciona como um adorno adicional de seu senhor. Cunha nos confirma esta constatação ao escrever que as “escravas domésticas, [em] sua elegância pretendem refletir o status da casa em que servem: elas também andarão ataviadas”.³⁵ É bom lembrar que nem sempre as aparências

³² MATTOSO, Katia M. de Queiroz. A Opulência na província da Bahia. In: NOVAIS, Fernando (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.157.

³³ VILHENA, Luiz dos Santos. *Recopilação de notícias soteropolitanas e brasílicas contidas em XX cartas (1802)*. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1921. p. 47.

³⁴ MATTOSO, Katia M. de Queiroz. A opulência na província da Bahia. In: NOVAIS, Fernando (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.156.

³⁵ CUNHA, Manuela Carneiro da. Olhar escravo e ser olhado. In: AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Murício (Org.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ex-Libris, 1988. p. 100

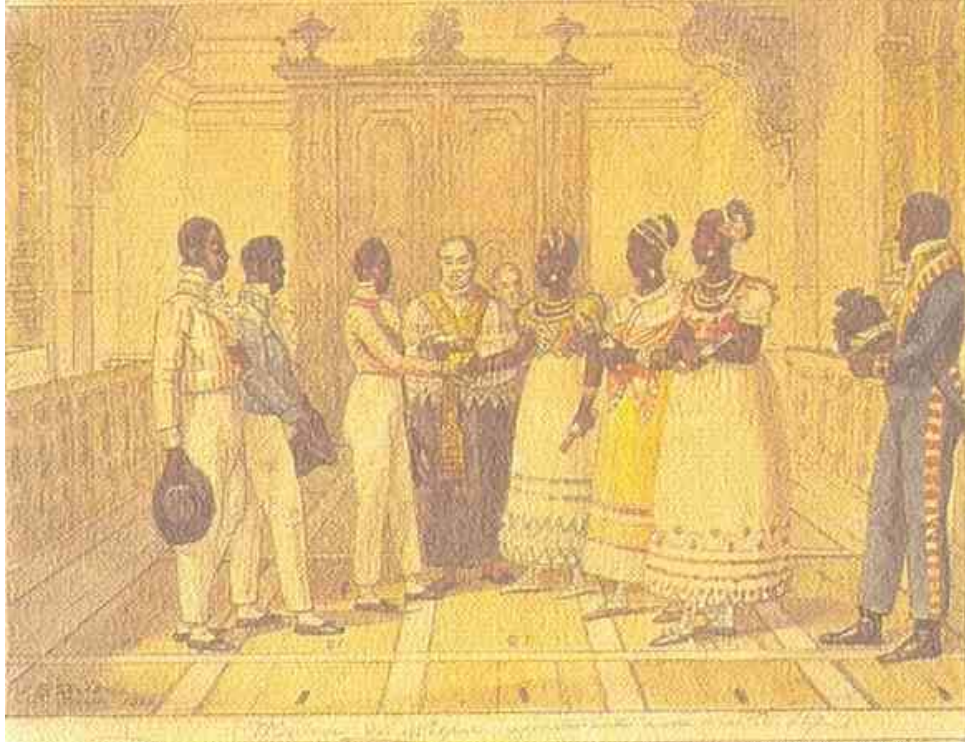


Fig. 12
Casamento de negros pertencentes à família rica, 1828
Jean Baptiste Debret
Aquarela, 15,7 x 21,6 cm
Museus Castro Maya, Rio de Janeiro

correspondiam a posses reais tanto quanto manifestavam o status desejado pelos indivíduos para reforçar sua situação social.³⁶

Para a elite branca posse de escravos, apresentados como indivíduos desnaturalizados, civilizados pela ação de seu senhor era parte da constituição dos bons costumes daqueles que prezam pelos nobres valores sociais e conhecem as normas de convivência dos indivíduos distintos.

*“...aquelas mães pretas, aquelas escravas domésticas de estimação, das quais a ética patriarcal fazia mulheres em cujos tecidos de trajos, qualidade de sapatos, apuro de adornos, o patriarca devia sentir-se obrigado a esmerar-se em adquirir artigos que proclamassem sua fidalguia. Ou sua riqueza”.*³⁷

No entanto, vale aqui apontar para um conjunto de medidas legais editadas no século XVIII, estudados por Lara³⁸, que traduzem a preocupação das autoridades da metrópole com o luxo exibido pelas escravas, evitando o perigo de confusão na percepção da hierarquia social. Na verdade as limitações impostas pelas cartas régias e pareceres do conselho ultramarino nos séculos XVI e XVII eram aplicáveis inicialmente a todos, sem menção específica às roupas dos escravos. Na verdade, a quantidade de escravos era um dos objetos das restrições que visavam regular a exibicionista opulência senhorial.

A preocupação com os escravos é expressa na legislação de 1749 onde se proíbe o uso de certos tecidos e ornamentos sob pena de multa, açoitamento

³⁶ LARA, Silvia H. *Sob o signo da cor: trajes femininos e relações raciais nas cidades do Salvador e do Rio de Janeiro, ca. 1750-1815*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/cecult.silvia.lara>>.

³⁷ FREYRE, Gilberto. *Modos de homem e modos de mulher*. Rio de Janeiro: Record, 1987. p. 135.

³⁸ LARA, Silvia H, op. cit., p. 6.

ou degredo para São Tomé. No século XVIII é freqüente a relação entre a questão da ostentação entre as escravas e as observações feitas sobre as mulheres que circulavam a noite pela cidade, com freqüentes referências a escravas, mas muitas vezes sem diferenciar as cativas e as libertas.

Aqui a associação do luxo é feita de modo bastante direto à luxúria pecaminosa das “mulheres de tarifa”. A ostentação é relacionada com a desonra das mulheres que circulam solitárias, sem o acompanhamento de suas senhoras.

*“Por ser informado dos grandes inconvenientes que resultam nas Conquistas da liberdade de trajarem os negros, e os mulatos, filhos de negro, ou mulato, ou de mãe negra, da mesma sorte que as pessoas brancas, proíbo aos sobreditos, ou sejam de um, ou de outro sexo, ainda que se achem forros, ou nascessem livres, o uso não só de toda sorte de seda, mas também de tecidos de lã finos, de holandas, esguiões, e semelhantes, ou mais finos tecidos de linho, ou de algodão; e muito menos lhes será lícito trazerem sobre si ornato de jóias, nem de ouro ou prata, por mínimo que seja”.*³⁹

Havia aqui a intenção, que o tempo demonstrou infrutífera, de estabelecer a exclusividade do luxo aos indivíduos brancos. Apesar de se embasar em argumentos que apontavam para o risco de gerar dano a honestidade das famílias cristãs através do abuso da vaidade, as determinações foram anuladas

³⁹ LARA, Sílvia H. *Sob o signo da cor: trajés femininos e relações raciais nas cidades do Salvador e do Rio de Janeiro, ca. 1750-1815*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/cecult.silvia.lara>>.

após menos de quatro meses da promulgação, sem que possamos conhecer as exatas razões.

A sociedade senhorial parece não ter se acomodado à situação de ver limitadas suas possibilidades de exibição de riqueza e poder. Fosse através da sofisticação do vestuário destinado ao convívio social, ou do acompanhamento de grupos de escravos ricamente paramentados a carregar as douradas cadeirinhas, as limitações legais não foram suficientes para modificar os hábitos ostentatórios vigentes.

Mas sabemos que a exibição de vestimentas e ornamentos era de uso de uma minoria de escravos. As peças mais comuns elencadas nos anúncios de escravos fugidos no Diário de Pernambuco nos dão uma idéia do vestuário dos escravos. São mencionadas camisas, ceroulas de algodão, calças e camisas de estopa, camisas de algodão grosso e calças de canga. Para as mulheres aparecem os vestidos de pano da costa e de chita.⁴⁰

Se para os escravos domésticos um certo apuramento era recorrente, para a grande maioria a indumentária se construía dentro de limites impostos pelas condições precárias de vida, a negação de sua liberdade de escolha e por critérios de adequação social. Karasch lembra que na década de 1850 permanecia o costume que proibia aos escravos a utilização de sapatos.⁴¹ Portanto é a partir da perspectiva da construção de costumes de matriz africana, mas adaptados às possibilidades locais que devemos analisar a indumentária do negro.

O vestuário das baianas é um dos conjuntos de indumentária afro-brasileira mais conhecidos. Nina Rodrigues aponta para os elementos que o compõe:

⁴⁰ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2004. p. 529.

⁴¹ KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 188.

*“saias de cores vivas, de larga roda. O tronco coberto da camisa é envolvido no pano da Costa, espécie de comprido chalé quadrangular, de grosso tecido de algodão, importado da África. O pano da Costa passa a tiracolo, sobre uma espádua, por baixo do braço oposto, cruzadas na frente as extremidades livres”.*⁴²

Outra peça importante é o “torso, triângulo de pano cuja base cinge a circunferência da cabeça, indo prender-se as três extremidades na parte posterior ou nuca”.⁴³

Este padrão de indumentária foi criado a partir da combinação de influências diversas. A figura típica da baiana soma elementos da cultura nigeriana (os panos vistosos, as saias rodadas, os xales da Costa, os braceletes, os argolões), muçulmana (a rodilha ou turbante) e angola-congolenses (miçangas e balangandãs).⁴⁴

Na pintura “Baiana” a personagem apresenta adereços de marca afro-brasileira, com colares que criam uma identidade regional ligada à Bahia, mas com indumentária distante da tipologia tradicional de pano da costa e torso. O volume de adereços de ouro é sinal de opulência, mas o simples fato de se tratar de uma pintura individual, nos sugere que não se trata de exemplificar a riqueza de outrem, mas projeção de auto-imagem a partir de iniciativa individual. Os adereços não adornam uma “peça”, escrava, apontando para a posição de seu senhor uma vez que não há sinais de subordinação a ninguém. O conjunto de elementos indica uma apropriação, por parte da retratada, da ostentação como estratégia de diferenciação. Se por um lado incorpora os valores que a compostura da indumentária conservadora testemunham, por outro, sua

⁴² RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1977. p. 118.

⁴³ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁴ RAMOS, Arthur. *As culturas negras no novo mundo*. São Paulo: Brasiliense, 1979, p. 198.

apresentação em modelo ocidental não objetiva testemunhar sobre a ação civilizadora de senhores/proprietários sobre si.

Desafiando a concepção de que não cabe a negros desafiar os valores de modéstia católicos e afirmando sua autoridade material sobre seu próprio corpo e seus pertences valiosos, esta mulher exhibe seus colares, deixando que lhe caiam dos ombros em função do número excessivo.

PARTE II

REPRESENTAÇÃO, ETNICIDADE E GÊNERO

IV. TRADIÇÕES DE REPRESENTAÇÃO FEMININA: CORPO EXPOSTO E CORPO ORNAMENTADO EM RAFAEL E INGRES

Ao analisar imagens femininas criadas ao longo da história da arte, é possível identificar duas tradições marcantes. Numa vemos a versão sensualizada, eptomizada no nu, como gênero de produção artística.⁴⁵ Esta linhagem de imagens reatualiza a representação de Vênus, em renovados elogios ao corpo feminino. Em outra vertente, complementar, temos a valorização da castidade e da virtude feminina. A mulher aqui é vista como a jóia do lar e de seu marido.

Analisaremos alguns aspectos destes padrões para melhor situar a pintura “Baiana” e identificar algumas contantes na representação de mulheres negras. Enquanto a maior parte dos retratos de mulheres brancas dialoga com a categoria que privilegia o elogio moral das senhoras em seus espaços domésticos, a maioria das imagens femininas negras, incorpora valores ligados à outra tradição e suas referências à Afrodite.

Vamos nos deter sobre exemplos de imagens femininas executados por dois importantes artistas, buscando reconhecer diferentes traduções destas tradições em suas obras.

Rafael, grande nome da era áurea do retrato, o Renascimento, será enfocado através de suas obras “A Fornarina”(fig. 13) e “Dona Velata”(fig. 14). Ingres, figura central da representação feminina no século XIX, transitou entre esta herança dupla tendo de um lado suas figuras de banhistas e odaliscas, e de outro, retratos de senhoras da elite ricamente

vestidas e ornamentadas. O estudo destes padrões de representação será esclarecedor para o entendimento das imagens de mulheres negras que estudaremos adiante.

A obra de Rafael Sanzio (1483 – 1520) conhecida como “A Dama Velada”, analisada juntamente à “A Fornarina”, semelhante em pose e provavelmente tendo a mesma mulher como modelo, nos oferece um interessante contraponto. Ambos foram provavelmente feitos à imagem da amante do artista, apresentada segundo perspectivas contrastantes.

A “Dama Velada” porta um vestido em que os volumes em branco e dourado dos tecidos criam uma figura suntuosa. Apesar da relativa transparência que deixa entrever seu colo, a cabeça coberta por um véu corresponde a uma mulher casada e a uma mãe⁴⁶. O retrato pode ter sido pintado por ocasião de um casamento⁴⁷.

Sua mão direita parece querer tornar ainda menos reveladoras suas vestes (fig. 15). Seus adornos são convencionais e discretos e se resumem a um colar cujas pedras acompanham os tons terrosos da composição, e um delicado pingente que enfeita sua cabeça, próximo ao véu. O rosto é construído com clássica simplicidade e o véu cria uma moldura diáfana que o envolve.

A manga bordada bufante impõe distância ao observador e na análise de Pope-Hennessy, foi tratada pelo artista como uma área onde ele pôde dar liberdade à sua fantasia pictórica. O autor afirma ainda que nunca uma expressão de afeição física foi apresentada de modo tão intelectualizado.⁴⁸

⁴⁵ Clark, Kenneth. *The Nude*. Nova York: MJF Books, 1956. p. 71.

⁴⁶ BEYER, Andreas. *L'art du portrait*. Paris: Citadelles, 2003. p. 144.

⁴⁷ SCHNEIDER, Norbert. *L'art du portrait: les plus grandes œuvres européennes 1420 – 1670*. Colônia, 2002. p. 13.

⁴⁸ POPE-HENNESSY, John. *The portrait in the Renaissance*. New Jersey: Princeton University Press, p. 117.

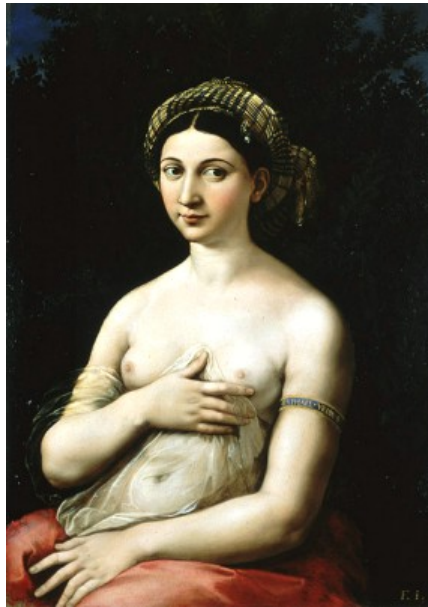


Fig. 13
A Fornarina (Retrato de mulher conhecido como), 1520
Rafael
Óleo sobre madeira, 85 x 60 cm
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma



Fig. 14
A Velada (Retrato de mulher conhecido como), 1520
Raphael
óleo sobre madeira, 85 x 64 cm
Palazzo Pitti, Florença

Sem exibir o mesmo pudor, “A Fornarina” revela ao observador a parte superior de seu corpo (fig. 16). Ela segura um tecido de absoluta transparência junto ao seio com a mão direita, chamando atenção para seu peito, sem ocultá-lo. A outra mão, adornada por um pequeno anel, aparece pousada no colo, junto ao ventre. Vemos um adorno de cabelo semelhante ao da “Velata”, mas colocado junto a um torso oriental que ajuda a criar uma atmosfera exotizante para a personagem.



Fig. 15
Mão Velata [detalhe]



Fig. 16
Mão Fornarina [detalhe]

Lemos o nome do artista no braço da modelo, como uma marca que além da autoria da obra, indica a posse da amante. Ao contrário da obra anterior em que a personagem parece estar em um ambiente fechado, esta mulher tem atrás de si uma vegetação escura que indica um espaço exterior. O contraste com o fundo enfatiza a brancura da pele branca.

A análise conjunta das duas obras nos apresenta valores de natureza opostas. “A Velata” expressa castidade e pudor, enquanto “A Fornarina” traduz possibilidades de tentação e licenciosidade. Por detrás de ambas, reside a busca por ideais de beleza feminina. Rafael fixa a imagem da modelo-amante, perenizando sua sensualidade em uma homenagem atemporal ao amor venal. Também homenageia a modelo-esposa, destacando seu papel social.

Contrastes semelhantes aos observados nas obras de Rafael podem ser apontados na arte de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867). O artista retratou com habilidade magistral imperadores, herdeiros, artistas, banqueiros, homens de negócios e mulheres da elite.

Aluno de David, Ingres foi uma figura central da pintura francesa por mais de cinqüenta anos. Para o artista o desenho era a base que poderia ser embelezada com a utilização da cor. Friedlaender nos aponta que as duas características centrais do trabalho do artista são “sua sensibilidade para a abstração linear e sua forte sensibilidade ‘clássica’ para as formas do corpo”.⁴⁹ O autor aponta serem estas as origens de sua arte refinada, que obtém caracterizações precisas de personalidade por meio da construção a partir do desenho “como se [o desenho] fosse uma pedra fundamental”.⁵⁰

Seus retratos femininos constituem um dos aspectos de destaque de sua produção. Inseridas em interiores que denotam seu pertencimento a uma elite seleta, suas mulheres surgem como o mais valioso objeto dos ambientes que habitam. Seus adornos parecem reforçar sua existência como jóias da casa, preciosa possessão de seus maridos e certamente mais um dos atributos que indicam o status destes.

A aguda capacidade de observação de Ingres dotou seus retratos com um elevado nível de detalhes que nos permitem uma leitura particular dos costumes e decoração de sua época. O apuro com as vestimentas e os acessórios é notável, e cria imagens cujas cores apelam sensualmente à visão, enquanto às texturas delicadas e perfeitas parecem convidar ao toque. Seu olhar atento reproduziu com exatidão as texturas da madeira e

⁴⁹ FRIEDLANDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 113.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 114.

da porcelana, a maciez da seda e do veludo, o reflexo sobre o ouro e o brilho difuso das pérolas.

O perfeccionismo de Ingres satisfazia o desejo de seus clientes de representação fidedigna das características físicas em seus retratos, oferecendo-lhes um espelho que refletisse também suas personalidades. Ingres buscava fazer com que seus retratos fizessem transparecer o espírito de seus sujeitos.

Tomamos aqui como exemplo do “Retrato de Madame Sennones”(fig. 17). A mulher que vemos é a bela amante do visconde de Sennones retratada aos trinta e um anos. Anteriormente Marie Marcoz, Madame Sennones havia se mudado com o marido para Roma em função de seus negócios. É lá que, após sua separação, ela conhece o visconde, se tornando sua esposa menos de um ano após a execução deste retrato.⁵¹

A riqueza das cores e texturas se sucede ao redor da retratada. O veludo vermelho do vestido, a seda dourada que recobre o sofá e a parede, o delicado xale indiano, tudo se combina para compor a intimidade suntuosa.

A delicadeza das mãos é acentuada pela renda dos punhos. Como os colares da Baiana, os anéis se acumulam nos dedos roliços (fig. 18). São treze, alguns exibindo rubis que ecoam o vermelho da roupa. Há ainda delicados brincos com a mesma pedra e colares de finas correntes de ouro que exibem pingentes. A mão esquerda repousa sobre o estofado enquanto a direita segura um pequeno lenço branco.

O vestido de corte império exhibe o colo através de um decote coberto por um tecido levíssimo. A leve transparência que cobre o colo desabrocha

⁵¹ ROSEMBLUM, Robert. *Ingres*. Nova York: Abrams, 1990. p. 88.



Fig. 17
Retrato de Madame Sennones, 1814
Jean-Auguste-Dominique Ingres
Óleo sobre tela, 106 x 84 cm
Musée des Beaux-Arts, Nantes

em camadas de renda, que servem de base para a exibição do rosto de forma ovalada. Para Friedlander, este retrato expressa de modo marcante a sutileza do artista, bem como sua sensibilidade para a linha.⁵²



Fig. 18
Mãos [detalhe]

Serena, madame Sennones dirige seu olhar altivo e quase indiferente ao observador. Vemos um fugidio reflexo da parte posterior de sua cabeça, nuca e ombros no espelho ao fundo, que acrescenta algo de misterioso ao retrato, já que nenhum outro elemento do ambiente aparece refletido.

O erotismo encerrado em uma imagem como esta é de uma ordem diferente de uma pintura de nu. O vermelho apaixonado, a lisura perfeita da pele e a beleza da mulher adornada que posa e se deixa contemplar, são de uma sensualidade sublimada. O desejo que o retrato pressupõe é de ordem privada e restrita ao visconde e àqueles a quem ele quiser exibir a beleza de sua amada.

⁵² FRIEDLANDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 121.

Madame Sennones parece estar nos recebendo em uma das salas de sua residência dedicadas ao formal convívio social com seus pares, regrado pelos costumes da elite européia. Esta situação já sugere a adequação de comportamento da senhora, encerrada em sua domesticidade. Em sua negociação com o artista, talvez com a participação do visconde, esta senhora escolhe dar-se a ver exibindo, em uma única imagem, seus modos delicados, seu gosto refinado e o decoro exigido por sua posição social.

Inspirada na tradição de contemplação do corpo feminino, comum desde o renascimento, ou mesmo desde a antiguidade, encontramos “A Grande Odalisca” de Ingres (fig. 19). Pintado no mesmo ano que o retrato de Sennones, obedece outros paradigmas de representação. A obra foi comissionada pela irmã de Napoleão, a Rainha Carolina de Nápoles, para fazer par com outro nu do artista que exibia uma mulher dormindo.⁵³ Se em suas banhistas também encontramos seu interesse pelo nu feminino, aqui o interesse anatômico é submetido a maiores distorções. A personagem de exótica sensualidade não é uma ninfa ou figura mitológica, mas sim sua tradução da erotizada visão romântica sobre o oriente próximo.

Podemos enumerar diversas obras que a antecedem, e nos servem como referências visuais, como as Vênus de Giorgione e de Ticiano,⁵⁴ das contorções de corpo de Michelangelo nas figuras da tumba de Giuliano de Médici, assim como a pose da personagem também relembra a releitura das figuras da “Noite e do Dia” da sacristia de São Lourenço na obra “Madamme Juliette Récamier” de David.⁵⁵ Sabemos que Ingres realizou

⁵³ ROSEMBLUM, Robert. *Ingres*. Nova York: Abrams, 1990. p. 86.

⁵⁴ BAJOU, Valérie. *Monsieur Ingres*. Paris: Adam Biro, 1999. p. 136.

⁵⁵ *Ibid.* p.86-87.

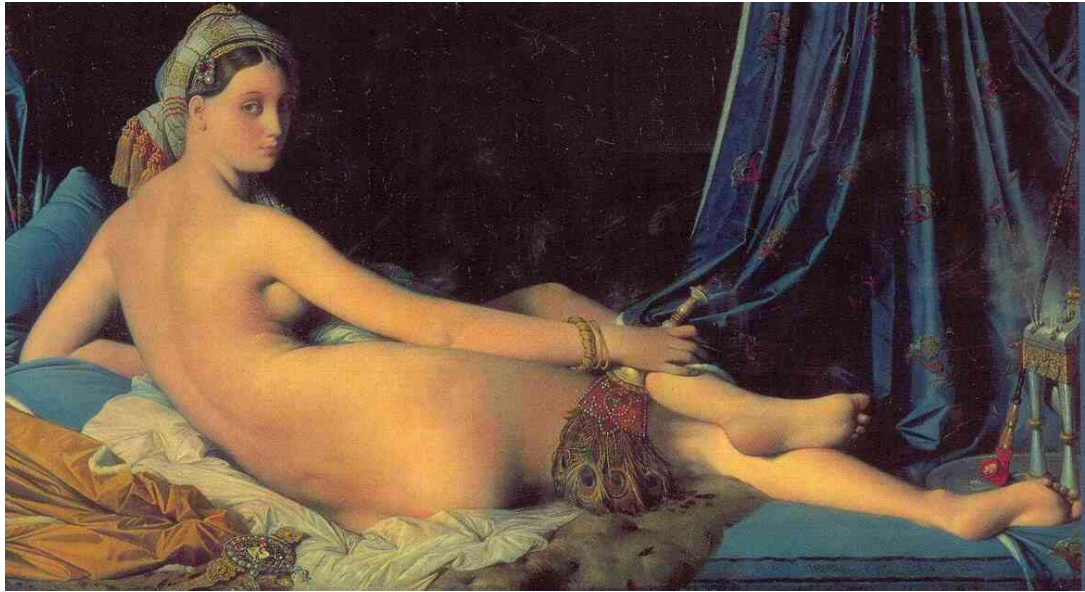


Fig. 19
A Grande Odalisca, 1814
Jean-Auguste-Dominique Ingres
Óleo sobre tela, 910 x 162 cm
Louvre, Paris

diversas cópias da “Fornarina”⁵⁶. A riqueza dos tecidos cobre os corpos que homenageiam Rafael em sua beleza carnal.

Em acordo com a imaginação europeia oitocentista, o artista articula a sexualidade feminina e uma concepção de oriente exótico. Ingres combina objetos, estes acessórios de um “repertoire banal d’un Orient de bazar,”⁵⁷ no intuito de criar uma atmosfera de estranhamento. As relações de alteridade se somam para criar uma personagem atemporal. Ela não habita um local distante, mas sim uma realidade imaginada, luxuosa e permissiva.

O corpo da mulher se estende horizontalmente em uma pose intrincada e parece bem próximo do plano da tela. Ao mesmo tempo sensual e casta, revela apenas suas costas ao observador, mas o olha diretamente. Friedlander destaca que apesar das torções do corpo, a figura permanece em um plano único, e as formas alongadas do corpo “são apresentadas com vigor e fria contenção.”⁵⁸

A superfície suave e uniforme de seu corpo está em contato com sedas e pele animal. A lisura de sua pele contrasta com o detalhamento preciosista das jóias que vemos sobre a cama, em seu pulso e adornando seus cabelos (figuras. 20 e 21).

“Uma espécie de sensualidade frígida, que observamos tanto em Ingres como em muitos clássicos, permeia toda a obra. Também aqui, como nos retratos, temos um contraste entre a serena

⁵⁶ FRIEDLANDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 119.

⁵⁷ BAJOU, Valérie. *Monsieur Ingres*. Paris: Adam Biro, 1999. p. 139.

⁵⁸ Friedlander, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 125.

*reserva do rosto e a riqueza (também cromática) dos acessórios.*⁶⁹

Esta variante da tradição sexualizada de representação feminina, constitui uma fantasia europeia que encontra diferentes roupagens ao longo do século XIX. Na obra de Ingres, surge “a fascinação por esse tipo de mulher de natureza animal, sensual e lânguida”⁶⁰. Friedlander acrescenta que Ingres via sua odalisca “não um objeto cheio de encanto e cores, nem simplesmente algo exótico, mas antes uma espécie de fêmea”⁶¹.



Fig. 20
Mão Velata [detalhe]



Fig. 21
Mão Fornarina [detalhe]

Na descrição de Coli a figura da pintura “é sem dúvida um monstro. De uma beleza suprema, no entanto: as linhas serpeiteiam, inefavelmente; as matérias possuem texturas preciosas e sedutoras; e o antiqüíssimo tema do nu feminino é aqui renovado com contribuições definitivas.”⁶²

No Brasil do século XIX, é possível reconhecer a presença das duas linhagens de representação que observamos em Rafael e Ingres. O retrato

⁵⁹ Friedlander, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 125.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 136.

⁶¹ *Ibid.*.

⁶² COLI, Jorge. Pintura sem palavras ou os paradoxos de Ingres. In: Novaes, Addauto. organizador. *Artepensamento*. São Paulo. Companhia das Letras. 1994. P. 281

“Baiana” parece se relacionar mais diretamente com àquela que valoriza a mulher em sua dócil domesticidade, onde os símbolos materiais de distinção nos informam sobre sua posição e papéis sociais. A pintura “Baiana” se encontra alinhada com a compostura da mulher coberta com véu, e o apreço pela ornamentação de “Madame Sennones”. Mas é a representação feminina que atenta para o corpo em imagens de menor individuação, que parece ser uma matriz constante na produção de imagens de mulheres negras dos artistas do oitocentos.

Segundo Pessanha, o nu é sempre um outro. Seja porque pertence a outras eras, ou porque aparece associado a outros povos. No caso dos retratos informais de artistas viajantes, e também parte dos retratos fotográficos, encontramos um marcado interesse pelo corpo da mulher negra. No entanto, embora encontremos a construção de personagens de marcada alteridade exótica, nem sempre encontramos uma dimensão alegórica ou espiritualizante. Estes valores, aplicados à arte acadêmica, são substituídos por um olhar que se quer documental. O olhar sobre os corpos negros é carregado de “curiosidade antropológica”, expressão utilizado por Pessanha para tratar do nu intimista de natureza exótica. O autor afirma que este nu é “supostamente assimétrico ao olhar que o contempla, inocentado”.⁶³

Veremos exemplos elucidativos que buscam localizar referenciais para melhor compreender nosso exemplo brasileiro, localizando padrões de construção de identidades reveladores da sensibilidade do período sobre etnicidade.

⁶³ PESSANHA, José Américo. Despir os nus. In: O DESEJO na Academia, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1992. Catálogo. p. 44-45.

V. “O RETRATO DE NEGRA“ DE MARIE GUILLEMINE BENOIST

O “Retrato de Negra (fig. 22)de Marie-Guillemine Benoist pode ser considerado uma das imagens de mulher negra mais emblemáticas da história da arte. A pintura foi executada na virada do século XVIII para o XIX e faz parte do acervo do Louvre.

Uma bela mulher negra aparece sentada com o corpo parcialmente envolto em um panejamento branco que deixa a vista um de seus braços e um seio. Uma faixa vermelha dá a volta em seu corpo, segurando o tecido quase à maneira de uma túnica. Um tecido similar, também branco, lhe envolve a cabeça.

Uma de suas mãos parece segurar o tecido junto ao corpo, logo abaixo dos seios, evitando maior desnudamento. A outra mão descansa sobre o colo. A cadeira em que ela se senta está coberta por um tecido azul e seu estilo (*ancien régime*)⁶⁴ nos dá indicações sobre o sofisticado ambiente doméstico em que a personagem deve se encontrar. Vemos ainda um brinco de argola dourado em uma de suas orelhas.

Chama a atenção o forte contraste entre a alvura do tecido e a pele negra, representada em matizes de marrom, que traduzem sutis brilhos de bronze ao rosto. Com olhar dirigido diretamente ao observador, sua expressão parece enigmática. O interior doméstico, a imagem de vulnerabilidade e a sensualidade do corpo que se dá a ver, ajudam a compor a feminilidade do retrato.

⁶⁴ SMALLS, James. Slavery is a Woman: “Race,” Gender, and Visuality in Marie Benoist’s Portrait d’une négresse (1800). *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Spring 04. Disponível em: <http://www.19ththc-rtworldwide.org/spring_04/articles/smal.html>.



Fig. 22
Retrato de Negra, 1800
Maria-Guillemine Benoist
Óleo sobre tela, 81 x 65 cm
Museu do Louvre, Paris

O retrato foi feito em 1800, após o decreto de emancipação de 1774 que aboliu a escravidão nas colônias francesas, propiciando liberdade aos escravos até a revogação do decreto por Napoleão Bonaparte em 1802. Neste período um “citoyenne” negro era livre e um igual.⁶⁵ É bastante provável que a execução da pintura guarde relações de significado com esta emancipação temporária. Para Honour o fato de o retrato ter permanecido por mais de vinte anos no ateliê da pintora indica o fato da obra ter sido motivada certamente pelo interesse de Benoist por sua modelo. Mas o autor aponta para a possibilidade da artista desejar celebrar a emancipação dos escravos pela França, sendo que a presença marcante de figuras femininas nas gravuras relacionadas à revolução, é indício do sentido político do retrato.⁶⁶

Benoist foi discípula de David, o que nos informa sobre a qualidade do desenho e da leveza das linhas que vemos na pintura. Efetua um diálogo entre elementos de beleza clássica e o “exótico” do fenótipo negro, reforçado pelo tecido que envolve os cabelos, lembrando um turbante oriental.

É preciso destacar que para David e seus pares, os temas centrais da pintura são aqueles que glorificam as virtudes cívicas. Segundo Coli, ao contrário do marcado erotismo do século XVIII, a austera arte de David afasta a celebração do corpo feminino. Diz o autor: “Vênus deixou de triunfar”. Se por um lado a pintura moralizada defendida pelos artistas do neoclassicismo dependia do desenho e da precisão da anatomia, e portanto do estudo do nu, via de regra são os personagens viris que ocupam o centro das atenções dos artistas do período.⁶⁷

⁶⁵ HONOUR, Hugh. *L'Image du noir dans l'art occidental*. Tome 2. Paris: Gallimard, 1989. p.7.

⁶⁶ *Ibid.*, p.7.

⁶⁷ COLI, Jorge. Dos libertinos aos estóicos. In: NOVAES, Adauto. *Libertinos, libertários*. São Paulo: Companhia das Letras. 1996. p. 288.

Sabemos que a mulher retratada foi trazida à Europa pelo cunhado de Benoist da ilha de Guadalupe, colônia francesa, no mesmo ano em que a pintura foi feita. Desde a Idade Média havia leis que proibiam a escravidão em território francês, fazendo com que o status de um escravo se modificasse mediante a entrada no país. Na França continental, um escravo passaria a ser um serviçal, um indivíduo livre.⁶⁸

A exibição do retrato obteve respostas que combinaram elogios e também críticas que apontavam o que acreditavam ser inadequações da obra. Se as crenças racistas ditavam ser os negros menos do que humanos, certamente não mereceriam ser objeto de formas nobres de arte. Um dos críticos, o monarquista Jean-Baptiste Boutard questionava indignado:

*“Em quem poderemos confiar na vida após tal horror! Foi uma branca e linda mão que criou esta negritude.”*⁶⁹

A palavra francesa utilizada para negritude no original, *noiceur*, pode também ser traduzido como horror. Um outro comentário se referiu ao quadro como um sublime borrão (*tache*). O conteúdo da crítica aludia ao contraste da pele negra com a pureza e beleza associada às mulheres de pele branca. Em ambos a indignação questiona quem deve e pode ser objeto de um retrato.⁷⁰

A apresentação do seio desnudo merece atenção específica. Além de aludir ao papel maternal das mulheres, a exibição dos seios, no contexto

⁶⁸ SMALLS, op. cit.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

francês, também carrega significados associados à liberdade política. Observada em diversas obras de caráter alegórico no século XVIII e XIX, esta relação provavelmente tem origem no mito das Amazonas. Estas guerreiras mitológicas extirpavam o seio direito para ganhar agilidade para lanças dardos e flechas. Mantinham o seio esquerdo para a amamentação de seus filhos, adquirindo desta forma liberdade para combinar a atuação nos espaços da vida doméstica e da vida pública. A artista possivelmente buscava abordar as possibilidades de inserção e participação social e política para as mulheres de sua época⁷¹.

É preciso assinalar, no entanto que a imagem reforça a percepção de sexualidade acentuada associada às mulheres negras. Faz lembrar ainda a situação de exposição nos mercados de escravos, em que os corpos ficavam expostos para os olhares dos observadores/compradores, em função da objetificação do corpo exibido.

Mas poderíamos classificar a imagem como uma mistura entre a vertente de nu antigo⁷², de caráter alegórico, e nu intimista, definido pela atmosfera de exotismo. Lembramos que ao olhar do século XIX, o que é de fato proibido é o nu real, que precisa ser moralizado e vestido de intenções morais e estetizantes. É preciso um exercício de sublimação “pela submissão ao Belo”⁷³.

A faixa de tecido que lhe envolve a cabeça funciona como um elemento de rica significação. Aparece associado às trabalhadoras escravas e de modo mais genérico relacionado às imagens de representação do oriente, e também da África.

⁷¹ SMALLS, op. cit.

⁷² PESSANHA, José Américo. Despir os nus. In: O DESEJO na Academia, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1992. Catálogo. p. 44.

⁷³ Ibid., p. 45.

De fato aparece como adorno de acento exótico desde o Renascimento, como vimos na “Fornarina” de Rafael. Esta obra se apresenta como antecedente também pela semelhança na pose da modelo, movimento de mãos que ocultam e revelam os seios e pela atmosfera de delicado erotismo.

Ao longo de um rico e interessante artigo dedicado à pintura, James Smalls⁷⁴ afirma que a obra modifica nossa percepção do retrato como gênero. Ao invés de evidenciar a identidade da retratada, sua posição social ou ocupação, a obra a mistifica. Para o autor, apesar da fisionomia individualizada, a denominação genérica “*négresse*” que acompanha o título faz com que se trate mais de um retrato da própria Benoist. O autor afirma se tratar de um registro visual da reafirmação da mulher branca sobre um outro, racial e culturalmente diferente. Para ele esta mulher negra está impossibilitada de se desvencilhar dos efeitos de esmagadora objetificação do olhar que lhe é lançado. Sua linha de interpretação prioriza o estabelecimento de um paralelo entre a situação do escravo e a condição da mulher na sociedade da época.

É preciso relativizar as leituras que desenvolvem de modo radical a perspectiva da opressão e negação de identidade dos historicamente menos privilegiados. A análise de Smalls parece ser de fato a ação de negação daquela mulher negra como sujeito, ao ignorá-la por completo e identificar apenas no retrato as intenções, imaginadas, da artista. Não podemos negar ao retrato sua visualidade. É através dela que a imagem desta mulher chega até nós. Revesti-la de invisibilidade não parece ser o melhor modo de compreendê-la. Sem negar as condições históricas e políticas que motivaram sua execução, devemos exercitar leituras que permitam admirar a africanidade que se traduz através do dado significador central da obra trazido por esta mulher: a cor de sua pele.

⁷⁴ SMALLS, op. cit.

O retrato de Benoist difere da maior parte das imagens em que vemos indivíduos negros, justamente por não apresentar a esta bela negra em atividades servis, limitadas ao segundo plano, tendo sua inserção justificada pela presença de sua senhora. A senhora desta negra é a própria artista, e a atividade que a vemos desempenhar é a de posar como modelo, de acordo com as orientações da pintora, para o retrato.

Este deslocamento é de grande significação. A pintura rompe com a apresentação habitual de mulheres negras como figura de fundo, quase como objeto decorativo a afirmar a posição e importância de uma protagonista branca. A *négresse* é a figura central e única, representada dentro dos cânones de um gênero criado para apontar distinção individual, e sua pose adota como nobre inspiração, o grande Rafael.

Vale a pena apontar, para uma análise contrastante, a imagem de negra que figura junto à personagem que dá nome à pintura “Olímpia” (fig. 23) de Manet. A mulher que vemos em segundo plano na obra é o exemplo mais notável da utilização de uma negra como atributo relacionado à uma protagonista branca. Nesta pintura, a serviçal que traz as flores presenteadas por um amante, compõe o ambiente distinto da prostituta de alta classe assim como o papel de parede, a roupa de cama de cetim, seus acessórios ou os chinelos elegantes.

A pele alva da prostituta é apresentada como fator de sedução e enfatizada pela tez escura da serva. Vistas como sendo mais amorosas do que as brancas, as serviçais negras eram tidas como imprescindíveis para as cortesãs de alta classe. Uma publicação de 1860 descreve a natureza da relação desejada entre estas mulheres:

*“uma negra com quem ela compartilhasse tudo;
uma negra que pertencesse a ela e obedecesse
apenas a ela. Ela a amava muito, sua negra!”⁷⁵*

O jogo de tonalidades, luz e sombra constitui um exercício pictórico do artista. Honour⁷⁶ chama a atenção para o modo como Manet joga com os extremos da escala cromática eliminando os tons intermediários, e afirma que o efeito se estabelece na justaposição do rosto negro, o negro mais acentuado do gato, o verde pesado da cortina ao fundo, a pele marmórea, o xale amarelo claro e o lençol branco. O autor destaca apesar das críticas feitas à obra por ocasião de sua primeira exposição, a presença da personagem negra não causou nenhuma surpresa. Isto porque do ponto de vista iconográfico a presença de uma serva era completamente convencional:

“[...] elle est aussi conventionnelle que possible dans son rôle ‘narratif’ de servante et en tant qu’élément pictural destiné par son physique à faire ressortir la pâleur de la femme blanche. Le contraste est frappant aussi, dans le traitement des deux figures, entre le froid réalisme d’Olympia, que fait penser à un portrait, et la banalité des traits de la femme noire, portant un bouquet de fleurs aux couleurs délicates, presque rococo”⁷⁷.

As imagens semelhantes que precedem esta obra indicam que a pintura traz a tona percepções difundidas coletivamente. Podemos destacar como exemplos elucidativos “Ester com Odalisca” (fig. 24) de Benouville e uma imagem erótica feita por Moulin (fig. 25), datando dos anos

⁷⁵ FLOYD, Phylis A. The Puzzle of Olympia. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, v. 3, Issue 1, Spring 2004. Disponível em: <<http://www.19thc-artworldwide.org/spring-04/index.html>>.

⁷⁶ HONOUR, Hugh. *L’Image du noir dans l’art occidental*. Paris: Gallimard, 1989. Tome 2. p.159-160.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 160.

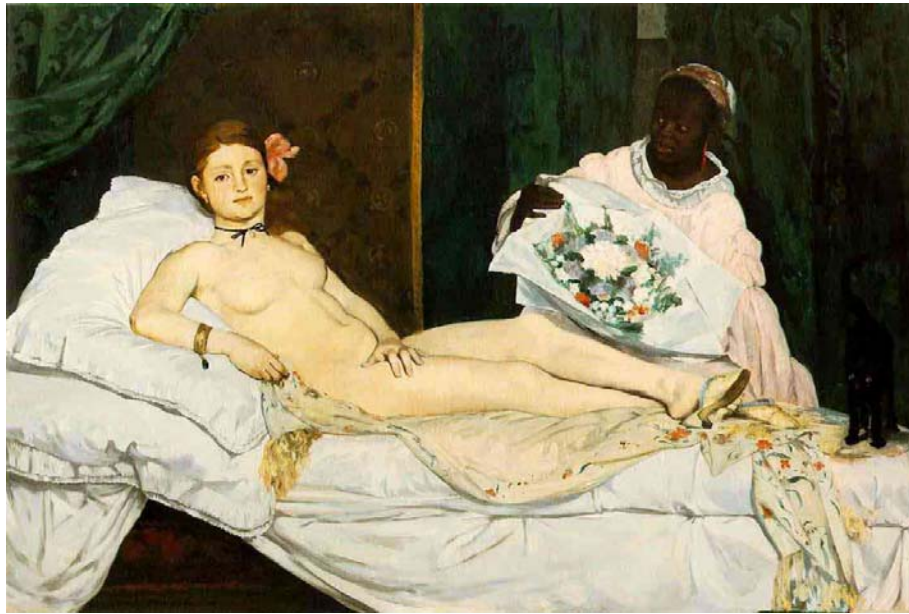


Fig. 23
Olympia, 1863
Edouard Manet
óleo s/ tela, 130 x 190 cm
Acervo Museu D'Orsay, Paris



Fig. 24
Esther com Odalisca, 1844
Léon Benouville
Oil on canvas, x cm
Musée des Beaux-Arts, Pau



Fig. 25
A Odalisca e sua escrava, 1853
François J. Moulin
Impressão em álbumem
Biblioteca Nacional de Paris, Paris



Fig. 26
Detalhe Olympia

iniciais da fotografia⁷⁸. Os antecedentes dificultam a sustentação da hipótese de que a negra seria a “primeira representação da baiana carioca” do ponto de vista plástico como afirma Antônio Bento, citado por Moraes:

“o artista se reportou às suas recordações cariocas, quando fez os estudos necessários à realização do quadro, desmontando, assim, interpretações de outros críticos, inclusive a de Baudelaire, de que a obra guardaria reminiscências orientais.”⁷⁹

O torso que envolve a cabeça não é necessariamente uma referência brasileira, sendo também utilizado, como vimos, pela modelo de Benoist, originária das Antilhas. Mais enriquecedor para a leitura da obra seria, ao invés de negar qualquer influência de cunho orientalizante, reconhecer mais uma vez na arte francesa a sobreposição de opostos em uma balança de alteridade em que pesam sobre o mesmo lado o “outro”, exótico, não-branco ou oriental, em oposição ao branco ocidental.

No entanto, vale a pena registrar que a passagem do artista pelo Brasil aos 17 anos lhe deixou fortes impressões sobre os negros que viu no Rio de Janeiro. O “Retrato de Laura” (fig. 27) talvez tenha sido feito a partir de uma negra com que teve contato durante esse período, apesar de ter sido executado 14 anos mais tarde⁸⁰. A possibilidade de que sua lembrança de Laura teria servido como modelo para “Olympia”, seria o elo motivador da hipótese que conectaria a obra ao Brasil. Escreve Manet:

⁷⁸ FLOYD, Phylis A., op. cit.

⁷⁹ MORAIS, Frederico. *O Brasil na visão do artista*. São Paulo: Prêmio Editorial, 2002. p. 52.

⁸⁰ HONOUR, Hugh, op. cit., p. 206.

*“Neste país, todos os negros são escravos. [...] As negras são geralmente feias. Vi, contudo, algumas bastante bonitas. Vestem-se com muito apuro. Umaz trazem turbantes, outras arranjam artisticamente seus cabelos encarapinhados e quase todas usam saiotos enfeitados com imensos babados.”*⁸¹

Laura, “une très belle négresse” nas palavras de Manet⁸², parece ilustrar as palavras do artista que em carta à mãe expressa seu espanto diante da exótica paisagem humana carioca.



Fig. 27
Retrato da Negra Laura, 1862-1863
Edouard Manet
Óleo sobre tela, 58,4 x 48cm
Coleção Particular

⁸¹ MORAES, Frederico, op. cit., p. 52.

⁸² HONOUR, Hugh, op. cit., p. 206.



Fig. 28
Retrato de Jean-Baptiste Belley, c. 1797
Anne-Louis Girodet-Trioson
Carvão, grafite, tinta e guache sobre papel, x cm
The Art Institute of Chicago, Chicago

É no entanto um retrato masculino a obra que possibilita um diálogo mais próximo com a pintura “O Retrato de Negra“. A imagem de Jean-Baptiste Belley (fig. 28) de Girodet também nos chega através de um retrato individual executado três anos antes da obra de Benoist. Nesta obra um homem negro, importante ativista do levante de Santo Domingo, é representado para registrar a importância histórica da extensão dos ideais da revolução francesa até as colônias.

Ao contrário da pintura de Benoist, aqui o retratado é identificado pelo seu nome, além de haver indicativos de sua posição e importância social. Santo Domingo, que agora conhecemos como Haiti, era uma preciosa possessão francesa. O regime colonial em vigor na ilha foi deposto como resultado dos levantes de escravos iniciados em 1791. Em 1794 o parlamento dos revolucionários recebeu um grupo de delegados para a Convenção Nacional de Paris que aboliu, por um período, a escravidão nas colônias⁸³.

Entre eles estava Jean-Baptiste Belley, nascido no Senegal, e levado para Santo Domingo como escravo, tendo provavelmente comprado sua alforria: “*amené dès l'enfance sur le sol de la turannie, déclara-t-il un jour, j'ai par mon pénible travail et mès sueurs conquis la libertés*”⁸⁴. Neste retrato executado por Anne-Louis Girodet em 1797, vemos o ex-escravo após um período de permanência em Paris, onde desenvolveu uma breve carreira política, obtendo certo prestígio.

Belley aparece em primeiro plano exibindo o uniforme de congressista. Ao lado de Belley vemos o busto de mármore de Guillaume-Thomas-François Raynal em estilo romano em cuja base ele apoia seu braço. O Raynal, falecido um ano antes da execução do retrato, historiador

⁸³ BRILLIANT, Richard. *Portraiture*. Londres: Reaktion, 2002. p. 35-37.

⁸⁴ HONOUR, Hugh, op. cit., p. 104.



Fig. 29
Pose Sátiro Capitolino [detalhe]



Fig. 30
Pose Belley [detalhe]



Fig. 31
François-René de Chateaubriand, 1809
Anne-Louis Girodet-Trioson
óleo sobre tela, 120 x 96 cm
Musée d'Histoire et du Pays Malouin, St. Malo

e filósofo, criticava o sistema colonial e defendia a abolição⁸⁵. Raynal acompanha Belley como se este fosse a personificação de suas crenças⁸⁶.

O chapéu de penas tricolores e as faixas que envolvem sua cintura destacam sua função oficial. O branco do mármore contrasta com o negro da pele de Belley, assim como a formalidade e prestígio do busto se diferencia da informalidade trazida pela pose do retratado. Ambos foram criados a partir de modelos clássicos. Brilliant propõe uma comparação entre a pose de Belley (fig. 30) e uma estátua do “Sátiro Capitolino” (fig. 29), que segundo o autor, seria tradicionalmente utilizado para aludir a um estado primitivo, não civilizado.⁸⁷ De fato a pose sinuosa faz uma clara referência ao sátiro, uma cópia romana de um original de Praxíteles. Nas palavras de Brilliant:

“[...] the Capitoline Satyr, a famous copy of a statue by Praxiteles, well known to the artist public and traditionally interpreted as the image of an uncivilized being. Belley’s relaxed pose, small head, and sloping profile more than hint at the moralizing basis of this racial and ethnic characterization with its negative implications”⁸⁸.

Esta análise sugere que o artista provavelmente buscou personificar os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, marca daquele momento histórico, mas ao mesmo tempo teria criado, na contraposição das duas figuras masculinas, uma visão hierarquizada em que a cor da pele é indício de inferioridade.

⁸⁵ HONOUR, Hugh, op. cit.

⁸⁶ BRILLIANT, op. cit., p. 35.

⁸⁷ Esta interpretação é encontrada em Brilliant, p. 35. O autor faz referência ao texto de Nathaniel Hawthorne, *The Magic Faun*, sobre a atitude romântica acerca do Sátiro Capitolino.

⁸⁸ BRILLIANT, op. cit. p. 35.

No entanto trata-se de uma pose freqüentemente adotada para retratos masculinos. O próprio Girodet apresenta Chateaubriand (fig. 31) com o corpo em disposição semelhante, o que fragiliza a hipótese de Brilliant. Para Honour, Belley obtém sua naturalização francesa por meio do retrato, *“loin de tout exotisme, dans la sphère philosophique et politique – et purement laïque – des idées.”*⁸⁹

Para Coli o retrato trata a personagem “com a mesma dignidade de um tipo físico clássico, e sem que a representação de um homem de outra raça seja feita através apenas do viés pitoresco.”⁹⁰

⁸⁹ HONOUR, op cit., p. 109.

⁹⁰ COLI, Jorge. Pintura sem palavras ou os paradoxos de Ingres. In: NOVAES, Aduino. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 280.

VI. RETRATOS INDIVIDUAIS DE NEGROS NA PINTURA E NA ESCULTURA: A POÉTICA DAS EXCEÇÕES

São inúmeros os retratos individuais exibindo as senhoras dos oitocentos e seus maridos nas casas das cidades e também nas fazendas. Mas apesar do retrato se estabelecer como um dos gêneros pictóricos mais desenvolvidos Brasil do século XIX, a ausência de retratados negros é marcante.

Sabemos que os artistas do oitocentos produziram uma grande quantidade de retratos. Segundo Damasceno, “o pintor que não pintasse retratos para a sala de visitas e salões de honra de instituições pias [...] dificilmente aqui se manteria.”⁹¹

Já em 1921 Maria Graham descreve os ambientes que visitou quando em Salvador, em função das obras que exibiam:

*“[...] em mais de uma casa, esperamos em uma passagem enquanto os criados corriam a abrir portas e janelas da sala de visitas [...] Gravuras e pinturas, as últimas os piores borrões que nunca vi, decoravam as paredes.”*⁹²

Segundo Durand, é a partir da metade do século que a qualidade média das obras encontradas expostas nos domicílios, significando uma ampliação de mercado para artistas brasileiros e estrangeiros. O autor

⁹¹ DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 245.

⁹² GRAHAM, Maria. op. cit., p. 148-149.

exemplifica a popularidade do gênero ao apontar que em 1869 a Exposição Geral da Academia exibiu quase só retratos.⁹³

Havia no Brasil uma considerável quantidade de artistas estrangeiros, ligados ou não à academia Imperial de Belas Artes, que possuíam o domínio técnico dessa arte. Para muitos deles os retratos significavam uma viável fonte de renda uma vez que a ascendente elite brasileira se mostrava desejava de tal tipo de distinção social.

Para os artistas, também os brasileiros, esta modalidade artística significava uma opção rentável a propiciar subsistência e estabilidade. Sobre a importância do retrato como meio de subsistência para o artista, temos as palavras de aconselhamento de Porto-Alegre a Vítor Meirelles em 1856. Vale lembrar que a sabedoria dos conselhos de Porto-Alegre foi contrariada pelo advento do retrato fotográfico que ofereceu concorrência aos seus alunos recém saídos da academia.

“Como homem prático, e como particular, recomendo-lhe muito o estudo do retrato, porque é dele que há de tirar o maior fruto de sua vida: a nossa pátria ainda não está para a grande pintura. O artista aqui deve ser uma dualidade: pintar para si, para a glória, e retratista, para o homem que precisa de meios.”⁹⁴

As encomendas geravam a produção de retratos que exibissem, no espaço doméstico, a sintonia dos membros das “boas famílias” com os ideais de sofisticação valorizadas pela elite. Estas pinturas eram então dispostas nos salões de visita onde o mobiliário, possivelmente um piano,

⁹³ DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989. p. 34-37.

⁹⁴ Porto-Alegre apud DURAND, José Carlos, op. cit., p. 37.

denunciassem aos visitantes, o bom gosto dos moradores. A aquisição de títulos de nobreza, ou a participação em confrarias, irmandades, lojas maçônicas, câmaras municipais ou santas casas de misericórdia, também geravam pedidos aos artistas, a princípio de maioria estrangeira⁹⁵.

O mercado apresentava variações regionais. Exemplo de um cenário aparentemente menos promissor na Bahia de meados do XIX, são as observações de Tollenare. Ele afirma que os verdadeiros artistas pintores, diferentemente daqueles cuja produção se destinava às igrejas e conventos, não encontraria ocupação na Bahia uma vez que:

“[...] os particulares não suspeitam a magia de sua arte; poucos entre eles sabem que houve um Rubens, um Rafael, um Poussin no mundo. As pessoas ricas adornam as paredes dos seus salões com algumas gravuras; mandam-lhes da Europa litografias de cinco francos em molduras de cinco luizes. Não se encontram sequer estes pintores ambulantes de retratos que exploram sucessivamente várias cidades.”⁹⁶

Costa nos diz, fazendo referência ao Barroco que “é como deusa que a mulher faz sua entrada na arte brasileira.”⁹⁷ Devemos lembrar então que temos das Virgens mulatas de Veríssimo de Freitas a abençoar aos fiéis da igreja do Convento da Lapa em Salvador e os anjinhos mestiços do Padre Jesuíno do Monte Carmelo a voar pela Igreja de Nossa Senhora do

⁹⁵ Ibid., p. 37.

⁹⁶ Tollenare, L.F. de. Notes Dominicales, Ms. 3434, Bibl. Ste Geneviève. Paris. In P. 175. In Verger, Pierre. Notícias da Bahia de 1850. Salvador. Corrupio. 1999. P.175

⁹⁷ COSTA, Cristina, op. cit., p. 76.

Carmo em Itu. Estes são exemplos da introdução de traços negróides por artistas negros e mulatos na produção do setecentos.

Já no século seguinte, os negros se tornam um dos assuntos da preferência de artistas viajantes, mas raramente aparecem na pintura, em especial na situação de retratos individuais. Mas entre os indivíduos dignos de ver sua imagem neste modo de representação, poucos eram negros. No entanto os exemplos encontrados são elucidativos do pensamento do oitocentos. Veremos alguns exemplos de pinturas e esculturas, representando escravos e homens livres, articulando visualmente discursos distintos. A maior parte das obras selecionadas traz figuras centrais masculinas, mais comuns na produção do período.

A obra “Horácio”(fig. 32)de Louis Rochet⁹⁸ é provavelmente o único exemplo de retrato escultórico de um escravo brasileiro. O homem que vemos no busto é um escravo que serviu ao artista francês durante sua estada no Brasil. Tanto o formato de busto como a fundição em bronze são escolhas significativas por parte do artista. Elevam este homem ao status de um indivíduo memorável por meio do registro perene e dignificante.

Os traços acentuadamente negróides de Horácio se destacam no escuro do material, em uma rara representação individualizada. O interesse de cunho antropológico, também revela a simpatia de alguns artistas franceses pela causa abolicionista. O rosto expressa o cansaço de uma vida servil, transformada em símbolo de nobreza e dignidade através desta representação.

O interesse pela especificidade das feições, visível nos bustos do também francês Charles Cordier (fig. 33), exemplifica a emergência da etnografia e a curiosidade dos europeus pelas terras distantes da América, África e Ásia. As viagens de Rochet e seu interesse pelo chinês, que o levou a



Fig. 32
Horácio, 1856
Louis Rochet (1813 – 1878)
Bronze,
Museu do Homem, Paris

⁹⁸ Sobre o artista e seu período no Brasil: ROCHET, André. *Louis Rochet sculpteur*. Paris: André Bonne.

aprender a língua, reforçam este sentido investigativo que reside como fator motivador de obras como o busto de Horácio.

Rochet esteve no Brasil para executar um monumento inaugurado em 1862 na Praça Tiradentes no Rio de Janeiro. O monumento exhibe a nobre imagem de D. Pedro I em representação eqüestre, uma das especialidades do artista. Ao seu redor, figuras alegóricas de índios representam os rios brasileiros.

A imagem de Horácio não se insere no contexto do monumento, tendo sido produzido por motivação pessoal de Rochet. A observação deste artista francês da escravidão brasileira e sua brutalidade, deve ter sido o que motivou o artista a esta homenagem. A superfície do metal revela as marcas que o tempo e uma vida de trabalho imprimiram sobre as feições deste homem maduro. A textura do cabelo e o longo cavanhaque somam ao caráter excepcional da escultura, que antecipa o negro de “Bananal” de Lasar Segall em um século.



Fig. 33
Negro de Dafour, 1848 e Vênus Africana, 1851
Charles Cordier
Bronze, altura 83 e 82 cm
Musée de L'Homme, Paris

Outro exemplo que demanda atenção especial é “O Retrato do Marinheiro Simão, O Carvoeiro” (fig. 34) produzido na metade do século por José Correia de Lima. O artista foi um discípulo de Debret e atuou próximo a corte executando diversos retratos. Foi o primeiro pintor acadêmico no Brasil, se excetuarmos seu mestre, a pintar a população negra.⁹⁹

A pintura foi executada para homenagear o homem negro que vemos retratado, responsável pelo salvamento da tripulação de um barco que naufragou no litoral do Rio de Janeiro. Simão, e é importante notar que o título da pintura traz o nome do retratado, aparece com a camisa aberta, segurando com o braço forte uma corda que faz referência à embarcação.

O retrato, de cunho moralizante, exalta a valentia e bravura de Simão, exibindo sua imagem de modo dignificante. O retratado é apresentado de modo viril segundo os pressupostos neoclássicos de exaltação de valores éticos. Migliaccio escreveu sobre a obra:

“nota-se nesse primeiro retrato heróico de um afro-brasileiro uma entoação romântica no céu tempestuoso e no olhar carregado de uma profunda e triste humanidade, algo que ultrapassa tudo o que de convencional o pintor tinha produzido até então para a Corte.”¹⁰⁰

⁹⁹ ADES, Dawn. *Art in Latin America*. Londres: The South Bank Center, 1989. p. 36.

¹⁰⁰ MIGLIACCIO, Luciano. *Arte do Século XIX*. In: MOSTRA do Redescobrimento, São Paulo, 2000. p.88.



Fig. 34
Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana,
circa 1853
José Correia de Lima
Óleo sobre tela, medidas, 93 x 72,6 cm
MNBA, Rio de Janeiro

Em 1941 Nathaniel Jocelyn executou nos Estados Unidos a pintura “Retrato de Cinqué”¹⁰¹(fig. 35) por encomenda feita pelo líder abolicionista Robert Puvis. Cinqué, era um dos cinquenta e três africanos, importados da África para se tornarem escravos, trazidos a bordo da embarcação espanhola *Amistad* com destino à Cuba. Cinqué liderou um motim que terminou a obtenção do controle da embarcação. Sem sucesso em sua tentativa de navegar de volta à África, acabou nas costas americanas onde foi interceptado. Enquanto os espanhóis demandavam sua prisão, e dos demais africanos que estavam a bordo, por pirataria, os abolicionistas americanos assumiram a defesa do grupo. Em 1841, o caso chegou a Corte Suprema que decidiu pela liberdade do grupo.

O retrato deve ter sido feito cerca de um mês do julgamento final com o intuito de promover a imagem de Cinqué restituído à sua terra natal. Sua percepção perante a sociedade americana como herói foi reforçada pelo estudo do formato de suas cabeça por um especialista que afirmou que estava provado ser este um homem cuja cabeça era mais desenvolvida na região onde se situam as faculdades relacionadas “ao amor à liberdade, à independência, à determinação”, dotando o africano de sagacidade e coragem.¹⁰²

As duas pinturas se assemelham na construção de uma imagem heróica, que dispõe seus protagonistas em um ambiente natural de características marcadas: o cenário africano que vemos atrás de Cinqué e a tormenta que se desenha nos céus sobre Simão. Simão traz nas mãos uma corda, que alude à sua atuação notável a bordo da embarcação. Cinqué

¹⁰¹ Sobre a pintura e o caso Amistad: HONOUR, Hugh. *L'Image du noir dans l'art occidental*. Paris: Gallimard, 1989. Tome 1. p.160-162.

¹⁰² Ibid., p. 160.



Fig. 35
Retrato de Cinque, c.1840
Nathaniel Jocelyn
óleo sobre tela
New Haven Colonial Historical Society, New Haven

carrega um bastão de bambu que ajuda a associá-lo ao seu entorno de origem e que se assemelha a um cetro, atributo de autoridade e sabedoria. Em ambos, a expressão serena e plácida, de heroísmo modesto.

Também relacionada a um discurso político de sua época, encontramos a obra “A Redenção de Can” (fig. 36). O título da obra de Modesto Brocos y Gomes (Espanha, 1852 – Rio, 1936), se refere à história bíblica que fala da maldição imposta por Noé a seu neto Canaã. Segundo o livro de Gênesis, Cam teria mirado o corpo nu de Noé, que por isso teria lançado uma maldição sobre sua descendência. Seu filho Canaã deveria servir de escravo a seus tios e irmãos. Segundo Slenes, alguns pensadores querendo encontrar uma justificativa bíblica para argumentar que os negros deveriam ser escravos para sempre, defendiam que os brancos seriam descendentes dos outros filhos de Noé (Sem e Jafé). Os negros descenderiam da estirpe de Cam.¹⁰³

À esquerda da composição, vemos uma mulher negra, de pele bem escura com os pés descalços tocando o chão de terra. Atrás dela aparece um vaso com uma vistosa folhagem verde. O rosto e as mãos sugerem a idade avançada e o tempo dedicado ao trabalho árduo. A mulher veste um casaco escuro com mangas poídas e até um pouco rasgadas. Os cabelos, provavelmente crespos, estão cobertos por um lenço.

Ao centro vemos sentada uma mulher mulata vestindo rosa e azul com um bebê no colo, Os cabelos encaracolados estão presos no alto da cabeça e seu tom claro de pele se somam aos lábios grossos e nariz de base larga caracterizando sua mestiçagem. Ela segura o filho com a mão esquerda, onde vemos seu anel de casamento. A mãe aponta com o dedo

¹⁰³ SLENES, Robert. As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na Viagem alegórica de Johann Moritz Rugendas. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 2 , p. 294, 1995-1996.

na direção da velha senhora e o bebê faz para esta um gesto que parece ser um aceno.

De costas para os demais personagens, mas com os olhos fixos no filho, aparece o orgulhoso pai da criança. O homem branco, sentado de pernas cruzadas no beiral da porta, tem sua figura enquadrada pelo escuro do interior doméstico e apóia o pé calçado nas pedras do calçamento diante da porta de sua casa. Tudo indica simplicidade: a parede de barro, o pequeno banco de madeira, as roupas estendidas no varal dentro da casa e o vestuário rústico. As roupas do homem e de sua esposa, mesmo sendo modestas, estão limpas e em bom estado.

O artista representa três gerações marcadas pelas diferenças de fenótipos. A avô negra, provavelmente ex-escrava eleva as mãos cansadas ao céu agradecendo pelo futuro do bebê, cuja cor de pele não permite o reconhecimento imediato de sua ascendência. A mãe surge ao centro como agente possibilitador de uma transição na direção do branqueamento de sua família, através de sua união com um homem branco. Seu pé calçado com um sapato azul surge por baixo da saia e se apóia em uma pedra que divide a área calçada da área de chão de terra. Essa demarcação de áreas da pintura é reforçada pela viga da porta que se alinha com a cabeça do bebê. O artista parece dividir a tela em áreas temporais: o passado à esquerda, com o chão de terra, vegetação ao fundo, o momento presente marcado pela chegada do bebê, e o futuro onde o tranqüilo homem branco repousa seus pés sobre a área pavimentada.

O bebê observa a avô, que personifica o passado de sofrimento e privação e sinaliza com o gesto da pequena mão, como se estivesse lhe acenando adeus, estabelecendo que seu destino é distanciar-se desta herança. Na outra mão a criança leva um fruto, expressão de uma dupla

promessa: o Brasil, que um dia seria branco, poderia também encontrar possibilidades de progresso, segundo o projeto civilizatório das elites.

“Observado com cuidado pelos viajantes estrangeiros, analisado com ceticismo por cientistas americanos e europeus interessados na questão racial, temido por boa parte das elites pensantes locais, o cruzamento de raças era entendido, com efeito, como uma questão central para a compreensão dos destinos desta nação.”¹⁰⁴

Schwarcz¹⁰⁵ relata como a pintura espelha a percepção de um Brasil composto por raças miscigenadas, porém em transição. Segundo a autora, uma reprodução desta pintura ilustrava o ensaio “O Brasil Mestiço de hoje tem no branqueamento em um século sua perspectiva, saída e solução” apresentada por João Batista Lacerda no I Congresso Internacional das Raças realizado em 1911. Lacerda era então diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro e representante brasileiro, exemplo de “um típico país miscigenado” no evento. A imagem da obra era acompanhada pela seguinte legenda: *“Le nègre passant au blanc, à la troisième génération, par l’effet du croisement des races”*.

A obra traduz bem a perspectiva das elites sobre o negro e a consequente perspectiva da academia sobre sua imagem. A pintura de Brocos tinha o objetivo claro de ilustrar as teses de branqueamento correntes na época, que prometiam para o futuro do país uma população de pele cada vez mais clara e, conseqüentemente, passível de civilizar-se deixando para trás o estigma imposto pelas “raças inferiores”.

¹⁰⁴ Schwarcz, Lilia. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 14.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.11-12.



Fig. 36
A Redenção de Can, 1895
Modesto Brocos Y Gomes
óleo sobre tela, 199 x 166 cm
MNBA, Rio de Janeiro

O historiador da arte Boime reconhece uma limitação temática estabelecer tendências para as obras dos artistas americanos do século XIX que trabalharam com a representação do negro. As três questões centrais que se apresentavam eram a desumanidade do sistema, a sua capacidade de integrar-se na sociedade dominante e seu potencial para subir além de seu estado “selvagem” e alcançar o nível de esclarecimento ‘espiritual.’¹⁰⁶ Podemos estabelecer um paralelo com a cena brasileira através da obra de Brocos que parece dialogar com a segunda hipótese, que foca a integração. Mas na construção do artista, esta se dá via branqueamento, ou seja, desaparecimento gradual.

A próxima obra a ser analisada apresenta um homem negro representado em função de sua atividade como artista e parece querer provar a hipótese de integração de Boime. No Brasil dos séculos XVII e XVIII a atividade artística era desempenhada sobretudo por negros, estabelecendo uma tradição sólida de artistas e artífices dos negros “obreiros de todas as artes”, nas palavras do visitante americano Henry Koster¹⁰⁷. No século XIX encontramos na história da arte acadêmica brasileira a presença de talentos negros, alguns verdadeiramente superiores.

O vínculo com o universo acadêmico garantia formação, e certa medida de inserção, possibilitando a ascensão social de diversos artistas. Mas a produção destes negros pintores e escultores não significou uma profusão de imagens de negros, dado o caráter marcadamente conservador do meio artístico oitocentista. Teixeira Leite afirma que é a incorporação de uma filosofia de embranquecimento que garantiu o sucesso destes artistas. Para o autor, é difícil conceber de que maneira os artistas negros poderiam

¹⁰⁶ BOIME, Albert. *The Art of Exclusion: representing blacks in the Nineteenth Century*. Wasngton: Smithsonian Institution Press, 1990.

¹⁰⁷ LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores Negros do Oitocentos*. São Paulo: MWM Motores Diesel Ltda, 1988. p. 14.

ter sobrevivido “por pouco tempo que fosse, se não fingindo-se de brancos, e pintando como brancos pinturas brancas para brancos clientes?”¹⁰⁸

Observamos uma relação de continuidade e fidelidade dos artistas para com a academia que lhe abriam portas, antes inacessíveis. A instituição era “capaz de proporcionar ao homem recentemente egresso da condição de trabalhador escravo o estatuto de trabalhador intelectual, em uma sociedade em que a divisão do trabalho era particularmente segregacionista.”¹⁰⁹

Esta inserção enfrentava, é claro, limites que espelhavam a dinâmica social marcada por profundo preconceito. Isso que se comprova pelo número reduzido de premiações reconhecendo o talento de artistas como Emmanuel Zamor, Manoel Querino ou Rafael Frederico.

Assim como a quase subversiva execução de figuras santas barrocas com traços negróides, a própria imagem de artistas em meio a telas e pincéis certamente impactava à sensibilidade da época, deseducada a considerar o negro fora do contexto do trabalho braçal.

Como exemplo desta nova identidade de homem negro artista, destacamos aqui o retrato de um dos mais destacados artistas negros do final do século. A obra “Retrato de Artur Timóteo da Costa”(fig. 37) foi executada pelo artista carioca Carlos Chambelland (1879 – 1967) e data do início do século XX, mas se enquadra na estética acadêmica oitocentista. Chambelland, irmão do também pintor Rodolfo, foi agraciado em 1907 com o Prêmio de Viagem que o levou a Paris. A Pintura foi realizada em um momento em que ambos, Chambelland e Timóteo da Costa estavam na

¹⁰⁸ LEITE, José Roberto Teixeira. Seis Pintores negros do oitocentos na Pinacoteca do Estado. In: PINTORES Negros do Século XIX. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1993.

¹⁰⁹ MARQUES, Luiz. O Século XIX: o advento da Academia das Belas Artes e o novo estatuto do artista negro. In: ARAÚJO, Emanuel. *A mão afro-brasileira*. Tenenge, 1988. p. 136.

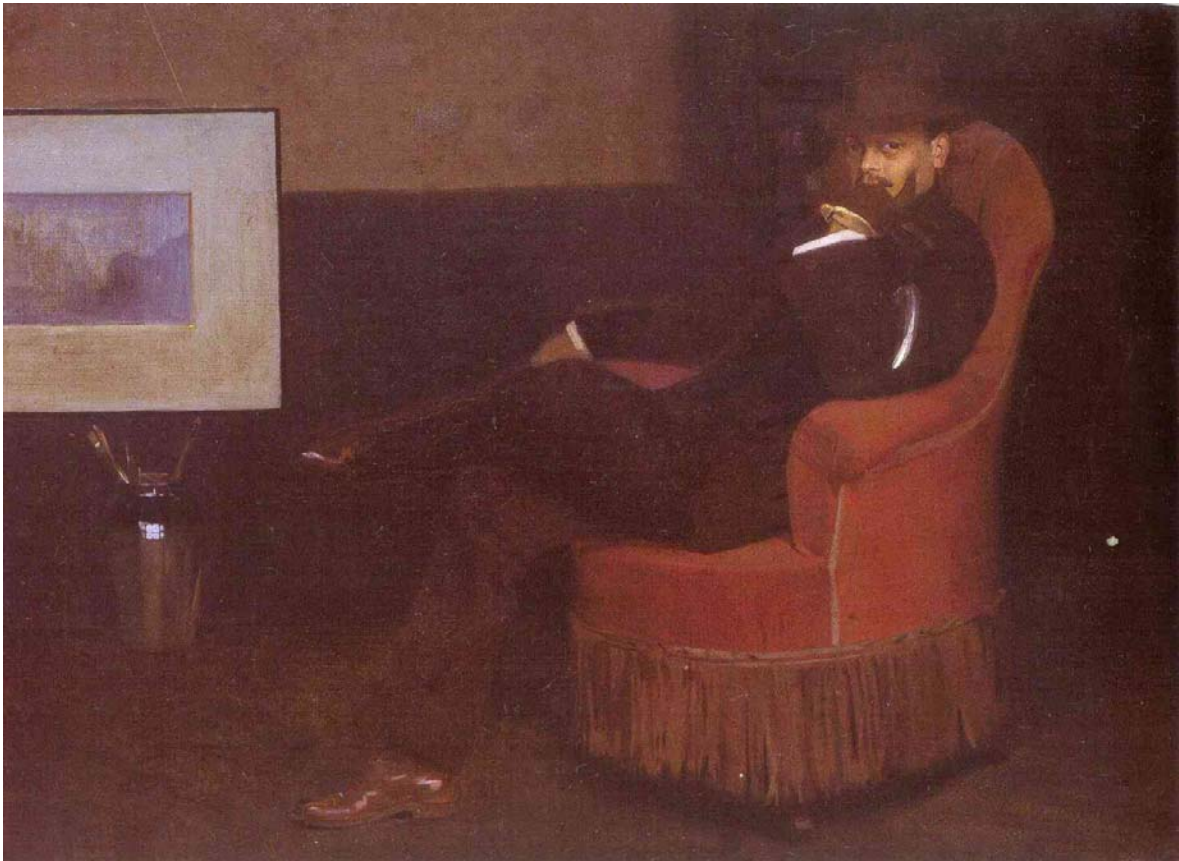


Fig. 37
Retrato de Artur Timóteo da Costa, 1909
Carlos Chambelland
óleo sobre tela, 74 x 102 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

França.¹¹⁰ O catálogo da exposição “30 Mestres da Pintura no Brasil”, realizada no MASP, da qual a obra fazia parte, se refere aos outros aspectos de sua obra. Aí se destacam cenas de costumes, e obras que enfocam a caracterização de tipos sertanejos.¹¹¹ Realizou murais para o Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Turim, em 1911, obra que contou com a colaboração de outros artistas, entre eles Artur Timóteo.¹¹²

Nesta pintura, Timóteo surge entronizado em uma poltrona vermelha em um interior noturno, do qual pouco podemos ver. À esquerda vemos, quase como atributo de identificação do artista, uma pintura que aparece cortada pela extremidade da tela, sendo o ponto mais claro e luminoso da composição. Um charmoso porta bengalas aparece logo abaixo e parece indicar a sofisticação do interior em que Timóteo se encontra e também a do próprio pintor. O artista tem apoiado no braço uma bengala de ponta metálica e reluzente. Uma mão calçada com uma luva de couro apóia o rosto e segura o par que foi retirado da outra mão. Chambelland apresenta seu colega de ofício como um homem misterioso. Somam-se o terno, o brilho dos sapatos e a elegância do chapéu, tudo a denotar distinção. Timóteo da Costa que dirige seu olhar para fora da tela oferece com desenvoltura seu personagem ao olhar do observador.

Artur Timóteo da Costa¹¹³, nascido de uma família pobre em 1882, ainda durante os anos da escravidão, encontrou no trabalho de assistente de um cenógrafo italiano a possibilidade do exercício artístico. Desenvolveu-se notavelmente como pintor de temas diversos: paisagens, de retratos, nus femininos. A arte serviu de passaporte também para seu

¹¹⁰ As cronologias dos dois artistas na enciclopédia de artes visuais indicam que em 1909, ambos estavam em Paris.

¹¹¹ MARQUES, Luis. *30 Mestres da Pintura no Brasil*. MASP/MNBA. Catálogo. p.119-120.

¹¹² CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. v. 5. p. 28-39.

¹¹³ Sobre o artista: *Ibid.*, p. 27-28.

irmão João Timóteo da Costa, largamente reconhecido, mas talvez de menor gênio.

Por meio das demandas de trabalho que recebia, Timóteo pode transitar por espaços vetados a circulação de negros como clubes, hotéis e prédios públicos. Conquista impensável para a quase totalidade dos negros de sua época, o artista morou em Paris por um ano. Timóteo morreu aos 36 anos vítima de uma doença mental degenerativa, tendo deixado uma obra impregnada de uma sensibilidade que antecipou o modernismo brasileiro.

Este retrato, exceção entre os retratos individuais de negro, e realizado como registro elegante, nos traz este dândi negro de olhar provocador que incorpora os pressupostos dos retratos masculinos da elite.

“Sobretudo nos retratos e nas cenas de gênero, trabalha-se a representação do branco, senão, ‘filho do reino’ como diria Debret, naturalmente seu descendente, quando não ‘filho’ de algum outro país europeu. Frequentemente retratados no interior de seus salões, estão invariavelmente cercados de símbolos de erudição e insígnias de poder que funcionam quase como atributos alegóricos de sua ocupação e posição social.”¹¹⁴

A obra é testemunho de sua ascensão social e, não sendo um autorretrato, indica o modo como era percebido socialmente. Chambelland dispôs com sutileza os elementos materiais escolhidos para indicar sua posição social. Chama a atenção a escolha do artista em fazer emergir de

¹¹⁴ PICOLLI. *As três raças do império*. In: MARTINS, Carlos (Org.). *O Brasil redescoberto*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999.

um ambiente escuro o rosto negro, fazendo pensar que esta construção não tenha sido casual. A cor da pele seria então significante ativo a influenciar as escolhas estéticas do pintor.

Podemos relacionar a obra a duas pinturas de Whistler¹¹⁵ⁱ realizadas mais de 30 anos antes. Encontramos em “Composição em Cinza e Preto nº. 2: Retrato de Thomas Carlyle”(fig. 38) e em “Composição em Cinza e Preto nº. 1: Retrato da Mãe do Pintor”(fig. 39) semelhanças no posicionamento dos corpos, na presença dos quadros nas paredes e, mais importante, no interesse pelo jogo de luzes e sombras.

Os títulos já anunciam este interesse do artista americano em utilizar a disposição dos modelos dos dois retratos como pretexto para explorar nuances que tendem ao monocromático. No retrato da mãe do artista, até a moldura da pintura apresenta semelhanças com a que vemos na pintura de Chambelland. A nesga de tecido branco do punho da camisa de Timóteo, ajuda a destacar o rosto do mesmo modo que o colarinho de Carlyle.

Esta pintura contraria a convenção de uso do retrato para relacionar poder e prestígio aos indivíduos brancos de destaque e incorpora os pressupostos habituais dos retratos da elite na representação de um homem negro. A obra nos traz um homem descrito em função de seus atributos culturais, produto de sua relação com seu meio, e da atividade especializada que desempenha.

¹¹⁵ SPALDING, Frances. Whistler. Londres. Phaidon. 1994.



Fig. 38
Composição em Cinza e Preto no. 2: Retrato de Thomas Carlyle,
1872-1873

James McNeill Whistler
óleo sob tela, 171 x 143.5 cm
Glasgow Art Gallery and Museum, Glasgow



Fig. 39
Composição em Cinza e Preto no. 1: Retrato da Mãe do Pintor, 1871

James McNeill Whistler
óleo sob tela, 144.3 x 162.4 cm
Musée d'Orsay, Paris

Finalmente veremos uma pintura de gênero em que a representação da personagem feminina problematiza as possibilidades de integração negra na sociedade pós-abolição. A “Mulata Quitandeira”(fig. 40) é uma obra de Antonio Ferrigno, pintor italiano de Salerno, discípulo de Morelli. Considerando que o artista esteve no Brasil entre 1893 e 1905, quando retorna à Europa, a obra deve datar deste período. Durante sua estada no país, o pintor realizou diversas pinturas de paisagem. Suas obras retratando fazendas paulistas e as lavouras de café foram muito apreciadas¹¹⁶. É neste universo rural que surge a imagem desta negra, ou para seguir o título, mulata.

Na pintura da Pinacoteca vemos uma mulher negra sentada no chão de terra à entrada de uma habitação simples. Sua figura é a definição do corpo anti-acadêmico: abandonado, decomposto. Ombros curvados, olhos cerrados, com um cachimbo, hábito comum das negras, aceso sobre o colo. Em primeiro plano, no chão, a carteira de fumo aparece próximo aos chinelos gastos. Os pés descalços têm as solas grossas e a ausência de delicadeza das mãos, se repete nas formas pesadas. Na soleira da porta, parcialmente visível em meio à sombra, vemos uma bandeja com as ervas arrumadas para a venda.

Em um ensaio sobre Almeida Jr., Naves faz uma leitura da obra “Caipira Picando Fumo” que apresenta diversos paralelos com esta obra. As semelhanças entre o chão e a parede, a aparência desgastada que permeia tudo, a erosão de pés e mãos, gerados no contato com o meio, tudo pode ser também observado na obra de Ferrigno. O aspecto mais interessante que surge na análise do autor é seu sentido de alheamento.

¹¹⁶ Sobre o artista: O CAFÉ. 2000. Banco Real. Catálogo.; TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas em São Paulo (1890-1920)*. Tese de doutorado. São Paulo, ECA-USP, 1986.

“O alheamento reduz sua presença física [do caipira] e torna-o menos suscetível ao calor, em proveito de um momento de intimidade, de quem se vê entregue ao ritmo errante das divagações. Ao fundo, a porta entreaberta e a sombra do interior da habitação reforçam a atitude ensimesmada do caipira, como se o abrigo físico da casa ecoasse a proteção evocada pelo recolhimento psicológico, numa quase figuração do que costumamos chamar “interioridade.”¹¹⁷

Esta análise pode ajudar a compreender as sensações que parecem emanar da tela. O autor prossegue a descrever este tipo de pintura de “temas humildes” e marcada por uma “exuberância modesta” em que episódios cotidianos fixam acontecimentos representativos de uma cultura e de um lugar¹¹⁸. Menciona então a pintura de Ferrigno como um exemplo, em que “uma negra escrava se vê adornada pelos detalhes saborosos que a envolvem como em ‘A Mulata Quitandeira.’”¹¹⁹

É possível supor que a obra apresenta uma mulher liberta, não necessariamente uma escrava em função da data de sua provável execução. Podemos entender que a descrição dos elementos que compõe a cena como “saborosos”, pode significar que tais detalhes pitorescos seriam exemplares da vida rural. Difícil perceber o sentido de adorno que os elementos que a rodeiam poderiam imprimir à imagem. Voltando ao texto sobre Almeida Jr., Naves descreve:

¹¹⁷ NAVES, Rodrigo. *O sol no meio do caminho*. Disponível em: <[http://www.cebrap.org.br/pdf/texto Prof. Rodrigo Naves.pdf](http://www.cebrap.org.br/pdf/texto_Prof_Rodrigo_Naves.pdf)>.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁸ Ibid.



Fig. 40
Mulata quitandeira, s.d.
Antonio Ferrigno
óleo sobre tela, 179 x 125 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo

“Cultura e natureza, homem e coisas têm traços demais em comum, e quase poderiam estar um no lugar do outro.”¹²⁰

Esta comunhão também está presente na obra de Ferrigno que parece criar um ambiente em que a situação de emancipação (se assumimos que se trata de uma mulher livre) não cria prosperidade. A negra parece encerrada em uma realidade imutável, presa a um tempo cuja passagem é árdua e lenta.

Os amuletos e contas em volta do pescoço, as roupas típicas das vendedoras negras, o estado de degradação dos tecidos, a lamparina apagada e a rusticidade do todo. Não parece haver a intenção de criar apenas uma cena constituída pela soma de elementos curiosos, mas de afirmar uma percepção de vida e trabalho negro marcados pela lentidão, inação e por uma condição de inexorável dificuldade.

As obras que vimos neste capítulo são exemplo da produção de pinturas e esculturas do oitocentos brasileiro e, como veremos, se diferenciam das imagens produzidas por viajantes que aqui estiveram.

¹²⁰ NAVES, Rodrigo, op. cit.

VII. MULHERES NEGRAS E O OLHAR DOS ARTISTAS VIAJANTES: EXOTISMO, TRABALHO E BELEZA

As cenas de costumes produzidos por artistas viajantes no Brasil do século XIX, constituem o conjunto iconográfico que melhor permite o reconhecimento de hábitos e costumes da época. Através destes trabalhos visualizamos como a presença do negro é definidora do cenário social do período sejam os negros de ganho em circulação no espaço urbano ou os escravos da lavoura integrados à paisagem natural.

Nas ilustrações dos viajantes, ou artistas-cronistas viajantes na definição de Dawn Ades, encontramos a “observação dos usos e costumes, vestimentas típicas e retratística informal”.¹²¹ Aqui se destacam alguns álbuns como os produzidos por Debret, Rugendas, Bauch, Martius, Steinmann e o de Highcliff, que por meio de pequenas pinturas, desenhos e gravuras, apresentam leituras de intenção documental do cotidiano do período.

Muito do que nos contam estes estrangeiros se relaciona à mistura de surpresa, deleite e choque do contato com a estranha terra brasileira. A maciça presença negra é um dos dados de observação recorrente, e contrasta com o que o olhar do branco brasileiro escolhe isolar e iluminar em sua arte ou literatura. Em 1859, as palavras de Avé Lallemand expressam quão difícil deveria ser ignorar essa paisagem humana e cultural de algumas de nossas cidades. Aqui ele se refere especificamente à Bahia:

¹²¹ ADES, Dawn, *op. cit.*, p. 48.

“Poucas cidades pode haver tão originalmente povoadas como a Bahia. Se não se soubesse que ela fica no Brasil, poder-se-ia sem muita imaginação tomá-la por uma capital africana, residência de poderoso rei negro, na qual passa inteiramente despercebida uma população de forasteiros brancos puros. Tudo parece negro: negros na praia, negros na cidade, negros na parte baixa, negros nos bairros altos. Tudo o que corre, grita, trabalha, tudo o que transporta e carrega é negro”¹²².

Nestas imagens as mulheres negras aparecem representadas sobretudo em função de duas perspectivas: identificação de tipos e identificação de atividades. O principal interesse destes artistas era o registro da diversidade. Seus desenhos e pinturas tratam de um mundo exótico e seus personagens, catalogando espécies vegetais e tipos humanos, buscando exemplificar grupos étnicos e hábitos locais. Como existem diversos estudos focados na produção desses artistas abordando o caráter documental da vida cotidiana, nosso interesse se concentrará nos retratos informais de mulheres negras, por meio da observação de exemplos distintos localizados durante a pesquisa iconográfica.

Observaremos que os pincéis de Debret, Rugendas e Hercule Florence se dedicaram à representação de figuras femininas negras. O primeiro nos oferece um registro de costumes, pautado pela busca pelo reconhecimento das diferentes origens das mulheres cariocas. Rugendas e Florence oferecem a tradição de representação sensualizada que vimos anteriormente, uma possibilidade de continuidade tropical. A observação comparativa destas imagens e do retrato estudado nos permite vislumbrar a

¹²² AVÉ-LALLEMANT, R. *Viagens pelas províncias da Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe*: 1859. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Itatiaia; Edusp, 1980, p. 20.

distância que parece haver entre a “Baiana” e a perspectiva exotizante, recorrente em diversos artistas.

Apesar da hipótese mais provável de realização da pintura privilegiar o período posterior ao aparecimento dos retratos fotográficos, estes artistas atuantes na metade inicial do oitocentos são fundamentais para entender a iconografia dos artistas viajantes e a sensibilidade relacionada à imagem do negro no século XIX.

VII.I. “NEGRAS” - DEBRET

As aquarelas de Debret revelam ao presente, aspectos da realidade cotidiana do Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX. O olhar interessado do artista se deteve sobre as atividades dos negros de ganho, os diferentes tipos a circular pela paisagem urbana, constituindo o colorido movimento das ruas da cidade. Sobre estas imagens nos diz Mario Barata:

“É nas aquarelas brasileiras de fixação de um mundo popular, etnográfico e exótico, que Debret revela a fase melhor de sua pintura, liberada do oficialismo e propensa a se exercer livremente em uma das vertentes do pré-romantismo e do romantismo: a de busca do exótico.”¹²³

Nesta produção a agilidade da aquarela oferecia um meio mais informal, ligeiro e bem-humorado se comparado às pinturas feitas por encomendas da corte. Debret “demonstrou-se observador arguto e inteligente, capaz de ver com olhos e julgar com uma consciência que devem ter parecido inconvenientes ao preconceituoso comportamento oficial.”¹²⁴

No entanto é interessante refletir sobre dilemas enfrentados pelo artista ao chegar ao país imbuído dos propósitos neoclássicos. Rodrigo Naves escreve:

¹²³ BARATA, Mário. Século XIX transição e início do século XX. In: ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983. v. 1, p. 386.

¹²⁴ CAMPOFIORITO, Quirino. Os artistas da missão francesa. In: _____. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. p. 56-57.

“Decididamente, a existência da escravidão impedia de vez qualquer tentativa de transpor com verdade a forma neoclássica para o Brasil. (...) Onde encontrar virtudes exemplares numa sociedade toda assentada no trabalho escravo, a não ser por meio de um inaceitável falseamento?”¹²⁵

Segundo o autor, as imagens criadas para serem utilizadas na publicação de “Viagem pitoresca e histórica brasileira ao Brasil” são reveladoras do esforço de Debret para criar uma arte ligada à realidade local, “sem perder de vista a dimensão crítica da postura ética neoclássica”¹²⁶.

Para Coli, é o realismo de Debret que determina a acuidade das imagens do artista. O neoclassicismo “lhe fornecia os meios para apreender quaisquer mundos, mesmo os desconhecidos”¹²⁷. O neoclassicismo que Debret herdou de David parte da observação empírica do objeto e não está confinado aos modelos greco-romanos. Esta arte se dirige ao mundo, na verdade, “passa a ser, numa de suas funções, um processo de conhecimento do mundo.”¹²⁸

Para Belluzzo, Debret articula seu discurso de natureza histórica promovendo a identificação entre História, nação e civilização¹²⁹.

¹²⁵ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo, 1997. p. 71.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 72.

¹²⁷ COLI, Jorge. Pintura sem palavras ou os padadoxos de Ingres. In: Novaes, Addauto. organizador. *Artepensamento*. São Paulo. Companhia das Letras. 1994. P. 280

¹²⁸ *Ibid.*, p. 279.

¹²⁹ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Fundação Odebrecht, 1999. v. 2 p. 83

“Debret procura um ponto de vista impessoal, preceito da pintura histórica, na qual se havia formado com Jacques Louis David. Relaciona-se com os temas que registra, colocando-se como narrador diante da realidade dos fatos. a presença in loco passa sempre um atestado de verdade. Não é por outra razão que Debret refere-se às suas próprias notas e desenhos como ‘documentos históricos e cosmográficos’¹³⁰.

É importante observar o modo como os indivíduos negros eram descritos por Debret. Em uma passagem o artista escreve que “os negros não passam de grandes crianças, cujo espírito é demasiado estreito para pensar no futuro, e demais indolentes para se preocupar com ele”¹³¹.

Em meio à produção de Debret, se revela de modo pontual, um dos interesses recorrentes evidenciados na produção dos viajantes: o registro das diferenças visíveis observáveis entre a população negra. Estes artistas buscavam construir uma “tipologia” que permitisse diferenciar os indivíduos de acordo com marcas de nações, etnia e portos de origem.

“Não é o rosto único do retratado que se busca no “tipo”, mas a generalidade que permite reconhecê-lo como “um negro mina”, “gabão”, “cabinda”, “crioulo”. enquanto tipo, ele está ali como sinal de uma categoria que os subsume, outra coisa que não ele, maior do que ele, e na qual sua especificidade (por

¹³⁰ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes, op. cit., p. 82.

¹³¹ DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978. Tomo 1. p. 344.



Fig. 41
Negras, 1820-1830
Jean-Baptiste Debret
Aquarela sobre papel, 10,5 x 19cm
Museus Castro Maya, Rio de Janeiro

*mais que seu rosto, único, seja indelével no retrato)
se torna irrelevante*¹³².

Traços fisionômicos, cor da pele, sinais no rosto, penteados, vestimentas, ornamentos e características psicológicas ajudavam, através da observação em certa medida estereotipada, a criar critérios de identificação de negros provenientes de diversas partes do continente negro. Facilitavam também a avaliação nas situações de compra e venda, já que alguns grupos eram vistos como de melhor adequação ao trabalho. Colaboravam ainda na identificação de escravos fugidos. Estas categorias de identificação eram geradas a partir dos filtros ideológicos destes estrangeiros.¹³³

A imagem que vemos (fig. 41) é a prancha ilustrativa de número 22 do *Álbum Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* de Debret, e é dedicada a figuras femininas. O texto que a acompanha é denominado *Negros de Diferentes Nações* e nele Debret faz um breve resumo da história do tráfico



Fig. 42

Detalhe negra Cabinda

¹³² CUNHA, Manuela Carneiro da. *Olhar escravo, ser olhado*. In: NEGRO de Corpo e Alma. Brasil 500 Anos. Artes Visuais, 1999. p. 135.

¹³³ KOSSOY, Borris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O Olhar Europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp. 1994. p. 7.

de escravos, e mais adiante identifica cada uma das figuras, indicando sua nação (grupo étnico) e tipo de atividade. Esta imagem exemplifica o método de Debret que escreve “o hábito da observação natural em um pintor de história, fui levado a apreender espontaneamente traços característicos dos objetos que me envolviam”.¹³⁴

Não há nomes aqui e a identidade étnica é o dado central, seguido de seu status. Este é descrito em função da situação escrava ou de liberdade. Há ainda a diferenciação entre as escravas de casa, e aquelas atuantes na rua, e o destaque àquelas de “casa rica”¹³⁵.

A mulher que ocupa a posição central na parte superior da prancha (fig. 42), por exemplo, é assim descrita: Cabinda, criada de quarto, vestida para levar uma criança a bia batismal¹³⁶. O artista a apresenta com a boca entreaberta para exibir a característica distinta de seus dentes afiados, provavelmente produto de costumes regionais africanos. Vemos aqui o apego à observação isenta da realidade, afastada da busca por uma beleza ideal. Segundo Mario Barata, “Debret não elimina as imperfeições da natureza: exhibe-as. O real substitui-se a estatuária greco-romana, os fatos à virtude antiga.”¹³⁷

O artista faz referência às mulheres ao descrever os critérios utilizados para a compra de escravos. Explica que são avaliados seu estado de saúde, o valor de suas forças e habilidades, e diz que “as negras são

¹³⁴ DEBRET, Jean Baptiste, op. cit., p. 24.

¹³⁵ Ibid., p. 257.

¹³⁶ Ibid., p. 257.

¹³⁷ BARATA, Mário. Século XIX transição e início do século XX. In: ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983. v. 1, p. 388.

avaliadas de acordo com a idade e os encantos”¹³⁸. Esta frase anuncia, em meio ao interesse de descrição e registro objetivo, uma observação atenta a características femininas outras que o reconhecimento de sua origem africana.

Neste caso, a observação natural trouxe a Debret uma visão caleidoscópica de feminino em que se misturam o belo e o grotesco, o ocidental e o africano. O olhar do artista investiga as feições destas mulheres imbuído de critérios de apreciação temperados pela diversidade registrada em sua observação. Debret explicita estes critérios ao destacar que grupos parecem ser, aos seus olhos, mais sensuais.

“As negras monjolas são mais particularmente revoltadas, mais compartilham da alegria, da faceirice e principalmente da sensualidade, que caracterizam os congos, os rebolos e os benguelas.”¹³⁹

Certamente é essa sensualidade que vemos nos olhares castamente desviados e nos leves sorrisos faceiros das mulheres que vemos à direita. Sabemos inclusive que a mulher com a fita preta no cabelo é Rebolo (fig. 43) e a que aparece mais à direita é Benguela (fig. 44), pertencendo ambas, portanto, aos grupos destacados.

¹³⁸ DEBRET, Jean Baptiste, op. cit., p. 256.

¹³⁹ DEBRET, Jean Baptiste, op. cit., p. 257.



Fig. 43

Negra Rebolo [detalhe]



Fig. 44

Negra Benguela [detalhe]

Debret dedica especial atenção aos adornos, penteados e indumentária registrando a mistura de referenciais africanos e ocidentais. Ele mesmo observa o cabelo da escrava de quarto Rebolo, “imitando com sua carapinha o penteado de sua senhora”.¹⁴⁰ Se as rendas do decote e os cordões de ouro se assemelham às peças usadas pelas senhoras brancas, os fios de conta (como o vermelho da negra Cabinda) exibem costumes religiosos e estéticos africanos.

Esta perspectiva exemplifica a afirmação de Belluzzo de que Debret não se dirige ao estado natural do ambiente ou dos humanos que o habitam, mas sim centra-se “no estado geral da sociedade, buscando apreendê-la com base no entendimento da transformação da natureza em cultura, do natural em civilizado”.¹⁴¹

Debret desenha identidades nestes retratos informais, priorizando as noções generalizantes de origem, mas tornando palpável aspectos da

¹⁴⁰ DEBRET, Jean Baptiste, op. cit., p. 257.

¹⁴¹ BELLUZO, Ana Maria de Morais, op. cit. v. 3, p. 82-83.

percepção acerca das mulheres negras da primeira metade do século no Rio de Janeiro.

Assim como em Debret, as representações de tipos de Rugendas também dispõe seus personagens buscando diferenciar grupos diversos a partir de características visíveis (Figuras 45 e 46).

“Originária de um mesmo continente, aquela população negra apresentava, de fato, diferenças étnicas salientadas por marcas de nações, etnia e portos de origem”¹⁴²

Como vimos em Debret, Rugendas também associou características de caráter e temperamento aos grupos identificados e representados em suas imagens. Ele destaca:



Fig. 45
Cabinda. Quiloa. Rebolla. Mina, ca. 1835
Johann Moritz Rugendas (del.) e Vignerón (lith.)
Litografia, 35 x 29,2 cm
Museus Castro Maya, Rio de Janeiro

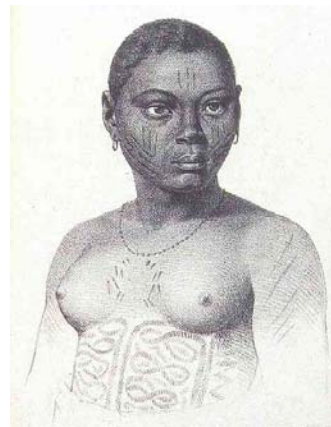


Fig. 46
Negra Mina [detalhe]

¹⁴² KOSSOY, Borris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci, op. cit., p. 28.

“os Minas e os Angolas são considerados excelentes escravos: são dóceis, fáceis de instruir e suscetíveis de dedicação, quando mais ou menos bem tratados [...]; os Rebolos são mais turrões e mais predispostos ao desespero e ao desânimo [...]; os Gabanis são mais selvagens e mais difíceis de instruir que os precedentes [...]; os Mongolos são os menos estimados; são em geral pequenos, fracos, muito feios, preguiçosos e desanimados [...]”¹⁴³

No período entre 1828 e 1829 quando voltou à Europa, Rugendas apresentou o resultado de seus trabalhos realizados em suas viagens. Antecipando a surpresa de sua audiência diante da quantidade e da variedade de imagens de negros que exibiria, Rugendas explica que no Brasil era possível encontrar “membros de quase todas as tribos da África. Num só golpe de vista pôde o artista conseguir resultados que, na África, só atingiria através de longas e perigosas viagens a todas as regiões dessa parte do mundo”.¹⁴⁴

Na análise de Slenes, Rugendas atribui aos negros que observou no Brasil um caráter de inferioridade em relação ao homem branco, mas acreditava se tratar de uma questão cultural e não biológica, portanto superável com o tempo. Ao invés de adotar o binômio barbárie-civilização para comparar brancos e negros, utiliza a noção de estágios de civilização, sendo os africanos mais atrasados. O autor afirma que Rugendas reconhece a historicidade da civilização africana, e chama a atenção “aos estragos causados às suas sociedades pelo comércio de escravos, condenado por ele de forma contundente”.¹⁴⁵

¹⁴³ Rugendas, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. São Paulo. Martins.1967. P.73-74.

¹⁴⁴ Rugendas, João Maurício. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo, 1949. p. 70.

¹⁴⁵ SLENES, Robert; MALUNGU, Ngoma. Vem! África coberta e descoberta no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n. 12, p. 67, dez.-fev./1991-1992.

Em outro ensaio, Slenes escreve que na obra “Negros no fundo do porão”(Fig. 47), Rugendas propõe uma “viagem alegórica“ com sentido de denúncia. O autor demonstra, por exemplo, como o corpo do negro morto carregado pelos homens brancos tem o sentido da morte para a vida africana que precede a nova vida no Brasil, e apresenta semelhanças com representações de Cristo. Aponta como o negro em pé que estende seu corpo para receber água, é símbolo da situação de privação do transporte nos navios, mas também utiliza a simbologia do cálice/copo da paixão. Slenes afirma que Rugendas “não tinha como sua preocupação principal o registro fidedigno da realidade, a despeito de sua insistência em Viagem Pitoresca de ter feito todos os desenhos *‘d’après nature’*”.¹⁴⁶

Rugendas estaria, através de suas metáforas, criando um discurso de denúncia social de clara condenação à escravidão. Neste contexto, parece interessante observar como em uma obra em que os significados não são óbvios, e os personagens estão dispostos de modo a demonstrar idéias de seu autor, que concepção de feminino Rugendas adota.

Chama a atenção a pose das mulheres que vemos no primeiro plano (fig. 48), indiferentes ao que ocorre ao seu redor. Elas aparecem deitadas de costas, seios expostos, com as pernas voltadas para os homens brancos que parecem inspecionar o porão. As poses sensuais talvez aludem à sua nova vida no Brasil. Sua sensualidade acentuada, ainda que com certa

¹⁴⁶ SLENES, Robert. As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na Viagem alegórica de Johann Moritz Rugendas. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 2, P. 272-294, 1995-1996.

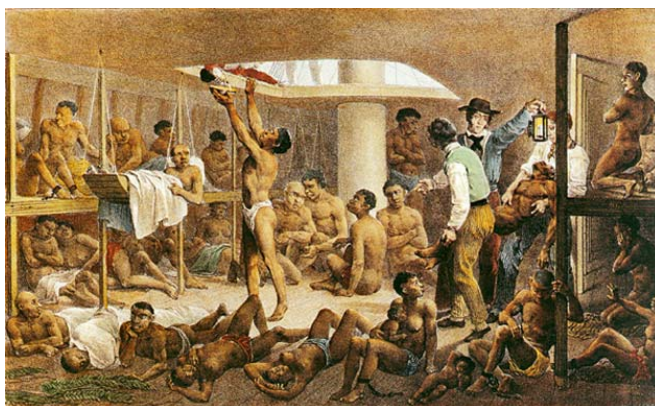


Fig. 47
Negros no fundo do porão, ca. 1835
Johann Moritz Rugendas e Deroy (del.) e Engelmann (lith.)
Litografia (colorida à mão), 35,5 51,3 cm
Coleção particular

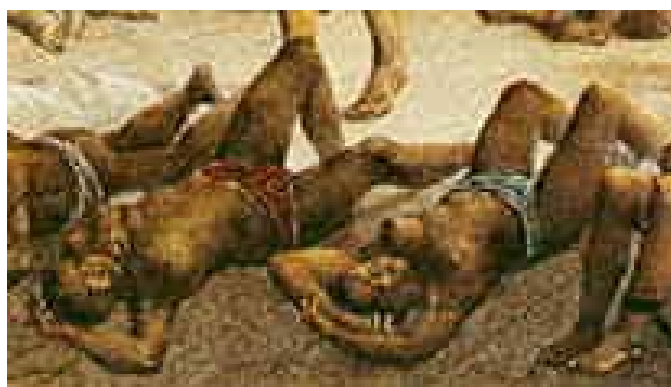


Fig. 48
Negras no porão [detalhe]

sutileza, parece relacionar a nova vida destas mulheres à percepção sexualizada de seus corpos.

Na idealizada imagem que vemos na obra “Negros Novos” (fig. 49), a bela negra, figura central da gravura, parece indiferente a tristeza que marca os outros negros dispostos neste interior. Envolta em um pano da costa, esta Vênus negra olha diretamente para o observador. Sem sapatos, e exibindo longos brincos, é observada por uma jovem que parece, ao contrário dela, ocultar seu peito com timidez. O vigilante homem branco disposto junto à porta é representado de modo altivo. Seu corpo se diferencia dos demais homens pelo corpo forte e seu olhar firme pousa sobre a mulher adulta.

Em “A preparação da raiz da mandioca” (fig. 50), mulheres de formas esguias se ocupam de suas tarefas, Os corpos aqui parecem mais fluidos, sem a rigidez escultórica do exemplo anterior. As escravas que visualizamos de frente têm seus seios cobertos por suas roupas, ao contrário das que vemos de costas.

A segunda figura à esquerda (fig. 51) nos dá a impressão de que vemos a *négresse* de madame Benoist de pé e de costas, desta vez sem nos fitar. O mesmo tecido envolve o corpo longilíneo até a cintura e o mesmo torso envolve os cabelos.

A mulher que ocupa o centro da imagem (fig. 52) também tem os seios à mostra, visíveis pelo feitor que a observa com atenção. A dimensão sensual se estabelece pela combinação do corpo em “S”, o feminino adorno que pende de sua orelha, pela blusa que escorrega pelos ombros, e o olhar que parece devolvido ao seu senhor.

O trabalho com a mandioca parece ser apenas um dos temas deste trabalho de Rugendas que humaniza o cenário da escravidão preferindo adotar uma chave de significação em que a sedução aparece e a violência, que sabemos ser intrínseca àquele sistema, surge simbolizado pelo chicote na mão do feitor.

Nas obras deste artista os olhares sugestivos dirigidos às mulheres negras são exclusivos dos homens brancos. Os momentos sensuais entre homens e mulheres negros se limitam as cenas de batuques, onde a dinâmica de um grupo maior de escravos prevalece sobre a interação dos casais.



Fig. 49
Negros novos, ca 1835
Johann Moritz Rugendas e Derooy (del.) e Engelmann (lith.)
Litografia (colorida à mão), 35,5 51,3 cm
Coleção particular



Fig. 50
A preparação da raiz da mandioca, ca 1835
Johann Moritz Rugendas e Deroy (el.) e Engelmann (lith.)
Litografia (colorida à mão), 35,5 51,3 cm
Museus Castro Maya



Fig. 51
Negra de costas [detalhe]



Fig. 52

Negra ao centro [detalhe]

Exemplos adicionais da importância dada ao corpo feminino na produção dos viajantes são as belíssimas aquarelas de Hercule Florence.

Na primeira imagem, “Negra Rebolo”(fig. 53), o artista deposita diferentes tons de marrom sobre o papel para criar o modelado da figura, criando zonas de claro e escuro sobre o rosto de expressão triste. Novamente o contraste da roupa branca contra a pele negra chama a atenção, assim como as pequenas contas em volta do pescoço. O cabelo crespo forma um padrão irregular sobre a face.

A imagem da mulher rebolo traz um aspecto em particular. Seu seio não está exposto em função do deslocamento de tecidos ou em função de blusas que lhe caem dos ombros. Aqui a modelo se despe a pedido do artista. A disponibilidade de seu corpo é apontado com naturalidade em texto recente escrito em 1995 que diz que a ela, “foi despida para que o artista pudesse desenhar seus rijos seios”.¹⁴⁷

¹⁴⁷ COSTA, Maria de Fatima G. *O Brasil de hoje no espelho do século XIX*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 89.



Fig. 53
Negra Rebolo (detalhe), 1828
Hercule Florence
Nanquim e aquarela, 27 x 21, 5 cm
Arquivo da Academia de Ciências de São Petersburgo, São
Petersburgo

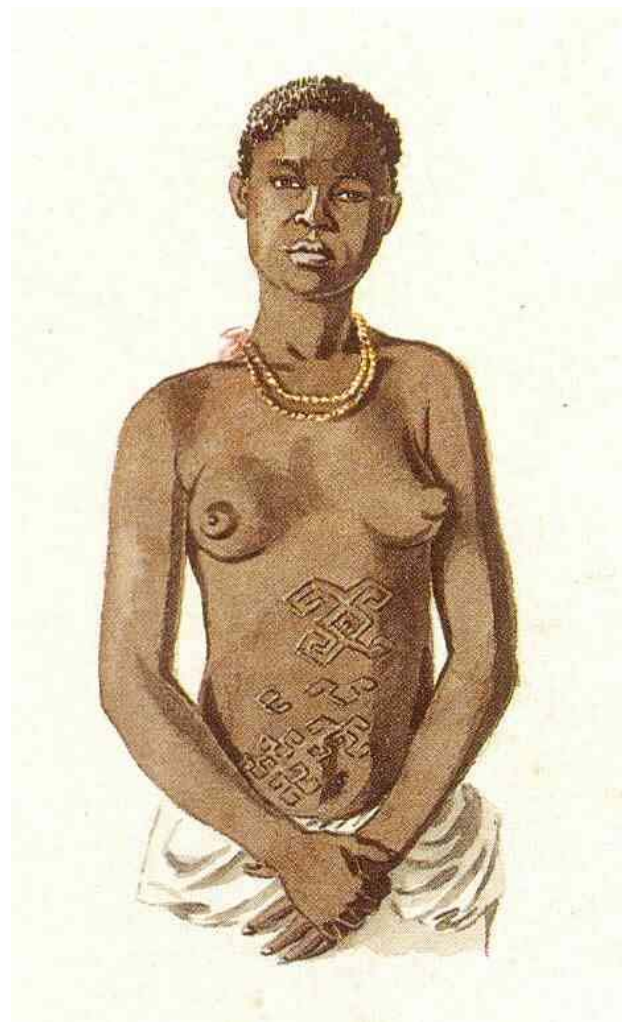


Fig. 54
Negra Cabinda (detalhe), 1828
Hercule Florence
Nanquim e aquarela, 29 x 22 cm
Arquivo da Academia de Ciências de São Petersburgo, São
Petersburgo

Apesar de defendermos um parentesco de imagens como esta à tradição do nu, é importante aqui diferenciá-lo do estado de nudez. Em inglês os termos *naked* e *nude* possuem significados diferentes. Segundo Clark estar nu (*naked*) significa estar privado de roupas, o que implica em costumeiro embaraço e vulnerabilidade, enquanto termo o nu quando ligado à arte (*nude*), não implica em desconforto. Ao contrário, projeta a imagem de um corpo confiante e em equilíbrio.¹⁴⁸

Enquanto a “Grande Odalisca” aspira pela pureza da forma, o corpo das mulheres negras observadas pelos viajantes parecem imbuídas de uma dimensão carnal acentuada. Por vezes a exposição de seus corpos é expressão de hábitos trazidos da África. Em outros o ato de despír as modelos (*naked bodies*) já afasta as imagens do nu idealizado.

*“As imagens reproduzem no âmbito ideológico da arte as relações de poder entre homens e mulheres. A mulher está presente enquanto imagem, mas com as conotações específicas de corpo e natureza, ou seja, passiva, disponível, impotente. O homem está ausente da imagem, mas o que esta significa é a sua fala, sua opinião e sua posição de domínio”.*¹⁴⁹

Esta passagem, originalmente relacionada à tela “O Nascimento de Vênus” de Cabanel, nos ajuda a refletir sobre a dimensão de poder entre artistas e retratados. Embora o foco dos autores em seu estudo sobre a objetificação, seja a diferença de gênero, pode ser estendida às diferenças existentes entre negros e brancos, escravos e libertos, e as respectivas

¹⁴⁸ CLARK, Kenneth, op. cit., p. 3.

¹⁴⁹ PARKES; Pollock. Old Mistresses. In: FRANSCINA, Francis et al. *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 223.

relações de poder entre as partes. Analisando a natureza do sistema representacional da arte, podemos concluir que a arte não apenas reflete as relações desiguais de poder, mas também “constitui um dos locais de sua formação”¹⁵⁰.

“A maneira como os padrões tradicionais de ‘olhar’ e ‘ser objeto do olhar’ se relacionam com a identidade de gênero e as noções aceitas de prazer sexual é crucial neste contexto”¹⁵¹.

As representações feitas por viajantes do século XIX tentam circunscrever a admiração da mulher negra à dimensão material de seu corpo, visto como exemplar de um coletivo definido pela cor da pele. No entanto as imagens que nos chegam oscilam entre a indignidade da objetificação e a poética homenagem à beleza negra.

Se comparado ao exemplo anterior, a obra “Negra cabinda”(fig. 54) oferece um registro de menor vulnerabilidade. O olhar assertivo acrescenta dignidade à exposição do intrincado padrão de suas cicatrizes étnicas e de seu colar de contas africanas. A jovem mulher parece devolver o olhar observador e curioso de Florence.

Montes escreve sobre o corpo dos escravos e o modo como suas marcas corporais constroem sua identidade:

“[no corpo] se lêem escarificações, penteados e adornos, marcas africanas de humanidade e pertencimento, como sinais de barbárie, enquanto marcas de propriedade, gravadas a ferro sobre o

¹⁵⁰ GARB, Tamar. Gênero e representação. In: FRANSCINA, Francis et al., op. cit., p. 223.

¹⁵¹ Ibid., p. 223.

*corpo do escravo, e as roupas que se vê obrigado a cobrir-se, são assinaladas como marcas de civilização. Pelo corpo se compreende a condição social de cada um, sua posição e status – pelas roupas que veste, pelo calçado, pelos pés descalços, marca inconfundível da escravidão.*¹⁵²

Assim como as jóias e ornamentos que vemos nos retratos herdeiros da tradição de representação casta que vimos anteriormente, as cicatrizes sobre a pele convidam o olhar a percorrer o corpo detidamente. A frontalidade, ao contrário do pudor parcial exibido na torsão da odalisca que parece querer ocultar parte de si, disponibiliza o corpo à observação curiosa, propositiva ao desejo do observador. Nos diz Valéry:

*“Quando Ticiano apresenta uma Vênus puramente carnal, suavemente estendida em púrpura e em toda a plenitude de sua perfeição enquanto deusa e tema para a tinta, fica óbvio que para ele pintar quer dizer acariciar, uma conjunção de duas sensações voluptuosas em um único ato supremo no qual o autodomínio de seu veículo foram identificados com a posse dominadora da própria beleza, em todos os seus sentidos*¹⁵³.

A posse momentânea e virtual do artista sobre seu modelo, e o desejo de toque sublimado na superfície da pintura não eliminam, nos exemplos de Florence, a função de sugestão da imagem no que se refere à cultura que ela quer exemplificar. Mais do que traduzir na superfície

¹⁵² MONTES, Maria Lúcia. Olhar o corpo. In: Negro de Corpo e Alma. Mostra do Redescobrimto. São Paulo, Associação Brasil 500 Anos, 2000. p. 65.

¹⁵³ VALÉRY, Paul apud GARB, Tamar. Gênero e representação. In: Franscina, Francis et al., op. cit., p. 223.

pictórica o ato sublimado do toque, estas imagens remetem às possibilidades reais de contato visual e até sexual com estas mulheres. As imagens levaram à Europa a visão destes corpos escravos e submissos. Disponíveis aos olhos e passíveis de posse.

As aquarelas de Florence foram criadas a partir de mulheres específicas, diferentemente da figura idealizada de “Negros Novos”. O artista não lança mão de artifícios para tornar a nudez aceitável aos padrões morais vigentes, como faz de modo recorrente a arte acadêmica. Neste caso, não se trata de arte destinada aos salões. Essas imagens se revestem de objetivos documentais. Também o fato de serem mulheres negras por si só já cria o distanciamento necessário para que os observadores sejam lenientes com a exposição de corpos que vemos. A alteridade exotizante da inexistente Odalisca é transposto para cenários mais reais, povoados de mulheres anônimas. É por estas operações que se inocenta, aparentemente, estes nus.

O que parece se destacar em obras como estas, é o fato de expressarem uma percepção que mais do que generalizada, é legitimada socialmente. Estas imagens refletem concepções de prazer endossadas pelo seu momento histórico.

“[...] a visão do corpo nu – real ou representado -, como a visão de tudo que possui conotação erótica, nunca é efetivada de um ponto de vista exterior: ocasiona um estado de participação, que pode aliar o estético ao erótico, sim, mas que jamais deixa de ser erótico”¹⁵⁴.

¹⁵⁴ PESSANHA, José Américo. Despir os nus. In: O DESEJO na Academia. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1992. p. 50-51. Catálogo.

O retrato “Baiana” está na contramão das perspectivas de representação de tipos e também da apresentação de corpos disponibilizados. Nega a dimensão erótica que se impõe às mulheres negras e recusa a identidade generalizante que ignora a individualidade. Sua dignidade não se estabelece pela idealização, mas transparece em suas características únicas e diferenciadas. Mesmo sua origem e relação com uma tradição africana ou afro-brasileira é informada por um elemento localizado fora de seu corpo. Não são cicatrizes, mas a profusão de colares que a conectam a uma estética negra. Não é uma evidência de local ou grupo de origem que a caracterizam, mas um elemento cultural crioulo, afro-brasileiro.

VIII. TRADIÇÃO CULTURAL E MOBILIDADE SOCIAL NOS RETRATOS FOTOGRÁFICOS DE ESCRAVAS E MULHERES LIVRES

O pequeno formato (6 x 9,5 cm) e o custo reduzido, tornaram a *cartes-de-visite* um modismo internacional na década de 1860, ajudando a popularizar a produção de retratos fotográficos. Utilizado como presente a parentes e amigos, apresentou produção constante até o final do século XIX¹⁵⁵. Gilberto Ferrez aponta para a rápida disseminação da fotografia na segunda metade do século:

“(a influência) da fotografia se fez sentir de modo muito mais discreto, mas é certo que a partir de 1850 não há família, da classe média para cima, que não se fizesse retratar. Mocinhas e senhoras tinham assim mais um pretexto para sair. Daí por diante, até o fim do século, foi uma constante trocar fotografias entre parentes, que não eram poucos, padrinhos e amigos”¹⁵⁶.

Com o intuito de oferecer um produto barato que pudesse expor visões curiosas da realidade brasileira para os olhares europeus, estes pequenos cartões também exibiam indivíduos negros retratados como tipos. Ao contrário da *carte-de-visite* portadora de retratos convencionais, estas imagens buscavam oferecer uma imagem exótica do Brasil ao exterior.

¹⁵⁵ VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, s.d. p. 36.

¹⁵⁶ Ferrez, Gilberto. A fotografia no Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 10, p. 268, 1946.

Vendedoras, barbeiros e carregadores. Cachimbos, cicatrizes, cestos e amuletos. Um universo negro desfila nas *cartes-de-visites*. À semelhança dos viajantes, se repete a exibição de rostos exóticos e a representação das atividades desempenhadas pelos escravos. O trabalho é um dos dados centrais de interesse e ilustra circulação de negros de ganho em atividade nas ruas de cidades como Rio de Janeiro e Salvador.

É a diferença entre estas imagens e as *cartes-de-visites* portadoras de retratos de indivíduos brancos que permite a Cunha afirmar que “se o retrato do senhor é uma forma de cartão de vista, o retrato do escravo é uma forma de cartão postal: um quer descrever a pessoa, digna e singular, outro descreve o personagem, pitoresco e genérico”¹⁵⁷.

Segundo Vazquez estas imagens buscavam responder à “curiosidade pelo outro” estimulada pelo surgimento de museus etnográficos que instigavam o interesse público por diferentes culturas. Segundo o autor, o caráter pitoresco atendia aos interesses de um público etnocentrista, “ávido tanto por exotismo quanto por elementos confirmadores da suposta superioridade sobre todas as demais culturas do planeta”.¹⁵⁸

As marcas de diferenciação cultural africana ou afro-brasileira serão freqüentemente observadas nestes retratos de escravos. Quando os negros são vistos como objeto das imagens, ao invés de sujeitos voluntários, é que encontramos os trajes de baiana e suas jóias, os instrumentos de trabalho e as marcas nos rostos.

¹⁵⁷ CUNHA, Manuela Carneiro da. *Olhar escravo, ser olhado*. In: Negro de Corpo e Alma. Brasil 500 Anos Artes Visuais, 1999. p. 135.

¹⁵⁸ VASQUEZ, Pedro Karp, op. cit., p. 82.

Em alguns casos as expressões denunciam o desconforto da exposição involuntária. Em outros exemplos, se afirma a dignidade irredutível no rosto de retratados que não se intimidam diante do fotógrafo e seu estúdio.

No exemplo de imagem de escrava (fig. 55) feita por Christiano Jr. que vemos a seguir, a textura do torso, do pano da costa que atravessa o peito e da saia que a cobre até os pés compõe uma figura peculiar. A verticalidade das linhas da saia somada a altivez de rainha expressa no rosto plácido da escrava ajudam a compor um retrato de mulher monumental.

Independente das intenções do fotógrafo, vemos não apenas o registro de alteridade, mas também a presença de um indivíduo cuja subjetividade busca canais para marcar as imagens. O fotógrafo talvez tenha eleito como elementos de significação central a cor da pele e as vestimentas para compor a visão típica de uma escrava. A presença física da mulher introduz na imagem um sujeito que colore sua identidade por meio do encontro de aspectos anteriores ao ser escrava. A feminilidade forte que se anuncia assertivamente proclama sua africanidade de modo vigoroso. Sobre esta afirmação através do “olhar devolvido”, nos diz Cunha:

“Eis como o senhor olha o escravo: sopesa seu trabalho, sua disciplina, sua conformidade aos padrões de beleza daqui. As fotografias deixam perceber este olhar e adivinhar, em filigrana, um olhar devolvido pelo negro. Olhar ausente, olhar



Fig. 55
Retrato de escrava (?) não identificada, c. 1865
José Christiano de Freitas Henriques Jr.
Albúmem, *carte-de-visite*
Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro

*frontal de desafio, de afirmação de dignidade, olhar inquiridor, remetem às várias formas de reação à escravidão: deixar-se morrer, matar-se, comprar a liberdade, obtê-la dos favores do senhor, fugir, aquilombar-se, todas são saídas da escravidão.”*¹⁵⁹

Cunha observa a natureza distinta das imagens femininas de Christiano Jr. explicando que há diversos exemplos em que as mulheres fotografadas não estão desempenhando nenhuma atividade, destacando sua elegância e majestade. O ar de independência de algumas das figuras é associado pela autora à atividade como negras de ganho, portadoras de certa mobilidade e autonomia.¹⁶⁰

Christiano Jr. era português do Arquipélago dos Açores e chegou ao Brasil em 1855, primeiro fixando-se em Alagoas e depois no Rio de Janeiro, onde produziu um total de setenta e sete retratos de negros.¹⁶¹

O alemão Alberto Henschel foi um dos mais prósperos fotógrafos atuante no Brasil em meados do século XIX e, ao lado de Christiano Jr., se destaca pelos cerca de quarenta retratos de negros que realizou em seus estúdios nas cidades de Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, onde trabalhou em conjunto com Karl Ernst Papf com fotopintura.¹⁶²

A mulher que vemos em “Nu de Jovem de Salvador” (fig. 56) é uma escrava que porta apenas brincos e pulseiras de contas. Apesar de Henschel ser conhecido por imagens que revelam uma certa descontração, parece haver uma medida de embaraço na nudez da moça da Bahia.

¹⁵⁹ CUNHA, Manuela Carneiro da, op. cit., p. 135.

¹⁶⁰ Ibid., p. 135.

¹⁶¹ VASQUEZ, Pedro Karp. op. cit., p. 82.

¹⁶² Ibid.

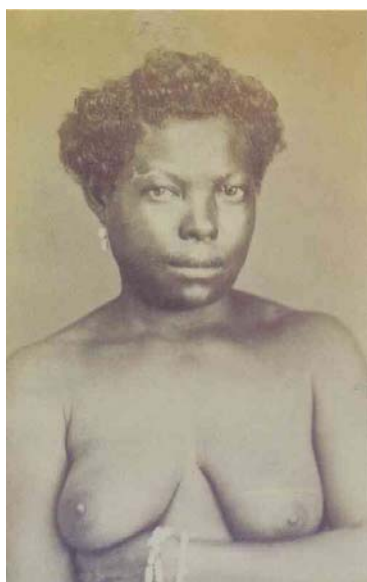


Fig. 56
Nu de Jovem de Salvador, c. 1869
Alberto Henschel
Albúmen, *carte-de-visite*, 9 x 5,6 cm
Coleção Reiss-Museum Mannheim



Fig. 57
Moça de Salvador
Alberto Henschel
Albúmen, *carte-de-visite*, 9 x 5,6 cm
Coleção Reiss-Museum Mannheim



Fig. 58
Moça Cafuza, c. 1869

Alberto Henschel
Albúmen, *carte-de-visite*, 9 x 5,6 cm
Coleção Institut für Länderkunde, Leipzig

Semelhante às imagens de Florence, o retrato reforça a sensação de banalidade da visão do corpo da mulher negra.

A foto foi produzida como *carte-de-visite* e se insere nos propósitos de exotização da realidade local que constituía a “variada coleção de costumes e typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa”¹⁶³ como escreve Christiano Jr. ao apresentar sua próprias imagens realizadas nesta categoria.

O relaxamento da pose e as jóias de estilo afro-brasileiro, aproximam “A Moça Cafuza” (fig. 58) de nossa pintura em estudo. Liberta ou escrava, a mulher transmite segurança no olhar firme e na postura de quem parece efetivamente posar para a fotografia. A mesma firmeza exala do retrato “Moça de Salvador” (fig. 57). Aqui o cabelo armado aparece como insígnia da diferença. Crespos e armados, os cabelos se somam à cor da pele como significantes de etnicidade. O olhar direto, quase desafiador, nos traz uma identidade dissonante dos conceitos de passividade normalmente associados aos negros no Brasil.

Em outra chave de representação, surgem os retratos de negras surgidos na esteira da popularização da fotografia. Os retratos se tornaram acessíveis a um grande número de pessoas, tendo sido “o motor da evolução comercial da fotografia”¹⁶⁴ Neste contexto surgem as iniciativas de auto-representação de homens e mulheres negras libertas, que buscavam na fotografia o espelhamento de sua condição emancipada, e seu desejo de inserção social. A necessidade de desvencilhamento da identidade de

¹⁶³ CUNHA, Manuela Carneiro da. Olhar escravo, ser olhado. In: AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Mauricio et al. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Junior*. São Paulo, Ex Libris, 1988, s.p.

¹⁶⁴ VASQUEZ, Pedro Karp, op. cit., p. 37.

escravo estava ligada a estratégias de busca de status, mas também de sobrevivência.

A situação de vida emancipada demandava estratégias de inclusão e circulação a serem conquistadas. Ir a um estúdio e adotar as convencionais poses sugeridas pelos fotógrafos, significava apresentar-se de acordo com uma linguagem, cujos códigos se traduziam nas expressões, roupas e objetos que compunham a ambientação. O próprio ato de se fazer fotografar já significava a adoção de um costume corrente no mundo dos indivíduos livres.

Aqui começamos a penetrar um universo que propicia aproximações interessantes com nossa pintura. Os códigos de construção de dignidade e respeitabilidade que encontramos nestes retratos fotográficos, bem como na “Baiana”, são os mesmos daqueles adotados para a representação dos brancos. Nas fotos de brancos e negros, as mesmas balaustradas enfeitam os estúdios, os mesmos móveis, e também as mesmas expressões sérias são adotadas nos retratos. Em alguns casos o estúdio provia o vestuário, em outros os fotografados portavam suas próprias roupas. A indumentária era elemento fundamental, uma vez que pode ser indicada como o sinal mais eficaz de identificação das classes.¹⁶⁵ Desaparecem os tipos, e surgem os indivíduos apresentados por seus nomes próprios, construindo suas identidades, mesmo que dentro das medidas impostas pelas convenções e pelo direcionamento do fotógrafo.

A escravidão gera um aprendizado drástico sobre o que constitui a diferença entre negros e branco e a sociedade estabelece de modo

¹⁶⁵ SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 95.



Fig. 59
Retrato de Antonia, escrava alforriada, s.d.
Firmino e Lins
Carte-de-visite
Joaquim Nabuco, Recife

inequívoco que o estatuto da liberdade se assenta em pressupostos jurídicos e econômicos, mas se manifesta culturalmente. Nestas fotografia vemos a adoção dos modos de distinção que geram a afirmação para o grupo social de pertencimento da situação orgulhosa de indivíduo livre. Não há pés descalços, o corpo aparece coberto, e a rigidez da pose indica sobriedade de gente e não fixidez de “coisa“, como em tantas imagens de escravos.

A Sra. Antonia Herculano (fig. 59), casada com o mulato Sr. Herculano, era uma escrava alforriada. Talvez tenha sido uma escrava de afazeres domésticos já habituada a roupas e modos no padrão das senhoras, e familiarizada aos hábitos característicos do universo branco. O retrato exhibe uma mulher jovem, que parece não encontrar desconforto diante da câmera.

O rosto bonito e compenetrado, a postura altiva, o cabelo impecavelmente preso, os belos brincos e pingente, tudo denota elegância. A mão pousa sobre a pesada cadeira de madeira, elemento cenográfico único. A gola branca destaca o rosto, assim como um faixa chama a atenção para a cintura, marcada pelo corpete. O leque anuncia o gesto delicado do abanar-se, exemplo significativo dos modos femininos de distinção. Uma oval desenha de modo difuso os contornos da imagem, dando acabamento ao retrato que a Sra. Antonia exhibirá para familiares e pessoas de seu relacionamento.

Para além das semelhanças no padrão de vestuário e serenidade da pose, podemos adivinhar em Antônia e em nossa “Baiana” intenções semelhantes e o desejo de apresentar uma imagem que estabeleça distância do mundo escravo. Os atributos de senhora respeitada se repetem dentro da mesma oval, sobrepondo à pele negra os acessórios de

que simbolizam o conhecimento do comportamento adequado às mulheres brancas e às mulheres livres.

Cunha nos diz a respeito da situação dos sujeitos de um retrato:

“Quem encomenda uma fotografia mostra-se, dá-se a conhecer, esparrama-se pelo papel, a si e a seus atributos e propriedades, como gostaria de ser visto, como se vê a si mesmo no espelho.”¹⁶⁶

Ambas apresentam-se como querem ser vistas. Mais do que vistas, admiradas pela sua bela figura e pela respeitabilidade que emanam. Desejam exibir a prova material de sua existência no mundo daqueles que conseguiram escapar da condição desumana de cativo. Encontram-se em condição de negociar sua imagem e não são observadas como objetos de estudo e curiosidade. Conseguem se situar no papel de retratadas conforme a descrição de Barthes:

“Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte”.¹⁶⁷

A “Baiana” vai além e funde em uma única imagem os elementos indicadores da tradição africana, via de regra dispostos sobre os corpos escravos, e os atributos de emancipação. A pintura parece ser uma sobreposição da cafuza de Henschel com a senhora Antonia. A retratada escolhe afirmar sua condição social privilegiada pelos mesmos signos que usualmente estabelecem a posição de desigualdade. Sua operação se

¹⁶⁶ CUNHA, Manuela Carneiro da. *Olhar escravo, ser olhado*. In: Negro de Corpo e Alma. Brasil 500 Anos Artes Visuais, 1999. p. 135.

¹⁶⁷ BARTHES, Rolan. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 27.

realiza com sucesso graças ao casamento das duas estéticas que re-significa os padrões de distinção.

PARTE III

O OURO DA “BAIANA”: DISTINÇÃO E RELIGIOSIDADE

IX. O RETRATO “BAIANA” E A ARTICULAÇÃO DE VALORES CULTURAIS, SOCIAIS E RELIGIOSOS

Os elementos de distinção social e cultural são aqui os elementos de grande peso no desenho da identidade da retratada na pintura “Baiana”. Como pudemos ver anteriormente, as representações tradicionalmente apontam para traços étnicos, roupas étnicas, instrumentos de trabalho ou apresentam o corpo de modo sexualizado. Não há aqui exibição de partes do corpo, ou olhares que expressem faceirice ou nenhum tipo de doçura sedutora.

Mesmo quando comparado aos retratos fotográficos, observamos diferenças notáveis. Podemos observar retratos que exibem retratados de modo a caracterizar tipos exemplares da cultura africana e afro-brasileira, ou indivíduos cuja indumentária reproduz os padrões da elite branca. Aqui o que se vê é uma sobreposição de elementos ocidentais (vestido, luvas, acessórios de cabelo, penteado, pose) e outros que denotam a origem africana, ou crioula, da personagem (cor da pele, colares de ouro). Propomos a exploração das especificidades destes componentes, e a indagação acerca de quais informações nos traz sobre a retratada, sua posição social e as intenções motivadoras da representação que vemos.

Já no século XVII observamos a apropriação por mulheres negras de elementos representativos do status social anteriormente exclusivo das mulheres brancas. Parte dessas mulheres eram livres buscando um distanciamento do lugar social marcado pela escravidão, recorrendo a elementos materiais de diferenciação que espelhassem a dinâmica social dominante. Para os negros libertos, o uso de vestes, de alguma forma, distintas se apresenta como necessidade de afirmação de identidade que viabiliza o distanciamento do

universo da escravidão. As mulheres buscavam se diferenciar das escravas que compunham os séqüitos senhoriais e daquelas que atuavam como prostitutas. Estas muitas vezes gerando renda para mulheres brancas que administravam a renda diária gerada pelos serviços sexuais destas negras de ganho que saíam a rua paramentadas com rendas, correntes, anéis e pulseiras. O viajante Carl Schelichthorst afirma que até “as mulheres públicas escondem a sua vergonha sob o luxo e a elegância”.¹⁶⁸

Um fator de ampliação da circulação social para mulheres negras é a situação de vida conjugal, ainda que irregular, com homens brancos. A manutenção da rígida estrutura da sociedade escravocrata dependia, entre outras coisas, da implementação de normas rígidas que limitassem as possibilidades de mobilidade social através dos matrimônios legais. Indivíduos de condições desiguais não deveriam casar-se. Portanto negras e mulatas não deveriam se unir a homens brancos. Estas uniões, quando ocorriam, não eram legitimadas, mas sabe-se que um sem número de mulheres viveram como concubinas, sem jamais serem reconhecidas como esposas. Neste grupo incluem-se escravas e libertas.

Sobre o caráter de aceitação informal destas uniões, parece interessante o relato de Carl Schelichthorst escrito em 1826. Ele relata ter conhecido uma moça mestiça que vivia com um tropeiro, quando este se encontrava no Rio de Janeiro, tendo tido com ele uma filha. Ele escreve se dirigindo aos leitores europeus:

“Peço ao bondoso leitor que encare essa ligação do ponto de vista brasileiro. Num país onde existe a escravidão; onde a diferença de pele não limita as inclinações, mas põe impecilhos convencionais para o casamento legal entre gente de cor e os que

¹⁶⁸ Carl Schelichthorst apud LEITE, Miriam Moreira. *A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1993. p. 115.

*ainda conservam um preconceito trazido às plagas americanas pelo orgulho europeu dos primeiros descobridores; onde as conseqüências de uma ligação desigual se apresentam sob os mais variados aspectos; onde os costumes, os exemplos e até a indissolubilidade do matrimônio que a religião ordena, favorecem o concubinato; (...) semelhante ligação não é considerada indecente ou vergonhosa para qualquer das duas partes, e a opinião não a condena, nenhuma lei moral a impede (...)*¹⁶⁹.

Ele segue a dizer que o brasileiro chama de minha Senhora tanto a sua mulher quanto sua amante.

O Conde de Suzanet diz ainda, em 1845, que como as damas se casavam muito cedo, estas mulheres das camadas superiores rapidamente perdiam seus atrativos. Seus maridos então “apressam-se em substituí-las por escravas negras ou mulatas”. Ele acrescenta que “a imoralidade dos brasileiros é favorecida pela escravidão e o casamento é repellido pela maioria, como um laço incômodo e um encargo inútil”¹⁷⁰.

A observação dos relatos de Le Gentil de la Barbinais, viajante francês do final do setecentos, pode ser elucidativa. Ele afirma que “*Les portugais naturels du Brésil préfèrent la possession d’une femme noire ou mulâtre à la plus belle femme.*”¹⁷¹ A preferência às negras em detrimento do que Barbinais reconhece como as mais belas mulheres já exclui, aos olhos deste visitante, a possibilidade

¹⁶⁹ Ibid., p. 58.

¹⁷⁰ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Viajantes, século XIX: negras escravas e livres no Rio de Janeiro*. In: LEITE, Miriam Moreira, op. cit., p. 186.

¹⁷¹ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2004. p. 531.

de beleza das negras. Para além do reconhecimento do apetite sexual dos senhores que podiam desde cedo procurar as escravas de sua propriedade, o autor relata casamentos honrados entre portugueses e luso-brasileiros que se viram desfeitos por amor a mulheres de ascendência africana.

Chica da Silva é a figura emblemática da relação entre um homem branco e uma mulher negra liberta. Esta personagem do setecentos é uma figura negra feminina presente no imaginário brasileiro, e pode nos ajudar a compreender a situação das mulheres forras também no século XIX. A historiografia recente tem contribuído para apurar fatos e questionar o mito e os estereótipos a ele relacionados.¹⁷²

Filha de africana e homem branco, nascida escrava entre 1731 e 1735, foi comprada pelo desembargador João Fernandes de Oliveira. Alforriada logo após a compra, Chica era proprietária de casa e escravos vivendo com este prestigiado comprador de diamantes uma relação estável no arraial do Tejuco, atual cidade de Diamantina.

As representações que se fizeram dela nos textos históricos, na literatura e no cinema transitaram entre imagens redutoras, em versões contraditórias: boçal/intelectualizada, cruel/benevolente, feia/bela. Por vezes é vista como devoradora de homens e em outros momentos como fomentadora da inconfidência. Sua adoção pelos hábitos da elite é muitas vezes apresentada como fatos anedóticos, e a combinação da pele negra e dos modos de mulher branca, representados como ridículos e assintosos. Falamos de uma mulher que inverteu os sinais de poder a ponto de ser chamada de Chica-que-manda em uma sociedade em que os negros são aqueles que apenas obedecem.

Furtado reproduz o comentário escandalizado do conde de Galveias sobre mulheres negras da comunidade do Tejuco onde vivia Chica: *“irreverentes*

[,] a entrar na casa de Deus com vestidos ricos e pomposos totalmente alheios e impróprios de suas condições”. Aqui, o governador das minas expressa seu incômodo em observar signos de afirmação adotados por mulheres forras nos contextos de circulação social, em especial as missas dominicais.

Também no século XIX, observamos que, com maior possibilidade de circulação e poder sobre seus próprios caminhos, as mulheres forras procuravam inserir-se na sociedade para minimizar o estigma da escravidão e da cor da pele buscando a construção de uma identidade híbrida que acomodasse os valores da elite branca. Modos, hábitos e indumentária passavam a espelhar a cultura da elite escravocrata.

“Com efeito a moda é um dos instrumentos mais poderosos de integração e desempenha uma função niveladora importante, ao permitir que o indivíduo se confunda com o grupo e desapareça num todo maior que lhe dá apoio e segurança. e como as modas vigentes são sempre as da classe dominante, os grupos mais próximos estão, a cada momento, identificando-se aos imediatamente superiores através da imitação da vestimenta”¹⁷³.

A situação de liberdade permitia o exercício de atividades diferenciadas, por exemplo, o trabalho como modista. Debret escreve em 1816:

“Observa-se que também na classe das negras livres, as mais bem educadas e inteligentes procuram logo entrar como operárias, por ano ou

¹⁷² FURTADO, Júnia. *Chica da Silva e o contratador de diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

¹⁷³ SOUZA, Gilda de Mello e, op. cit., p. 130.

*por dia, numa loja de modista ou de costureira francesa, título esse que lhes permite conseguir trabalho, por conta própria, nas casas brasileiras, pois com seu talento, conseguem imitar muito bem as maneiras francesas, trajando-se com rebuscamento e decência”.*¹⁷⁴

Observando ainda que tipo de visualidade estas mulheres livres buscavam constituir, vemos que objetivavam diferenciar-se também das negras recém-chegadas da África. Fazendo referência a um relato de Wertherell que visitou o Brasil na primeira metade do século XIX, Gilberto Freyre relata:

*“as mulheres de cor da época geralmente traziam os cabelos cortados e cobertos com turbantes: moda que lhe pareceu expressão de asseio num país em que dominava o piolho nas cabeleiras até de senhoras aristocráticas, que por ostentação de classe alta e também de belo sexo, conservavam-nas tão compridas quanto lhes era possível. As negras crioulas e as mestiças é que, de ordinário, deixavam crescer o cabelo, como para demonstrarem que estavam acima da condição de usarem turbante.”*¹⁷⁵

Uma negra liberta certamente teria dificuldade em se inserir socialmente e estabelecer seu círculo de relacionamento se adotasse o visual das “negras

¹⁷⁴ DEBRET, J. B. apud LEITE, Miriam Moreira. *A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX*. São Paulo, Hucitec, 1993. p. 112.

¹⁷⁵ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. São Paulo: Global, 2003. p. 207 e p. 215.

novas“. A visualidade associada a uma maior proximidade da África, devia ser evitada para garantir uma percepção social diferenciada. Concretamente isso se traduzia em costumes como: no uso de sapatos e sandálias, no corpo coberto, no abandono da tradição de marcas faciais, o uso de roupas e penteados ocidentalizados. Verger escreve sobre os negros alforriados:

“Tão logo liberto, o primeiro cuidado do africano é de se vestir com a dignidade que autoriza sua nova situação e de alugar um quarto em um lugar onde ele estará rodeado de gente de sua ‘nação.’”¹⁷⁶

Portar um novo vestuário, é importante dizer, também se constituía em exercício de uma nova condição, visível também para outros negros, e não apenas para a sociedade branca.

Mas refletindo sobre as manifestações reconhecidas de preconceito observadas no Brasil do século XXI, cabe questionar em que medida estes sinais eram efetivos ao facilitar a inserção destas mulheres. Além disso, como observamos, as escravas também exibiam sinais semelhantes, com o propósito de promover seus senhores.

Freire nos conta sobre os assobios e espirros dos brancos, modo português de mostrar incômodo mediante a presença de negros. Nas caricaturas e em manifestações da cultura popular, reconhecemos a negação oferecida pela sociedade às tentativas de inserção. Nos versos abaixo, por exemplo, temos a resistência ao uso de insígnias de classe por negros livres:

*“Negro de luva
sinal de chuva”¹⁷⁷*

¹⁷⁶ VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia de 1850*. Salvador: Corrupio, 1999. p. 219.

É natural pensar que para a mentalidade da hierarquizada sociedade brasileira do oitocentos, os conceitos de indivíduo negro e indivíduo escravo dificilmente se desvinculavam. Como conseqüência a percepção de indivíduos como portadores da marca da cor sobre a pele, estariam necessariamente ligados à idéia de inferioridade e disseminada ao longo de séculos. Os abolicionistas já levantavam estas questões e Joaquim Nabuco escreve em 1881: “Em primeiro lugar o mau elemento da população não foi a raça negra, mas essa raça reduzida ao cativeiro”.¹⁷⁸ O abolicionista busca desconstruir a definição de negatividade atribuída aos africanos e seus descendentes. Este parece ser o discurso que a pintura “Baiana” busca fazer visualmente. Mas ao contrário de adotar a perspectiva integracionista de completo branqueamento, ela mantém a marca da autenticidade africana/crioula. Esta operação é que parece inverter a polaridade dos discursos estabelecidos.

Transformar o gestual de um corpo herdeiro de gerações de trabalho escravo em uma linguagem corporal preocupada com os maneirismos da etiqueta oitocentista, certamente constituía um deslocamento considerável, e não há como supor como esta tarefa foi desempenhada por mulheres negras e em que medida. Souza comenta observações de Balzac sobre costumes, moda e hábitos de distinção social em que se aponta para o fato de que a hierarquia social não se evidencia exclusivamente através da exibição material, mas depende de demonstrações mais sutis que denotem a origem e sofisticação dos indivíduos. Escreve Souza:

“...o nível social do indivíduo não é revelado pelas jóias, botões de ouro, correntes faustosas, rendas e opulência dos tecidos – e sim pela arte elaborada

¹⁷⁷ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano. São Paulo: Global, 2003. p. 207 e p. 524.

¹⁷⁸ NABUCO, Joaquim. O abolicionismo. In: FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2004. p. 399.

*e difícil de “animar o repouso”, tão ligada, por exemplo, a certos elementos secundários da toalete feminina, como o leque, a echarpe e o chale, cuja voga presenciou atravessando o século de ponta a ponta”.*¹⁷⁹

Na pintura “Baiana” observamos que as mãos da retratada estão cobertas por delicadas luvas brancas e seguram um lenço. Aqui objetos e gestos em potência se combinam para ajudar a compor a imagem de senhora respeitável e pronta para a situação de convívio em meio a um grupo social destacado. Não se trata apenas de combinar objetos como atributo de classe, mas também de anunciar possibilidades de comportamento que traduzam a adequação que se espera de um indivíduo em dada posição social.

As luvas femininas ajudam a criar a imagem de distância do trabalho e de educada delicadeza feminina. O lenço traz em si o anúncio de seu manuseio em leves movimentos da mão que se aproxima do rosto para chamar a atenção da beleza da mulher.

*“É que a medida que as diferenças exteriores se atenuam pela generalização da moda, o indivíduo tende a revelar o seu nível não tanto pela fazenda, o chapéu, as jóias, mas pela educação, jeito de andar, maneiras”*¹⁸⁰.

Mas no retrato vemos, além das luvas, lenço nas mãos e brincos ocidentais, o impactante conjunto de joalheria afro-brasileira. Testemunho de outros modos, outros valores, pedem também a validação de outros olhares. Olhares que reconheçam sua qualidade estética, e que saibam ler a variedade

¹⁷⁹ SOUZA, Gilda de Mello e, op. cit., p. 135.

¹⁸⁰ Ibid., p. 137.

de significados que trazem. São também negros os olhares que reconhecem plenamente nos colares, modos de distinção específicos de seu grupo de pertencimento.

Os colares de contas douradas que vemos no retrato da “Baiana” são exemplos da joalheria crioula usada por negros e negras na Bahia do século XIX (figuras 60 e 61). A documentação pré-abolição também mostra como as jóias eram um importante item dentre os mencionados nos testamentos das negras libertas que deixavam estes objetos para seus filhos.¹⁸¹ O uso de peças de ouro era uma maneira de exibir símbolos de distinção e capitalizar recursos ao mesmo tempo. Os testamentos indicam que as posses das mulheres negras libertas permaneciam como legado aos seus filhos e os inventários apresentam repetidos registros de jóias de diversos valores.

A origem dessa joalheria provém dos cultos religiosos afro-brasileiros.¹⁸² A técnica da fundição utilizada em sua confecção foi introduzida pelos negros malês africanos que dominavam as propriedades e o manuseio dos metais.¹⁸³ Nos terreiros de candomblé, o artesão que trabalhava na produção dos objetos de culto usados nas cerimônias era chamado de ferramenteiro ou ferramenteiro de santo. A ele era destinada a produção das ferramentas dos orixás, das figas, dos encastoamentos de dentes, e outros que ficavam expostos nos pejis (santuários). Também eram produzidos objetos corporais femininos como os ibós e idés (pulseiras), copos (punhos ou pulseiras escravas), braçadeiras e outras jóias que funcionavam como emblemas, símbolos de cada entidade divina nas danças ritualísticas.

¹⁸¹ OLIVEIRA, Maria Inês Cortes de. *O liberto: o seu mundo e os outros, 1790-1890*. Salvador: Corrupio, 1988. p. 47.

¹⁸² Sobre a joalheria afro-brasileira: LODY, Raul. *Jóias de Axé: fios-de-conta e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

¹⁸³ OLIVEIRA, Maria Inês Cortes de, op. cit., p. 35.

A cultura material africana conseguiu manter elos de memória através do trabalho destes artífices do metal que criaram peças com profundas ligações a simbologia tradicional. O orixá relacionado ao trabalho com metal é Ogum. Este deus-ferreiro, artesão divino detentor do poder sobre todos os metais, é o orixá senhor da forja e do fogo. Seus domínios se estendem à guerra e a agricultura, uma vez que detém o conhecimento sobre as armas e as ferramentas de plantio e colheita. Guerreiro, desbrava matas e constrói estradas propiciando mudanças de toda ordem. O dourado das contas, por sua vez, está relacionado a Oxum, deidade das águas doces e da riqueza.

Na joalheria dos candomblés, as contas metálicas como as dos colares dos retratos são indício de status dentro das famílias de santo. Estes fios-de-contas são herdados pelos descendentes na hierarquia dos terreiros tradicionais. Os diferentes materiais utilizados nos colares religiosos constituem uma linguagem decodificada pelos pais e mães-de-santo e suas comunidades. Este texto visual é tema dos processos iniciáticos relacionados à ritualística das religiões afro-brasileiras. Os colares funcionam como emblemas de caráter social e religioso que conectam homem e santo, localizando o papel dos indivíduos nos rituais do terreiro.

Algumas peças da joalheria religiosa afro-brasileira saíram dos cultos e se proliferaram entre as negras e mulatas da província, fosse “por empenho das senhoras ou por gosto de seus amores”¹⁸⁴. Estas peças eram feitas com exclusividade para estas mulheres negras e seguindo modelos distintos daqueles usados pelas senhoras brancas. Verger afirma sobre a difusão destes costumes:

“As jóias usadas pelas mulheres africanas na Bahia são muito bonitas e de concepção muito

¹⁸⁴ TRINDADE, Jaelson Bitran. Arte colonial: corporação e escravidão. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 129.



Fig. 60
Colar (Grilhão), séculos XVIII – XIX
Ouro, 117 x 1,7 cm
Coleção particular



Fig. 61
Colar, séculos XVIII – XIX
Ouro, 70 cm
Coleção particular

*original. Isto tanto para as que ainda são escravas a serviço das grandes famílias, preocupadas com a afirmação de sua opulência até mesmo na riqueza dos ornamentos usados pelos escravos de casa”.*¹⁸⁵

O relato de um baiano observando negras ex-escravas após a abolição aponta a manutenção desses objetos valiosos. Ele recorda “ter visto em menino, na casa de seus avós, algumas ex-escravas que ‘vinham visitar Sinhá Velha, os braços cheios de pulseiras onde, não raro, se via a efígie de D. Pedro II, o pescoço a cair de cordões de ouro e na cintura, por baixo do pano da Costa de cores vivas, pencas e mais pencas de balangandãs.”¹⁸⁶

Os amuletos eram as peças mais difundidas pelos baianos, usados nos colares, pulseiras ou em molho nos argolões trazidos na cintura. O balangandã é um molho de amuletos amplamente utilizado na Bahia e exemplo da polissemia observada nos costumes de negros escravos. Muitas vezes os colares de contas e os balangandãs sintetizavam em um único objeto uma estética não ocidental, a sensibilidade mágica pagã e o gosto por materiais valiosos válido para ambas as culturas. Estas peças funcionavam como elos com uma história cultural de matrizes étnicas.

Em seu estudo sobre a joalheria afro-brasileira, Lody faz referência as bolas confeitadas que compõe colares como os que vemos na pintura. As contas esféricas eram confeccionadas na Bahia ou na região do Douro em Portugal. Para o autor o trabalho artesanal que vemos na superfície das contas esféricas apresentam semelhanças com elementos da cultura

¹⁸⁵ VERGER, Pierre. Notícias da Bahia – 1850. In: LODY, Raul, op. cit., p. 109.

¹⁸⁶ TRINDADE, Jaelson Bitran. Arte colonial: corporação e escravidão. In: ARAÚJO, Emanoel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 129.



Fig. 62
Baianas com jóias, séc. XIX
Lindemann
Fotografia
Coleção Berbert de Castro, Salvador

Portuguesa, como o trabalho luso-muçulmano da filigrana, ou até mesmo com a decoração da doçaria tradicional daquele país. Estabelece ainda paralelos com a visualidade dos arabescos e da escrita islâmica.¹⁸⁷

Os fios de conta metálicos vistos no retrato em estudo se assemelham aos utilizados, ainda hoje, pelas senhoras da irmandade da Boa Morte em Cachoeiro do Itapemirim na Bahia.¹⁸⁸ Criada para contribuir para a libertação dos negros escravos, arrecadando dinheiro para alforrias e resguardando negros fugidos, a irmandade ainda mantém atividades de cunho social-comunitário e festivas.

Para seus membros, a boa morte garantida pela virgem funcionava como uma metáfora da passagem para a liberdade dos negros escravos. Figura como imagem do fim dos sofrimentos, sejam eles da existência terrena como da vida dos cativos negros. Morta a vida escrava, é possível renascer outro, livre. As mulheres de irmandades como esta eram chamadas de negras de partido alto (fig. 62), denominação indicativa de diferenciação social. Ainda hoje, nas principais atividades do calendário da irmandade são utilizados trajes especiais. Além do lenço sobre a cabeça, a utilização do pano sobre os ombros e uma profusão de colares persistem como elementos da tradição de indumentária negra.¹⁸⁹

Verger escreve sobre as diferentes irmandades em atividade na Bahia por volta de 1850, enumerando as reservadas aos negros:

“Os negros africanos agrupam-se por nações de origem; os angolanos e os congoleses formam a

¹⁸⁷ LODY, Raul, op. cit., p. 82.

¹⁸⁸ Sobre a irmandade: NASCIMENTO, Luiz Cláudio Dias. *Presença do Candomblé na Irmandade da Boa Morte: uma investigação etnográfica sobre ritos mortuários e religiosidade afro-baiana*. Dissertação de Mestrado, Salvador, UFBA, 2002. p. 127.

¹⁸⁹ Ibid., p. 127 .

*Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, na praça do Pelourinho; os daomeanos, a de Nosso Senhor das Necessidades e da Redenção, na capela do Corpo Santo e os Nago-Yorubás, esta formada por mulheres que é a de Nossa Senhora da Boa Morte, na pequena igreja da Barroquinha. Os negros nascidos no Brasil, formam a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios e se reúnem em torno da devoção a São Benedito, seja na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, seja na de São Francisco ou na de Nossa Senhora do Rosário.*¹⁹⁰

Muitas vezes indivíduos negros organizam juntas de alforria, grupos de escravos de ganho e libertos que se reuniam pra formar um caixa para compra de alforrias, muitas vezes ligadas a irmandades.¹⁹¹ Estas organizações eram comuns em diversas partes do Brasil. Sobre o contexto do Rio de Janeiro, nos diz Karasch:

“As associações religiosas eram, evidentemente, os principais grupos sociais da cidade e a maior parte da vida social dos escravos acontecia em torno das irmandades católicas ou dos grupos religiosos africanos. As numerosas procissões, festas sagradas, danças e divertimentos eram centrais a sua vida social. [...] No caso das escravas, especialmente, toda a sua vida social e comunitária estava baseada

¹⁹⁰ VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia de 1850*. Salvador: Corrupio, 1999. p. 65.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. .219.

nos grupos religiosos, pois havia poucas opções abertas a elas [...] ¹⁹²

O dado mais relevante a apontar é o fato das irmandades serem testemunho do cruzamento cultural fundamental na história negra brasileira: aquele em que se encontram a religiosidade africana e a cristã. A origem de alguns dos principais terreiros da Bahia se entrelaça com a história da irmandade, apesar de sua forte ligação com a Igreja católica. Com seus cultos cheios de segredos, exemplificam uma luta de séculos em que a articulação social e a manutenção da memória cultural adquirem extrema importância.

“Este grupo de mulheres de aparência muito católica praticante, são ao mesmo tempo, as fiéis guardiãs dos cultos africanos dos orixás nago-oruba da atual Nigéria e do Daomé ¹⁹³”.

Nos rituais sagrados nas igrejas ou em festividades do candomblé, essas mulheres desfilavam sua joalheria, seus panos da costa e seus amuletos, testemunhos de seus deslocamentos no espaço e no tempo.

Mesmo sem termos condições de relacionar, a retratada, a uma irmandade específica, o mais importante é reconhecer o contexto que nos apresenta um conjunto de mulheres: com papel de liderança em sua comunidade, responsáveis pela manutenção de valores tradicionais de seu grupo de pertencimento, reconhecidas como um grupo diferenciado. Isso é especialmente válido para as mulheres da Irmandade da Boa Morte, mas é também verdadeiro para as mulheres negras livres de modo geral. Karasch nos fala sobre o contexto do Rio de Janeiro.

¹⁹² KARASCH. Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 395.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 221.

“As mulheres africanas, antigas escravas emancipadas, são muito independentes. É em torno delas que se forma a família. Elas vivem com companheiros e pais sucessivos de seus filhos, sem que se possa por isso tachá-las de mulheres libertinas. Elas são em geral mais ricas que os homens com quem vivem amasiadas [...] Elas vendem no mercado e, boas comerciantes, ganham dinheiro e mesmo enriquecem, tornam-se proprietárias de pequenas casas onde elas habitam e que alugam a seus compatriotas”¹⁹⁴.

O modo como esta distinção reconhecida e legitimada socialmente se tornava visível, pode nos informar sobre a natureza dos códigos vigentes. Em especial aqueles que regem os valores culturais que se afirmam nos encontros entre valores de grupos brancos e negros da sociedade. Neste caso se tratam de valores religiosos, afirmados pela relação com a joalheria e sua simbologia e, com a dupla via de espiritualidade das irmandades.

É importante constatar que, se tradicionalmente a busca de afirmação social se expressa pela sobreposição de objetos e gestos relacionados à cultura branca, no retrato surge uma inversão. Os colares assumem a situação de destaque máximo como significantes, garantindo que o caráter de distinção social da personagem se desse em função de uma ótica que vai além dos valores hegemônicos vigentes. Nesta operação a retratada consegue se distanciar da associação inequívoca que relaciona negro e escravo e também aos códigos estabelecidos que historicamente sinalizam a inserção social.

¹⁹⁴ KARASCH. Mary, op. cit., p. 221.

Compondo a visualidade de negro escravo temos, usualmente, a relação com o trabalho, as roupas de origem africana ou afro-brasileiro, os pés descalços, a presença dos senhores. As imagens de negros livres incorporavam os signos diferenciadores de propriedade de comportamento dos brancos. Mas aqui se quebra esse jogo de oposição. A afirmação de identidade autônoma da mulher se faz através de elementos de significação de origem negra.

A afirmação de negritude e portanto de distinção cultural, e, em parte, a afirmação de distinção social correm paralelas e não dissociadas como usualmente ocorre. É claro que as roupas e jóias ocidentais complementam a construção da imagem, mas não carregam em si o potencial de comunicação de valores para os observadores negros do retrato. Aí se estabelece outro aspecto subversivo da obra, uma vez que desvirtua o circuito de circulação das pinturas deste gênero.

Além de exibir uma personagem não habitual desta categoria de imagem no oitocentos brasileiro, por fazer parte de um grupo social que não era visto como digno de perpetuar suas imagens por este meio, a pintura provavelmente foi criada para ser vista por outros negros. A hipótese de produção da pintura a partir da dinâmica de uma irmandade religiosa pode nos levar a imaginar que o local de exibição da pintura fosse um espaço em uma igreja freqüentado pela comunidade negra. Neste contexto os significados de classe, raça e religiosidade imbricados na obra seriam compreendidos e apreciados pelos pares da retratada.

É importante localizar aqui o sentido profundo que o grupo social de pertencimento tinha para estes indivíduos. Os grupos sociais, irmandades e associações substituíam para estes indivíduos negros a função das famílias africanas originais, abandonadas com seu rapto ao Brasil. Um dos valores centrais africanos, diz respeito à ancestralidade e a meta de constituir:

“uma família extensa com raízes profundas nos ancestrais e a perspectiva de muitos descendentes no futuro, que, por sua vez, os reverenciariam como ancestrais. Uns poucos conseguiam realizar este sonho, mas eram exceções: a maioria fracassava e tinha de buscar a ‘vida em família’ de outras maneiras”¹⁹⁵.

O grupo de iguais, negros de origem comum, pôde contemplar a pintura, reconhecendo na imagem um membro de um grupo cujos laços carregavam significados valiosos. A continuidade no tempo, prometida pelo gênero do retrato, se soma aqui a outros sentidos espirituais agregadores. A perenidade da imagem se relaciona, no olhar destes homens e mulheres, à permanência constituidora da ancestralidade. A imagem da mulher retratada materializa aos seus descendentes, parentes e afetos, sua existência passada, fazendo com que ela possa continuar no presente entre os seus, através do olhar dos seus.

¹⁹⁵ KARASCH. Mary. Op. cit., p. 397.

X. CONCLUSÃO

*Meus amores são lindos, cor da noite
Recamada de estrelas rutilantes;
Tão formosa crioula, ou Tétis negra
Tem por olhos dois astros cintilantes*

Meus Amores (trecho)¹⁹⁶

Luiz Gama¹⁹⁷

O poema *Meus Amores* de autoria de Luiz Gama é o primeiro da literatura brasileira dedicado à beleza de uma negra. No poema, o autor escravo que não chegou a ver a abolição, busca na mitologia grega o paralelo com Tétis, a mais bela das nereidas, amada por Zeus, o soberano dos deuses. O autor elogia os olhos cor da noite e as pernas de ébano de sua amada, chamando atenção à sua cor de pele e criando metáforas de exaltação.

Ambas as obras, o poema e nossa pintura, pairam acima da pesada rede de estereótipos negativos que embotam a sensibilidade preconceituosa da sociedade escravista e abrem espaço para discursos

¹⁹⁶ GAMA, Luiz. *Trovas Burlescas e escritos em prosa*. São Paulo: Cultura, 1944. p 141–142.

¹⁹⁷ Luiz Gonzaga Pinto da Gama (Salvador BA, 1830 - São Paulo SP, 1882). Filho de Luisa Mahin, negra escrava que teve papel importante articuladora de revoltas na Salvador do século XIX. Foi vendido pelo pai, em 1840, por causa de uma dívida de jogo. Frequentou o curso de Direito como ouvinte, mas não chegou a completá-lo. Fundou periódicos importantes como *Diabo Coxo* e o *Radical Paulistano* e colaborou com diversos outros. nos jornais *Ipiranga*, *Cabrião*, *Coroaci* e *O Polichileno*. Fundou, em 1869 o jornal *Radical Paulistano*, com Rui Barbosa. Em 1873 foi um dos fundadores do Partido Republicano Paulista, em Itu SP e teve intensa participação em sociedades emancipadoras, na organização de sociedades secretas para fugas e ajuda financeira a negros, além do auxílio na libertação nos tribunais de mais de 500 escravos foragidos. Seus poemas estão vinculados à segunda geração do Romantismo.

alternativos que dialogam com valores hegemônicos ao mesmo tempo em que parecem esgarçá-los.

No caso do poema, o artista é um indivíduo negro. Na pintura, provavelmente não. No entanto, consideramos a co-autoria da própria retratada, participante da construção da imagem através de suas escolhas. A linguagem visual da pintura estabelece um discurso ousado. Ousado se analisado em função do gênero em que se insere, ousado pela personagem que apresenta, mas sobretudo pelo modo em que ela se dá a ver.

O século XIX abre poucas possibilidades para este “dar-se a ver” dos indivíduos negros, relegando à invisibilidade tudo que se desviasse do estrito escopo de representação dos padrões hegemônicos. O poder de produção das imagens, até o advento da fotografia está concentrado em número reduzido de indivíduos. E estes tinham pautas restritas ao definir a escolha de seus assuntos. Às mulheres negras cabia ilustrar a surpreendente variedade de tipos femininos de origem africana dentro de suas especificidades de trabalho, sensualidade e sexualidade.

O retrato a “Baiana” veste esta mulher negra. Não apenas com roupas de senhora, como já era hábito de escravas e libertas; não apenas com adereços crioulos ou africanos, já vistos em sua dimensão de exotismo em diversos contextos. O vestir neste caso é mais um revestir de dignidade que parece exalar das intenções de auto-representação da retratada.

O fato da mulher que vemos representada em nossa pintura ter escolhido ter sua imagem fixada em um retrato, nos revela uma relação com costumes bastante próprios da elite branca. Sua pose e modo de apresentação buscam fixar sua imagem de acordo com padrões louváveis e legitimados por este grupo. A identidade de nossa personagem se constrói

na adoção destes modos e valores, na simultânea subversão que opera ao combiná-los a elementos que são os seus próprios, e que denotam sua origem africana. Ela escolhe um padrão de feminino que já a distância da associação com o trabalho pesado.

A imagem nega as relações de percepção de diferenças presa a convenções estanques. Como nos diz Montes:

“A diferença que se assinala pelo espaço e pelo gestual, nas atitudes opostas de negros e brancos: os que fazem e os que observam. Um corpo que se perde na paisagem, coisa entre coisas, e que aponta para um não lugar social, ou apenas para o lugar de um “tipo”, em retratos de negros, que no estúdio fotográfico se congelam, fora de lugar, em suas lides cotidianas.”¹⁹⁸

Tudo no vestuário de matriz africana sugere a condição escrava. A estratégia da retratada foi vestir-se ecoando os padrões da elite, adotando como significador de africanidade as jóias afro-brasileiras. Ao olhar as voltas que lhe envolvem o pescoço e lhe caem pelos ombros, podemos imaginar que se constituem em um manto protetor. Os colares são testemunho da possibilidade de vida plena, vivida enquanto mulher livre e estandarte de sua importância social não apenas para a sociedade branca, mas também para negros livres e escravos de sua convivência, seus iguais. Se o vestido, os braceletes e as delicadas luvas tratam de sua tentativa de inserção e pertencimento, os colares podem nos falar de outros observadores para a pintura. Aqueles seus pares que reconhecem nas

¹⁹⁸ MONTES, Maria Lúcia. Olhar o corpo. In: NEGRO de Corpo e Alma. Mostra do Redescobrimto. São Paulo, Associação Brasil 500 Anos, 2000. p. 64.

muitas contagens esféricas valores religiosos transcendentais ao valor material do ouro de que são confeccionadas.

Mas por vezes a própria pintura, enquanto modo de produção de imagens é vista como portadora de poderes de natureza quase mágica. Alberti nos diz que a pintura possui “a força divina de fazer presentes os ausentes; mais ainda, de fazer dos mortos, depois de muitos séculos, seres quase vivos”.¹⁹⁹ No retrato se encontram duas perspectivas sobre a presentificação da ancestralidade: uma ocidental legitimada pelos pressupostos do gênero da pintura de retrato, outra em que a tradição cultural supera a distância imposta pelo Atlântico e pelo tempo, através da religiosidade.

A orgulhosa afirmação dos costumes de origem é certamente um dos elementos subversivos desta representação. Em especial quando apresentado com a dignidade e a serenidade soberanas fixadas no retrato. É tentador buscar imaginar a reação de outros membros da comunidade negra da qual fazia parte nossa retratada, observando a obra. Devemos lembrar que a dinâmica de comunicação da imagem que o retrato apresenta depende do olhar apreciativo de outros indivíduos.

*“O nosso rosto é a parte do corpo que menos vemos e que pouco conhecemos. Por isso, aprendemos a avaliar a sensação que causamos aos outros, mirando-nos no olhar alheio. A aprovação ou reprovação que nele percebemos nos guia e nos dá a dimensão de nossa presença”.*²⁰⁰

¹⁹⁹ ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. p. 101.

²⁰⁰ COSTA, Cristina, op. cit., p. 99.

O rosto que vemos escapa da redução impingida pela ótica estereotipada. Os estudos sobre a presença de afro-americanos na arte dos Estados Unidos durante o século XIX apontam para padrões de notável estereotipia²⁰¹. Guy C. McElroy identificou quatro tipos genéricos para estas representações: bufões grotescos, serviçais, artistas cômicos e sub-humanos ameaçadores. O crítico literário Sterling Brown vê um leque ampliado que inclui tipos como o negro bruto, o mulato trágico, e o exótico primitivo. Muitos destes padrões de representação certamente encontram paralelos na produção brasileira, produto de uma sociedade de padrões de segregação distinto, mas herdeiro de semelhanças geradas por um regime escravocrata também cruel.

Para Miceli, a construção de um retrato depende de forças complementares: “de um lado, os reclamos e apelos dos retratados com vistas à modelagem de imagens ajustadas às suas necessidades de afirmação erótica, estética e política, numa palavra, de todas as dimensões mobilizadas pela existência social; de outro, a oferta de procedimentos, soluções e linguagens por parte do retratista”.²⁰²

São essas instâncias da existência social que se sobrepõe de modo surpreendente na pintura, em especial quando o erótico se dá pelo sabor da observação e admiração, sem a exposição e disponibilidade habitual. Há uma afirmação de caráter político que assertivamente dispõe um existir negro individualizado, contrastante com todos os pressupostos do escravismo. A sublime dimensão estética apresenta uma beleza envolta em

²⁰¹ GATES, Henri Louis. *The Face and Voice of Blackness*. In: BERGER, Maurice. *Modern Art and society*. Nova York: HarperCollins, 1994. p. 52.

²⁰² MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira*. São Paulo: Schwarcz, 1996. p. 98.

ouro que reluz na própria pele de ébano, e, ignora os estereótipos de desclassificação historicamente relacionados às mulheres negras.

Esta pesquisa buscou levantar questões acerca da pintura “Baiana”, abrindo perspectivas para investigações futuras e reconhecendo a natureza fugidia das obras de arte. Como nos diz Coli:

“Seja como for, diante de qualquer obra, o olhar que interroga é sempre mais fecundo do que o conceito que o define.

*Vale mais, portanto, colocar de lado as noções e interrogar as obras [...] Se me dirijo diretamente às telas, de modo honesto e cuidadoso, percebo que elas escapam continuamente àquilo que eu supunha ser a própria natureza delas, e o que é pior, fogem para regiões ignotas, não submetidas ao controle do meu saber”.*²⁰³

Mesmo escapando repetidamente às definições definitivas, o retrato se mostrou generoso ao se abrir para o olhar indagador, e permitir a construção de hipóteses, que, esperamos, continuarão a se multiplicar no futuro.

²⁰³ COLI, Jorge. Como estudar a arte brasileira do século XIX. In: BRASIL Redescoberto. Organização de Carlos Martins, Rio de Janeiro, 1999. p. 125. Catálogo.

XI. BIBLIOGRAFIA

ADES, Dawn. *Art in Latin America*. Londres: The South Bank Center, 1989.

ACQUARONE, Francisco. *História da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Oscar Mano, 1939.

AGASSIZ, Louis Jean Rodolphe; AGASSIZ, Elisabeth Cary. *Viagem ao Brasil (1865-1866)*. São Paulo; Belo Horizonte: Edusp; Itatiaia, 1975. Tradução de João Etienne Filho.

ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ARAÚJO, Emanuel. *Negro de Corpo e Alma*. Brasil 500 Anos Artes Visuais São Paulo, 1999. Catálogo.

ARAÚJO, Emanuel. *A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia*. In: PRIORI, Mary del. *A história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

AUGÉ, Marc. *O Sentido dos outros*. São Paulo: Vozes, 1999.

AVÉ-LALLEMANT, R. *Viagens pelas províncias da Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe: 1859*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Itatiaia; Edusp, 1980.

BAJOU, Valérie. *Monsieur Ingres*. Paris: Adam Biro, 1999.

BARTHES, Rolan. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Fundação Odebrecht, 1999.

BENEZIT, E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Paris: Grund, 1948.

BEYER, Andreas. *L'art du portrait*. Paris: Citadelles, 2003.

BOIME, Albert. *The art of exclusion: representing blacks in the Nineteenth Century*. Wasnginton: Smithsonian Institution Press, 1990.

BORGES, João Batista. Negro e cultura negra no Brasil atual. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 26, 1983. Separata.

- BRILLIANT, Richard. *Portraiture*. London: Reaktion, 2002.
- BROCK, Maurice. *Bronzino*. Paris: Regard.
- BROOKSHAWN, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- CAMPOFIORITO, Q. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.
- COLI, Jorge. Como se deve escrever a história da arte brasileira do século XIX. In: O BRASIL Redescoberto. Rio de Janeiro, Paço Imperial, 1999. Catálogo.
- _____. Pintura sem palavras ou os paradoxos de Ingres. In: Novaes, Adauto. organizador. *Artepensamento*. São Paulo. Companhia das Letras. 1994.
- _____. Dos libertinos aos estóicos. In: NOVAES, Adauto. *Libertinos, libertários*. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.
- COSTA, Cristina. *A Imagem da mulher: um estudo de arte brasileira*. São Paulo: Senac, 2002.
- _____. *O retrato feminino na pintura brasileira 1800-1950*. 1985. Dissertação de Mestrado-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.
- Clark, Kenneth. *The Nude*. Nova York: MJF Books, 1956.
- COSTA, Maria de Fatima G. *O Brasil de hoje no espelho do século XIX*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Olhar escravo, ser olhado. In: NEGRO de Corpo e Alma. Brasil 500 Anos Artes Visuais, 1999 Catálogo.
- _____. Olhar escravo e ser olhado. In: AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Murício (Orgs.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr*. São Paulo: Ex-Libris, 1988.
- DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 245.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Martins, 1940.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Imagens da mulher: afrontamento*. 1992.

DUQUE ESTRADA, L. *A arte brasileira: pintura e escultura*. Rio de Janeiro. H. Lombaerts & Cia., 1888. ed.aos c. De T. Chiarelli. Campinas. Mercado das Letras. 1995.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989

ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia Brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro. Casa Editorial. 2004.

FERNANDES, Florestan. *O negro do mundo dos brancos*. São Paulo: Difel, 1972.

FLOYD, Phylis A. The Puzzle of Olympia. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, v. 3, Issue 1, Spring 2004. Disponível em: <<http://www.19thc-artworldwide.org/spring-04/index.html>>.

FRANCASTEL, Galliene y Pierre. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1978.

FRANSCINA, Francis et al. *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. São Paulo: Global, 2003.

_____, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2004.

_____. *Modos de homem e modas de mulher*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

FRIEDLANDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

FURTADO, Júnia. *Chica da Silva e o contratador de diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GAMA, Luiz. *Trovas burlescas e escritos em prosa*. São Paulo: Cultura, 1944. p 141–142. Organizador Fernando Góes.

GATES, Henry Louis Gates, Jr. *Black Male*.

_____. The Face and Voice of Blackness. In: BERGER, Maurice. *Modern Art and society*. Nova York: HarperCollins, 1994.

GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: São Paulo: Edusp, 1990. p. 137-138.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso. Motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 3.ed. São Paulo: Nacional; Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

HONOUR, Hugh. *L'Image du noir dans L'Art occidental: de la Revolution Américaine a la Première Guerre Mondiale*. Paris: Gallimard, 1989.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro 1808-1850*. São Paulo. Cia. das Letras. 2000.

KI-ZERBO, J. *História Geral da África*. São Paulo: Ática, 1980.

KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1980.

_____; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o Negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.

LANGSDORFF de Volta: desenhos e aquarelas de Rugendas, Taunay e Florence. Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1988, Catálogo.

LARA, Silvia H. *Sob o signo da cor: trajes femininos e relações raciais nas cidades do Salvador e do Rio de Janeiro, ca. 1750-1815*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cecult.silvial.rtf>.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Iconografia e paisagem*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1994.

_____. *Pintores negros do oitocentos*. São Paulo: Emanuel de Araújo Editor, 1980.

_____. Seis Pintores negros do oitocentos na Pinacoteca do Estado. In: PINTORES Negros do Século XIX. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1993.

LEITE, Miriam Moreira. *A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1993.

LEMOS, Carlos. Ambientação ilusória. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel.

LODY, Raul. Jóias de Axé: fios-de-conta e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

MARQUES, Luiz. O Século XIX: o advento da Academia das Belas Artes e o novo estatuto do artista negro. In: ARAÚJO, Emanuel. *A mão afro-brasileira*. Tenenge, 1988.

_____. *30 Mestres da Pintura no Brasil*. MASP/MNBA. Catálogo

MARTINS, Carlos (Org.). *O Brasil redescoberto*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999.

_____. *Revelando um acervo. Coleção Brasileira – Fundação Rank Packard/Fundação Estudar*. São Paulo: BEI, 2000.

MATTOSO, Katia M. de Queiroz. A Opulência na província da Bahia. In: NOVAIS, Fernando (Org.). *Historia da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira*. São Paulo: Schwarcz, 1996.

MIGLIACCIO, Luciano. *Arte do século XIX. 500 Anos Brasil Artes Visuais. Mostra do Redescobrimento*. São Paulo, 2000 Catálogo.

MONTES, Maria Lúcia. Olhar o corpo. In: NEGRO de Corpo e Alma – Mostra do Redescobrimento. São Paulo, Associação Brasil 500 Anos, 2000.

MORAIS, Frederico. *O Brasil na visão do artista: o país e sua gente*. São Paulo: Prêmio, 2002.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel.

_____. *A Travessia da Calunga Grande*. Edusp. 2000.

NABUCO, Joaquim. O abolicionismo. In: FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2004.

NASCIMENTO, Luiz Cláudio Dias. *Presença do Candomblé na Irmandade da Boa Morte: uma investigação etnográfica sobre ritos mortuários e religiosidade afro-baiana*. 2002. Dissertação de Mestrado-Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *O sol no meio do caminho*. Disponível em: <[http://www.cebrap.org.br/pdf/texto Prof. Rodrigo Naves.pdf](http://www.cebrap.org.br/pdf/texto%20Prof.%20Rodrigo%20Naves.pdf)>.

NOCHLIN, Linda. *Representing women*. London: Thames and Hudson, 1999.

NOVAES, Adauto. organizador. *Artepensamento*. São Paulo. Companhia das Letras. 1994.

OLIVEIRA, Maria Inês Cortes de. *O liberto: o seu mundo e os outros: Salvador, 1790-1890*. São Paulo: Corrupio, 1988.

PARKES; Pollock. Old Mistresses. In: FRANSCINA, Francis et al. *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

PESSANHA, José Américo. Despir os nus. In: O DESEJO na Academia, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1992. Catálogo.

PICOLLI, As três raças do império. In: MARTINS, Carlos (Org.). *O Brasil redescoberto*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

POPE-HENNESSY. *The portrait in the renaissance*. New Jersey: Princeton University Press, 1969.

PORTRAITS de femmes. La femme dans la peinture au XIXème siècle. Carcassonne: Musée des beaux-arts de Carcassonne, 2000.

PORTRAIT. Le portrait dans les collections des Musées Rhône-Alpes. RMN, 2001.

PRIORE, Mary del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. Viajantes, século XIX: negras escravas e livres no Rio de Janeiro. In: LEITE, Miriam Moreira. *A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1993.

QUINTÃO, Antonia. Irmandades negras: outro espaço de luta e resistência. São Paulo. FAPESP. 2002.

RAMOS, Arthur. *As culturas negras no novo mundo*. São Paulo: Brasiliana, 1979 (1935).

- ROCHET, André. *Louis Rochet sculpteur*. Paris: André Bonne
- RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1977.
- ROSENBLUM, Robert. *Ingres*. Nova York: Abrams, 1990.
- RUGENDAS, J.M. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1979.
- SAID, Edward W. *O orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SANTOS, Jocélio Teles dos. *Incorrigíveis, afeminados, desenfreados: Indumentária e travestismo na Bahia do século XIX*. *Revista Departamento de Antropologia – UFBA*. Disponível em: <<http://www.ufba.gov.br>>.
- SCHNEIDER, Norbert. *L'Art du Portrait*. Koln. Taschen. 2002.
- SCHWARZ, Lilia. *As barbas do Imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia da Letras, 1993.
- SLENES, Robert. Senhores e subalternos no oite paulista. In: NOVAIS, Fernando (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na Viagem alegórica de Johann Moritz Rugendas. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 2, 1995-1996.
- _____; MALUNGU, Ngoma. Vem! África coberta e descoberta no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n. 12, p. 67, dez.-fev./1991-1992.
- SMALLS, James. *Slavery is a Woman: race, gender, and visibility in Marie Benoist's Portrait d'une négresse (1800)*. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Spring 4. Disponível em: <http://www.19ththc-artworldwide.org/spring_04/articles/smal.html>.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das Roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SPALDING, Frances. *Whistler*. Londres. Phaidon. 1994.
- SPIX, J. B. von; MARTIUS, C. F. P. von. Do Rio de Janeiro a São Paulo a cavalo. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 92, n. 146, 1922.

- TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas em São Paulo (1890-1920)*. Tese de doutorado. São Paulo, ECA-USP, 1986.
- TRINDADE, Jaelson Bitran. Arte colonial: corporação e escravidão. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.
- VALLADARES, Clarival do Prado et al. *Nordeste histórico e monumental*. Salvador: Val Editora; Odebrecht, 1990.
- VASQUEZ, Pedro K. *O Brasil na Fotografia Oitocentista*. São Paulo. Metalivros. 2003.
- _____. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo. Metalivros. 2000.
- VERGER, Pierre. Notícias da Bahia – 1850. In: LODY, Raul. *Jóias de Axé: fios-de-conta e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- VIATE, Françoise. *Isabelle d'Este*. Paris: Louvre, 1999.
- VILHENA, Luiz dos Santos. *Recopilação de notícias soteropolitanas e brasílicas contidas em XX cartas (1802)*. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1921.
- WILLIS, Deborah. *Picturing us: African American Identity i Photography*. Nova Iorque: New Press, 1994.
- WOODALL, Joanna. *Introduction: facing the subject*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- ZANNINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. 2 v.

XII. ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 - <i>Baiana</i> , Anônimo	17
Fig. 2 - Detalhe do decote de <i>Baiana</i>	18
Fig. 3 - <i>Retrato da Condessa de Iguazu</i> , Ferdinand Krumholz	19
Fig. 4 - <i>Retrato da Baronesa de São João da Barra</i> , Jean Baptiste Borely	19
Fig. 5 - Mãos e luvas [detalhe] de <i>Baiana</i>	20
Fig. 6 - Bracelete [detalhe] de <i>Baiana</i>	20
Fig. 7 - Fivelas [detalhe] de <i>Baiana</i>	20
Fig. 8 - Colares [detalhe] de <i>Baiana</i>	21
Fig. 9 - Colares [detalhe] de <i>Baiana</i>	21
Fig. 10 - Rosto [detalhe] de <i>Baiana</i>	21
Fig. 11 - <i>Visita a uma chácara nos arredores do rio</i> , Jean Baptiste Debret	29
Fig. 12 - <i>Casamento de negros pertencentes à família rica</i> , Jean Baptiste Debret	37
Fig. 13 - <i>A Fornarina (Retrato de mulher conhecido como)</i> , Raphael	47
Fig. 14 - <i>A Velada (Retrato de mulher conhecido como)</i> , Raphael	47
Fig. 15 - Mão Velata [detalhe]	48
Fig. 16 - Mão Fornarina [detalhe]	48
Fig. 17 - <i>Retrato de Madame Sennones</i> , Jean-Auguste-Dominique Ingres	51
Fig. 18 - Mãos [detalhe] de <i>Retrato de Madame Sennones</i>	52
Fig. 19 - <i>A Grande Odalisca</i> , Jean-Auguste-Dominique Ingres	54
Fig. 20 - Mão Velata [detalhe] de <i>A Grande Odalisca</i>	56
Fig. 21 - Mão Fornarina [detalhe] de <i>A Grande Odalisca</i>	56
Fig. 22 - <i>Retrato de Negra</i> , Maria-Guillemine Benoist	60
Fig. 23 - <i>Olímpia</i> , Edouard Manet	67
Fig. 24 - <i>Esther com Odalisca</i> , Léon Benouville	68
Fig. 25 - <i>A Odalisca e sua escrava</i> , François J. Moulin	68
Fig. 26 - Detalhe de <i>Olympia</i>	68
Fig. 27 - <i>Retrato da Negra Laura</i> , Edouard Manet	70
Fig. 28 - <i>Retrato de Jean-Baptiste Belley</i> , Anne-Louis Girodet-Trioson	71
Fig. 29 - <i>Pose Sático Capitolino [detalhe]</i>	73
Fig. 30 - <i>Pose Belley [detalhe]</i>	73
Fig. 31 - <i>François-René de Chateaubriand</i> , Anne-Louis Girodet-Trioson	73
Fig. 32 - <i>Horácio</i> , Louis Rochet	81
Fig. 33 - <i>Negro de Dafour e Vênus Africana</i> , Charles Cordier	82
Fig. 34 - <i>Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana</i> , José Correia de Lima	84
Fig. 35 - <i>Retrato de Cinqué</i>	86
Fig. 36 - <i>A Redenção de Can</i> , Modesto Brocos Y Gomes	90
Fig. 37 - <i>Retrato de Artur Timóteo da Costa</i> , Carlos Chambelland	93
Fig. 38 - <i>Composição em Cinza e Preto no. 2: Retrato de Thomas Carlyle</i> , James McNeill Whistler	97
Fig. 39 - <i>Composição em Cinza e Preto no. 1: Retrato da Mãe do Pintor</i> , James McNeill Whistler	97

Fig. 40 - <i>Mulata quitandeira</i> , Antonio Ferrigno	100
Fig. 41 - <i>Negras</i> , Jean-Baptiste Debret	110
Fig. 42 - Detalhe de <i>Negras</i>	111
Fig. 43 - Negra Rebolo [detalhe] de <i>Negras</i>	114
Fig. 44 - Negra Benguela [detalhe] de <i>Negras</i>	114
Fig. 45 - <i>Cabinda. Quiloa. Rebolla. Mina</i> , Johann Moritz Rugendas (del.) e Vignerón (lith).	115
Fig. 46 - Negra Mina [detalhe] de <i>Cabinda. Quiloa. Rebolla. Mina</i>	115
Fig. 47 - <i>Negros no fundo do porão</i> , Johann Moritz Rugendas e Deroy (del.) e Engelmann (lith.)	118
Fig. 48 - Negras no porão [detalhe] de <i>Negros no fundo do porão</i>	118
Fig. 49 - <i>Negros novos</i> , Johann Moritz Rugendas e Deroy (del.) e Engelmann (lith.)	120
Fig. 50 - <i>A preparação da raiz da mandioca</i> , Johann Moritz Rugendas e Deroy (del.) e Engelmann (lith.)	121
Fig. 51 - Negra de costas [detalhe] de <i>A preparação da raiz da mandioca</i>	121
Fig. 52 - Negra ao centro [detalhe] de <i>A preparação da raiz da mandioca</i>	122
Fig. 53 - <i>Negra Rebolo (detalhe)</i> , Hercule Florence	123
Fig. 54 - <i>Negra Cabinda (detalhe)</i> , Hercule Florence	124
Fig. 55 - <i>Retrato de escrava (?) não identificada</i> , José Christiano de Freitas Henriques Jr.	134
Fig. 56 - <i>Nu de Jovem de Salvador</i> , Alberto Henschel	136
Fig. 57 - <i>Moça de Salvador</i> , Alberto Henschel	136
Fig. 58 - <i>Moça Cafuza</i> , Alberto Henschel	137
Fig. 59 - <i>Retrato de Antonia, escrava alforriada</i> , Firmino e Lins	140
Fig. 60 - <i>Colar (Grilhão), séculos XVIII – XIX</i>	158
Fig. 61 - <i>Colar, séculos XVIII – XIX</i>	158
Fig. 62 - <i>Baianas com jóias, séc. XIX</i> , Lindemann	160
