



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – Campus Bauru/SP

TAYNÁ CRISTINA VALÊNCIO DE MATTEO

MÚLTIPLAS IMAGENS:

A representação da mulher negra no Brasil.

Bauru
2010



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – Campus Bauru/SP

TAYNÁ CRISTINA VALÊNCIO DE MATTEO

MÚLTIPLAS IMAGENS:

A representação da mulher negra no Brasil.

Monografia apresentada ao curso de Educação Artística – habilitação em Artes Plásticas, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP, campus Bauru, como requisito parcial para conclusão da graduação, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Luiza Calim de Carvalho Costa.

Bauru

2010

TAYNÁ CRISTINA VALÊNCIO DE MATTEO

MÚLTIPLAS IMAGENS:

A representação da mulher negra no Brasil.

Monografia apresentada ao curso de Educação Artística – habilitação em Artes Plásticas, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP, campus Bauru, como requisito parcial para conclusão da graduação, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Luiza Calim de Carvalho Costa.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria Luiza Calim de Carvalho Costa
DARG – FAAC / UNESP

Prof.^a Dr.^a Joedy Luciana Barros Marins
Bamonte
DARG – FAAC / UNESP

Prof. Postdoctor Olympio José Pinheiro
DARG – FAAC / UNESP

Bauru

2010

À pequena Dayane, esquecida, mas viva em minhas lembranças.

AGRADECIMENTOS

É sempre difícil expressar sentimentos em palavras, principalmente, gratidão. Quando vemos um pássaro a nossa janela sentimos a intensidade de sua liberdade e ao escrevermos nossa monografia sentimos o medo do erro, como um cadeado que nos prende em relação à escrita e a contenção de idéias sem fundamentos, e como elas surgem! Hoje, num primeiro final, me importo com este paralelo e o como as pessoas são indispensáveis nesta estrada.

Agradeço a minha mãe que agüentou minha ausência e meu stress, durante este período. Ao “Tico”, pela paciência que demonstrou quando me via com dores psicológicas, num chorinho à toa, numa ansiedade sem limites.

À minha orientadora Maria Luiza Calim de Carvalho Costa, devo muito mais que agradecimentos. Esta querida professora me acompanhou desde o primeiro ano, me viu evoluir, me incentivou a pesquisar, me acolheu, e não me deixou desistir. Foi a ela que recorri em Bauru a muitos conselhos, não só acadêmicos, portanto, uma sábia amiga. Na pesquisa seu auxílio, suas explanações e críticas construtivas foram fundamentais para lapidar as idéias e não permitir que eu fugisse da rota, pois minhas idéias, neste imenso tema, tentaram e muito.

À professora Joedy Luciana Barros Marins Bamonte, que antes mesmo de publicar, emprestou-me sua pesquisa com dados importantes sobre a Rosana Paulino. Agradeço, ainda, as equipes do Museu Afrobrasil / SP, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro / RJ, do Itaú Cultural e do Acervo Digital da UNICAMP / SP, que por intermédio de inúmeros e-mails me auxiliaram a encontrar materiais sobre a pesquisa, os textos originais de Debret e a quem devo, quase, se não todas, as reproduções utilizadas na pesquisa. E, por fim, a artista plástica Rosana Paulino, que apesar da falta de tempo, me auxiliou como pôde e me incentivou a continuar.

Atualmente, quase ninguém se olha nos olhos, a maioria das pessoas pouco se interessa pelo que não lhe diz respeito, por isso só tenho a agradecer a estas pessoas que perceberam minhas descrenças, indecisões, suspeitas, tudo aquilo que me paralisou, e gastaram um pouco de sua energia comigo, atendendo meus pedidos e insistindo.

Canto de roda

Entra na roda nêga

Quem és tu muié?
Sô nêga

O que qué quem te oiá?
Qué me devora

O que qué quem te oiá?
Qué me observa

O que qué quem te oiá?
Qué me azucrina

O que qué quem te oiá?
Qué me abençoa

Ih o que tu qué nêga?
Quero me amá.

(Autor desconhecido, s/d, *apud* SODRÉ, 2002, p. 47)

Resumo

O objetivo deste trabalho é apresentar as leituras, as reflexões que surgiram e os resultados obtidos pela pesquisa *Múltiplas Imagens: A representação da mulher negra no Brasil*. O projeto visou encontrar nas representações construídas historicamente a imagem da mulher negra, para tal foi realizado um recorte da produção imagética da mulher negra brasileira, escolhendo três artistas, sendo duas obras de cada, em três diferentes momentos históricos, que a retrataram de acordo com o olhar de seu tempo. As obras escolhidas e os respectivos artistas foram: *Esclaves nègres, de différentes nations* (1820-1830) e *Negresses libres, vivant de leur travail* (1820-1830) – Jean-Baptiste Debret; *Baiana sambando* (1926-1939) e *Sambista descansando* (1926-1939) – Cecília Meireles; *Bastidores* (1996) e *Amas-de-leite* (2008) – Rosana Paulino. A análise deste *corpus* embasou-se na Estética da Recepção e na Teoria do Efeito, buscando a interação texto-leitor.

Palavras-chave: Mulher negra. Gênero. Leitura. Representação. Jean-Baptiste Debret. Cecília Meireles. Rosana Paulino.

Abstract

The aim of this paper is to present the readings, the reflections that have emerged, and, also, the results obtained by the search *Multiple Images: The representation of black women in Brazil*. The project aimed to find the black woman's images presented in historically constructed representations, for this was made a cut in images production of black people, choosing three artists, two works of each in three different historical moments, which according to the recanted the look of your time. The works and the artists were: *Esclaves nègres, de différentes nations* (1820-1830) e *Negresses libres, vivant de leur travail* (1820-1830) – Jean-Baptiste Debret; *Baiana sambando* (1926-1939) and *Sambista descansando* (1926-1939) – Cecília Meireles; *Bastidores* (1996) e *Amas-de-leite* (2008) – Rosana Paulino. The analysis of this corpus rests on the Reception Aesthetics and the Theory of Effect, searching the interaction between text and reader.

Key-words: Black Woman. Gender. Reading. Representation. Jean-Baptiste Debret. Cecília Meireles. Rosana Paulino.

Lista de Ilustrações

- Figura 1** – *Tabela Renda e Desemprego da população brasileira* – IPEA/2008. p.18
- Figura 2** – Frans Post (1612-1680). *Vista de Olinda*, 1650. Óleo s/ tela. 90 x 122 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. Reprodução fotográfica Vera Albuquerque. p.19
- Figura 3** – Frans Post (1612-1680). *Assentamento no Brasil*, 1654. Óleo s/ madeira. 51 x 70 cm. Netherlands Maritime Museum, Amsterdam. p.20
- Figura 4** – Frans Post (1612-1680). *Paisagem de Pernambuco com Casa-Grande*, 1665. Óleo s/ madeira. 59 x 94 cm. Acervo MASP, São Paulo, SP. p.20
- Figura 5** – Albert Eckhout (1610-1665). *Mulher Africana*, 1641. Óleo s/ tela. 267 x 178 cm. Nationalmuseet, Copenhagen, Dinamarca. p.21
- Figura 6** – Albert Eckhout (1610-1665). *Mulher Mameluca*, 1641. Óleo s/ tela. 271 x 170 cm. Nationalmuseet, Copenhagen, Dinamarca. p.22
- Figura 7** – Albert Eckhout (1610-1665). *Índia Tarairiu* (Tapuia), 1641. Óleo s/ tela. 272 x 165 cm. Nationalmuseet, Copenhagen, Dinamarca. p.22
- Figura 8** – Zacharias Wagener (1614-1668). *Jovem negra* (Thier Buch - Livro dos Animais), 1641. Aquarela s/ papel. s/ dim. Kupferstich-Kabinet, Dresden, Alemanha. p.23
- Figura 9** – Carlos Julião (1740 -1811). *Escravas em dança*, 1776. Aquarela s/ papel. S/ dim. Acervo Biblioteca José Guita Mindlin, São Paulo, SP. p.24
- Figura 10** – Carlos Julião (1740 -1811). *Escravos em trajes de festa* – Festa de Reis, 1767. Aquarela s/ papel. S/ dim. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ. p.25
- Figura 11** – Carlos Julião (1740 -1811). *Negras vendedoras*, 1776. Aquarela s/ papel. S/dim. Acervo Biblioteca José Guita Mindlin, São Paulo, SP. p.25
- Figura 12** – Joaquim Guillobel (1787-1859). *Negra Vendedora de Galinhas*, 1814. Aguada e aquarela s/ papel. 10 cm x 5cm. Coleção Candido Guinle de Paula Machado, Rio de Janeiro, RJ. p.26
- Figura 13** – Joaquim Guillobel (1787-1859). *Mucama*, 1814. Aguada e aquarela s/ papel. 10 cm x 5cm. Coleção Candido Guinle de Paula Machado, Rio de Janeiro, RJ. p.26
- Figura 14** – Joaquim Guillobel (1787-1859). *Vendedora de Abacaxis*, 1814. Aguada e aquarela s/ papel. 10 cm x 5cm. Coleção Candido Guinle de Paula Machado, Rio de Janeiro, RJ. p.27
- Figura 15** – Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Negra tatuada vendendo caju*, 1827. Aquarela s/ papel, 15 x 21 cm. Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro, RJ. (Desenho não utilizado na *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*) p.28
- Figura 16** – Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Jovens negras indo à Igreja para serem batizadas*, 1821. Aquarela s/ papel, 18,3 x 23,5 cm. Museu Castro Maya - IPHAN/MinC, Rio de Janeiro, RJ. Reprodução fotográfica Pedro Oswaldo Cruz. (Desenho não utilizado na *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*) p.29
- Figura 17** – Rugendas (1802 - 1858). *Negros Novos*, 1835. Litografia (colorida a mão), 51,3 x 35,5 cm. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, RJ. p.30
- Figura 18** – Rugendas (1802 - 1858). *Lavadeiras do Rio de Janeiro*, 1835. Litografia (colorida a mão), 51,3 x 35,5 cm. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, RJ. p.30
- Figura 19** – Florence (1804 - 1879). *Negra Rebolo*, 1828. Nanquim e aquarela s/ papel, 27 x 21, 5 cm. Arquivo da Academia de Ciências de São Petersburgo, Rússia. p.31
- Figura 20** – Florence (1804 - 1879). *Negra Cabinda*, 1828. Nanquim e aquarela s/ papel, 29 x 22 cm. Arquivo da Academia de Ciências de São Petersburgo, Rússia. p.31

Figura 21 – Angelo Agostini (1843 - 1910). <i>Crítica à escravidão</i> , 1880. Revista Ilustrada, Charge impressa. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, RJ.	p.32
Figura 22 – Angelo Agostini (1843 - 1910). <i>Crítica à escravidão e a Igreja</i> , 1880. Revista Ilustrada, Charge impressa. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, RJ.	p.32
Figura 23 – Tarsila do Amaral (1886 - 1973). <i>A Negra</i> , 1923. Óleo s/ tela. 100 x 80 cm. Acervo MASP, São Paulo, SP. Reprodução fotográfica Romulo Fialdini	p.35
Figura 24 – Di Cavalcanti (1897-1976). <i>Mulatas</i> , 1927. Óleo s/ cartão. 50 x 39 cm Acervo pessoal do artista.	p.36
Figura 25 – Di Cavalcanti (1897-1976). <i>Mulher e Paisagem</i> , 1931. Óleo s/ cartão. 40 x 50 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, SP.	p.37
Figura 26 – Cecília Meireles (1901-1964). <i>Desenho de baiana</i> , s/d. Nanquim e grafite s/ papel. 23,5 x 40,5 cm. <i>Samba, Batuque e Macumba: estudos de gestos e ritmos</i> 1926-1934.	p.38
Figura 27 – Cecília Meireles (1901-1964). <i>Estudos de gesto I, II, III</i> , 1934. Aquarela s/ papel Fabriano. 33,5 x 48 cm. <i>Samba, Batuque e Macumba: estudos de gestos e ritmos</i> 1926-1934.	p.38
Figura 28 – Carybé (1911-1997). <i>Baianas</i> , 1957. Óleo s/ madeira. 220 x 200 cm. Museu Afrobrasil, São Paulo, SP.	p.39
Figura 29 – Carybé (1911-1997). <i>Baianas</i> , s/ data. Aquarela sobre papel. 50 x 70 cm. Museu Afrobrasil, São Paulo, SP.	p.39
Figura 30 – Mestre Didi (1917-). <i>Iya Agba, Agba Nilá – Mãe ancestral da terra</i> , 1975. Escultura em técnica mista, s/ dim. Acervo MAM, Salvador, BA. Fotografia de Luigi Stavale.	p.41
Figura 31 – Mestre Didi (1917-). <i>Ilú Obá De Min</i> , 1968. Escultura em técnica mista, s/ dim. Acervo MAM, Salvador, BA.	p.41
Figura 32 – Caeta no Dias (1959-). <i>Todos os Santos de Todos os Dias</i> , 2001. Fotografia digital. 125 x 201 cm. Acervo pessoal do artista.	p.42
Figura 33 – Caetano Dias (1959-). <i>Cabeças</i> , 2007. Instalação. Açúcar, 28 partes, 50 x 50 cm cada. Acervo pessoal do artista.	p.43
Figura 34 – Adriana Varejão (1964-). <i>Filho Bastardo</i> , 1992. Óleo s/ madeira. 110 x 140 x 10 cm. Acervo pessoal do artista.	p.44
Figura 35 – Adriana Varejão (1964-). <i>Filho Bastardo II – Cena de Interior</i> , 1995. Óleo s/ madeira. 110 x 140 x 10 cm. Acervo pessoal do artista.	p.44
Figura 36 – Rosana Paulino (1967-). Desenhos da série <i>Tecelãs</i> , 2003. Aquarela e grafite s/ papel, s/d. Acervo pessoal do artista.	p.45
Figura 37 – Rosana Paulino (1967-). Detalhe <i>Operárias</i> , 2005. Instalação de terracota, linha poliéster/algodão e papel japonês. 38 x 18 x 13 cm. Acervo pessoal do artista.	p.45
Figura 38 – Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). <i>Esclaves nègres, de différentes Nations</i> , 1820-1830. Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm. <i>Voyage Pittoresque et Historique au Brésil</i> .	p.67
Figura 39 – Percurso do olhar. Detalhe figura 38.	p.68
Figura 40 – Pesos e Simetria. Detalhe figura 38.	p.69
Figura 41 – Composição II. Detalhe figura 38.	p.69
Figura 42 – Composição I. Detalhe figura 38.	p.70
Figura 43 – Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). <i>Différentes nations nègres</i> , 1820-1830. Litografia de Thierry Frères. 8 x 10,5 cm. <i>Voyage Pittoresque et Historique au Brésil</i> . Paris : Firmin Didot et Frères, 1834-1839. Tomo II. Pl. 36.	p.71
Figura 44 – Numeração e etnias. Detalhe figura 38.	p.71

Figura 45 – <i>Rebolo</i> . Detalhe figura 38.	p.72
Figura 46 – <i>Congo</i> . Detalhe figura 38.	p.73
Figura 47 – <i>Cabra</i> . Detalhe figura 38.	p.74
Figura 48 – <i>Cabinda</i> . Detalhe figura 38.	p.75
Figura 49 – <i>Crioula</i> . Detalhe figura 38.	p.76
Figura 50 – <i>Cabina</i> . Detalhe figura 38.	p.76
Figura 51 – <i>Benguela</i> . Detalhe figura 38.	p.77
Figura 52 – <i>Calava</i> . Detalhe figura 38.	p.78
Figura 53 – <i>Moçambique</i> . Detalhe figura 38.	p.78
Figura 54 – <i>Mina</i> . Detalhe figura 38.	p.79
Figura 55 – <i>Monjola</i> . Detalhe figura 38.	p.80
Figura 56 – <i>Mulata</i> . Detalhe figura 38.	p.81
Figura 57 – <i>Moçambique</i> . Detalhe figura 38.	p.81
Figura 58 – <i>Banguela</i> . Detalhe figura 38.	p.82
Figura 59 – <i>Cassange</i> . Detalhe figura 38.	p.83
Figura 60 – <i>Angola</i> . Detalhe figura 38.	p.84
Figura 61 – Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). <i>Esclaves nègres, de différentes Nations</i> , 1820-1830. Litografia de Thierry Frères. 10,5 x 19 cm. <i>Voyage Pittoresque et Historique au Brésil</i> . Paris : Firmin Didot et Frères, 1834-1839. Tomo II. Pl. 22.	p.87
Figura 62 – Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). <i>Negresses libres, vivant de leur travail</i> , 1820-1830. Aquarela sobre papel. 5 x 10 cm. <i>Voyage Pittoresque et Historique au Brésil</i> .	p.87
Figura 63 – Percurso do olhar. Detalhe figura 62.	p.88
Figura 64 – Composição. Detalhe figura 62.	p.89
Figura 65 – Detalhe I figura 62.	p.89
Figura 66 – Detalhe II figura 62.	p.91
Figura 67 – Detalhe III figura 62.	p.92
Figura 68 – <i>Negresses libres, vivant de leur travail</i> , Jean-Baptiste Debret, 1820-1830. Litografia de Thierry Frères. 5 x 10 cm. <i>Voyage Pittoresque et Historique au Brésil</i> . Paris: Firmin Didot et Frères, 1834-1839. Tomo II. Pl. 32.	p.93
Figura 69 – Cecília Meireles (1901-1964). <i>Baiana sambando</i> , 1926-1934. Aquarela, nanquim e grafite sobre papel, 25 x 38 cm. <i>Batuque, Samba e Macumba: estudos de gesto e de ritmo</i> 1926-34. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Pr. 37.	p.97
Figura 70 – Percurso do olhar. Detalhe figura 69.	p.98
Figura 71 – Eixo sinuoso. Detalhe figura 69.	p.99
Figura 72 – Cecília Meireles (1901-1964). <i>Baiana autêntica</i> , 1933. Aquarela, nanquim e grafite sobre papel, 25 x 38 cm. <i>Batuque, Samba e Macumba: estudos de gesto e de ritmo</i> 1926-34.	p.101
Figura 73 – Cecília Meireles (1901-1964). <i>Sambista descansando</i> , 1926-1934. Aquarela, nanquim e grafite sobre papel, 28 x 18,5 cm. <i>Batuque, Samba e Macumba: estudos de gesto e de ritmo</i> 1926-34. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Pr. 65.	p.103
Figura 74 – Composição em triângulos. Detalhe figura 73.	p.104
Figura 75 – Percurso do olhar. Detalhe figura 73.	p.104
Figura 76 – Pontos de apoio. Detalhe figura 73.	p.105

Figura 77 – A cor branca sendo utilizada em sombras e contornos. Detalhes de imagens. Cecília Meireles (1901-1964). <i>Samba, batuque e macumba: estudos de gesto e de ritmo</i> 1926-1934. Aquarela, nanquim e grafite sobre papel, 28 x 18,5 cm.	p.106
Figura 77 – Rosana Paulino (1967-). <i>Bastidores</i> , 1997. Bastidor, impressão sobre tecido, linhas. 30 x 30 cm cada. Acervo pessoal do artista.	p.109
Figura 78 – Percurso do olhar I. Detalhe figura 77.	p.110
Figura 79 – Percurso do olhar II. Detalhe figura 77.	p.110
Figura 80 – Numeração para a leitura. Detalhe figura 77.	p.111
Figura 81 – Rosana Paulino (1967-). Ângulos variados. <i>Amas-de-leite</i> , 2008. Instalação, s/ dim. Galeria de Arte Nello Nuno - Fundação de Arte de Ouro Preto, MG.	p.115
Figura 82 – Rosana Paulino (1967-). <i>Amas-de-leite</i> , 2008. Instalação, s/ dim. Galeria de Arte Nello Nuno - Fundação de Arte de Ouro Preto, MG.	p.116
Figura 83 – Percurso do olhar. Detalhe figura 82.	p.117
Figura 84 – Composição. Detalhe figura 82.	p.117
Figura 85 – Numeração para leitura. Detalhe figura 82.	p.118
Figura 86 – Repetição de imagens. Detalhe figura 82.	p.119
Figura 87 – Detalhe das garrafas, figura 82.	p.120
Figura 88 – <i>Retrato de velha babá com criança</i> . Autoria desconhecida. 1890. Coleção G. Ermakoff. Rio de Janeiro, RJ.	p.121
Figura 89 – Detalhe I figura 82.	p.121
Figura 90 – <i>Retrato de ama negra com criança branca às costas</i> . Autoria desconhecida. 1870. Acervo do Instituto Moreira Salles, Salvador, BA.	p.121
Figura 91 – Detalhe II figura 82.	p.121
Figura 92 – <i>Negra com criança</i> , The London Stereoscopic and Photographic Company, s/d. Coleção Emanuel Araújo, Rio de Janeiro, RJ.	p.122
Figura 93 – Detalhe III figura 82.	p.122
Figura 94 – <i>Retrato de babá brincando com criança</i> , Jorge Henrique Papf, 1899. Coleção G. Ermakoff, Rio de Janeiro, RJ.	p.122
Figura 95 – Detalhe IV figura 82.	p.122
Figura 96 – Detalhe V figura 82.	p.124

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. Representações visuais da mulher negra no Brasil.	15
1.1 Do exótico ao pitoresco: imagens das negras no Brasil entre a Colônia e o Império.	18
1.2 Origens brasileiras: imagens das negras no Brasil durante o auge modernista.	33
1.3 Fragmentos em multiplicidade: imagens das negras no Brasil atual.	40
2. A imagem enquanto representação visual.	47
2.1 Leitura: texto, leitor e contexto.	53
2.2 Produção e Circulação das imagens.	58
3. Olhares distantes, próximos e internos.	64
3.1 Jean-Baptiste Debret: estudos sobre o cotidiano carioca oitocentista.	64
3.1.1 Esclaves nègres, de différentes nations.	67
3.1.2 Negresses libres, vivant de leur travail.	82
3.2 Cecília Meireles: estudos sobre as manifestações negras do cotidiano carioca modernista.	95
3.2.1 Baiana sambando.	97
3.2.2 Baiana descansando.	103
3.3 Rosana Paulino: uma visão sobre a situação contemporânea da mulher negra.	107
3.3.1 <i>Bastidores</i> .	109
3.3.2 <i>Amas-de-leite</i> .	115
3.4 Visões estampadas em representações.	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS	133
ANEXO A	144
ANEXO B	148
ANEXO C	151

INTRODUÇÃO

O corpo feminino negro como elemento representado nas artes visuais foi o principal eixo desta pesquisa. Observamos que os segmentos da pesquisa tradicional ocidental priorizaram, na maioria das vezes, o homem – branco e ocidental. Neste estudo, então, priorizamos a mulher na condição de sujeito da história e a relevância das obras de Arte, transpondo com criatividade, sensibilidade e imaginação, o silêncio e a invisibilidade, que perduraram por tão longo tempo o passado feminino.

Dentro desse contexto, buscamos uma pesquisa de gênero, na qual pretendemos encontrar nas representações construídas historicamente a imagem da mulher negra. Para tal, realizamos um recorte na história da arte brasileira, afim de, resgatar três momentos na representação de mulheres negras. Para a escolha deste recorte foi-nos necessário realizar uma pesquisa sobre a história cultural da mulher negra no Brasil e um levantamento dos artistas plásticos, de cada um desses momentos, que a representaram em suas obras. Encontramos um período histórico que perfaz o momento da Missão Artística Francesa, atravessa o Modernismo e culmina nos dias de hoje. Escolhemos, então, três artistas, em três diferentes momentos históricos, por terem a temática da mulher negra em evidência em suas obras.

O primeiro foi o pintor francês, Jean-Baptiste Debret, integrante da Missão Artística Francesa, que em seus croquis de viajante retratou, entre outras coisas, a mulher negra inserida na sociedade escravocrata vigente. Dele foram selecionadas duas obras em especial: *Esclaves nègres, de différentes nations* (1820-1830) e *Negresses libres, vivant de leur travail* (1820-1830) e os textos que as acompanham. A escolha da produção de Debret se fez necessária, pois o artista apresenta peculiaridades da sociedade escravocrata. Sua obra se mostrou mais completa, perante a obra de Rugendas, e não faltaram teóricos que exprimem esse pensar. Segundo Sérgio Milliet, em nota da tradução brasileira de *Voyage Pittoresque e Historique au Brésil*, Debret se faz muito mais claro e descritivo em texto do que Rugendas.

Enquanto permanecem no campo objetivo da descrição, tais viajantes se mostram interessantes e muitas vezes preciosos, mas quando “fazem literatura”, são não raro obscuros e só apresentam certa curiosidade para os que desejam conhecer através deles as dominantes filosóficas da época. No caso de Debret, felizmente, tais deslizes são pouco comuns. Sua objetividade e sua clareza são bem maiores do que no Rugendas, por exemplo. E sua observação é também muito mais aguda. (MILLER, *apud* DEBRET, 1975, p.10)

Walter Zanini (1983, p.389), também, nos aponta: “O livro de Debret apresenta imagens, litografadas segundo suas aquarelas e seus desenhos, e um longo texto que – superior ao de Rugendas – assume por vezes aspectos memorialísticos, que enriquecem pela autenticidade”. A superioridade do texto deve ser entendida dentro do contexto em que foi criado, o texto da obra de Rugendas não foi redigido pelo artista, o que não encadearia relatos de cenas presenciadas, como no caso de Debret. Dessa forma, priorizando o conjunto, é que Debret fez-se tão importante na pesquisa.

A segunda foi uma poetiza brasileira, Cecília Meireles, que produziu alguns estudos em aquarelas, nas quais representa a população negra. Duas de suas ilustrações foram escolhidas nesta fase da pesquisa: *Baiana sambando* (1926-1939) e *Sambista descansando* (1926-1939), e o texto verbal da conferência *Samba, batuque e macumba* (1934), que as descreve. Sua obra foi escolhida dentre tantos artistas modernistas, apesar de não identificar as personagens, pois os estudos de Cecília Meireles, além de seu detalhamento plástico, e de sua intenção de aproximar-se da cultura popular, mostraram-se de uma profundidade inovadora no campo de estudos sobre a cultura negra do período (CONDURU, 2008, p.1).

A terceira e última, trata-se de uma artista contemporânea negra, Rosana Paulino, cujas obras selecionadas abordam a mulher negra de um ponto de vista bastante pessoal e politizado. São elas *Bastidores* (1996) e *Amas-de-leite* (2008). Além de pertencer a essa etnia representada nas obras de Debret e Meireles, Paulino ainda a retrata, inserindo sua obra em um contexto real de memórias, como afirma a historiadora e crítica de arte Annaterasa Fabris (1999, p.73): [...] “sua obra estabelece relações entre acontecimentos e sentidos, memória e presente a partir de um ‘lugar mental’ particular”. Foi esse olhar de denúncia da artista que levou-nos a escolhê-la dentre outros artistas que trabalham com o tema na contemporaneidade. Acreditou-se que sua produção conduz o leitor à reflexão sobre os posicionamentos discriminatórios, em relação à sexualidade, à etnia, e à condição social da mulher brasileira.

A pesquisa objetivou, portanto, estudar a imagem da mulher negra apresentada nas obras de Jean-Baptiste Debret, Cecília Meireles e Rosana Paulino, para assim, entender os discursos acerca da mulher negra brasileira sob a ótica destes três tempos distintos. E analisar os discursos propostos pelas imagens do *corpus* da pesquisa, contrapondo-os aos discursos verbais deixados por estes artistas em relação às obras em questão. E através da leitura destas imagens, pretende-se gerar uma reflexão sobre esses discursos, buscando o entendimento da representação contemporânea da mulher negra.

Assim, no primeiro capítulo – *Representações visuais da mulher negra no Brasil* – buscamos identificar sucintamente quem é a mulher negra representada pelos artistas no contexto brasileiro, utilizando, principalmente, para embasar teoricamente, autores como Darcy Ribeiro e Gilberto Freyre. Depois apresentamos um panorama das representações visuais da mulher negra brasileira, que vai do século XVII até os dias atuais. Salientamos que são abordadas neste capítulo, apenas representações visuais da mulher negra pertencentes ao eixo artístico plástico/visual, excluindo quaisquer representações radiofônicas, musicais, literárias, midiáticas, como jornais, revistas, elementos televisivos ou cinematográficos, danças e teatros. Este recorte foi pensado devido nossa formação específica em Artes Visuais e julgamos que pareceria superficial, por ora, abranger outras áreas. Sendo que a artística já possui rizomas suficientes, para não esgotar a pesquisa, por si só.

No segundo capítulo – *A imagem enquanto representação visual* - buscamos olhar as imagens enquanto representações visuais e encontramos nas reflexões de Ernst H. Gombrich e de Roger Chartier, noções sobre como estas se constroem. Para possibilitar a leitura das imagens e a análise dos discursos visuais e verbais, utilizamos das teorias de leitura de Hans R. Jauss e de Wolfgang Iser. Na sequência, iniciamos as informações sobre as obras do *corpus* da pesquisa, apontando dados sobre sua produção, sua divulgação e o público atingido.

O terceiro capítulo – *Olhares distantes, próximos e internos* – apresenta as leituras das obras visuais e textos verbais dos três artistas selecionados para a pesquisa buscando reflexões acerca dos discursos destes artistas sobre a mulher negra.

Por fim, mostramos os resultados obtidos acerca destes artistas de tempos tão distintos, que revelaram seus olhares, através das representações, sobre o mesmo elemento – a mulher negra.

1. Representações visuais da mulher negra no Brasil.

“A imagem não é um conceito; ela prescreve uma das mais importantes formas de organização da sociedade.” (FRANCASTEL, 1968, *apud* _____, 1983, p.19)

Segundo o pesquisador Darcy Ribeiro, em seu livro *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* (1995), as primeiras mulheres negras a chegarem ao Brasil datam de 1701-1760, o número de seu contingente é vago, devido ao contrabando e a ocultação do número de escravos trazidos para diminuir os impostos. O autor relata a existência de documentos estatísticos do período, mostrando que as mulheres eram trazidas em número menor que os homens, numa proporção de um para quatro. Entretanto, em parágrafo posterior, o autor admite que pesquisas feitas em Vassouras, Rio de Janeiro, mostraram uma proporção equilibrada entre os sexos, sobre esse fato Ribeiro explica “Tratava-se de negrinhas roubadas que alcançavam altos preços, às vezes o de dois mulatões, se fossem graciosas. Eram luxos que se davam os senhores e capatazes” (RIBEIRO, 1995, p.163). Essas mulheres eram, na condição de escravas, rebaixadas a condição de objeto sexual de seus senhores, corpo de tortura de suas senhoras, mera força de trabalho e depois novamente como um corpo reprodutor dos escravos negros, como afirma Darcy Ribeiro:

A negra-massa, depois de servir aos senhores, provocando às vezes ciúmes em que as senhoras lhe mandavam arrancar os dentes, caíam na vida de trabalho braçal dos engenhos e das minas em igualdade como os homens. Só a esta negra, largada e envelhecida, o negro tinha acesso para reproduzir crioulos. (RIBEIRO, 1995, p. 163)

Durante o período da colonização, as mulheres negras desempenharam as mais diferentes funções, que compreendiam desde a lida diária nos afazeres rurais até as tarefas domésticas. Segundo Gilberto Freyre (2006) as primeiras alforrias no Brasil se deram entre 1790-1820, tendo inúmeros motivos. Schumacher relata, em sua obra *Mulheres Negras do Brasil* (2007), que em várias regiões brasileiras, o número de mulheres alforriadas era maior que o de homens, pois estas conseguiam a liberdade com maior facilidade.

A alforria poderia ser alcançada pelas afro-brasileiras de várias maneiras, geralmente, por serem idosas, eram desvalorizadas, conseguindo o montante com mais facilidade; por causa de sua posição na casa, podiam angariar fundos – servindo sexualmente aos senhores, ou ainda como amas-de-leite, que atingiam o afeto da criança sob seus cuidados. Muitas conseguiam comprar não só a sua liberdade, mas a de seus filhos e companheiros

(SCHUMAHER, 2007). Através de um costume vindo de Portugal, no qual as mulheres ricas entregavam seus filhos para serem amamentados por *saloias* ou escravas, algumas escravas brasileiras podiam alcançar uma posição de destaque entre os escravos. Este costume foi potencializado na colônia portuguesa, uma vez que, as mulheres brancas, muito jovens, submetidas à “[...] um doloroso e contínuo esforço de multiplicação” não detinham forças para alimentar seus filhos (FREYRE, 2006, p.443). Também se acreditava que as mulheres negras tinham um poder maior de produzir leite do que as brancas, a partir dessa crença as crianças eram entregues aos cuidados de uma ama-de-leite, escrava negra, escolhida a dedo pela Sinhá. A posição de ama-de-leite e de mucama oferecia certos privilégios como uma boa alimentação, cuidados de higiene e saúde e muitas vezes podiam ganhar a liberdade, mas não significava que essas mulheres eram respeitadas, como por exemplo, as amas que eram vigiadas para não aplicar seus costumes “estranhos e nocivos” nos bebês (FREYRE, 2006, p.445). As escravas da casa e as negras livres são citadas na obra de Freyre (2006) como as que exerceram maior influência na construção do povo brasileiro, modificaram a língua, os hábitos alimentares, tornaram-se grandes contadoras de histórias, participando da fusão das três culturas – contos indígenas, portugueses e africanos.

As negras alforriadas obtinham sustento, principalmente, como costureiras, quitandeiras, e vendedeiras. Estas coloriam as ruas, vestindo cores e acessórios étnicos, adaptavam os produtos ao gosto da clientela escravocrata, e aprendiam costura a moda francesa atingindo grandes vendas.

As vendedeiras constituíam um grupo bastante heterogêneo que no dia-a-dia circulava e se apropriava dos espaços urbanos, quase sempre criando rimas e equilibrando magistralmente seus tabuleiros, gamelas e cestos sobre a cabeça. As mulheres livres e libertas, presenças mais numerosas no vai-e-vem deste comércio, experimentavam uma situação diferente daquela das escravizadas, pois não sofriam interferências em seus negócios e os resultados dos produtos comercializados eram unicamente seus. (SCHUMAHER, 2007, p. 62)

A Lei Eusébio de Queiroz, que extinguiu o tráfico negreiro, em 1850, submete a população escrava à intensificação do comércio interprovincial, neste as mulheres voltam a sofrer com péssimas condições de viagem¹, exposições humilhantes², demonstrações de poderio³. Em 1888, com a Lei Áurea, que decreta a abolição da escravidão, a população negra

¹ Os negros que seriam vendidos ao comércio interprovincial viajavam amontoados em carroças ou até mesmo caminhavam amarrados pelo pescoço por quilômetros. (SCHUMAHER, 2007, p.98)

² [...] sofriam mais as negras em exposição, pois nestas eram observados todos os detalhes, nuas, os clientes lhe observavam os dentes, a genitália, os quadris, os seios [...] buscando a ausência de doenças e mucamas graciosas. (SCHUMAHER, 2007, p.98)

³ Muitos clientes batiam nos escravos para evidenciar negros que não dariam problemas após a compra. (SCHUMAHER, 2007, p.98)

é marginalizada, sofrendo uma diminuição em seu número, devido às baixas condições de sobrevivência a que foram submetidos. Sobre estas condições, Darcy Ribeiro relata:

Caíram, então, em tal condição de miserabilidade que a população negra reduziu-se substancialmente. [...] Muito mais pela miséria a que foram atirados. Não podiam estar em lugar nenhum, porque cada vez que acampavam, os fazendeiros vizinhos se organizavam e convocavam forças policiais para expulsá-los. (RIBEIRO, 1995, p. 221)

A maioria dos afro-brasileiros, não recebendo preparo para se integrar no meio social, permanece em baixos setores e interioriza o juízo popular de que faz parte da “Massa [...] absolutamente indesejável, porque sobre ela recai, com toda dureza, o pauperismo, as enfermidades, a criminalidade e a violência.” (RIBEIRO, 1995, p.224). O negro passa a renegar suas próprias origens, principalmente a mulher negra que se culpa de sua condição de gênero e raça, uma vez que [...] “são tidos consensualmente como culpados de suas próprias desgraças, explicadas como características da raça e não como resultados da escravidão e da opressão” (RIBEIRO, 1995, p. 222). A população negra tentava resistir, apesar da política de “embranquecimento” da população, que os empurrava para a periferia das cidades, constituindo os chamados [...] “bairros africanos, que deram lugar as favelas.” (RIBEIRO, 1995, p.222). Os afro-brasileiros possuem formas variadas de resistência, iniciam coligações em busca ao acesso educacional, oportunidade de voto, entretanto é no âmbito cultural que atinge maior destaque, as organizações negras e as escolas de samba, manifestações inicialmente reprimidas pelo Estado e posteriormente absorvidas como peças fundamentais da cultura brasileira, como o carnaval (RIBEIRO, 1995). Na década de trinta do século XX, a Frente Negra Brasileira passa a instituir, pelo Brasil, escolas mistas, nas quais as negras poderiam ter acesso ao ensino, embora, estas trabalhadoras desde muito jovens não conseguiam seguir os estudos, permaneceram submetidas às funções de domésticas, lavadeiras e trabalhadoras rurais, salvo algumas exceções, que conseguiram aderir à sociedade (SCHUMACHER, 2007).

Na década de setenta com a consolidação do Movimento Negro Unificado (MNU) e posteriormente com a adesão de organizações de mulheres negras a eles, como a Casa de Cultura da Mulher Negra, essa e outras instituições de afro-brasileiras objetivam a valorização de sua cultura, a intensificando projetos de diminuição do preconceito em relação à mulher e à estética da mulher negra. Embora todas as manifestações de resistência da mulher negra, e da população negra em geral, as desigualdades ainda são grandes, segundo dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) (2008, Figura 1), em sua terceira edição, a maioria mulheres negras ainda ocupa os cargos mais baixos, recebendo os menores salários.

Renda média da população, segundo sexo e cor/raça. Brasil, 2007

Taxa de desemprego da população de 16 anos ou mais de idade, segundo sexo e cor/raça. Brasil, 2007

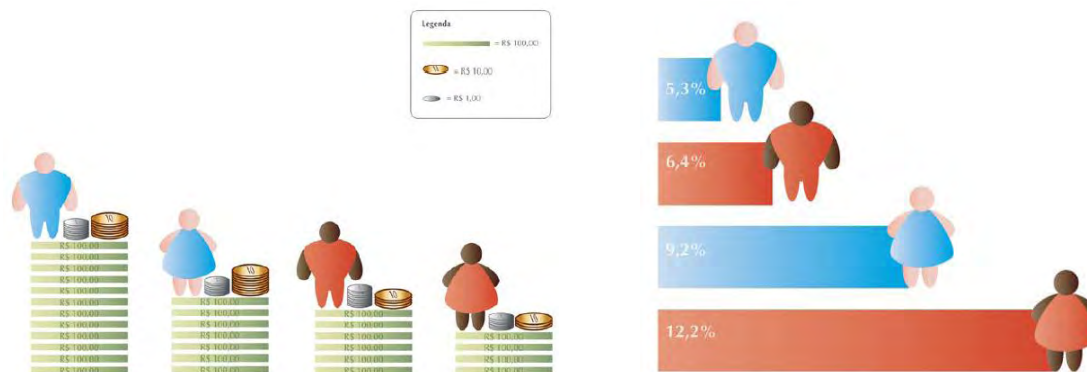


Figura 1 – Tabela Renda e Desemprego da população brasileira – IPEA/2008.

Para Schumacher (2007), a década de 1980 foi determinante para as mulheres negras alcançarem diferentes espaços na sociedade civil. Atualmente são poucas, mas já existem, as afro-brasileiras vistas e reconhecidas, não só no âmbito artístico, como em postos políticos, em cargos educacionais, como pesquisadoras, mantendo a tradição de “pilares de sustentação econômica e social do Brasil” (SCHUMACHER, 2007, p.229).

Após esta sucinta trajetória podemos vislumbrar a personagem brasileira das imagens desta pesquisa. A mulher negra, pertencente a esta história e herdeira dela, que ora mostra-se duplamente discriminada, por ser mulher e negra, numa sociedade com valores baseados na superioridade branca masculina; ora como detentora e produtora de sua cultura, uma mulher que se caracteriza nas definições de Lipovetsky (2000) como a *terceira mulher* – [...] um novo modelo que se caracteriza por sua autonomização em relação à influência tradicional exercida pelos homens sobre as definições e significações imaginário-sociais da mulher” (LIPOVETSKY, 2000, p.236).

1.1. Do exótico ao pitoresco: imagens das negras no Brasil entre a Colônia e o Império.

A curiosidade e a predileção pelo exótico são sentimentos que permearam os primeiros séculos do Brasil (1500-1800), aliás, é este o termo que ainda define o país para muitos estrangeiros. Este exótico, apesar de exprimir o outro, esteve sempre situado, não no

absoluto desconhecimento, mas na tensão entre conhecido e desconhecido, entre próximo e distante. Pois aquilo que é estranho demais ou completamente desconhecido dificilmente poderá ser fonte de exotismo, já que, para a elaboração de representações acontecer, são necessárias pistas mínimas que conduzam o interpretar.

Na busca do conhecimento, do registro e do exótico é que aparecem os primeiros africanos e indígenas nas pinturas brasileiras, em meados do século XVII. Estas faziam parte da produção artística dos holandeses Frans Post⁴ e Albert Eckhout⁵, em sua estadia como integrantes da comitiva de Maurício de Nassau⁶. Os dois pintores ocuparam-se em retratar, principalmente, o nordeste brasileiro – Bahia, Maranhão e Recife. Proporcionando, dessa forma, retratos do Brasil, ou do Novo Mundo, para os europeus. Embora, o elemento humano não seja o enfoque da obra de Post, a população negra, homens e mulheres, aparecem compondo cenários e em situações de trabalho e lazer. O pintor (Figuras 2, 3 e 4) cria uma harmonia em suas pinturas, que leva o olhar do leitor a apreender o todo. Escurece o primeiro plano, no qual se encontram os negros, fazendo irradiar uma luminosidade atmosférica difusa. Esta claridade mantém o observador na imensidão da paisagem e nas edificações, deixando as cenas humanas em elemento secundário. (BELLUZZO, 1999, v.2).



Figura 2 – Frans Post (1612-1680). *Vista de Olinda*, 1650.

Óleo s/ tela. 90 x 122 cm.

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

Reprodução fotográfica Vera Albuquerque.

⁴ Frans Janszoon Post (1612-1680), pintor, desenhista e gravador.

⁵ Albert van der Eckhout (1610-1665), pintor e desenhista.

⁶ João Maurício de Nassau-Siegen (1604-1679). Sua comitiva permanece no Brasil entre 1637 e 1644.



Figura 3 – Frans Post (1612-1680). *Assentamento no Brasil*, 1654.
Óleo s/ madeira. 51 x 70 cm.
Netherlands Maritime Museum, Amsterdam.



Figura 4 – Frans Post (1612-1680). *Paisagem de Pernambuco com Casa-Grande*, 1665.
Óleo s/ madeira. 59 x 94 cm.
Acervo MASP, São Paulo, SP.

Eckhout, também, produziu em sua maioria paisagens, entretanto, dedicou algumas pinturas para retratar os tipos humanos que achou pertinente, sendo considerado o primeiro a retratar uma mulher negra no Brasil (SCHUMAHER, 2007). Seu olhar, se comparado ao de Post, mostra uma lente aproximada, tanto seus retratos, quanto suas naturezas mortas são bem detalhadas. No caso dos retratos (Figuras 5, 6 e 7), seus personagens ocupam o centro do espaço pictórico, em primeiro plano e em tamanho natural. Estes são envoltos com elementos característicos de cada etnia. O pintor parece estar criando um catálogo junto a esses

personagens, com o maior número possível, dos caracteres exóticos desse Novo Mundo, sem prejudicar a composição. Seus retratos revelam uma representação intrincada entre ideal e realidade. As mulheres, desses retratos, aparecem em posições gregas, como por exemplo, a *Mulher Africana* (1641, Figura 5), dignificada em posição frontal, fisicamente forte, leva a mão direita um cesto artesanal cheio de frutas, como se carregasse uma bandeja, e abaixo da mão direita uma criança, também negra, trazendo uma espiga de milho e um periquito às mãos. Esta cena aliada aos adornos da negra – chapéu decorado com penas de pavão, brincos e gargantilha com pingente de pérolas, colar de contas vermelhas, pulseiras douradas, e apenas a saia com fita vermelha bracelete de miçangas – revela uma grande distância da imagem real de uma escrava da época (BELLUZZO, 1999, v.2).



Figura 5 – Albert Eckhout (1610-1665). *Mulher Africana*, 1641.
Óleo s/ tela. 267 x 178 cm.
Nationalmuseet, Copenhagen, Dinamarca.



Figura 6 – Albert Eckhout (1610-1665). *Mulher Mameluca*, 1641.
Óleo s/ tela. 271 x 170 cm.
Nationalmuseet, Copenhagen, Dinamarca.



Figura 7 – Albert Eckhout (1610-1665). *Índia Tarairiu (Tapuia)*, 1641.
Óleo s/ tela. 272 x 165 cm.
Nationalmuseet, Copenhagen, Dinamarca.

Outro retratista do período, também integrante da comitiva de Nassau, foi o alemão Zacharias Wagener⁷, que se ocupou em retratar a espécies tropicais no livro '*Livro de Animais do Brasil*' (Brasiliensia Documenta, 1964). Entretanto, é possível uma aproximação formal entre sua obra (Figura 8) com a de Eckhout, ambos retratam imagens semelhantes, embora o segundo coloque mais elementos na composição. Sua representação da mulher, também, expõe o mesmo olhar curioso europeu de Eckhout.

⁷ Zacharias Wagener (1614-1668), desenhista, cartógrafo e soldado.



Figura 8 – Zacharias Wagener (1614-1668). *Jovem negra* (Thier Buch - Livro dos Animais), 1641.
Aquarela s/ papel. s/ dim.
Kupferstich-Kabinett, Dresden, Alemanha.

A produção plástica deste período passava por inúmeros processos e recomposições até se atingir a imagem final. Os desenhos iniciais eram ora pintados a óleo, ora gravados em metal, pedra ou madeira, e durante o processo de gravação o artista inseria as alterações desejadas, o que possibilitava a reprodução em grande escala das obras. Os desenhos impressos eram destinados ora a ilustração de livros, ora a venda por unidade em forma de cartões. Muitas eram remodificadas ao chegarem à Europa.

Em especial os livreiros, tendo em vista o lucro, eram os principais responsáveis por renovadas intervenções: contratavam coloristas que, em busca do que concebiam ser o pitoresco e o exótico, desconhecendo o remoto universo brasileiro que as figuras retratavam, recorriam ao artifício e esbanjavam cores, na questionável suposição de que o resultado final seria do gosto da clientela. (SCHUMACHER, 2007, p. 32)

Na época era comum a apropriação, o uso de imagens de outros artistas mudando fundo, cores ou personagens, o que confundia, muitas vezes, a procedência de determinada imagem, como é o caso das imagens de Wagener e Eckhout (Figuras 5 e 8)⁸. Esta troca de imagens que ocorria entre os viajantes, era de extrema importância para seus retratos e composições, pois alguns lugares não eram de seus alcances. Dessa forma selecionavam e excluía elementos, criando um cenário característico, mutável e relativo. Formando um imaginário sobre a mulher negra, muito mais pitoresco do que apenas exótico. Assim, transformavam através da representação, imperfeições e assimetrias de cenas repletas de detalhes curiosos, em uma natureza acolhedora e generosa (BELLUZZO, 1999, v.3).

⁸ Existem discussões sobre a real autoria dessa imagem (Wagener ou Eckhout), ou se estes teriam trocado imagens, um para seu livro, outro para sua tela. Entretanto este dado não é relevante para a pesquisa.

No final do século XVIII, por volta de 1780, o capitão italiano Carlos Julião⁹, devido sua posição militar têm acesso livre às Capitâneas. E, em seus percursos, registra o cotidiano dos negros - Rio de Janeiro, Bahia e Minas Gerais. Suas miniaturas enfatizam as coloridas indumentárias, representadas minuciosamente, e a vida religiosa das mulheres negras. As festas populares do Rosário e de Reis mostram não só as roupas, como os acessórios característicos e os instrumentos utilizados (Figura 10). Os panos da Costa¹⁰ das negras de ganho, que ora servem para carregar a criança às costas, ora ficam sob os ombros, jogados para trás (Figura 11). O interessante da coleção de aquarelas de Julião é exatamente esse registro de costumes. Em *Negras em dança* (Figura 9), a nudez e as marcas corporais se aliam ao restante da indumentária para mostrar as diferenças com os costumes europeus. Essas diferenças, entretanto, são valorizadas na imagem, pois as negras não aparecem em passividade, seus olhos e as posturas corporais através da linguagem pictórica denunciam quando são escravas ou livres (SCHUMAHER, 2007).



Figura 9 – Carlos Julião (1740 -1811). *Escravas em dança*, 1776.
Aquarela s/ papel. S/ dim.
Acervo Biblioteca José Guita Mindlin, São Paulo, SP.

⁹ Carlos Julião (1740 -1811), soldado, capitão, desenhista, aquarelista e pintor.

¹⁰ Os panos da Costa receberam este nome devido sua proveniência, oriunda da Costa de Moçambique, África. (LODY, 2003, p.15)



Figura 10 – Carlos Julião (1740 -1811). *Escravos em trajes de festa – Festa de Reis, 1767*.
Aquarela s/ papel. S/ dim.
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ.



Figura 11 – Carlos Julião (1740 -1811). *Negras vendedoras, 1776*.
Aquarela s/ papel. S/dim.
Acervo Biblioteca José Guita Mindlin, São Paulo, SP.

Em continuidade a esta tradição de ilustrar os usos e costumes, têm-se a coleção de figurinhas – pois não possuíam mais de doze centímetros – de Joaquim Guillobel¹¹. Suas ilustrações das mulheres negras, por seu traço não-acadêmico, mostram um aspecto desconjuntado, seus corpos não são harmônicos e seus olhos muito grandes em proporção ao resto do corpo, que criam um ar grotesco em relação aos outros elementos representados (Figuras 12 e 13). Segundo Naves (1996, p.97), “O frescor da cesta de abacaxis, tão

¹¹ Joaquim Cândido Guillobel (1787-1859), desenhista aquarelista, arquiteto, e cartógrafo.

decorativos em sua disposição, degrada ainda mais a negra que a carrega na cabeça.” (Figura 14). Sua produção serviu de modelo para muitos viajantes, entre eles, Jean-Baptiste Debret¹². (NAVES, 1996)



Figura 12 – Joaquim Guillobel (1787-1859). *Negra Vendedora de Galinhas*, 1814.
Aguada e aquarela s/ papel. 10 cm x 5cm.
Coleção Candido Guinle de Paula Machado, Rio de Janeiro, RJ.



Figura 13 – Joaquim Guillobel (1787-1859). *Mucama*, 1814.
Aguada e aquarela s/ papel. 10 cm x 5cm.
Coleção Candido Guinle de Paula Machado, Rio de Janeiro, RJ.

¹² Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848), pintor, desenhista, gravador e professor.



Figura 14 – Joaquim Guillobel (1787-1859). *Vendedora de Abacaxis*, 1814.
Aguada e aquarela s/ papel. 10 cm x 5cm.
Coleção Candido Guinle de Paula Machado, Rio de Janeiro, RJ.

Em 1816, logo após a chegada da Família Real ao Brasil, a Missão Artística Francesa¹³ ou Colônia Lebreton¹⁴ foi estabelecida no recém proclamado Reino Unido de Portugal e Algarve, promovendo um sistema de ensino acadêmico das belas-artes e dos ofícios com o intuito de “civilizar plasticamente uma sociedade rudemente ocupada com coisas utilitárias” (BARATA, 1983, p.384). As terras luso-americanas foram livremente exploradas por diferentes profissionais, entre eles muitos viajantes e artistas de passagem. A produção deste período a qual nos ateremos, são os registros feitos espontaneamente por estes viajantes que perpassaram inúmeros percursos durante suas estadias no Brasil.

Esses percursos, que resultaram numa explosão de imagens veiculadas através das mais diversificadas linguagens – desenhos, aquarelas, pinturas, gravuras, esculturas, fotografias -, independentemente do maior ou menor grau artístico e das abordagens enviesadas, muito registraram da sociedade brasileira e de como a mulher negra dela participava naqueles tempos. (SCHUMAHER, 2007, p. 30)

Neste período as mulheres negras foram retratadas, principalmente nas obras do francês Jean-Baptiste Debret, do alemão Johan Moritz Rugendas¹⁵, e do francês Hercule

¹³ Liderada por Joachim Lebreton, a Missão trouxe vários artistas e intelectuais, entre eles o pintor histórico Jean-Baptiste Debret, o paisagista Nicolas Taunay e seu irmão, o escultor Auguste Marie Taunay, o arquiteto Grandjean de Montigny e o gravador de medalhas Charles-Simon Pradier.

¹⁴ Joachim Lebreton (1760-1819), secretário perpétuo da classe de Belas Artes do *Institut de France*, e realizava discussões aprofundadas sobre as questões artísticas de seu tempo. (DEBRET, 1975, p.6)

¹⁵ Johann Moritz Rugendas (1802 - 1858), pintor, desenhista, gravador.

Florence¹⁶. O francês, Jean-Baptiste Debret¹⁷, que pertencendo à Missão Artística Francesa, esteve no Brasil de 1816-1831. Debret, além de retratista da Corte, produziu desenhos e aquarelas em seu caderno de viajante, neste constam várias imagens de mulheres negras – negras livres, escravas, de ganho – quase sempre em primeiro plano. Portanto, Debret, durante estes quinze anos, não produziu seus esboços como um simples viajante, o artista tornou-se um observador participante dos momentos e costumes daquele local, tratando de focar as atenções nas transições que ocorriam entre os nativos, os negros e os europeus. Imagens que seriam publicadas, posteriormente pelo artista, no livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834-1839). O artista representa as negras aparentemente em busca do registro de costumes, e da identificação das diferentes origens das mulheres cariocas. Suas negras aparecem com olhares tristes, distantes, perdidos (Figura 15). Com freqüência, suas imagens mostram a admissão dos negros na igreja católica, como forma de purificação (Figura 16). Os casamentos, o batismo, mostram uma das ferramentas de desculturalização, que tanto o negro, quanto o indígena sofreram. As vestimentas que estes negros trazem as cerimônias católicas, tão atípicas em relação aos panos rudes, esgarçados e sobrepostos das outras imagens, ou que usavam cotidianamente (NAVES, 1996).



Figura 15 – Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Negra tatuada vendendo caju, 1827.*

Aquarela s/ papel, 15 x 21 cm.

Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro, RJ.

(Desenho não utilizado na *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*)

¹⁶ Antoine Hercule Romuald Florence (1804 - 1879), desenhista, pintor, fotógrafo, tipógrafo, litógrafo, professor e inventor.

¹⁷ Esta artista faz parte do *corpus* da pesquisa e será analisado no terceiro capítulo.



Figura 16 – Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Jovens negras indo à Igreja para serem batizadas*, 1821.

Aquarela s/ papel, 18,3 x 23,5 cm.

Museus Castro Maya - IPHAN/MinC, Rio de Janeiro, RJ.

Reprodução fotográfica Pedro Oswaldo Cruz

(Desenho não utilizado na *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*)

Johan Moritz Rugendas e Hercule Florence trazem uma obra semelhante à de Debret. Rugendas veio ao Brasil em dois momentos, o primeiro entre 1822-1825, como integrante da expedição científica coordenada pelo Barão Langsdorff¹⁸, junto a Florence. O segundo momento, 1845-1846, durou pouco mais de um ano, ficando restrito ao Rio de Janeiro. E foram os desenhos extra-oficiais de sua primeira visita ao Brasil, que serão compilados em seu livro *Voyage Pitoresque dans lê Brésil*, entre 1827 e 1835, publicado pela editora parisiense de Engelmann & Cia. Cada desenho publicado, assim como na obra de Debret, recebe um comentário textual¹⁹. Sobre os desenhos em que retratavam os negros em ênfase, Rugendas explica que “[...] os hábitos sociais das classes elevadas não fornecem ao pintor maior número de traços característicos que os comuns às grandes cidades da Europa, por outro lado, é o artista fartamente compensado pela diversidade barulhenta das classes inferiores, que o faz.” (RUGENDAS, 1940, p. 136).

Segundo Belluzzo (1999), Rugendas em suas séries sobre as mulheres negras, representam-nas de forma a enfatizar a sensualidade, mostrando a atenção que estas roubavam de seus senhores. As mulheres das imagens de Rugendas aparecem com os seios à mostra,

¹⁸ A Expedição Langsdorff foi uma expedição russa organizada e chefiada pelo barão Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852), médico russo, com o intuito de registrar o maior número de espécimes e costumes do Brasil.

¹⁹ A bibliografia sobre Rugendas deixa dúvidas sobre o verdadeiro autor do texto de sua obra. Alguns pesquisadores, como Gertrud Richert e Rudolf Elvers, afirmam que Victor Aimé Huber, amigo de Rugendas, teria redigido o texto para cada litografia, a partir da leitura das cartas que recebia de Rugendas quando este estava em expedição. (BELLUZZO, 1999)

com os olhares tanto do capataz, como de outros negros sobre ela (Figura 17). Até mesmo, quando registra costumes, como em *Lavadeiras do Rio de Janeiro* (Figura 18), Rugendas as coloca em posições sinuosas com poucas roupas chamando a atenção do leitor.



Figura 17 – Rugendas (1802 - 1858). *Negros Novos*, 1835.
Litografia (colorida a mão), 51,3 x 35,5 cm.
Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, RJ.



Figura 18 – Rugendas (1802 - 1858). *Lavadeiras do Rio de Janeiro*, 1835.
Litografia (colorida a mão), 51,3 x 35,5 cm.
Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, RJ.

Florence, ao contrário de Rugendas, permanece no Brasil até sua morte (1879). Seus retratos apresentam as personagens, geralmente, de frente ou de perfil (Figuras 19 e 20). Sua preocupação é com as particularidades da retratada – cor da pele, pinturas corporais, adereços e vestimentas. Florence mostra um olhar assertivo que tenta transpor dignidade àquela posição

estática para o retrato. A jovem mulher parece devolver o olhar observador e curioso de Florence (Figura 20).



Figura 19 – Florence (1804 - 1879). *Negra Rebolo*, 1828.
Nanquim e aquarela s/ papel, 27 x 21, 5 cm.
Arquivo da Academia de Ciências de São Petersburgo, Rússia

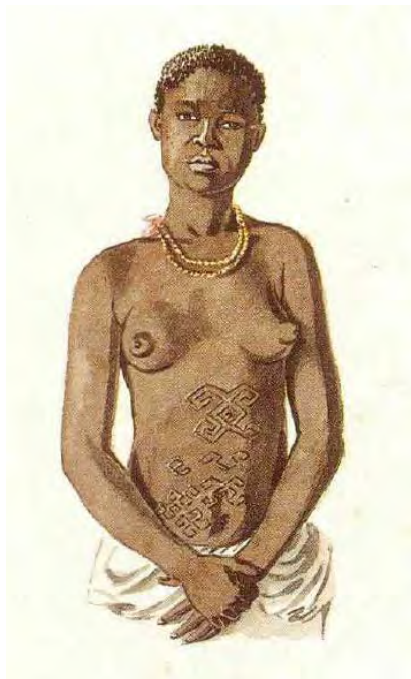


Figura 20 – Florence (1804 - 1879). *Negra Cabinda*, 1828.
Nanquim e aquarela s/ papel, 29 x 22 cm.
Arquivo da Academia de Ciências de São Petersburgo, Rússia

O italiano Angelo Agostini²⁰ foi outro artista do período, que voltou olhares para a população afro-brasileira, representando-a através de suas caricaturas e charges publicadas na *Revista Ilustrada* – Rio de Janeiro (1876-1896). Durante a campanha abolicionista, Agostini publica na revista a série de caricaturas *Cenas da Escravidão*, em que, fazendo referência aos passos da paixão, e apresenta, em 14 ilustrações, diversas formas de tortura a que eram submetidos os negros cativos. A publicação, apesar, de seu cunho abolicionista e progressista, trazia em seus desenhos a população negra em situações de pejorativas (Figuras 21-22), caracterizando a denúncia.



Figura 21 – Angelo Agostini (1843 - 1910). *Crítica à escravidão*, 1880.
Revista Ilustrada, Charge impressa.
Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, RJ.



Figura 22 – Angelo Agostini (1843 - 1910). *Crítica à escravidão e a Igreja*, 1880.
Revista Ilustrada, Charge impressa.
Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, RJ.

²⁰ Angelo Agostini (1843 - 1910), caricaturista, ilustrador, desenhista, crítico, pintor e gravador.

E só provia imagens respeitáveis daqueles negros que atingiram ascensão social. Segundo Schumacher (2007), esta proposta durou pouco, pois após a Abolição, retorna o olhar exótico e pitoresco, contribuindo para a exclusão social que a população negra e mestiça irá sofrer no início da República.

As imagens da mulher e do homem negro eram invariavelmente apresentadas sob o signo do grotesco- salvo as mocinhas negras, que ele [Angelo Agostini] qualificava como “*do caroco*”, certamente uma gíria da época que expressava a atração erótica. [...] Logo após a Abolição, entretanto, Agostini e seus artistas retornaram às representações de sempre, escarnecendo permanentemente a inserção do negro no ambiente social. (SCHUMACHER, 2007, p. 35)

Nestes primeiros momentos de representação artística da população afro-brasileira, em especial da mulher negra, a produção mais substancial refere-se ao setor em que a mulher esteve mais ativa, ou seja, a religiosidade e o universo do trabalho, livre ou escravizado. E, quase sempre, sob o olhar curioso e masculino europeu.

1.2. *Origens brasileiras: imagens das negras no Brasil durante o auge modernista.*

Os artistas viajantes e seus discípulos da Academia Imperial de Belas Artes continuam a registrar as negras em seus árduos afazeres ou em situações imaginárias. Segundo o historiador Marianno Carneiro da Cunha (1983), apesar da temática da *Belle Époque*²¹ no Brasil, abordar o retrato feminino como elemento central, as imagens de mulheres afro-brasileiras são poucas e sem significância.

Uma análise da *Belle Époque* no Brasil mostra que esse período diz respeito a uma única classe social – a burguesia – e que somente em relação a ela adquire sentido. [...] E, embora alguns dos artistas a ele filiados fossem pintores de talento, o fato é que o Realismo Burguês, como um todo, revelou-se formalmente vazio, com seu apelo barato ao sentimental e ao erótico, não raro caindo na mera anedota. (LEITE, 1983, p.562-564)

²¹ *Belle Époque* – termo utilizado por José Roberto Teixeira Leite (1979) para expressar o período da Arte Brasileira que abrange 1889-1922. Para o autor a *Belle Époque* [...] “é um estado de espírito, que se manifesta em dado momento na vida de determinado país. No Brasil, situa-se entre 1889, data da proclamação da República, e 1922, ano de realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo, sendo precedida – a década de 1880 – e prorrogada por uma fase de progressivo esvaziamento, que perdurou até 1925. Seria impossível entender a *Belle Époque* brasileira fora de suas vinculações com a França.” (LEITE, 1979, p.560).

As representações de mulheres negras do oitocentos se ampliaram a partir do momento em que se popularizaram os retratos fotográficos. Os *cartes-de-visite*²² tornaram-se moda no final do século XIX. E seu custo reduzido²³, disponibilizava-o como um presente a amigos e familiares, capaz de expor visões sobre a realidade brasileira aos europeus. Segundo Kossoy (1994), em seu primeiro momento, os *cartes-de-visite* buscavam mostrar fotograficamente as cenas, as roupas e as poses popularizadas previamente pelos artistas viajantes. Como afirma Annateresa Fabris:

[...] a fotografia volta-se, em um primeiro momento para a captação daquela paisagem que povoava tantos quadros sem nunca ter sido vista de perto. [...] Os fotógrafos não buscam em suas expedições lugares inéditos ou desconhecidos. Procuram, ao contrário, reconhecer os “lugares já existentes, como visões imaginárias, nas fantasias inconscientes das massas”, criando arquétipos-estereótipos que confirmariam uma visão já existente e conformariam a visão das gerações futuras. (FABRIS, 1998, p.29)

Com a democratização da fotografia os negros continuaram a ser representados sob o mesmo viés exótico dos viajantes. Entretanto, o olhar fotográfico permitirá a esses retratos um novo enquadramento, diferente da representação pictórica, os escravos são levados para dentro do estúdio, longe dos cenários urbanos e de seus afazeres, reforçando, como afirma Boris Kossoy (1994), ainda mais as curiosidades do país tropical. A fotografia, com o advento da República (1889), tornou possíveis os retratos de mulheres negras livres, que buscavam nestas auto-representações, firmar-se num contexto emancipado, expondo seu desejo de inserção social (KOSSOY, 1994). Sobre os negros livres a pesquisadora Renata Bittencourt relata:

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. (BITTENCOURT, 2005, p. 139)

Neste momento abre-se uma exceção nas representações visuais das mulheres negras brasileiras. Nela segundo Kossoy (1994), desaparecem as representações de tipos étnicos, e começam a aparecer representações de indivíduos com nomes próprios, mesmo que estes estejam sujeitos as imposições e direcionamentos do fotógrafo.

²² *Cartes-de-visite* (cartões de visita)– modo reduzido da fotografia convencional. Possuía o pequeno formato de 6,5 x 10,5 cm (KOSSOY, 1994, p. 35).

²³ Segundo Annateresa Fabris (1998, p.20) uma dúzia de cartões de visita custava em média 20 francos, enquanto um retrato convencional não saía por menos de 50 ou 100 francos.

Na década de 1920, com a Semana de Arte Moderna (1922) e o conseqüente auge do movimento modernista, os artistas e intelectuais brasileiros passam a compartilhar ideais nacionalistas. Os artistas do período pretendiam modernizar as artes no país, absorvendo a cultura européia e representando temas sociais (ZANINI, 1983). Oswald de Andrade²⁴ em seu *manifesto antropófago* (1928) propõe, numa linguagem poética, os ideais do movimento moderno: “Só a antropofagia²⁵ nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente.” (ANDRADE, 1928, p.3). E a questão, que a arte do período deveria levantar ou abordar: “Tupy, or not tupy that is the question.” (ANDRADE, 1928, p.3). Neste momento os artistas plásticos fornecem a sua obra um caráter antropológico e o feminino negro passa a ocupar uma posição central nas composições. Embora, não haja neste momento uma preocupação social. A obra desses artistas modernistas exprime uma experimentação acerca da linguagem nacional, e do que seria esse nacional. Neste contexto, a obra, *A negra* (1923, figura 23), de Tarsila do Amaral²⁶ “[...] exprime bem a junção das vanguardas européias com o nativismo brasileiro. A própria negra é representada de forma bem simplificada e de certa forma cubista. Toda essa formalidade da construção, no entanto, não tirou da negra a sua sensualidade.” (DANTAS, 1997, p. 20).



Figura 23 – Tarsila do Amaral (1886 - 1973). *A Negra*, 1923.

Óleo s/ tela. 100 x 80 cm.

Acervo MASP, São Paulo, SP.

Reprodução fotográfica Romulo Fialdini

²⁴ José Oswald de Sousa Andrade Nogueira (1890-1954), escritor, ensaísta e dramaturgo. E foi um dos promotores da Semana de Arte Moderna.

²⁵ A antropofagia (canibalismo) brasileira foi um termo de caráter metafórico, utilizado por Oswald de Andrade para exprimir o objetivo de seu movimento: [...] “a deglutição da cultura do outro externo, como a norte-americana e européia e do outro interno, a cultura dos ameríndios, dos afro-descendentes, dos euros descendentes, dos descendentes de orientais, ou seja, não se deve negar a cultura estrangeira, mas ela também não deve ser imitada.” Def. ITAÚ CULTURAL, disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/>>

²⁶ Tarsila do Amaral (1886 - 1973), pintora e desenhista.

Na produção de Di Cavalcanti²⁷ em sua segunda fase, a figura das mulatas parece invadir sua obra, sobre suas representações do corpo feminino, Mário de Andrade em artigo *Di Cavalcanti* (1932), explica:

[...] Di Cavalcanti pretendia criar mulheres de angelitude então em voga, nascidas das criaturas extravagantes. [...] Nada inicialmente, nos seus pastéis de então, no meio dos tons velados com que cantarolava a sua cantiguinha artificial, punha já em valor certos caracteres depreciativos do corpo feminino, denunciava nos seus tipos uma psicologia mais propriamente safada que extravagante, com uma admirável acuidade crítica de desenho. (ANDRADE, 1932, *In*: AMARAL, 1985, p.47)

Dessa forma, as curvas e a nudez das mulheres negras são potencializadas, focando, principalmente, sua sensualidade (Figuras 24 e 25). O que posiciona, segundo Teófilo de Queiroz Junior (1975, p.111), a obra de Di Cavalcanti dentro do limiar de “[...] exaltação da beleza sem lhe conceder respeitabilidade.”

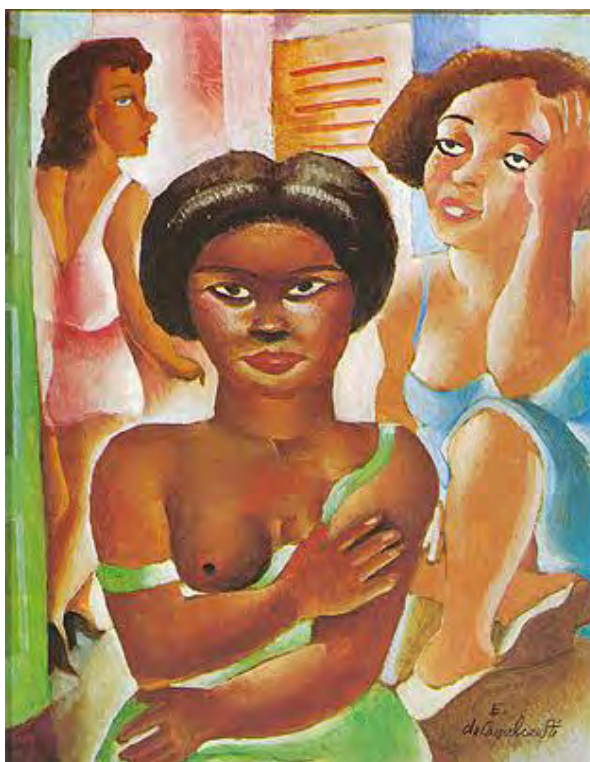


Figura 24 – Di Cavalcanti (1897-1976). *Mulatas*, 1927.
Óleo s/ cartão. 50 x 39 cm
Acervo pessoal do artista.

²⁷Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo (1897-1976), pintor, ilustrador, caricaturista, gravador, muralista, desenhista, jornalista, escritor e cenógrafo.

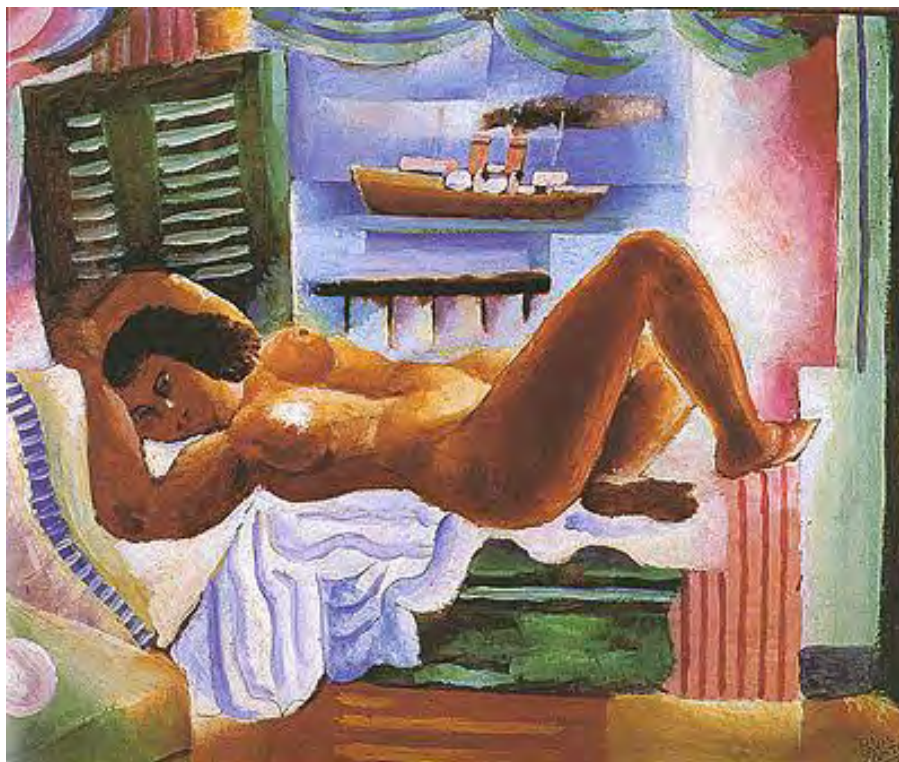


Figura 25 – Di Cavalcanti (1897-1976). *Mulher e Paisagem*, 1931.

Óleo s/ cartão. 40 x 50 cm

Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, SP.

Outros dois artistas não pertencentes da Semana de Arte Moderna, mas que partilham de ideais parecidos foram Cecília Meireles²⁸ e Carybé²⁹, ambos fazem estudos folclóricos da população negra, através de ilustrações em aquarelas (CONDURU, 2007). Cecília Meireles³⁰ faz um estudo etnográfico, entre 1926-1934, para conhecer os gestos e o ritmo do candomblé, do samba e da capoeira. Através deste estudo, representa algumas situações, nas quais observa os negros detalhadamente. Seu foco, principal, está na baiana e em sua indumentária (Figuras 26 e 27). Na série *Estudos de gesto I, II e III*, a artista demonstra sua peculiaridade nos retratos de movimento. As cores em degradê e agilidade com que a baiana dança, mostrando as mãos para baixo e rapidamente para cima, e para baixo novamente (Figura 27). A artista parece criar um mapeamento, não só sobre os gestos, mas sobre as cores e as posições de cada elemento da indumentária da baiana (Figura 26).

²⁸ Cecília Benevides de Carvalho Meireles (1901-1964) poetisa, folclorista, educadora, cronista e aquarelista.

²⁹ Hector Julio Paride Bernabó (1911-1997) pintor, gravador, ilustrador, ceramista, entalhador e muralista.

³⁰ Esta artista faz parte do *corpus* da pesquisa e será analisada no terceiro capítulo.

unir a serenidade da obra clássica à multiplicidade de sugestões e o descompromisso do esboço. [...] É verdade que em seus quadros não enfatiza a injustiça social, nem prega revolução, não estando os seus descamisados ali para mostrar 'una flacura esquelética' nem ameaçar burgueses de 'grueso abdome': Carybé não crê na pintura social. Não crê no social de nenhuma arte. (SILVA, *Apud* FURRER, 1989, p.15, aspas do autor)

Segundo Conduru (2007), Carybé buscava a ruptura com os princípios acadêmicos de representação e o conhecimento acerca da religiosidade afro-brasileira. O artista enfatiza os contrastes entre claro, escuro, e o vibrante das cores tropicais. Em traços rápidos e espontâneos, busca representar os elementos característicos das festas e de cada orixá, assim como, seus cultos específicos (Figuras 28 e 29).



Figura 28 – Carybé (1911-1997). *Baianas*, 1957.
Óleo s/ madeira. 220 x 200 cm.
Museu Afrobrasil, São Paulo, SP



Figura 29 – Carybé (1911-1997). *Baianas*, s/ data.
Aquarela sobre papel. 50 x 70 cm.
Museu Afrobrasil, São Paulo, SP

Em síntese sobre a produção com a temática afro-brasileira durante o modernismo, citamos o historiador Marianno Carneiro da Cunha (1983, p.1023) ao afirmar que [...] “é na década de 30 que são retomados, contudo os estudos africanistas no Brasil. É então que o elemento negro passa a ser visto sob um ângulo de consciência antropológico-cultural, quando a ênfase é posta numa reabilitação sistemática da presença negra no Brasil.” (CUNHA, 1983, p.1023). O autor, ainda, completa ao finalizar sua análise sobre as obras de Agnaldo Manuel dos Santos, Rubem Valentim, Carybé, Mário Cravo Jr, Hansen-Bahia e Di Cavalcanti, que “[...] todos esses casos que acabamos de apontar articulam-se *mutatis mutandis* às eventualidades que acontecem universalmente no mundo das artes plásticas.” (CUNHA, 1983, p. 1024). Ou seja, esses artistas tendem a representar e a estudar uma temática em voga, no caso, os negros e a cultura afro-brasileira; os índios e a cultura indígena. A busca destes artistas não é o elemento representado, mas sim vislumbres da identidade nacional versus a construção de uma linguagem artística.

1.3. *Fragmentos em multiplicidade: imagens das negras no Brasil atual.*

Passando despercebida nos anos seguintes – décadas de 1950 e 1960 – devido à diminuição do figurativismo, e consequente potencialização da abstração lírica e geométrica, a temática do negro como elemento representado, só é retomada na contemporaneidade (CINTRÃO, s/d). São inúmeros os artistas que permanecem representando a mulher negra sob o viés do passado, remetendo ora a olhares oitocentistas, ora a modernistas.

A representação do feminino que aparenta uma nova perspectiva é, na maioria das vezes, apresentada por artistas afro-descendentes (CUNHA, 1983), como é o caso da obra de Mestre Didi³¹. Esta resgata e preserva a cultura africana e afro-brasileira no cotidiano nacional, seja através de suas esculturas, ou através de seus livros e ilustrações. A antropóloga Juana Elbein dos Santos (1996), que acompanha e estuda a produção do artista, mostra que sua obra:

Exprime, através da criação estética, uma arraigada intimidade com seu universo existencial, onde ancestralidade e visão de mundo africano se fundem com sua experiência de vida baiana. Completamente integrado ao universo nagô de origem yorubana, revela em suas obras uma inspiração mítica, formal material. A linguagem nagô com a qual se expressa é o discurso sobre a experiência do sagrado, que se

³¹ Deoscóredes Maximiliano dos Santos (1917-) escritor e escultor.

manifesta por meio de uma simbologia formal de caráter estético. (SANTOS, 1996, p. 173)

O feminino negro em sua obra aparece envolto no manto da religiosidade, são divindades dentro do sistema religioso-cultural nagô. Mestre Didi representa o feminino imaterial e o torna orgânico. Segundo Santos (SANTOS, 1996), as esculturas de Mestre Didi, ora são representações da própria divindade como *Iya Agba, Agba Nilá* (1975, Figura 30), ora são representações de acessórios de poder utilizados pelos orixás (Figura 31).



Figura 30 – Mestre Didi (1917-). *Iya Agba, Agba Nilá – Mãe ancestral da terra*, 1975. Escultura em técnica mista, s/ dim. Acervo MAM, Salvador, BA. Fotografia de Luigi Stavale.



Figura 31 – Mestre Didi (1917-). *Ilú Obá De Min*, 1968. Escultura em técnica mista, s/ dim. Acervo MAM, Salvador, BA.

As representações contemporâneas do feminino são marcadas por inúmeras perspectivas, do antigo ao novo, do acadêmico ao popular. Segundo Annateresa Fabris (1998-

1999) a arte contemporânea, em si, é marcada por essa variedade. E assim cruza e sobrepõe realidades distintas, como a cultura de massa, as tradições estéticas, as culturas populares – linguagens próximas do cotidiano do artista. E neste cruzamento de técnicas e idéias, surge o feminino negro representado, também, nas obras de Caetano Dias³², Adriana Varejão³³ e Rosana Paulino³⁴.

Caetano Dias, também afro-descendente, aborda a religiosidade e a organicidade através de inúmeras matérias, passa pela pintura, escultura, pelas mídias. Sobre sua produção, o artista exprime:

Trabalho como se estivesse revelando uma fotografia. Sei que pintura e fotografia têm materiais e processos diferentes, mas sinto que o sentido de ambas se aproxima. Tenho interesse especial pelo corpo da cor. Não vejo a tinta apenas como cor ou meio técnico. É como se sentisse necessidade, nesse processo de revelação, de dar vida a esse corpo que revelado sangra. Minha pintura não é matérica, mas corpórea. A pintura é um corpo sensível que vive. (DIAS *apud* JOSÉ, 2001, p.46)

A mulher negra não é o foco da obra de Caetano Dias. Percebe-se que a preocupação do artista está na técnica, na linguagem. Entretanto, o artista cria, através da multiplicidade técnica, um diálogo sobre a organicidade do corpo e da memória. O feminino negro em sua obra aparece, na maioria das vezes, translúcido, invisível e em movimento (Figura 32). Na obra *Cabeças* (2007, Figura 33), em que, 28 cabeças de homens e mulheres, em açúcar, são dispostas no espaço, resgatando a memória, dos escravos e dos engenhos oitocentistas. O espectador pode andar por elas, observando a natureza efêmera do corpo e a sua relação com a história.



Figura 32 – Caetano Dias (1959-). *Todos os Santos de Todos os Dias*, 2001. Fotografia digital. 125 x 201 cm. Acervo pessoal do artista.

³² Alberto Caetano Dias Rodrigues (1959-) artista visual.

³³ Adriana Varejão (1964-) artista visual.

³⁴ Rosana Paulino (1967-) artista visual.



Figura 33 – Caetano Dias (1959-). *Cabeças*, 2007.
Instalação. Açúcar, 28 partes, 50 x 50 cm cada.
Acervo pessoal do artista.

Já, Adriana Varejão passa a apropriar-se de imagens da história do Brasil, como as representações de indígenas e negros, e gera discussões sobre a democracia racial, a miscigenação e a violência contra mulher no processo de colonização. Sobre a tela *Filho Bastardo* (1992, figura 34), Paulo Herkenhoff analisa:

No caso de *O Filho Bastardo*, Varejão trata do processo de violência da colonização, atualizada como etnocentrismo. Inventa uma cena em que um padre estupra uma escrava, "ornada" com gargalheira, instrumento de tortura. Noutra cena, uma índia amarrada em uma árvore vê a aproximação de soldados, reinterpretados da gravura *Um funcionário a passeio com sua família*, de Debret. O poder – a religião e o Estado, figurados no macho – produz a miscigenação como encontro violento de etnias, culturas, gêneros e sociedades no intercurso da Europa, África e América. Separando as duas cenas existe um corte, que remete a Fontana e Merleau-Ponty: a tela rasgada como espaço violentamente desvirginado revela a carnalidade pictórica da obra. (HERKENHOFF, 1998, p.1-2)

Nessas pinturas ovais (Figuras 34 e 35), então, Varejão recontextualiza figuras de Debret expondo o corpo feminino, as atrocidades. E o que era esquecimento e opacidade na história torna-se visível. A pintura de Varejão se localiza, dessa forma, numa região entre a sensualidade plástica, visual e tátil, e a razão.



Figura 34 – Adriana Varejão (1964-). *Filho Bastardo*, 1992.
Óleo s/ madeira. 110 x 140 x 10 cm.
Acervo pessoal da artista.



Figura 35 - Adriana Varejão (1964-). *Filho Bastardo II – Cena de Interior*, 1995.
Óleo s/ madeira. 110 x 140 x 10 cm.
Acervo pessoal da artista.

Assim como Varejão, Rosana Paulino³⁵ mantém um diálogo artístico e contemporâneo sobre a história brasileira. Embora, sua obra seja mais específica, pois, Paulino foca sua produção em questões de gênero e memória. Sobre seu trabalho relata que a criação deve estar ligada as suas necessidades pessoais para não soar falsa, e que no caso de sua obra, abordar questões relacionadas a mulher negra sempre lhe pareceu factual e essencial. (PAULINO, 1997). Na série *Tecelãs* (2003, Figura 36), a artista estuda as relações

³⁵ Esta artista faz parte do *corpus* da pesquisa e será analisada no terceiro capítulo.

entre o tecer, o gerar e o feminino. Já, a instalação *Operárias* (2005, Figura 37) mostra imagens de mulheres negras, ora como as operárias, ora como a rainha. Criando uma comparação com a colméia, a artista parece dialogar com a estrutura social brasileira.



Figura 36 – Rosana Paulino (1967-). Desenhos da série *Tecelãs*, 2003.
Aquarela e grafite s/ papel, s/d.
Acervo pessoal da artista.



Figura 37 – Rosana Paulino (1967-). Detalhe *Operárias*, 2005.
Instalação de terracota, linha poliéster/algodão e papel japonês. 38 x 18 x 13 cm.
Acervo pessoal da artista.

As representações do corpo feminino na contemporaneidade, portanto, não mais estão arraigadas às visões “brancas” de um universo masculino. Quando pensamos na produção artística feminina das duas últimas décadas temos a evidência de que “[...] o grande legado do feminismo para as novas gerações foi o privilégio, milenarmente negado às mulheres, de explicitar sua raiva. A arte e a literatura do século XXI são a prova disso. Assim como descobriram a estratégia para radicalizar essa raiva: não perder a ternura.” (HOLANDA, 2006, p.146). Nessas representações atuais, segundo Fabris (1998-1999, p. 70) “[...] não há uma simples volta ao passado, mas a provocação, através da citação do passado,

de um futuro que se realiza no presente”. Assim a produção artística feita por mulheres – como Paulino e Varejão – se torna extremamente importante, pois está gerando um processo de desconstrução de estereótipos sobre o feminino negro.

2. A imagem enquanto representação visual.

“Para avançar na leitura, é preciso um gesto que atravesse a solidez material do livro e dê a você o acesso à substância incorpórea dele.” (CALVINO, 1999, p. 48)

As representações do corpo feminino negro,³⁶ produzidas em três momentos distintos da História da Arte brasileira foram o eixo principal da pesquisa. Representações estas que diferem, ora por sua técnica, ora por seus valores, o que estaria sendo proposto, qual o olhar que criou estas imagens? A leitura dessas obras e sucessivas respostas implicam em saber o que é uma representação, do latim *repraesentare*, pode significar:

- 1 Fazer ou tornar presente; mostrar à evidência; patentear, revelar.
 - 2 Descrever, pintar, reproduzir a imagem de; retratar.
 - 3 Parecer ter; aparentar, figurar.
 - 4 Significar, simbolizar.
 - 5 Aparecer numa outra forma; figurar como emblema, imagem ou símbolo de alguma coisa.
 - 6 Apresentar-se, oferecer-se ao espírito.
 - 7 Afigurar-se; parecer.
 - 8 Dirigir uma representação; expor por escrito ou verbalmente uma petição ou uma queixa.
 - 9 Ser ministro ou embaixador de.
 - 10 Ser mandatário ou procurador de.
 - 11 Apresentar-se no lugar de; fazer às vezes de; suprir a falta de.
 - 12 Exibir em teatro.
 - 13 Desempenhar em espetáculo público (um papel de peça teatral).
 - 14 Apresentar-se no palco ou em qualquer espetáculo público; desempenhar funções de ator.
 - 15 Fazer o papel ou a figura de (outrem); afetar, presumir.
- (FERREIRA, Dicionário, 1988, p. 564)

Para facilitar a compreensão excluiremos as definições 6, 8, 9, 10, 12, 13 e 14, pois não elucidam ao nosso problema. Todas as outras (1, 2, 3, 4, 5, 7, 11, e 15) desta forma, em parte ou por completo expressam a nossa pesquisa, imagens que projetam, apresentam, simbolizam, o corpo feminino negro, ou fazem alusão a ele de alguma maneira subjetiva, literal ou abstrata. Entretanto, como as definições do dicionário são demasiadas sucintas, optamos em trabalhar com duas noções de ‘representação’: a primeira, do historiador cultural, francês, Roger Chartier (1945-); e a segunda, do historiador de Arte, italiano, Ernst Hans Gombrich (1909-2001).

³⁶ Corpo feminino negro se traduz, nesta análise, como o elemento que através de sua massa orgânica projeta os atributos físicos e os traços histórico-sociais da mulher negra, nascida e criada negra, no olhar do outro. E seja este outro, branco, negro, homem ou mulher. (NOGUEIRA, 2000, p.40-45)

O historiador Roger Chartier apresenta o conceito de representação de acordo com suas funções históricas e sociais, concluindo que as representações revelam práticas sociais (CHARTIER, 1990, p.13-28). Chartier, em *A História Cultural: entre práticas e representações* (1990), elabora uma forma de analisar a cultura de acordo com a relação complementar e interativa entre as noções³⁷ de ‘práticas’, ‘representações’, e ‘apropriação’. Segundo José D’Assunção Barros³⁸, as duas primeiras noções correspondem ao ‘modos de fazer’ e ‘modos de ver’ nas quais transitam tanto a ‘produção dos objetos culturais’ quanto os sujeitos ‘produtores e receptores’ destes objetos (BARROS, 2005, p.131). E para compreender a noção de ‘representação’ é preciso observar que para Chartier a noção de ‘práticas culturais’ deve ser vista em seu sentido amplo, ou seja, não só em suas manifestações culturais, mas em relação a todos os usos e costumes cotidianos de uma sociedade. Barros explica:

São práticas culturais não apenas a feitura de um livro, uma técnica artística ou uma modalidade de ensino, mas também os modos como, em uma dada sociedade, os homens falam e se calam, comem e bebem, sentam-se e andam, conversam ou discutem, solidarizam-se ou hostilizam-se, morrem ou adoecem, tratam seus loucos ou recebem estrangeiro. (BARROS, 2005, p.132)

Segundo Chartier a ‘representação’ surge ora em função das ‘práticas culturais’, ora resignificando as mesmas. Em estudo sobre as *Leituras Camponesas* (CHARTIER, 1990, p.141-164), propõe que a partir da análise de uma representação é possível apreender as ‘práticas’ da sociedade observada: “[...] por detrás da imagem, pintada na tela ou feita literatura, será possível detectar os hábitos e práticas dos habitantes dos campos.” (CHARTIER, 1990, p.141). E que a leitura contínua de dada representação pode levar a consequente modificação das ‘práticas culturais’ dos leitores. No ato da leitura relacionam-se as noções de ‘práticas’ e ‘representações’, a noção de ‘apropriação’, ou seja, o modo como se procura compreender as práticas que configuram as representações do mundo, num caráter cíclico. (CHARTIER, 1990, p.160-162)

No Ensaio *O Mundo das Representações* (1991), Chartier reflete sobre como a noção de ‘representação’ mostra contrariedades, isto é, “[...] por um lado, a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é apresentação de uma presença, apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa.” (CHARTIER, 1991, p.184). A noção de ‘representação’ traz, então, duas premissas.

³⁷ Essas três noções – ‘prática’, ‘representações’, e ‘apropriação’ – são as contribuições de Roger Chartier no campo teórico da História Cultural. (BARROS, 2005, p.131)

³⁸ José D’Assunção é Doutor em História Social da Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor do Programa de Mestrado em História da Universidade de Vassouras (USS)

A primeira, diz respeito à compreensão imediata da imagem em sua materialidade ou por meio de repertório individual e memória. A segunda refere-se à apreensão dos valores simbólicos que cada elemento da representação pode elucidar de acordo com a organização dos atributos e da linguagem utilizada. (CHARTIER, 1991, p.184). Chartier propõe, portanto, uma relação entre as contrariedades do ‘representar’, “[...] entendida como relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, uma valendo pelo outro porque lhe é homóloga.” (CHARTIER, 1991, p.184). Entretanto, uma “representação” torna-se decifrável sempre que postulada entre o signo visível e seu referente significado – embora Chartier explicita que esta pode não ser decifrada de acordo com as idéias que a geraram (CHARTIER, p.185). Assim sendo, a noção de ‘representação’ constitui um jogo entre o real e o imaginário. E nesta ambiguidade, sugere que “[...] desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão” (CHARTIER, 1991, p.185-186). Segundo Chartier, essa capacidade da ‘representação’, de nortear pensamentos, ocorre quando a ‘prática’ gera um discurso, e o leitor, por vezes, isento de recursos para apreender o que está por detrás da imagem, deixa a ‘representação’ sugerir essa realidade proposta. Além disso, a ‘representação’ pode atingir um número infinito de leitores. Unindo estas duas características, Chartier exprime que uma interpretação completa propõe:

[...] que cada série de discursos seja compreendida em sua especificidade, ou seja, inscrita em seus lugares (e meios) de produção e suas condições de possibilidade, relacionada aos princípios de regularidade que a ordenam e controlam, e interrogada em seus modos de reconhecimento e veracidade. (CHARTIER, 1991, p.187).

Tendo que a ‘representação’ é o resultado final da ação de uma ‘prática’. As Artes Visuais são representações, porque são produtos simbólicos de ‘práticas’. Para aprofundar neste campo, recorreremos a Ernst Hans Gombrich, que a partir de sua visão artística amplia a noção de representação em seu sentido plástico-visual, expondo que este não necessariamente relaciona-se a algo realista, como uma reprodução fotográfica pode sugerir. Para Gombrich, uma representação nunca é uma réplica, nem é real, e depende do nosso conhecimento do que as coisas poderiam ser. (GOMBRICH, 1986, p.323-325)

No ensaio *Meditações sobre um cavaleiro de pau ou as raízes da forma artística*³⁹ (1999), Gombrich gera uma reflexão acerca de como o brinquedo ‘cavaleiro de pau’ pode se tornar ‘representativamente’ um cavalo para a criança. Este é estopim para o historiador abordar noções como arte conceitual e representação pictórica. Gombrich propõe que o

³⁹ “Meditações sobre um cavaleiro de pau ou as raízes da forma artística” foi publicado em 1951, como contribuição à obra *Aspectos da Forma*. A reflexão deste ensaio foi o ponto de partida das discussões abordadas em seu livro *Arte e Ilusão* (1960).

conceito tradicional de ‘representação’ não é o único. Uma representação visual pode mostrar-se, portanto, de duas maneiras, sendo que uma não exclui a outra, e podem até, coexistir. A primeira, tida pelo autor como a tradicional, compreende as criações miméticas do fato/elemento representado, seja numa representação genérica, na qual “[...] o pintor [...] descarta do particular e ‘generaliza as formas’”. Tal pintura já não representará um homem dado, mas, sim, a classe o conceito ‘homem’ (GOMBRICH, 1999, p.2). Ou, seja numa representação individual, caracterizada por Gombrich pelo retrato, que “[...] sendo uma cópia exata da ‘forma exterior’ de um homem com todos os seus ‘defeitos’ e ‘acidentes’, refere-se à pessoa individual exatamente como o faz o nome próprio.” (GOMBRICH, 1999, p.2).

A segunda maneira expande a primeira, pois trata que a representação não exprime apenas a identificação do objeto representado. E assim, implica o conhecimento de ‘imagem conceitual’⁴⁰, na qual a representação não mostra claramente ou completamente o elemento exterior a que se refere. Gombrich utiliza-se do brinquedo ‘cavalinho de pau’ para explicar essa forma de representação, como este não é mimético ao cavalo (animal), comprova que “[...] em muitos casos, essas imagens ‘representam’ no sentido de serem substitutas.” (GOMBRICH, 1999, p.3). Ou seja, terem as mesmas capacidades do original. E, esse tipo de “[...] representação não depende de semelhanças formais, a não ser as exigências mínimas da função, isto é, todo objeto “cavalgável” serviria de cavalo.” (GOMBRICH, 1999, p.4). Partindo dessa premissa, uma representação pode existir enquanto substituta do real, ou ainda, apresentando determinados aspectos privilegiados ou relevantes, sejam estes mínimos para compreensão do leitor. Conforme Gombrich, estes aspectos seriam escolhidos mediante os signos pré-existentes, uma vez que, uma imagem não existe por si própria e sim pela criação de um artista.

Uma ‘imagem’ [...] não é a imitação da forma exterior de um objeto, mas a imitação de determinados aspectos privilegiados ou relevantes [...] O artista que procura representar o mundo visível não se defronta apenas com uma miscelânea neutra de formas que ele procura ‘imitar’ [...] Sabemos que em nosso mundo existem certos motivos privilegiados, aos quais respondemos com facilidade quase excessiva. (GOMBRICH, 1999, p.6)

Gombrich defende a existência de ‘motivos privilegiados’, pois para ele não há ‘olho inocente’. Este deveria ver o mundo sempre novo, no entanto, não o vê de modo nenhum. O ‘olho inocente’ “[...] sucumbiria sob o penoso impacto de uma mistura caótica de formas e cores (GOMBRICH, 1999, p.9). Nesse sentido, o artista necessita utilizar o vocabulário

⁴⁰ Gombrich recorre ao desenho infantil, pois a criança não desenha o que vê, e sim o que conhece. Dessa forma ‘imagem conceitual’ seria uma imagem mínima, possível de ser reconhecida, que transporia o conteúdo, ao invés da forma. (GOMBRICH, 1999, p.8)

convencional das formas básicas como ponto de partida, como foco de organização, para que o leitor possa completar o que o motivo real possuía. Gombrich salienta que mesmo faltando parte da imagem nossa imaginação é capaz de preenchê-la. (GOMBRICH, 1999, p.9). Assim, em sua obra, o artista pode se referir a idéias, contextos, sentimentos, algo além do elemento representado, tornando-se “[...] muito mais o registro de uma experiência visual do que a criação de um substituto.” (GOMBRICH, 1999, p.9). Sobre esta característica que a representação pode assumir, em outro texto, *Da Representação à Expressão*⁴¹ (1986), o autor parece completar seu raciocínio: “É porque a arte opera com um estilo estruturado [...] que a representação pôde tornar-se o instrumento que é, não só da informação, mas também da expressão” (GOMBRICH, 1986, p.330). O artista não conseguiria manter um distanciamento para com a sua produção, representaria o real sempre sob a sua ótica expressiva. Dessa forma, a representação, principalmente a contemporânea, constitui-se de metáforas que remetem ora ao passado, ora ao presente do artista.

A possibilidade da metáfora decorre da infinita elasticidade da mente humana; atesta sua capacidade de perceber e assimilar que experiências novas são modificações de outras mais antigas, a aptidão de descobrir equivalências nos fenômenos mais disparatados e de substituir um por outro qualquer. (GOMBRICH, 1999, p.14)

Por conseguinte, a metáfora permanece tanto na capacidade de produzir uma obra, quanto na recepção dela. Gombrich propõe, ainda, que não importa a maneira representativa do real/imaginário que uma imagem assume, todas são criações, referem-se a códigos, exigem uma leitura e uma feitura, e que “[...] qualquer representação tem necessariamente de permitir um número infinito de interpretações.” (GOMBRICH, 1986, p.341). Ao se focar o fazer e o ler, tendo em vista que, para o autor, não existe produção nem olho inocente, ressalta-se que há mais em comum entre a linguagem verbal e escrita e a representação visual do que às vezes percebemos e admitimos (GOMBRICH, 1986, p.317). Gombrich conclui que na representação, “[...] a linguagem funciona não só a serviço da descrição objetiva, concreta, e da emoção subjetiva, mas também naquela vasta área entre dois extremos, onde a linguagem de todo dia transmite tanto os fatos quanto o tom emotivo de uma experiência.” (GOMBRICH, 1986, p.321). Para Gombrich, portanto, uma representação evoca algo exterior a ela, partindo da experiência visual e da expressão do artista. Este a constitui de metáforas através de formas mínimas para a compreensão, pois não existe uma representação sem

⁴¹ ‘Da Representação à Expressão’ é um texto integrante do livro ‘Arte e Ilusão’ publicado em 1960, por Gombrich, no qual discute noções de recepção e representação sob um viés psicológico.

convenções, sem uma realidade proposta seja ela fictícia ou não. E, não há uma realidade sem que esta seja interpretada, uma sempre acompanha a outra.

Ambos, Roger Chartier e Ernst H Gombrich, expõem a definição de dicionários para iniciar suas visões sobre o ‘representar’. Ao concluírem que estas são demasiadas superficiais, passam a refletir sobre o tema. Chartier não disserta especificamente sobre a imagem visual, seus ensaios tratam a representação em seu todo, seja na forma de texto ou de uma aparência, seu enfoque é cultural. Chartier analisa, ainda, o poder que uma representação pode assumir na sociedade. Já Gombrich, é mais específico ao campo das artes, apontando elementos das Artes Visuais e da Música para exemplificar seu pensamento. E embora não proponha que uma representação pode conduzir eixos sociais, entende que a representação visual é uma linguagem capaz de ser lida como tantas outras. Neste ponto, suas obras se tornam complementares, ao definir representação como um processo comunicativo, sócio-cultural e expressivo. Este, independente de sua forma, traz aspectos que necessitam ser interpretados de acordo com os valores culturais de cada época. E para ocorrer esta interpretação, convidam o leitor a abandonar pré-julgamentos, tais como ver o texto como referente a alguma situação imaginária ou real. E, quando a imagem não remeter a um elemento do mundo exterior, evitar tomá-la diretamente como um motivo pertencente ao mundo interior do artista. Para Gombrich, é preciso romper com o mito de que a base para a interpretação de uma obra reside e se encerra nela.

Só os limites impostos pelo meio usado e pelo esquema; as ligações, na produção da imagem, entre forma e função; e, principalmente, a análise da participação do observador na resolução de ambigüidades tornarão plausível a declaração ousada de que se a arte tem história é porque as ilusões da arte não são só o fruto, mas também os instrumentos indispensáveis à análise das aparências pelo artista (GOMBRICH, 1986, p.24).

Percebemos, através de apenas um vislumbre, como este ‘representar’ está presente nas obras do *corpus* da pesquisa. Observam-se algumas ‘práticas’ e elementos do imaginário da época, Jean-Baptiste Debret e Cecília Meireles ‘representam’ de forma a elucidar o motivo ampliando seu significado e o posicionando no período. E suas representações não são apenas plásticas, estes artistas geram um texto ora para descrever a imagem, ora para complementar as informações. No que concernem as imagens, ambos parecem fundir os dois modos de representação propostos por Gombrich – o tradicional e o conceitual, e geram um discurso acerca das práticas culturais. Rosana Paulino vai além. Sua obra interfere em imagens já existentes as resignificando. Sua forma de ‘representar’ as ‘práticas’ atuais, ao mesmo tempo em que denuncia, questiona, as ‘práticas’ de outrora. Dessa forma, analisar as imagens

enquanto representação traz uma inerente complexidade, pois a leitura formal e as informações acerca do artista são insuficientes para compreender todo o potencial da imagem como elemento da cultura visual (GOMBRICH, 1986, p.23-26). Posto isso, compreendemos que a leitura destas obras não exige apenas uma leitura formal⁴² ou uma percepção estética, e sim, a entrada neste *labirinto da representação* – parafraseando Gombrich – atingindo o olhar cultural, afim de, expandir seus limites.

2.1. *Leitura: texto, leitor e contexto.*

As obras selecionadas no *corpus* de Jean-Baptiste Debret, Cecília Meireles e Rosana Paulino, e o texto verbal que as acompanham são vistas na pesquisa como representações. E através das noções propostas por Ernst H. Gombrich e Roger Chartier, percebemos que as imagens são textos visuais, passíveis de serem lidos. Entretanto, as obras desses autores não mostraram uma metodologia clara de leitura que ancorasse a análise, mesmo porque, isto não foi proposto em nenhum momento por estes. Dessa forma, buscamos nas teorias de leitura, como a *Estética da Recepção* (JAUSS) e a *Teoria do Efeito* (ISER), maneiras de apreensão das imagens. E em alguns momentos, utilizamos da História da Arte.

Ao invocar alguns fundamentos teóricos História da Arte é necessário deixar claro quais caminhos teóricos foram percorridos. Para isso, recorreremos novamente a E. H. Gombrich (1999, p. 86): " Se por 'história social' da arte entendermos um relato das diversas condições materiais sob as quais a arte foi encomendada e criada no passado, tal história é um dos desideratos de nosso campo de estudos". Se a História da Arte com abordagem social estuda como as imagens foram e estão sendo inseridas no âmbito cultural, seu conteúdo teórico servirá de grande auxílio para integrar conceitos que possibilitem uma leitura mais aprofundada das imagens do *corpus* da pesquisa. Para demonstrar a necessidade da análise associada à sociologia, Pierre Francastel (1993, p.69) afirma que “[...] quando se reduz à descrição uma obra figurativa, despojamo-la do que constitui sua realidade. Reduzimo-la aos elementos que ela possui em comum no espírito com a linguagem e, naturalmente, deles concluímos que a arte apenas realiza transferências [...]”. Para o autor as

⁴² Leitura Formal pressupõem, previamente, a análise da obra de arte em si, sua estrutura e a organização da composição e dos elementos gráficos. (GOMBRICH, 1990)

imagens plásticas se constituem em linguagem, uma vez que, possuem analogias e diferenças em relação à linguagem verbal. Sobre seu método explica:

A leitura, a decifração de um quadro ou de um monumento não acontecem de imediato, por uma espécie de apreensão espontânea. Se nos colocamos frente a um quadro, passamos horas – ou dias – para captar-lhe realmente o significado. Deste ponto de vista, não existe nenhum elemento comum entre a linguagem falada e a arte [...] A extrema dificuldade que, por outro lado, torna tão apaixonante a leitura dessas obras consiste no fato de que elas não são nunca representativas de um sentido unívoco. Todo objeto artístico é um lugar de convergência, onde se encontra o testemunho de um maior ou menor número, mas quase sempre considerável, de pontos de vista sobre o homem e sobre o mundo [...] uma certa relação de tons ou a introdução de um signo aparentemente secundário dão ao sistema em questão uma possibilidade de evocar episodicamente este ou aquele objeto do conhecimento sensível, ou esta ou aquela doutrina do conhecimento social. O uso da parte pelo todo é uma regra absoluta da figuração [...] Por analogia com a língua, a figuração, ou seja, a representação artística, permite individuar elementos de significados ordenados de acordo com determinadas ordens do imaginário [...] as regras pelas quais se assegura a relação entre as partes, a estrutura, não são apenas de caráter mental, abstrato, mas pelo contrário, concreto, baseado na técnica. (FRANCASTEL, 1993, p. 14-16)

A obra de arte é criada historicamente e possui entrelaçamentos culturais que extrapolam a época em que foram geradas. Sua contemplação pode ocorrer de diversas formas por leitores distintos e, em cada situação, o seu significado se modifica.

A imagem enquanto representação se constitui como um texto-verbal. Ela apresenta códigos que transmitem uma mensagem formulada a partir de uma idéia específica, um discurso. Segundo Louis Marin (2009, p.118-119) as imagens podem ser lidas e esse “[...] ler, é reconhecer uma estrutura *signifiance*: que tal forma, tal figura, tal traço seja um signo, que representa qualquer outra coisa sem que saibamos necessariamente qual seja essa outra coisa representada [...] Em seguida, ler é compreender o que lemos, dotar essa operação de reconhecimento da estrutura de *signifiance*, de uma significação.” Pierre Bourdieu, respondendo uma questão de Roger Chartier, amplia o significado de leitura: “[...] “a cada vez que a palavra ‘leitura’ for pronunciada, que ela pode ser substituída por toda uma série de palavras que designam toda espécie de consumo cultural.” (BOURDIEU, CHARTIER, 2009, p.231). Porém, Vicent Jouve (2002, p.18) propõe que a leitura só existe perante um leitor, e que “[...] o movimento do olhar [do leitor] não linear e uniforme; ao contrário é feito de saltos bruscos e descontínuos [...] entre os quais pausas mais ou menos longas [...] permitem a percepção.” Ler exige um esforço complexo e plural do leitor, que a princípio vislumbra as formas, depois constrói analogias pessoais e ainda busca nos contextos sociais – do texto e o seu próprio – argumentos e significados para o que vê.

Segundo Jouve (2002, p.36): “[...] pelos temas que aborda e pela linguagem que usa, cada texto desenha no vazio um leitor específico”. Essa imagem do leitor proposta pelo texto verbal ou visual é instituída pelo gênero ao qual a obra pertence e pelo enunciado particular de cada obra. Temos a existência de dois leitores em cada obra, o implícito – projetado pelo e texto – e o leitor real – aquele de carne e osso que decide ler o texto. O leitor implícito deve ser observado como um papel proposto ao leitor real, que escolhe mantê-lo ou constatá-lo.

Os estudos de Hans Robert Jauss (1979), fundador da *Estética da Recepção*, abordam o processo de leitura, ou seja, como se dá o processo de interação entre o leitor e a obra. A leitura longe de ser uma recepção passiva, apresenta-se como uma interação produtiva entre o texto e o leitor. Sobre essa interação o autor salienta a diferença entre o ato de recepção e o ato de interação:

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra, menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (Einstellung auf) seu efeito estético, i.e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. (JAUSS, 1979, p.46).

Jauss (1979) recorda a tarefa da hermenêutica literária em diferenciar estes dois modos de recepção: [...] “de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores em tempos diversos.” (JAUSS, 1979, p. 46). Para o autor, a aplicação da hermenêutica literária tem como objetivo “comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético” [...] (JAUSS, 1979, p. 46). Jauss explica que [...] “para a análise da experiência do leitor ou da 'sociedade de leitores' de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto-leitor.” (JAUSS, 1979, p. 48). Seu texto esclarece, em seguida, que “efeito” é o momento condicionado pelo texto, e “recepção” é o momento condicionado pelo destinatário, o leitor e que a compreensão do texto ocorre na união desses dois momentos.

A *Teoria do Efeito*, de Wolfgang Iser (1996) complementa a idéia de Jauss relatando que a interação do texto com o leitor ocorre pelo preenchimento de pontos vazios na narrativa por projeções e negações. Iser (1996) explica que os pontos vazios [...] “possibilitam as relações entre perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas” (ISER, 1979, p.91), assim, o leitor instigado parte para suas próprias projeções e negações evocando elementos de seu repertório cultural, a fim de se posicionar diante da leitura. Em texto, esclarece:

Os vários tipos de negação invocam elementos conhecidos ou determinados para suprimi-los; o que é suprimido, contudo, permanece à vista e assim provoca modificações na atitude do leitor quanto a seu valor negado. As negações, portanto, provocam o leitor a situar-se perante o texto. (ISER, 1979, p.91)

O leitor dá nova vida ao texto, percorrendo suas linhas, criando complementos aos espaços livres. Complementos criados a partir do repertório do leitor, formado de fragmentos de diversas leituras – a construção de um texto é realizada como um mosaico de citações de outros textos, atualizando idéias estabelecidas ou rompendo com os padrões. Essa ação de ir e vir do leitor, na busca de sentido através das projeções e negações, consiste no ato de leitura, assim o leitor é capaz de compreender os diálogos entre o imagético e o verbal.

Ressalta-se que na leitura das imagens em questão a escrita e o visual são indissociáveis para a completa compreensão da obra. Em todos os artistas abordados na pesquisa, as obras vêm acompanhadas de um relato verbal, as ilustrações de Debret ao serem compiladas em seu livro *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* (1834-1839), recebem, cada uma, um texto descritivo do próprio artista; Cecília ao expor suas ilustrações em Lisboa redige um texto explicativo, que posteriormente será agregado às imagens, no livro *Batuque, Samba e Macumba: Estudos de gesto e de ritmo 1926-1934* (2003); e por fim, a obra de Rosana Paulino oferece em seu blog virtual <<http://rosanapaulino.blogspot.com/>> textos ora descritivos, ora poéticos sobre seu trabalho com artista. Entretanto, texto e imagem, ao tratarem do mesmo tema, não significam necessariamente que devam transmitir a mesma idéia. Roland Barthes (1990) denomina de revezamento a ação que ocorre quando uma linguagem completa a significação da outra. Barthes explicita:

[...] no passado, havia redução do texto à imagem; no presente, há uma ampliação recíproca: a conotação não significa mais uma ressonância natural da denotação fundamental, constituída pela analogia fotográfica; estamos, pois, diante de um processo caracterizado de naturalização cultural. (BARTHES, 1990, p.20)

Segundo Barthes, o texto em relação à imagem ora tem função de ancoragem ora de revezamento. A primeira, a ancoragem, norteia o leitor à deriva, e a segunda, o revezamento, já citado anteriormente, é um processo em que ora texto complementa a imagem, ora imagem complementa o texto. Martine Joly (1996) ao retomar a noção de revezamento de Barthes complementa:

A complementaridade das imagens e das palavras também reside no fato de que se alimentam umas das outras. Não há qualquer necessidade de uma co-presença da imagem e do texto para que o fenômeno exista. As imagens engedram as

palavras que engedram as imagens em um movimento sem fim. (JOLY, 1996, p.121-122).

Joly (1996) ressalta a interação do texto verbal com o texto visual até mesmo quando estes não estão juntos. Para Joly, “[...] as palavras e as imagens revezam-se, interagem, completam-se e esclarecem-se com uma energia revitalizante. Longe de se excluir, as palavras e as imagens nutrem-se e exaltam-se umas às outras” (JOLY, 1996, p.133).

Relembrando Bourdieu (BOURDIEU, CHARTIER, 2009, p.231), se a leitura pode ser entendida como “consumo cultural”, o texto pode sugerir discursos reais ou fictícios, afim de, confundir o leitor e passar uma mensagem distorcida. A linguagem enquanto discurso é interação, e um modo de produção social. Segundo Roger Chartier (2009), a linguagem deixa de ser considerada ingênua, natural, desprovida de intencionalidade, e torna-se o lugar privilegiado de manifestação da ideologia (CHARTIER, 2009, p.240). Dessa forma, o autor (2004) explica que a linguagem é lugar de conflito e não há como desvinculá-la dos processos histórico-sociais que a constituem. “Seu estudo não pode estar desvinculado de suas condições de produção” (CHARTIER, 2009, p.240).

Dessa capacidade do discurso - de se posicionar na sociedade diante a um elemento, surge o conceito nomeado por Bourdieu (2010, p.7) de “poder simbólico”, que é [...] “uma espécie de círculo cujo centro está em toda parte e em parte alguma [...] é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 2010, p.7). Portanto, o poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem das coisas. Esse poder se exerce nas relações sociais, e, ao mesmo tempo, constitui-se na dinâmica social. Por meio das práticas discursivas, [...] “os agentes disputam a prevalência do seu modo de perceber e classificar as coisas do mundo e o outro e, assim, de produzir a realidade e de intervir sobre essa realidade.” (BOURDIEU, 2010, p.21).

Entretanto, um texto pode abranger não só os ideais de um período, como, ao mesmo tempo, relacionar discursos anteriores os atualizando ou reinventando. A interação entre textos gera o problema da compreensão de um determinado contexto. Se o artista tem como referência, além do momento histórico e cultural, uma relação de leitura com outros textos, o leitor têm em seu repertório uma delimitação da compreensão da leitura. Laurent Jenny (1979), em seu artigo intitulado *A estratégia da forma*, afirma que a apreensão do sentido de um texto subentende sua relação com outros textos, de modo que a “intertextualidade” implica sempre “uma relação de realização, de transformação ou de transgressão” (JENNY,

1979, p.05). Jenny (1979) segue a definição de Intertextualidade de Julia Kristeva (1974), a qual entende a intertextualidade como:

[...] qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto [...] o termo ‘intertextualidade’ designa essa transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutra, mas como este termo foi frequentemente tomado na acepção banal de ‘crítica das fontes’ dum texto, nós preferimos-lhe um outro: transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético – da posicionalidade enunciativa e denotativa. (KRISTEVA, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974, p.60, *apud* JENNY, 1979, p.13)

Omar Calabrese (1998, p.42) completa a definição ao salientar que as intertextualidades [...] “não dependem do mero encadeamento de elementos ‘lexicais’ no texto, mas da explicação de verdadeiros ‘potenciais’ significativos a partir de configurações tornadas estáveis pelo uso”.

Temos, portanto, que as idéias de Jauss (1979), por meio da *Estética da Recepção*, contribuíram para a reformulação de questões de caráter estético e historiográfico, atribuindo ao leitor, enquanto entidade coletiva, a tarefa de estabelecer os parâmetros de recepção de cada época. A *Teoria do Efeito*, elaborada por Iser (1996), apresenta contribuições relevantes aos estudos literários, pois enxerga a leitura como um processo de comunicação, um diálogo de vozes que se entrecruzam no ato da leitura: a do autor, do texto e do leitor. O leitor, nesse processo, torna-se atuante, pois, ao interagir com a estrutura do texto literário, além de sofrer seus efeitos, age sobre eles. Tanto a *Teoria do Efeito* como a *Estética da Recepção* fazem emergir a figura do leitor como elemento participativo. Podemos concluir que as duas vertentes concebem a literatura como provocação, na medida em que conduzem o leitor à busca de novos sentidos, levando-o a uma visão mais ampla e crítica, tanto da obra literária, como de sua própria identidade.

2.2. *Produção e Circulação das imagens.*

Analisar as obras produzidas por estes artistas, em suas múltiplas relações com a sociedade, pressupõe a reflexão sobre a reprodução e o consumo destas imagens, observando as formas pictóricas que geram diálogos com a visualidade de cada período.

Segundo Annateresa Fabris (1998) existem três momentos importantes na história da reprodução de imagens, antes da fotografia, são eles: as técnicas xilográficas (em uso corrente

desde o século XIII), a água forte (no século XV) e a litografia (que se expandiu no século XIX). Estes avanços nos meios de reprodução de imagens possibilitaram sua utilização em diversos círculos sociais, imagens que reutilizadas criam novos sentidos nas formas utilitárias, gráficas, artísticas e científicas, passando a imagem a integrar permanentemente muitas atividades sociais. Segundo Chartier (1991) essa capacidade de um texto ser reproduzido em diversos momentos gera uma possibilidade infinita de leituras, ao menos, que este seja lido dentro de suas concepções originais.

[...] considero as diferenciações culturais, não como a tradução de divisões estáticas e imóveis, mas como o efeito de processos dinâmicos. Por um lado, a transformação das formas através das quais um texto é proposto autoriza recepções inéditas, logo cria novos públicos e novos usos. Por outro lado, a partilha dos mesmos bens culturais pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade suscita a busca de novas distinções, capazes de marcar os desvios mantidos. (CHARTIER, 1991, p.186-187)

Neste momento, os procedimentos não só reproduzem a imagem, mas lhe conferem um domínio antes desconhecido, a circulação e popularização dessas aumentam, gerando a proliferação de valores e sentidos. Possibilitando uma maior troca de experiências entre artistas, principalmente no período dos viajantes oitocentistas, havia a troca de registros, muitos estudavam nas mesmas academias, ou seja, estabeleciam uma rede intertextual, de acordo com o tema pictórico proposto. Segundo Ana Maria Belluzzo (1999), muitos artistas viajantes seguiam modelos de representação para suas composições, escolhiam temas e situações já previamente reconhecidas pelos olhos do observador curioso, por isso, algumas imagens e generalizações de tipos humanos são recorrentes em diferentes obras. Entretanto, deve-se ressaltar que este intercâmbio de imagens não propunha cópias, ou meras repetições, mas a uma linguagem iconográfica do período, preocupada em estabelecer relações entre o novo e o observador. Esta troca, embora com significados diferentes, continuará a acontecer em todos os momentos abordados na pesquisa.

Os artistas conheciam o poder de divulgação estabelecido por estes meios de publicações acessíveis e ilustrados a diversos públicos. Deste modo, um diário – objeto particular e único, lido por poucos – ganha proporções simbólicas ao ingressar no mercado cultural, o diário passa a estabelecer uma relação entre o autor/artista com o leitor. Esta relação pode não só representar a verdade, como estar sujeita a cativar ainda mais o leitor, mostrando um imaginário compartilhado sobre o elemento retratado.

Este é caso da obra de Jean-Baptiste Debret, *Voyage Pittoresque ET Historique au Brésil, ou Séjour d'un Artiste Français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement*,

*époques de l'Avènement ET de l'Abdication de S. M. D. Pedro 1er, Fondateur de l'Empire brésilien*⁴³ publicada entre os anos de 1834 e 1839, na França, pelo Editor de *Firmin Didot*⁴⁴. As ilustrações, que aparecem nessa obra, foram compostas a partir de cenas, retratos, detalhes e elementos desenhados pelo artista *in locu*, em crayon e aquarela, em seu caderno de viajantes⁴⁵. Segundo o pesquisador, Julio Barreira (2006), existe uma diferença entre as idéias propostas pelas imagens do *Voyage* e as representações iniciais de seu caderno de viajantes. Sobre isso, Barreira explica que:

[...] é nessa diversidade [cotidiano carioca] de ocupações e etnias que se concentram os registros do *caderno*. Eles são as partes das cenas que irão compor o *Voyage* e nessas figuras isoladas está presente todo um vigor libertário que Debret não ousou levar para as composições (BARREIRA, 2006, p.16, grifos do autor).

Percebe-se que os desenhos vão se remodelando, propositalmente ou não, na medida em que são refeitos. Ou seja, o artista seleciona as partes que irão compor as ilustrações do *Voyage*, e cria aquarelas repletas de elementos, bustos etnográficos, cenas urbanas, entre outras. Entretanto, não são essas aquarelas que farão parte do *Voyage*. Os meios de reprodução e divulgação da época eram feitos em litografia, como já dito anteriormente. Dessa forma, as aquarelas escolhidas pelo artista são litografadas pelo gravurista Thierry Frères⁴⁶. Essas imagens se finalizam perdendo detalhes – pois a litografia é uma técnica que fornece estruturas mais delineadas que a aquarela – e sendo lapidadas, mesmo que sutilmente, sob a ótica editorial.

Depois de finalizadas, estas ilustrações receberam do próprio Debret um texto explicativo, também, redigido com a premissa editorial, “[...] a fim de que pena e pincel suprissem reciprocamente sua insuficiência mútua.” (DEBRET, 1975, p.6). A primeira publicação do *Voyage* atingiu, em suma, o público intelectualizado e a burguesia francesa, uma vez que, o livro foi lançado em fascículos entre 1834 e 1835, na França. E depois, em 1839, compilado em três volumes, atingindo todo o público europeu. Segundo Bandeira (2006), o Conde Clarac, Hippolyte Lebas e Louis Charles Couder foram os primeiros a expor um parecer sobre a publicação do *Voyage*, na França: [...] “algo de tão característico, de tão

⁴³ Para evitar cortes na leitura, simplificaremos o título original - *Voyage Pittoresque ET Historique au Brésil, ou Séjour d'un Artiste Français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, époques de l'Avènement ET de l'Abdication de S. M. D. Pedro 1er, Fondateur de l'Empire brésilien* – para, apenas, *Voyage*.

⁴⁴ Firmin Didot (1764-1836) foi um importante gravador francês, que até sua morte, enquanto amigo de Debret, teria ajudado e encorajado o artista a publicar seu diário. (BARATA, 1983, p.388)

⁴⁵ Esta produção inicial, só foi divulgada numa edição *fac-símile*, pelo pesquisador Júlio Barreira, em 2006. Sendo que até este ano, permaneceu conservada sob posse da Biblioteca Nacional da França – após a morte do artista – disponibilizada apenas para pesquisadores.

⁴⁶ Thierry Frères, gravurista e editor da Editra Firmin Didot. Não foram encontradas maiores informações.

grande, e ao mesmo tempo de tão singular, que enriquece nossos domínios (das artes) de uma infinidade de conhecimentos novos.” (CLARAC *at al*, 1936, *apud* BARREIRA, 2006, p.12). Já, a crítica brasileira divulgada, dois anos depois da publicação oficial da obra na França (1939), pelo Instituto Geográfico e Histórico Brasileiro (IGHB) foi desfavorável. E não permitiu a publicação da obra no Brasil pela descrição duvidosa dos fatos, em nota vê-se o parecer do IGHB: [...] “este segundo volume é de pouco interesse para o Brasil; pois, que sendo principiado em 1816 e acabado quando o autor voltou em 1831 para a França, não pôde compreender as alterações que tem havido no Brasil em costumes e artes e ciências. (IGHB, 1941, p.99). Nas décadas de 1920 e 1930, todos os estudos e relatos feitos pelos viajantes no Brasil, no período entre 1500-1900, começam a ser retomados. E, em 1940, o livro (ainda inédito no Brasil) recebe sua primeira tradução para o português, por Sérgio Milliet, publicado pela editora Martins Fontes. Nesta edição, a obra recebe o título em português e reduzido – *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. A circulação dessa obra ocorreu de maneira díspare, pois não o texto, mas as ilustrações se universalizaram desde sua primeira publicação, devido à evolução dos meios de reprodução que nestes séculos as recolocaram em diversos círculos culturais: aderindo livros didáticos, livros históricos, como a nova edição de *Casa Grande Senzala* (2006), ilustrada com as obras do artista, entre outros. Entretanto, na maior parte dessas publicações, as imagens aparecem sozinhas, sem o texto original que as acompanham no *Voyage*, e passam a adquirir um caráter meramente decorativo, não mantendo uma relação direta com o texto apresentado, o que remete a proposta de “leitura amadora da obra de arte” (BOURDIEU, 2010, p.284), na qual o observador não apreende o texto por completo, recolocando a imagem de seu valor simbólico original para resignificá-lo em parte ou em todo num novo contexto.

As ilustrações da artista e poetisa Cecília Meireles geradas, entre os anos de 1926 e 1934, a partir de seus estudos sobre gesto e ritmo na cultura afro-brasileira, tiveram um circuito similar às imagens de Debret, embora não tenham atingido a universalização de sua obra. Esta série de desenhos foi exposta pela primeira vez na sede da *Pró-Arte*⁴⁷, no Rio de

⁴⁷ A Pró-Arte Sociedade de Artes, Letras e Ciências, fundada em 1932, na cidade do Rio de Janeiro, defendia e divulgava os ideais modernistas da semana de 1922. Na década de 1930 várias sociedades nomeadas como Pró-Arte foram fundadas, sendo a primeira em São Paulo, com a participação de Mário de Andrade (1893-1945). Uma carta de Mário de Andrade à Lasar Segall (1891-1957), datada de 9 de fevereiro de 1931, permite apreender o espírito que redonda na criação das Pró-Artes no Brasil. Diz o poeta e crítico: “... uma coisa que vai alegrar você - a quase realização daquela nossa velha idéia, lembra-se? - de um centro de arte moderna juntamente com d. Olívia Guedes Penteado e com outras algumas senhoras de nossa melhor sociedade; estou tentando dar a essa idéia uma forma palpável, útil. Creio que faremos para principiar uma espécie de *club* que se chamará 'Sala Moderna', na qual exporemos quadros, estátuas, livros e faremos ouvir músicos, escritores exclusivamente modernos, nacionais e estrangeiros”. (ANDRADE, 1931, *apud* ITAÚ Cultural, 2010)

Janeiro, em 18 de abril de 1933. Mas, apenas o pequeno círculo carioca intelectualizado teve acesso à exposição, como se vê em nota do Jornal *A Nação*, do dia 13 de abril: “A exposição, nesta noite, será dedicada exclusivamente aos convidados do “Pró-Arte”, [...] mas a partir de terça-feira [...] ficará a disposição dos representantes da imprensa, artistas e intelectuais.” (NOTA, A NAÇÃO, 1933). Em 1934, Cecília Meireles viaja a Portugal, com um ciclo de conferências. Uma delas, sobre o folclore negro brasileiro, trazia as ilustrações de seu estudo sobre a cultura negra, sob o título de *Batuque, samba e macumba*. A conferência ocorreu em 17 de dezembro de 1934, no Clube Brasileiro, em Lisboa, Portugal. Nesta, Cecília Meireles apresentou um discurso meramente descritivo para a imagem, como se vê nas palavras da artista [...] as rápidas palavras desta conferência destinam-se a servir de legenda aos desenhos aqui expostos. Em que se encontra fixado o ritmo do batuque, do samba e da macumba [...] (MEIRELES, 2003, p.11). A partir do grande sucesso atingido pela conferência, em 1935, o texto e as imagens foram publicados, na íntegra, em separata da revista *Mundo Português*. A circulação manteve-se restrita ao público português até 1983, quando em comemoração aos cinquenta anos da primeira exposição dos desenhos na *Pró-Arte*, patrocinado pela Funarte e pelo banco Crefisul, as ilustrações e o discurso da conferência foram compilados no livro *Batuque, samba e macumba*, em duas edições – português e inglês. Segundo Alexandre C. Teixeira (2003, p.11) em nota sobre a última edição [...] “a circulação da obra deu-se, no entanto, de maneira excessivamente restrita, uma vez que as tiragens – ainda que generosas – destinaram-se, quase exclusivamente, à distribuição entre os clientes do banco.” Sua obra, portanto, só atinge a acessibilidade plena em 2003, com o lançamento da obra *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-1934*, pela editora Martins Fontes. A publicação, além de permanecer a venda, foi em 2007 distribuída para instituições educacionais e culturais.

Já, a circulação das obras de Rosana Paulino mostra um percurso completamente diferente, em muito devido aos meios de divulgação e reprodução estabelecidos na sociedade atual. A artista realiza suas primeiras exposições em 1994, em São Paulo e em Belo Horizonte, atingindo um público diminuto, freqüentador de museus e centros culturais. Iniciada sua carreira, a artista lança sua obra, a partir de 1997, em âmbito internacional – América do Norte, América Latina, África e Europa – reconhecida, sua obra passa a fazer parte de catálogos, livros e materiais didáticos sobre arte contemporânea e afro-brasileira. Rosana Paulino, como artista contemporânea, transcende a divulgação por meio de exposições. E através da reprodução fotográfica digital, criou um blog, em janeiro de 2008 - www.rosanapaulino.blogspot.com, no qual mostra suas obras, alguns pensamentos, esboços,

obras ainda não expostas, entre outras coisas, como em um diário. Dessa forma, sua obra se universaliza em grandes proporções – não só artistas e pesquisadores, como todo público leigo estão suscetíveis de conhecer sua produção.

A leitura destas imagens não implica, portanto, refletir apenas sobre seu contexto histórico ou sobre acessibilidade ao público, como afirma o pesquisador Artur Freitas:

A compreensão do *funcionamento* de uma imagem artística depende não somente do relato de sua circulação e dos seus efeitos, como aqui se propõe, mas sobretudo de uma integração dialética entre essa rede de acontecimentos sociais e as propriedades basicamente visuais de cada imagem; depende, como adiantei no início, e retornando a Wollheim, que se entenda a imagem visual como um *signo* – uma *função sígnica* –, ou seja, como um circuito de relações entre uma forma e um conteúdo cultural. E aqui já é preciso repensar a imagem. (FREITAS, 2004, p.181)

A relevância destes momentos artísticos está na relação entre as formas de elaboração plástica distintas com um determinado tema específico, inseridos num mercado que envolve leitores de várias camadas culturais e/ou sociais.

3. *Olhares distantes, próximos e internos.*

AI, PALAVRAS, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!
Ai, palavras, ai, palavras,
sois de vento, ides no vento,
no vento que não retorna,
e, em tão rápida existência,
tudo se forma e transforma!
(MEIRELES, Cecília, 2005, p.77)

3.1. *Jean-Baptiste Debret: estudos sobre o cotidiano carioca oitocentista.*

O francês, Jean-Baptiste Debret foi discípulo de Louis David⁴⁸ e, como o mestre, seguia o neoclassicismo histórico (ARGAN, 1992). O artista veio ao Brasil, como integrante da Missão Artística Francesa, liderada por Joachim Lebreton. Esta tinha como um de seus objetivos fundar uma Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, a pedido de Dom João VI. Ao lado de suas atividades como professor e retratista da corte, Debret passou a registrar objetos e cenas do cotidiano de escravos e homens livres, de brancos pobres e aristocratas. Seus olhos se voltavam para as festas reais, os pontos geográficos, os monumentos, os frutos, as plantas, enfim, tudo que pudesse representar os costumes cariocas e de seus arredores. Sobre essa parcela de sua atividade, o artista afirma:

Graças ao hábito natural da observação, natural em um pintor de história, fui levado a apreender espontaneamente traços característicos dos objetos que me envolviam; por isso, meus esboços feitos no Brasil reproduzem, especialmente, as cenas nacionais ou familiares do povo entre o qual passei dezesseis anos. (DEBRET, 1975, p.6)

As principais técnicas utilizadas pelo artista neste registro foram o desenho *in loco* em crayon e a aquarela, pois “[...] a rapidez desta técnica [crayon e aquarela] e sua espontaneidade latente carregam de autenticidade a imagem, traduzindo diretamente a suas primeiras impressões” (BARREIRA, 2006, p. 10). Estas técnicas foram facilitadoras do grande volume de elementos retratados pelo artista, durante sua estadia (1816-1831), em seu caderno de viagem. O qual mostrava a estrangeiros que o visitavam. Segundo o artista, as recepções curiosas desses visitantes o encorajaram “[...] a preencher algumas lacunas, a fim

⁴⁸ Jacques-Louis David (1748-1825), pintor francês, foi o mais característico representante do neoclassicismo artístico. Controlou durante anos a atividade artística francesa, sendo o pintor oficial da Corte Francesa e de Napoleão Bonaparte. (MORAES, 1975)

de compor uma verdadeira obra histórica brasileira [...]” (DEBRET, 1975, p.6). E, em 1831, por motivos de saúde, o artista retorna a Paris e compõe o *Voyage*, objetivando “[...] um plano ditado pela lógica: o de acompanhar a marcha progressiva da civilização no Brasil” (DEBRET, 1972, p.85). Debret organiza sua obra em três volumes, o primeiro aborda a vida indígena – ou em sua visão, o selvagem não civilizado. Em suas palavras “[...] comecei reproduzindo as tendências instintivas do indígena selvagem e ressaltando todos os seus progressos na imitação da atividade do colono brasileiro” (DEBRET, 1972, p.85). No segundo, o artista dedica-se a vida urbana carioca, pois para ele o Rio de Janeiro era “[...] o centro donde a civilização iria irradiar-se por todas as partes do território.” (DEBRET, 1972, p.86). Neste volume se encontram a maior parte das pranchas dedicadas aos negros, pois para Debret era impossível não retratá-los, uma vez que “[...] tudo assenta pois, no escravo negro; na roça, ele rega com suor as plantações do agricultor; na cidade, o comerciante fá-lo carregar pesados fardos; se pertence ao capitalista é como operário ou na qualidade de moço de recados que aumenta a renda de seu senhor.” (DEBRET, 1972, p.85-86). No terceiro volume, conclui o que define como “avanços da civilização” ao retratar os acontecimentos políticos, enfatizando a história da monarquia, e religiosidade católica brasileira. Dessa forma, o artista publica entre 1834-1839, o livro *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*.

Embora todas estas preocupações expostas por Debret em retratar o país fielmente, a pesquisadora Valéria Lima (2003) propõe um olhar atento a seu diário, pois em seu doutorado *A viagem pitoresca e histórica de Debret: por uma nova leitura*, ao retomar o título original e completo da obra – *Voyage Pittoresque ET Historique au Brésil, ou Séjour d’un Artiste Français au Brésil, depuis 1816 jusqu’en 1831 inclusivement, époques de l’Avènement ET de l’Abdication de S. M. D. Pedro 1er, Fondateur de l’Empire brésilien* – percebe-se primazia da visão artística sobre a histórica, quando analisa o subtítulo da obra *Séjour d’un Artiste Français au Brésil*. A pesquisadora define o termo *séjour*, como uma vivência de 15 anos (tempo de estadia de Debret no Rio de Janeiro) como artista e não como cientista ou historiador, e conclui “[...] o que predomina [em sua obra] não é uma visão de viajante explorador, mas a de um artista, cujo olhar está impregnado de imagens e extremamente sensibilizado diante das novas experiências” (LIMA, 2003, p.120). Atentamos, também, para outro termo importante na obra de Debret, a noção de pitoresco, que segundo a pesquisadora Ana Maria Belluzzo remete a uma combinação entre propósitos morais e uma apreciação estética, assim o artista faz na representação recortes atrativos, de modo a tornar um lugar inspirador ao leitor. (BELLUZZO, 1999). Ao tratar da visão pitoresca no Brasil a autora expõe:

Em resumo, a visão pitoresca trata-se de uma prática gratificante, pois o simples reconhecimento de um lugar pode se tornar uma fonte de prazer. A repetição de imagens semelhantes cria o repertório necessário, a redundância capaz de gerar o *lugar-comum*. A vista é socializada, expõe uma percepção que é compartilhada e apresenta um lugar reconhecível, e a prática colabora para a *fixação* de uma forma, de um modo perceptivo. (BELLUZZO, 1999, p.20)

Dessa forma, percebe-se que a visão de Debret embora se pretenda científica pode receber interferências de seu estilo artístico e da predileção pelo pitoresco, que permeava os diários de viajantes do oitocentos. Os ideais estéticos neoclássicos permeavam a França no momento anterior a chegada de Debret ao Brasil. Segundo Argan (1992), o neoclassicismo defendia a supremacia da técnica e da forma – pinturas equilibradas, delineadas, detalhes. Suas características remetiam a arte clássica, os eixos rígidos, mesmo na pintura, como das esculturas greco-romanas. Entretanto, o neoclassicismo buscava a técnica, como “[...] um instrumento racional que a sociedade construiu para as suas necessidades e que deve servir a ela” (ARGAN, 1992, p.21). Dessa forma os neoclássicos utilizavam da técnica para encontrar o belo. O “belo” consiste numa escolha entre as infinitas formas, encontradas na natureza. A concepção de “belo” neoclássico é semelhante ao “belo clássico”, ou seja, objetivo, universal, e imutável. Embora, esta concepção seja ampliada em função da poética do “pitoresco”, na qual o indivíduo é parte integrante de seu ambiente natural, e da [...] poética do “sublime” que exalta na arte clássica a expressão total da existência.

Naves (1996, p.45) estudou a relação entre o neoclassicismo e a produção plástica do *Voyage* e propõe que “[...] uma parcela significativa de seus desenhos [de Debret] – principalmente os que envolvem as atividades dos negros de ganho do Rio de Janeiro – tem, por assim dizer, uma dimensão a mais, que confere uma nova realidade às pessoas e objetos representados”. Esta nova realidade, talvez nada tenha a ver com uma idéia idílica do Brasil, mas as contradições sociais se mostram em suas imagens, embora, aparentemente, amenizadas para o leitor europeu. A mostra dessas contradições, como torturas e maus-tratos, não foi tão bem aceita pelo Instituto Geográfico e Histórico Brasileiro (como já dito em capítulo anterior), que justificando uma cena, de castigo aos negros, retratada por Debret escreveu em parecer: “[...] a atitude do paciente é tal que causa horror. Pode ser que M. Debret presenciasse semelhante castigo, porque em todas as partes há senhores bárbaros [...] é confessado por escritores de nota, que entre todos os senhores de escravos os portugueses eram os mais humanos.” (IGHB, 1841, p.98-99). Dessa frase do Instituto podemos apreender as prevenções de um órgão nacional, que lidava com as imagens publicadas acerca do

Brasil⁴⁹. Os portugueses pareciam se preocupar em transpassar a idéia de uma colonização violenta ou desumana. Segundo o ideal escravista, esse sistema justificava-se pelos ideais deterministas de inferioridade das raças. Os portugueses se mostravam, então, sempre como os colonizadores mais brandos (RIBEIRO, 1995). Severamente criticada pelo Instituto, a obra de Debret foi considerada caricata e pouco precisa (IGHB, 1841). Temos que pensar, portanto, três fatores para iniciar a análise da concepção das obras de Debret: o neoclassicismo, o pitoresco e as críticas que o artista receberia no momento de divulgação da obra.

Para percebermos o olhar que Debret teve para com a mulher negra escolhemos duas imagens para a leitura. *Esclaves nègres, de différentes nations* e *Negresses libres, vivant de leur travail*. Ambas existiam em aquarela e em litografia. Optamos pela utilização das aquarelas em razão de suas cores e da possibilidade de visualizar detalhes. Mas, é importante salientar que não desconsideramos a importância da litografia, vez que, estas foram publicadas e não as aquarelas. Em relação ao texto verbal utilizamos a versão traduzida para o português, de Sérgio Milliet, em sua sexta edição (1975).

3.1.1. *Esclaves nègres, de différentes nations.*



Figura 38 – Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830. Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm. *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*

⁴⁹ Os objetivos da instituição, estabelecidos no Art. 1º do Estatuto de 1838, são mantidos até a atualidade, adaptados às conjunturas nacionais e internacionais, de que é o primordial, "coligir, metodizar, publicar ou arquivar os documentos necessários para a História e a Geografia do Brasil. Sendo o instituto o representante das idéas de ilustração, que em diferentes épocas se manifestaram em nosso continente" (IHGB, 2010)

*Esclaves nègres, de différentes nations*⁵⁰ (1820-1830, figura 38) é uma das aquarelas selecionadas por Debret para compor o segundo volume do *Voyage*. Na posição 22, a imagem aparece no livro em prancha individual, o papel é de fundo amarelado, potencializado pelo tempo. Em primeira vista, observam-se os bustos sobrepostos de dezesseis mulheres negras todas enumeradas na parte superior da cabeça (1-16). O leitor passa a se indagar sobre quem seriam estas mulheres negras todas dispostas lado a lado. A ordenação das imagens propõe um percurso horizontal. Olhamos, a princípio, duas linhas: a superior, seguindo do meio para as laterais e depois a inferior no mesmo trajeto (Figura 39). Por vezes, a continuidade deste trajeto é interrompida. Isto ocorre no destaque à quarta negra da linha superior representada de frente em contraponto com a quinta negra da linha inferior representada de costas.



Figura 39 – Percurso do olhar. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830.

Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

Embora a imagem sugira um conjunto, o leitor é tentado a parar diante de cada mulher e questionar-se sobre suas diferenças. Da parte superior a inferior, da esquerda para a direita, seguindo os olhares das mulheres, enfim, indo e voltando. Isto acontece, pois a composição foi extremamente equilibrada, num jogo entre o tamanho das personagens e sua quantidade (Figura 40).

⁵⁰ Esta imagem foi disponibilizada em conteúdo digital, pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, e consta como a que oferece “melhor resolução possível”. A imagem traz apenas algumas manchas de umidade e tempo, que não dificultaram a leitura. <http://bndigital.bn.br/>



Figura 40 – Pesos e Simetria. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830.

Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

Outro elemento que evidência esse equilíbrio é a colocação das personagens em vértices de triângulos. Assim, a simetria prende a atenção do leitor na própria imagem, impedindo que o olhar escape a moldura (Figura 41). Esta moldura consiste numa margem tripla, direta sem enfeites ou rebuscamentos – apenas três linhas finas e pretas distanciadas. Debret a utiliza para todas as pranchas do *Voyage*.

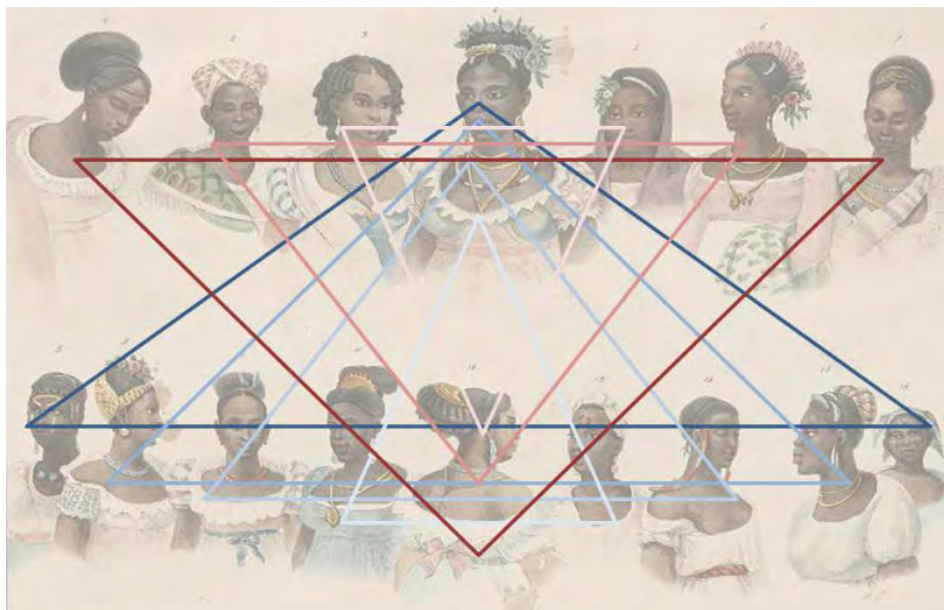


Figura 41 – Composição I. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830.

Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

O desenho de todas as mulheres é preciso e forte na cabeça e gradativamente, vai tornando-se mais claro até que o resto do corpo desaparece. O que parece conferir certa leveza a imagem, mesmo mostrando tantos elementos. Na parte superior temos sete mulheres em tamanho mediano em relação ao tamanho da imagem (10,5 x 19 cm), enquanto na parte inferior, as representações, embora menores, somam nove mulheres. Estas mulheres estão dispostas em “V” na linha de cima, e na parte de baixo da ilustração as negras estão posicionadas de forma a gerar uma linha sinuosa, sobrepostas, de frente, de perfil, de costas criam novamente um vai-e-vem no leitor (figura 42). Estas características – sobreposição e clareamento de trechos – da imagem retomam uma prática da época, de compor a partir de desenhos pré-existentes, utilizada principalmente por viajantes, devido à rapidez exigida pelo registro.



Figura 42 – Composição II. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830.

Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

Observando o todo, essas mulheres não mostram ligação entre si, não se olham, não interagem. Esta ilustração parece evocar uma parede de retratos, os quais podem ser vistos individualmente. Na tradução do título temos *Escravos negros de diferentes nações*⁵¹. Ao buscar no texto verbal (Anexo 1) mais informações sobre as mulheres, e porque algumas se encontram em destaque, temos ao invés de descrições detalhadas sobre a imagem, como proposto pelo artista, uma introdução sobre as origens dos escravos, como se dava o tráfico e

⁵¹ Ao utilizar o termo “nações” Debret parece se referir mais a noção restrita – local de nascimento das pessoas, agrupamento humano – do que com a noção contemporânea de Nação – que envolve consciência nacional e princípios de cidadania.

algumas considerações sobre seu término. Apenas no terceiro sub-item o artista mostra alguns dados acerca das mulheres representadas. Ao contrário da imagem, o artista não se preocupou no texto verbal em detalhar características físicas, ou de conceder identidade, nomes a estas mulheres. Debret limita-se a identificá-las pela região das quais são oriundas e destaca a função que exercem na sociedade, sejam escravas, livres ou àquelas de “casa rica”. Este texto quando comparado ao texto verbal (Anexo 2) de *Différentes nations nègres* (Prancha 36, figura 43) – é extremamente direto e conciso. Na prancha 36, o artista além de expor a origem e função do retratado, detalha os símbolos de cada nação, expõe as características, e alguns costumes de cada região. Portanto, foram utilizados ambos os textos verbais para a leitura.

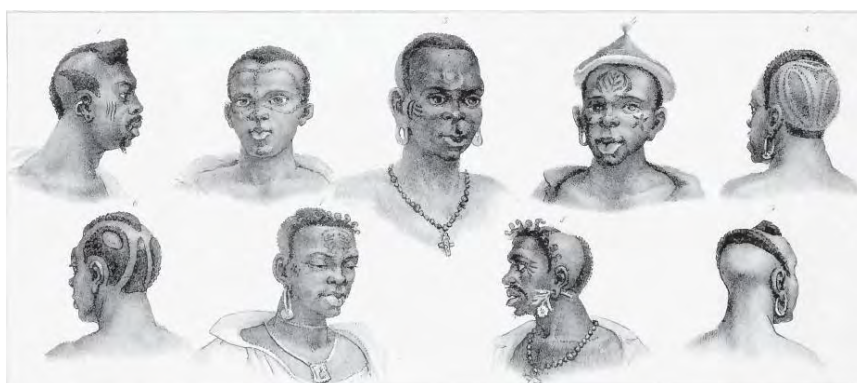


Figura 43 – Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Différentes nations nègres*, 1820-1830.

Litografia de Thierry Frères. 8 x 10,5 cm.

Voyage Pittoresque et Historique au Brésil. Paris : Firmin Didot et Frères, 1834-1839. Tomo II. Pl. 36.



Figura 44 – Numeração e etnias. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830.

Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.

Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

Embora, o artista tenha composto a imagem de forma a gerar um direcionamento no leitor. Para evitar confusões sobre as posições, observaremos cada uma, separadamente, seguindo a ordem numérica elaborada pelo artista (Figura 44).



Figura 45 – Detalhe *Rebolo*. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830.

Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

A primeira negra retratada, *Rebolo*⁵² (Figura 45), traz a cabeça levemente rebaixada, seus olhos parecem fixos ao chão, sua tez é representada com poucas marcas características oferecendo um tênue ar de serenidade, traz um brinco longo branco e perolado, seu penteado consiste em um grande coque, adornado com uma pequena fita preta que lhe corta a testa. Seus trajes retratados com poucos e finos traços, provavelmente um vestido de algodão branco coberto por um xale tom pastel, cor-de-rosa, revelam sua posição simples e submissa; em texto sobre a prancha Debret a descreve do seguinte modo: “*Rebolo* criada de quarto imitando com sua carapinha o penteado de sua senhora” (DEBRET, 1975, p.187).

⁵² Rebolo é um povo proveniente de uma das regiões de Luanda – África, pertence ao grupo dos Bantos. (LOPES, 2004)



Figura 46 – Detalhe Congo. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830.

Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

A segunda trata-se de uma negra oriunda de Congo⁵³ (Figura 46), livre e casada, nela vemos algumas peculiaridades, com um olho aberto e outro como num piscar esboça um sorriso. A acima do vestido branco traz o que aparenta ser um xale ou um pano da Costa⁵⁴, este estampado com motivos geométricos em verde e vermelho, seu penteado ao contrário da primeira é um lenço também com motivos geométricos em rosa e branco como um turbante, e suas orelhas trazem brincos leves, aparentemente de madeira. A presença na indumentária de Congo, do pano da Costa e do turbante faz-na parecer mais africana que as demais. E indicia sua religiosidade.

Segundo a pesquisadora Heloísa Torres (1950), o pano da Costa era usado, inicialmente, em dois momentos: sobre a bata da baiana – colorido – e sobre o traje de beca – em preto. No traje da baiana, o significado do pano da costa ia além de um mero adorno, ligava, necessariamente, a negra que o portava ao candomblé.

O pano da Costa é mais do que um elemento decorativo no traje da baiana oitocentista: é um símbolo. Varia na sua padronagem, conforma-se a certos preceitos convencionais de disposição, nos atos do culto [candomblé], indica pelo colorido o santo a que é consagrada cada negra. Além disso, ele traduz um sentimento de fidelidade para com o passado; prende as suas portadoras à terra de origem. [...] Este

⁵³ Congo é uma região africana, faz parte do grupo dos Bantos. A congada é uma manifestação trazida ao Brasil pelos escravos dessa região. (LOPES, 2004)

⁵⁴ O pano da Costa era utilizado, principalmente, na indumentária da baiana e remetia a posição social da mulher dentro da religião. Quando não usado sobre o ombro, era por vezes utilizado para carregar os bebês às costas. brasileiro (LODY, 2003, p.15)

sentimento, fortalece sua significação e faz do pano da Costa um símbolo de classe. (TORRES, 1950, p.435)

Nos trajes de beca, os panos da Costa eram utilizados pelas escravas batizadas, em dia de cerimônias católicas, como a festa de Reis retratada por Carlos Julião (Figura 10).



Figura 47 – Detalhe *Cabra*. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830.

Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.

Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

A terceira (Figura 47) traz um xale ou um pano da Costa branco sob o vestido azul adornado com rendas brancas. Esta negra tem o rosto fino com traços delicados, traz os lábios levemente friccionados e é aparenta ser mais jovem que as demais. Debret não descreve a função social dela, diz apenas que é *Cabra* de pele mais escura do que um *mulato* e que está em trajes de visita. Esta é a única das retratadas, que o artista não expõe se é livre ou escrava. Desta maneira sua posição não pode ser identificada, pois se olharmos suas vestes, um vestido de corte requintado, mangas balonê listradas, um colar de três voltas com pingente em forma de coração dourado, brincos perolados, um penteado de cachos definidos, poderíamos dizer ser uma escrava da Casa Grande ou de casa rica, mas Debret relata ser um traje de visita, portanto, as hipóteses aumentam sendo que esta pode ser filha de costureira, ou mesmo favorita de algum senhor.



Figura 48 – Detalhe *Cabinda*. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830.

Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

A quarta (Figura 48), colocada em destaque na ilustração, é *Cabinda*⁵⁵, representada com inúmeros adornos dourados. O texto verbal a identifica como criada de quarto, seus cabelos repartidos esticam-se em um coque que leva um enfeite de flores azuis, sua face como num fôlego, leva a boca ligeiramente aberta realçando seus dentes afiados, seu texto a completa: “*Cabinda*, criada de quarto, vestida para levar uma criança a pia batismal.” (DEBRET, 1975, p.187). Esta, mesmo sendo escrava da casa, conseguiu preservar sua cultura tanto nos dentes, afiados um a um. Embora limar os dentes da parte superior seja um costume da região de Benguela, Debret o representa em *Cabinda*. Quanto no colar de contas vermelha e branca, pois os colares bicolores em miçanga ou contas eram utilizados, principalmente, por escravos.⁵⁶

⁵⁵ Cabinda é uma região de Angola, faz parte do grupo dos Bantos. Cabinda é um dos grupos étnicos que mais habitaram as senzalas brasileiras. (LOPES, 2004)

⁵⁶ Muitas vezes, esses colares significam “guias” em referência aos Orixás. Segundo Prandi, as cores vermelho e branco juntas referem-se ao Orixá Xangô. (PRANDI, 2001)



Figura 49 – Detalhe *Crioula*. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830.

Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

A quinta, *Crioula* (Figura 49), leva uma baeta preta na cabeça e traz como adorno uma grande flor de tecido presa à tiara, carrega um olhar triste e seu rosto é arredondado, vemos ser uma escrava recatada, possivelmente pela riqueza relativa de sua senhora, a qual provém de “casa rica”. Sua origem é *crioula*, ou seja, filha de africanos, nascida no Brasil. Debret parece estar representando hierarquias e a continuidade do sistema escravista, uma vez que, os negros no Brasil já nascem escravos, pelo menos até a Lei do Ventre Livre (1871). Entretanto, Debret não chegou a presenciar esta lei, vez que, sua estadia no Brasil terminou em 1831.



Figura 50 – Detalhe *Cabina*. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830.

Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

A sexta, de *Cabina*⁵⁷ (Figura 50), mostra um sorriso e olhares de sedução, possivelmente por ser criada de quarto de uma jovem senhora. Se seguirmos seu olhar, o leitor será carregado novamente a observar *Cabinda*, mas a dúvida permanece, pois não há relação entre elas. Como em quase todas as outras, leva um coque enfeitado com flores, possui um cordão dourado de três voltas com pingentes na ponta e um vestido branco e rosa.



Figura 51 – Detalhe *Benguela*. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830.

Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.

Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

A sétima (Figura 51), *Benguela*⁵⁸, traz uma iluminação bem no centro da face, desta forma, o artista lhe confere sutileza e submissão. Esta criada olha para baixo, entretanto o faz com ares marotos, suas vestes remetem a elegância, seu coque leva uma larga fita dourada e seu vestido possui um recorte transversal que difere das demais. Tal postura é explicada pelo fato de pertencer “[...] de uma casa opulenta” (DEBRET, 1975, p.187). Com *Benguela*, o artista finaliza as representações de criadas do quarto. Debret toma o cuidado de posicioná-las, todas, na parte superior – Rebolo, Cabinda, Crioula, Cabina e Benguela. Neste momento, o leitor pode indagar-se sobre as posições destacadas das escravas de quarto.

⁵⁷ O termo Cabina não foi encontrado nas referências pesquisadas, com exceção ao *Voyage*.

⁵⁸ Eram chamadas Benguelas ou Banguelas, aqueles que provinham da região de “Ganguela” (Ngangela), povo africano que cultivava o hábito de limar os dentes incisivos superiores em triângulo. (LOPES, 2004)



Figura 52 – Detalhe *Calava*. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830. Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

Ao olharmos para a oitava negra (Figura 52), logo percebemos sua diferença para com as demais, sua face traz marcas amarelas, seus adereços são artesanais e coloridos, trazendo um no pescoço e outro na cabeça com contas e miçangas, seu vestido de corte simplificado é branco com uma fita rosa na cintura e saia azul, sua procedência é de *Calava*⁵⁹ e trata-se de uma escrava de ganho⁶⁰, vendedora de legumes. O artista neste trecho do texto verbal não passa despercebido quanto às marcas da escrava, e salienta serem estas de “terra amarela” (DEBRET, 1975, p.187). No texto verbal sobre a prancha 36 (Anexo 2), Debret explica que os desenhos das marcas são diferentes em cada etnia e que podem ser observados “[...] diariamente nas negras a isso levadas pela saudade da Pátria” (DEBRET, 1975, p. 232).



Figura 53 – Detalhe *Moçambique*. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830. Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

⁵⁹ Calava era uma região nagô. Os escravos dessa região são também chamados Mina-cavalos. (LOPES, 2004)

⁶⁰ Escravo de ganho era aquele que trabalhava fora da casa do seu proprietário. Esses escravos, com algumas exceções, andavam pelas ruas sem o controle direto dos seus senhores. Estes proprietários exigiam uma quantia fixa, frequentemente uma vez por semana, e em geral os escravos tinham que prover o próprio sustento. (LOPES, 2004)

*Moçambique*⁶¹ (Figura 53), representada de perfil, é a segunda negra livre da ilustração, também, mostra marcas no rosto – provavelmente de jenipapo⁶². O cabelo preso por um tecido amarelo e adornado com rosa, e um colar de contas azuis semelhantes ao da negra *Mulata* e um vestido de tecido branco. O artista indica que *Moçambique* é recém-casada. O que parece realçar a adesão dos africanos ao cristianismo, defendido pela ideologia do período com uma das formas de evolução civilizatória.



Figura 54 – Detalhe *Mina*. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830.

Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

A décima (Figura 54), *Mina*⁶³, com os olhos fixos no leitor, traz em seu pescoço um colar de contas vermelhas, seu vestido rosa com mangas balonê, semelhante ao de *Cabra*, é enfeitado na cintura por um laço azul, similar ao que traz amarrado ao coque, sua testa e bochechas também mostram escarificações – pequenos pontos formados pelo inchaço das cicatrizes. Debret (1975) relata sobre este tipo de tatuagem ao descrever o negro de *Mina*. Debret (1975, p. 187) a descreve como “[...] primeira escrava de um negociante europeu (favorita e sujeita a chicotadas de sua senhora)”. Debret não esclarece os motivos de *Mina* ser favorita, nem as causas para receber chicotadas. Entretanto, segundo Schumacher (2007), as negras sofrerem abusos de seus senhores era um costume da época.

⁶¹ Moçambique era um dos principais portos abastecedores de escravos ao tráfico negreiro. (LOPES, 2004)

⁶² Jenipapo é fruto, do qual se extrai uma tinta utilizada pelos índios guaranis para pintar a face e cerâmicas. Esta técnica foi utilizada pelos africanos, geralmente, em rituais. (LOPES, 2004)

⁶³ Mina é o nome atribuído, no Brasil, a cada um dos escravos sudaneses. O vocábulo passou a designar todo negro não-banto: mina-jeje, mina-nagô, mina-cavalo, mina-fanti, entre outros. O termo, também, qualifica o culto africano praticado na Casa de Mina – Maranhão. (LOPES, 2004)

Muitas vezes os ímpetos dos exploradores se voltavam para aquelas que estavam mais próximas. O alvo eram as mulheres que trabalhavam na casa-grande, as quais se tornavam vítimas do estupro, dos assédios diários, podendo ainda ser obrigadas a uma vida de amásia e concubinas. (SCHUMAHER, 2007, p.43)

Em consequência deste nefasto costume, sofriam violências de toda ordem a mando de suas senhoras. Como afirma Ribeiro (1995, p.163) “[...] a negra-massa, depois de servir aos senhores, provocava às vezes ciúmes em que as senhoras lhe mandavam arrancar os dentes [...]”.



Figura 55 – Detalhe *Monjola*. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830.
Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

A décima primeira (Figura 55), *Monjola*⁶⁴, pelo texto verbal se caracteriza como a mais velha representada, pois é “[...] antiga ama e velha escrava de casa rica.” (DEBRET, 1975, p.187). Embora sua ilustração não mostre o mesmo, traz à face jovem com um singelo sorriso. Seu cabelo em coque traz uma coroa dourada e seu pescoço um cordão dourado de duas voltas com um grande pingente. Traja um vestido azul e brincos longos. Ao olharmos *monjola* diante de seu texto verbal, surge uma evidência neoclássica. Pois esta foi retratada jovem, apesar de velha. Segundo Argan (1992), a clareza aliada ao conceito do “belo” greco-romano – da juventude, do humano – é uma das características do neoclassicismo histórico. Dessa forma, o leitor passa a duvidar da veracidade das outras imagens, afinal, seria este um catálogo adaptado apenas para a ótica neoclássica? Ou os sinais de idade não estariam apenas

⁶⁴ Monjolo foi um termo criado na diáspora para designar um grupo étnico conhecido por Batequese, localizado na atual República do Congo. (LOPES, 2004)

na plasticidade da juventude, mas na própria indumentária e adornos? A relação entre adornos africanos e europeus parece classificar aquelas que portam os primeiros adornos como as mais velhas e as últimas como mais jovens; isso independente de suas idades biológicas.



Figura 56 – Detalhe *Mulata*. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830.

Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

Mulata (Figura 56), apresenta outra singularidade, o artista a representa de costas. E apenas um pouco de sua face aparece, seu contorno arredondado e os lábios carnudos. Em seu vestido vemos o grande laço rosa que o acentua na cintura, seu cabelo mostra um arranjo diferente preso a uma grande presilha dourada, caracterizada no texto como uma concubina “teúda e manteúda” (DEBRET, 1975, p. 187).



Figura 57 – Detalhe *Moçambique*. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830.

Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

Moçambique (Figura 57), a décima terceira, possui a veste mais simplificada, vestido e lenço na cabeça, ambos brancos e sem adornos. Sua testa traz um símbolo tatuado em dupla meia lua, segundo Debret (1975, p. 233) trata-se de uma “[...] marca feita com ferro quente nos negros vendidos na Costa de Moçambique”. Seu ar é sereno e plácido. Há quatro mulheres negras na representação que trazem tatuagens na face, *Calava*, *Mina* e as duas de *Moçambique*. Começa a ficar claro nestas observações que no texto visual, Debret não omite nenhuma característica cultural das personagens, ao contrário da brevidade de seu texto verbal. Entretanto, este não parece um recorte ingênuo, pois, Debret mostrou suas relações com o público oitocentista ao retratar *monjola* jovem – dentro do ideal do “belo” neoclássico. Debret teria omitido no texto verbal informações, em busca da construção de um discurso acerca da posição social da mulher negra? E na imagem, talvez, a construção de um catálogo – adaptado e exótico.



Figura 58 – Detalhe *Banguela*. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830.
Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

A décima quarta (Figura 58), *Banguela*⁶⁵, tem a cabeça raspada e dos lados um penteado de vidrilhos, o que parece uma fatia de cabelos em cordas e linhas coloridas. Seu vestido não traz detalhes a não ser uma faixa amarela que o corta na cintura. Debret utiliza as duas grafias – *Banguela* e *Benguela* – mas ambas remetem a mesma origem, ou seja, africanos da região de Ngangela. *Banguela* é outra negra de ganho, vendedora de frutas. Segundo Schumacher (2007), estas escravas junto a negros carregadores movimentavam as

⁶⁵ *Idem* n. 58

ruas cariocas. A negra *Banguela* é representada olhando para baixo com ares de submissão e vergonha, possui o ombro e parte do seio direito a mostra, o que para algumas tribos africanas era natural, para portugueses era símbolo de faceirice. Naves (1996, p.75) afirma que os escravos de ganho precisavam ao fim do dia, prestar contas e entregar uma quantia pré-estabelecida. Dessa forma “a perspectiva do castigo, unida uma atividade com forte apelo pessoal – a venda de quitutes, refrescos e frutas, a oferta de serviços em que simpatia e aparência individual desempenhavam seu papel – conduzia os escravos a atitudes forçosamente capciosas”. O que poderia justificar a representação do ombro nu da escrava de ganho – *Banguela*.



Figura 59 – Detalhe *Cassange*. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830.

Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

*Cassange*⁶⁶ (Figura 59), de perfil, mostra os lábios carnudos típicos de certas etnias, seu coque está todo coberto por um tecido listrado de branco e vermelho. E seus olhos vivos fitam o que há à sua frente, novamente sem integração com as outras imagens. Esta negra parece mais corpulenta do que as demais. Tem os traços mais fortes e delineados, o olhar hostil e severo. Sua postura levemente inclinada para frente denota trabalhos que exigem força física. Em sua descrição, apenas, “[...] primeira escrava de artífice branco” (DEBRET, 1975, p.187).

⁶⁶ Kasange (Cassange) era um povoado do interior de Angola, no qual existia uma feira de escravos. A origem desses escravos não é certa, pois a feira possuía escravos de várias regiões – Benguelas, Cabindas, Angolanos. Pertence ao grupo de Bantos (LOPES, 2004)



Figura 60 – Detalhe *Angola*. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830.

Aquarela sobre papel, 10,5 x 19 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

*Angola*⁶⁷ (Figura 60) é a menor imagem retratada, passa quase que despercebida. Traz à mostra, apenas, um lenço estampado em azul na cabeça e a face com olhos tristes também fixados no leitor. Notam-se em sua testa algumas tatuagens, embora de forma difusa, impossibilitando a identificação de contornos. Esta é última negra retratada na imagem, é livre e trabalhadora de quitanda.

Apesar da tradução do título propor escravos negros no masculino da língua, tratam-se de mulheres e nem todas são escravas, pois existem três livres e uma sem identificação. Com este título, o artista parece se referir mais ao texto verbal, que trata dos escravos como um todo, do que da imagem. Entretanto, Debret, como proposto no título, retrata diferentes nações. Isto fica claro, posto as variadas características faciais, assim como os acessórios, as vestimentas, os penteados, e as identificações que recebem no texto verbal. A partir deste, percebe-se que as mulheres negras da imagem pertencem a dois grandes grupos: os de origem africana – Bantos ou Sudaneses; e os nascidos no Brasil – Mulatos, Crioulos, Bodes.⁶⁸ E suas condições variam entre negras escravas da casa ou de ganho, e negras livres. Debret não representa escravas da senzala ou do campo nesta prancha, provavelmente, por causa de sua permanência no centro urbano carioca.

⁶⁷ Angola designa todo escravo embarcado no porto de Luanda. Também, refere-se ao jogo tradicional da capoeira e a uma das nações do candomblé. (LOPES, 2004)

⁶⁸ Esta nomenclatura é fornecida pelo próprio Debret. *Mulato* – mestiço de branco com negra; *Crioulo* – negro nascido no Brasil; *Bode* – mestiço de negro com mulato (*Cabra* – a mulher). (DEBRET, 1975, p.87)

Debret retrata estas mulheres de forma a não remeter sua situação escravizada. Se o leitor olhar, apenas, a imagem não dirá, *a priori*, que se tratam, na maioria, de escravas. Pois estão vestidas de modo ostensivo, trazem inúmeros adornos e penteados com fivelas e enfeites, lembrando as vestimentas da senhora. Segundo Freyre (1987), a indumentária tinha importante papel na sociedade brasileira do século XIX, pois se consistia em sinais da posição social dos indivíduos. Dessa forma, roupas e jóias são, na maioria das vezes, formas de exibição do poder econômico, social e religioso da família. As escravas urbanas, bem ornadas, mostram uma extensão de divulgação da posição social de seus senhores. Como propõe Freyre:

[...] 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. (FREYRE, 1987, p.135)

Sobre as escravas que imitavam os penteados e costumes de suas senhoras, mostrado pelo texto verbal (DEBRET, 1975), temos que esse fato pode ser explicado se pensarmos a proximidade que as escravas da casa tinham com os costumes europeus *versus* a dificuldade de manter elementos característicos da cultura africana dentro da casa. Se o leitor retornar seu olhar para as negras que possuem colares de contas, lenços, panos da Costa e penteados de matriz africana. Verá que estas são, em sua maioria, livres e escravas de ganho.

O leitor passa a questionar a relação entre essas mulheres, o que pretendia o artista ao dispô-las juntas e o que sugere este discurso. O artista ao descrevê-las, em seu texto verbal, enfatiza as funções sociais das mulheres e suas origens, não fazendo nenhuma referência aos adereços africanos como as contas vermelhas no colar de *Mina* e *Cabinda*, dos lenços como os Panos da Costa negra de *Congo*, que remetem aos costumes estéticos da África. Fato este, que nos faz refletir, pois na prancha 22, só havendo mulheres, Debret se debruça sobre sua posição social, enquanto na prancha 36 o artista penetra nas características físicas e estéticas dos homens. Debret parece sugerir um discurso, no qual as mulheres possuem maiores chances de ascensão e mobilidade social, enquanto o homem negro, dificilmente sairia de sua condição escravizada. E como ocorreria essa ascensão é, também, explicado por Debret no texto verbal da prancha 32 (Anexo 3). Segundo o artista as escravas podiam ser apadrinhadas ganhando sua liberdade ou ter privilégios na Casa por terem conquistado seus senhores. Entretanto, estes privilégios não devem ser entendidos como ascensão social (no modelo contemporâneo). Dentro do sistema escravista, os privilégios eram, muitas vezes, vestir-se no frio, não passar fome, não ser açoitado por regra, casar-se. E mobilidade social seria apenas

passar da situação de propriedade de outro para propriedade de si próprio, pois os negros livres não se tornavam cidadãos (RIBEIRO, 1995). 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 foca “[...] no estado geral da sociedade, buscando apreendê-la com base no entendimento da transformação da natureza em cultura, do natural em civilizado” (BELLUZZO, 1999, p.82-83).

A explicação acerca da “mobilidade social” parece não saciar o leitor, pois a imagem dessas mulheres, lado a lado, evoca uma impressão de catálogo, de mostruário de mulheres. Ainda mais, se o leitor pensar na litografia (Figura 61), pois a ausência de cores parece tornar a imagem apenas uma forma de identificação de caracteres físicos. No início do texto verbal, o autor exprime que reuniu nesta prancha uma “[...] coleção de negras de raças e condições variadas” (DEBRET, 1975, p.186-187). Coleção parece exprimir um sentido emocional, um gosto e uma escolha pessoal. Coleção, catálogo ou mostruário. Debret parece eximir-se no termo coleção da ausência de um caráter, extremamente, metódico e científico, ou seja, o artista teria selecionado algumas mulheres negras para serem representadas. Essa escolha não privilegiou, necessariamente, todas as origens africanas que existiriam no urbano carioca, nem todas as funções. O artista compõe esta aquarela, pensando em sua publicação, sob a ótica editorial, e dessa forma, o critério da escolha deve ser entendido em relação ao público alvo dessas imagens. Segundo Janson (2005) as noções românticas e neoclássicas, além de estarem entrelaçadas, permeavam, simultaneamente, toda a Europa, no início do século XIX. Isto evidência, na imagem, a presença de formas rígidas, verticais, imponentes, semelhantes às posadas esculturas greco-romanas. O “belo” neoclássico caracterizado por formas limpas e delineadas, a omissão de caracteres físicos da velhice, associado à necessidade romântica pelo “sublime”, pelo “pitoresco” e pelo “belo”. O romantismo atrela essas poéticas buscando nas formas femininas, a sensualidade, a delicadeza e o erótico. Essa imagem permeia ambas as noções – neoclássica e romântica – pois mostra uma forma de representar que invoca os olhares neoclássicos *versus* um tema que instiga a curiosidade romântica acerca do feminino do Novo Mundo. Isto é visto em relação à quantidade de negras representadas na prancha 22 – uma escolha muito maior que na prancha 36, dedicada aos negros.



Figura 61 – Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Esclaves nègres, de différentes Nations*, 1820-1830.
Litografia de Thierry Frères. 10,5 x 19 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil. Paris : Firmin Didot et Frères, 1834-1839. Tomo II. Pl. 22.

3.1.2. *Negresses libres, vivant de leur travail.*



Figura 62 – Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Negresses libres, vivant de leur travail*, 1820-1830.
Aquarela sobre papel. 5 x 10 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

*Negresses libres, vivant de leur travail*⁶⁹ (Figura 62) mostra, *a priori*, três cenas, que, pela evidência de construções e da rua, ocorrem em um cenário urbano. O leitor inicia o olhar do centro para as margens da imagem (Figura 63).



Figura 63 – Percurso do olhar. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Negresses libres, vivant de leur travail*. Aquarela sobre papel. 5 x 10 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

E neste percurso, vai lentamente observando a perspectiva, a profundidade, os planos e a composição das cenas. As três cenas retratadas mostram um contraste entre a organicidade dos corpos negros e o desenho reto, nos eixos verticalizados das construções e dos próprios corpos (Figura 64). No último plano, há uma paisagem, talvez o que Debret identificou na primeira prancha deste volume como *O Gigante Deitado*. Este pano de fundo composto por casarios coloniais acinzentados parece ser a conexão entre as cenas, oferecendo ao leitor a noção de que estas ocorrem simultaneamente no espaço urbano. Do que se tratam estas cenas urbanas, em qual cidade se passam?

⁶⁹ Esta imagem também foi disponibilizada em conteúdo digital, pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, e consta como a que oferece “melhor resolução possível”. Embora possua dois cortes na lateral e os contornos não definidos, pois a original não se encontra em bom estado, o que relativiza a leitura. <http://bndigital.bn.br/>



Figura 64 – Composição. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Negresses libres, vivant de leur travail*.
Aquarela sobre papel. 5 x 10 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

Ao buscar o texto verbal da prancha, o leitor ficará insatisfeito, pois este não compõe um texto, especificamente, descritivo. Na verdade, ele funciona como um informativo, detalhes que contextualizam a imagem. O artista conta sobre as chances que tem um escravo de comprar a própria liberdade, seja pelo trabalho como operário, seja por seu preço desvalorizado. Relata que a escrava negra a consegue, por vezes, com mais facilidade. Seriam, segundo o autor, as posições na casa e a proximidade com os senhores que ofereciam certo privilégio. Depois continua seu texto expondo os meios que estas negras, livres ou libertas, alcançam para sobreviver. Entretanto, conseguimos perceber que tratam-se de cenas do cotidiano carioca, são negras livres em seu ambiente de trabalho – nas lojas, nas ruas – mostrando seus afazeres, suas vestes típicas de sua condição de ex-escrava.



Figura 65 – Detalhe. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Negresses libres, vivant de leur travail*, 1820-1830.
Aquarela sobre papel. 5 x 10 cm.
Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

No centro da aquarela (Figura 65) um negro traz à cabeça uma bandeja artesanal de palhas com frutas – abacaxis, bananas, frutas tropicais. Este homem, sem camisa, de calça branca e traz no peito um cordão branco a tiracolo, está posicionado atrás de uma negra robusta que, assim como ele, traz um cesto artesanal à cabeça. Suas vestes são coloridas, saia azul com barrado geométrico, cinturão vermelho, uma bata rendada branca, um Pano da Costa listrado a tiracolo, em vermelho, branco e amarelo⁷⁰. Aparenta ser uma baiana⁷¹, pois trazem nos pulsos, pulseiras prateadas, e na cintura um balangandã⁷². O balangandã era uma extensão da penca utilizada pelas sinhás. Segundo a pesquisadora Heloísa Torres (1950, p.443) “[...] a penca de chaves era o símbolo do poder, o cetro da dona de casa e o prestígio que dela se emanava era deslumbrante para a escravaria.” As pencas começaram a ser utilizadas pelas escravas e depois pelas negras livres, sendo chamados, agora, por balangandãs. Estes apesar de utilizados em festas significavam mais que simples adornos estéticos, pois, a cada item que as negras conseguissem agregar, passos a mais na resistência e nas conquistas sociais eram dados (SCHUMAHER, 2007). Os balangandãs passaram a funcionar, também, como amuletos – figas, pedras, símbolos de orixás, dentes de diversos animais – e dessa forma, denotavam a religiosidade da portadora – o candomblé (LOPES, 2004). Esta quitandeira⁷³, de sapatos amarelos, conversa, trava negócios com uma negra mais jovem. Esta usa um delicado vestido florido, envolta a um longo chulé amarelo, de coque no cabelo e brincos perolados. Através destas vestes, e de seus pés descalços podemos considerar essa negra, escrava. Na mão esquerda a escrava traz o que parece ser um papel, um bilhete, uma lista talvez. O leitor pode se questionar sobre essa relação entre os negros livres e os escravos. E se atentar aos pequenos detalhes o leitor questionaria a presença do homem negro posicionado atrás da quitandeira, sobre o fato de o homem estar descalço e o que isso significaria?

⁷⁰ Segundo Prandi, as cores vermelho e amarelo juntas referem-se ao Orixá Iansã. (PRANDI, 2001)

⁷¹ O termo “baiana” se refere, nesta pesquisa, a todas aquelas mulheres negras que usavam acessórios religiosos e elementos de matriz africana em sua vestuário. E não só aquela nascida ou moradora da Bahia.

⁷² Balangandã, penca ou berrengendengue, era um conjunto de objetos finamente lavrados presos a uma corrente e usados pelas baianas em ocasiões especiais. (LOPES, 2004)

⁷³ Kitanda é um termo de origem quimbundo, que designa mercado ambulante, no qual se vende de tudo, muito utilizado pelos povos de Banto. (SCHUMAHER, 2007)



Figura 66 – Detalhe. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Negresses libres, vivant de leur travail*, 1820-1830.

Aquarela sobre papel. 5 x 10 cm.

Voyage Pittoresque et Historique au Brésil

Na esquerda da imagem, em primeiro plano, há uma casa amarela, que aparenta ser um comércio (Figura 66). Quando se lê o detalhe *Moda Francez*, escrito em cima da janela da construção, percebe-se que se trata de uma loja de roupas à moda francesa. Esta cena está cortada, o artista não finaliza a representação dos corpos, deixando para imaginação do leitor completá-los. Vê-se três negras, uma aparece apenas uma pequena parte da face e do braço, a outra, a frente, veste um simples conjunto de bata e saia brancas, traz um adorno na cabeça raspada, um pequeno brinco dourado e um colar de contas cor-de-rosa, traz também os pés descalços. A terceira em movimento parece estar cumprimentando as outras e entrando na loja. Ela está bem vestida, traz uma capa, um adorno também dourado nos cabelos, uma saia longa, um par de meias brancas e sapatos escuros, à mão traz algumas flores que parece entregar a primeira negra. Novamente se evoca no leitor a relação da convivência entre livres e escravos, entre costumes europeus e a sua adaptação no Brasil. Qual o motivo da existência de negras num comércio, tido como de alta costura?



Figura 67 – Detalhe. Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848). *Negresses libres, vivant de leur travail*, 1820-1830. Aquarela sobre papel. 5 x 10 cm. *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*

Ao fundo (Figura 67), no lado direito, têm-se parte do corpo, do que aparenta ser um homem de chapéu e capa escura. Ao seu lado há um oficial, veste uma túnica, um pano a cabeça e segura na esquerda um escudo dourado. Esta cena, apesar de passar um tanto despercebida, parece mostrar a presença oficial no convívio entre brancos, negras vendedoras, negros carregadores, livres ou não, no meio urbano. Segundo Schumacher essas atividades eram frequentemente vigiadas pela fiscalização intensa.

O comércio a ganho demandava todo um cumprimento de regras. Em Salvador, como em outros núcleos urbanos, era preciso pedir autorização da Câmara Municipal, que após pagamento de uma taxa de matrícula, concedia a licença para a exploração destas atividades. Além disso, havia uma fiscalização permanente do mesmo órgão para checagem dos pesos e medidas – quando irregulares, os responsáveis deveriam ser punidos com multas ou cadeia. Entretanto, quando se tratavam de cativas, quase como numa regra escravista, os alvos eram as próprias vendedoras, que permanentemente sofriam a repressão policial. (SCHUMACHER, 2007, p.64)

Apesar de, estas cenas estarem representadas na mesma imagem e de coexistirem na realidade urbana oitocentista, a ausência aparente de uma trama que as ligue proporciona à totalidade da ilustração uma unidade semelhante à das figuras isoladas. Se o leitor comparar estas personagens as da prancha 22, a fim de identificar as origens dos retratados. Verá ser, esta, uma tarefa dedutiva, pois nestas cenas os negros não são detalhados, seus corpos são

sobreposições de tons escuros. No caso das mulheres, as faces parecem generalizadas, não há características marcantes e os corpos são delineados pelos panejamentos, saias, batas, xales. Sobre isto, Rodrigo Naves aponta:

Nas personagens brasileiras de Debret, os panos terminam por solapar a solidez dos corpos. Em lugar de sugerirem uma espécie de gênese dos volumes, eles transmitem sua falta de consistência aos corpos, que aparecem como massas frouxas. E como as cores, nas aquarelas, surgem principalmente nos tecidos, também elas deixam de conter um poder de estruturação mais forte, para se limitarem a um papel decididamente secundário e decorativo. Soltas sem uma função central, elas ajudam a intensificar a vivacidade das cenas. Por um momento descolam dos corpos, para logo depois retornarem a eles, recobrando-os e esvaziando seu conteúdo. (NAVES, 1996, p.95-96)

As cenas isoladas da prancha 32 mostram a espontaneidade característica da aquarela e do registro *in loco*. Entretanto, Debret ao unir esses fragmentos cria um ambiente a elas, este ambiente se mostra meramente decorativo, não há ênfase nas edificações, detalhes da paisagem e novamente a obra é publicada em litografia, ou seja, sem cores (Figura 68). O relevante desta imagem parece ser a cena, a função novamente, o elemento humano, que comprovaria o discurso civilizatório do artista. Tendo que, Debret não busca a distinção de etnias nesta prancha, o leitor busca identificar no texto verbal informações acerca destas funções e deste convívio urbano.



Figura 68 – *Negresses libres, vivant de leur travail*, Jean-Baptiste Debret, 1820-1830. Litografia de Thierry Frères. 5 x 10 cm. *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot et Frères, 1834-1839. Tomo II. Pl. 32.

Debret explica o que essas negras – livres ou libertas – faziam para sobreviver. As que detinham o domínio do corte e da costura procuravam, logo, emprego como costureiras nas lojas de moda francesa, muito procuradas no período. As outras, sem o conhecimento destes ofícios, instalavam-se nas praças vendendo frutas, iguarias e todo tipo de produtos. Segundo Debret, essas vendedoras precisavam da ajuda “[...] de um mulato ou negro livre, operário para o pagamento do aluguel e das roupas” (DEBRET, 1975, p.216), e que para garantir a velhice compravam, também, escravos de ganho. E as que, entregavam-se à libertinagem “[...] morrem cedo vítimas do ciúme brutal dos seus amantes” (DEBRET, 1975, p.216). Através do texto verbal percebe-se que o artista buscou retratar as duas principais formas de sobrevivência das negras livres ou libertas – a costura e a venda. Sendo as quitandeiras retratadas em evidência, pois se constituíam na função que possuía o maior número de adeptas. Entretanto, Debret ao retratar estas atividades não faz referências as dificuldades que uma escrava liberta poderia passar. O artista apenas enfatiza sua facilidade, em relação ao homem negro, em tornar-se livre.

Debret não salienta que as negras libertinas, na maioria das vezes, não tinham outra opção para sobreviver, senão, a de conseguirem dinheiro através de seus corpos e que morriam, também, vítimas de várias doenças como a sífilis e a tuberculose (GIACOMINI, 1988). E que muitas vezes, eram as negras costureiras e quitandeiras que forneciam a base da renda familiar. Segundo Schumacher (2007) o serviço prestado pelas negras livres era desvalorizado em relação às escravas de ganho. Conforme afirma o próprio Debret ao descrever as negras de ganho:

Essas vendedoras são notáveis pela elegância ou ao menos, pela limpeza de seus trajes, naturalmente proporcionais à fortuna dos senhores, sempre interessados em conseguir, assim, alguma vantagem na concorrência momentânea e sobre as negras livres que ofereciam produtos por cômodo preço. (DEBRET, p. 217)

Dessa forma, o homem negro com os pés descalços retratado atrás da quitandeira na prancha 32 (Figura 65) provavelmente é um escravo, simbolizando a relação que alguns negros livres seriam forçados a manter pela ausência de recursos que lhes integrassem de maneira homogenia na sociedade (RIBEIRO, 1995). Debret estaria discursando sobre a aceitação dos próprios negros em manter a continuidade do sistema escravista. Sua visão da mulher proporia uma aceitação desta àquele sistema, pois ela aceitaria os costumes europeus a ponto de querer imitá-los e uma vez livre compraria também escravos.

3.2. *Cecília Meireles: estudos sobre as manifestações negras do cotidiano carioca modernista.*

Cecília Meireles (1901-1964) é reconhecida mundialmente como poetisa, mas faz incursões nas artes plásticas⁷⁴, entre 1926 e 1934, nas quais desenvolve, durante uma pesquisa de campo sobre os costumes afro-brasileiros, uma série de desenhos e aquarelas. A artista, neste momento⁷⁵, escrevia diariamente artigos sobre Educação para o jornal “Diário de Notícias”, do Rio de Janeiro, e dava início a suas pesquisas enquanto folclorista, em muito, devido a suas atividades como educadora. Para a artista, tais atividades eram complementares na medida em que sua pesquisas permitiam um conhecimento mais apropriado acerca do que ela acreditava ser a realidade do aluno. Como afirma Lélia Gontijo Soares em texto introdutório à edição brasileira do livro “Samba, Batuque e Macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-1934”

[...] tanto os estudos de folclore como a prática do desenho corresponderam, em Cecília, a uma necessidade de entendimento e de expressão do mundo integral, uma. Àquela necessidade de ‘saber o nome certo das coisas’ referida por ela, e que pode ser atingida ‘mais especificadamente pela palavra’ mas também, acrescentamos, pelo desenho, pelo gesto, ou pela ‘arte de educador de se fazer presente na alma de seus alunos’, para usar ainda uma expressão sua. (SOARES, 2003, p.13)

Entretanto, estes estudos feitos por Meireles não visavam apenas o conhecimento particular para o ensino. Segundo a pesquisadora Márcia Ramos de Oliveira (2006, p.3), a artista, “democrata” e “modernista”, buscava uma “educação libertária”⁷⁶, um conhecimento real sobre o negro enquanto personagem participativo na configuração cultural brasileira. Num primeiro ensaio etnográfico, Meireles ilustra em campo as manifestações populares afro-descendentes do Rio de Janeiro. Assim, busca elementos no carnaval carioca, nas rodas de capoeira, nos terreiros e na indumentária das baianas. Desta maneira, construiu um repertório visual acerca destas manifestações, na época, reprimidas pelo Estado e pela sociedade,

⁷⁴ Estas experimentações, consideradas tão inéditas na obra da artista, podem ser associadas ao convívio com seu marido Fernando Correia Dias de Araujo (1896-1935), que era desenhista e ilustrador, pois ela desenha regularmente durante o período (1924-1935) em que esteve casada, sendo que a partir da morte de Fernando, a artista em relação às artes plásticas, no que se conhece até hoje, pouco ou nada produz.

⁷⁵ Cecília Meireles no período recortado pelo *corpus* (1926-1934) não havia sido, ainda, reconhecida publicamente como poetisa, o que só iria ocorrer em 1939, a partir da publicação “A Viagem”, que lhe concedeu o prêmio de poesia Olavo Bilac, pela Academia Brasileira de Letras.

⁷⁶ O MEC fornece a seguinte definição para o termo libertária no Brasil nas décadas de 1920-1930: “A pedagogia libertária se caracteriza por abordar a questão pedagógica diante de uma perspectiva baseada na liberdade e igualdade, eliminando as relações autoritárias presentes no modelo educacional tradicional.” (MEC)

principalmente a religião de matriz africana⁷⁷ e a capoeira⁷⁸ (OLIVEIRA, 2006, p.2-3). Na divulgação desta série de ilustrações no Pró-Arte (1933) e em Lisboa (1934), a artista faz um discurso de abertura para facilitar a compreensão dos visitantes presentes. Este discurso (como já citado em capítulo anterior) foi posteriormente publicado, em forma de legenda, junto aos desenhos em *separata* da “Revista Mundo Português” (1935). O discurso não descreve uma imagem específica, mas sim o conjunto – seu contexto, alguns elementos do imaginário retratado, e um pouco de sua visão crítica sobre estes.

Para percebermos o olhar que Cecília Meireles teve para com a mulher negra escolhemos duas imagens para a análise. *Baiana sambando* (1926-1939) e *Sambista descansando* (1926-1939). Em relação ao texto verbal utilizamos a versão *fac símile*, publicada pela editora Martins Fontes, em sua segunda edição (2003).

⁷⁷ A liberdade religiosa no Brasil, só é permitida na lei, na Constituição Brasileira de 1988, artigo 5º - VI, que estipula [...] “ser inviolável a liberdade de consciência e de crença, assegurando o livre exercício dos cultos religiosos e garantindo, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e as suas liturgias”. (BRASIL, 1988, Art. 5º VI)

⁷⁸ O jogo da capoeira é completamente proibido em 1822, por Carta da Comissão Militar do Rio de Janeiro, enviada para Carlos Frederico de Paula, Ministro da Guerra. E só seria reconhecido na lei em 1940, pelo Decreto 2848, que instituiu o novo Código Penal Brasileiro. O qual não citava a capoeira como ato criminoso, a partir de então, o uso da palavra “Capoeira” e seu jogo foram liberados. (Almeida, 2009, p.26)

3.2.1. *Baiana sambando.*



Figura 69 - Cecília Meireles (1901-1964). *Baiana sambando*, 1926-1934.

Aquarela, nanquim e grafite sobre papel, 25 x 38 cm.

Batuque, Samba e Macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-34. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Pr. 37.

Ao olharmos a imagem *Baiana sambando* (1926-1934, Figura 69), somos diretamente levados a contemplá-la. Suas cores extremamente vivas, a leveza do movimento e

a altivez de sua presença. A imagem propõe um percurso de leitura helicoidal (Figura 70). Este se inicia pela cabeça e através da sinuosidade do corpo, fornece a impressão de que a mulher está girando. Neste momento imaginamos o movimento e sua vivacidade. Ao percorrer todo o corpo, o olhar do leitor, segue o apontamento dos pés da mulher e encontra o par de sapatos que repontam para a dançarina. A cabeça sugere o tempo e o contratempo, pendendo e girando para os lados. Os olhos, aparentemente presos ao nada, contemplam apenas a espontaneidade de seu corpo.



Figura 70 – Percurso do olhar. Cecília Meireles (1901-1964). *Baiana sambando*, 1926-1934. Aquarela, nanquim e grafite sobre papel, 25 x 38 cm.

As cores da indumentária, os acessórios e o excesso de panejamento recordam às imagens oitocentistas, em sua composição. Afinal, vemos uma mulher negra, sozinha, no centro da imagem, como nas figurinhas de Guillobel (Figuras 12, 13 e 14). Entretanto, esta aquarela parece ter um sentido completamente diferente, pois, ao contrário das mulheres de Guillobel, esta mulher não carrega utensílios de serviço, nem se mostra apática a situação. Ela, também, não posa num eixo vertical rígido, como as negras de Debret (Figura 64). Cecília Meireles retrata esta mulher num eixo sinuoso em traços rápidos, espontâneos e sem um rigor técnico (Figura 71).



Figura 71 – Eixo sinuoso. Cecília Meireles (1901-1964). *Baiana sambando*, 1926-1934. Aquarela, nanquim e grafite sobre papel, 25 x 38 cm.

Ao ler o título da imagem, vemos que se trata de uma baiana dançando. Teria esta baiana o mesmo sentido da baiana quitandeira de Debret? Esta indumentária era, ainda, símbolo de resistência e religiosidade, na década de 1930? Por qual motivo, Cecília Meireles retrata esta mulher de forma tão imponente, se neste período os negros não eram considerados socialmente iguais aos brancos? – como afirma Ribeiro, ao analisar as condições sociais dos negros no século XX:

[...] uma efetiva condição de inferioridade, produzida pelo tratamento opressivo que o negro suportou por séculos sem nenhuma satisfação compensatória; a manutenção de critérios racialmente discriminatórios que, obstaculizando sua ascensão à simples condição de gente comum [...] refletem o fracasso da sociedade brasileira em cumprir, na prática, seu ideal professado de uma democracia racial que integrasse o negro na condição de cidadão indiferenciado dos demais. (RIBEIRO, 1995, p. 234-235)

Nesta imagem, vemos uma negra esguia gingando na ponta dos pés. Ela traz o corpo repleto de adornos dourados – brincos de argola, pulseiras, braceletes e anéis. No pescoço há colares de inúmeras voltas em contas amarelas, azuis e vermelhas – os chamados fios-de-contas ou guias (PRANDI, 2001). Por debaixo destes, a baiana veste uma regata branca e rendada, lembrando algodão. Sua cintura é demarcada através de uma saia amarela extremamente rodada, do cós a barra. Esta sobrepõe um saiote branco todo rendado, em crivo. O pano da Costa, utilizado por esta negra, parece estar caindo, dada a agilidade da sambista.

Neste momento, percebe-se a combinação entre o pano da Costa com o lenço da cabeça em forma de torso. Ambos são constituídos em listras – amarelas e azuis. Seriam estas cores importantes no imaginário do período? Segundo Torres (1950) o candomblé exerce papel decisivo sobre as cores do pano da Costa. Quanto ao pano da Costa, da década de 1940, explica:

[...] Obedecendo embora aos preceitos de cores que o rito prescreve como peculiares a cada orixá, a tonalidade encontra no carnaval margem ampla de variação dentro de cada cor, e as preferências se inclinam ao acentuadamente para os tons vivos. [...] O pano da Costa, tal como hoje existe, é, sob o ponto de vista do colorido, uma criação afro-brasileira. (TORRES, 1950, p.432)

Seus pés descalços sambando, relembram as danças feitas nos terrenos das fazendas, uma vez que os escravos não eram agraciados com sapatos. Ou marcam um costume cristalizado pela repetição e tradição (SCHUMAHER, 2007). Ao lado, seu tamanco em couro, com saltos baixos provavelmente utilizados durante o dia, no trabalho. Porque a artista se preocupa em representar os sapatos, enfatizando os pés descalços da sambista?

Buscando o texto verbal da artista (2003), afim de, esclarecer a imagem, o leitor percebe a existência, na década de 1920, de dois tipos de baiana. Identificadas por Meireles (2003, p. 38) como a “baiana autêntica” e a “baiana de carnaval”. A artista (2003, p. 24) explica que “[...] as velhas baianas que ainda o conservam [traje], o fazem, como resto de uma tradição em vias de desaparecer.” Ao contrário da obra de Debret que mostrava retratos dessa tradição em seus anos de enraizamento. As baianas do século dezoito representam, necessariamente, a religiosidade, seja no traje de Beca católico da Folia de Reis, ou na sua posição dentro do candomblé (TORRES, 1950). Portanto, percebemos que a artista propõe de início, em seu texto, que esta é uma tradição prestes a acabar, e que a baiana não possui mais, por regra, vínculos com a religiosidade. E que surgiram e desaparecem elementos da indumentária da baiana desde o fim da escravidão.

Segundo Meireles (2003) a baiana autêntica (Figura 72) permanece vestida em seu cotidiano, em casa, na venda de quitutes, nas compras que realiza, e nos rituais. Sua indumentária compreende, assim como as representadas por Debret, o pano da Costa, a bata branca, a saia longa, as guias, pulseira, e o lenço à cabeça. Estes mais do que ornamentos, são, para ela, formas de proteção e de distinção no candomblé. A única exceção parece ser o balangandã, o qual a baiana não carrega mais á cintura.

[...] falta a essa baiana o grande luxo de antigamente: “berrenguendengue”, uma argola como as de chaves – para se trazer à cintura, na qual estão enfiados inúmeros talismãs [...] tudo isso em prata lavrada, e com virtudes especiais, que encerram toda uma sabedoria mágica, infelizmente quase perdida. (MEIRELES, 2003, p.36)



Figura 72 – Cecília Meireles (1901-1964). *Baiana autêntica*, 1933.

Aquarela, nanquim e grafite sobre papel, 25 x 38 cm.

Batuque, Samba e Macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-34.

A baiana carnavalesca, entretanto, seria uma estilização da indumentária tradicional. Dessa forma, a bata deixa de ser branca para assumir cores tão vivas quanto às do xale e da saia. O pano da Costa não é posto em seu ombro ou amarrado na cintura, agora, ele é preso a saia da baiana, aumentando ainda mais o seu volume. Os colares aparecem, na carnavalesca, extremamente exagerados compondo uma imagem exuberante. Não são mais guias, “[...] mas metros e metros de contas de vidro de todos os tamanhos, todas as cores [...] num amontoado monumental, das orelhas aos ombros (MEIRELES, 2003, p. 44). Sobre o lenço da cabeça, a artista (2003, p.46) completa: “[...] e já não o põe apenas como a velha baiana, dobrado em triângulo, com duas pontas amarradas sobre a nuca, e a terceira flutuando. Não. Enrolam-no como um turbante, escondendo as pontas na frente”. Através destas informações, do texto verbal, o leitor consegue distinguir nas imagens a baiana autêntica da baiana carnavalesca – que não possuiria, por regra, funções religiosas. Dessa forma, percebe-se que a mulher de *Baiana sambando* (Figura 69) é na verdade uma carnavalesca e os carnavalescos tem a possibilidades de abrir novas formas de se vestir. Seus colares, como antes imaginados, não são guias e aparecem num exagero, portanto, típico do carnaval. E o pano da Costa não está caindo e, sim, preso de uma nova maneira – fornecendo mais leveza e sensualidade ao movimento da sambista. A indumentária adquire uma função além da religiosidade e da

resistência. E outras inquietações surgem: como o motivo que levou a artista em buscar os elementos para distinção entre o verdadeiro e o carnavalesco e porque dessa fixação no autêntico. Cecília Meireles parece mostrar a transição e a afirmação de uma nova cultura (afro-brasileira). Assim, o traje mínimo – bata, pano da costa, saia comprida, lenço e penduricalhos – da baiana teria se tornando um elemento para identificar esta cultura.

Através de um pequeno trecho, “[...] e como vai se equilibrando no par de chinelas de salto que lhe fatigavam os pés” (MEIRELES, 2003, p. 30). A indagação sobre a presença dos sapatos na lateral direita da imagem retorna. Se essa mulher passava o dia a trabalhar e carregar coisas, mantendo-se em pé, sobre seus sapatos. Podia na hora de seu lazer, não querer a presença de algo tão doloroso, que lhe remetia ao esforço de seu trabalho. Postos de lado, não só por costume, aquela mulher estaria colocando sua realidade, seu labor, também, de lado. O que poderia conduzir o leitor a uma solução possível. Se esta mulher negra, inferiorizada socialmente, esqueceu por um momento de sua realidade, sentir-se-ia, naquele ambiente, digna e aceita? Certamente esta mulher não era a única em seu sentimento. O carnaval se constituía num ambiente, permeado de amigos ou desconhecidos, embora, do mesmo círculo social, que dividiam as mesmas mazelas cotidianas, e dessa forma, fornecia a todos o mesmo sentimento, agora, compartilhado. Meireles acaba por apontar para um costume comum; um espaço de liberdade e dignidade flutuante e frágil ainda nos anos de 1930.

Segundo Albuquerque (2006) o samba, o candomblé e a capoeira foram os três elementos principais de afirmação do negro enquanto cultura e identidade próprias. Através deles os negros conseguiam ascensão e respeito, dentro do próprio círculo cultural – como hierarquias na religião, na capoeira, ou, até mesmo no samba. Herskovits propõe a importância social do candomblé para os negros:

Os cultos de candomblé dão sentido à vida e garantia contra os sofrimentos de um mundo incerto [...] Em segundo lugar, satisfaz o candomblé a uma outra necessidade humana de raízes profundas – a necessidade de uma posição baseada no prestígio. Será suficiente contemplar as mães ou pais-de-santo em suas casas de culto, para se ter uma idéia do contentamento íntimo que lhes advém do domínio que exercem sobre os membros do grupo. (HERSKOVITS, 1942, In: CARNEIRO, 2005, p. 274)

Dessa forma, a artista poderia ter representado a baiana imponente, pela capacidade que estes elementos tinham de conferir respeito aos negros dentro da comunidade em que viviam. Cecília Meireles a observou, detalhe por detalhe, e a retratou na imagem e no texto verbal. E assim, gerou uma reflexão sobre a transitoriedade dos elementos da cultura africana,

agora, sincrética. E da relação dos negros com a sua própria cultura, o que lhes fornecia o respeito, facilmente, não encontrado na sociedade da década de 1930.

3.2.2. *Baiana descansando.*



Figura 73 – Cecília Meireles (1901-1964). *Sambista descansando*, 1926-1934.

Aquarela, nanquim e grafite sobre papel, 28 x 18,5 cm.

Batuque, Samba e Macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-34. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Pr. 65.

Em *Sambista descansando* (1926-1934, Figura 73), vemos uma composição semelhante à *Baiana sambando* (Figura 69). A mulher está, igualmente, no centro da representação e no canto inferior esquerdo, os sapatos fora dos pés. Embora, esta imagem, ofereça um percurso diferente ao leitor. *Sambista descansando* (Figura 74) foi composta a partir de uma série de triângulos, e apesar da ausência de simetria, a tensão provocada por esta composição incide o olhar, primeiramente, no centro da personagem.



Figura 74 – Composição em triângulos. Cecília Meireles (1901-1964). *Sambista descansando*, 1926-1934. Aquarela, nanquim e grafite sobre papel, 28 x 18,5 cm.

A partir do centro, através da sinuosidade das linhas, o olhar percorre todo o corpo da mulher (Figura 75). E se finda, novamente no detalhe estático da imagem, os sapatos. Estes estão, aparentemente, encostados num plano não definido. Ao canto superior esquerdo, uma forma chamativa, em preto e vermelho compõe a assinatura da artista - a letra M maiúscula dentro da letra C, também, maiúscula – numa espécie de logotipo, carimbado.



Figura 75 – Percurso do olhar. Cecília Meireles (1901-1964). *Sambista descansando*, 1926-1934. Aquarela, nanquim e grafite sobre papel, 28 x 18,5 cm.

Ao analisarmos a posição da personagem, em cinco apoios: pés, glúteo e mãos (Figura 76), e a forma que os sapatos foram retratados. Perceberemos que Meireles artista

observou e retratou esta mulher num plano de visão elevado, ou seja, a artista provavelmente estava de pé e à retratada permanecia ao chão.



Figura 76 – Pontos de apoio. Cecília Meireles (1901-1964). *Sambista descansando*, 1926-1934. Aquarela, nanquim e grafite sobre papel, 28 x 18,5 cm.

Em função da indumentária observada em *Baiana sambando* (Figura 69), identificamos que esta sambista pode tratar-se, como a outra, de uma baiana de carnaval. A personagem da ilustração, sentada ao chão, remete ao movimento que a fez estar naquela posição, provavelmente, oriunda de um cansaço exacerbado, que só revela um dos pés da personagem. Com a cabeça voltada para cima, a negra tem os olhos brancos, sem suas pupilas. O que causa certo estranhamento, e leva o leitor a indagar sobre o motivo dessa ausência. Ao observar as outras aquarelas e o resto da própria imagem, vemos que os olhos poderiam estar fechados, pois, a cor branca parece um recurso para representar sombras e contornos (Figura 77).

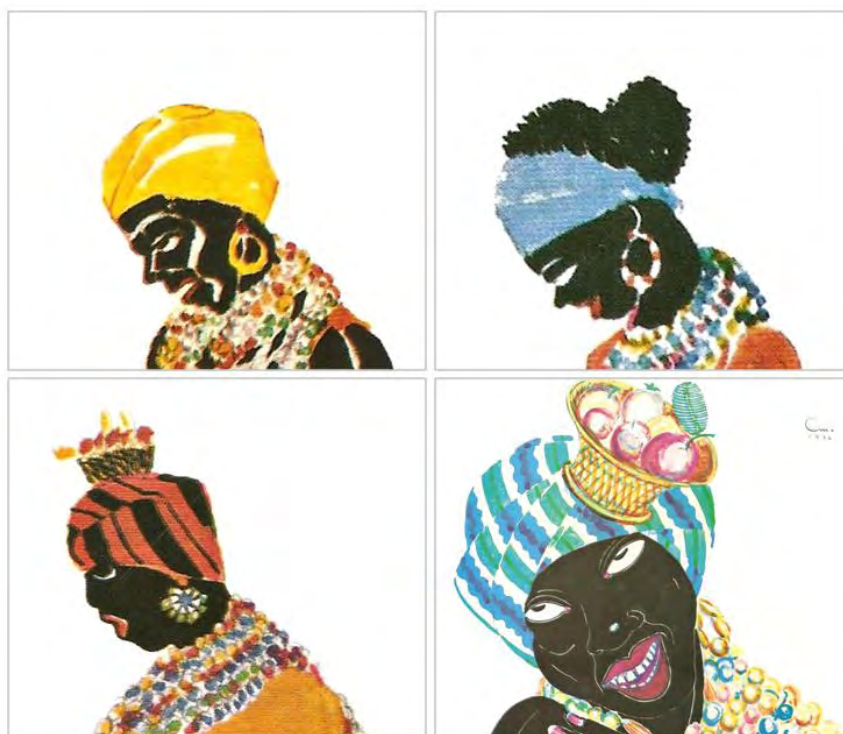


Figura 77 – A cor branca sendo utilizada em sombras e contornos. Detalhes de imagens. Cecília Meireles (1901-1964). *Samba, batuque e macumba: estudos de gesto e de ritmo* 1926-1934. Aquarela, nanquim e grafite sobre papel, 28 x 18,5 cm.

Sua boca entreaberta mostra uma aparência ofegante. O cansaço parece fazê-la respirar profundamente – inflando o peito e posicionando o corpo levemente para trás. Seus colares de contas coloridas, os brincos, as pulseira, a saia vermelha sobreposta a uma bata azulada, o Pano da Costa combinando com o torso amarelo, remetem à mesma conotação carnavalesca de *Baiana Sambando*. Estes elementos se contrastam nas cores vivas e quentes da saia ao azul da bata.

Após a leitura do texto verbal da artista (2003), o leitor confirma suas expectativas sobre o cansaço eminente da posição ofegante da baiana. Meireles descreve o extenso percurso, que perdura por horas, ao qual se submetem os carnavalescos, dançando e cantando.

Esta pequena baiana sairá com seu grupo pelas três horas da tarde, e percorrerão cantando as ruas da cidade – para acenderem ao escurecer [...] Aí, na multidão compacta se arredondam as roda de batuque e samba, e dança-se e canta-se [...] até as primeiras horas do amanhecer. (MEIRELES, 2003, p.50-52)

Em outro trecho, a artista (2003, p.64) descreve o final do trajeto dizendo que [...] a longa passeata com cantorias e luzes “[...] horas e horas, com descanso nas rodas de samba, conferem um extenuamento completo, pela madrugada, e estendem-se [os carnavalescos] nas calçadas entre brilhos de seda e colares, à espera da condução que os transporte a casa”. Dessa forma, *Sambista descansado* vai ao chão expondo em imagem toda a sua falta de ar e a rigidez muscular características do esforço, propriamente físico da noite de folia, descrito pela

artista. Entretanto, as noites carnavalescas do período não eram feitas, apenas, de folia. Os negros, no carnaval, viviam uma espécie de jogo entre permissão e punição. Segundo Albuquerque:

Se a repressão se intensificava, sustentada em circulares e portarias policiais, não faltavam aos foliões meios para driblá-la. [...] O bumbo, por exemplo, foi um instrumento proibido durante o Carnaval em várias cidades brasileiras na década de 1920. O que não significa que os instrumentos percussivos tivessem todos sido retirados da festa. Criar formas de subverter, de encontrar alternativas às determinações nascidas do racismo das autoridades foi, como continua a ser, o exercício rotineiro da população negra. (ALBUQUERQUE, 2006, p.236)

O carnaval constituía para a população negra e mestiça mais uma forma de afirmação social. Assim como o candomblé, o carnaval brasileiro se formou através do sincretismo entre as tradições da festa carnavalesca européia e os ritmos e cores da cultura africana (ALBUQUERQUE, 2006). *Sambista descansando* mostra, plasticamente, a dubiedade de seu cansaço – o samba e a luta pela inserção social.

3.3. Rosana Paulino: uma visão sobre a situação contemporânea da mulher negra.

Rosana Paulino (1964-) realiza trabalhos como arte-educadora e como artista plástica, nasceu em São Paulo, estudou bacharelado em gravura na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e atualmente é doutoranda da mesma universidade na modalidade de Poéticas Visuais. Sua carreira, enquanto artista plástica vem se destacando por sua produção ligada a questões sociais, étnicas e de gênero, a maior parte de seus trabalhos apresenta como temática principal um questionamento sobre a posição da mulher negra dentro da sociedade brasileira. Segundo a pesquisadora Joedy L. B. M. Bamonte⁷⁹ (2008), a artista afro-descendente, de proveniência humilde, foi criada em meio a afazeres artesanais, sua mãe – empregada doméstica, foi quem lhe ensinou o ofício da costura. Sua obra utiliza destes elementos gerando um diálogo entre linguagens do universo feminino, origem social humilde e sua condição como negra. Sua produção foi inserida pela pesquisadora Kátia Canton na chamada “Geração Noventa”⁸⁰, e é considerada inovadora, pois aborda [...] “questões que, naquele começo de década [1990], ainda não freqüentavam a

⁷⁹ A Prof.^a Dr.^a Joedy L. B. M. Bamonte apresenta informações sobre a artista, no artigo “A identidade da mulher negra na obra de Rosana Paulino: considerações sobre o retrato e a formação da arte brasileira”, publicado pela ANPAP (2008)

⁸⁰ “Geração Noventa” foi o termo utilizado pela pesquisadora Kátia Canton, em sua tese de doutorado, publicada com o título “Novíssima arte Brasileira” (2001), para estabelecer uma relação entre os jovens artistas que em referência a década de oitenta, atualizavam as técnicas utilizadas e os temas abordados até o momento. (CANTON, 2001)

produção artística jovem de modo tão contundente.” (CANTON, 2001, p.89). Segundo Canton, a artista inicia sua carreira na década de 1990 com desenhos, gravuras e serigrafias de rostos – de mulheres e crianças. E, em pouco tempo sua obra mostra técnicas mistas, ganham tamanho e profundidade. O discurso sobre o gênero se aprofunda, como se pode observar em afirmativa da pesquisadora:

Manipulando a diferença na arte, Paulino expandiu suas 'retratospectivas', que trabalhavam com antigos retratos familiares, falando de um universo negro e feminino, para lidar com novas instalações utilizando suportes originais. [...] Encarando e tratando com intensa honestidade temas como violência, racismo, sexo e feminilidade, através da construção de objetos e instalações que formam um idiossincrático relicário, Paulino nunca deixou de trabalhar o desenho. (CANTON, 2001, p.89)

Dessa maneira, a artista paulistana traz em sua obra peculiaridades da linguagem contemporânea – instalações/multimídias – associadas a procedimentos milenares como a costura e o bordado, práticas culturalmente associados ao universo da mulher (BAMONTE, 2008).

Para percebermos o olhar que Rosana Paulino teve para com a mulher negra escolhemos duas obras para a análise. *Bastidores* (1997) e *Amas-de-leite* (1926-1939). Ambas foram analisadas através de reproduções fotográficas, disponibilizadas no site da artista. Em relação ao texto verbal utilizamos vários trechos de seu diário virtual – www.rosanapaulino.blogspot.com (2008-2010).

3.3.1. Bastidores.



Figura 77 – Rosana Paulino (1967-). *Bastidores*, 1997.
 Bastidor, impressão sobre tecido, linhas. 30 x 30 cm cada.
 Acervo pessoal da artista

A obra *Bastidores* (1997, Figura 77) consiste em seis estruturas circulares, que podem sugerir dois percursos de leitura. O primeiro central e difuso, que levaria o leitor a apreender o todo (Figura 78), causando certo estranhamento no leitor, pois, veria o busto e a

face de seis mulheres negras, nas quais inserções de linhas pretas ferem a face de seus retratos.

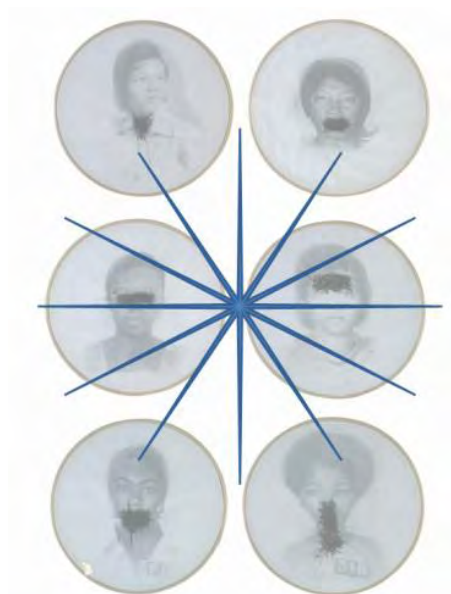


Figura 78 – Percurso do olhar I. Rosana Paulino (1967-). *Bastidores*, 1997.
Bastidor, impressão sobre tecido, linhas. 30 x 30 cm cada.
Acervo pessoal da artista

O estranhamento, provavelmente, levaria o leitor a observá-las no percurso tradicional de leitura ocidental – da esquerda para a direita, de cima para baixo (Figura 79). Neste trajeto, a primeira mulher olha para a direita sugerindo que o leitor olhe a segunda mulher. Todas as outras fitam o leitor, sugerindo que a leitura seja pausada e reflexiva.

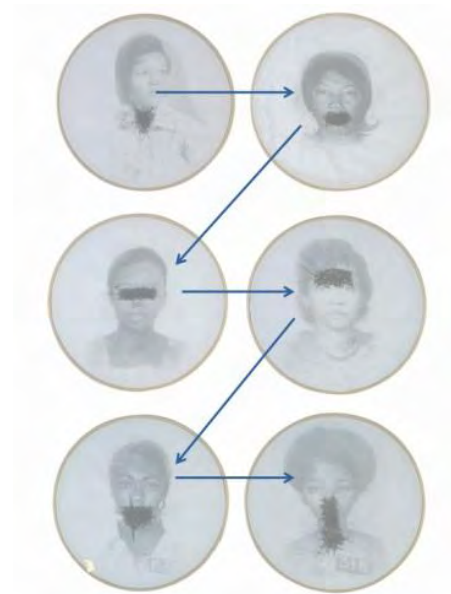


Figura 79 – Percurso do olhar II. Rosana Paulino (1967-). *Bastidores*, 1997.
Bastidor, impressão sobre tecido, linhas. 30 x 30 cm cada.
Acervo pessoal da artista



Figura 80 – Numeração para a leitura. Rosana Paulino (1967-). *Bastidores*, 1997.
Bastidor, impressão sobre tecido, linhas. 30 x 30 cm cada.
Acervo pessoal da artista

Dispostas como em um *tondo* renascentista, ou numa parede de retratos neoclássicos. O olhar percorre cuidadosamente uma a uma (Figura 80). A primeira (Figura 80, detalhe 1) veste uma camisa branca. Seus lábios estão fechados e os olhos assustados. Os cabelos curtos parecem penteados com laquê. Traz inserções de linha preta na garganta, nas cordas vocais. A imagem da segunda (Figura 80, detalhe 2) revela apenas o rosto da personagem. Esta tem brincos de argolas, o cabelo alisado e fixa os olhos no leitor. Sobre sua boca aparecem, também, inserções em linha preta.

O primeiro elemento a ser percebido na terceira mulher (Figura 80, detalhe 3) é a intensa costura sobre seus olhos, causando aflição e repulsa no leitor. Seus cabelos estão presos para trás, seus lábios, fechados. De seu busto vemos apenas o recorte quadrado da blusa. A quarta (Figura 80, detalhe 4), também de cabelos curtos, olha o leitor. Seu rosto não esboça alegria e em sua testa, em seu pensamento, novamente a forte presença das linhas

pretas. De cabelos presos e sobrancelhas delineadas a quinta mulher (Figura 80, detalhe 5) olha para frente. Seu olhar é penetrante, melancólico. Ela não parece gostar daquela situação, daquelas linhas grosseiras que lhe vedam a boca, atingindo parte da bochecha e da garganta. Em seu ombro direito, sobre a blusa branca, uma placa com a data ao contrário (se a colocarmos no sentido correto, lê-se: 26-06-79). O sugere um possível espelhamento na imagem. Este detalhe evoca a presença de um espelho, dessa forma, a artista convida o leitor a entrar ou a se ver na obra. A última mulher (Figura 80, detalhe 6) com os cabelos soltos também apresenta a data, só que sem espelhamento (lê-se 25-08-80). Esta traz o maior volume de inserções, as costuras cobrem nela, toda a região da garganta, boca e nariz. Paulino parece gerar um discurso, de que estas mulheres não teriam possibilidade de expressão, seriam podadas, travadas e vedadas em suas falas e atitudes, até um suposto sufocamento, como o detalhe seis (Figura oito), que mostra todas as vias respiratórias travadas.

Todas as imagens foram impressas em preto e branco, como uma fotocópia sobre um tecido branco. Este é esticado pela pressão dos bastidores, artefato usualmente utilizado por bordadeiras. Enquanto conjunto, *Bastidores* é uma obra monocromática, sem um aparente apelo estético, que causa no leitor uma impressão melancólica, nostálgica e de aflição. A artista utilizou da apropriação de imagens já existentes, aparentemente fotografias antigas no formato 3x4, como os retratos utilizados na identificação de documentos. Quem seriam essas mulheres retratadas? Seria esse dado relevante na mensagem, que a artista enseja passar? Qual o motivo de cada uma receber incisões em lugares diferentes, com exceção dos ouvidos? Porque o uso dos bastidores, só por estes pertencerem ao universo feminino? Porque a artista escolhe imagens datadas (1979-1980)? A artista estaria sugerindo que ainda na década de 1990 existiam repressões contra a mulher negra? Ou, estaria gerando um discurso acerca das repressões passadas? O estranhamento é tanto, que ocupa o leitor com inúmeras indagações, embora, numa mescla entre repulsa e atração. Pois, ao mesmo tempo, em que pretendemos parar de olhá-las, buscamos ainda mais o que está ocorrendo e o que aquela imagem evidencia.

Se pensarmos, primeiramente, nas datas, veremos que estas se inserem no contexto da ditadura militar brasileira (1964-1985) - momento de ausência de liberdade de expressão – e coincidem com um momento de grande influência da cultura norte-americana no país. Neste momento, é marcante, também, a influência da cultura negra norte-americana sobre a cultura

negra brasileira. A década de 1970 é permeada pelos ideais de Angela Davis⁸¹, Martin Luther King⁸² e Malcolm X⁸³. Todos lutavam, em métodos diferentes, por direitos civis e pelo fim da discriminação racial. Segundo Albuquerque (2006), o movimento desses líderes teria impulsionado as ligações políticas realizadas pelos negros no Brasil. Entretanto, sabe-se, hoje, que a mulher negra recebia discriminações dentro do próprio movimento negro ou dentro do movimento feminista e, é na década de 1970, que estas discussões diferenciadas sobre os direitos civis se iniciam.

Um destaque deve ser dado ao movimento de mulheres negras, que surgiu da percepção de que existem especificidades na forma como mulheres e homens sofrem a discriminação racial. Lélia Gonzalez, uma das mais importantes ativistas negras nas décadas de 1970 e 80, foi uma das primeiras a chamar a atenção para a importância da organização das mulheres negras. Em 1988, foi criado em São Paulo o GELEDÉS, uma organização política que tem como propósito o combate ao racismo e a valorização das mulheres negras. (ALBUQUERQUE, 2006, p.296)

Já, na década de 1990 (década de publicação da obra *Bastidores*) evidencia-se uma atividade mais intensa dos movimentos feministas, inclusive das mulheres negras. As razões são diversas, mas, sobretudo buscam visibilidade e melhores condições de trabalho. Embora, estas ainda sejam vistas nos cargos de menor prestígio e ocupando papéis secundários nas mídias (ALBUQUERQUE, 2006). A imposição da mídia de valores estéticos norte-americanos, como o alisamento dos cabelos e ícones de beleza, em sua maioria mulheres brancas, atinge, também, as mulheres negras, impelindo-as a não seguirem seus próprios padrões estéticos. Percebemos que, atualmente, as discriminações continuam, apesar da intensa atividade dos movimentos político-sociais das mulheres negras. Entretanto, estas discriminações não são mais repressões evidentes e declaradas. Elas surgem subliminarmente no cotidiano destas personagens.

A artista parece resignificar as imagens da década de 1970 as posicionando numa constante contemporânea. Dessa forma, provoca no leitor um diálogo interno acerca das amarras sociais provocadas pelos segmentos sociais. Neste contexto, a palavra “bastidores”, que nomeia a obra, mostra-se ambígua, pois, ora remete aos bastidores de uma cena teatral, ou seja, ela desvela através desta costura grosseira uma realidade omitida cotidianamente; e, ora

⁸¹ Angela Yvonne Davis (1944-), professora e filósofa, alcançou notoriedade mundial nos anos de 1970 como integrante do Panteras Negras, uma organização negra e comunista, por sua militância pelos direitos das mulheres e contra a discriminação social e racial nos Estados Unidos. (ALBUQUERQUE, 2006)

⁸² Martin McLuther King, Jr. (1929-1968), pastor protestante e ativista político, tornou-se um dos mais importantes líderes do ativismo pelos direitos civis nos Estados Unidos e no mundo, através de uma campanha de não-violência e de amor para com o próximo. (ALBUQUERQUE, 2006)

⁸³ El Hajj Malik El Shabazz, mais conhecido como Malcolm X ou Malcolm Little (1925-1965), foi um dos maiores defensores dos direitos aos negros nos Estados Unidos. (ALBUQUERQUE, 2006)

remete ao artefato de madeira utilizado para bordar. Este artefato, talvez, relembre a própria juventude da artista em seu convívio familiar com bordadeiras e costureiras, pois as datas – 1979 e 1980 – dos detalhes da imagem reportam-se ao período que a artista teria entre quinze e dezessete anos. Segundo Paulino, sua obra está, sempre, relacionada à suas inquietações internas.

Sempre pensei em arte como um sistema que devesse ser sincero. Para mim, a arte deve servir às necessidades profundas de quem a produz, senão corre o risco de tornar-se superficial. O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente. Se lhe toca o azul, trabalhe, pois, com o azul. Se lhe tocam os problemas relacionados com a sua condição no mundo, trabalhe então com esses problemas. No meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra. (PAULINO, 1997, p. 114)

A artista constrói todo este diálogo num jogo de oposições. Em *Bastidores*, o suporte para uma técnica extremamente delicada como o bordado é utilizado para uma costura grosseira, áspera, verdadeiras ranhuras expressivas e gestuais. O cerzido que usualmente emenda tecidos envelhecidos, aparece, agora, criando rupturas, bloqueios. A presença da linha é viva, intensa sobre a presença de corpos aparentemente indefesos. Estas suturas atropelam os sentidos de cada mulher diferenciadamente, e, em algumas completamente (Detalhe 6, figura 80). Sobre a utilização de linhas a artista explica:

Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurado, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição no mundo. Apropriar-me do que é recusado e malvisto [...] Pensar em minha condição no mundo por intermédio de meu trabalho. Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Este tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca. (PAULINO, 1997, p.114)

Se a artista se expressa, “grita” através das personagens que retrata, afirma-se a questão sobre a presença do espelho na obra, mesmo que as fotos apropriadas na obra não sejam de amigos ou familiares. Estas fotos representam a continuidade das amarras sociais vivenciadas pelas mulheres, e por ela mesma, da juventude até os dias atuais.

A obra *Bastidores* é, portanto, uma metáfora, que se vincula às questões da memória e da transmissão de saberes, que possibilitam a permanência dos valores culturais. Paulino não remete apenas a mulher negra como sofredora do preconceito, mas também a toda mulher submetida aos ideais de beleza, limitada pela convivência matrimonial, sacrificada para criar seus filhos, sem voz.

3.3.2. *Amas-de-leite.*



Figura 81 – Rosana Paulino (1967-). Ângulos variados. *Amas-de-leite*, 2008.
 Instalação, s/ dim.
 Galeria de Arte Nello Nuno - Fundação de Arte de Ouro Preto, MG.

A obra *Amas-de-leite* (2008, figura 81) consiste numa instalação⁸⁴ e sua tridimensionalidade sugere uma multiplicidade de ângulos e leituras. Olharemos a obra em seu ângulo frontal (Figura 82).



Figura 82 – Rosana Paulino (1967-). *Amas-de-leite*, 2008.
Instalação, s/ dim.
Galeria de Arte Nello Nuno - Fundação de Arte de Ouro Preto, MG.

Vemos imagens monocromáticas, em preto e branco, sobre tecido branco. O olhar do leitor é atraído, inicialmente, ao centro da obra e segue para cima e para as laterais, num movimento de ir e vir. Ao atingir a duas imagens inferiores, o olhar ultrapassa o tecido, seguindo a presença de fios brancos que se encerram no interior de dezesseis garrafas de vidro transparente. Nestas garrafas vemos, também, imagens em preto e branco (Figura 83).

⁸⁴ A Instalação é um fazer artístico dos mais relevantes no panorama das artes no século XX e início do XXI. Embora já bastante discutida, conta ainda com frágil definição e com muitos pontos a serem pesquisados de forma incisiva. Como boa parte da produção artística contemporânea a Instalação não permite rotulação única, por seu princípio experimental. O conceito, a intenção do artista ao formular seu trabalho é em grande parte a essência da própria obra. (ITAÚ Cultural, s/d.)

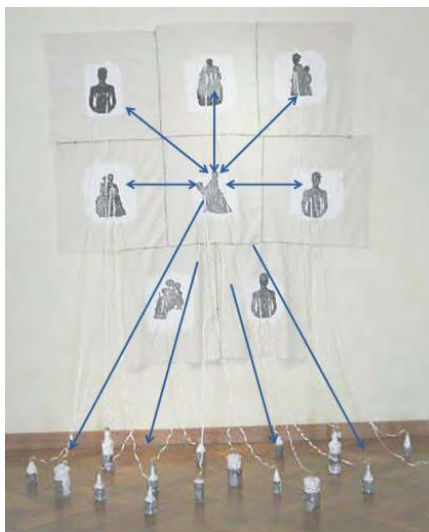


Figura 83 – Percurso do olhar. Rosana Paulino (1967-). *Amas-de-leite*, 2008.
Instalação, s/ dim.
Galeria de Arte Nello Nuno - Fundação de Arte de Ouro Preto, MG.

Amas-de-leite se divide em oito módulos quadrangulares de algodão cru, unidos por um cerzido em linha preta. Estes módulos não apresentam uma dimensão definida e estão distribuídos em três linhas horizontais. Na primeira encontram-se três figuras, na central mais três e na base duas imagens concentradas no meio, compondo um triângulo invertido que indicia ao olhar a existência das garrafas. Estas por sua vez compõem outro triângulo, que aponta para fora, sugerindo a posição que o observador deve estar quando olhar para obra. As linhas brancas geram um terceiro triângulo que aponta para cima. A tensão criada pelo equilíbrio de pesos destes três triângulos parece manter o olhar do observador no vai-e-vem do primeiro percurso (Figura 84).

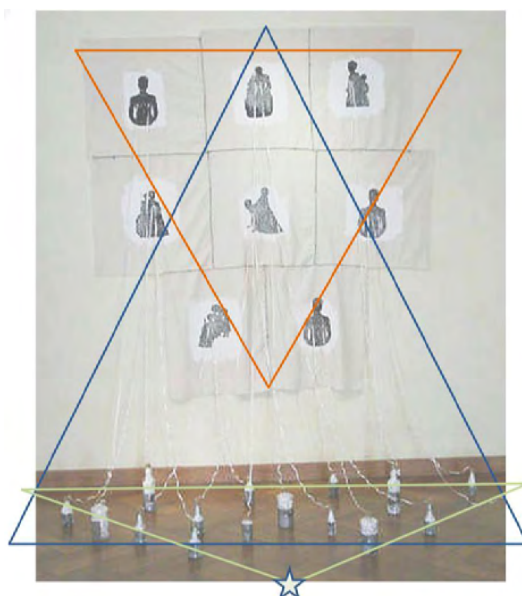


Figura 84 – Composição. Rosana Paulino (1967-). *Amas-de-leite*, 2008.
Instalação, s/ dim.
Galeria de Arte Nello Nuno - Fundação de Arte de Ouro Preto, MG.

Todas as imagens parecem pré-existent e as personagens são mais antigas do que as utilizadas em *Bastidores* (Figura 77). Para facilitar a leitura seguiremos a ordem tradicional de leitura ocidental (Figura 85).



Figura 85 – Numeração para leitura. Rosana Paulino (1967-). *Amas-de-leite*, 2008. Instalação, s/ dim.

Galeria de Arte Nello Nuno - Fundação de Arte de Ouro Preto, MG.

O primeiro detalhe (Figura 85, detalhe 1) traz um recorte que mostra uma mulher negra, sozinha, da cintura para cima. Posicionada de frente, nua, da qual vemos os contornos da face, dos seios, e de seus adereços, como a gargantilha e o bracelete. De seus seios saem fios brancos. Suas mãos descem delicadamente e posicionam-se sobre o ventre, simbolizando uma aparente gravidez. A artista parece enfatizar uma mensagem com a repetição dessa imagem, pois esta aparece nos detalhes um, seis e oito (Figura 86). A mulher gera certo desconforto, pois sua posição frontal gera a impressão de que encara o leitor, mesmo a personagem não tendo os olhos representados. O que sugere essa repetição, essa distribuição? Quem seria tal mulher? A artista a dispõe como se quisesse que os olhos do leitor retornassem sempre a ela.

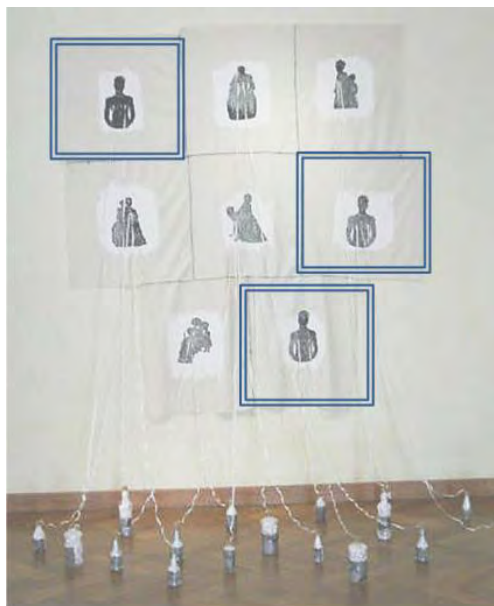


Figura 86 – Repetição de imagens. Rosana Paulino (1967-). *Amas-de-leite*, 2008.
Instalação, s/ dim.
Galeria de Arte Nello Nuno - Fundação de Arte de Ouro Preto, MG.

O segundo detalhe (Figura 85, detalhe 2) traz a silhueta de uma mulher negra aparentemente com uma criança ao colo. Esta parece trajar um vestido longo e com excesso de panejamento, de seus seios, também, saem fios brancos. Elemento este, percebido pelo leitor, como constante. A forma como esta mulher se porta na imagem, suas roupas, lembram às imagens oitocentistas, talvez, uma ama-de-leite, se o leitor associar ao nome da obra. A terceira imagem (Figura 85, detalhe 3) é representada de perfil. A personagem traz aparentemente um penteado, um lenço volumoso à cabeça. Em suas costas traz amarrada uma criança, um bebê. Novamente em referência ao oitocentos, período no qual era costume das mulheres negras carregarem os bebês com o pano da Costa. A quarta (Figura 85, detalhe 4) é similar as anteriores. Veste um longo vestido, parece estar sentada e traz ao colo uma criança. No quinto detalhe (Figura 85, detalhe 5) há a representação de uma mulher negra ajoelhada, com as mãos à frente, carregando uma criança às costas. Seria essa mulher uma escrava brincando de “cavalinho”? A sétima personagem (Figura 85, detalhe 7) se trata, novamente, de uma mulher negra com uma criança ao colo. A sexta e a oitava, como já vimos, tratam-se de repetições da primeira, resta saber o motivo desta repetição. O contorno branco sobre o preto, o monocromático, indiciam novamente imagens pré-existentes, só que estilizadas, simplificadas pelos traços de uma gravura, serigrafia, técnicas de formação específica de Rosana Paulino.



Figura 87 – Detalhe. Rosana Paulino (1967-). *Amas-de-leite*, 2008.
Instalação, s/ dim.
Galeria de Arte Nello Nuno - Fundação de Arte de Ouro Preto, MG.

As longas fitas brancas de cetim saem dos seios das oito mulheres representadas. Esses fios são presos na parte superior das garrafas de vidro transparentes. Nas garrafas (Figura 87), vemos, em cada uma, fotografias diferentes, embora, todas mostrem recortes na presença de bebês brancos junto a uma mulher negra, remetendo ao nome da obra – *Amas-de-leite*. O conjunto – fios, garrafas, bebês – estabelece a relação entre o amamentar, o criar e o cuidar. Através desta associação, indagamos sobre a época das imagens estampadas nos rótulos. E após a visualização de inúmeras imagens do acervo digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro⁸⁵, tivemos acesso ao banco de imagens digital sobre *amas-de-leite* da Unicamp/SP. Nesta busca, encontramos algumas imagens que aparentam as utilizadas por Rosana Paulino (Figuras 88-95).⁸⁶

⁸⁵ Agradecemos à atenção da equipe, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, disponibilizando imagens e indicando o acervo da Unicamp.

⁸⁶ Apenas o detalhe sete (Figura 82), não foi associada a nenhuma imagem, em muito, pela baixa resolução da reprodução analisada.



Figura 88 – *Retrato de velha babá com criança*. Autoria desconhecida. 1890.
Coleção G. Ermakoff. Rio de Janeiro, RJ.



Figura 89 – Detalhe. Rosana Paulino (1967-). *Amas-de-leite*, 2008.



Figura 90 – *Retrato de ama negra com criança branca às costas*. Autoria desconhecida. 1870.
Acervo do Instituto Moreira Salles, Salvador, BA.

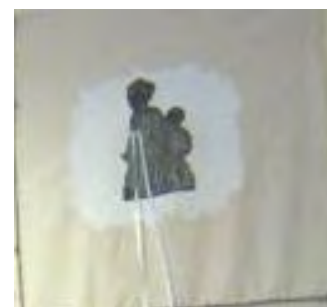


Figura 91 – Detalhe. Rosana Paulino (1967-). *Amas-de-leite*, 2008.



Figura 92 – *Negra com criança*, The London Stereoscopic and Photographic Company, s/d.
Coleção Emanuel Araújo, Rio de Janeiro, RJ.

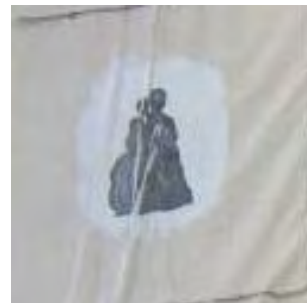


Figura 93 – Detalhe. Rosana Paulino (1967-). *Amas-de-leite*, 2008.



Figura 94 – *Retrato de babá brincando com criança*, Jorge Henrique Papf, 1899.
Coleção G. Ermakoff, Rio de Janeiro, RJ.



Figura 95 – Detalhe. Rosana Paulino (1967-). *Amas-de-leite*, 2008.

As fotografias encontradas pertencem ao período de popularização dos *cartes-de-visite* no Brasil – final do século XIX. Nesta obra, Paulino parece expor a invisibilidade da mulher negra na sociedade. A silhueta da mulher que carrega a criança às costas revelando sua necessidade de conciliar os afazeres domésticos com os cuidados àquela (Figuras 90 e 91). As poses das amas junto às crianças brancas expondo a dubiedade daquela situação que oscilava entre uma aparente afetividade e uma submissão, por vezes cruel (Figuras 88 e 89; 92 e 93). Uma brincadeira inocente e afetiva como o “cavalinho”, aparece aqui, mostrando toda a perversidade da relação de poder escravocrata que subjuga o indivíduo (Figuras 94 e 95).

De todos os aspectos que constituíam a função de ama-de-leite, a artista parece enfatizar a “[...] contrapartida da apropriação da capacidade de amamentação da escrava que era, a saber: a negação de sua maternidade” (GIACOMINI, 1988, p. 51). Segundo Giacomini, o filho da ama raramente era mantido junto a sua mãe. O senhor, na maioria das vezes, livrava-se do filho da ama, a fim de, evitar gastos, predileção, a formação de uma família escrava em sua propriedade, e até mesmo o juízo moral – da divisão do peito entre a criança branca e negra, mal vista pelos médicos do período.

A partir do momento que surge em cena o ‘bem-nascido’, imediatamente, cada um dos escravos é recolocado no seu devido lugar: a escrava, na função de reprodução no interior da família branca; e a ‘cria’ no espaço reservado aos filhos daqueles cuja prole não pode prosperar pela ausência de uma esfera privada – a Casa da Róda, ou popularmente a *Roda dos Expostos*. (GIACOMINI, 1988, p.56)

As amas-de-leite alugadas conseguiam, por vezes, manter seus filhos sob a função de preservar o leite, nos momentos que a escrava não estava a serviço, amamentando a criança branca. Dessa forma, a ama-de-leite era forçada a abandonar e renegar sua própria prole para dar subsistência, cuidados e carinho ao filho do senhor. A artista não faz alusão, exatamente, as mulheres retratadas nestas fotografias, mas sim, as funções de amas-de-leite. Dessa forma constrói corpos femininos negros em sombras, que embora remetam a um passado que pode ser datado, não se preocupa em precisar os períodos, dando a impressão de uma condição que se sobrepõe a idéia de tempo. Estes corpos são silhuetas recortadas em formas anônimas e ancestrais. Estáticas, estas imagens remetem ao sistema escravagista, no qual a mulher negra apresenta-se como símbolo mais íntimo da relação senhor/escravo.

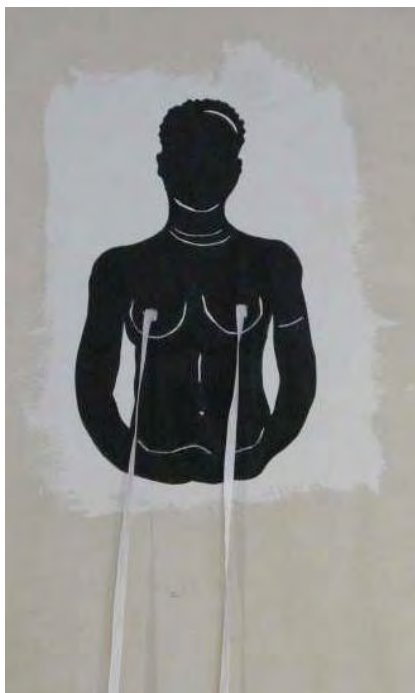


Figura 96 – Detalhe. Rosana Paulino (1967-). *Amas-de-leite*, 2008.
Instalação, s/ dim.
Galeria de Arte Nello Nuno - Fundação de Arte de Ouro Preto, MG.

Entretanto a mulher que aparece nos detalhes um, seis e oito (Figura 86) não foi associada a nenhuma imagem das amas-de-leite do acervo da Unicamp ou da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. A obra *Amas-de-leite* sugere um diálogo intenso como em *Bastidores* (Figura 77). Se lembrarmos uma das características da noção de instalação:

A questão do tempo é crucial na Instalação, fazendo com que a mesma seja um **espelho de seu próprio tempo**, questionando assim o homem desse tempo e sua interação com o mundo. A necessidade de mexer com os sentidos do público, de instigá-lo, quase obrigá-lo, a experimentar sensações, sejam agradáveis ou incômodas, faz da Instalação um espelho de nosso tempo. (ITAÚ, 2010, grifo nosso)

Uma instalação pode sugerir, portanto, algo ocorrente no momento. E ao buscarmos identificações para a imagem repetitiva da obra (Figura 96), já que, esta não é uma apropriação, o que pode ser um simples acaso, pode, por outro lado ser a pura expressão da artista. Paulino parece se inspirar na personagem da obra *Negra Cabinda* (1828, Figura 20), de Hercule Florence, pois posiciona a mulher frontalmente e com as mãos ao ventre, embora, não mostre os mesmos adornos e apresente traços distintos. Talvez, seja nestes detalhes (1, 6 e 8, figura 86) que a artista se revele a respeito do que é esta mulher negra, e assim, não só colocaria o hoje na obra como, ao fazê-lo, atualizaria a representação da mulher negra. A partir desta imagem, podemos, também, gerar uma leitura acerca da passagem de tempo. A primeira linha horizontal se inicia com esta personagem, trazendo um começo para aquela condição de ama-de-leite, que se inicia na gravidez. A segunda e a terceira linhas finalizam-se

com ela, mostrando que aquela situação se manteve ao longo dos tempos. Ou seja, novamente, a artista traz à tona uma discussão acerca da permanência da mulher em uma condição. Seria a mulher negra, nos dias de hoje, submetida a algo semelhante à ama-de-leite?

O Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada/IPEA mostra, de 1996-2007, que a população afro-brasileira trabalha durante mais tempo ao longo da vida, e que as mulheres negras vivem uma situação de grande precariedade.

Por um lado, elas apresentam as mais altas proporções no trabalho doméstico (21,4%) e na posição de produção para próprio consumo e trabalho não remunerado (15,4%); e, por outro, as menores proporções de trabalho com carteira assinada (23,3%) e de empregador (1,2%), ocupando, assim, como confirmam os dados de renda, **a pior posição na escala social**. (IPEA, 2008, p.25, grifo nosso)

O trabalho doméstico, ocupação dotada de baixo valor social, mantém-se como o nicho de mulheres e meninas negras. Como vemos na estatística a seguir:

[...] ao se comparar o total de mulheres brancas ocupadas em trabalho doméstico remunerado (13,4%, em 1996 e 12,1%, em 2007) com o total de mulheres negras que desempenhavam essa mesma atividade (23%, em 1996 e 21,4%, em 2007) percebe-se que, mesmo havendo uma pequena queda em ambos os dados na década, persiste ainda o fato de que o trabalho doméstico remunerado no Brasil é uma atividade tradicionalmente desempenhada por mulheres negras. (IPEA, 2008, p.27)

Estes dados revelam a herança de uma sociedade escravista e patriarcal. Rosana Paulino, então, denuncia a condição das empregadas domésticas, que com baixos salários, mantêm por vezes dois empregos. Estas mulheres passam a maior parte do tempo fora de suas casas e seus filhos, quando não estão na escola, permanecem sozinhos ou sobre o cuidado de algum parente, ou ainda ajudando nas despesas da casa. Paulino mostra a continuidade da relação entre a mulher negra e a família branca, a primeira desfavorece sua própria família para cuidar bem da segunda, em troca de subsistência.

A temática, a confecção manual e a materialidade desta instalação, aparecem no todo da obra reafirmando as referências femininas e o ambiente doméstico. A expressão, utilizada pela artista, por meio da gravura criou uma representação que desvela pela presença de diversos elementos, características físicas, psicológicas, sociais e culturais.

A escolha do material, em que imagens em preto são impressas sobre um tecido branco emendado por uma costura na cor preta, sugere ainda, num discurso dicromático, o povo negro – impressões – inserido em território do povo branco – suporte/tecido. As linhas pretas que costuram o tecido branco propiciam a instauração de uma leitura sobre o processo de construção do país.

O seio atuando como metáfora da vida e a inexistência de expressão facial das figuras humanas marca a obra em nossas mentes, revelando a condição de subjugada da escrava negra, que foi mão-de-obra assim como o alimento propriamente dito a um Brasil ainda na sua infância. Os genes e a cultura que estão na origem deste país. A artista torna material, visível, através de sua técnica o auto-contraste social vivido pela história brasileira. Sua linguagem expõe, então, os extremos o rico *versus* o pobre, o negro *versus* o branco. E a herança destes acontecimentos que impossibilitaram a mulher negra de quebrar suas amarras, mantendo-a um elemento secundário nos círculos sociais, culturais e econômicos.

3.4. *Visões estampadas em representações.*

O que esperáveis que acontecesse, quando tirastes a mordaca que tapava estas bocas negras? Que vos entoariam louvores? Estas cabeças que nossos pais haviam dobrado pela força até o chão, pensáveis, quando se reerguessem, que leríeis a adoração em seus olhos? Ei-los em pé, homens que nos olham e faço votos para que sintais como eu a comoção de ser visto. [...] Hoje, êsses homens pretos nos miram e nosso olhar reentra em nossos olhos; tochas negras, ao seu redor, iluminam o mundo, e nossas cabeças brancas não passam de pequenas luminárias balouçadas pelo vento. (SARTRE, 1960, p. 105)

Todas estas leituras e este caminho que a pesquisa percorreu, mostraram mais indagações do que respostas. Mas foi possível através deles vislumbrar o olhar e o discurso que estes artistas tiveram ao representar o corpo feminino negro em suas obras.

Jean-Baptiste Debret, como seguidor do Neoclassicismo francês, ao deparar-se com os cenários peculiares do Novo Mundo, não encontrou parâmetros segundo as normas neoclássicas de representação das virtudes e da beleza. O artista, então, empreende uma gama de esforços para representar este mundo para o público europeu. Como afirma Naves:

Mais do que um aspecto anedótico e perversamente pitoresco, a feição rudimentar do Rio de Janeiro inviabilizava na prática uma atuação normal de Debret e seus companheiros. O neoclassicismo francês defendia uma arte em que a vontade conduzisse a natureza – sobretudo a natureza humana – a manifestações virtuosas e belas. (NAVES, 1996, p.67-68)

Num ambiente rude, no qual nem humanos, nem edificações são parâmetros para restaurar as virtudes gregas, é que Debret encontrou seu dilema. Seus óleos, por vezes limitados, mostram segundo Naves (1996, p. 72, grifo do autor) “[...] uma grandiosidade meio

naif”. Entretanto são, em suas aquarelas, que Debret demonstra a leveza e particularidade de sua obra. São imagens que apesar de representarem abusos, castigos e atividades fatigantes, mostram-se sutilmente, com cores alegres ao leitor. E é exatamente nesse “neoclassicismo despedaçado” que surge a intensidade de suas aquarelas, denunciando o seu olhar para aquele mundo curioso, estranho e variado (BARREIRA, 2006, p.10).

Sua obra, não pode ser considerada inovadora, pois como vimos no item, *Do exótico ao pitoresco: imagens das negras no Brasil entre a colônia e o império*, desta pesquisa, suas imagens remetem e dialogam com muitas outras do período. Debret dedica-se a retratar bustos, a fim de mapear identidades tal como o faziam Eckhout, Florence e Rugendas. Também se dedica a cenas cotidianas, utilizando modelos de Guillobel, como pesquisado por Naves (1996), e aparentemente algumas posturas de Carlos Julião. Ao compilar estas cenas, na publicação do *Voyage*, manifesta um olhar influenciado pela geografia física de Humboldt, segundo a qual a partir de um conhecimento específico, o artista pode e deve completar sua obra com tudo aquilo que poderia existir e uma paisagem ou cena, isto é, registrar o maior número de objetos possíveis e plausíveis de representação em uma situação cotidiana⁸⁷. Dessa forma, Debret se preocupa menos com a situação dos escravizados e mais em expor o que vê, o que nos impele a acreditar que pintava seguindo certo realismo despojado.

Tendo que seu texto e imagem se completam, transformam uma aparente mensagem em duas completamente distintas. Esta antítese é evidente, pois ao mesmo tempo em que sua imagem nos parece liberta de pré-concepções seu texto revela o contrário. Vemos em Debret, um artista branco e estrangeiro, inserido no contexto social de escravatura do oitocentos brasileiro, com uma predileção pelo exótico, visto que, viu a população negra com o olhar estrangeiro europeu e branco, dominante da época. Suas imagens, verdadeiros retratos do cotidiano do Rio de Janeiro no início do século XIX, embora sejam descritivas, não denotam claramente o preconceito existente em seu texto verbal. Como por exemplo, ao descrever as negras oriundas de *Monjola*: “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” (DEBRET, 1975, p. 187), o francês não parece se importar com os motivos pelos quais as fazem serem revoltadas e sim exalta a sensualidade das negras, a gosto do Romantismo. Na segunda prancha o artista omite as dificuldades que uma negra, alforriada, enfrenta para sobreviver, como vemos no trecho extraído de seu livro:

⁸⁷ Sobre a geografia física de Humboldt, ver Pablo Diener, 2007, p.294.

[...] a negra têm sempre maior número de possibilidades, pois acha-se colocada sob a influência direta da generosidade de seu padrinho, homem rico não raro, dos filhos e dos amigos de seus senhores [...] Seria injusto não mencionar aqui que é costume no Brasil, entre os ricos generosos, conceder por testamento e a título de recompensa, liberdade a um certo número de escravos de ambos os sexos. Esse ato de caridade é bastante útil aos negros [...] (DEBRET, 1975, p. 216)

Atentado apenas para a “[...] bondade, generosidade e caridade” (DEBRET, 1975, p.216) de seus senhores ao libertarem-na. Debret parece mostrar uma realidade harmônica. Para ele muitas negras conseguem alforria, entretanto sabe-se que este ‘muitas’ remete, na verdade, a um número pequeno de escravos, que na maioria eram alforriados velhos e cansados, pois não ofereciam serventia aos senhores. Nos comentários que acompanham essas pranchas, é ambíguo o olhar que o artista lança aos negros. Embora reconheça que neste país “[...] tudo assenta no escravo negro” (DEBRET, 1975, p.85) e condene os castigos públicos como “[...] revoltantes para um europeu” (DEBRET, 1975, p.86), o pintor segue descrevendo os negros sob a ótica do colonizador própria ao século XIX. Em suas aquarelas, contudo, há uma empatia com os escravos, sua representação visual confere certa imponência às personagens, conforme o olhar Neoclássico. Se nos comentários, o negro é tratado de forma genérica, em várias imagens, sua singularidade é notável. Em comentário sobre os castigos dados aos escravos, Debret diz que “o negro é indolente, vegeta onde se encontra, compraz-se na sua nulidade e faz da preguiça sua ambição; por isso a prisão é para ele um asilo sossegado, que pode satisfazer sem perigo sua paixão pela inação [...]” (DEBRET, 1975, p.256-257). Nessa descrição, um tanto quanto cruel, vê-se a perspectiva do olhar europeu sobre o negro daquela época.

Já Cecília Meireles apresenta-se em um contexto social bastante distinto do de Debret, a artista produz suas ilustrações entre as décadas de 1920-1930. Sua publicação se deu no início do governo Vargas e do pensamento modernista, neste momento a população negra não é mais escravizada e na letra da lei, todos são iguais independente de sua cor, porém os negros continuavam marginalizados da sociedade. Suas aquarelas não devem ser entendidas como uma produção secundária, pois a artista estudava através delas naquele momento, em que ainda não havia sido reconhecida como poetisa. Cecília Meireles parece apresentar a mesma antítese da obra de Debret, ao mesmo tempo em que seu texto visual pode parecer liberto a pré-concepções, seu discurso verbal enuncia o contrário. Entretanto, sua visão e sua busca em nada se assemelhem as dele.

A artista não busca representar os negros só para mostrá-los efetivamente a um público específico. Meireles traduz toda a graça e plasticidade dos corpos negros, afim de, conhecer como educadora essa cultura. Porém, a artista não guarda este conhecimento para

seu uso individual, pelo contrário ela expõe e divulga tudo aquilo que viu e apreendeu, tentando amenizar as distâncias entre as culturas – branca e negra.

Se olhar apurado identificou os ambientes em que os negros mostravam sua altivez e as transições que ocorriam no período, o sincretismo religioso, o início do samba como elemento nacional e a baiana. É *mister* enfatizar que as transições, as quais a artista se referiu se efetivaram. Atualmente, identifica-se claramente a fantasia da baiana, a qual se associa com carnaval, “quitutes”, e a figura da personagem criada em 1930, por Carmem Miranda. Se adentrarmos nesta discussão, acerca da cultura transformada em espetáculo, muitas indagações surgiriam. Como a passagem da cultura negra para os estereótipos negros e a relação entre tipologia e estigmas, ou seja, como os principais ambientes da emancipação afro-brasileira se tornaram ícones de representação. Associamos a um negro a capacidade de sambar, a força, a resistência, a persuasão, as guias da religião, o ritual, a magia, enfim, indagações, talvez, para uma próxima pesquisa.

Cecília Meireles realmente vivenciou a cultura negra da década de 1920. Percebemos sua proximidade, no trecho: “[...] angu, comida tipicamente negra, composto de uma papa consistente de farinha de milho acompanhado de um guisado de miúdos de boi com um molho grosso de pimentas muito ardentes.” (MEIRELES, 2003, p.34). Retratou-a em situações até então censuradas, pelo governo e pela moral católica. Seu interesse, em identificar o que seria uma identidade brasileira em muito contribuiu para a legitimação do caráter nacional da cultura de origem africana. Mas a artista não conseguiu se desvencilhar do olhar dominante do período e ao descrever em seu texto verbal caracterizou a religião afro-brasileira como “[...] uma doçura selvagem [...]” (MEIRELES, 2003, p. 90), e disse ser “[...] a índole do negro boa e conciliadora [...]” (MEIRELES, 2003, p. 55) apesar das “[...] conseqüências perigosas [...]” (MEIRELES, 2003, p. 56) da capoeira e por fim dialoga que o carnaval como evento “[...] inegavelmente licencioso e grosseiro [...]” (MEIRELES, 2003, p. 64) só atinge um caráter de respeito com a presença negra.

Cecília Meireles nestes estudos – seja em fala ou em imagem – foca apenas os gestos e ritmos dessa parte afro-descendente da cultura popular, e assim não cita nomes, nem identifica os grupos de samba, as rodas de capoeira ou os terreiros que frequenta, talvez, em parte pela espontaneidade com a qual iniciou sua pesquisa, ou ainda, pela exposição demasiada arriscada dos grupos pesquisados, devido ao momento político que passavam.

As representações destes dois artistas evocam essa expectativa misteriosa, exótica, pitoresca, curiosa e colorida. Vista contra esse fundo, a obra de Rosana Paulino constrói uma imagem sem fantasias ou floreios.

A resignificação da imagem, através da apropriação fotográfica, tem sido uma constância na obra de Paulino. A artista reflete suas memórias e vivências em temas como racismo, sexo, violência e feminilidade. A artista retrata uma presença e uma ausência desgastando as imagens, produzindo cortes nas faces que observam. Através do fragmento e da repetição, a artista resgata o preconceito manifestado de várias formas, principalmente, aquele que se manifesta nas entrelinhas. As desigualdades parecem o combustível de seu olhar. Com este elemento associado a sua poética, a artista constrói um jogo de memórias individual e coletivo, compondo com imagens e temas passados um discurso contemporâneo sobre a condição da mulher negra, hoje.

Dessa forma, a artista – mulher e negra – busca na sua obra [...] “traçar uma ponte entre passado e presente através do trabalho, pensar a inserção de um grupo social historicamente marginalizado, uma ponte entre mundos e pessoas diferentes. Unir. Construir um elo entre os excluídos e marginalizados”. (PAULINO, *apud* BIANCHI, 2004).

Através destes discursos, percebemos um caminhar nos olhares acerca da mulher negra destes três tempos, que se mostraram tão distantes e estrangeiros no começo, passando por uma proximidade nacional e chegando, enfim, a algo interno e pessoal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em consideração aos anseios que movimentaram esta pesquisa, alcançar algo que se assemelhe a um fim parece uma tarefa quase impossível. A variedade de imagens, olhares e o emaranhado de indagações decorrentes da leitura das obras de cada um dos artistas do *corpus* da pesquisa indicaram um longo trabalho que, certamente não se esgotou. As linhas que se seguem mostram um exercício, portanto, de identificação dos resultados obtidos, com base no material e nas reflexões que surgiram no trabalho através do texto e das imagens desses artistas.

Em suma, Debret mostra a fusão de elementos africanos e europeus no que diz respeito ao convívio, a indumentária e aos costumes. O artista mostra em suas composições fragmentadas, do tomo II, personagens negras em roupas coloridas, embora, isentas de identidade e com olhares distantes, como se estivessem aquém do que lhes acontecesse, denunciando sua visão para com a representação visual e verbal do corpo negro, que buscou sempre agradar e saciar as curiosidades do público europeu. Esta visão, portanto, não possuía um elemento único que a definia, mas sim, um emaranhado de conceitos – Neoclassicismo, Romantismo, o exótico, o pitoresco, a pesquisa científica, a expressão artística, a busca de um processo civilizatório e ainda suas escolhas pessoais, como homem, branco e estrangeiro.

O olhar de Meireles é deslumbrado, curioso, conciliador e modernista, mas apresenta uma carga de ingenuidade, ao imaginar estar apresentando a cultura afro-brasileira liberta das amarras do preconceito. Seu olhar é nacional, entretanto é branco, no que diz respeito a estar representando o outro e não a algo incorporado em sua cultura. Já, Rosana Paulino expressa um olhar atual, contemporâneo, permeado de denúncias e reflexões, atualizando uma memória histórica e sua herança simbólica.

A partir da apreensão destes três olhares, percebemos como estes ainda estão arraigados em nossas visões contemporâneas acerca da mulher negra. E as condições sociais, que estas, ainda, enfrentam. Entretanto, os olhares destes artistas não podem ser considerados apenas fruto dos contextos sociais, mas sim, visões, exteriorizações pessoais que se caracterizaram numa colcha de retalhos com idéias, sentimentos, buscas, conceitos e ideologias, formando, atualmente, um extenso e complexo quadro de estudos para analisarmos, através das Artes, os discursos de cada momento histórico.

Esta pesquisa buscou delinear os olhares para com o corpo feminino negro, como elemento representado nas obras destes três artistas. Abrindo perspectivas para investigações futuras e reconhecendo a natureza fugidia das obras de arte. Segundo Jorge 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. (COLI, 1999. p.125)

As leituras escaparam repetidamente às definições, embora, as obras se mostraram generosas ao se abrirem para nosso olhar indagador, e permitirem a construção de novas hipóteses, que, esperamos, continuarão a se multiplicar no futuro.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. Capítulo IX - Cultura negra e cultura nacional: samba, carnaval, capoeira e candomblé. In: _____. *História do negro no Brasil*. Centro de estudos Afro-orientais. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006. p.225-252.

_____. Capítulo XI – O movimento negro e o Brasil contemporâneo. In: _____. *História do negro no Brasil*. Centro de estudos Afro-orientais. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006. p.225-252.

ALMEIDA, Rodrigo de & PIMENTA, Letícia. *Capoeira: luta, dança e jogo da liberdade*. São Paulo: AORI, 2009.

AMARAL, Aracy. Rosana Paulino: women and their bodies. In: STERLING, Susan F. et al (org.) *Virgin Territory: Women, gender, and history in contemporary brazilian art*. Washington: National Museum of Women in the Arts, 2001. p. 92-95.

ANDRADE, Mário. Di Cavalcanti. São Paulo, Diário Nacional, 8 mai. 1932. In: AMARAL, Aracy (org.). *Desenhos de Di Cavalcanti na coleção do MAC*. São Paulo: MAC, 1985, p. 47.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*. São Paulo: [Ano 1 n. 1], maio de 1928. 2ª. Dentição (n. 1-16) publicada em uma página no Diário de São Paulo.. Disponível em <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/060013-01/060013-01_COMPLETO.pdf>. Acesso em 15 de jan de 2010

ARGAN, Giulio Carlo. Clássico e Romântico. In: _____, *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.11-75.

_____. O Neoclassicismo Histórico. In: _____, *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 21-27.

ARNHEIN, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Edusp/Livraria Pioneira, 1980.

ARTE Brasileira: *Rosana Paulino*. Direção e produção Aldemir Claudinei Heber. Carapicuíba: ETEC FATEC, 15 set 2009. 1 DVD (30min).

ATANTLÂNTICO Negro: *Na rota dos Orixás*. Direção e produção Renato Barbieri. Brasil: 31º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 1998. 1 DVD (75min)

BAMONTE, Joedy L. B. M. *A identidade da mulher negra na obra de Rosana Paulino: considerações sobre o retrato e a formação da arte brasileira*. In: XVII ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 17, 2008, Florianópolis.

BARATA, Mário. Século XIX: transição e início do século XX. In: ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. Vol. I. Pg. 377-449

BARREIRA, Júlio. Elementos de estilo: Fragmentos do Brasil no Caderno de Viagem de Jean-Baptiste Debret. In: DEBRET, Jean-Baptiste. *Caderno de Viagem*. Ed. fac-símile. Organização e textos de Julio Barreira. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

BARROS, José D'Assunção. A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier. *Diálogos*, v.9, n.1. Rio de Janeiro: UEM, 2005. p.125-141.

BARTHES, Roland. Retórica da imagem. In: _____, *O Óbvio e o Obtuso*. 2ª Ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1990. p 27-41.

BELLUZZO, Ana Maria. Imaginário do Novo Mundo. In: _____, *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Fundação Odebrecht, 1999. Vol.1.

BELLUZZO, Ana Maria. A Construção da Paisagem. In: _____, *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Fundação Odebrecht, 1999. Vol.3.

BIANCHI, Daniella Giavina. *Entrevista: A força de Rosana*. Revista TPM. v. 37, out. 2004. Disponível em: < <http://revistatpm.uol.com.br/>>. Acesso em: 26 ago 2009.

BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *Jean-Baptiste Debret* – documentos, textos e imagens. Rio de Janeiro: Acervo Digital. Disponível em: < <http://bndigital.bn.br/>>. Acesso em 15 mar 2010.

BITTENCOURT, Renata. *Modos de negra e modos de branca: o retrato “baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX*. Dissertação de Mestrado (História da Arte e da Cultura) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2005. 182f.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 13ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrande Brasil, 2010.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*: promulgada em 5 de outubro de 1988. Organização do texto: Juarez de Oliveira. 4. ed. Disponível em < <http://www.planalto.gov.br/>>. Acesso em: 20 jun 2010.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da Arte*. Trad. Tânia Pellegrini. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

_____. *Como se lê uma obra de Arte*. 1ª Ed. Lisboa: Edições 70, 1998.

CALVINO, Italo. *Ser um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

CANTON, Kátia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CARNEIRO, Edison. *Antologia do negro brasileiro: de Joaquim Nabuco a Jorge Amado, os textos mais significativos sobre a presença do negro em nosso país*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. 2ª Ed. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.

_____. O mundo como representação. *SCIELO: Estudos Avançados*. vol. 5 nº 11. São Paulo, Jan./Abr. 1991. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sci_arttext>. Acesso em: 21 maio 2010.

_____. História intelectual e história das mentalidades. In: _____, *A História Cultural: entre práticas e representações*. São Paulo: Difel, 1990. p.13-28.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. 2ª Ed. São Pailo: Editora Lemos, 2002.

CINTRÃO, Rejane Lassandro. *A figura feminina na Arte brasileira do século XX*. São Paulo: Editora Lemos, s/d.

COLI, Jorge. Como estudar a arte brasileira do século XIX. In: BRASIL Redescoberto. Carlos Martins (org.). Rio de Janeiro, 1999.

CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

_____. Entre micro e macro. *Arte e Imagem: Jornal Eletrônico*. Ano III, n. 20, maio 2010. Disponível em: <<http://www.lab-eduimagem.pro.br/jornal>>. Acesso em 15 jun 2010.

_____. Sedução Gráfica. *Arte e Imagem: Jornal Eletrônico*. Ano I, n.8, set. 2008. Disponível em: <<http://www.lab-eduimagem.pro.br/jornal/>>. Acesso em 18 dez 2008.

CUNHA, Marianno Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter. (org.) *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. Vol. II. p.973-1033.

DANTAS, Vinicius. Que negra é esta? In: CATÁLOGO de Exposição. *Tarsila: Anos 20*. Galeria Sesi de Artes. São Paulo, 20 de set – 20 de Nov de 1997.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Caderno de Viagem*. Ed. fac-símile. Organização e textos de Julio Barreira. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

_____. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Notas e tradução Sérgio Milliet. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1975. Tomo I

_____. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Notas e tradução Sérgio Milliet. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1975. Tomo II

_____. *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*. Paris : Firmin Didot et Frères, 1834-1839. Tomo I

_____. *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*. Paris : Firmin Didot et Frères, 1834-1839. Tomo II

DIENER, Pablo. Lo pintoresco como categoria estética em ele arte de viajeros: apuntes para La obra de Rugendas. *História* (Santiago), vol.40, nº 2. Chile: Scielo, dez 2007. p. 285-309. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942007000200002&lng=en&nrm=iso&tlng=es>. Acesso em: 18 jan 2010.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp, 1998.

_____. Percorrendo veredas: hipótese sobre a arte brasileira atual. *Revista USP*. São Paulo, n.40, p.68-77, dez. 1998.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. Trad. Mary A. Leite de Barros. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Representar. In: _____, *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988. p. 564

FREITAS, Artur. *História e Imagem Artística: por uma abordagem tríplice*. In: Estudos Históricos. n. 34. Rio de Janeiro, EMPAP, 2004. Disponível em: < http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/arthur_freitas.pdf>. Acesso em: 02 maio 2010.

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

_____. *Modos de homem e modos de mulher*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

GIACOMINI, Sônia Maria. *Mulher e escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil*. Col. Ilana Blaj. Petrópolis: Vozes, 1988.

GOMBRICH, Ernst H J. *Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação*. Trad. Raul de Sá Barbosa. 1ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. Da Representação à Expressão. In: _____, *Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação*. Trad. Raul de Sá Barbosa. 1ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *Meditações sobre um cavalinho de pau outros*. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. 1ª Ed. São Paulo: Edusp, 1999.

HERKENHOFF, Paulo. Pintura/Sutura. In: Adriana Varejão. *Imagens de Troca*, Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998. Disponível em < <http://adrianavarejao.net/>>. Acesso 12 de jul 2010.

HOLANDA, Heloísa Buarque de; HERKENHOFF, Paulo. *Manobras Radicais*, São Paulo: ARTVIVA Editora, 2006.

IHGB. Objetivos. *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Disponível em: <www.ihgb.org.br/>. Acesso em 15 jun 2010.

IPEA. *Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça* - 3ª Edição. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a Mulher. Brasília: IPEA, 2008. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/sites/000/2/pdf/081216_retrato_3_edicao.pdf>. Acesso em 15 jul 2009.

ISER, Wolfgang. *O Ato da leitura: uma teoria do Efeito Estético*. Trad. Johannes Krestschmer. vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 1999.

ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Artes Visuais* – on-line. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 09 de maio de 2010.

JANSON, Horst W. O neo-classicismo e o romantismo. In: _____, *História da Arte*. Tradução de Maria Manuela R. Santos. 7ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005. p. 574-617.

JAREMTCHUK, Dária. Ações políticas na arte contemporânea brasileira. In: *Concinnitas: arte, cultura e pensamento*. v. 1, n. 10. Rio de Janeiro: UERJ, DEART, jul. 2007. p.86-95. Disponível em < <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos10/jaremtchuk.pdf>> Acesso em: 10 jul. 2008.

JAUSS, Hans R. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: JAUSS, Hans R. *et al. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-62.

_____. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: JAUSS, Hans R. *et al. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63-82.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: Intertextualidades, *Poétique* – revista de teoria e análise literárias, nº 27. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad. José Eduardo Rodil. 1ª Ed. Lisboa: Edições 70, 1994.

JOSÉ, Patrício. *Caetano Dias*. Apresentação Guy Amado. São Paulo: Paço das Artes, 2001.

JOUVE, Vicent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: UNESP, 2002.

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

LAGO, Pedro Corrêa do. A paisagem brasileira vista pelos grandes estrangeiros: 1637-1998. In: AGUILAR, Nelson (org). *O Olhar Distante*. Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 é mais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo & Associação Brasil 500 Anos de artes Visuais, 2000. p.64-177.

LEITE, José Roberto Teixeira. Entre a proclamação da república e a eclosão do Modernismo: a festa requintada de uma elite confiante no progresso. In: *ARTE no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural e Industrial S/A, 1979. p. 569-572.

_____. Os pintores de Nassau. In: ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. Vol. I. Pg. 348-375

LIMA, Valéria. *A viagem pitoresca e histórica de Debret: por uma nova leitura*. Tese de doutorado (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2003. 379f.

LISBOA, Bento da S. Parecer sobre os volumes da obra: Voyage Pittoresque au Brésil, par J. B. Debret. *Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Tomo III. Rio de Janeiro: Typographia de D. L. dos Santos, 1841. Disponível em: <<http://www.ihgb.org.br/rihgb/rihgb1841t0003.pdf>>. Acesso em 15 jun 2010.

LIPOVETSKY, G. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

LODY, Raul. *O que, que a bahiana tem: pano-da-costa e roupa de baiana*. Rio de Janeiro: FUNARTE/CNFCP, 2003. In: MUSEU do Objeto Brasileiro. Disponível em: <www.acasa.org.br>. Acesso em: 20 jul 2010.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2004.

MARIN, Louis. Ler um quadro – uma carta de Poussin em 1939. In: CHARTIER, Roger (Org). *Práticas de Leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 4ª Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. p.117-140

MEC. Ministério da Educação. *História da Educação no Brasil*. Disponível em: < <http://www.mec.gov.br/>>. Acesso em 26 out 2009.

MEIRELES, Cecílias. Palavras Aéreas. In: _____, *Romanceiro da Inconfidência*. São Paulo: Nova Fronteira, 2005. p.77

MEIRELES, Cecília. *Batuque, Samba e Macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-34*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MORAES, Rubens Borbas. Nota Bigráfica. In: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Notas e tradução Sérgio Milliet. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1975. Tomo I

MOSTRA Redescobrimento: *O olhar distante*. Nelson Aguilar (org.). São Paulo: Brasil 500 anos, 23 abr – 7 set 2000.

MOSTRA Redescobrimento: *Negro de Corpo e Alma*. Nelson Aguilar (org.). São Paulo: Brasil 500 anos, 23 abr – 7 set 2000.

NAVES, Rodrigo. Debret, o neoclassicismo e a escravidão. In: _____, *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996. p. 41-130.

NBR – 6023. *Informação e documentação - Referências – Elaboração*. Rio de Janeiro: ABNT, Ago 2002.

NBR – 6027. *Informação e documentação - Sumário – Apresentação*. Rio de Janeiro: ABNT, Maio 2003.

NBR – 6028. *Informação e documentação – Resumo – Apresentação*. Rio de Janeiro: ABNT, Nov 2003.

NBR – 10520. *Informação e documentação – Citações em documentos – Apresentação*. Rio de Janeiro: ABNT, Ago 2002.

NBR – 14724. *Informação e documentação – Trabalhos acadêmicos – Apresentação*. Rio de Janeiro: ABNT, Dez 2005.

NOGUEIRA, Isildinha B. O corpo da mulher negra. *Pulsional: Revista de Psicanálise*. Ano XIII, n. 135. São Paulo: Editora Escuta, julho de 2000. p.40-45. Disponível em: <http://www.editoraescuta.com.br/pulsional/135_04.pdf>. Acesso em 05 ago 2010.

NOTA sobre exposição. *Jornal A Nação*. Rio de Janeiro, 13 de abr 1933. In: MEIRELES, Cecília. *Batuque, Samba e Macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-34*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. Batuque, samba e macumba nas palavras e pincéis de Cecília Meireles. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/1555>>. Acesso em: 05 ago 2007.

PAULINO, Rosana. *Currículo*. In: Galeria Virgílio de arte contemporânea. Disponível em: <<http://www.galeriavirgilio.com.br/artistas/rpaulino/curriculum.html>>. Acesso em: 30 jan 2010.

_____. Rosana Paulino. *Diário Virtual da artista*. Disponível em: <<http://rosanapaulino.blogspot.com>>. Acesso em: 27 fev 2008.

_____. Trabalhos Expostos. In: COCCHIARALE, Fernando. *Panorama de arte atual brasileira/97*. Texto crítico Tadeu Chiarelli; comentário Rejane Cintrão; apresentação Milú Villela. São Paulo: MAM, 1997, p. 114.

PEDROSO, Franklin Espath. A colméia como metáfora. *Galeria Virgílio on-line*. Abr 2006. Disponível em: <<http://www.galeriavirgilio.com.br/exposicoes/0605.html>>. Acesso em 30 out 2009.

PIERRE Verger: *O mensageiro entre dois mundos*. Direção Lula Buarque de Holanda. Brasil: Europa Filmes, 1998. (84min)

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUEIROZ JUNIOR, Teófilo de. *Preconceito de Cor e a Mulata na literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1975.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RUGENDAS, Johan Moritz. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Martins Fontes, 1940.

SANTOS, Juana Elbein dos. Mestre Didi é um sacerdote-artista. Set. 1996. In: ARAUJO, Emanuel *et al.* *Escultura Brasileira: Perfil de uma identidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. Orfeu Negro. In: _____, *Reflexões sobre o racismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960. p.105-149.

SCHUMAHER, Schuma & BRAZIL, Érico V. *Mulheres Negras do Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007. Pg. 29-38

SCHWARCZ, Lilia M. *Retrato em branco e negro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVA, José Claudio. Prefácio. In: FURRER, Bruno. *Carybé*. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1989. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 28 mar 2010.

SOARES, Lélia Gontijo. Introdução. In: MEIRELES, Cecília. *Batuque, Samba e Macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-34*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

SODRÉ, Muniz. Cantos. In: _____, *Mestre Bimba: Corpo De Mandinga*. São Paulo: Manati, 2002. p. 45-50.

TEIXEIRA, Alexandre C. Nota a esta edição. In: MEIRELES, Cecília. *Batuque, Samba e Macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-34*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TORRES, Heloisa A. Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana. Tese com que se apresentada para provimento da Cadeira de Antropologia e Etnografia da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. 1950. *Cadernos Pagu* (23), jul-dez 2004. pp.413-467.

Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332004000200015>. Acesso em 22 jun 2010.

VERGER, Pierre F. *Fluxos e Refluxos: A diáspora africana*. Rio de Janeiro: Corrupio, 1987.

ZANINI, Walter. Arte Contemporânea. In:_____, *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. Vol. II. p.499-820.

Anexo A – Prancha 22: Escravos Negros de Diferentes Nações. In: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Notas e tradução Sérgio Milliet. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1975. Tomo II.

Prancha 22

ESCRAVOS NEGROS DE DIFERENTES NAÇÕES

Como introdução à prancha 22, dou aqui alguns pormenores acerca da importação de escravos no Brasil.

Foi no princípio do século XV que os navegadores portugueses, depois da descoberta de algumas ilhas vizinhas da costa da África, trouxeram escravos negros que empregaram na cultura das terras do continente e das Ilhas Canárias. Os portugueses também ergueram, em 1481, na mesma costa, o Forte de *Elmina* e, quarenta anos depois, Afonso Gonçalves foi um dos primeiros a iniciarem o comércio de carne humana que substituiu até nossos dias.

Anderson, faz remontar a 1508 a época em que os espanhóis importaram a cana de açúcar em S. Domingos, juntamente com negros para cultivá-la. Em 1510, pouco tempo após a conquista do Peru, o Rei da Espanha, Fernando o Católico, para aí enviou, por sua conta, os primeiros escravos negros. E, finalmente, em fins do século XV, viram-se na América a cana e o algodão cultivados por escravos africanos.

Pouco a pouco os europeus estenderam o tráfico dos negros ao norte e ao sul da linha equinocial; mais de um terço da população negra vem de alguns pontos principais da costa; de *Angola, Cabinda, Loanda, Malimba, S. Paulo e Bengala*. A *Costa de Ouro* fornece os melhores escravos e o maior número.

Na costa da África a compra de negros se faz por troca; dão-lhes ferro em barra, aguardente, fumo, pólvora, fuzis, sabres, quinquilharias, facas, machados, foices, serras, pregos, etc. Os indígenas apreciavam muito, também, os tecidos de lã coloridos e, principalmente, os tecidos de algodão e os lenços vermelhos. Viu-se no Congo um pai trocar seus filhos por um traje velho de teatro, de cor viva e cheio de bordados. Tendo em vista o precedente, o *diretor do Teatro Real do Rio de Janeiro*, homem de recursos, confiava às vezes a um capitão de

navio negreiro os restos de trajes para serem trocados por escravos. E, em 1820, ouvi de um oficial de marinha francês, de volta da África, que, tendo obtido uma audiência particular de um desses régulos africanos, o encontrara, não sem espanto, sentado numa rica poltrona de acaju e metido numa casaca vermelha, com largos bordados de ouro (tudo um tanto passado, em verdade) e uma peça de pano de um pé quadrado mais ou menos amarrado à cintura, completando o traje de recepção. E o monarca debonário, preto, vermelho e dourado, muito amável de resto, explicou-lhe que sua autoridade real se limitava a promover a conciliação de seus súditos em tempo de paz e comandá-los em tempo de guerra. E' o império natural da sabedoria unida à bravura, peculiar também ao índio do Brasil.

Em certas regiões, empregam-se para o tráfego os "*cauris*", espécies de conchas das Ilhas Maldivas, vulgarmente chamados "*cabaços*". Um negro custava ao chefe da expedição 400 francos, inclusive os direitos de servidão da costa, que consistiam em retribuições cobradas pelos régulos da região e pelas feitorias européias. Nos primeiros tempos, um soberbo negro de 5 pés e 5 polegadas custava, na costa da Guiné, cerca de 600 francos; as mulheres eram pagas a 400.

Em 1816, a cupidez dos traficantes fazia embarcarem cerca de 1500 negros a bordo de um pequeno navio. Por isso, poucos dias depois da partida, a falta de ar, a tristeza, a insuficiência de uma alimentação sadia, provocavam febres, e disenterias; um contágio maligno dizimava diariamente essas infelizes vítimas, acorrentadas no fundo do porão, arquejantes de sede e respirando um ar pervertido pelas dejeções infectas que emporcalhavam mortos e vivos; e o navio negreiro, que embarcava 1500 escravos na costa da África, após uma travessia de dois meses desembarcava apenas 300 a 400 indivíduos, escapados dessa horrível mortandade.

Impressionados com essa perda de homens, que encarecia demais o preço dos escravos, os traficantes sentiram a necessidade de embarcar menos negros de cada vez e de tratá-los mais humanamente; desde então, com efeito, permite-se-lhes a consolante distração de subir diariamente ao tombadilho, cujo ar puro os predispõe a dançar de vez em quando ao som de uma música, que, apesar de sua mediocridade, os encanta ainda, principalmente quando existem negras dançarinas. Noutros dias, essa distração é substituída por exercícios violentos, que os estimulam de um modo geral; entretanto, se alguns se mostram exageradamente tristes, forçam-lhes a chicotes, a participar da alegria geral, tristes ou alegres, continuam acorrentados uns aos outros, a fim de evitar revoltas ou suicídios voluntários (sic) pelo mergulho no mar.

Quando os negros novos chegam, são visitados, apreçados, selecionados como animais; examinam-lhes a cor da tez, a consistência das gengivas, etc., para ter uma idéia do seu estado de saúde; em seguida fazem-no saltar, gritar, levantar pesos, a fim de apreciar o valor de

suas forças e sua habilidade. As negras são avaliadas de acordo com a idade e os encantos.

Esses infelizes escravos, na sua maioria prisioneiros de guerra em seus países e vendidos pelos vencedores, desembarcam persuadidos de que vão ser devorados pelos brancos e se resignam em silêncio a acompanhar o novo dono.

Um antigo tratado concluído com a Inglaterra regulava, mesmo, o preço dos negros, cuja importação era permitida aos portugueses; estes só podiam trazer gente da costa do sul da África, por isso mesmo de uma raça mais fraca e de muito menor estatura que as do norte.

Durante o ano de 1828, foram importados, pelo Brasil, 430.601 escravos e, durante os primeiros meses de 1829, 23.315.

As doenças, cujos germes mais ou menos desenvolvidos se introduzem com os negros são: a *sarna*, muitas vezes visível, que os traficantes escondem com pomadas; a *disenteria* e a *varíola*, contra a qual existe uma lei obrigando os proprietários de escravos a vaciná-los.

Os negros mais comuns no Rio de Janeiro são das seguintes nações: *benguela*, *mina*, *ganguela*, *banguela*, *mina nago*, *mina nahijo*, *rebolo*, *cassange*, *mina calava*, *cabinda de água doce*, *cabinda mossuda*, *congo*, *moçambique*. Estas últimas compreendem um certo número de nações vendidas num mesmo ponto da costa, como a *astre*, etc. (69)

ABOLIÇÃO DO TRÁFICO DE NEGROS

Os "quakers" protestaram em 1727 em Londres contra o comércio de negros e conseguiram a sua abolição na província de Pensilvânia em 1774; em 1808, o parlamento de Inglaterra sancionou a abolição completa do tráfico de negros.

Em França, o tráfico, legalmente abolido em 1815, já o fora muito antes, durante a Revolução Francesa.

No Brasil, um tratado concluído com a Inglaterra e retificado no Rio de Janeiro a 23 de Novembro de 1826, por D. Pedro I, Imperador Constitucional do Brasil, fixou a época da abolição do tráfico de negros nesse império para o mês de Novembro de 1829. O tratado teve a execução pontual.

EXPLICAÇÃO DA PRANCHA 22

Para completar as recordações de um viajante europeu, que visite a capital do Brasil, reuni aqui uma coleção de negras de raças e condi-

(69) A nomenclatura das nações negras introduzidas no Brasil permanece ainda obscura apesar das várias tentativas de classificação realizadas ultimamente, por Nina Rodrigues, Artur Ramos e outros. Não nos foi possível portanto, corrigir completamente essa lista. (N. do T.).

ções variadas. Mais tarde reproduzirei os negros numa prancha especial.

N.º 1 — *Rebolo*, criada de quarto imitando com sua carapinha o penteado de sua senhora.

N.º 2 — *Congo*, negra livre, mulher de trabalhador negro (traje de visita).

N.º 3 — *Cabra*, crioula, filha de mulato e negra, cor mais escura do que o mulato (traje de visita).

N.º 4 — *Cabinda*, criada de quarto, vestida para levar uma criança à pia batismal.

N.º 5 — *Crioula*, escrava de casa rica, de baeta na cabeça.

N.º 6 — *Cabinda*, criada de quarto de uma jovem senhora rica.

N.º 7 — *Benguela*, criada de quarto de uma casa opulenta.

N.º 8 — *Calava*, jovem escrava vendedora de legumes, tatuada com terra amarela; penteada com uma tira de crina bordada, com contas e pingentes do mesmo tipo nos cabelos.

N.º 9 — *Moçambique*, negra livre recém-casada.

N.º 10 — *Mina*, primeira escrava de um negociante europeu (favorita sujeita a chicotadas).

N.º 11 — *Monjola*, antiga ama e pajem de casa rica.

N.º 12 — *Mulata*, filha de branco com negra, concubina “tenda e mantenda”.

N.º 13 — *Moçambique*, escrava em casa de gente abastada.

N.º 14 — *Banguela*, escrava vendedora de frutas, penteada com vidrilhos.

N.º 15 — *Cassange*, primeira escrava de um artífice branco.

N.º 16 — *Angola*, negra livre quitandeira.

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

Anexo B – Prancha 32: Negras livres vivendo de suas atividades. In: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Notas e tradução Sérgio Milliet. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1975. Tomo II.

Prancha 32

NEGRAS LIVRES VIVENDO DE SUAS ATIVIDADES

Encorajado com o exemplo dos resultados das missões cristãs no Brasil, o governo português, embora legalizando a escravidão dos negros nas colônias americanas, sentiu a necessidade de abrandá-la com uma aparência que fosse de religião e humanidade. Por isso se observa no primeiro artigo do texto dessa lei que todo comprador de escravo é obrigado a instruí-lo na religião católica, para que seja batizado dentro de um determinado prazo, sob pena de expropriação. O segundo artigo, de ordem fiscal, determina a venda desses negros não batizados em benefício do governo; mas o terceiro, realmente filantrópico, estabelece o tempo de escravidão depois do qual o escravo se torna livre.

Essa lei, como todas as leis iniciais, sofreu alterações e seu terceiro artigo principalmente, pouco favorável aos proprietários de escravos, caiu de tal modo no esquecimento que hoje se encontra no Brasil grande quantidade de escravos com vinte a trinta anos de serviços. Mais ainda, nas grandes fazendas existem exemplos de uma quarta geração negra que se extingue muito cristãmente na catividade. Em verdade há muito poucos negros não batizados. Outro artigo dessa lei, favorável aos negros, embora desobedecido, existia ainda no Rio de Janeiro em 1816 e foi posto novamente em vigor sob o Império. Eis o texto: “Depois de dez anos de serviço, todo escravo que possa oferecer a seu senhor a importância equivalente ao preço de sua aquisição *in loco* pode, mediante um requerimento entregue à aprovação do soberano, forçar seu amo a vender-lhe um certificado de alforria”. Essa importância pode ser avaliada em 1.800 a 2.000 francos, às vezes mais, de acordo com a força e as habilidades do escravo. Somente o negro operário pode aspirar a essa felicidade porquanto, colocado pelo seu senhor a serviço de um artífice qualquer, é-lhe possível interessá-lo pela sua habilidade e boa conduta e obter o adiantamento da importância necessária, constituindo-se,

por escrito, seu escravo operário até que o número de dias, avaliado em determinado valor, amortize a dívida contraída.

O escravo de qualidade inferior, menos caro, por conseguinte, encontra também esse recurso a título de empréstimo ou de esmola, na generosidade de seus companheiros que se unem para libertá-lo.

Em semelhantes circunstâncias a negra tem sempre maior número de possibilidades, pois acha-se colocada sob a influência direta da generosidade de seu padrinho, homem rico não raro, dos filhos e amigos de seus senhores e finalmente de seus amantes, às vezes um branco que lhe adianta, a título de empréstimo, a importância necessária, constituindo-se legalmente seu senhor até reembolso da soma avaliada em determinado tempo de serviço.

Seria injusto não mencionar aqui que é costume no Brasil, entre os ricos generosos, conceder por testamento e a título de recompensa, liberdade a um certo número de seus escravos de ambos os sexos. Esse ato de caridade é principalmente útil aos negros quando o senhor morre na flor da idade e suas disposições liberais se estendem até a doação de uma importância em dinheiro e a constituição de uma pequena pensão vitalícia.

O mesmo acontece com o artífice celibatário mais ou menos abastado que, cheio de escrúpulos no momento da morte, dá religiosamente liberdade à negra favorita que lhe serviu de mulher.

Observa-se também que na classe das negras livres, as mais bem educadas e inteligentes procuram logo entrar como operárias por ano ou 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 o seu talento conseguem imitar muito bem as maneiras francesas, trajando-se com rebuscamento e decência.

Outras, que não dão para trabalhos de agulha, dedicam-se ao comércio de legumes e frutas, instalando-se nas praças; as mais ricas e donas de mercadorias chamam-se *quitandeiras*, situação que exige o auxílio de um mulato ou de um negro livre, operário, para o pagamento do aluguel e das roupas; a atividade da quitandeira deve conseguir o restante e o lucro deve bastar ao abastecimento da mercearia e à aquisição de dois moleques que ela educa no trabalho ou no comércio de rua para com seus salários garantir os recursos da velhice. Em sua maioria, essas negras acabam casando com negros livres operários, com os quais vivem regularmente; muitas outras servem de mulheres a operários brancos, que nunca mais se separam delas.

Quanto às que se entregam à libertinagem, morrem cedo vítimas do ciúme brutal dos seus amantes.

São comuns no Rio de Janeiro os exemplos de generosidade de artífices franceses que, de regresso à pátria, dão liberdade a seu escravo mais hábil, companheiro de destino, bem como à negra encarregada do

cuidado de sua casa e que quase sempre serviu de ama a seus filhos. Educados com mais doçura e inteligência, como operários ou domésticos, esses negros apenas libertados eram procurados e assimilados aos brancos quanto ao salário.

Anexo C – Prancha 36: Cabeças de negros de diferentes nações. In: DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Notas e tradução Sérgio Milliet. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1975. Tomo II.

232

JEAN BAPTISTE DEBRET

resto de sua indumentária. Orgulhoso de sua força, não se esquece de enfeitar a cabeça com qualquer boné velho de uniforme militar, a fim de realçar a originalidade de sua vestimenta; mas é principalmente na peça principal, no peitilho estofado, que o luxo dos enfeites aparece. Essa indispensável almofada, que atenua a pressão da vara no ombro do carregador, é sempre ornamentada com uma franja velha de seda mandada ajustar cuidadosamente num albardeiro. Não satisfeito ainda com esses trapos, não raro de cores variadas, acrescenta ele um pedaço de espelho, botões de metal, e pequeninas conchas. A cabaça de aguardente e o saquinho de couro para o dinheiro completam o equipamento do *granadeiro* da alfândega, título esplêndido com que o *cangueiro* foi distinguido entre os demais negros de ganho.

O grupo principal, que representa o transporte de uma pipa de aguardente, apresenta um quadro da variada indumentária que cresce ao pitoresco das cenas movimentadas do interior da alfândega; o segundo grupo, mais simples, no fundo, dá uma idéia da corda de gancho.

CABEÇAS DE NEGROS DE DIFERENTES NAÇÕES

E' indubitável que o desejo tão natural ao homem de se diferenciar de seus semelhantes inspirou aos povos que andam nus a arte da tatuagem. Assim é que os índios selvagens brasileiros, retirados em suas florestas virgens, se tatuam de diversas maneiras e os escravos negros do Rio de Janeiro importam tatuagens variadas que distinguem as diferentes nações.

A tatuagem é praticada de diversas maneiras, por incisões de inúmeras formas, gravuras pontilhadas ou simplesmente linhas coloridas. No Rio de Janeiro é esta a maneira mais comum e pode ser observada diariamente nas negras a isso levadas pela saudade da Pátria. Assim, de manhã, por exemplo, quando essas vendedoras se reúnem na praça do mercado de legumes, basta que uma das mais alegres entoe uma canção africana, balançando-se com gestos específicos, para que todas, subitamente eletrizadas e frenéticas, no auge do entusiasmo e procurando sobrepujarem-se uma às outras, lancem mão de tudo o que encontram para se tatuar, desde o simples barro até a cal. Mas a máscara grotesca que conservam o mais das vezes até a noite acaba eletrizando também os machos, do que elas se aproveitam para conseguir o oferecimento de um ou mais cálices de cachaça ou algumas guloseimas; e é raro que tanto galanteio não termine em encontro noturno, momento delicioso que quando demasiado prolongado, acarreta uma severa punição para a bela tatuada.

Junto aqui à tatuagem peculiar às diferentes nações africanas, os penteados mais elegantes dos escravos de cangalhas, obras primas dos barbeiros ambulantes já descritos em parte na prancha 12.

O n.º 1 é um negro *monjolo*, reconhecível pelas incisões verticais das faces. — O n.º 2 é um negro *mina*, de tez bronzeada bastante clara; sua tatuagem constitui-se de uma série de pequenos pontos formados pelo inchaço das cicatrizes; destacam-se da pele, pelo seu colorido violáceo. — N.º 3, belo *moçambique do sertão*, é um negro de elite empregado nos armazéns da Alfândega; é reconhecível não somente por causa do lábio superior e das orelhas furadas mas ainda pela espécie de meia lua na testa, marca feita com ferro quente nos negros vendidos na costa de Moçambique. — N.º 4, outro *moçambique* de menor estatura e tez mais clara, sobre a qual se destacam em preto azulado as cicatrizes da tatuagem; a cor da pele indica que ele é do litoral. — N.º 5, belo negro *banguela*, cujo penteado de detalhes requintados apresenta três matizes: o mais claro correspondendo às partes raspadas à navalha, o seguinte às partes cortadas rente com tescura e o mais escuro à parte de cabelos cortados a uma polegada do couro cabeludo. — N.º 6, mesmo sistema de penteado, porém de dois matizes unicamente. — N.º 7, negro *calava* vendido na costa de Moçambique; tem cor de cobre avermelhado e as cicatrizes são de um preto azulado; o penteado, embora simples, apresenta um modelo de grande luxo que consiste na fila de cabelos em cachos contornados à testa. Não tem o lábio superior furado, porém mostra um lábio inferior alongado, operação a que se procede na infância, comprimindo-se o lábio entre dois pedacinhos de tábua fortemente apertados. — N.º 8, outro modelo de cabelos em diadema, separados por mechas longas de cinco polegadas pelo menos. Durante o descanso o *moçambique* ocupa-se em enrolar-lhes continuamente as extremidades. Os que não raspam nenhuma parte dos cabelos dividem-nos simplesmente em pequenas mechas, o que torna suas cabeças semelhantes ao invólucro espinhoso de um figo da Índia. Pode-se observar aqui a analogia existente entre a mutilação da cabeça do botocudo e a do moçambique; mas este enfeita pelo menos suas orelhas com flores, folhas ou anéis e aproveita muitas vezes as incisões para guardar seus cigarros (83). Finalmente o número 9 mostra um modelo do penteado mais simples no gênero e mais generalizado entre os elegantes carregadores de fardos, negros de cangalha ou de carro.

A fim de evitar repetições chamo a atenção do leitor, no que diz respeito à nomenclatura das raças, para a nota da prancha 22.

(83) Embora use o autor a palavra *cigarre*, correspondente a charuto, trata-se aqui de cigarro. Aliás a palavra charuto é empregada adiante, em outra prancha, para diferenciar o fumo enrolado em folhas do fumo picado. (N. do T.).