CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

# ENTRE ARTÍFICE E ARTISTA:
# A URGÊNCIA DO DISCURSO CONTRA-HEGEMÔNICO

Michela Anne Simões de Oliveira

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-Raciais no Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

Orientadora:

Camila Carneiro Dazzi, D. Sc.

Rio de Janeiro
Dezembro / 2015

ENTRE ARTÍFICE E ARTISTA:
A urgência do discurso contra-hegemônico

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

Michela Anne Simões de Oliveira

Aprovada por:

_____
Presidente, Camila Carneiro Dazzi, D. Sc. (Orientadora)

_____
Prof. Ricardo Augusto dos Santos, D. Sc. (CEFET/RJ)

_____
Prof. Arthur Gomes Valle, D. Sc. (UFRRJ)

Rio de Janeiro
Dezembro / 2015

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

O48 Oliveira, Michela Anne Simões de
Entre artífice e artista : a urgência do discurso contra-hegemônico / Michela Anne Simões de Oliveira.—2015.
xiii, 96f. + anexos : il. (algumas color.) , graf. ; enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca , 2015.
Bibliografia : f.92-96
Orientadora : Camila Carneiro Dazzi

1. Relações raciais – Brasil. 2. Pintores negros – Brasil. 3. Artesãos. 4. Artistas. I. Dazzi, Camila Carneiro (Orient.). II. Título.

CDD 305.8960981

## Agradecimentos

Obrigada primeiramente, ao meu marido Wilcimar, por tornar possível essa realidade. Agradeço por sua constante presença ao meu lado, lendo meus textos, fazendo perguntas, apontamentos, indicando leituras e principalmente, por sua persistência em não desistir de mim mesmo quando nem eu mesma acreditava que seria possível.

Agradeço aos meus pais Rita e João Alberto, por seu amor depositado e pelo orgulho que sentem se realizando academicamente em mim em um espaço que nunca ocuparam.

A minha irmã por seus estímulos e cobranças necessárias.

A minha amiga Elaine Ladeira, por seu companheirismo e comprometimento a todo o momento.

Ao professor Dr. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, por seus conselhos e ideias.

A minha orientadora Camila Dazzi por aceitar minha proposta e me dar autonomia.

Ao grupo de alunos do mestrado, que se tornaram meus amigos, tecendo essa grande rede do bem de pessoas que buscam com esse curso muito mais que um título, em busca de relações mais justas e humanas.

A Paulinho Cardoso, Márcia Lobosco em especial a Luara Santos, que se tornou uma referência pra mim de mulher negra, por seu comprometimento na luta antiracista, por seu senso de justiça, colocações éticas e étnicas.

A Carine Cadilho por seu companheirismo a toda prova, estímulos, troca de ideias e por sua docilidade no trato.

A Linda Furtado, por sua generosidade em dividir, compartilhar textos, informações e a sua agilidade e sagacidade em resolver problemas.

A Renan Rimou por ser um exemplo de disciplina, organização, persuasão, nada parece ser impossível para ele.

A Rosilene Silva por sua suavidade, alegria em viver a vida, discrição e, é claro, por suas balas que nos deixavam acordadas nas aulas.

A Joyce Gonçalves por suas palavras amigas, companheirismo, alegria e por ter a honra de ver sua linda transição.

A carne mais barata do mercado é a carne negra

que vai de graça pro presídio
e para debaixo de plástico
que vai de graça pro subemprego
e pros hospitais psiquiátricos

A carne mais barata do mercado é a carne negra

que fez e faz história
segurando esse país no braço
o cabra aqui não se sente revoltado
porque o revólver já está engatilhado
e o vingador é lento
mas muito bem intencionado
e esse país
vai deixando todo mundo preto
e o cabelo esticado

mas mesmo assim
ainda guardo o direito
de algum antepassado da cor
brigar sutilmente por respeito
brigar bravamente por respeito
brigar por justiça e por respeito
de algum antepassado da cor
brigar, brigar, brigar

A carne mais barata do mercado é a carne negra

Compositor: Seu Jorge, Marcelo Yuca E Wilson Capellette

# RESUMO

ENTRE ARTÍFICE E ARTISTA:
A URGÊNCIA DO DISCURSO CONTRA-HEGEMÔNICO

Michela Anne Simões de Oliveira

Orientadora:

Prof.ª Camila Dazzi, D. Sc.

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação Relações Étnico-Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Relações Etnicorraciais.

O presente trabalho tem por proposta pensar as relações étnico-raciais no Brasil oitocentista e a sobrevivência de procedimentos que ainda na atualidade circunscrevem as dificuldades de relações entre pessoas de cores diferentes. Inicialmente trata as mudanças sociais na transição da condição de homem negro artífice para a condição de homem negro artista. Propõe refletir sobre a representação de sete pintores negros que estiveram presentes no início da produção artística acadêmica brasileira.Foram considerados os 15 anos de atuação como docente em escolas públicas e particulares,experiência de que nos valemos para estabelecer comparações entre o contexto social dos pintores estudados e dos alunos negros com histórias de vida semelhantes aos pintores do século XIX. As reflexões levantadas a partir de imagens contribuem para propor uma nova diretriz para o discurso qualificado que convida o homem branco a repensar sua atuação como contribuição para reparar os descaminhos reservados ao homem negro desde sua chegada ao Brasil até os dias atuais.

**Palavras-chave:**

Pintores negros; Artista; Artífice.

Rio de Janeiro
Dezembro / 2015

## ABSTRACT

BETWEEN ATISAN AND ARTIST:
BETWEEN ATISAN AND ARTIST: THE URGENCY OF THE COUNTER-HEGEMONIC DISCOURSE

Michela Anne Simões de Oliveira

Advisor:
Prof.ª Camila Dazzi, D. Sc.

Abstract of dissertation submitted to Programa de Pós-graduação in Relações Étnico-Raciais Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca CEFET/RJ as partial fulfillment of the requirements for the de gree of Master.

The proposed work aims to think the racial ethnic relations in the nineteenth-century in Brazil and the procedures that still today circumscribe the relations between people with different colours skin. Firstly, the paper covers the transition from the afro-brazilian artisan to the afro-brazilian artist. Furthermore, it proposes to reflect on the representation of seven afro-brazilian painters who were at the beginning of the Brazilian academic/artistic production. As a teacher with fifteen years of experience in public and private schools, experience that allows us to make comparison between the social context of the studied painters and black students with similar life stories. The reflections raised from images propose new guidelines for the qualified speech that invites white man to rethink his role as a contribution to repairing the pathway for the black man since his arrival in Brazil till this day.

**Keywords:**

Afro-brazilian painters; Artist; Artisan.

Rio de Janeiro
December/ 2015

# Sumário

**Introdução** **1**

**I Nós e os outros: um discurso racial em branco e preto** **7**

I.1 Cores do Brasil: as relações sociais e raciais no país oitocentista 11

I.2 Marcas da cor: representações sociais e pictóricas do negro 22

**II Artífices e artistas: o novo status para as artes** **39**

**III A presença do negro na Academia/Escola Nacional de Belas Artes** **53**

III.1 Negros pintores da Academia/Escola Nacional de Belas Artes 55

III.2As obras e seus pintores 61

III.3 A experiência do olhar: à guisa de catálogo 65

III.3.1 Museu D. João VI 65

III.3.2 Museu Nacional de Belas Artes 68

III.3.3 Pinacoteca do Estado de São Paulo 71

III.3.4 Museu Afro Brasil 74

**Conclusão** **90**

**Referências Bibliográficas** **91**

**Anexos** **96**

## Lista de Figuras


| | | |
|---|---|---|
| FIG. I.1 | De volta do Paraguai. Ângelo Agostini. Litografia. | 12 |
| FIG. I.2 | Ângelo Agostini, Revista llustrada. Homem idoso acorrentado. | 13 |
| FIG. I.3 | Gráfico IBGE. | 14 |
| FIG. I.4 | Italianos em uma hospedaria de imigrantes em São Paulo. | 15 |
| FIG. I.5 | Estudo comparativo de crânios de brancos e negros. | 20 |
| FIG. I.6 | Frans Post, Ilha de Tamaracá, 1637. | 23 |
| FIG. I.7 | Viagem dos Magos. Séc. VI. | 25 |
| FIG. I.8 | A Adoração dos Reis Magos – Giotto Di Bondone , Séc. XIII – XIV. | 26 |
| FIG. I.9 | DÜRER,Albert. Adoração dos reis magos, 1504. | 27 |
| FIG. I.10 | Bosch,Detalhe do tríptico,1495. A Adoração dos reis magos. | 27 |
| FIG. I.11 | GONÇALVES, André. Adoração dos Reis Magos, s.d. | 28 |
| FIG. I.12 | VELÁZQUEZ, Diego, Adoração dos Reis, 1619. | 28 |
| FIG. I.13 | MAÍNO, Juan Bautista. A Adoração dos Reis, 1612-14. | 28 |
| FIG. I.14 | Boch, Hieronnymus. Jardim das delícias, 1485. | 29 |
| FIG. I.15 | Albert Eckhout. Negra, 1641. | 30 |
| FIG. I.16 | Albert Eckhout. Guerreiro Negro, 1640. | 30 |
| FIG. I.17 | Carlos Julião. Cortejo da Rainha negra, Século XVIII. | 31 |
| FIG. I.18 | Pedro Américo, Libertação dos escravos (estudo) 1889. | 31 |
| FIG. I.19 | BROCOS, Modesto: “Redenção de Cã”, 1895. | 32 |
| FIG. I.20 | Eduard Manet, Olimpia, 1863. Óleo s / tela, Museu d’Orsay, Paris. | 33 |
| FIG. I.21 | Cézanne, Paul. Uma Olympia, c. 1873-1874. Museu d'Orsay, Paris. | 33 |
| FIG. I.22 | INGRES, Jean-Auguste Dominique. O Banho Turco – 1862. | 34 |
| FIG. I.23 | ROSSETI, Dante Gabriel. Bem amada, 1864. | 34 |
| FIG. I.24 | DEBRET, Jean Baptist. Uma Senhora Brasileira em seu Lar – 1823. | 35 |
| FIG. I.25 | DEBRET, Jean Baptist. Um jantar no Brasil, 1827, aquarela. | 35 |
| FIG. I.26 | Castigo no Pelourinho sendo açoitado, 1835, Aquarela. | 36 |
| FIG. I.27 | RUGENDAS,J.M. Negros no fundo do navio, 1835. | 36 |
| FIG. II.1 | DEBRET, Jean Batiste. O cirurgião negro, 1834. | 40 |
| FIG. II.2 | ATAÍDE, Manoel da Costa. Coroação de Nossa Senhora. | 41 |
| FIG. II.3 | Autor desconhecido, 1829.Ofício de negro, Brasil, aquarela. | 43 |
| FIG. II.4 | Antônio Teles. Brasão, Século XVIII. | 50 |
| FIG. II.5 | Antônio Teles. Vanita, Século XVIII. | 50 |
| FIG. III.1 | LANDSER.Charles. O castigo de um escravo. | 56 |

| | | |
|---|---|---|
| FIG. III.2 | Andrew W. Best e T. Leilor. Escravos chicoteados por ordem. | 56 |
| FIG. III.3 | DEBRET, J.B. Desenho a bico de pena. | 56 |
| FIG. III.4 | Hermaman Rudolph Wendroth. | 56 |
| FIG. III.5 | RUGENDAS, J.M. 1835. Litogravura. | 57 |
| FIG. III.6 | À esquerda o boneco preto pendurado. | 63 |
| FIG. III.7 | Entrada Museu D. João VI. | 65 |
| FIG. III.8 | Rafael Frederico. Nu masculino de pé, 1894. | 66 |
| FIG. III.9 | Rafael Frederico. Nu feminino de costas, 1895. | 66 |
| FIG. III.10 | Rafael Frederico. Retrato de bispo, 1896. | 66 |
| FIG. III.11 | Rafael Frederico. Nu masculino de pé, s.d. | 66 |
| FIG. III.12 | Rafael Frederico. Camponesa italiana, 1896. | 66 |
| FIG. III.13 | Rafael Frederico. Nu masculino, s.d. | 66 |
| FIG. III.14 | Rafael Frederico. Busto Masculino, s.d. | 67 |
| FIG. III.15 | Rafael Frederico. Busto Masculino, 1896. | 67 |
| FIG. III.16 | Rafael Frederico. Nu feminino, 1896. | 67 |
| FIG. III.17 | Arthur Timótheo da Costa. Nu masculino sentado, 1903. | 68 |
| FIG. III.18 | Edifício do Museu Nacional de Belas Artes. | 68 |
| FIG. III.19 | Hall de entrada do MNBA. | 68 |
| FIG. III.20 | Parte da Galeria de Arte Brasileira do Século XIX. | 69 |
| FIG. III.21 | Parte da Galeria de Arte Moderna e Contemporânea. | 69 |
| FIG. III.22 | Estevão Silva. Orchids, 1888. MNBA. | 70 |
| FIG. III.23 | Estevão Silva. Orquídeas, 1888, MNBA. | 70 |
| FIG. III.24 | Estevão Silva. Retrato do pintor Giovan. | 70 |
| FIG. III.25 | Pinto Bandeira. Habitação na raiz da Serra da Estrela, 1888, MNBA. | 70 |
| FIG. III.26 | Firmino Monteiro. Poema à virgem, c.d1885-1888, MNBA. | 70 |
| FIG. III.27 | Arthur Timóteo. Autorretrato,1919, MNBA. | 70 |
| FIG. III.28 | Rafael Frederico, Interior de Ateliê,1898,MNBA. | 70 |
| FIG. III.29 | Arthur Timóteo, Alguns colegas: sala dos professores, 1921, MNBA. | 71 |
| FIG. III.30 | Detalhe da Fachada da Pinacoteca. | 71 |
| FIG. III.31 | Fachada da Pinacoteca. | 71 |
| FIG. III.32 | Estevão Roberto Silva. Retrato de Castagneto, 1885. | 72 |
| FIG. III.33 | Estevão Roberto Silva. Natureza morta, 1888. | 72 |
| FIG. III.34 | Estevão Roberto Silva. Natureza morta, 1889. | 72 |
| FIG. III.35 | Estevão Roberto Silva. Natureza morta, 1889. | 72 |
| FIG. III.36 | Estevão Roberto Silva. Natureza morta, s.d. | 72 |

| | | |
|---|---|---|
| FIG. III.37 | Estevão Roberto Silva. Menino com melância. | 72 |
| FIG. III.38 | Arthur Timótheo da Costa.  Autorretrato,, 1908. | 73 |
| FIG. III.39 | Arthur Timótheo da Costa.  Cigana, Paris, 1910. | 73 |
| FIG. III.40 | Arthur Timótheo da Costa. Passeio Público, 1919. | 73 |
| FIG. III.41 | Arthur Timótheo da Costa. No ateliê, 1918. | 73 |
| FIG. III.42 | Arthur Timótheo da Costa. Retrato do pintor A. Bracet, s.d. | 74 |
| FIG. III.43 | Arthur Timótheo da Costa. Menino com legumes, 1917. | 74 |
| FIG. III.44 | Fachada do Museu Afro Brasil São Paulo. | 74 |
| FIG. III.45 | Rampa de acesso ao segundo andar do MAB. | 75 |
| FIG. III.46 | Representação dos 4 governadores das Batalhas dos Guararapes. | 76 |
| FIG. III.47 | Detalhe do painel de fotos. | 76 |
| FIG. III.48 | Espaço reservado aos pintores negros do século XIX. | 76 |
| FIG. III.49 | Irmãos Timótheo. João e Arthur Timótheo da Costa, Anjos, s.d. | 77 |
| FIG. III.50 | João Timótheo da Costa. Sem título, 1920. | 77 |
| FIG. III.51 | Arthur Timótheo da Costa. Paisagem, s.d. | 77 |
| FIG. III.52 | Arthur Timótheo da Costa.  Criança deitada, 1906. | 78 |
| FIG. III.53 | João Timótheo da Costa. Paisagem, s.d. | 78 |
| FIG. III.54 | João Timótheo. Pórtico da antiga Escola Nacional de Belas Artes. | 78 |
| FIG. III.55 | João Timótheo. Sem título, 1927. | 78 |
| FIG. III.56 | Arthur Timótheo da Costa. Paisagem, 1920. | 78 |
| FIG. III.57 | Arthur Timótheo da Costa. Paisagem, 1919. | 78 |
| FIG.III.58 | Arthur Timótheo da Costa Paisagem, 1908. | 79 |
| FIG. III.59 | Arthur Timótheo Sem título, 1919. | 79 |
| FIG. III.60 | Arthur Timótheo  Paisagem, 1920. | 79 |
| FIG. III.61 | Arthur Timótheo da Costa Paisagem (Paris),1908. | 79 |
| FIG. III.62 | Arthur Timótheo da Costa. Paisagem, 1909. | 79 |
| FIG. III.63 | Arthur Timótheo da Costa. Sem título,1916. | 79 |
| FIG. III.64 | Arthur Timótheo da Costa. Sem título,1904. | 79 |
| FIG. III.65 | Arthur Timótheo da Costa. Retrato de homem,1920. | 80 |
| FIG. III.66 | Arthur Timótheo da Costa.  Retrato de homem,s.d. | 80 |
| FIG. III.67 | Arthur Timótheo da Costa. Cabeça de negro,1906. | 80 |
| FIG. III.68 | Arthur Timótheo da Costa. Estudo de cabeça, séc. XX. | 80 |
| FIG. III.69 | Arthur Timótheo da Costa. Autorretrato,s.d. | 80 |
| FIG. III.70 | Arthur Timótheo da Costa. Retrato de menino, 1923. | 80 |
| FIG. III.71 | Arthur Timótheo da Costa.  Paisagem, 1919. | 81 |

| | | |
|---|---|---|
| FIG. III.72 | Arthur Timótheo da Costa.  Sem título, s.d. | 81 |
| FIG. III.73 | Arthur Timótheo da Costa. Paisagem, s.d. | 81 |
| FIG. III.74 | Arthur Timótheo da Costa.  Paisagem, s.d. | 81 |
| FIG. III.75 | Arthur Timótheo da Costa. Natureza com frutas, 1921. | 81 |
| FIG. III.76 | Arthur Timótheo da Costa. Natureza morta, 1920. | 81 |
| FIG. III.77 | João Timótheo da Costa. Barcos, s.d. | 82 |
| FIG. III.78 | João Timótheo da Costa. Paisagem, s.d. | 82 |
| FIG. III.79 | João Timótheo da Costa. Paisagem, 1916. | 82 |
| FIG. III.80 | João Timótheo da Costa. Paisagem, 1916. | 82 |
| FIG. III.81 | João Timótheo da Costa. Sem título, 1912. | 82 |
| FIG. III.82 | João Timótheo da Costa. Sem título, 1912. | 82 |
| FIG. III.83 | João Timótheo da Costa. Sem título, s.d. | 83 |
| FIG. III.84 | João Timótheo da Costa. Paisagem, 1916. | 83 |
| FIG. III.85 | João Timótheo da Costa. Paisagem, 1925. | 83 |
| FIG. III.86 | João Timótheo da Costa. Bretão, s.d. | 83 |
| FIG. III.87 | João Timótheo da Costa.Bretã, s.d . | 83 |
| FIG. III.88 | Estevão Silva. Natureza morta - caju e manga, 1891. | 84 |
| FIG. III.89 | Estevão Silva. Frutas, 1891. | 84 |
| FIG. III.90 | Estevão Silva.  Natureza morta Romãs, 1888. | 84 |
| FIG. III.91 | Estevão Silva. Natureza morta – séc.XIX. | 84 |
| FIG. III.92 | Estevão Silva.  Paleta, 1884. | 84 |
| FIG. III.93 | Estevão Silva. Sem título, 1887. | 84 |
| FIG. III.94 | Estevão Silva.  Sem título, 1888. | 85 |
| FIG. III.95 | Estevão Silva.  Natureza morta, 1881. | 85 |
| FIG. III.96 | Estevão Silva. Natureza com laranjas, s.d. | 85 |
| FIG. III.97 | Estevão Silva. Natureza morta, 1889. | 85 |
| FIG. III.98 | Estevão Silva. Natureza morta, s.d. | 85 |
| FIG. III.99 | Estevão Silva. Natureza morta, 1889. | 85 |
| FIG. III.100 | Estevão Silva. Natureza morta 1889. | 86 |
| FIG. III.101 | Detalhe | 86 |
| FIG. III.102 | Detalhe | 86 |
| FIG. III.103 | Estevão Silva.  Sem título, 1887. | 86 |
| FIG. III.104 | Antônio Firmino Monteiro. Paisagem, 1885. | 86 |
| FIG. III.105 | Antônio Firmino Monteiro. Sem título, 1887. | 86 |
| FIG. III.106 | Antônio Firmino Monteiro. Marinha com barco, 1884. | 87 |

| | | |
|---|---|---|
| FIG. III.107 | Antônio Firmino Monteiro. Natureza morta, 1885. | 87 |
| FIG. III.108 | Antônio Firmino Monteiro.Paisagem, 1881. | 87 |
| FIG. III.109 | Antônio Firmino Monteiro. São Francisco, 1885. | 87 |
| FIG. III.110 | Antônio Firmino Monteiro. Natureza morta, 1885, Paris. | 87 |
| FIG. III.111 | Rafael Frederico. Sem título, 1905. | 88 |
| FIG. III.112 | Rafael Frederico. Marinha, 1925. | 88 |
| FIG. III.113 | Rafael Frederico. Sem título, 1933. | 88 |
| FIG. III.114 | Antônio Rafael Pinto Bandeira. Retrato do aluno Conceição, 1891. | 88 |
| FIG. III.115 | Antônio Rafael Pinto Bandeira. Mulher debruçada, s.d. | 88 |
| FIG. III.116 | Antônio Rafael Pinto Bandeira. Feiticeira, 1890. | 88 |
| FIG. III.117 | Antônio Rafael Pinto Bandeira. Sem título 1896. | 89 |
| FIG. III.118 | Antônio Rafael Pinto Bandeira. Sem título 1893. | 89 |
| FIG. III.119 | Antônio Rafael Pinto Bandeira. Sem título s.d. | 89 |
| FIG. III.120 | Antônio Rafael Pinto Bandeira. Natureza morta, 1892. | 89 |

## Introdução

Durante os 15 anos de atuação como docente da cadeira de Educação Artística em escolas públicas e particulares no Estado do Rio de Janeiro, nomes de artistas como Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), Mestre Valentim, Mestre Didi, Heitor dos Prazeres, Rubem Valentim e Carybé habitaram invariavelmente a produção de planos de aula em diferentes enfoques pedagógicos como oportunidade de iniciar os alunos às formas barrocas e aos conceitos modernistas.

No entanto, os planejamentos, apesar de todo interesse em garantir o contato com aquela produção, limitavam-se a situar os alunos ao contexto artístico dos diferentes estilos, levando-os ao conhecimento de um breve contexto histórico, estabelecendo rápidas comparações entre alguns exemplos nacionais e internacionais (Chidi Okoye, Keith Mallet entre outros) e estimulando a análise estética de algumas obras mais significativas dos artistas.

Mesmo com a certeza de que as aulas ministradas estavam de acordo com o estabelecido pelos currículos mínimos (PCN), uma convicção foi se concretizando à medida que passamos a buscar o aprofundamento nas discussões estabelecidas em torno das políticas afirmativas, nomeadamente a Lei Federal 10639 de 2003[1]: as discussões étnico-raciais, da maneira como apareciam nas aulas, ainda careciam de uma leitura mais cuidadosa. Fato é que, ainda que as obras estudadas fossem de indiscutível qualidade, as intervenções em sala de aula não proporcionavam, mas reflexões necessárias em relação às políticas afirmativas, já que a abordagem das obras se limitava a análise de imagens e pouco se falava da afrodescendência e menos ainda da função do artista negro e seu papel na sociedade. Assim, vai se aprofundando um abismo entre o olhar meramente apreciativo que acabávamos propondo durante as aulas ministradas e a expectativa de outros debates que reclamavam um olhar político e social voltado para as origens da matriz africana.

Percebendo a lacuna entre o discurso político que fundamenta a preocupação com a ocupação do espaço pelo homem negro[2] na sociedade em suas diferentes faces sociais e a pratica docente de até então, buscamos iniciativas pedagógicas que não reforçassem estereótipos, intolerâncias e valorizassem identidades e sentimentos de respeito à diversidade. Desde então, a procura por outros artistas negros a fim de ampliar o corpus de artistas a serem estudados, passa a ser a tônica de um trabalho com pretensões antropológicas, artísticas e

---

[1] A sanção da lei 10.639, determinou os seguintes artigos:
Art. 26 – A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.
§ 1ª – O Conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.
§ 2ª – Os Conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.
Art. 79-B. O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como “Dia Nacional da Consciência Negra”.

[2] Adotamos o termo negro ao invés de afrodescendente, por ser um termo utilizado no senso comum como marca racial utilizado até os dias de hoje.

políticas. Foi assim que chegamos ao trabalho de José Roberto Teixeira Leite, *Pintores Negros do Oitocentos*[3], importante por seu registro na contribuição negra à pintura brasileira do século XIX, assim como Emanoel Araújo, quer seja por sua leitura como editor da obra de José Roberto Teixeira Leite ou por sua edição de A mão afro-brasileira em 1988, como parte das comemorações dos 100 anos da abolição.

Por outro lado, além de servir para aguçar o interesse pela elaboração de um planejamento de aulas mais contextualizadas, as leituras e debates passaram a proporcionar um olhar cada vez mais apurado no tocante às relações interpessoais em sala de aula. Relações que inevitavelmente sempre estiveram presentes nas aulas ministradas desde 2000 em escola pública no Município de São Gonçalo e em escolas particulares no Município do Rio de Janeiro.

A percepção de tais relações tensas em que o aluno negro é uma das partes apontou para a ineficiência dos planejamentos das aulas com enfoque contemplativo para alcançar o objetivo de preparar o aluno para o exercício da cidadania, como preceituado pela Lei Federal 9394 de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Assim é que se tornava cada vez mais urgente a busca pela qualificação de um discurso coerente e reparador da condição histórica que cunhou discurso de invisibilidade da população negra no Brasil. Cada vez mais incomodava, no papel de docente, perceber a falta de perspectiva instituída e sempre reafirmada pelo cotidiano daquela maioria de alunos negros. Evasão escolar, reprovação e conflitos de convivência refletiam na ocupação desses alunos em espaços socialmente desprestigiados: caixa de supermercado, empacotadores de compras, motoboy, lavador de automóveis e, não raro, participação em atividades ilícitas. Histórias de vidas que nos remetiam a todo momento de volta às leituras de Kabengele Munanga.

Assim é que pensar a elaboração de um discurso contra-hegemônico a partir dos fatos históricos que se constituem entre os conflitos que deram um novo sentido para o papel do artífice e para o artista no século XIX, vem possibilitando ressignificar e qualificar as aulas que começam a contribuir para inquietar alunos em busca de sua auto afirmação. Mais do que selecionar o assunto a ser trabalhado em conformidade com a legislação, há uma mudança de paradigmas que nos leva em busca de um *corpus teórico* que possibilite desconstruir o discurso hegemônico[4], que vem prevalecendo há tanto tempo e legitimando uma serie de desrespeitos, violências e preconceitos.

O trabalho de desconstrução da hegemonia do discurso vigente nas aulas de artes teve início em 2012 a partir do trabalho de conclusão do Curso de Extensão *Brasil e África em sala de aula*, do Instituto Federal do Estado do Rio de Janeiro (IFRJ). Oportunidade em que apresentamos monografia sobre a representação do negro nas artes visuais intitulada *Re-*

[3] LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos.* São Paulo: MWM Ltda, 1988.
[4] Utilizamos a expressão discurso hegemônico no sentido dado por Gramsci: a hegemonia pressupõe a conquista do consenso e da liderança cultural e político-ideológica de uma classe ou bloco de classes sobre as outras.

*descobrindo o negro através das artes plásticas: uma experiência no ensino de Artes Visuais*[5] e que se propôs a identificar possibilidades mais amplas para a aplicabilidade da Lei 10639 de 09 de janeiro de 2003 no ensino de Artes Visuais.

O presente estudo, intitulado *Entre Artífice e Artista: A urgência de um discurso contra-hegemônico*, além de se constituir em desdobramento dos estudos iniciados em 2012, tem por proposta pensar as mudanças sociais que o novo status dos negros artífices e artistas trouxe para o negro no século XIX. Como etapa para alcançar nossa proposta, interessará o estudo e apresentação de sete pintores negros e/ou mestiços que estiveram presentes no início da produção artística acadêmica brasileira, já que estudaram desde o período escravocrata na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e na Escola de Belas Artes (ENBA) no final do século XIX. O primeiro contato com os pintores se deu pela leitura da obra de Teixeira Leite[6](1988), a partir de onde, selecionamos cinco artistas que cursaram a AIBA (denominação utilizada até 1889) ainda na época do regime escravocrata e dois artistas no período logo após a Abolição que cursaram a então ENBA, antiga AIBA: Estevão Roberto Silva (1845-1891), filho de escravos, especialista em natureza morta; Antônio Firmino Monteiro(1855-1888), pintor de paisagens, temas históricos e costumes; Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896), dedicou-se ao magistério, além de pintar com competência paisagens e retratos; Rafael Frederico (1865-1934), pintor de motivos religiosos, interiores, retratos, cenas de gênero e paisagens; Isaltino Alves Barbosa (1867-1935), pintor, desenhista, ilustrador, caricaturista, ceramista e professor; João Timótheo da Costa (1879-1932),pintor, decorador e gravador, trabalha junto ao grupo de artistas brasileiros contratados pelo governo para executar a decoração do Pavilhão Brasileiro na Exposição Internacional de Turim, em 1911; Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), pintor, desenhista, cenógrafo, entalhador e decorador.

A pesquisa teve início com uma revisão bibliográfica através de livros, teses, artigos que revelassem a participação de pintores negros na arte brasileira no século XIX, a história da Academia Imperial de Belas Artes como instituição oficial de ensino de arte e, por fim, o contexto sócio histórico em que esses alunos, depois artistas negros estavam circunscritos. Para seguir os propósitos da pesquisa em entender o contexto histórico e a construção do discurso étnico-racial na sociedade brasileira, o texto final foi elaborado com uma preocupação didática que ditou a ordem dos capítulos.

No capítulo I, intitulado *Nós e os Outros: um discurso racial em branco e preto,* o objetivo foi mapear os principais fundamentos e princípios do racismo científico, através de um olhar panorâmico sobre as teorias raciais do século XIX na Europa. O referencial teórico privilegiado foram os estudos de Kabengele Munanga, que estuda o reflexo das teorias raciais

[5] OLIVEIRA, Michela Anne Simões. *Re-descobrindo o negro através das artes plásticas: uma experiência no ensino de Artes Visuais. Monografia (Especialização),* Instituto Federal do Estado do Rio de Janeiro,RJ:Mimeo, 2012.

[6] Os estudos referentes aos pintores negros do século XIX invariavelmente fazem referência a José Roberto Teixeira Leite e Gonzaga-Duque por serem os principais trabalhos já elaborados sobre o tema.

introduzidas no Brasil, no século XIX e que deixaram marcas profundas até os dias atuais; Lilia Schwarcz, que apresenta as teorias raciais através de uma visão crítica e para quem tais teorias foram bem absorvidas por nossa sociedade de acordo com os interesses do período analisado e Antônio Sergio Guimarães pelas discussões sobre raça, classe e construção de identidade, proporcionando o diálogo entre a relação de identidade racial e identidade nacional.

No capítulo II, *Artífice e artistas: o novo status para as artes* fez-se necessário revisitar o século XVIII, para entender como se davam as produções artísticas naquele período e como era o processo de formação dos artífices. Para melhor compreensão coube fazer uma breve comparação com o século XIX, período em que se instalou o academicismo e trouxe à tona o conceito de artista. Nessa etapa do trabalho, autores como Luiz Antônio Cunha, Jorge Coli, o crítico de arte da época Gonzaga Duque, Antônio Parreiras, Quirino Campofiorito serão constantemente revisitados.

No capítulo III, *A Presença do Negro na Academia/Escola Nacional de Belas Artes,* interessa pensar a produção artística do homem negro, oportunidade em que parte das obras dos sete pintores mencionados serão catalograficamente apresentadas no relato das visitas realizadas durante os anos de 2014/15 aos museus em que tais obras são encontram com regularidade. Na cidade do Rio de Janeiro, foram visitadas as obras pertencentes ao Museu D. João VI e ao Museu Nacional de Belas Artes e em São Paulo, ao Museu Afro Brasil e a Pinacoteca do Estado. Nesse momento da pesquisa, foram insistentemente revisitadas as leituras de José Roberto Teixeira Leite e Emanoel Araújo.

Esta pesquisa tem como um dos interesses colaborar com o processo de reconhecimento dos artistas negros do século XIX no cenário artístico. Buscamos uma tentativa de retirar da invisibilidade a possível participação do artista negro no cenário oitocentista. Essa é uma questão que se apresenta como a ponta de um fio que costura uma grande teia histórica. Em cada nó de sua tessitura, questões vão reclamando respostas guardadas por um descompromissado senso de preservação patrimonial. Quantos negros conseguiram matricular-se na AIBA/ENBA no século XIX? Quantos conseguiram finalizar seus estudos? A tentativa de resposta para essas e outras questões relacionadas ao cotidiano de homens negros na AIBA/ENBA resulta em trabalho que ainda está por ser realizado.

A pesquisa foi direcionada em busca da compreensão do contexto histórico em suas relações raciais construídas na sociedade brasileira do século XIX, bem como a participação do negro no projeto de construção nacional. Interessou-nos as referências artísticas e as teorias raciais europeias que influenciaram a realidade brasileira no período analisado, destacando o impacto de tais teorias na população negra[7] tanto no século em questão quanto

[7] MUNANGA utiliza os conceitos de “Negros” e “Brancos” no sentido político-ideológico, ou os conceitos de “População Negra” e “População Branca”, emprestados do biólogo e geneticista Jean Hiernaux, que entende por população um conjunto de indivíduos que participam de um mesmo círculo de união ou de casamento e que, *ipso facto,* conservam em comum alguns traços do patrimônio genético hereditário.

seus reflexos na atualidade.

Trata-se, pois, da análise de artistas de uma época com histórias de luta, ideais e preconceitos vividos por jovens pintores em busca de reconhecimento de sua arte e com histórias que nem sempre acabaram com um final feliz. Relatos de suicídio e loucura marcam a trajetória percorrida pelos artistas negros. Dos sete pintores estudados, pelo menos um suicidou (Pinto Bandeira) e dois terminaram suas histórias no Hospício dos Alienados (Arthur e João Timótheo). Emanuel Araújo em *Negros Pintores* nos diz que:

> *"Durante muito tempo pouco se sabia sobre esses pintores, pouco se conhecia de sua produção, aliás, até os dias atuais essas obras surpreendem quando aparecem no mercado de arte, sendo que muitos desses artistas continuam congelados nos acervos ou nos depósitos dos museus sem que uma política de revisão e novas aquisições se faça resgatar em profundidade essa produção artística."*[8]

Durante vinte anos, Emanuel Araújo desenvolveu importante trabalho de investigação e coleta de material que se apresenta como principal fonte para o contato com as obras de pintores negros. O fato dessas obras se encontrarem espalhadas em diferentes museus foi um aspecto que dificultou o trabalho de pesquisa. Além de coleções particulares, as obras compõem o acervo do Museu Afro Brasil (SP), Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Mariano Procópio (MG), Museu Nacional de Belas Artes (RJ), Museu D. João VI (RJ) e Museu Antônio Parreiras (Niterói). Chama a atenção à maneira como as obras estão espalhadas, revelando pouco reconhecimento histórico dos trabalhos desses pintores negros. Nesse sentido, vale revisitar Emanuel Araújo:

> *"Desde A mão afro-brasileira, quando começamos a tratar de mostrar esses pintores, uma espécie de arqueologia vem se processando na descoberta de novas obras e sua devida valorização no mercado da arte, apesar do ostracismo, dos maus-tratos, da ignorância e insensibilidade com que se trata no Brasil a história e a memória iconográfica da arte do século XIX e do primeiro quartel do século XX."*[9]

Diferentes procedimentos metodológicos foram adotados. O início do processo de investigação, a exemplo do que diz Alessandra Pimentel, partiu da etapa teórica de um processo de "garimpagem":

> *"... se as categorias de análise dependem dos documentos, eles precisam ser encontrados, extraídos das prateleiras, receber um tratamento que, orientado pelo problema proposto pela pesquisa, estabeleça a montagem das peças, como num quebra-cabeça."*[10]

Tal a natureza da presente pesquisa e da complexidade do problema investigado, que as diferentes etapas demandaram concepções distintas e complementares no decorrer do exercício de análises. Por sua característica dialógica, a pesquisa dependeu tanto da

---

[8] CATALOGO: *Negros Pintores*. Curadoria Emanoel Araújo. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2008.(P.4)
[9] CATALOGO: *Negros Pintores*. Curadoria Emanoel Araújo. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2008.(P.4)
[10] PIMENTEL, A. *O método da análise documental: seu uso numa pesquisa histórica*. Cadernos de Pesquisa, n.114, P.180, nov., 2001. A. Pimentel explica em nota de pé de página que a expressão garimpagem é um Termo utilizado pela pesquisadora em aulas da disciplina História da Psicologia no Brasil, em curso de Pós-Graduação em Psicologia da Educação da PUC/SP.

orientação quantitativa quanto qualitativa dos dados coletados. Pela mesma razão, o material obtido pelas pesquisas precisou ser rico em extratos de variados tipos de documentos.

Pretende-se, então, que nosso texto final tenha dado conta de pontuar a discussão sobre a representação negra na Academia Imperial de Belas Artes, não como “modelo” ou figurante, mas como artistas e agentes de cultura definitivamente inseridos ou excluídos do projeto cultural de construção de uma identidade nacional.

## Capítulo I - Nós e os outros: um discurso racial em branco e preto

A História da Humanidade se formou, ou mais precisamente vem se formando, sobre as consequências de conflitos que resultaram no surgimento de novas civilizações e extermínio de outras. A necessidade de defender seu espaço, seu povo ou sua honra é o que justifica e fundamenta a convicção dos diversos líderes protagonistas em todos os conflitos que a História conheceu. O embate entre gregos e troianos é a mais antiga narrativa de conflito que se tem conhecimento e que, motivados pela defesa da honra, resultou no extermínio de um povo. A convicção da necessidade de exterminar o "outro" como um recurso de defesa é o que pode nos levar a compreender algumas barbáries históricas. Homero, assim evoca o fim de Tróia em *Ilíada*.

> *"Ó Atridas e vós, demais Aqueus de belas cnêmides!*
> *Que vos concedam os deuses, que o Olimpo detêm,*
> *saquear a cidade de Príamo e regressar bem a vossas casas!*
> *Mas libertai a minha filha amada e recebei o resgate,*
> *por respeito para com o filho de Zeus, Apolo que acerta ao longe."*
> *"Então todos os outros Aqueus aprovaram estas palavras:*
> *que se venerasse o sacerdote e se recebesse o glorioso resgate."*
> *(Canto I, 17 - 23)*

O incômodo diante do diferente e a atribuição de valores negativos que os lideres protagonistas atribuem aos seus opositores sempre justificou o impulso que leva um grupo contra outro. Os islâmicos, por exemplo, acreditam que o Alcorão é a palavra de Deus. Da disputa pelo direito de sucessão legítima do profeta, duas correntes opositoras se tornaram majoritárias: os *xiitas*, um grupo que se caracteriza por ser tradicionalista, conservando as antigas interpretações do Alcorão e os *sunitas*, grupo que atualiza suas interpretações do livro sagrado, levando em consideração as transformações pelas quais o mundo passa.

> *"A tradição do tafsir reflete, muitas vezes, as divergências e tendências do islamismo. A interpretação xiita de alguns versos difere, radicalmente, da interpretação sunita. Nos últimos tempos, tanto os modernistas reformistas, como os fundamentalistas, têm interpretado o texto de maneira que este se adapte a seus respectivos pontos de vista. Alguns afirmam que o Alcorão, não só está de acordo com muitas idéias (sic) da ciência moderna, como, também, as predisse. É, muitas vezes, a própria natureza dúbia do texto corânico que favorece interpretações tão divergentes."*[11]

A repetição dos valores ditados pelos lideres faz com que o indivíduo assimile os valores do grupo abrindo mão de sua individualidade. Essa metamorfose leva o indivíduo à defesa do seu grupo. Assim, o homem nascido em Portugal nos séculos XIV e XV, quanto mais inflado tiver seu *peito ilustre lusitano*, mas genuinamente português será. O mesmo se deu na Espanha, onde a herança visigótica foi invocada para se opor aos cristãos novos, em grande parte, descendentes de muçulmanos e judeus. Da mesma maneira, teria sido mais germânico

[11] Disponível em: http://www.historiadomundo.com.br/arabe/alcorao.htm. Acesso em 12 de jun.2014.

o homem nascido na Alemanha e que tivesse incondicionalmente incorporado os valores nazistas da época do Terceiro Reich. As gerações são educadas para incorporarem o discurso da certeza de que o *outro* é inferior. Essa é uma questão antropológica. Questão que, aliada aos aspectos mercadológicos, sobretudo fundamenta o sentimento que levou o homem de pele branca a subjugar o homem negro.

Kabengele Munanga (2014) contribui para entender de que maneira são estabelecidas as diferenças por meio de classificações.

> *"Nessa enorme diversidade humana que somos, da mesma maneira que distinguimos o babuíno do orangotango, não podemos confundir o chinês com o pigmeu da África, o norueguês com senegalês, etc. em qualquer operação de classificação, é preciso primeiramente estabelecer alguns critérios objetivos com base na diferença e semelhança. No século XVIII, a cor da pele foi considerada como um critério fundamental e divisor d'água entre as chamadas raças. Por isso, que a espécie humana ficou dividida em três raças estancas que existem até hoje no imaginário coletivo e na terminologia científica raça branca, negra e amarela."*[12]

Léon Poliakov, historiador russo, ao analisar o mito ariano[13], identifica que as bases do arianismo estavam presentes na Europa desde a Idade Média. O mesmo autor nos apontará o francês François Bernier (1625-1688) que em 1684, classificará os homens em quatro ou cinco raças - o que parece ser o primeiro escrito em que o termo *raça* aparece em seu sentido atual:

> *"... europeus, aos que se juntavam os egípcios e os hindus morenos, cuja cor é apenas acidental, causada pelo fato de se exporem ao sol; os africanos, cuja negrura é essencial; os chineses e os japoneses, com ombros largos, rosto chato, nariz achatado, e 'pequenos olhos de porcos'; e os lapões, 'animais infames."*[14]

Para Munanga tanto o racismo como as teorias raciais possuem origens míticas, não "*caíram do céu*":

> *"A primeira origem do racismo deriva do mito bíblico de Noé do qual resulta a primeira classificação, religiosa, da diversidade humana entre os três filhos de Noé, ancestrais das três raças: Jafé (ancestral da raça branca), Sem (ancestral da raça amarela )e Cam (ancestral da raça negra). Segundo o nono capitulo da Gênese, o patriarca Noé, depois de conduzir por muito tempo sua arca nas águas do dilúvio, encontrou finalmente um oásis. Estendeu sua tenda para descansar, com seus três filhos. Depois de tomar algumas taças de vinho, ele se deitara numa posição indecente. Cam, ao encontrar seu pai naquela postura fez, junto aos seus irmãos Jafé e Sem, comentários desrespeitosos sobre o pai. Foi assim que Noé, ao ser informado pelos dois filhos descontentes da risada não lisonjeira de Cam, amaldiçoou este último, dizendo: seus filhos serão os últimos a ser escravizados pelos filhos de seus irmãos. Os calvinistas se baseiam sobre esse mito para justificar e legitimar o racismo anti-negro."*[15]

---

[12] MUNANGA, Kabengele. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Disponível em: <http://www.ufmg.br/inclusaosocial/>. Acesso em: 02 set. 2014.
[13] POLIAKOV, Léon. *O Mito Ariano: Ensaio sobre as fontes do racismo e dos nacionalismos*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974. P.118.
[14] François Bernier, In: POLIAKOV (1974), P.118.
[15] MUNANGA, Kabengele. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Disponível em: <http://www.ufmg.br/inclusaosocial/>. Acesso em: 02 set. 2014.

O tema da cor, que é o assunto que nos interessará mais de perto neste trabalho, avalia SCHWARCZ (2012), "*sempre nos distinguiu*". Em nome da diferença, de um sentimento de superioridade entre *nós e os outros*[16], a escravização de milhares de africanos foi legitimada, construindo uma história de inferioridade, desigualdades, violência física e psicológica, silenciando por muito tempo qualquer discurso de cidadania do homem de epiderme preta.

O conceito de raça foi utilizado primeiro nas ciências naturais, na zoologia e botânica para classificar espécies animais e vegetais. Práticas do que conhecemos hoje como racismo estão presentes desde a antiguidade, muito antes do conceito científico de raça. O conceito de *raça pura* foi transplantado da zoologia e botânica para legitimar as relações de dominação e de sujeição entre classes sociais na França. Os filósofos iluministas do século XVIII contestaram o monopólio do conhecimento e da explicação sob domínio da igreja e dos príncipes, e na tentativa de nomear /classificar esses *outros* que passaram a integrar essa nova humanidade, a cor da pele foi considerada como um critério fundamental e divisor entre as chamadas raças: branca, negra e amarela. Recorrem ao conceito de raça, já existente nas ciências naturais para fazer distinções e nomeações classificadas por raças diferentes e ao classificarem os grupos humanos em características físicas estabelecem escalas de valores e hierarquizam as raças, fazendo uso de sofisticadas taxonomias (cujos critérios de análise se encontravam na cor da pele, forma do cabelo, tamanho dos crânios, entre outros) dando um *status científico* às desigualdades entre os seres humanos e segregando determinados grupos de indivíduos.

> *"Se os naturalistas dos séculos XVIII-XIX tivessem limitado seus trabalhos somente à classificação dos grupos humanos em função das características físicas, eles não teriam certamente causado nenhum problema à humanidade. Suas classificações teriam sido mantidas ou rejeitadas como sempre aconteceu na história do conhecimento científico. Infelizmente, desde o inicio, eles se deram o direito de hierarquizar, isto é, de estabelecer uma escala de valores entre as chamadas raças. O fizeram erigindo uma relação intrínseca entre o biológico (cor da pele, traços morfológicos) e as qualidades psicológicas, morais, intelectuais e culturais. Assim, os indivíduos da raça "branca", foram decretados coletivamente como superiores aos da raça "negra" e "amarela", em função de suas características físicas hereditárias, tais como a cor da pele, o formato do crânio (dolicocefalia), a forma dos lábios, do nariz, do queixo, etc. que segundo pensavam, os tornavam mais bonitos, mais inteligentes, mais honestos, mais inventivos, etc. e consequentemente mais aptos para dirigir e dominar as outras raças, principalmente a negra mais escura de todas e consequentemente considerada como a mais estúpida, mais emocional, menos honesta, menos inteligente e, portanto, a mais sujeita à escravidão e a todas as formas de dominação."*[17]

Carlos Lineu (1707-1778), considerado o pai da taxonomia biológica, sugeriu a divisão do homem em quatro raças baseada na origem geográfica e na cor da pele: "Americanus",

---

[16] Termo utilizado por TODOROV, Tzvetan em *Nós e os outros: A reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1993.

[17] MUNANGA, Kabengele. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Disponível em: <http://www.ufmg.br/inclusaosocial/>. Acesso em: 02 set. 2014.

"Asiaticus", "Africanus" e "Europeanus", além do "Homo ferus" (selvagem) e "Homo monstruosus" (anormal).

Buffon (1707-1788), naturalista francês do século XVIII, apontou a ideia de degeneração, que seria amplamente usada em meados do século seguinte para se discutir as misturas raciais. Para o autor, se não existisse o fato de que o negro e o branco podem "*produzir juntamente… haveria duas espécies distintas; o negro estaria para o homem como o asno para o cavalo, ou antes, se o branco fosse homem, o negro não seria mais homem, seria um animal à parte como o macaco…"*[18]

O Darwinismo Social[19], juntamente com a antropologia e a etnografia do século XIX ajudaram a construir a ideia de *missão civilizatória* das potências imperiais. Introduzem termos Darwinistas como *hereditariedade, competição, seleção do mais forte e evolução* em vários ramos do conhecimento. O Darwinismo social serviu para justificar o domínio ocidental sobre os demais povos.Deste modo, o chamado neo imperialismo das últimas décadas do século XIX trazia consigo a noção de que havia um *fardo do homem branco* de levar o progresso e a civilização aos povos *primitivos* e *atrasados*.

Criada no século XIX por Francis Galton, a Eugenia[20] seria um conjunto de ideias e práticas que procura *melhorar a raça humana*, pela seleção dos genitores, tendo como base de estudo a hereditariedade. Segundo os pressupostos eugênicos a hereditariedade determinaria o destino do indivíduo, de acordo com sua classificação em determinados critérios como superior ou inferior, justificando assim, biologicamente as condições de vida.

> *"No século XIX, acrescentou-se ao critério da cor outros critérios morfológicos como a forma do nariz, dos lábios, do queixo, do formato do crânio, o angulo facial, etc. para aperfeiçoar a classificação. O crânio alongado, dito dolicocéfalo, por exemplo, era tido como característica dos brancos "nórdicos", enquanto o crânio arredondado, braquicéfalo, era considerado como característica física dos negros e amarelos. Porém, em 1912, o antropólogo Franz Boas observara nos Estados Unidos que o crânio dos filhos de imigrados não brancos, por definição braquicéfalos, apresentavam tendência em alongar-se. O que tornava a forma do crânio uma característica dependendo mais da influência do meio, do que dos fatores raciais."*[21]

Essas teorias fundamentam princípios do racismo científico que fizeram sucesso na Europa do século XIX *revelando* as diferenças entre os grupos humanos através de um discurso científico eurocêntrico. Legitimou-se uma hierarquia da humanidade, reservando ao homem branco o privilégio de estar no topo da evolução da espécie como símbolo de maior progresso, inteligência, civilidade e liderança.

---

[18] POLIAKOV, Léon. Op. Cit., p. 142.

[19] *A Origem das Espécies*"(1859), publicação de Charles Darwin (1809-1882), fez com que um novo e importante paradigma ganhasse as discussões raciais: o evolucionismo. A partir daí, o conceito de raça ultrapassa os problemas estritamente biológicos, adentrando questões de cunho político e cultural, surge, assim, o Darwinismo Social.

[20] Termo criado por Francis Galton, definindo-a como estudo dos agentes sob controle social que podem melhorar as qualidades raciais das futuras gerações seja física ou mentalmente, categorizando pessoas como aptas ou não aptas para a reprodução.

[21] MUNANGA, Kabengele. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Disponível em: <http://www.ufmg.br/inclusaosocial/>. Acesso em: 02 set. 2014.

Nosso objetivo neste capítulo é mapear os principais fundamentos e princípios do racismo científico, através de um olhar panorâmico sobre as teorias raciais do século XIX na Europa para prosseguirmos abordando como estas teorias foram aplicadas em terras brasileiras. Estas doutrinas raciais *caíram como uma luva* entre os intelectuais brasileiros do final do século XIX, que buscavam explicar os problemas nacionais e suas soluções através do fator raça.

## I.1 Cores do Brasil: as relações sociais e raciais no país oitocentista

> *"Nem bem colonos, nem bem colonizados, nem portugueses, nem escravos; desde os primeiros momentos de país independente uma questão pareceu acompanhar os debates locais: Afinal, o que faz do Brazil, Brasil?"*
> *(Schwarcz, 1993)*

A partir da Lei Euzébio de Queiroz de 1850 que proibia o tráfico negreiro, complementada pela Lei de Nabuco de Araújo, que estabelecia severas punições para os contrabandistas de escravos, inicia-se um período de instabilidade em pleno Império no Segundo Reinado exercido por D. Pedro II. A economia estava alicerçada sobre bases não tão sólidas: um sistema de produção dependente de mão-de-obra escrava. Como consequência das referidas leis e da pressão externa internacional, seria questão de tempo para que esse regime escravocrata desmoronasse como castelo de areia.

> *"A continuidade da base econômica não poderia ter sido conseguida sem a manutenção, e mesmo o reforço, do uso de mão de obra escrava. Só em 1850, sob forte pressão do governo britânico, sobretudo da Royal Navy, é que o governo brasileiro tomou a firme decisão de extinguir o tráfico. Na década de 1840, tinham entrado no Brasil 378 mil escravos. A partir de 1850, e passado o efeito da grande importação dos anos de 1840, a busca de um substituto para o trabalho forçado tornou-se tema central da agenda do governo."*[22]

A década de 1870 será considerada por vários historiadores e críticos como um marco, *"todos viram nela uma década de inovações, o começo de uma nova era"* (SCHWARCZ 1993. P.27). Foi uma fase marcada pelo crescimento econômico, com crescimento da lavoura cafeeira, a construção de estradas de ferro, instalação das primeiras indústrias, bancos e companhias de navegação, que deram origem ao crescimento de camadas sociais novas, provenientes dessas atividades. O Brasil vivia uma grande contradição: se por um lado progredia, por outro, era uma das últimas sociedades do mundo a ainda utilizar mão-de-obra escrava. Surge então, um novo desafio: o fim da escravidão. Decisão que suscitou polêmicas e que dependeu da surpreendente interferência da Inglaterra para ser tomada. Uma hipótese que

[22] A construção nacional: 1830-1889, vol.2/ Coordenação José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. (História do Brasil Nação: 1808-2010; 2) P.25.

nos ajuda a compreender tamanho retardo na decisão brasileira para o fim da escravidão é a associação com rebelião de Santo Domingo e a necessidade de garantir a unidade do país.

> *"As relações entre a manutenção da escravidão e a conservação da unidade do país são ponto de controvérsia. Para alguns analistas, conservar a escravidão era uma das razões para a manutenção da unidade. A rebelião de Santo Domingo[23] estaria na consciência dos políticos e donos de escravos. Manter a estabilidade e a ordem política seria importante para evitar desastre semelhante no Brasil."*[24]

Talvez essa morosidade, somada aos maus tratos, falta de perspectiva e a procura de meios para conquista da sonhada alforria, tenham levado a um número expressivo de negros a trocarem a enxada pelo mosquetão se alistando ao exército brasileiro para lutarem na Guerra do Paraguai (1864-1870)[25]. Porém, ao final da guerra, os negros que conseguiram retornar, muitos estavam mutilados, doentes e abandonados a própria sorte,vão se alojar em favelas no Rio de Janeiro. Esclarecedora, sobre esse assunto, é a imagem da caricatura de Angelo Agostini:



**Figura I.1 - De volta do Paraguai. Ângelo Agostini.Litografia. Vida Fluminense, Ano 3, Nº 128, 12 jun. 1870.Fonte :http://people.ufpr.br**

Observamos na caricatura de Ângelo Agostini (figura I.1) um ex-escravo condecorado durante a guerra do Paraguai que ao regressar ao Brasil, vê sua própria mãe sendo açoitada em um pelourinho. Durante a guerra, muitos negros conseguiram sua liberdade através dos

[23] A Revolução Haitiana, também conhecida por Revolta de São Domingos (1791-1804) foi um período de conflito brutal na colônia de Saint-Domingue, levando à eliminação da escravidão e a independência do Haiti como a primeira república governada por pessoas de ascendência africana.

[24] A construção nacional: 1830-1889 vol.2/ Coordenação José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. (História do Brasil Nação: 1808-2010; 2) P.25.

[25] Guerra estendeu-se de dezembro de 1864 a março de 1870, onde Brasil, Argentina e Uruguai se aliaram, formando a Tríplice Aliança e lutaram contra a autonomia econômica e política da ditadura paraguaia, comandada por Francisco Solano Lopes. Para fazer frente à Guerra, o Exército Imperial que, até então, recrutava seus escalões superiores entre a elite escravocrata, teve de abrir seus quadros a outras parcelas da população, recrutando filhos de uma nascente classe média para posições de comando e milhares de negros alforriados, para os escalões inferiores.

serviços prestados. Porém, sua condição de liberto não impedia que a escravidão ainda se fizesse presente em sua vida.

A cultura visual é uma área que busca compreender as características visuais como forma de transmissão dos valores e dos sistemas que constituem os aspectos culturais que formam a identidade de cada grupo. O gesto do soldado, sua mão direita elevada à cabeça, indica o desespero do personagem. Tal atitude pode estar relacionada ao momento em que constata a manutenção da condição do negro de inferioridade.

O gesto do soldado leva o olhar do observador à apreensão do tema escolhido. Sua mão esquerda completa a ação da direita. Seu sentido é de dor, agonia e cólera. Os horrores expressos nas feições do homem em primeiro plano mostram sua incredulidade ao observar a cena ao fundo. Sua liberdade não lhe permite salvar sua mãe. É a impotência diante da realidade

O Congresso Nacional controlado pelos setores mais conservadores das elites brasileiras buscava prorrogar a escravidão. Foram criadas leis com objetivos de diminuir as pressões internacionais como a Lei do Ventre livre (1871)[26] e a Lei do Sexagenário (1885)[27], mas evitavam discutir o tema central: a abolição.



**Figura I.2. Ângelo Agostini, Revista Ilustrada. Homem idoso acorrentado sendo jogado em uma sepultura aberta. Fonte :http://www.revistadehistoria.com.br**

Na figura I.2, observa-se a obra do caricaturista italiano Ângelo Agostini, que mais uma vez vai captar de maneira crítica através de sua charge,as morosas medidas abolicionistas brasileiras: a Lei dos Sexagenários vista como uma forma de adiar a solução definitiva. Agostini retrata tal lentidão ao mostrar um negro idoso, ainda acorrentado sendo arrastado para uma cova. O homem jaz com suas amarras, indicando que a lei era nula para uma vida de trabalho extenuante e de péssimas condições. A liberdade para esse momento nada valia, o arrastar

[26] Também conhecida como “Lei Rio Branco” foi uma lei abolicionista, promulgada em 28 de setembro de 1871 (assinada pela Princesa Isabel). Esta lei considerava livre todos os filhos de mulher escravas nascidos a partir da data da lei.
[27] Também conhecida como Lei dos Sexagenários ou Lei Saraiva-Cotejipe, foi promulgada a 28 de setembro de 1885 que garantia liberdade aos escravos com mais de 60 anos de idade.

parece ser o deixar-se levar para a morte. Dentro da sepultura, outros corpos já depositados aparecem, mostrando o total descaso com a questão humana.

A lavoura de café se expandia e exigia cada vez mais um grande contingente de mão-de-obra. O trabalho baseado na mão-de-obra escrava diminuía, enquanto as fugas de escravos aumentavam e o ingresso de imigrantes cada vez mais se apresentavam como solução, representando uma nova concepção de trabalho dentro dessa perspectiva. No momento em que a abolição da escravatura parecia irreversível no país, o Brasil passa a ter que dar explicação do seu atraso como nação em relação ao mundo ocidental, e encontrará justificativas para suas diferenças internas sociais através de um víeis racial. É nesse momento que o Brasil *importa* da Europa teorias raciais que segundo SCHWARCZ (1993):

> *"Negros, africanos, trabalhadores, escravos e ex-escravos "classes perigosas" a partir de então, nas palavras de Silvio Romero transformaram- se em "objetos de sciencia" (prefácio a Rodrigues, 1933/88). Era a partir da ciência que se reconheciam diferenças e se determinavam inferioridades. Teorias como o evolucionismo social, o positivismo, o naturalismo e o social-darwinismo, "um cinemathographo em ismos" (Romero, 1911), começam a se difundir a partir dos anos 70, tendo como horizonte de referência o debate sobre os fundamentos de uma cultura nacional em oposição aos legados metropolitanos e à origem colonial (Ventura, 1988)."*SCHWARCZ, 1993, p.28)

Tais teorias analisadas por SCHWARCZ (1993) foram introduzidas, interpretadas e relidas de forma particular, corroborando a explicar e montar um quadro de desigualdade e inferioridade no Brasil, portanto a hierarquia social vai encontrar refúgio e apoio ideológico em um discurso racial.

Com desmoronamento do sistema escravocrata através da Lei Áurea em 1888[28]o trabalho escravo foi substituído pelo trabalho assalariado e assim, a questão étnica tornou-se central no momento de implantação do regime republicano e do trabalho assalariado. A Lei Áurea, não significou o acesso dos negros à cidadania. Continuou sendo negada aos negros a integração na sociedade de classes, o que leva naturalmente à sua marginalização no seio da população brasileira.

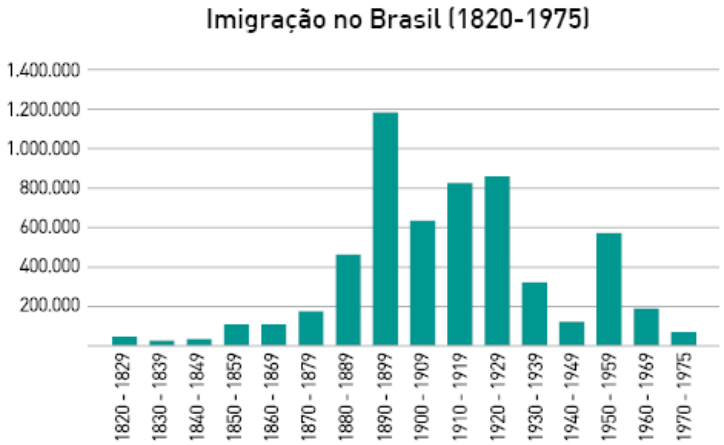



**Figura I.3 – Gráfico IBGE.Disponível em: www.ibge.gov.br**

[28] A princesa Isabel, regente do Trono, decretou a Lei Áurea em 13 de maio de 1888 e pôs fim a escravidão legalizada.

O gráfico (Figura I.3) aponta que a imigração no Brasil na década de 1890 obteve um ápice significativo, como consequência da abolição da escravidão e graças às políticas governamentais de subvenção e estímulos à terra. Tratava-se de um momento de transição do uso predominante do trabalho escravo para o trabalho livre assalariado.

Na Figura I.4, os imigrantes italianos que ao chegar ficavam em hospedarias até serem levados às fazendas cafeeiras. Do mesmo modo que os negros, tais imigrantes sofriam com as leis brasileiras que favoreciam, sobretudo, os fazendeiros em detrimentos destas populações menos privilegiadas. Na situação específica para os negros, existia um fator agravante da não condição humana. O imigrante utilizava seu livre-arbítrio, chegava na esperança de uma vida melhor, o negro, ao contrário, foi traficado, obrigado violentamente a abandonar sua terra, separar-se de sua família, ou seja, era retirado dele o direito à vida, o direito de ser e ter.



**Figura I.4 – Italianos em uma hospedaria de imigrantes em São Paulo. Fonte: https://pt.wikipedia.org**

Dentro desse contexto em que teve início a introdução do trabalho livre do Brasil, o negro foi gradativamente excluído do meio social e considerado uma classe perigosa. Em sua maioria permaneciam marginalizados quanto às possibilidades econômicas e políticas. Não foi concedida a população negra nenhum tipo de reparação, indenização e terras[29].

O grande número de negros e mestiços no final do século XIX era visto com preocupação e como um problema nacional para a elite brasileira: que lugar seria ocupado pelos negros e mestiços livres numa sociedade que faz questão de manter a elite no topo da sua hierarquia social? O que vem sendo construído na mente da sociedade? O que caracteriza o pensamento brasileiro sobre a mestiçagem? Quais os seus efeitos e consequências na formação da identidade nacional e, por conseguinte, na formação da identidade negra? Sobre este assunto Stuart Hall indica em Cultura na pós-modernidade:

> *"A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no*

[29] Lei de Terras- Nº 601 de 18 de setembro de 1850 estabelecia o fim da apropriação de terras: nenhuma terra poderia mais ser apropriada através do trabalho, mas apenas por compra do estado. As terras já ocupadas seriam medidas e submetidas a condições de utilização ou, novamente, estariam na mão do estado, que as venderia para quem definisse. Além de impedir que os escravos obtivessem posse de terras através do trabalho, essa lei previa subsídios do governo à vinda de colonos do exterior para serem contratados no país. Maiores informações ver a lei completa em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L0601-1850.htm

> *momento do nascimento. Existe sempre algo 'imaginário' ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre 'em processo', sempre 'sendo formada."*[30]

Assim, no Brasil da segunda metade do século XIX, começa a se configurar uma sociedade que se forma nos moldes do regime capitalista, onde a sociedade é arquitetada de tal forma em que sempre haverá uma classe dominante e uma dominada. As classes são divididas pela importância social e a presença dos negros em atividades subalternas e mal remuneradas são frequentes, geralmente em condições de subemprego e relacionadas, mais uma vez, com o trabalho braçal.

Tamanha foi a importância conferida à noção de identidade, tanto no cotidiano quanto no discurso científico, que ao longo do tempo esse conceito foi abordado e apropriado pelas várias ciências sociais e humanas. Do final do século XIX até meados do século XX, o tema racial torna-se o centro dos debates nacionais. Será realizado um grande investimento em modelos biológicos de análise, onde o grande desafio para esses intelectuais era encontrar em meio a essa diversidade de raças, mesclas, culturas e processos civilizatórios, um tipo étnico brasileiro. Vários intelectuais, mesmo que com pontos de vistas diferentes, desde a Primeira República irão se debruçar na busca de uma identidade única para o país: Silvio Romero, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues, João Batista Lacerda, Roquete Pinto, Oliveira Viana, Gilberto Freyre entre outros.

Na análise de MUNANGA (2008, p. 55)*"todos, salvo algumas exceções tinham algo em comum: influenciados pelo determinismo biológico do fim do século XIX e inicio deste, eles acreditavam na inferioridade das raças não brancas, sobretudo a negra, e a degenerescência do mestiço*."[31]

O médico patologista Raimundo Nina Rodrigues condenava o cruzamento das raças. Empenhou-se na comprovação da inferioridade da raça negra, que podemos entender como uma *justificativa científica* para a legitimação da escravidão. Rodrigues afirma:

> *"A julgar por certos fatos, a mistura entre as raças de homens muito dessemelhantes parece produzir um tipo sem valor que não serve nem para o modo de viver da raça superior nem para o da raça inferior, que não presta enfim para gênero de vida algum..."*[32]

Acreditava que as características inatas às raças afetavam o comportamento social, a essa diferenciação social através do que ele chamava de *degeneração das raças inferiores* colocava o negro numa posição de quem precisava ser dominado para não degenerar o caráter mais fraco, levando assim o negro à marginalidade e ao crime, vendo a necessidade de um código penal diferenciado. Na sua obra *As Raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*, Nina Rodrigues apresenta a proposta de dois códigos penais para o país, diante da

[30] HALL, Stuart. *Identidade Cultural na Pós Modernidade.* Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
[31] MUNANGA, Kabenguele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra* - 3 ed. Belo horizonte: Autêntica, 2008.
[32] RODRIGUES, Nina. 1957. As *Raças Humanas e a Responsabilidade penal no Brasil*, Salvador, Livraria Progresso.

impossibilidade considerada, por ele, das raças inferiores terem discernimento para o livre arbítrio.

> *"Posso iludir-me, mas estou profundamente convencido de que a adoção de um código único para toda a República foi um erro grave que atentou grandemente contra os princípios mais elementares da fisiologia humana.*
> *Pela acentuada diferença de sua climatologia, pela conformação e aspecto físico do país, pela diversidade étnica da sua população, já tão pronunciada e que ameaça mais pronunciar-se ainda, o Brasil deve ser dividido, para os efeitos de legislação penal, pelo menos em quatro grandes divisões regionais."*[33]

> *"Ao brasileiro mais descuidado e imprevidente não pode deixar de impressionar a possibilidade da oposição futura, que já se deixa entrever, entre uma nação branca, forte e poderosa, provavelmente de origem teutônica, que se está constituindo nos estados do Sul, donde o clima e a civilização eliminarão a Raça negra, ou a submeterão, de um lado; e, de outro lado, os estados do Norte, mestiços, vegetando na turbulência estéril de uma inteligência viva e pronta, mas associada à mais decidida inércia e indolência, ao desânimo e por vezes à subserviência, e assim ameaçados de converterem-se em pasto submisso de todas as explorações de régulos e pequenos ditadores."*[34]

Francisco José de Oliveira Viana, acreditava na degenerescência dos mestiços, na existência de um mulato superior e um inferior e assim como Nina Rodrigues acreditava no atavismo[35]. Emprega o conceito de arianização, branco *puro* e aparente, negro *puro* e aparente. Refere-se a um mulato superior e um inferior, sua classificação era definida mais a partir de características físicas aparentes (fenótipo) do que pelo genótipo. Visto por esse ângulo, Viana é um dos protagonistas da construção da ideologia racial brasileira, caracterizada pelo ideal do branqueamento que Oracy Nogueira mais tarde vai configurar como preconceito de *marca ou de cor* em oposição aos preconceitos de *origem* baseados numa gota de sangue, vigente nos Estados Unidos.

Negros e índios eram vistos como entraves ao processo civilizatório. Para resolver tal problema, apostava-se na mestiçagem biológica e moral. Representativo desse ponto de vista é o pensamento de Sílvio Romero, que postulava uma escala ou um ranking de raças onde o mais inferior era representado pelos índios, seguido dos negros, portugueses vistos como mestiços de ibéricos e latinos e, no topo, os arianos, isto é, germanos, eslavos e saxões. Para Romero, o servilismo do negro, a preguiça dos índios e o caráter tacanho do português produziram uma nação informe, sem qualidades fecundas e originais. Mas sua teoria sobre a mestiçagem previa o branqueamento da população brasileira em um prazo de três ou quatro séculos[36].

---

[33] Idem. (P.167)
[34] Nina Rodrigues in GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. A questão racial na política brasileira (os últimos quinze anos). Tempo Social; Rev. Social. USP, S. Paulo, 13(2): 121-142 novembro de 2001. P.19
[35] Lei antropológica inevitável que faz com que os indivíduos resultantes da mestiçagem tendam a retomar as características físicas, morais e intelectuais das raças originais.
[36] VENTURA, R. 2000. *Um Brasil mestiço: raça e cultura na passagem da monarquia à república*. In: (org) MOTA, Carlos Guilherme. Viagem Incompleta. A experiência brasileira (1500-2000). São Paulo: Senac, 2000.P.343,344.

Para os homens de ciência do fim século XIX, a suposta inferioridade de negros e índios, como dois dos três elementos étnicos formadores da população brasileira, era o maior desafio para a construção de uma nação viável e para a elaboração de uma identidade nacional. Para eles, o tema da mestiçagem era *real* e *simbólico*, pois, como explica Renato Ortiz:

> *"[...] Dentro dessa perspectiva a miscigenação moral, intelectual e racial do povo brasileiro só pode existir enquanto possibilidade. O ideal nacional é na verdade uma utopia a ser realizada no futuro, ou seja, no processo de branqueamento da sociedade brasileira. É na "cadeia inferior", o que politicamente coloca a construção de um Estado nacional como meta e não como realidade presente da evolução social que poderão ser eliminados os estigmas das "raças."*[37]

O conceito de raça é entendido como objeto de conhecimento, buscou-se teorizar e explicar a situação racial do Brasil. Ao mesmo tempo em que essas teorias raciais *importadas* traziam um ar europeu ao Brasil, na busca de progresso e civilização, paradoxalmente, tais teorias ressaltavam as fragilidades e evidenciavam um país miscigenado. A miscigenação era vista como um problema. Foi proposto traçar novos rumos para a nação brasileira para resolver um problema nacional: a diversidade racial, especificamente, a mestiçagem. Será MUNANGA (2008) mais vez, citando a antropóloga Giralda Seyferth, quem afirmará:

> *"O que estava em jogo (...) era fundamentalmente a questão de saber como transformar essa pluralidade de raças e mesclas, de culturas e valores civilizatórios tão diferentes, de identidades tão diversas, numa única coletividade de cidadãos, numa só nação e num só povo" (Idem, ibidem, p. 55).*

Muito embora a maioria desses pensadores brasileiros refletisse à luz da ciência ocidental de sua época, elaboraram uma proposta original, diferente das elaboradas nos EUA, América Espanhola, Antilhas Francesas e Caribe.

Manuel Bonfim e Alberto Torres, ambos brasileiros, discordaram das doutrinas raciais de sua época, porém, vários intelectuais membros da elite dirigente, aderem ao determinismo biológico, acreditando *"na inferioridade das raças não branca, sobretudo negra, e na degenerescência do mestiço"* (MUNANGA, op cit., p 55).

O Conde Arthur Gobineau como enviado francês, ao chegar à capital do Brasil em 1869, encarou como um castigo ter que passar a conviver com os *degenerados* brasileiros. Gobineau enaltecia a ideia de tipos puros e condenava a miscigenação racial. Para o Ministro da França no Brasil todas as sociedades foram originalmente formadas por *raças* puras (branco, negro e amarelo). Quando estas sociedades conseguem ascender à condição de nação, só há dois caminhos: conquistar ou ser conquistado. De acordo com essa perspectiva, independentemente da escolha do caminho, iniciaria a degeneração. Pensava Gobineau a esse respeito:

---

[37] ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P.21

> *“Eu penso, portanto que a palavra “degenerado”, se aplicada a um povo, deve significar, e significa, que esse povo não tem mais o valor intrínseco que outrora ele possuía, porque ele não tem mais em suas veias o mesmo sangue, cujos cruzamentos sucessivos têm gradualmente modificado o seu valor, dito de outro modo: que com o mesmo nome ele não tem conservado a mesma raça dos seus fundadores: enfim, que o homem da decadência, este que se denomina o homem degenerado, é um produto diferente, do ponto de vista étnico, do herói das grandes épocas.”*[38]

A mestiçagem segundo SCHWARCZ (1993) além de *adjetivada* era vista como um atraso ou mesmo impasse da nação brasileira rumo ao progresso.

O termo raça no Brasil nunca foi um termo neutro. De acordo com o interesse do momento, aparecerá com versões ora negativas, ora positivas. SCHWARCZ (1993) nos alerta para perceber esse jogo de interesses, nos levando a compreender como o argumento racial foi política e historicamente construído, assim como o conceito de raça, que além de sua definição biológica conseguiu receber uma conotação social.

> *“...o conceito de raça tal como empregamos hoje, nada tem de biológico. É um conceito carregado de ideologia, pois como todas as ideologias, ele esconde uma coisa não proclamada: a relação de poder e dominação. A raça, sempre apresentada como categoria biológica, isto é natural, é de fato uma categoria etno-semântica... os conceitos de negro, branco e mestiço não significam a mesma coisa nos Estados Unidos, no Brasil, na Inglaterra, etc. Por isso o conteúdo dessas palavras é etno-semântico, político ideológico e não biológico.”*[39]

Munanga considera que de acordo com a ideologia racista, a teoria racial dividiu os humanos em raças, em função de fatores biológicos com um cunho *essencialista.* Cada raça teria características específicas e inatas, algo que não poderia ser modificado no indivíduo e sim melhorado, gerando assim, uma ideologia de representação social, de poder e exclusão, visto que o modelo a ser seguido era o da raça branca privilegiada em vários atributos, como a beleza, inteligência, honestidade e inferiorizando a raça negra. Na figura I.5, observa-se uma imagem comparativa entre as cabeças de duas pessoas, uma delas sendo negra e a outra branca.

[38] GOBINEAU (1853, P.162) In: GOMES, Adriana, A Miscigenação do Brasil sob o olhar de Gobineau. Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm%3Ftb%3Dprofessores%26id%3D162>. Acesso em: 14 jul. 2014.
[39] MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. Disponível em: <http://www.ufmg.br/inclusaosocial/>.Acesso em: 02 set. 2014.




**Figura I.5 - Estudo comparativo de crânios de brancos e negros.**
**Fonte:http://www.scielo.br/pdf/mana/v15n1/04.pdf**

Tal estudo baseado em análises ditas "científicas", através da medida de crânios[40]tentavam comprovar a supremacia da *raça* branca europeia.

> *"Do livro de Samuel Wells (:33). Aqui se mostra que Immanuel Kant — ao que parece, um espécime típico da raça caucasiana — tem estrutura craniana que favorece muito mais a habilidade analítica, a inventividade e a originalidade do que um não menos famoso representante de outra raça: 'um negro'."*[41]

Nos aspectos estéticos, morais e intelectuais, é conferindo ao negro, atribuições menores na sociedade, criando estigmas, como a de que o branco é o positivo, o superior, o que nasceu para liderar. Fica reservado ao negro um lugar inferior, o que nasceu para a força de trabalho, sem capacidade intelectual. Tais teorias foram construindo a partir de então uma ideologia racista, reservando ao negro um *não lugar*, o negro *coisa* visto como algo inferior.

É ainda Munanga que aponta como se deu a legitimação da utilização do conceito de raça para referendar as relações de dominação e de sujeição entre classes sociais. Aborda que tal conceito tem seu campo semântico e uma dimensão temporal e espacial. Ou seja, está impregnado de ideologia. Foi historicamente construído através de séculos e como toda ideologia esconde algo não proclamado, a se revelar: uma relação de poder e de dominação[42]. O caminho do racialismo[43] fora pavimentado pela operação de hierarquização, ou seja, através da operacionalização do pensamento via classificações da diversidade, nomeações e conceitos.Para o autor, o racismo é a materialização da ideologia racista. O racismo é uma construção histórica, não é algo natural, portanto, foi criado em algum momento e inserido em aspectos políticos, sociais, econômicos e culturais, tornando-se ideologia..

Hall nos esclarece sobre o *problema* da ideologia:

---

[40] As teorias a partir da frenologia e da antropometria interpretavam a capacidade humana tomando como base o tamanho e proporção do cérebro dos diferentes povos.
[41] Lomnitz,Claudio. Cronótopos de uma nação distópica: o nascimento da "dependência" no México porfiriano tardio. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/mana/v15n1/04.pdf. Acesso em 30 de Agosto de 2014.
[42] Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. Disponível em: <http://www.ufmg.br/inclusaosocial/>. Acesso em: 02 set. 2014.
[43] O racialismo é um neologismo que designa a "teoria científica das raças humanas". Trata-se da questão de criar um termo bem diferenciado da palavra racismo,

> *"O 'problema' da ideologia é fornecer uma interpretação, dentro de uma teoria materialista, de como as ideias sociais surgem. Precisamos compreender sua função em uma formação social particular, para informar a luta pela mudança na sociedade e abrir caminho para sua transformação. Por ideologia eu compreendo os referenciais mentais- linguagens, conceitos, categorias, conjunto de imagens do pensamento e sistemas de representação- que as diferentes classes e grupos sociais empregam para dar sentido, definir, decifrar e tornar inteligível a forma como a sociedade funciona.*
> *O problema da ideologia, portanto, concerne às formas pelas quais ideias diferentes tomam conta das mentes das massas e por esse intermédio, se torna uma "força material"(grifo do autor).*[44]

A teoria da ideologia nos ajuda a analisar como um conjunto particular de ideias passa a ser dominante. Se a ideologia racista fosse só uma ideia sem receptividade, sem influencia na sociedade, sem materialidade não teria problema, porém, a partir do momento que a mente cria uma representação social que tornasse uma força social e a ideologia ganha materialidade aí sim vira uma verdade para um grupo ou classes.

Hall mostra um interesse de classes, que criam formas de entendimento de uma realidade para todos, ou seja, o setor capitalista cria uma forma de entendimento de realidade de sociedade criando um jogo de poder fortíssimo, pois trabalha com a mente, onde todos acham a partir da ótica de classes como uma ideia de olhar a sociedade.

A miscigenação foi vista num primeiro momento como uma degeneração no cruzamento racial, o que de pior tinha no Brasil. Mais a frente, haverá uma transformação nessa visão, quando passa a ser entendida como uma aposta de solução na ideologia de branqueamento, um princípio que acreditava que o negro iria desaparecer da população brasileira através da miscigenação, o que depuraria a raça e a levaria ao embranquecimento. Com uma perspectiva quase que milagrosa para os mais otimistas, acreditava-se que já na entrada do novo século os mestiços teriam desaparecidos do Brasil e em paralelo se extinguiria a raça negra. Esse mesmo mestiço visto no século XIX como um obstáculo ao progresso nacional se transformara em ícone nacional no século XX - símbolo de nossa identidade cruzada no sangue e sincrética na cultura.

Porém, de fato, não aconteceu nenhuma valorização dessa população, como também a pretensa harmonização entre as raças formulada por Gilberto Freyre conhecida como *democracia racial* nos anos 30 caiu por terra como um mito de Estado.

A insistência no branqueamento, na ideia de que quanto mais branco melhor não ficou no passado, tem seus reflexos ainda hoje no século XXI. Para Munanga, o branqueamento embutiu uma série de valores na sociedade, assim como representações sociais e enfraquecimento da identidade negra na luta de classes. Apesar dessa teoria ter fracassado fisicamente, o autor relata que psicologicamente ela não fracassou. Teorias elaboradas nessa época, segundo ele *"se bem interpretadas ajudariam hoje, a compreender as dificuldades que*

[44] HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo horizonte: UFMG,2013. P. 295

*os negros e seus descendentes mestiços encontram para construir uma identidade coletiva, politicamente mobilizadora*[45]".

A questão racial era considerada um problema nacional. A elite intelectual do oitocentos amparadas em teorias evolucionistas deixou marcas profundas na sociedade que permanecem ainda hoje, mesmo que tais teorias e conceitos de raça tenham sido ultrapassadas. Precisam-se *mudar as lentes* para ser possível enxergar que muitas dessas ideias não ficaram no passado. O fato que se agiganta aos nossos olhos é que em momentos de tensão aqueles ideais do século XIX ressurgem com força na vida social e passam a se fazerem notar o tempo todo nos dias atuais. Por outro lado e contraditoriamente, a ideia de que o Brasil já superou o fator da raça como discriminação é muito forte. Desnaturalizar esse processo social construído pela reafirmação de uma ideologia dominante, como já relatamos, se faz necessário.

As identidades são construídas a partir de concepções históricas, de discursos que se tornam hegemônicos em determinados períodos históricos. O mito fundador da cor foi a mais importante construção identitária - a identidade nacional. GUIMARÃES (2012) em *Classes, Raças e Democracia* nos apresenta a construção do conceito de raça e como o mesmo vai sendo ressignificado e absorvido por diferentes segmentos sociais em diferentes épocas, nos permitindo perceber que numa sociedade desigual como a nossa, a cor funciona como marca classificatória da raça.

O racismo em suas diferentes épocas, ao que se conclui, deve ser contextualizado sócio historicamente. Seria um grande erro histórico acreditar que o racismo é sempre igual. O racismo que existe hoje não é igual ao racismo científico do século XIX, que pressupunha hierarquias naturais. Compreendemos que o racismo não vem do mundo da natureza, ele não é algo natural e imutável e sim social, condição que nos leva a crer que pode ser freado a partir da construção de um discurso que o repense em suas implicações e apresente novas opções de representação social. Sabemos que essas hierarquias são construídas sócio historicamente.

Questões étnico-raciais não são mecânicas, são construídas e não se resolvem naturalmente pelo processo histórico e sim com construção política que pode dar voz a um discurso contra-hegemônico.

### I.2- Marcas da cor: representações sociais e pictóricas do negro

*"Transportados forçadamente e escravizados, os africanos estiveram impedidos de reproduzir livremente suas culturas no Novo Mundo. Ao contrário, foram coagidos e incentivados a usar suas forças e talentos para constituir os símbolos, o aparato físico e os elementos necessários às práticas sociais dos colonizadores, majoritariamente*

[45] MUNANGA, Kabenguele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra- 3 ed. Belo horizonte: Autêntica, 2008.P. 48.

*portugueses, mas também espanhóis e holandeses em determinados períodos e regiões. Participara, assim, da construção de suas cidades, edifícios militares, religiosos e civis, monumentos e obras de arte.[46]"*

A presença no Brasil do que Emanoel Araújo chamou de *A mão afro-brasileira*[47] foi determinante para a identidade que estava sendo construída no país. Negros, pardos e mulatos famosos ou anônimos atuaram intensamente no cenário artístico. No Barroco e no Rococó no Rio de Janeiro, podemos destacar Manoel da Cunha, Raimundo da Costa e Silva, Manuel Dias de Oliveira, Francisco Pedro do Amaral, Leandro Joaquim e Mestre Valentim.

Anterior a este período, no século XVII, Frans Post, aos 24 anos consegue ser pioneiro de diversas formas: realiza a primeira pintura a óleo feita no Brasil e é, como observa o historiador José Roberto Teixeira Leite, "*o primeiro artista em terra americana a ter dado uma visão fiel e ao mesmo tempo poética da região, evitando fantasias e inverossimilhanças*" e é sua a primeira pintura nas Américas que foge ao cunho religioso.

Post era especialista em pintura de gênero e paisagem. O principal marco da obra de Frans Post é a tela *Vista da Ilha de Tamaracá* (Figura 1.6), possivelmente destinava-se às paredes da casa do governo holandês, servindo para registrar a amplitude promissora de seus domínios e administração fora da Europa.

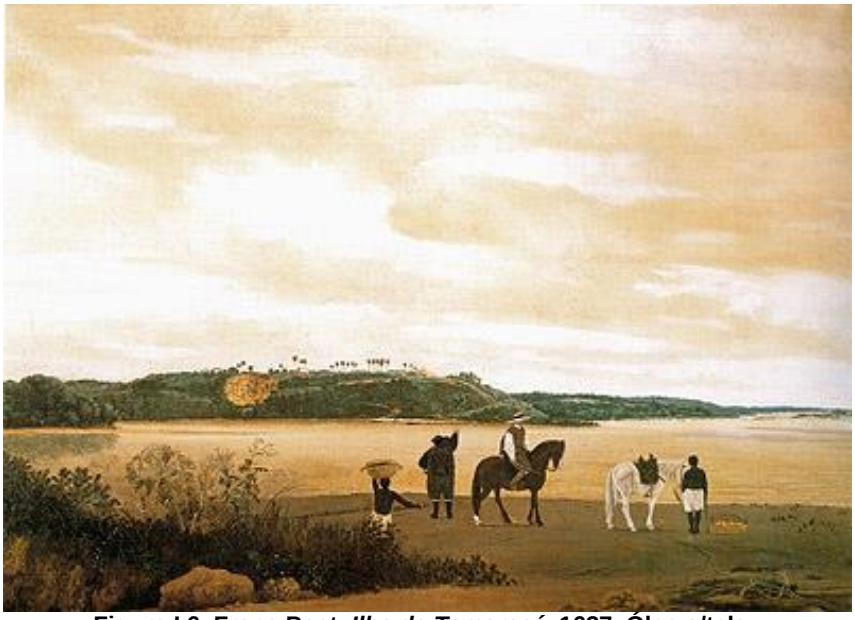


**Figura I.6–Frans Post*, Ilha de Tamaracá*, 1637. Óleo s/tela.**
**Fonte: http://franspost-tda.blogspot.com.br**

Uma característica importante nas obras de Post é a representação de negros, brancos, mestiços e índios compondo a paisagem como assunto secundário, inclusive com personagens pequenos quase sempre sem rosto. O negro neste caso não é o tema central, e só mais um elemento como árvores ou animal.

[46] CONDURU, Roberto. Arte afro-brasileira. Belo Horizonte: Com Arte, 2007. P.13
[47] ARAÚJO, Emanoel (Org.). *A mão afro-brasileira*. Significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.

Nos séculos XVII, XVIII e XIX parte significativa das obras são de autoria de artistas estrangeiros, viajantes, que tem como função principal registrar a realidade da nova terra. Será uma produção focada nos elementos constitutivos do Brasil colônia, tido como desconhecido e que despertava curiosidade no exterior. Com a chegada da Família Real ao Rio de Janeiro seguida da abertura dos portos às nações amigas, artistas estrangeiros chegam ao Brasil para tratar do registro imagético da nova terra. Inicialmente registram peculiaridades da geografia, da fauna, da flora e modos da população e costumes brasileiros, captando fundamentalmente aquilo que lhe pareciam exótico.

Com Jean Baptista Debret ( 1768-1848), o negro passa a protagonizar as cenas de um acervo que se propõe a registrar e documentar o cotidiano daquela sociedade colonial.

Não é só na iconografia brasileira que o negro aparece representado de diferentes maneiras. Uma visão mais panorâmica nos chamou atenção para uma espécie de taxionomia em que o negro aparece representado em obras de todo o mundo em diferentes épocas. Eis que nos demos conta que compreender essas diferentes propostas da representação do negro contribuirá para enxergar uma gama de interditos no imaginário contemporâneo em que, não raro, somos surpreendidos com imagens e brincadeiras supostamente inocentes que não fazem outra coisa senão resgatar a relação de opressão que não se extinguiu nem mesmo com a abolição no final do século XIX.

Passamos então a pensar, ainda que numa rápida panorâmica, essas diferentes propostas que a arte desempenhou em épocas distintas.Na obra *História da Arte*, Gombrich (1993) nos fala que *nenhum povo existe no mundo sem arte*. Em seguida inicia provocador questionamento:

> *"É impossível entender esses estranhos começos se não procurarmos penetrar na mente dos povos primitivos e descobrir qual é o gênero de experiência que os faz pensar em imagens como algo poderoso para ser usado e não como algo bonito para se contemplar."*[48]

Arte para ser usada ou contemplada. Há, nas palavras de Gombrich, evidente distinção de categorias para a proposta da importância da arte. A hipótese é que para compreender os propósitos dos diferentes usos da imagem do negro na iconografia brasileira, será preciso, antes, compreender essas categorias distintas da concepção que cada época faz da representação artística. Preliminarmente, mas sem nos ater a esse aspecto, lembramos que imagens foram representadas nas paredes das cavernas como uma maneira de se fazer seus produtores merecerem a graça de boas caças. Outro emprego da arte encontramos em manifestações artísticas utilizadas para analises de personalidades através da arteterapia. Poderíamos ainda pensar nas artes urbanas, geralmente empregadas como manifestação de protesto e resistência a ordem imposta.

[48] GOMBRICH. E. H. História da Arte. Rio de Janeiro: LTC, 2008. P.20

Interessa-nos entender que nem sempre a imagem do negro apareceu empregada na mesma condição destituída de poder e valores positivos recorrente na temática da escravidão, como se dá em grande parte das obras de Jean-Baptiste Debret e Johan Moritz Rugendas. Com a convicção cada vez mais delineada de que ser negro não é sinônimo de ser escravo, passamos a propor um recorte vertical como meio para melhor compreender a representação discursiva que está por trás do *emprego da imagem* do negro como assunto iconográfico no século XIX e suas recorrências na atualidade.

Começamos, então, revisitando o tema favorito da arte cristã: *A Adoração dos Magos.* Tema que passa por um fenômeno de metamorfose retórica durante diferentes épocas e que se reproduz em centenas de representação iconográfica.

> *"Tendo Jesus nascido em Belém da Judéia, no tempo do rei Herodes, vieram uns magos do Oriente à Jerusalém, e perguntavam: Onde está aquele que é nascido rei dos judeus? Vimos a sua estrela no Oriente, e viemos adorá-lo".* (Mt.2:1-2)

A aparição de um novo rei subvertia a ordem. Herodes, um edomita, agora se sentia ameaçado. Eis que são enviados os magos para identificar a localização do novo rei e então dar início a estratégia de extermínio daquele que lhe aparecia como líder de um povo que iria tomar seu reinado. A essa altura, retomamos o início do capítulo I deste trabalho quando chamamos a atenção para o fato de que a história da humanidade se formou sob as consequências de conflitos que resultaram no surgimento de novas civilizações e extermínio de outras.

Embora em Mateus, capítulo 2, versículos 1 ao 2, pouco se esclareça sobre os magos que chegaram para "*investigar sobre o menino"* (Mt 2, 1-2), com o passar do tempo nomes, realeza e nacionalidades são lhe atribuídos.




**Figura I.7-*Viagem dos Magos*. Séc. VI. Mosaico na Basílica de Santo Apolinário Novo, em Ravena. Fonte:https://pt.wikipedia.org**

A imagem acima, encontrada nas paredes da Basílica de Santo Apolinário já representa os magos em número de três, dado que não aparece nas palavras de Mateus. As chamadas metamorfoses por que passa a alegoria da viagem dos magos são incorporadas no discurso de expansão do cristianismo. Vale notar que os personagens na obra do Séc. VI são homens brancos. Fato que, a partir do século XII, se modifica já que os magos também começam a representar as três partes conhecidas do mundo, dando vez ao discurso de que os reis magos viajam para se curvar e adorar o novo rei. Até mesmo a posição dos *três reis magos* passa a fazer parte do imaginário cristão em que súditos ou bárbaros se submetem ao imperador.



**Figura I.8- A Adoração dos Reis Magos – Giotto Di Bondone , Séc. XIII – XIV**
**Fonte: http://www.cultura.rj.gov.br**

Na Figura I.8, onde vê-se a obra apresentada por Giotto um dos reis magos é representado de joelhos, posição de submissão e reverência. Cada um dos reis magos representava uma das três partes conhecidas do mundo. Baltasar, rei da Arábia de cor negra; Melchior, rei da Pérsia de cor clara e Gaspar, rei da Índia de cor amarela, representam os povos de toda cor e nação. Então, todas as nações se curvam diante do cristianismo, esse é o discurso que vai se naturalizando. Também é valido lembrar que é a expansão do cristianismo que vai justificar em grande parte as grandes navegações de fins da Idade Média pontuada por invasões e guerras sangrentas.

Outro aspecto que nos chamou a atenção na imagem de Giotto e que, a despeito da interpretação que Robert Cumming, em seu estudo *Para Entender a Arte* nos apresenta

apontando o mago ajoelhado como Gaspar, portando de cor amarela, ele é quem mais sugere traços negros. Então, observamos que sua posição central na tela lhe confere tal empoderamento[49] que as atenções são voltadas mais para esse mago *negro* do que para todos os outros personagens da imagem. Esse *negro*, por assim dizer, em sua posição de curvado ao cristianismo e na condição privilegiada de o mais próximo do cristo, confere à parábola da adoração de toda a população representada por esse mago *negro* o status de incorporado ao discurso hegemônico, o discurso que, quando negado mais tarde, será prioritariamente usado para justificara relação desigual entre raças diferentes.

Não passa despercebida, nas demais representações da alegoria, a maneira mais definida em que Baltazar, rei da Pérsia e homem negro passa a ser representado nas imagens.



**Figura I.9-DÜRER,Albert.**
**Adoração dos reis magos, 1504**
**Óleo s/madeira. GalleriadegliUffizi, Florença.**
**Fonte:https://pt.wikipedia.org**



**Figura I.10- Bosch,Detalhe do tríptico,1495**
**A Adoração dos reis magos. Óleo s/madeira**
**Museu do Prado.**
**Fonte: https://pt.wikipedia.org**

O discurso retórico da adoração dos reis magos, legitimado pela convicção cristã, foi incessantemente repetido na iconografia mundial. Agora não resta mais dúvida quem é Baltazar na imagem.

[49] A expressão é tomada de empréstimo dos movimentos militantes e temsentido daquele que ganha importância, entra em cena e ocupa espaço privilegiado.



**Figura I.11- GONÇALVES, André. *Adoração dos Reis Magos,* s.d.Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.Fonte:http://historiaschistoria.blogspot.com.br**



**Figura 1.12- VELÁZQUEZ, Diego, *Adoração dos Reis,* 1619 Museu do Prado, Madri. Fonte: https://pt.wikipedia.org**



**Figura 1.13-MAÍNO, Juan Bautista *A Adoração dos* Reis, 1612-14. Óleo s/tela.Museu do Prado. Fonte: http://mol-tagge.blogspot.com.br**

Embora legitimado e empoderado por ser um dos magos, as inúmeras representações vão lhe reservar sempre um espaço cada vez mais afastado do rei nascido como observamos nas figuras I.9 e I.10; mais tarde a figura de Baltazar é colocada ao fundo da cena como podemos observar nas figuras I.11, I.12 e I.13. Tantos outros representaram a cena em que os Reis Magos foram adorar o Menino Jesus na Gruta de Belém, no entanto o mago negro não

retorna ao centro da ação. Se por um lado trata-se de perda de status por parte desse personagem, por outro trata-se da marca da resistência, ou seja, é o lugar conquistado que nem mesmo a hegemonia consegue tomar. E o negro continuará representado *empoderado* independente do discurso de quem produza e do lugar que o coloquem na cena.

Ainda tratando das representações do negro distante das tensões e conflitos do século XIX, encontramos em Bosch no seu Jardim das Delícias a convivência harmônica entre negros e brancos.

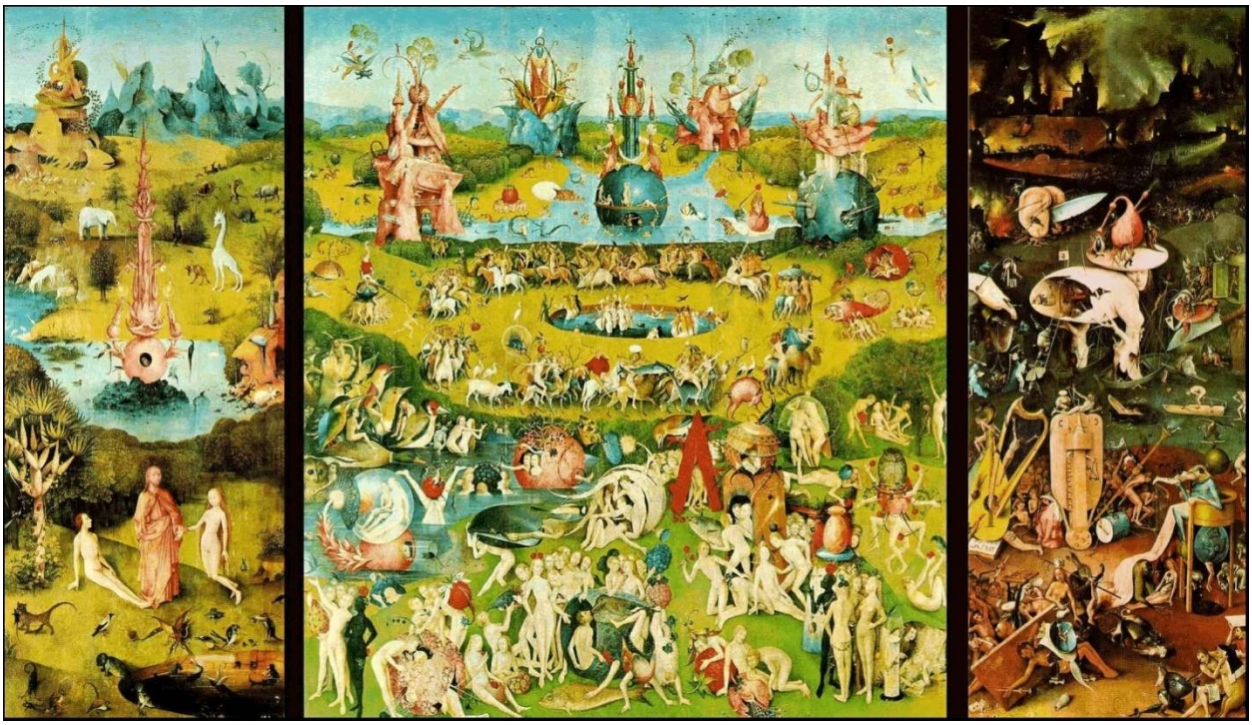


**Figura 1.14 - Boch, Hieronnymus. Jardim das delícias, 1485, óleo s/madeira.Museu do Prado, Madri, Espanha.Fonte: https://pt.wikipedia.org**

Jardim das Delicias é um tríptico que representa a criação do mundo. No painel central a representação da luxuria e a convivência entre negros e brancos. Não há nesse contexto relação de opressão entre as raças, no entanto, o terceiro painel represente o juízo das consequências da luxuria. É quando fica revelado o valor pernicioso da convivência com o elemento negro no painel central. .

O que importa salientar nas representações da adoração dos reis magos e no tríptico *Jardim das Delícias* é o lugar de convivência entre negros e brancos que, apesar de ainda reservar pouco prestigio ao negro, ou até mesmo já mostrá-lo como servo, está distante do discurso das imagens do século XIX que circulam no Brasil registrando cenas de sofrimento e barbarismo em que o negro é sempre representado oprimido. Aliás, vale notar que foi a maneira em que o Brasil tratou a população negra retirada de sua terra que atraiu olhares de viajantes estrangeiros.

A representação do negro no Brasil, como dito anteriormente, passou por diferentes momentos. Albert Eckhout no século XVII idealiza o modelo negro com contornos perfeitos sem manchas históricas e nem dor aparente.



**Figura.I.15 – Albert Eckhout.**
**Negra, 1641. Óleo sobre tela.**
**Museu Nacional da Dinamarca.**
**Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br**



**I.16 Albert Eckhout.**
**Guerreiro Negro, 1640. Óleo sobre tela**
**Museu Nacional da Dinamarca.**
**Fonte:http://enciclopedia.itaucultural.org.br**

Nas telas Guerreiro *Negro*, 1640 e *Negra*, 1641 estão retratados heróis que nada correspondiam com a realidade vivida pelos africanos escravizados nas terras do Novo Mundo.

Este casal seria habitante da África Central e não escravizados no Brasil. É possível ainda perceber a intenção do artista em criar as imagens estereotipadas em álbuns de viagens, fazendo uso de alegorias para mostrar a importância dessa África através do guerreiro reprodutor, viril e forte para o trabalho escravo. À direita da imagem o artista passa uma mensagem subliminar de um falo ereto através da representação da palmeira de dendê colocada ao lado do viril guerreiro negro. Na representação da mulher de belas formas e fecunda, o artista acrescenta joias europeias que não condizem com a etnia e ao mesmo tempo imprime a essa figura tradições africanas como o tecido, o cachimbo e o chapéu de palha africana, já a cestaria faz referência indígena. A criança que está com uma espiga de milho na mão e o papagaio na outra simboliza a América, o Novo Mundo, portanto o Brasil.

Carlos Julião, artista e militar italiano registra o trabalho escravo como vendedores nas ruas e festas populares do Rosário e de Reis.



**Figura I.17–Carlos Julião.Cortejo da Rainha negra, Século XVIII.**
**Fonte: http://dc.itamaraty.gov.br**

Na pintura de Carlos Julião observa-se o cortejo da rainha negra na festa de Reis. Na obra, vemos negros bem vestidos, dançando e participando da festa. No festejo vemos a retratação de uma orquestra inteiramente formada por mulheres. A imagem retrata uma inversão de papéis, onde a negra escravizada, que vivia, em sua maioria com vestes maltrapilhas, é ornada como rainha. Na parte da obra destacada com o círculo vermelho, vê-se a influência cultural através do uso da marimba, instrumento originário da África.

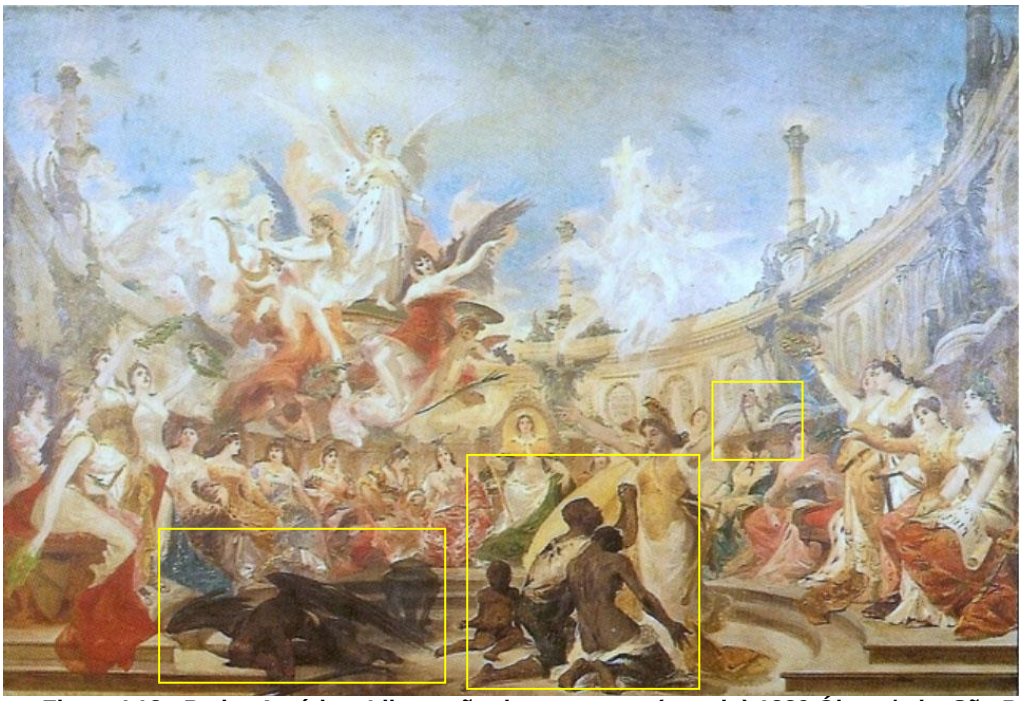


**Figura I.18 - Pedro Américo, Libertação dos escravos (estudo) 1889.Óleo s/tela, São Paulo, Pinacoteca do Estado.Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br**

A imagem acima é um estudo[50] do pintor Pedro América. Observamos que assim como outras do século XIX, é rica em alegorias (em representações). Embora pareça uma imagem com clara referência ao clássico, observamos no centro superior do quadro uma cruz, tamanha era força do catolicismo nessa época no Brasil.

Prosseguindo análise, observamos da esquerda para a direita um anjo caído, parece derrotado e tendo como base a bíblia. Identificamos Lúcifer como o anjo caído que representa a maldade, portanto uma leitura possível seria a de que o Brasil estaria livre da maldade do período da escravidão. A representação da liberdade é dada pelas imagens submissas de negros agradecendo e pelas correntes na mão da figura em pé, de frente para os homens. A mulher, que indica uma alegoria a liberdade, é representada como uma guerreira ou deusa grega, Atena, a deusa da civilização, da sabedoria, da estratégia em batalha, da justiça e da habilidade. Ao fundo vemos na parte central da pintura uma mulher sentada ao trono, trajando manto e ornamentada com cetro e coroa, representando a princesa Isabel de acordo com um modelo imperial. Cada uma das personagens (mulheres) ao fundo representa um Estado brasileiro. As imagens dos negros ao centro são o ponto de menor claridade na pintura. O anjo que representa o mau e os escravos sendo libertados são os únicos negros representados na obra. Estão localizados na parte inferior do quadro e ocupam como dito anteriormente, posição de submissão. Apesar de ser uma representação de algo de extrema importância para os negros, são representados em minoria.



**Figura.I.19 : BROCOS, Modesto, pintor espanhol (1852-1936): "Redenção de Cã", 1895. Óleo sobre tela, RJ, Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br**

[50] Trata-se de um estudo, porque o pintor falece antes de terminar a obra em 7 de outubro de 1905, Florença, Itália.

Na figura de Modesto Brocos observa-se a representação de uma mudança que parece ser esperada: a criança apresenta uma pele mais branca que sua mãe. A avó e a mãe erguem as mãos aos céus como sinal de prece e gratidão. O pai olha para a criança com olhar de alegria e orgulho, pois seu filho não nasceu com a pele negra, mas foi clareada por sua influência. Este *clareamento* pode ser observado de modo gradativo ao observar a escala feita da avó – negra, a mãe do menino – mulata - e o seu neto branco. De acordo com Roberto Conduru: *"a obra é uma alegoria do desejo de purificação racial difundido à época, de liberação dos estigmas vinculados às condições sociais dos negros"* (CONDURU, 2009, p. 52). O título da obra faz referência a passagem bíblica da maldição lançada por Noé sobre seu filho, Cam, e todos os seus descendentes, conforme relatado no livro do Gênesis[51].

A maneira peculiar do Brasil tratar o negro escravo no século XIX fica ainda mais evidente quando comparada com o negro fora do Brasil onde a escravidão já havia sido extinta. Ilustramos nossa comparação com a criação de Édouard Manet e Paul Cézanne.

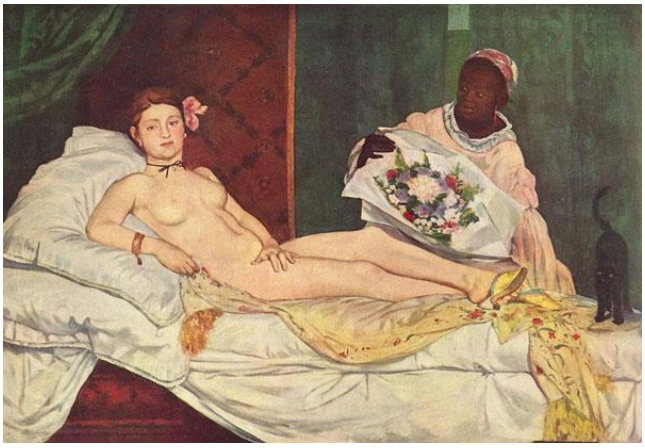


**Figura I.20- Eduard Manet, Olimpia, 1863. Óleo s / tela, Museu d'Orsay, Paris.Fonte:http://enciclopedia.itaucultural.org.br**



**Figura I.21- Cézanne, Paul. Uma Olympia, c. 1873-1874. Museu d'Orsay, Paris.Fonte: http://historiadelartecbe.blogspot.com.br**

[51] Esta mesma passagem foi mencionada anteriormente nesta dissertação na página 18.

Note-se que a personagem negra na tela ocupa o lugar de uma empregada. Lugar socialmente com pouco prestígio, mas longe dos espancamentos retratados nas telas do mesmo século inspiradas no cotidiano brasileiro. "A Olympia" (1863) de Manet e dez anos mais tarde "Uma Olympia moderna" (1873), de Cézanne, irão romper com a prática acadêmica. Os dois, Manet e Cézanne ao lado dos impressionistas, são considerados artistas precursores da arte moderna.

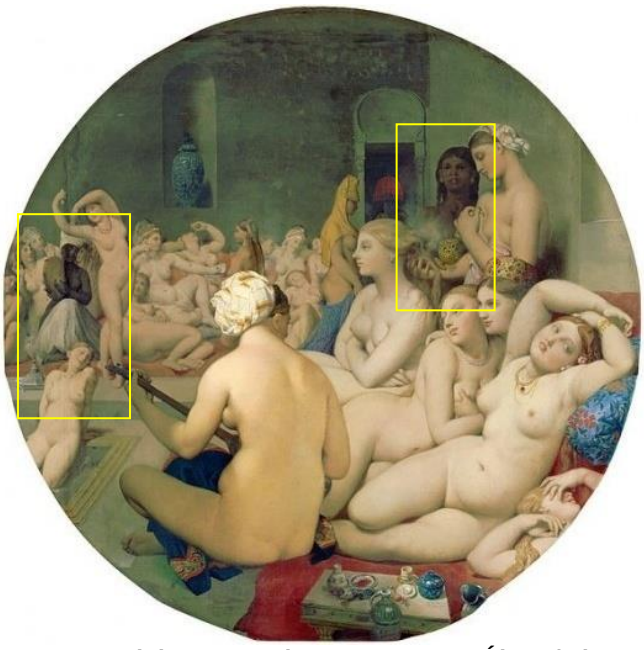


**Figura I.22- INGRES, Jean-Auguste Dominique O Banho Turco – 1862. Óleo s/tela. Louvre, Paris, França. Fonte: http://historiadelartecbe.blogspot.com.br**



**Figura I.23- ROSSETI, Dante Gabriel. Bem amada, 1864. Fonte:https://www.pinterest.com**

Um ano antes de Manet já se podia ver igual relação na tela de Ingres (Figura I.22) ou mesmo na tela de Dante Gabriel Rossetti *Bem Amada*, em 1864 (Figura I.23).

Por outro lado, a maneira como o negro aparece nas imagens produzidas pelos artistas viajantes como Debret e Rugendas, revela uma forma distinta de representação em que a sociedade brasileira do século XIX, escravocrata é representada em suas cores reais para se conhecer a verdade da história daquela gente violentamente trazida de terras distantes para ser *coisificada* e escravizada.



**Figura I.24- -DEBRET, Jean Baptist. Uma Senhora Brasileira em seu Lar – 1823,Aquarela.Fonte:http://enciclopedia.itaucultural.org.br**

Jean Baptista Debret retrata protagonistas negros escravos e libertos, mas, em grande parte num papel social de completo desprestígio e a cada cena reafirmando o discurso de aviltamento. Cenas em que em todo o tempo aparecem senhores sentados acima e negros e crianças negras sentadas pelo chão reproduzem episódios de animais domésticos aguardando os restos que lhe cabem da refeição.



**Figura I.25-DEBRET, Jean Baptist. Um jantar no Brasil, 1827, aquarela.Fonte:http://enciclopedia.itaucultural.org.br**

Nessas representações, o negro não convive no espaço com o branco, como mostramos anteriormente. Nas imagens reveladas por Debret, o negro ocupa o espaço do outro, do indesejado. O seu lugar reservado nas cenas sempre reforça sua condição de *coisa* e cada vez menos merecedor do convívio com os senhores brancos. É o que fica evidente em

cenas de tortura “descritas” pelo pintor francês que reafirmam essa condição de desmerecimento.

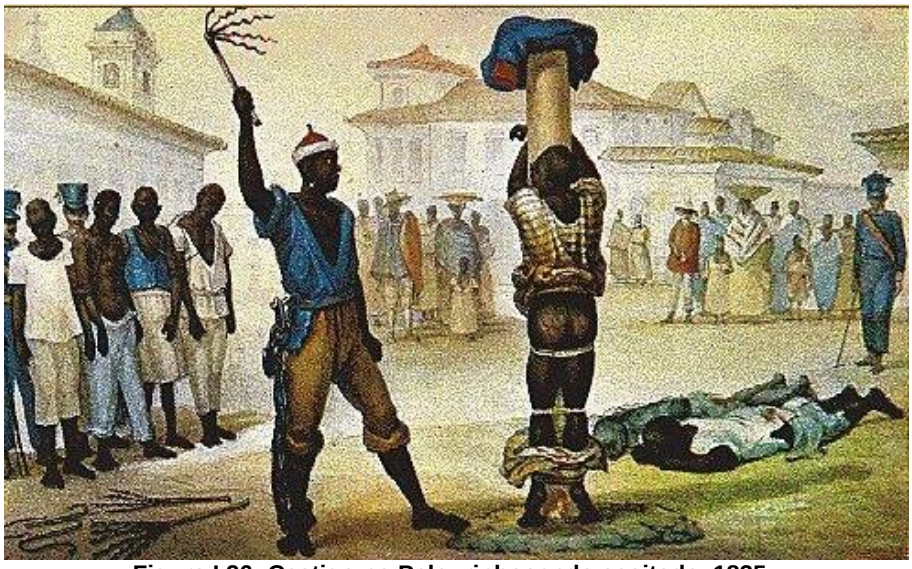


**Figura I.26- Castigo no Pelourinhosendo açoitado, 1835, Aquarela.Fonte:http://enciclopedia.itaucultural.org.br**

Também o alemão Johann Moritz Rugendas veio para o Brasil e acabou por fazer registro documentarista da realidade do negro no Brasil. Em suas pinturas, o negro aparece em condições insalubres em navio negreiro, em mercados de escravos ou sofrendo castigo público.



**Figura I.27-RUGENDAS,J.M. *Negros no fundo do navio*, 1835.Fonte:http://enciclopedia.itaucultural.org.br**

A maneira como Debret e Rugendas retrataram as tensões vividas pelo negro no Brasil e em muitos casos no Rio de Janeiro, exerceu grande importância por seu caráter documental. Serviu para levar ao conhecimento do mundo e em especial para o conhecimento dos abolicionistas a realidade que ainda vivia aquela população no Brasil. Tem função, também de não deixar cair no esquecimento e manter vigília para que não se sofra o mesmo tipo de violência.

Bem se sabe que países como Angola guardam a tradição dos pioneiros, ou seja, a criança angolana tem a função de aprender com o mais velho (detentor do conhecimento) e garantir a memória para a próxima geração. É papel dos pioneiros manter a vigília e não deixar que sua história de reconquista caia no esquecimento. Assim o trabalho dos pintores acaba por constituir significativa fonte de pesquisa para a população dos séculos seguintes e ainda mais, a exemplo dos angolanos, como força de vigília de uma nação que não deseja permitir retrocessos.

Stuart Hall, considerado um dos pioneiros dos Estudos Culturais, em sua obra *Da diáspora – identidades e mediações culturais* ressalta a importância das questões geradas pela diáspora, por serem centrais "*não apenas para seus povos, mas para as artes e culturas que produzem, onde um certo sujeito imaginado está sempre em jogo"* (p. 26). O sistema colonial, por exemplo, segundo o autor marcou para sempre as sociedades dominadas, foram muitas as experiências de dominação em cada território que o colonizador aportava. A diversidade era pretexto para a imposição de valores, de costumes culturais. A diferença se constitui, nesses casos, em ameaça e deixa de ser uma possibilidade de crescimento.

> *"(...) a colonização reconfigurou o terreno de tal maneira que, desde então, a própria ideia de um mundo composto por identidades isoladas, por outras culturas e economias separadas e auto-suficientes tem tido que ceder a uma variedade de paradigmas destinados a captar essas formas distintas e afins de relacionamento, interconexão e descontinuidade. Essa foi a forma evidente de disseminação-e-condensação que a colonização colocou em jogo (p. 117)".*

Para Hall, os efeitos da sujeição da colonização se materializa no período pós-colonial e permanece até os dias atuais com a convivência de diferentes sujeitos e classes sociais.

Mais uma vez, consideramos importante retomar o que já vai dito na introdução deste trabalho, quando salientamos que as relações pessoais dos alunos negros apontavam para a ineficiência dos planejamentos de aula com enfoque contemplativo das obras de temática em que o negro aparece como metonímia de escravo, o que grita pela urgência de um discurso contra-hegemônico.

Percebemos que a insistência no trabalho com as imagens de Debret e Rugendas mais do que cumprir o papel de documentar uma dada realidade, sua repetição nas aulas de arte acabava por naturalizar, anestesiar e envergonhar os alunos dos efeitos daquele período histórico.

Assim, passamos a perceber o constrangimento nos olhos do aluno em sala de aula que se identificava com a cor daquele personagem açoitado em praça pública e ainda mais com a história de vida fracassada que reservava um lugar desprestigiado ao personagem da tela que soava como um eco nas posições de subempregos que aqueles alunos assumiam muitas das vezes evadindo da escola. Ficava cada vez mais claro que já estava atrasado o encontro com artistas negros que produzissem uma arte que pudesse ser mostrada como valor e contribuição na construção nacional. Isso não significa virar as costas para o trabalho de

Debret e Rugendas, mas significa, antes, *empoderar* o artista negro com a voz de quem tem sua história para ser contada.

## Capítulo II - Artífices e artistas: o novo status para as artes

***Artífice:*** *s.m. Artesão ou operário especializado em qualquer arte mecânica; operário.*
*Fabricante de artefatos.*
*Fig. Indivíduo que inventa: Ele foi o artífice do plano*
*(Do Lat. artifice)*
***Artista****: s.m. e s.f. Pessoa que exerce uma das belas-artes.*
*Pessoa que exerce um ofício com gosto.*
*Pessoa que interpreta uma obra musical, teatral, cinematográfica, coreográfica.*
*Fam. Artificioso, manhoso, arteiro.*
*Pop. Operário, artífice*[52]

O trabalho manual, principal modalidade encontrada na colônia até o fim do Império,passou por permanente processo de aviltamento,chegando a ser entendido como uma marca social neste período. Tais atividades eram vistas com desprezo pelos trabalhadores livres e consideradas *coisa de escravo*. Os ofícios mecânicos ou ocupações dos artífices eram exercidos por escravos, já que os trabalhadores livres se sentiam afugentados por essas atividades como bem nos chama atenção Luiz Antônio Cunha:

> *"Desde o início da colonização do Brasil, as relações escravistas de produção afastaram a força de trabalho livre do artesanato e da manufatura. O emprego de escravos como carpinteiros, ferreiros, pedreiros, tecelões etc. afugentava os trabalhadores livres dessas atividades, empenhados todos em se diferenciar do escravo, o que era da maior importância diante de senhores/empregadores, que viam todos os trabalhadores como* ***coisa sua****."*[53]Grifo do autor

Confirmando a função documental da produção artística de Jean Debret, através de sua prancha *O Cirurgião Negro* (Fig. II.1) é capturada cena ilustrativa de negros livres desenvolvendo a função de curandeiros, através da sangria. Para os africanos, se as enfermidades eram provocadas pelos maus espíritos, a sangria oferecia a possibilidade de expulsão das doenças. Na escassez de médicos, as atividades manuais de curandeiros e rezadeiras preenchiam esta lacuna.As consultas eram sempre gratuitas, mas os medicamentos ou a sangria eram obtidos mediante pagamento.

[52] http://www.dicionarioinformal.com.br/
[53] CUNHA, Luiz Antônio. *O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata*. 2 ed. São Paulo. Editora UNESP, 2005. P.2.



**Figura II.1 --DEBRET, Jean Batiste. O *cirurgião negro*, 1834. Aquarela sobre papel.Fonte:http://enciclopedia.itaucultural.org.br**

A figura I.1 não deixa dúvidas quanto a existência do trabalho manual tão comum nas ruas do Rio de Janeiro oitocentista. No entanto, outra categoria de artífices povoava o espaço colonial dourando peças, pintando painéis, forros, entalhando em madeira e pedras além de tantos outros ofícios.

Embora a AIBA oferecesse o curso de artífice, com a chegada da Missão Artística Francesa, as atividades manuais passam a ocupar lugar desprestigiado. Em outras palavras, é a imposição do neoclássico que se instala na colônia e se propõe romper com as características próprias do Barroco brasileiro. CAMPOFIORITO (1983) ajuda a entender como isso acontece:

> *"Estaria então decidido o término da pintura colonial e de suas implicações com a arte barroca, iniciando-se outra orientação estética, à qual, rapidamente, seria condicionado o ensino artístico, com a criação de uma Academia de Belas Artes* ***com disposições para extinguir as marcas que haviam identificado o desenvolvimento precedente****. O período seguinte implica no enquadramento da pintura brasileira no rigor de um aprendizado voltado para a radical prática de um estilo que se generaliza na Europa em contraposição ao Barroco e ao Rococó."*[54] *(grifo nosso)*

Para compreender o impacto das mudanças trazidas pelo neoclassicismo no Brasil, propomos olhar mais detidamente no período que o precedeu. O Barroco surgiu na Itália na passagem do século XVI para XVII, em meio a uma das maiores crises que a Igreja Católica enfrentava na Europa: a Reforma Protestante. As estruturas monumentais erguidas durante o

[54] CAMPOFIORITO, Quirino, *Historia da Pintura Brasileira no século XIX.* P.21

Barroco, como palácios, teatros, igrejas buscavam criar um impacto de natureza espetacular exuberante. Este movimento chegou a Portugal e de lá veio para sua colônia na América.

A arte e o ensino foram introduzidos no Brasil pelos jesuítas, inicialmente serviu como um instrumento de catequização. Os padres eram artífices e introduziram o índio no aprendizado de ofícios. Os primeiros artistas pertenciam ao clero e eram autodidatas em sua maioria. Sem preparo técnico adequado ou qualquer base cultural, esses artistas copiavam estampas europeias de gravuras religiosas. Posteriormente, vieram os oficiais portugueses que utilizaram a mão-de-obra escrava.

No Brasil o Barroco assumiu contornos particulares. A arte foi se adaptando ao local e modo de vida. Manuel Francisco Lisboa, com a alcunha de Aleijadinho, substituiu o mármore europeu pela pedra sabão; outro exemplo de marca de particularidade pode ser encontradas em algumas obras de Manoel da Costa Ataíde figura II.2, onde percebemos o amulatamento e traços negroides nas imagens de santos e anjos.



**Figura II.2 ATAÍDE, Manoel da Costa. Coroação de Nossa Senhora da Porciúncula, pintura do forro da nave da igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto, 1801/1812. Arquivo do CECOR/UFMG.Fonte:http://enciclopedia.itaucultural.org.br**

Considerando os limites determinados pelo discurso religioso, essa adaptação cultural já revela certa autonomia. O pintor teria usado seus filhos como modelo para os anjos e sua companheira como modelo para a madona mulata. Segundo Marcos Hill (2001, p. 128):

> *"Em suas representações humanas, Ataíde concebe Virgens e anjos mulatos, mesclando o contexto erudito das gravuras com um gesto definitivo que confirma uma nova expressividade e a consciência de uma certa diferença constatada e desejosa de autonomia*."

Também como sujeito, a participação de negros, pardos[55] ou mulatos, escravos ou libertos, foi numerosa nas artes e nos ofícios no período colonial. O Barroco e o Rococó eram a tradição artística no Brasil do século XVIII. A estética barroca no Brasil colônia formou uma tradição artística local, com artífices e artistas oriundos da metrópole, ainda assim, o status de artista era socialmente marginalizado.Somente com a oficialização do ensino artístico no Brasil, em 12 de agosto de 1816,através da Real Escola de Ciências, Artes e Ofícios[56], que paulatinamente vai haver uma valorização como profissão autônoma e destacada na sociedade.

Diferentemente do impacto espetacular e exuberante que provocou na Europa, o Barroco brasileiro foi considerado desqualificado segundo os padrões europeus. Praticado por negros, pardos e mulatos esses artistas nacionais na falta de escolas, eram como autodidatas e vistos como simples artesãos. Na sua maioria de origem humilde, os artífices, sem formação clássica, dedicavam-se à pintura, ao desenho, à escultura e à arquitetura. Sobre este período, diz SCHWARCZ (2002):

> *"A iniciação dos artistas mais se aproximava da relação mestre-aprendiz, e os pequenos artífices, sem formação clássica, dedicavam-se à pintura, ao desenho, à escultura e à arquitetura.*
> *...A arte colonial respondia em boa parte a demandas prévias, e os trabalhos eram encomendados, em sua maioria, por autoridades eclesiásticas ou civis e excepcionalmente por particulares [...] em geral nesses ofícios apenas trabalhavam indivíduos de baixa extração social, muitas vezes mestiços e negros, de pouca formação, o que dava a esses nossos artistas não só uma instrução como uma coloração distinta dos demais. "*[57]

Ao mencionar a relação mestre-aprendiz, SCHWARCZ(1993) nos provoca a revisitar o século XVIII, quando os oficiais mecânicos deviam aprender seus ofícios com um mestre, prestar exame para ser oficial e, em seguida, para alçar a condição de mestre e ter o direito a possuir tenda, loja ou realizar obras precisavam ainda passar por novo exame.O ensino era transmitido por artistas artesãos oriundo das corporações de ofício (religiosas ou laicas) dos quais Regimentos[58] de organização profissional não tinham o rigor de Portugal. Anna Maria Carvalho colabora para entender essa questão:

> *"Compreender portanto essa obra, nascida das mãos dos artistas e artífices portugueses, ou daqueles aqui iniciados, em meio a uma realidade sócio-cultural completamente diferente da europeia, é revisitar a trajetória desses inúmeros profissionais, percorrendo os caminhos que se assemelham aos fios*

[55] Curiosa contribuição nos traz Hebe Mattos (2013, p. 42) ao esclarecer o sentido da palavra *pardo*: "*A designação de 'pardo' era usada, antes, como forma de registrar uma diferenciação social, variável conforme o caso, na condição geral de não branco. Assim, todo escravo descendente de homem livre (branco) tornava-se pardo, bem como todo homem nascido livre que trouxesse a marca de sua ascendência africana – fosse mestiço ou não.*
[56] Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (1816-1822), Academia Imperial das Belas Artes (1822-1889) e por fim Escola de Belas Artes, hoje unidade da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
[57] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis:* do terremoto de Lisboa à independência do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Págs.311-312
[58] O *Regimento* era um conjunto de regra que definia o preço dos produtos, das encomendas, os salários dos oficiais, o tipo de contribuição dos artífices à comunidade, estabelecendo ainda normas de produção e a hierarquia dentro do mester dividindo-o nos graus de aprendiz, artífice e mestre

> *de uma teia, que nos conduzirão certamente a novas descobertas, à revisão de conceitos, e nos aproximarão das obras e das mentalidades da época."*[59]

Em relação à licença, diferente de Portugal, no Brasil " *no caso particular do pintor e do escultor (e aí se inclui o entalhador) esses profissionais, por serem considerados liberais, não eram obrigados a tirarem as ditas licenças*" (CARVALHO, 2007, p.58-59). Em uma *Correição* de 1741, essa licença é resolvida da seguinte forma:

> *"Por constar a ele dito Doutor Provedor que este Senado obriga os Pintores, e Escultores a tirarem licença para exercerem as suas Artes, o que é contra o Direito, por serem liberais de sua natureza, e não variarem de essência, pelo acidente de terem porta aberta; mandou que não sejam obrigados a tirar as ditas licenças."*[60]

Essa Correição no século XVIII de certa forma criava uma ambiguidade, pois colocava pintores e escultores como profissionais liberais assim como os bacharéis de Direito ou aos Físicos (médicos), que também eram liberais, porem, esses artífices estavam longe de terem tal prestigio conferido aos profissionais liberais.

No que se refere ao Rio de Janeiro, esse tema ainda carece de estudo mais específicos, no entanto, Maria Helena Ochi Flexor, professora da Universidade Católica de Salvador em seu trabalho Os ofícios mecânicos e o negro no espaço urbano de Salvador, esclarece:

> *"Ao publicar um pequeno estudo sobre os oficiais mecânicos, na Cidade do Salvador (FLEXOR, 1974, P.90), algumas características particulares tiveram destaque e levaram a formular algumas hipóteses, entre as quais a de que os escravos não exerciam todas as atividades mecânicas, havendo aquelas, conforme citado acima, que eram ocupadas apenas por brancos, outras exclusivamente por negros e outras que podiam ser exercidas por brancos livres, tanto quanto pelos escravos ou libertos."*[61]

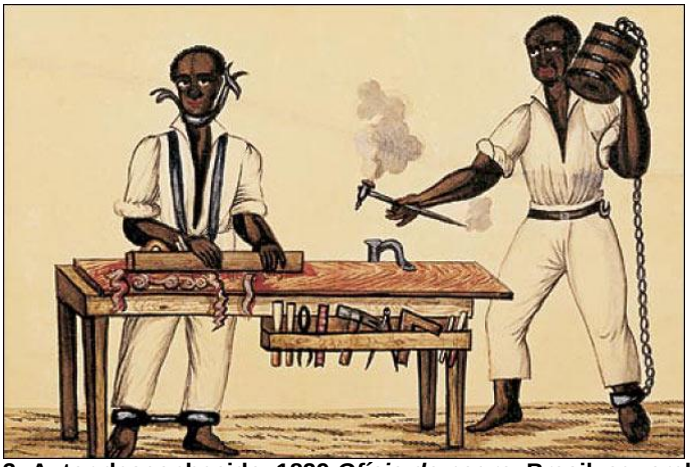


**Figura II.3- Autor desconhecido, 1829.*Ofício de negro*, Brasil, aquarela.Fonte-http://www.bbc.co.uk/portugueseafrica/specials/1737_escravaturafil/page3.shtml**

[59] *CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. Da Oficina à Academia: A transição do ensino artístico no Brasil.* In:Artistas e artífices: e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa: Actas/VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, 2007.
[60] TOURINHO, Eduardo (org.). *Autos e Correições dos Ouvidores do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, 1929, v. 2, p. 94.In: BONNET, Márcia C. Leão. Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro, setecentista. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.
[61]FLEXOR, Maria Helena Ochi. Disponível em: <www.upo.es/depa/.../areas/.../Maria%20Helena%20Ochi%20Flexor.pdf>.Acesso em:12 abr. 2015.

Tal estrutura sistêmica não permanece assim constituída no século XIX, quando a necessidade de se diferenciar do escravo fazia com que libertos se afastassem o possível de tudo aquilo que o pudesse levar a ser confundido em sua condição de não escravo.

> *"... numa sociedade em que o trabalho manual era destinado aos escravos (índios e africanos), essa característica 'contaminava' todas as atividades que lhes era eram destinadas, as que exigiam esforço físico ou a utilização da mão. Homens livres se afastavam do trabalho manual para não deixar dúvidas quanto a sua própria condição, esforçando-se para eliminar as ambiguidades de classificação social."* [62]

Aliás, tal necessidade se fazia cada vez mais imperiosa devido ao grande fluxo de escravos que passa a existir no Rio de Janeiro no início do século XIX, situação ainda mais agravada com a chegada da Família Real em 1808 e a abertura dos portos para os navios estrangeiros. Passamos a palavra a Mary C. Karasch, que em sua obra de referência *A Vida dos Escravos no Rio de Janeiro 1808 – 1850* nos informa sobre a entrada de negros africanos e seu impacto na composição demográfica da cidade.

> *"..na primeira metade do século XIX, a escravidão no Rio estava em seu auge. Nem antes de 1808, nem depois de 1850, os escravos dominaram de tal forma a vida da cidade. (...) Além disso, nenhuma outra cidade nas Américas nem sequer se aproximou da população escrava do Rio nesse mesmo ano. Nova Orleans, por exemplo, tinha apenas 14 484 escravos em 1860.Portanto, os anos de 1808 a 1850 foram os mais importantes da história da escravidão no Rio, e a cidade teve a maior população escrava urbana das Américas."*[63]

A ideia de coloração distinta de que nos falou SCHWARCZ (1993) nos remete ao sortilégio que negros com habilidades para trabalhos manuais pudessem ser aproveitados pelos mestres. Sabemos que a compra de escravos estava ligada às necessidades comerciais dos Senhores, já que negros traficados eram comprados para trabalhar em fazendas, cafezais, engenhos, serviços domésticos e alguns podiam trabalhar inclusive como escravos de ganho. Ainda que continuassem como escravos e que não fossem necessariamente poupados do trabalho forçado, havia nessa divisão um certo status de escravo. Vale destacar, esclarecedor comentário encontrado na Introdução de *Pintores Negros do Oitocentos* de José Roberto Teixeira Leite:

> *"Ainda em começo do século XIX Henry Koster, norte-americano residente em Pernambuco, chamava-os de "obreiros de todas as artes", e o mesmo praticamente deles disseram quase todos os viajantes estrangeiros que pela mesma época passaram pelo Brasil, admirados com a quantidade de ourives, entalhadores, imaginários, escultores, carpinteiros, marceneiros, pintores, decoradores e outros artistas ou artífices negros ou pardos que aqui encontraram, e com a alta qualidade do que produziam."*[64]

---

[62] CUNHA, Luiz Antônio. *O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata*. São Paulo: Editora UNESP, 2005. P.16.
[63] KARASCH, Mary C. *A Vida dos Escravos no Rio de Janeiro 1808 -1850*. P.28
[64] LEITE, José Roberto Teixeira.Op.cit, P. 14.

De inquestionável valor ao nosso olhar contemporâneo, a arte colonial conseguiu algo impar: o processo de "criação coletiva" entre aprendizes, oficiais e mestres. Conseguindo assim, em meio a tantas diferenças certa unidade. Muitos desses artífices- exercendo os ofícios de pintor e entalhador encontra-se no anonimato. Por vezes, seus nomes, nem aparecem nos recibos ou livros de despesas Sobre esse anonimato, BONNET (2007, p.27) nos fala:

> *"Eles eram pardos, mulatos, ex-escravos, filhos de escravos ou de ex-escravos e também, e por que não, reinóis, provavelmente oriundos das classes mais pobres de Portugal. Havia também os que eram escravos e trabalhavam em oficinas executando encomendas que engordavam cada vez mais os bolsos de seus senhores, ou ainda os que eram negros de ganho – os inventários post-mortem estão cheios deles."*[65]

Essa arte produzida por artífices e artistas portugueses, sofrerá mudanças significativas a partir da vinda da família real portuguesa para o Brasil.

Na primeira década do século XIX, uma escolta inglesa chega ao Brasil trazendo 15 mil portugueses. Com a vinda da corte portuguesa em 1808 uma série de influências externas começa a chegar à colônia e a partir de então alguns estilos serão transplantados da metrópole para a colônia. O Rio de Janeiro como sede da Corte portuguesa, devia dotar-se de uma infraestrutura que se lembrasse de alguma forma a *civilizada* Europa. O estranhamento das pinturas e talhas realizadas e encontrada aqui no Brasil provocou desconforto ao olhar clássico da corte. CAMPOFIORITO (1983, p.19) nos diz que "*D. João VI recebeu propostas de seus conselheiros para dotar a nova metrópole das condições indispensáveis à vida cultural que lhe competia manter*". A França, sinônimo de *civilidade e cultura*[66], desfrutava de prestígio internacional e poderia dar aquela corte derrotada e exilada o que precisavam para manter as aparências. Gonzaga Duque contribui para o entendimento do que teria sido o papel da vinda da Missão Francesa:

> "*A principio, a vinda da Missão e a fundação da Academia deveriam significar a mudança do papel do artista na sociedade local. Se antes sua formação era realizada de maneira anônima e ele confundido com o artesão e retirado dos estratos mais baixos da população, a partir da criação da Academia, era de se esperar que o artista começasse a ser pensado como um profissional ao qual estaria reservada uma formação erudita, propícia a capacitá-lo no sentido de fazê-lo interagir no processo de constituição de uma cultura visual superior, onde a mera perícia artesanal deveria estar aliado um saber intelectual, consciente da tradição, ou das tradições artísticas e culturais do momento."*[67]

---

[65] BONNET, Márcia. C. L. Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro, setecentista. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.P.27. In: BONNET, Marcia. C. L. Produção artística e trabalho escravo no Rio de Janeiro na primeira metade do séc. XIX – um estudo de caso *In: Estudos Afro-Asiáticos*. Rio de Janeiro, n. 27, abril, 1995.

[66]Uma leitura que relativiza a exclusividade do valor da França para a formação artística do Brasil podemos encontrar no artigo da Professora Camila Dazzi Pensionistas da Escola de Belas Artes na Itália (1890-1900)- Questionando o "afrancesamento" da cultura brasileira no início da Republica. 19&20, Rio de Janeiro, v.I, n.3, nov.2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artisitco/pensionista_1890.htm>. Acesso em: 14 ago. 2015.

[67]DUQUE,Gonzaga. Op cit. p. 13

Aquela produção artística, anteriormente resultante do trabalho de mestres e seus ajudantes artífices, é então substituída pelo refinado traço dos artistas formados pela Academia. A Missão Artística Francesa introduz o ensino oficial de Belas artes, rompendo com a arte colonial de raízes religiosa e barroca. A grande *missão* desse grupo de artistas era "*instalar na nova capital do reino uma instituição de ensino de Artes digna do rei e de sua imagem dentro da Europa"* (ALAMBERT, 2007, p.154). Sendo assim, no mesmo ano é fundada a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios numa tentativa de oficializar, institucionalizar e sistematizar o ensino artístico, diferentemente do que tínhamos anteriormente com o Barroco.

Esclarecedora contribuição para entender a relação entre a AIBA/ENBA com o ensino dos ofícios nos dá o Professor Rafael Cardoso em seu *artigo A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico.*

> *"Curiosamente, no Brasil - onde o chamado 'academismo' tem sido vítima de ataques tão furiosos justamente pelo seu elitismo - a Academia e os seus integrantes ocuparam-se de modo persistente com a questão do ensino técnico para fins artísticos. É fato notório que a Missão Francesa contava entre seus integrantes uma maioria de indivíduos ligados a ofícios mecânicos e/ou industriais, além dos artistas mais famosos ligados às belas-artes propriamente ditas, (...)Configurava-se, portanto, uma intenção clara da parte do governo real, representado nas pessoas do Conde da Barca e do Marquês de Marialva, de constituir o ensino artístico no Brasil em bases oficinais e industriais,(...) A ideia de que o estudo das belas-artes pudesse contribuir diretamente para o avanço da indústria era amplamente aceita no início do século XIX. (...) Portanto, a iniciativa do governo real de criar uma escola de artes deve ser entendida dentro do mesmo contexto 'progressista' que gerou entre 1808 e 1810 a revogação da proibição de atividades manufatureiras, a fundação do primeiro Banco do Brasil, a reorganização do Arsenal da Marinha e a reformulação da Academia Militar."*[68]

Na passagem de antiga colônia em Reino, algumas medidas administrativas são tomadas com intuito de diminuir a dependência do Brasil em Portugal, como a criação da Academia de Medicina no Rio e na Bahia, a Fundação da Imprensa Régia, a abertura dos portos, criação do Banco do Brasil, Academia militar e a reorganização do Arsenal da Marinha. No bojo das mudanças um novo conceito: a colônia passava a viver ares de metrópole. Um mosaico de mudanças promovidas pelas novidades dos moldes franceses e ingleses segue ganhando proporções irreversíveis que servirão para cunhar definitivamente o que mais tarde se desdobrará no processo de independência e mais modernamente será conhecido como *nação brasileira*. Numa relação direta, a colônia vivia um período de intensas mudanças que prenunciavam o ato às margens do Ipiranga enquanto a metrópole vivia uma série de conflitos que obrigariam D. João VI a retornar à terra de seus avôs, como relata Luiz Lamengo citando carta do Ministro Tomas Antônio Vilanova em *1822*:

> *"A União de Portugal com o Brasil não pode durar muito. Se Vossa Majestade tem saudades do berço de seus avós, regresse a Portugal; mas se quer ter a glória de fundar um grande Império e fazer da Nação brasileira uma das*

[68] CARDOSO, Rafael A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm>. Acesso em 02/06/2015.

> *maiores potências do globo, fique no Brasil. Onde Vossa Majestade ficar, é seu; a outra parte há de perder."*[69]

O Brasil, mais especificamente o Rio de Janeiro, vive período até então inimagináveis de grande riqueza colonial. Lojas com artigos franceses, escola de ensino superior e livros passaram a fazer parte do cenário. As pressões que D. João VI sofreu para deixar o Brasil e retornar a Portugal revelam os crescentes conflitos entre os dois países. Mas, um conflito ainda maior estava se agigantando. A transformação do Rio de Janeiro em sede da família Real serviu também para que o Brasil passasse a conhecer profundas diferenças sociais, já que fora do Rio de Janeiro ainda persistia a dependência da mão de obra escrava e de falta de acesso às informações. A colônia, até então, conhecedora de um horizonte limitado sempre dependente das bolsas pensionistas para conhecimento de novas técnicas que levassem além do que se aprendia com a prática e os ensinamentos dos mestres, assistem a ocupação do seu espaço por aqueles que antes estavam distante e em quem buscava seus referenciais estéticos.

Os brasileiros tinham como opção de estudo superior o ensino militar no Brasil ou a Universidade de Coimbra. No século XVIII, segundo Arnaldo Niskier (2011) 1.749 estudantes brasileiros matricularam-se nos cursos da Universidade de Coimbra. A convivência entre uma minoria letrada, quase sempre de uma gente chegada da Europa e os nativos analfabetos ou quando muito com instruções básicas resultado de um tumultuado processo iniciado com as escolas jesuíticas e a expulsão dos mesmos, passando pelo fracasso das aulas régias no final do século XVIII realça os contornos de uma cena de conflitos de identidade.

Vale destacar que nesse período a França passa pela queda da Bastilha, é a Revolução Francesa. Vários movimentos ao redor do mundo sofreram influências dos ideais que fundamentaram a queda do clero e da nobreza. Foi nesse clima que o Brasil conheceu a Inconfidência Mineira, movimento liderado por ricos e militares. O governo português, desde então, passa a orientar os governadores no Brasil sobre os perigos do acesso da população aos livros de inclinação *iluminista*. É mais uma vez Arnaldo Niskier quem contribui para entendimento desse episódio:

> *"Graças, em parte, a ignorância das autoridades alfandegárias destacadas principalmente no Rio de Janeiro e na Bahia, muitos livros de autores considerados perniciosos chegaram a nosso país e contribuíram para "iluminar" os mais cultos e esclarecidos brasileiros, na segunda metade do século XVIII."*[70]

A preocupação com o controle e a fiscalização para evitar a difusão de ideais políticos franceses prejudicou a difusão do ensino público no Brasil. Nesse clima de conflitos crescentes, que inclusive tem suas consequências ainda na época atual, a colônia brasileira

[69] LAMEMGO, Luiz. D.Pedro I, herói e enfermo. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1939.
[70] NISKIER, Arnaldo. *História da educação brasileira: de José de Anchieta aos dias de hoje, 1500 – 2010*. 3. ed. São Paulo: Editora Europa, 2011.(P.72)

que se caracterizava pela miscigenação e que em sua constituição contou em muitos casos com a migração do europeu condenado em sua terra de origem, passa a viver um novo conflito que sem dúvida contribuirá para a concretização da sua miscigenação: a convivência com a nobreza. É como se instantaneamente os colonos passassem a assumir uma nova civilização. Patrick Straumann, na apresentação do livro *Rio de Janeiro cidade mestiça* chama a atenção para a maneira como o Rio de Janeiro sofre alterações em seu espaço em função da chegada da Família Real:

> *"Ora, como o Rio era, desde 1808, a nova sede da Corte Portuguesa, D. João VI devia dotar a cidade de uma infraestrutura que refletisse, substancial e simbolicamente, a grandeza da monarquia europeia. Dedicando o segundo decênio do século XIX à transformação da antiga colônia em reino, o regente toma certo número de medidas que permitem o Brasil reduzir sua dependência de Portugal." (P.9)*

A chegada da Família Real é logo seguida da abertura da Academia Imperial de Belas Artes. Essa é uma nova realidade que em sua formação estética neoclássica além de servir a uma constituição imagética da identidade monárquica, inspira o trabalho artístico dos franceses da missão que se contrapunham aos estilos Barroco e Rococó que impregnavam a colônia.

A maneira como a AIBA se abre ao mais variado tipo de público contribuirá ainda mais para a coloração do grande mosaico que se configura como principal característica daquele momento da colônia. Rosana Costa Ramalho de Castro escreve importante artigo na revista 19&20 tratando do fenômeno da popularidade da Academia Imperial de Belas Artes.

> *"A abrangência social, os diferentes locais de origem, os estrangeiros, comprovam que a AIBA abriu suas portas para a população do Rio e de outras localidades do Brasil, ofereceu uma formação artística sem restrições a pessoas de qualquer origem, social ou racial."* [71]

Alguns autores têm chamado a atenção para a aceitação por parte da população da AIBA. Para Rosana Costa, no mesmo artigo citado acima, trata-se de uma "*predisposição da população da cidade do Rio de Janeiro ao ensino das artes no século XIX*." No entanto, a predisposição para as artes já vinha se agigantando desde as reformas religiosas ocorridas no século XVI quando o contexto social expressava o contraste entre o teocentrismo e o racionalismo do Renascimento tensão que dá vez ao estilo Barroco importado da Itália e fortemente manipulado na colônia com o mecenato da Igreja e a sofisticação do olhar austero de Aleijadinho e Mestre Ataíde. Mesmo tardio, o Barroco pode ser entendido como o primeiro estilo que considera o discurso em formação da colônia. Quando a Academia Imperial de Belas Artes em 1826 retoma os ideais greco-romanos da arte Neoclássica, o faz com o propósito de se contrapor a uma tendência incorporada na expressão da população de buscar seu discurso autoral que se expressava fundamentalmente nas artes barrocas. A manifestação artística do homem negro já era uma tendência percebida e explorada desde então. Episódio bastante

[71] CASTRO, Rosana Costa Ramalho de. *O fenômeno da popularidade da Academia Imperial de Belas Artes.* Disponível em: www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rr_popularidadeaiba.htm>.

revelador dessa tendência nos é narrado por Patrick Straumann no já citado trabalho *Rio de Janeiro cidade mestiça:*

> *"Debret relata que, em 1808, o chefe de polícia saiu à cata de escravos para decorar as casas destinadas à corte portuguesa: esse fato "não apenas é engraçado, mas também exprime o que, na época, era considerado artístico", nota ele."*(P.10)

As habilidades que caracterizavam o artífice sempre foram exuberantes no homem negro. Artesão que se vestia com pedaços de tecidos, criou gastronomia própria de maneira inesperada, dramatizou a dança em forma de luta e ornamentou casas destinadas à corte. Fato que colabora para a compreensão do quanto o homem negro já era observado por suas manifestações artísticas está revelado na leitura que Rosana Costa Ramalho de Castro faz do Livro 1 das Atas da Congregação:

> *"A Regência incentivou a entrada de alunos quando ordenou que se matriculassem os ajudantes que participaram da decoração de rua para a Coroação do Imperador.*
> *...A maioria dos alunos que frequentavam a AIBA vinha geralmente de famílias pobres, com pouca, ou quase nenhuma instrução. A carreira artística não atraía alunos mais abastados, estes estudavam em casa, ou no exterior e escolhiam carreiras jurídicas, já que os trabalhos manuais não eram bem vistos na época e eram considerados como uma espécie de saldo negativo do artífice do período colonial. Passo a passo as cores do academicismo neoclássico vão substituindo o modo peculiar do artífice/artista produzir seus trabalhos. Pelo menos assim se dá com aqueles que de alguma maneira conseguem ter acesso à Academia/Escola. "*[72]

Longe de poder ser entendido como reconhecimento do seu talento, o homem negro sempre teve participações importantes nos espaços histórico das artes. Já no século XVIII encontramos no espaço do Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro a assinatura do *escravo artista* Antônio Teles intitulado mestre pintor, em pelo menos dois desenhos a bico de pena. Brasão e Vanitas.

[72] Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rr_popularidadeaiba.htm#_edn12>. Acesso em: 05 fev. 2015.



**Figura II.4- Antônio Teles. Brasão, Século XVIII.**

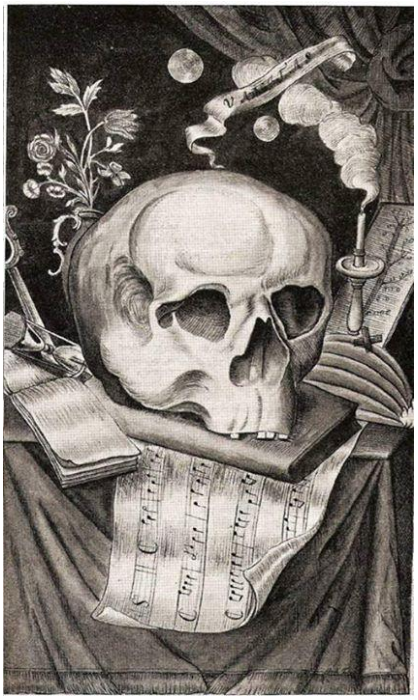


**Figura II.5 - Antônio Teles. Vanita, Século XVIII.**

Por esse contexto de habilidade que alguns homens já vinham apresentando não é de se estranhar que a AIBA tenha matriculado alunos negros em pleno período escravocrata, ou quando muito, em período em que a escravidão havia sido recém-abolida. O primeiro caso que se tem notícias foi em 1864com Estevão Roberto Silva; seguido por Antônio Firmino Monteiro (1873).

Com a abertura da AIBA, o homem negro do século XIX se apega a arte como uma perspectiva de ascensão social. Heloisa Lima (2008) colabora com o entendimento de como a AIBA contribuiu para o processo de ascensão do homem escravo à condição de trabalhador qualificado:

> *"A academia atuou como veículo de ascensão social, capaz de proporcionar ao homem recentemente egresso da condição de trabalhador escravo, o estatuto de trabalhador intelectual em uma sociedade na qual a divisão do trabalho era particularmente segregacionista[73]".*

Esse é, então, um caminho sem volta. Uma espécie de espaço aos poucos conquistado e ocupado pelo homem negro que cada vez mais passa a contribuir para adensar a formação dos cânones das artes visuais da colônia. Assim, à medida que o negro mais se prevalece dos espaços que de alguma maneira seus colonizadores lhe conferem, mais a marca da alteridade vai ditar sua contribuição. No entanto, não se identifica uma representação clara de aspectos da cultura afro-brasileira nas obras dos pintores, muito pelo contrário, há uma completa

[73] LIMA, Heloisa Pires. *A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_negros.htm>. Acesso em: 21 fev. 2015.

absorção dos moldes acadêmicos europeus da época. No próximo capítulo, teremos oportunidade de avaliar como se dá a garantia da alteridade em meio ao processo de ocupação de um novo espaço junto ao discurso do colonizador.

A chegada da Família Real e todos os seus projetos de instalação resultam como uma espécie de segunda tentativa de colonização do Brasil. Note-se que há um profundo empenho por parte da Corte em silenciar os discursos e valores que já haviam se instalados na colônia. Discurso que já era o substrato dos conflitos e convivência entre *os diferentes* que moldaram uma marca específica na produção Barroca por exemplo. Especificidade que teria provocado tamanho estranhamento aos representantes da *civilização* que estes logo se dão conta da necessidade de instituir um ensino acadêmico para *refinar* ao seu gosto aquilo que já se anunciava como próprio do discurso em formação do brasileiro, implantando assim, o novo conceito de belo. Esse é o propósito maior da abertura da AIBA. A essa altura, já nos parece evidente as coincidências da relação de causas e consequências entre a iniciativa de abertura da Academia e as teorias raciais tratadas no primeiro capitulo. Não é outra coisa que se quer ao *impor* os referenciais acadêmicos para substituir as características carregadas de alteridades que conduziam as mãos de mestres e artífices brasileiros.

Uma hipótese que também chamamos a atenção no primeiro capítulo foi a de que a vinda da Corte para o Brasil deu início ao processo que culminou no grito às margens do Ipiranga. Com a independência do Brasil, a nova empreitada é a construção da nacionalidade. Construir uma nação vai além da independência política, construir uma nação é construir um discurso próprio. Um discurso que se sustente e reafirme características próprias que são reafirmadas a todo o momento.

Por sua natureza aglutinadora que valeu a convivência de diferentes raças e etnia[74], o processo de construção da nacionalidade se traduziu em difícil tarefa, que perdurou por muitos anos. Não sem motivo a identificação de um herói nacional se mostrou igualmente tarefa árdua. O período romântico na literatura buscou no índio a idealização do herói brasileiro. No entanto, a literatura, a exemplo das artes visuais ainda bebia nas fontes europeias e acabou idealizando um índio mais detentor das características do poderoso colonizador, representante do ideal do *belo* do que do homem da antiga colônia, agora nação brasileira.

O projeto de construção da nacionalidade já foi tema para diversos e importantes trabalhos, por essa razão não vamos nos ater a ele, embora sua compreensão nos seja de indiscutível importância para o entendimento da resistência que o brasileiro, quer seja negro, branco ou mestiço precisou reafirmar para garantir sua formação. Fato bastante significativo quando em pleno período modernista, século XX, ainda em busca de um herói que *caracterizasse* a nação brasileira, Mario de Andrade, escritor paulista publica a obra

[74] Utilizamos a expressão etnia em oposição à raça para deixar evidente como a essa altura já se iam desenhando os contornos da nação.

Macunaíma. Note-se que a obra traz um subtítulo bastante provocativo: *o herói sem nenhum caráter*. Macunaíma representa, de fato, o oposto do que se esperaria segundo os valores europeus de heróis vitoriosos, o oposto do belo que o discurso da elite vem tentando implantar desde a chegada da AIBA e sua aversão ao Barroco brasileiro justamente por suas especificidades de alteridade da colônia. Mais do que uma obra de ficção, Macunaíma é o discurso que se reafirma em sua diversidade, é a negação do *outro,* tal como o negro do oitocentos, Macunaíma é o negro que não se deixou colonizar. Herói sem nenhum caráter, por extensão, sem nenhuma característica, ou ainda, sem característica única, homem preto que nasce no mato... mestiço por definição.

> *"No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia, tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma."*[75]

Outro aspecto da modernidade nos chama a atenção no que se refere a resistência iniciada nos oitocentos: a relação mestre-aprendiz, desqualificada exercida por *indivíduos de baixa extração social, muitas vezes mestiços e negros de pouca formação (SCHWARCZ)*. Vale notar, nesse sentido que o Brasil, e em especial o Rio de Janeiro, é reconhecido quase sempre pelas riquezas visuais do carnaval. As escolas de samba reproduzem aquilo que podemos chamar de espaço privilegiado para a arte do artesão. Os barracões são movimentados pelas habilidades das mãos quase sempre negras ou mestiças que colorem, talham e moldam um espetáculo visual. Quiçá mais uma forma de sobrevivência do colorido discurso irônico do Barroco brasileiro que volta com tom de caricatura momesca.

Ao considerar o cotidiano do barracão de uma escola de samba como uma sobrevivência dos procedimentos do artesão/artífice identificamos outras coincidências com o período da chegada da Família Real no Rio de Janeiro e seus propósitos. A crítica moderna é impiedosa quando trata do processo de embranquecimento que as escolas de samba vêm gradativamente passando. Processo esse que se dá por meio de apropriação de valores pertencentes a uma parcela da população majoritariamente mestiça e negra.

Não nos parece mera coincidência, que assim como a Coroa Portuguesa percebe a necessidade da abertura da AIBA para refinar o traço selvagem do barroco brasileiro, no ano de 2005 é criado o curso de Graduação de Gestão de carnaval em uma das Faculdades do Rio de Janeiro. A história que se repete com a elite mais uma vez se apoderando da riqueza e do discurso de uma população insistentemente recolonizada.

[75] ANDRADE, Mario de. Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Ancona Porto Lopes, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. P.7.

## Capítulo III- A presença do negro na Academia /Escola Nacional de Belas Artes

Falar da presença do homem negro na Academia/ Escola Nacional de Belas Artes é falar de uma ocupação, ainda que por uma pequena parcela da população negra, no espaço privilegiado criado para garantir o projeto de sustentação da ordem e do discurso hegemônico que sempre esteve a serviço da manipulação do poder. Luiz Antônio Cunha revela distinção entre a Academia Imperial de Belas Artes e o Liceu de Artes e Ofícios, onde deixa claro o papel que cada uma deveria exercer inicialmente:

> *"Nos dois se ensinavam desenho, escultura, gravura, estatuária. Há, entretanto, diferenças importantes. A Academia foi criada para ser uma escola superior, enquanto o Liceu era a 'escola do povo'. Felix Ferreira expressou essa diferença com grande clareza: 'a Academia de Belas-Artes é a escola da aristocracia do talento; o Liceu de Artes e Ofícios é a útil oficina das inteligências modestas' (1881, p.9)."*[76]

Como dito no capitulo anterior, ao negro escravo cabiam as atividades artesanais consideradas indignas para o homem livre. Luiz Antônio Cunha mais uma vez contribui com o entendimento dessa condição: "*homens livres se afastavam do trabalho manual para não deixar duvidas quanto a sua própria condição, esforçando-se para eliminar as ambiguidades de classificação social"* (1943, p.2). Pela condição desprestigiada do negro na sociedade brasileira, poucos serão os que terão acesso às manifestações artísticas que não pelo caminho do artesanato, geralmente uma manifestação realizada por pessoas com pouca instrução e à margem daquilo que a sociedade reconhece como arte.

Ao institucionalizar o ensino de artes, a AIBA salientou a distinção entre arte elitista e arte popular. Havia dois grupos que frequentavam a Academia: os *artífices* que desempenhavam as *artes mecânicas* e os *artistas* se dedicavam às belas-artes. Embora mais a frente mencionaremos o caráter popular que a Academia adquiriu, vale lembrar que o aluno precisava passar por um certo exame de admissão. O candidato deveria "*saber ler*, escrever e '*contar as quatro espécies de números inteiros'*, *o que era verificado por uma comissão de dois examinadores"* (CUNHA 2005, p.119). A admissão do candidato à artífice dependia de sua apresentação por um mestre formado pela academia. *"Os provenientes de fora do Rio de Janeiro deveriam ser apresentados pela Câmara Municipal ou autoridade equivalente do lugar de onde vieram, juntando ao seu requerimento certidão de batismo*. (idem. P.119)

Percebemos na arte popular, ainda hoje, a maior presença do artista negro. Importante contribuição para pensar o espaço ocupado pelo negro nos oferece AMARAL (1988, p. 10):

> *"Porque o descendente de negro não participa densamente da vida artística brasileira na área de artes plásticas, salvo como primitivo? Pela mesma razão que ele se destaca em esportes que não pressupõem a frequência a clubes – como atletismo e futebol – e simplesmente estão ausentes dos esportes clubísticos (como iatismo, natação, automobilismo, tênis). E emergem com*

[76] CUNHA, Luiz Antônio. Op.cit.P. 120.

> *êxito na música que dispensa, igualmente, uma forma associativa para que sejam descobertos ou projetados".*

Em geral a contribuição do negro para a formação de uma cultura brasileira é atribuída a sua participação na música, no esporte, na culinária e principalmente na herança do sincretismo religioso. Também Emanoel Araújo trata do desinteresse de estudiosos sobre esse assunto: *"As artes plásticas sempre foram relegadas a plano secundário, limitando-se praticamente a trabalhos isolados e incompletos. No entanto, não existiria hoje uma arte legitimamente brasileira sem a criativa e poderosa influência do negro (* ARAÚJO ,1988, p.16).*"*[77]

No entanto, contrariando tendência do discurso dominante de provocar o silenciamento da contribuição do negro, o século XIX conhece André Rebouças (primeiro engenheiro negro), Machado de Assis (ilustre escritor), José Carlos do Patrocínio (farmacêutico, jornalista, escritor), Luís Gama (advogado), Juliano Moreira (pioneiro na psiquiatria brasileira 1886), Professor Hemetério José dos Santos (primeiro professor negro da Escola Normal do Distrito Federal, que depois se tornou Instituto de Educação) entre outros, são nomes que contribuem de forma indiscutível tanto para a sedimentação do discurso de formação da nacionalidade, quanto para o desenvolvimento da sociedade em que viveram.

Antes mesmo do século XIX, já é possível perceber contribuições que começam a se impor na segunda metade do século XVI, com o domínio que os povos africanos tinham sobre a escultura em madeira e metalurgia, presença esta marcada nas obras de talhas e douração das igrejas barrocas, num tempo em que a formação artística se dava de maneira coletiva e menos excludente nas corporações de ofício. No capítulo anterior, mencionamos o caso do escravo artista Antônio Teles, que no espaço do Mosteiro de São Bento assina, no século XVIII, alguns desenhos a bico de pena. São conquistas, por assim dizer, que garantem paulatino avanço por parte dessa população no projeto de construção da nacionalidade. Na segunda metade do século XIX, negros e mestiços conseguem, mais uma vez, passar pelo filtro social e ocupam espaço na AIBA como alunos que se destacam com medalhas e prêmios de viagem.

Valorosa contribuição no sentido de reconhecer a importância da produção artística do negro no cenário nacional nos é dada por José Roberto Teixeira Leite no já citado *Pintores Negros do Oitocentos*, onde são apresentados doze pintores negros em que a tradição acadêmica está presente em suas produções pictóricas. No entanto, para efeitos da delimitação que estabelecemos para orientação desse nosso estudo, cinco pintores da coletânea, por não terem sido alunos da AIBA/ENBA ficaram de fora de nosso campo de interesse: Miguel Dutra, Emmanuel Zamor, Manoel Querino, Horácio Hora e Crispim do Amaral. São sete os artistas que acompanhamos neste estudo, conforme já mencionados na introdução

[77] ARAÚJO, Emanoel (Org.). A mão Afro-brasileira: Significado da contribuição arte histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.

deste trabalho: Estevão Silva, Antônio Firmino, Pinto Bandeira, Isaltino Alves, Rafael Frederico, João Timótheo e Arthur Timótheo. Conhecer a história de vida e suas obras, questionando como a produção artística desses pintores ainda é pouco divulgada, a despeito do destaque que receberam durante o período em que foram alunos com premiações em medalhas de ouro, prêmios viagem como o oferecido a Arthur Timótheo e Rafael Frederico.

Convém, antes de prosseguir, esclarecer o que se pretende ao afirmar que tais obras ainda são pouco divulgadas. A despeito da inauguração em 2004 do Museu Afro Brasil em São Paulo, onde encontramos grande parte da produção desses artistas; da manutenção do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo; Museu Nacional de Belas Artes e Museu D. João VI, ainda não restou reparado o prejuízo histórico em que a própria nação brasileira foi condenada ao silenciar e negar o potencial de contribuição desses produtores de arte. Ao ocuparem salas de museus e arquivos, esse acervo continua distanciado da população. No Brasil, o espaço do museu está sempre relacionado ao espaço do sagrado, da aura. Também esse é um assunto instigante, mas que entendemos além das pretensões deste nosso estudo. Por ora fica o entendimento que resta um débito ainda grande a ser liquidado e que para tanto, as obras devem deixar a iluminação dos museus e preencher as páginas de noticiários e livros didáticos; da mesma maneira que o sujeito preocupado com a dívida histórica precisará se colocar à frente do debate qualificado que se incomoda com a aceitação de cenas de negros escravizados e açoitados como se essas fossem condições inerentes ao *ser* negro. Na consolidação desse extrato, ainda nos surpreendemos com o enorme déficit que por uma questão de coerência e respeito à história que ainda está por se formar com a convivência verdadeiramente igualitária entre os diferentes.

Trata-se de pintores marcados pelos estigmas sociais de uma época com histórias de luta, ideais e preconceitos vividos por jovens pintores em busca de reconhecimento de sua arte e com histórias que nem sempre acabaram com um final feliz. Morte precoce, suicídio, loucura marcaram ou mesmo encerraram a vida de alguns pintores aqui representados.

### III.1- Negros pintores da Academia/Escola Nacional de Belas Artes

Depois de caminhar pelas teorias raciais e olhar entre as fendas do século XIX identificamos um discurso imagético que dialoga com o discurso hegemônico ora para confirmá-lo, ora para negá-lo, como pretendemos deixar claro ao final deste capítulo.

Inquestionável é a importância dos trabalhos que artistas como Debret e Rugendas deixaram para a humanidade como fontes históricas. A maneira como olharam e retrataram em cores vivas o cotidiano que se expressava no conflito entre brancos, negros e pardos é o legado que hoje a sociedade se pauta para o exercício da reflexão para tornar o convívio

possível entre os diferentes. Rugendas e Debret se utilizam do pincel para *pintar crônicas* e nos garantir conhecer uma história que não deve ser repetida.

Uma cena recorrente não fugiu ao registro de diferentes artistas que no Brasil aportaram: o castigo público. A imagem de um escravo amarrado e violentamente chicoteado pode ser vista nas obras do artista inglês Charles Landser[78], Andrew W. Best, Hermaman Rudolph Wendroth e os já anteriormente mencionados e muito utilizados em livros didáticos Rugendas e Debret.



**Figura III.1- LANDSER.Charles.O castigo de um escravo, Rio de Janeiro, 1825-1826.Fonte: www.dezenovevinte.net/**



**Figura III.2 - Andrew W. Best e T. Leilor. Escravos chicoteados por ordem de seus senhores,s.d.Desenho a bico de pena. RJ, Instituto Moreira Salles.Fonte: Livro A travessia da Calunga Grande, P.337**

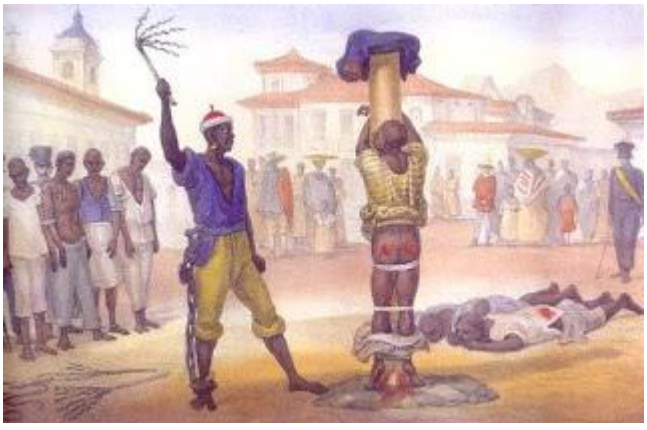


**Figura III.3- DEBRET, J.B.Desenho a bico de pena. RJ, Instituto Moreira Salles.**



**Figura III.4 - Hermaman Rudolph Wendroth. Fonte: Livro A travessia da Calunga Grande. P. 51**

[78] Charles Landser (Londres, Inglaterra 1799 - idem 1879). Pintor, desenhista, gravador. O artista integra a missão diplomática chefiada pelo embaixador inglês Charles Stuart, que vem ao Brasil em 1825 para negociar os termos do reconhecimento da independência do país, onde permanece por pouco mais de um ano. Realiza cerca de 300 desenhos e aquarelas, registrando cenas cotidianas observadas em viagens realizadas por Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Pernambuco.Ler mais em: RIBEIRO, Monike Garcia. O pintor Charles Landseer, participante da Missão Diplomática Inglesa, e as imagens do Rio de Janeiro no 1º Reinado (1825-1826). 19&20, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/landseer01.htm>

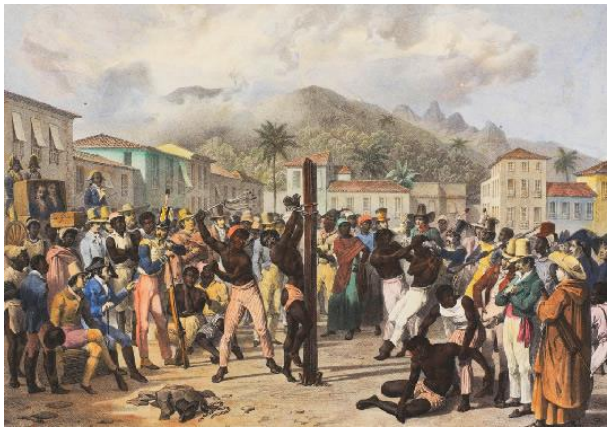


**Figura III.5 - RUGENDAS, J.M. 1835. Litogravura. Fonte: Livro A travessia da Calunga Grande. P. 51.**

Nesse contexto também se enquadra a figura I.1, em que um soldado negro, retorna da guerra do Paraguai e, ao ver sua mãe sendo açoitada, percebe que a condição de oprimido negro em nada mudou.

Mais uma vez, retornamos a Gramsci para entender o discurso que se constrói com a recorrência dessas imagens, uma síntese de hegemonia, dominação, consenso e coerção.

> *A supremacia de um grupo social se manifesta de dois modos, como domínio e como direção intelectual e moral. Um grupo social é dominante dos grupos adversários que tende a liquidar ou a submeter também mediante a força armada; e é dirigente dos grupos afins ou aliados (GRAMSCI, 2002, p. 62).*

É nesse sentido que aqui ousamos falar em releitura das imagens com a orientação de um discurso que busque se qualificar para não se trair pela obviedade que acaba por credenciar a sociedade para o espaço da hegemonia através de suas práticas, modos de representação e modelos de autoridade que buscam, a qualquer preço, sua legitimação.Discurso qualificado suficientemente para identificar o valor acadêmico e histórico sem perder a dimensão do discurso que denuncia nessas mesmas pinturas, como as apresentadas acima, cenas recorrentes de negros passando pelo castigo público e da patologia histérica (Freud) e prazerosa de quem açoita. Discurso que nos leva, já no século XXI, ao passar em frente a uma loja de souvenir para a classe média e entender quão desqualificado é o discurso que coloca em exposição para venda escultura em madeira de negros sendo açoitados. E ainda, tão ou mais desqualificado o discurso de quem as compra para enfeitar a sala de estar onde recebem visitas que contemplam prazerosamente a harmonia dos objetos.

Discurso que uma vez qualificado deverá chegar, com prioridade, em sala de aula como medida de quebra de paradigma para repensar quando tais imagens são apresentadas aos alunos, sujeitos de direito em formação de identidade, nas aulas de artes ou nos livros didáticos. A esse respeito, em a Cor da Cultura, Eliane dos Santos Cavalleiro (2006) comenta de maneira esclarecedora:

> *"No que diz respeito ao sistema de ensino em uma sociedade racista, as crianças brancas e negras desde a educação infantil, por meio do currículo escolar – contam com uma série de atividades que, de maneira sub-reptícia, lhes apresentam atitudes e comportamentos socialmente hierarquizados em relação às pessoas pertencentes a diferentes grupos raciais.*
>
> *Assim, a criança, no convívio social, pode ser levada a cristalizar sentimentos e idéias racistas. Dada a sistemática dessas relações, pode paulatinamente, mesmo sem se dar conta, incorporar um modo de pensar e agir em relação aos grupos raciais, a ponto de tomar como seus valores e crenças que lhe foram transmitidos por outros.*
>
> *A observação desse processo, no que tange ao combate ao racismo, se mostra fundamental, na medida de sua importância na constituição do ser, poisao término da socialização primária a criança terá construído um mundo subjetivo, bem como terá incorporado "papéis sociais básicos – seus e de outros, presentes e futuros" e adquirido "as características fundamentais de sua personalidade e identidade."*[79]

No decorrer de nosso texto, vamos nos dando conta de quantas teias vão se fechando para, enfim, ver construída a rede que deve trazer a grande recompensa: fazer cair o véu, desvelar um outro discurso, de modo a fazer reconhecer o papel que cada um tem a desempenhar na sociedade. São provocadoras as palavras de Elisa Larkin Nascimento em *O Sortilégio da Cor:*

> *"A constituição coletiva do saber não se isenta de tais considerações. Realidades amplamente conhecidas podem ser encobertas para mais tarde emergir com novas implicações, processo que adquire uma dimensão política quando introduzimos a possibilidade de manipular o saber para transformar a realidade. A dinâmica da busca, da constituição e da supressão de conhecimentos, o movimento de desvelar novas dimensões ou revelar as que foram ocultadas e a intervenção de quem se propõe operar transformações constituem o terreno ético em que desenvolve o saber da coletividade humana."(P.17)*

Trata-se, então, de um discurso qualificado o suficiente para intervir no comportamento social do individuo com sustentação na coletividade levando-o a se posicionar de maneira a colaborar para transformar o discurso dominante até então. Mais uma vez, percebemos a necessidade de voltar a Gramsci (2002) para entender como se estabelece o discurso que pressupõe a conquista do consenso político-ideológico de liderança de uma classe sobre as outras: *"Tudo que se publica é constantemente influenciado por uma ideia: servir a classe dominante."* Daí a necessidade de pensar a maneira como se forma o discurso hegemônico para dar voz ao discurso contra hegemônico presente nas obras dos sete pintores mencionados.

Na tessitura da rede é preciso buscar os pontos laçados no início de nosso texto, quando revelamos nossa inquietação ao perceber que alunos da rede pública, na sua maioria negros, continuam sofrendo constrangimentos com o olhar contemplativo e reprodutor da visão hegemônica. Ocorre que no exercício da sala de aula,ao apresentar imagens com o negro

[79]CAVALLEIRO , Eliane. Implicações para a subjetividade e a afetividade. In: Caderno de textosSaberes e fazeres, A Cor da Cultura, v.1 : modos de ver / coordenação do projeto Ana Paula Brandão. - Rio de Janeiro : Fundação Roberto Marinho, 2006

representado em cenas do século XIX identificamos espetáculo catártico que levam esses alunos a introjecção com vergonha de si, ou ao processo caricato de tentar negar a identificação por meio do sarcasmo. São alunos que percebem o *seu igual* em situação de inferioridade e muitas das vezes se encontra dividindo o mesmo espaço da sala de aula com o igual do seu verdugo que lhe aponta o dedo. Muito mais do que a qualidade técnica da obra de Debret e Rugendas, os alunos assimilam, por força dos ideais hegemônicos, a inferioridade em sua condição de subemprego e a aceitação do lugar desprestigiado que historicamente lhe foi mantido. Também nossos alunos negros das escolas públicas apresentam histórico de ritmo lento no percurso do estudo, assim como José Roberto Teixeira Leite se refere a Estevão Silva que permaneceu por dezesseis anos na AIBA em função das prolongadas interrupções devido a sua origem paupérrima; ou às dificuldades na infância de Firmino Monteiro que "*antes de poder entregar-se livremente à vocação artística vira-se ele forçado a desempenhar outros ofícios para sobreviver" (LEITE, 1940. p.125);* ou à pobreza e descendência de escravos de Pinto Bandeira, que permaneceu por oito anos na AIBA; ou aos quinze anos de duração do curso de Rafael Frederico que *"... preferiu matricular-se aos 12 anos incompletos na Academia Imperial de Belas Artes, optando ao mesmo tempo por uma dura vida de privações e dificuldades*" (Idem); ou ao esquecimento de Isaltino Barbosa com história de longos dias de fome; ou aos irmãos Timótheos oriundos de família pobre e numerosa.

São situações que viajam por toda a história da população negra no Brasil e que sem a efetivação do discurso qualificado e contra-hegemônico tende a se estender às próximas gerações. Não é por outro motivo que cenas de negros amarrado em poste e espancado até a morte (Anexo XII) produzem comoção efêmera que logo são esquecidas sem que questões de cunho discursivo sejam debatidos abertamente ou ainda, por extermínio de adolescentes negros que "inexplicavelmente" são alvejados com mais de cem tiros dentro de um carro , ao voltar de  uma comemoração por ter recebido o primeiro salário (Anexo XIII).

A aproximação do docente a tais discussões étnico-raciais levará-lo a perceber o mal estar dos alunos e a sua própria conduta de assédio em expor seus alunos ao constrangimento de que nos referimos anteriormente. Esse amadurecimento de quem detém o discurso do poder e identifica no discurso contra-hegemônico um novo paradigma para olhar sua relação com seus pares se traduz em competência necessária para reconhecer a postura negativa da ação dos seus iguais. É a partir dessa tomada de consciência que a mesma imagem que constrangerá o aluno negro, também constrangerá o docente branco ou assimilado. A partir de então, de posse do discurso hegemônico assume o compromisso de participar da reparação dos danos causados e das consequências ainda por algumas gerações futuras caso tal reparação não seja levada a cabo. Assim, da mesma maneira que o negro, consciente e pioneiro que guarda a memória de sua história, se sente constrangido ao ver seu igual em condição de absurda inferioridade, assim constrangido deverá ficar o branco que se reconhece

naquele que pratica atos de nenhuma civilidade e que representa o discurso de quem enxergou o mundo de um único ponto. O branco que hoje com a leitura de textos especializados adquiriu o discurso competente se sente igualmente constrangido quando seus iguais, como que não tendo participado do processo de evolução histórica são capazes de lançar uma banana em estádio de futebol para ofender o homem negro (Anexo XIV), ou quando transporte público é parado e impedido de jovens negros irem até o banho de mar *reservado para uma elite branca* (Anexo XV). São situações, que devem ficar bem entendido, não se tratar de solidariedade, mas sim de assumir seu papel como ator no processo histórico.

É nesse espaço de conflito que o discurso qualificado deverá atuar como meio de denunciar as condições de marginalização e exclusão imposta. É dessa tensão que Gramsci trata ao falar em contra-hegemonia, construção que se dá por medição de forças e que pode reverter o discurso hegemônico de maneira a *"elevar a grande massa da população a um determinado nível cultural e moral, que corresponde às necessidades de desenvolvimento das forças produtivas"* (GRAMSCI, 2000, p. 284).

Assumir o discurso contra-hegemônico é garantir a inversão do olhar. É ver aquilo que estava oculto, é repensar, então, de que maneira aquele assunto deseja seu expectador. Estamos aqui propondo uma inversão da mesma maneira como nos fala Luiz Antônio Cunha, pesquisador da UFRJ:

> *"Mas sempre que podiam, os mestres faziam escravos aprenderem ofícios para pô-los a trabalhar em suas tendas, dispensando-se de pagar salários a obreiros* (livres).*O trabalho manual passava, então, a ser "coisa de escravos" ou da "repartição de negros" e, por uma inversão ideológica, os ofícios mecânicos passavam a ser desprezados, como se houvesse algo de essencialmente alvitante no trabalho manual, quando a exploração do escravo é que o era."*[80]

É pensando também nesse ator social, muitas das vezes ainda confundido com aquele colonizador que implantou o discurso dominante que vamos em busca do discurso contra-hegemônico. Um outro discurso, que não o faça se sentir constrangido por se reconhecer no seu igual opressor, que o faça incapaz de se distanciar da condição confortável de quem vê o seu lugar como *o centro* e sem nenhum sentimento de culpa muda de calçada quando em sua direção se aproxima um grupo de negros.

Ouvir e reconhecer a legitimidade da voz do outro é condição para a convivência entre os diferentes. Não foi o que aconteceu no século XIX, quando o mosaico dos diferentes se expressava pela força de opressão e desenhou cenário de dor e silenciamento. Tampouco é o que acontece agora já no século XXI, quando o mosaico dos diferentes se expressa pela força de constrangimentos e por sobrevivência de procedimentos fascistas que surpreendem aos que acompanharam o complexo processo de mudança histórica com episódios de pedras lançadas contra praticantes de religião de matriz africana (Anexo XVI) ou manifestam injurias

[80] CUNHA, Luiz Antônio. Op cit.P.16

nas redes sociais com discurso de ódio e expressões bem ao sotaque de quem permaneceu nos séculos passados (Anexo XVII).

Nossa hipótese é que hoje convivem três discursos que disputam em duas forças antagônicas no mesmo espaço: O discurso de negros que resistiram, não se deixaram silenciar e contribuíram ativamente para a construção de uma nação brasileira que lhe pertence; o discurso do branco que honestamente reconhece não ser o único a constituir a nação brasileira e se sente empoderado por um discurso competente para reconhecer a contribuição que o negro deu para sua formação como sujeito histórico; por último, há o discurso de todos os outros que não acompanham o processo de transformação histórica e permanecem cultuando a relação opressora quer seja na condição de opressor ou de oprimido e nessas condições não se qualificaram para a evolução que aponta para o convívio igualitário.

Não é outro o discurso dos sete pintores apresentados. Discurso de resistência, alteridade e, sobretudo discurso de ocupação de um espaço construído. No entanto, os interlocutores precisarão fazer parte dos grupos mencionados que possuem a qualificação do discurso para dialogar. Aos demais, resta o não conhecimento.

### III.2- As obras e seus pintores

A Academia Imperial de Belas Artes, por sua popularidade e por se ocupar de público variado, exerceu papel preponderante na vida de todos aqueles que passaram por ela.

> *"A abrangência social, os diferentes locais de origem, os estrangeiros, comprovam que a AIBA abriu suas portas para a população do Rio e de outras localidades do Brasil, ofereceu uma formação artística sem restrições a pessoas de qualquer origem, social ou racial."*[81]

Entrar para a AIBA se configura como importante meio de ascensão social. É assim que os pintores negros que nos ocupamos acabam por se destacar em meio a um período de conflitos com todas as mudanças que a presença da corte na colônia provoca, além daqueles conflitos que perduravam desde início do tráfico negreiro com a diáspora e todos os horrores provocados pela leitura maniqueísta consequente dos horrores raciais. Em comum, além da cor da pele e dos valores negativos que lhes eram atribuídos por essa marca, os sete pintores tinham a origem humilde: Filho de escravos como Estevão Silva; descendentes de escravo, como Antônio Rafael Pinto Bandeira; Órfão de pai, com mãe negra sem recursos, como Rafael Frederico; de família pobre e numerosa como os irmãos Timótheos.

Ao contemplar as imagens produzidas pelos pintores negros alunos da AIBA/ENBA uma convicção se reafirma: os novos ideais artísticos trazidos pela Missão Artística Francesa,

[81] CASTRO, Rosana Costa Ramalho de..*O fenômeno da popularidade da Academia Imperial de Belas Artes.* Disponível em: www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rr_popularidadeaiba.htm>.

rompem com o paradigma da pintura religiosa, é a laicização da arte. Aliás, era esse o principal legado da AIBA.

Romper com a pintura religiosa, por um lado, como já dito no capítulo II, significou romper com tendências que já se concretizavam numa dicção genuinamente brasileira para assumir o padrão academicista. Por outro lado, significou romper com a principal força colonizadora, a Igreja. Romper com a Igreja e assumir os paradigmas de uma burguesia que ao mesmo tempo que cunhava a formação da nacionalidade, precisava proteger sua colônia dos princípios revolucionários que sustentaram a Revolução Francesa e já delineavam a Inconfidência Mineira.

Embora a mudança do regime imperial para o republicano constitua marca de significativa diferença social, política e cultural, a tensão existente entre o homem e sua época no período estudado, ano da entrada de Estevão Silva na AIBA em 1864 a 1902 ano em que João Timóteo deixa a ENBA não se ameniza. Tensão no convívio de negros e brancos no espaço da Academia, tensão de precisar provar que não era escravo, que não era propriedade de um senhor, tensão de precisar seguir reafirmando alteridades ao mesmo tempo que se faz indispensável participar no processo de formação da sociedade.

Ainda hoje, século XXI, é preciso cuidado ao afirmar que tais tensões amenizaram. Constantes exemplos de manifestações injuriosas são reiteradas com os requintes da ignorância de quem desconhece um discurso competente. São casos das já mencionadas bananas jogadas ao campo de futebol, de pedras lançadas contra praticantes da religião de matriz africana e injurias em rede social. Abaixo, exemplificamos, com pesarosa confirmação do quanto a falta de mudança de paradigma do discurso pode desviar o foco da obra que inicialmente aparece como denúncia para se converter em ferramenta de opressão e assédio moral com a contemplação cúmplice de quem prefere entender a cena como exemplo de brincadeira sem maiores consequências.



**Figura III.6- À esquerda o boneco preto pendurado na Faculdade de Arquitetura da UFBA, à direita a Gravuras de William Blake de 1793 um negro escravizado pendurado em praça pública como punição à desobediência.**

Não sem motivo Teixeira Leite (2008, P.9) nos fala do destino no Hospício dos Alienados da Capital da República reservado aos irmãos João e Arthur Timóteo[82]. Tensão que talvez tenha sido a mesma motivação que levou a opção de Pinto Bandeira (1896) em se atirar às águas da Baia da Guanabara, quiçá uma tentativa de voltar para casa pelo mesmo caminho que os seus foram trazidos. Tensão no processo de inclusão e garantia da alteridade. Bastante esclarecedor, nesse sentido, é o texto de José Roberto Teixeira Leite intitulado Valorosos pintores negros do oitocentos:

> *"Note-se que quando escrevi valorosos, tinha em mente não tanto a qualidade intrínseca do seu fazer artístico ou da obra que nos legaram, e que todos sabemos alta e em certos casos altíssima, mas acima de tudo, talvez, a coragem e a audácia com que souberam enfrentar e ocasionalmente levar de vencida, ainda que gemendo e aos trancos, o ambiente hostil, o meio indiferente, a chacota covarde ou cruel, o estigma, o anátema, o preconceito estúpido."*[83]

Cada pintor, ao seu jeito, enfrentou o *ambiente hostil* de que nos fala José Roberto Teixeira Leite. Quer seja pelas escolhas provocantes de Estevão Silva, pela preciosidade de Antônio Firmino Monteiro, fato que lhe garantiu a rendição do Imperador ao seu talento, quer seja pela melancolia de Pinto Bandeira que após receber inúmeras premiações se joga para a morte como quem pretende provocar o reconhecimento de culpa numa coletividade opressora[84]; quer seja pelo descompromisso pictórico com a técnica convencional de Rafael

[82] LEITE, José Roberto Teixeira. Op cit , P. 7.
[83] Idem.
[84] Historicamente, durante os longos séculos de escravidão, o suicídio de negros foi recorrente e pode ser interpretado como um ato de resistência ao sistema escravista tão desumano e violento.

Frederico como oposição ao maneirismo acadêmico; ou por fim, pela vanguarda dos irmãos Timótheos.

Estevão Silva, entre os sete pintores, foi o que protagonizou os episódios mais tensos da relação entre pintores negros e sociedade. Sua maior referência foi a recusa em receber o prêmio das mãos do Imperador D. Pedro II pelo destaque na exposição anual de 1879 da AIBA, o que resultou em sua suspensão das aulas por 12 meses. Sua produção, desde o episódio do nariz do comendador, é majoritariamente de natureza morta. Essa opção pela pintura de natureza morta, ao que supõe nossa leitura, já se configura numa postura de alteridade, ouçamos Cristina Pierre de França:

> *"Apresentamos um olhar contemporâneo de valorização da produção de Estevão, entendendo que algumas das propostas estéticas executadas em suas telas permitem ver algumas singularidades e mudanças que permeavam a produção daquele momento da arte brasileira. Acreditamos a pintura de natureza-morta lhe oferecia modos de escapar à ortodoxia da produção da época, de conduzir seu trabalho com mais liberdade do que se dedicasse aos retratos ou à pintura histórica - os gêneros mais municiados pela Academia."*[85]

Também a escolha do elemento a ser representado é uma marca do pintor, são frutas brasileiras, e provocantes pela cor forte ou pela carga de sensualidade que trazem nos seus cortes. Gonzaga Duque comenta de maneira reveladora esse aspecto instigante da obra de Estevão Silva.

> "*Essa prodigalidade de vermelhos, de amarelos e verdes não é nem pode ser mais que um reflexo transfiltrado do seu instinto colorista, vibrátil às sensações bruscas, como é peculiar à raça de que veio."* [86]

Por fim, o que se propõe é contribuir para reescrever uma história que se equivocou, que em meio a paradoxos se construiu pela convivência de diferentes, mas que perdura resistindo *se entender* e que por isso mesmo resta representada por um herói sem caráter, mas com voz para dizer *não* a todos os outros heróis. Macunaímas, prenúncio por sete vezes... sete pintores que contribuíram lutando por uma outra história.

*A história desse negro*
*É um pouco diferente*
*Não tenho palavras*
*Pra dizer o que ele sente*
*Tudo aquilo que você ouviu*
*A respeito do que ele fez*
*Serve para ocultar a verdade*
*É melhor escutar outra vez*
*Foi um bravo no passado*
*Quando resistiu com valentia*
*Para se livrar do sofrimento*
*Que o cativeiro infligia*
*Apesar de toda a opressão*
*Soube conservar os seus valores*

---

[85] III Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP 2007, 241. *A pintura de Estevão Silva e sua relação com a brasilidade.* Cristina Pierre de França . Colégio Pedro II UFRJ- programa de pós-graduação em artes visuais.P.242.

[86] Transcrição de Gonzaga-Duque in Contemporâneos citado in Mostra do Redescobrimento: negro de corpo e alma. Org. Nélson Aguilar. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos ;Artes Visuais, 2000. P. 324.

*Dando em todos os setores*
*Da nossa cultura*
*Sua contribuição*
*Guarda contigo*
*O que não é mais segredo*
*Que esse negro tem histórias*
*Meu irmão*
*Pra fazer um novo enredo*

### III.3- A experiência do olhar: à guisa de catálogo

É chegado o momento de retornar aos espaços em que se encontram as obras dos pintores aqui apresentados. Re-olhar as obras e o contexto em que se apresentam no século XXI. Pensar um mapeamento da representatividade desses pintores em quatro museus que possuem um acervo de arte brasileira do século XIX, a saber: Museu Nacional de Belas Artes[87] (Rio de Janeiro); Museu D. João VI[88]da Escola de Belas Artes/UFRJ; Museu Afro Brasil[89] (São Paulo) e Pinacoteca de São Paulo[90]. Por coerência à ideia de *experiência do olhar* do pesquisador *in locus*, o registro fotográfico foi realizado de maneira simples, utilizando a câmera de um celular, o que resultou, inclusive, na exposição das molduras e às vezes das estruturas onde estão dispostas as obras.

### III.3.1- Museu D. João VI




**Figura III.7- Entrada Museu D. João VI**
**Foto: Michela Anne (Pesquisa de campo realizada no Museu D. João VI desde maio de 2014)**

O Museu D. João VI da EBA/UFRJ, situado na cidade universitária, no Fundão reúne obras da produção da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e parte da história recente da Escola de Belas Artes (EBA/UFRJ).

[87] **MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES,** endereço: Avenida Rio Branco, 199 - Centro, Rio de Janeiro - RJ - (21) 2219-847.
[88] **MUSEU DOM JOÃO VI / ESCOLA DE BELAS ARTES,** endereço:Av. Pedro Calmon, 550 - 7º andar. Cidade Universitária - Ilha do Fundão. Rio de Janeiro, RJ, Telefones: 3938-1653 3938-9636. Saiba mais sobre o Museu em: www.museu.eba.ufrj.br
[89] **MUSEU AFRO BRASIL**, endereço: Av. Pedro Álvares Cabral Portão 10, Parque Ibirapuera -São Paulo/SP - Brasil - Acesso pelo portão 03.Fone: 55 11 3320 8900.
[90] **PINACOTECA DE SÃO PAULO,** endereço: Praça da Luz, 2 - Luz, São Paulo - SP. Fone: (11) 3324-1000

O acervo é constituído por obras produzidas exclusivamente por professores e alunos da instituição desde a época da Academia Imperial de Belas Artes (1816), além de todo o material didático das diversas disciplinas. Com o desmembramento em 1937, parte do acervo mais ligado ao ensino e o arquivo documental ficou resguardado ao Museu D. João VI e o restante deu origem ao Museu Nacional de Belas Artes. O Museu D. João VI tornou-se um espaço institucional de referência de preservação do patrimônio e memória do ensino de arte.

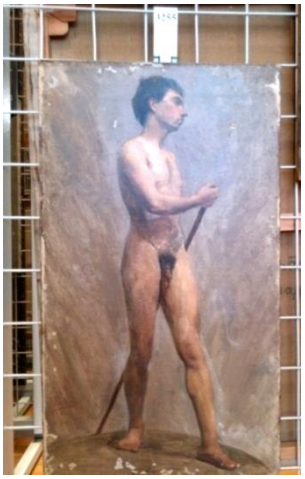


**Figura III.8- Rafael Frederico**
**Nu masculino de pé, 1894**
**Óleo s/tela - 80,0X45,0**
**Academia**
**Nº catálogo do MDJVI – 3255**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.9- Rafael Frederico**
**Nu feminino de costas, 1895.**
**Óleo s/tela- 72,8X 50,3**
**Envio de Pensionista Paris**
**Nº catálogo do MDJVI – 105**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.10- Rafael Frederico**
**Retrato de bispo, 1896.**
**Óleo s/tela -72,5X 52,0**
**Roma**
**Nº catálogo do MDJVI – 3249**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.11- Rafael Frederico**
**Nu masculino de pé, s.d.**
**Óleo s/tela 94,5X60,0**
**Concurso- Academia**
**Nº catálogo do MDJVI – 3257**
**Foto: Michela Anne**

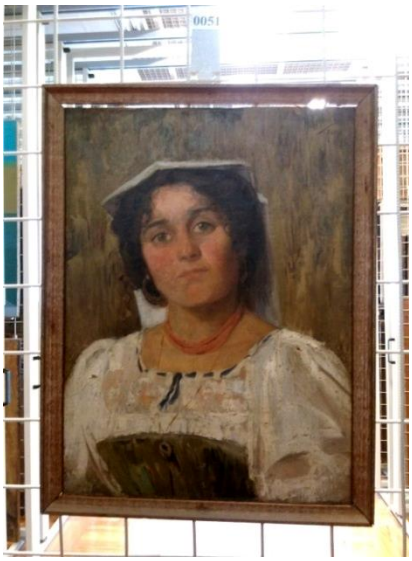


**Figura III.12- Rafael Frederico**
**Camponesa italiana, 1896.**
**Óleo s/madeira, 56,2X 42,2**
**Envio de Pensionista Roma**
**Nº catálogo do MDJVI – 0051**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.13- Rafael Frederico**
**Nu masculino, s.d.**
**Óleo s/tela 98,5X69,5**
**Academia**
**Nº catálogo do MDJVI –62**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.14- Rafael Frederico**
**Busto Masculino, s.d.**
**Óleo s/tela -54,7X37,7**
**Envio de Pensionista**
**Nº catálogo do MDJVI – 81**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.15- Rafael Frederico**
**Busto Masculino, 1896.**
**Óleo sobre tela-61,4X49,9**
**Envio de Pensionista Roma**
**Nº catálogo do MDJVI –0060**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III. 16- Rafael Frederico**
**Nu feminino, 1896**
**Óleo sobre tela- 110,5X170,4.**
**Envio de Pensionista Roma**
**Nº catálogo no MDJVI – 1804**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.17- Arthur Timótheo da Costa. Nu masculino sentado, 1903. Óleo s/ cartão- 86,2X 66,2**
**Academia- Realizada na aula do Prof. Rodolfo Amoedo**
**Nº catálogo do MDJVI – 3252**
**Foto: Michela Anne**
**Obs: Atualmente a obra está sendo restaurada**

Encontramos apenas 10 obras no Museu D. João VI, sendo que nove pertencem aRafael Frederico algumas do período enquanto foi pensionista e somente uma de Arthur Timótheo do período quando era aluno de Rodolfo Amoedo, essa obra em particular, não estava exposta, pois se encontrava na sala de restauração.

### III.3.2- Museu Nacional de Belas Artes



**Figura III.18 - Edifício do Museu Nacional de Belas Artes**



**Figura III.19 – Hall de entrada do MNBA**

**Fonte: http://turismo.culturamix.com/cultural/museu-nacional-de-belas-artes-rio-de-janeiro**

O Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) está localizado no centro histórico do Rio de Janeiro, o imponente edifício de arquitetura eclética chama a atenção de quem passa. Atualmente ocupa uma área de 17.000 m2, e sua coleção de Pintura Brasileira é uma das mais importantes coleções de arte oitocentista brasileira, referência para pesquisadores no Brasil e no exterior. Sua coleção originou-se a partir de três conjuntos de obras distintas: as pinturas trazidas por Joaquim Lebreton, chefe da Missão Artística Francesa, a produção dos membros da Missão e as peças da Coleção D. João VI, deixadas por este no Brasil, ao retornar a Portugal, em 1821.

O Museu Nacional de Belas Artes foi construído para sediar a Escola Nacional de Belas Artes (1889 – 1965), portanto, tornou-se herdeiro tanto da Academia Imperial de Belas Artes (1826 – 1889) como da Escola Nacional de Belas Artes.

Localizamos ainda que pequena a representação de cinco artistas no espaço do museu dedicado a arte brasileira, um total de oito obras. Na Galeria de Arte Brasileira do Século XIX, dentre os 220 trabalhos, encontramos três pinturas de Estevão Silva, sendo duas naturezas-morta e um retrato; uma pintura de paisagem de Pinto Bandeira; uma pintura de Firmino Monteiro e apenas também uma pintura de Rafael Frederico. Encontramos dentre os 170 trabalhos estão expostos na Galeria de Arte Moderna e Contemporânea duas pinturas de Arthur Timótheo.

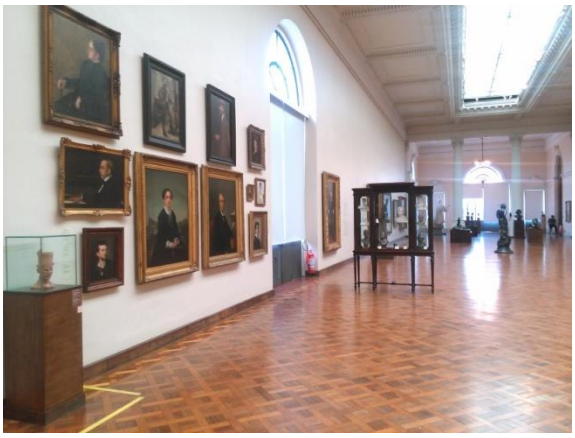


**Figura III.20 –Parte da Galeria de Arte Brasileira do Século XIX.Foto: Michela Anne**

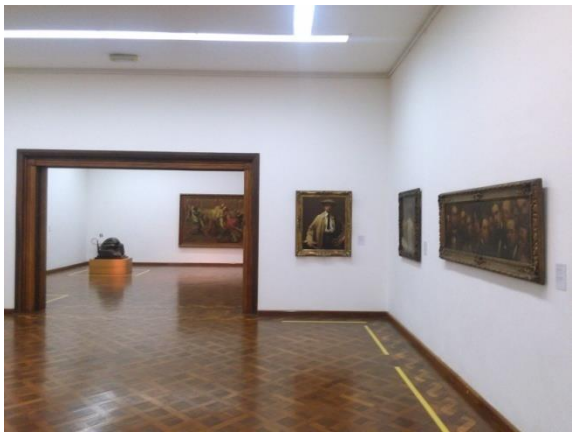


**Figura III.21 – Parte da Galeria de Arte Moderna e Contemporânea. Foto: Michela Anne**



**Figura III.22 -Estevão Silva**
**Orchids, 1888. MNBA**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.23- Estevão Silva**
**Orquídeas, 1888, MNBA.**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.24 - Estevão Silva**
**Retrato do pintor Giovanni Battista Castagneto, 1880, MNBA.**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.25 - Pinto Bandeira. Habitação na raiz da Serra da Estrela, RJ-1888, MNBA.**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.26 - Firmino Monteiro**
**Poema à virgem, c.d1885-1888, MNBA.**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.27 - Arthur Timóteo**
**Autorretrato,1919, MNBA.**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.28- Rafael Frederico,**
**Interior de Ateliê,1898,MNBA.**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.29 - Arthur Timóteo, *Alguns colegas: sala dos professores*, 1921, MNBA.Fonte: Arquivo Pessoal (Pesquisa de campo realizada no Museu Nacional de Balas Artes em novembro de 2015)**

### III.3.3- Pinacoteca do Estado de São Paulo




**Figura III.30 – Detalhe da Fachada da Pinacoteca**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.31 – Fachada da Pinacoteca**
**Foto: Michela Anne**

A Pinacoteca do Estado de São Paulo apresenta sua nova exposição de longa duração com cerca de 500 obras, entre pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e fotografias. Intitulada Arte no Brasil - uma história na Pinacoteca de São Paulo (15.out a 31.dez 2016), a mostra traz um panorama da arte brasileira, do período colonial aos anos 1930, por meio de obras que integram o acervo do museu, realizadas por artistas fundamentais para a história da arte no Brasil.



**Figura III.32- Estevão Roberto Silva**
**Retrato de Castagneto, 1885, óleo sobre cartão, 57 X 48. Doação da Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado, 1996.**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III. 33-Estevão Roberto Silva**
**Natureza morta, 1888, óleo sobre tela,37X 48,5. Doação da Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado, 1995.**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.34- Estevão Roberto Silva**
**Natureza morta, 1889, óleo sobre tela, 80 X 36**
**Compra, do Governo do Estado de São Paulo, 2001**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.35- Estevão Roberto Silva**
**Natureza morta, 1889, óleo sobre tela, 53 X 64**
**Data de Aquisição: 1995 -Doação da Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado, 1995.**
**Foto: Michela Anne**

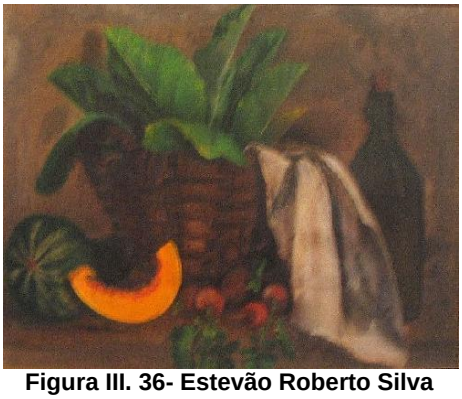


**Figura III. 36- Estevão Roberto Silva**
**Natureza morta, s.d, óleo sobre tela, 48,5 X 60,5**
**Doação Emanoel Araújo, 1997.**
**Fonte:http://www.pinacoteca.org.br**



**Figura III. 37-Estevão Roberto Silva**
**Menino com melância, óleo sobre tela, 48,5 X 60,5**
**Doação, Associação amigos da Pinacoteca do Estado, 1998.**
**Fonte: http://www.pinacoteca.org.br**

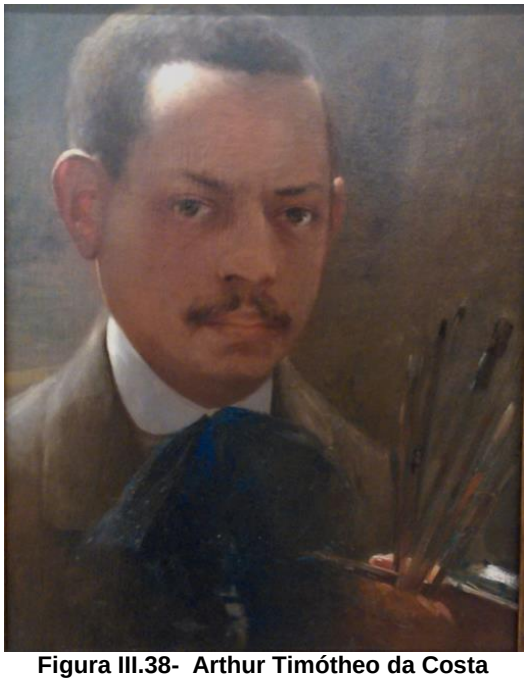


**Figura III.38- Arthur Timótheo da Costa**
**Autorretrato,, 1908, óleo sobre tela, 41 X 33.**
**Data de Aquisição: 1956**
**Procedência: Doação de Benjamin de Mendonça**
**Foto: Michela Anne**

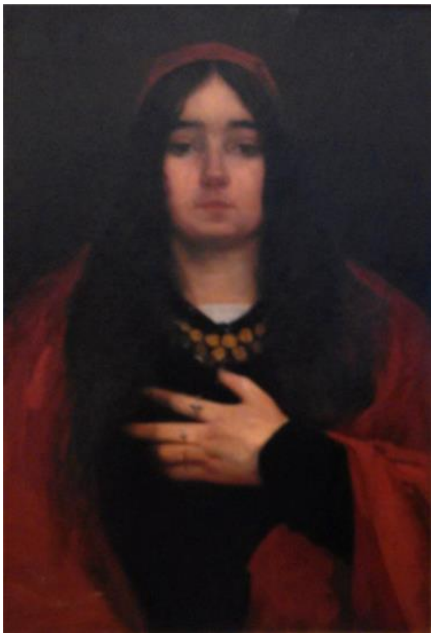


**Figura III. 39-Arthur Timótheo da Costa**
**Cigana, Paris, 1910,óleo sobre tela, 55 X 38.**
**Data de Aquisição: 1965**
**Procedência: Doação, de Julieta de Andrada Noronha**
**Foto: Michela Anne**

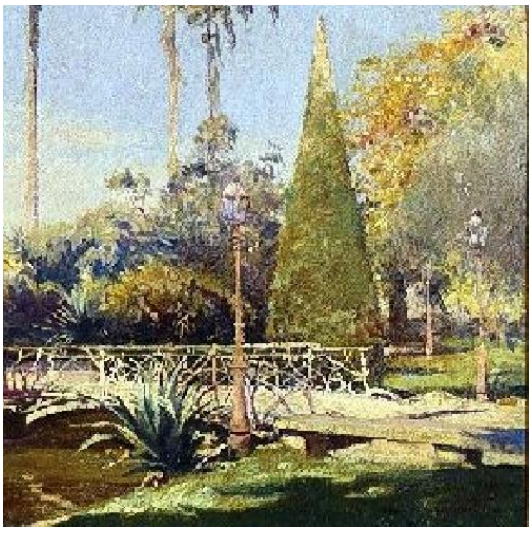


**Figura III.40- Arthur Timótheo da Costa**
**Passeio Público, 1919, óleo sobre tela, 40 X 10.**
**Data de Aquisição: 2001**
**Procedência: Compra, Governo do Estado de São Paulo, 2001**
**http://www.pinacoteca.org.br**

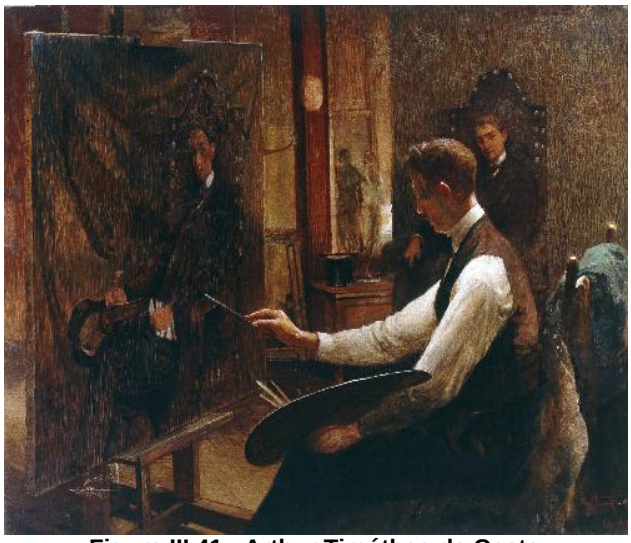


**Figura III.41- Arthur Timótheo da Costa**
**No ateliê, 1918, óleo sobre tela, 151 X 191.**
**Data de Aquisição: 2001**
**Procedência: Doação, da Bolsa de Arte do Rio de Janeiro**
**http://www.pinacoteca.org.br**



**Figura III.42- Arthur Timótheo da Costa**
**Retrato do pintor A. Bracet, s.d,**
**Óleosobre tela, 27,3 X 22,5.**
**Data de Aquisição: 1996**
**Procedência:Doação, Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado**
**http://www.pinacoteca.org.br**



**Figura III.43- Arthur Timótheo da Costa**
**Menino com legumes, 1917**
**Óleosobre tela, 145 X 50**
**Data de Aquisição: 1996**
**Procedência:Doação, Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado**
**http://www.pinacoteca.org.br**

## III.3.4- Museu Afro Brasil




**Figura III.44 - Fachada do Museu Afro Brasil São Paulo. Foto Michela Anne**

De extrema importância para retirar da invisibilidade o artista negro e a cultura afro-brasileira e africana é o trabalho que vem sendo realizado pelo artista plástico, museólogo e curador Emanoel Araújo no Museu Afro Brasil (MAB).

O Museu Afro Brasil (MAB) está localizado em uma privilegiada e importância área verde em São Paulo, o Parque Ibirapuera. Adentrando o longo pavilhão Padre Manoel da Nóbrega com seus 11 mil m² distribuídos em dois andares, encontramos um valoroso acervo

[91]de indiscutível importância para a garantia do resgate da formação da história cultural e artística do encontro entre Brasil e África.

Bem distribuídas, seis mil obras destacam a cultura, a arte brasileira e afro brasileira através de um longo percurso histórico que abrange do século XVIII até os dias de hoje. Encontramos pinturas, esculturas, gravuras, fotografias, documentos e peças etnológicas de artistas nacionais e internacionais.

> *"A exposição do acervo do Museu Afro Brasil pretende contar uma outra história brasileira. (...) tem a intenção de desconstruir um imaginário da população negra, construído fundamentalmente pela ótica da inferioridade ao longa da nossa história e transformá-lo em um imaginário estabelecido no prestígio, na igualdade e no pertencimento, reafirmando assim o respeito por uma população matriz de nossa brasilidade."* [92]

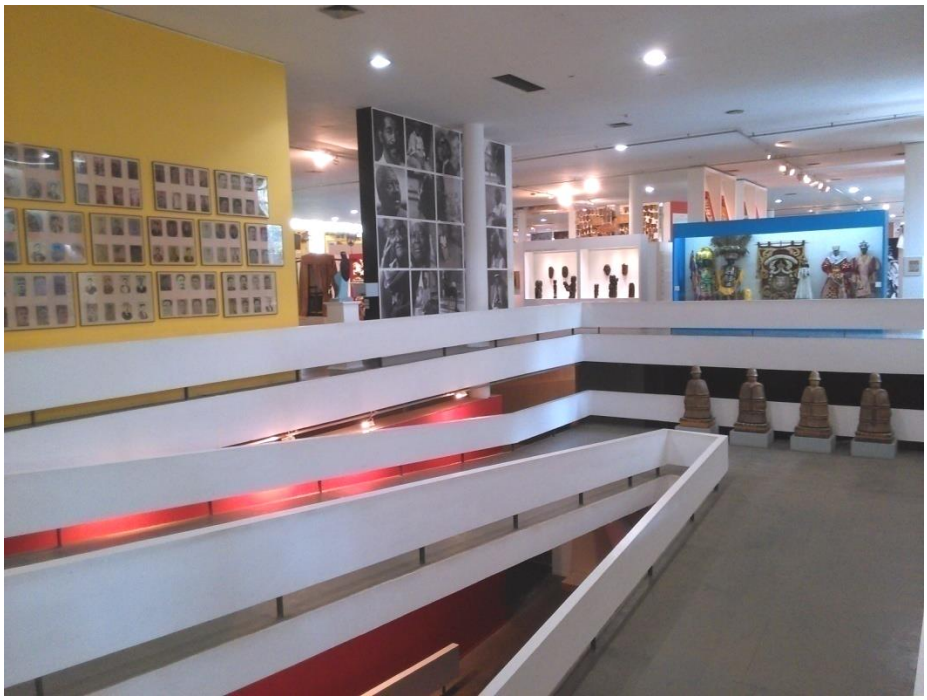


**Figura III. 45- Rampa de acesso ao segundo andar do MAB. Foto: Michela Anne**

[91] O acervo abarca diversos aspectos dos universos culturais africanos e afro-brasileiros, abordando temas como a religião, o trabalho, a arte, a escravidão, entre outros temas ao registrar a trajetória histórica e as influências africanas na construção da sociedade brasileira. Maiores informações: http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu

[92] Museu Afro Brasil



**Figura III.46 – Representação dos 4 governadores das Batalhas dos Guararapes- Cerâmica vitrificada 2004. Foto: Michela Anne**



**Figura III.47 - Detalhe do painel de fotos Foto: Michela Anne**

Ao subirmos rampa que nos conduzirá ao segundo andar do museu, somos recebidos pela representação em cerâmica vitrificada de quatro governadores das Batalhas dos Guararapes, representando o português, André Vidal de Negreiros; Henrique Dias, representando o negro; Felipe Camarão, o índio e João Fernandes Vieira, o mulato. Enquanto subimos ao lado esquerdo somos “fitados” por diferentes ancestralidades negras que nos dão as boas vindas e a eles peço licença e passagem.




**Figura III.48 Espaço reservado aos pintores negros do século XIX. Fonte: Arquivo Pessoal (Pesquisa de campo realizada no Museu Afro Brasil em setembro de 2015)**

No segundo andar do museu, atualmente, divido em seis núcleos: África: Diversidade e Permanência, Trabalho e Escravidão, As Religiões Afro-Brasileiras, O Sagrado e o Profano,

História e Memória e Artes Plásticas: A Mão Afro Brasileira. No  núcleo de Artes Plásticas[93]seis dos pintores aqui estudados foram encontrados.

Somos recebidos logo na entrada à esquerda do referido núcleo pelos irmãos João e Arthur Timótheo. As obras estão bem dispostas e iluminadas, contamos com um total de 23pinturas de Arthur Timótheo e 15 pinturas de João Timótheo.



**Figura III.49 Irmãos Timótheo. João e Arthur Timótheo da Costa, Anjos, s.d.**



**Figura III.50-  João Timótheo da Costa**
**Sem título, 1920. Óleo sobre tela**
**Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.51- Arthur Timótheo da Costa**
**Paisagem, s.d. Óleo sobre madeira**
**Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo. Foto: Michela Anne**

[93] Neste núcleo são expostas obras que perpassam diferentes períodos da arte no Brasil, desde o Barroco e o Rococó, o século XIX e a arte acadêmica, bem como a Arte Popular, a Arte Moderna e a Contemporânea.



**Figura III.52- Arthur Timótheo da Costa**
**Criança deitada, óleo sobre tela, 1906.**
**Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.53- João Timótheo da Costa**
**Paisagem, óleo sobre tela, s.d.**
**Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo. Foto: Michela Anne**



**Figura III.54- JoãoTimótheo**
**Pórtico da antiga Escola Nacional de Belas Artes**
**Óleo sobre tela, 1925.**
**Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.55- João Timótheo**
**Sem título, 1927. Óleo sobre tela.**
**Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo. Foto: Michela Anne**



**Figura III.56- Arthur Timótheo da Costa**
**Paisagem, 1920. Óleo sobre madeira.**
**Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III. 57- Arthur Timótheo da Costa**
**Paisagem, 1919. Óleo sobre tela.**
**Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo. Foto: Michela Anne**



**FiguraIII.58-Arthur Timótheo da Costa. Paisagem, 1908. Óleo sobre madeira.Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo. Foto: Michela Anne**



**Figura III.59- Arthur Timótheo Sem título, 1919. Óleo sobre madeira.Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo Foto: Michela Anne**



**Figura III.60- Arthur Timótheo Paisagem, 1920. Óleo sobre madeira.Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo Foto: Michela Anne**



**Figura III. 61-Arthur Timótheo da Costa Paisagem (Paris),1908. Óleo sobre madeira. Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo Foto: Michela Anne**



**Figura III. 62- Arthur Timótheo da Costa Paisagem, 1909. Óleo sobre tela. Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo Foto: Michela Anne**



**Figura III.63- Arthur Timótheo da Costa Sem título,1916. Óleo sobre madeira. Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo Foto: Michela Anne**



**Figura III.64- Arthur Timótheo da Costa Sem título,1904. Carvão sobre papel. Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo Foto: Michela Anne**



**Figura III.65- Arthur Timótheo da Costa**
**Retrato de homem,1920. Óleo sobre madeira.**
**Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.66 Arthur Timótheo da Costa**
**Retrato de homem,s.d. Óleo sobre madeira.**
**Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.67- Arthur Timótheo da Costa**
**Cabeça de negro,1906. Óleo sobre tela.**
**Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III. 68- Arthur Timótheo da Costa**
**Estudo de cabeça, séc. XX. Óleo sobre tela.**
**Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.69- Arthur Timótheo da Costa**
**Autorretrato,s.d. Óleo sobre tela.**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Foto: Michela Anne**

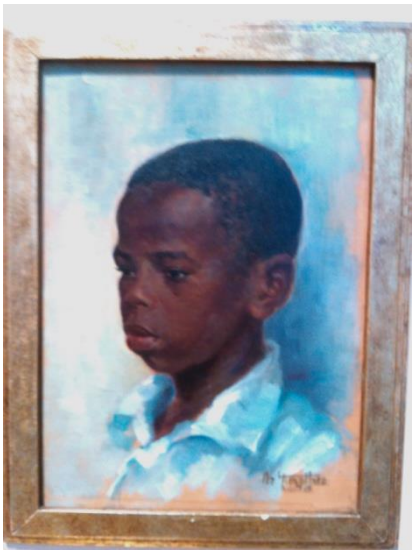


**Figura III.70- Arthur Timótheo da Costa**
**Retrato de menino, 1923.**
**Óleo sobre tela colada com cartão.**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.71- Arthur Timótheo da Costa**
**Paisagem, 1919. Óleo sobre madeira.**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Foto: Michela Anne**

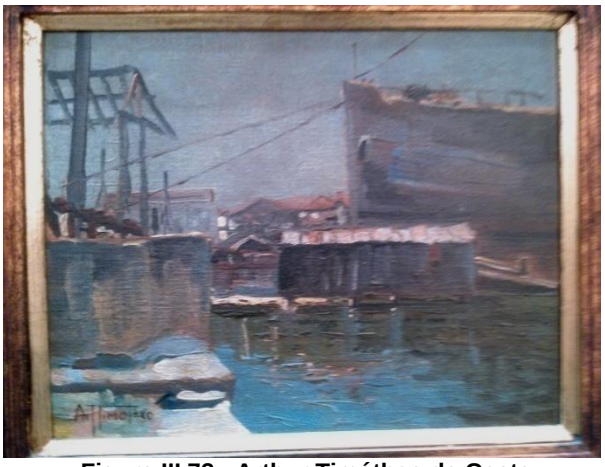


**Figura III.72- Arthur Timótheo da Costa**
**Sem título, s.d. Óleo sobre madeira.**
**Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III. 73-Arthur Timótheo da Costa**
**Paisagem, s.d.Óleo sobre madeira.**
**Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III. 74- Arthur Timótheo da Costa**
**Paisagem, s.d. Óleo sobre madeira.**
**Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.75- Arthur Timótheo da Costa**
**Natureza com frutas, 1921. Óleo sobre tela.**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III. 76- Arthur Timótheo da Costa**
**Natureza morta, 1920. Óleo sobre madeira.**
**Acervo Museu Afro Brasil- Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.77 – João Timótheo da Costa**
**Barcos, s.d. Óleo s/tela**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.78 – João Timótheo da Costa**
**Paisagem, s.d. Óleo s/tela**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.79 – João Timótheo da Costa**
**Paisagem, 1916. Óleo s/tela**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.80 – João Timótheo da Costa**
**Paisagem, 1916. Óleo s/madeira**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.81 – João Timótheo da Costa**
**Sem título, 1912. Óleo s/tela**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.82 – João Timótheo da Costa**
**Sem título, 1912. Óleo s/tela**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.83 – João Timótheo da Costa**
**Sem título, s.d .Óleo s/carvão**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.84 – João Timótheo da Costa**
**Paisagem, 1916. Óleo s/madeira CONFIRMAR**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.85 – João Timótheo da Costa**
**Paisagem, 1925. Óleo s/madeira**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.86 – João Timótheo da Costa**
**Bretão, s.d.Óleo s/carvão**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.87 – João Timótheo da Costa**
**Bretã, s.d .Óleo s/carvão**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Foto: Michela Anne**




**Figura III. 88- Estevão Silva.**
**Natureza morta - caju e manga, 1891. Óleo s/madeira. Acervo Museu Afro Brasil**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.89 - Estevão Silva**
**Frutas, 1891 . Óleo s/tela**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Foto: Michela Anne**




**Figura III.90 - Estevão Silva**
**Natureza morta Romãs, 1888. . Óleo s/madeira**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.91 - Estevão Silva**
**Natureza morta – séc.XIX. Óleo s/madeira**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.92 - Estevão Silva**
**Paleta, 1884. Óleo s/madeira**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Coleção Particular**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.93 - Estevão Silva**
**Sem título, 1887. Óleo s/madeira**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.94 - Estevão Silva**
**Sem título, 1888. Óleo s/cartão**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.95 - Estevão Silva**
**Natureza morta, 1881. Óleo s/tela**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.96 - Estevão Silva**
**Natureza com laranjas, s.d. Óleo s/tela**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Coleção Particular**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III. 97- Estevão Silva**
**Natureza morta, 1889. Óleo s/tela**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.98 - Estevão Silva**
**Natureza morta, s.d. Óleo s/madeira**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III. 99- Estevão Silva**
**Natureza morta, 1889. Óleo s/tela**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.100 - Estevão Silva**
**Natureza morta 1889.**
**Carvão e grafite sobre papel.**

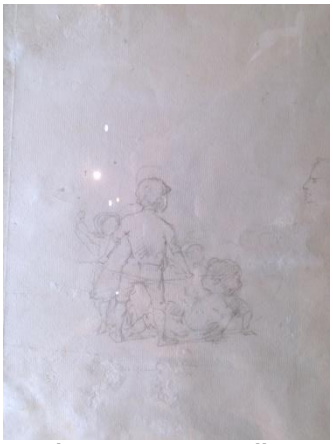


**Figura III.101- Detalhe**



**Figura III.102- Detalhe**



**Figura III.103 - Estevão Silva**
**Sem título, 1887. Óleo s/placa de cerâmica**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.104- Antônio Firmino Monteiro**
**Paisagem, 1885. Óleo s/tela**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.105- Antônio Firmino Monteiro**
**Sem título, 1887.Óleo s/madeira**
**Coleção Particular**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.106- Antônio Firmino Monteiro**
**Marinha com barco, 1884. Óleo s/tela**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.107- Antônio Firmino Monteiro**
**Natureza morta, 1885. Óleo s/tela**
**Coleção Particular**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.108- Antônio Firmino Monteiro**
**Paisagem, 1881. Óleo s/tela**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.109- Antônio Firmino Monteiro**
**São Francisco, 1885. Óleo s/tela**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.110- Antônio Firmino Monteiro**
**Natureza morta, 1885, Paris. Óleo s/tela**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.111- Rafael Frederico**
**Sem título, 1905. Aquarela sobre papel.**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.112- Rafael Frederico**
**Marinha, 1925.Óleo sobre madeira**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III. 113- Rafael Frederico**
**Sem título, 1933. Óleo sobre madeira**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.114 Antônio Rafael Pinto Bandeira**
**Retrato do aluno Conceição, 1891. Óleo s/madeira**
**Coleção particular**
**Foto: Michela Anne**

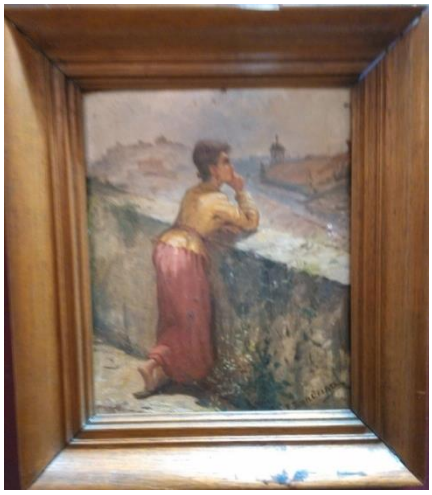


**Figura III.115-Antônio Rafael Pinto Bandeira**
**Mulher debruçada, s.d. Óleo sobre madeira**
**Acervo Museu Afro Brasil. Doação Emanoel Araújo. Foto: Michela Anne**



**Figura III.116-Antônio Rafael Pinto Bandeira**
**Feiticeira, 1890. Óleo sobre tela**
**Coleção particular**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III. 117- Antônio Rafael Pinto Bandeira**
**Sem título 1896. Óleo s/tela**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.118- Antônio Rafael Pinto Bandeira**
**Sem título 1893? Óleo s/madeira**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Doação Emanoel Araújo**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III. 119- Antônio Rafael Pinto Bandeira**
**Sem título s.d. Óleo s/tela**
**Coleção Particular**
**Foto: Michela Anne**



**Figura III.120- Antônio Rafael Pinto Bandeira**
**Natureza morta, 1892. Óleo sobre tela**
**Acervo Museu Afro Brasil**
**Foto: Michela Anne**

## Conclusão

*Caiu*
*Uma folha*
*Lá nas mata*
*Veio o sereno*
*E molhou..*
*E depois*
*Veio o sol...*
*Enxugou, enxugou*
*E a nossa banda se abriu toda em flor!*
*(Cantigo utilizado em sessões de umbanda)*

Concluímos utilizando um canto de Ossaim, que nos alerta para a vitória que se anuncia. Desde o início as relações entre negros e brancos no Brasil se mostrou uma relação conflituosa. Os princípios que nortearam as invasões, as dominações, os aniquilamentos de grupos que conviviam em harmonia são hoje entendidos como princípios bárbaros, mas ainda não foram de todo abandonados.

O principal problema proposto no decorrer de nosso texto foi o de pensar o papel do artífice e do artista no processo de construção do Brasil como nação. É verdade que o artista formado pela academia se ocupou de adequar o tempo do Brasil com o que se produzia em todo o resto do mundo, mas o artífice que sempre esteve presente seguiu contribuindo em todos os tempos na produção de um Belo sem autoria, mas carregado de sentido e legitimidade. Se os artistas hoje se formam nas universidades, os artífices continuam o aprendizado com seus mestres em barracões de escola de samba, oficinas no quintal de suas casas ou ainda, nas escolas públicas de ofícios. Um outro problema que entendemos descoberto foi a relação que as obras dos artistas viajantes podem apresentar com a manutenção do discurso hegemônico que sustentou e ainda vem sustentando as relações desiguais que se prevalecem de um sentimento de banalização com as barbáries cometidas e aceitação da sobrevivência dos princípios que negam o valor do negro e o faz aceitar a sorte que lhe foi reservada.

A hipótese defendida foi a de construção de um discurso contra-hegemônico que se pautasse na obra de outros artistas competentes por substituírem o negro visto como sinônimo de escravo merecedor do castigo ali representado, pelo negro que se fez sinônimo de brasileiro.

Entendemos que a principal contribuição prestada pelo presente trabalho que ora concluímos é a conscientização de que a reparação dos prejuízos embutidos na população de pele preta há de ser por toda a sociedade brasileira. Quer seja pelo negro que deve ocupar seu lugar de cada vez menos assimilado e o branco cada vez mais apoderado de um discurso competente. Esse é o menos que antes foi mais, e o mais que antes foi quase nada... o

resultado da equação será o fiel em busca do equilíbrio...como dito na epígrafe o sol que seca as folhas caídas...

## Referências Bibliográficas


ALAMBERT, Francisco. *Portugal e Brasil na crise das artes: da abertura dos portos à missão francesa*. In: OLIVEIRA, Luís Valente de; RICUPERO, Rubens (Org.). *A abertura dos portos.* São Paulo: SENAC São Paulo, 2007.

AMARAL, Aracy. Um Inventário necessário e algumas indagações: a busca da forma e da expressão na arte contemporânea. In: *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica.* São Paulo: Tenenge, 1988. (revisão modificada e ampliada da edição)

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter.* Edição crítica de Telê Ancona Porto Lopes, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

ARAÚJO, Emanoel (Org.). *A mão afro-brasileira*. *Significado da contribuição artística e histórica.* São Paulo: Tenenge, 1988.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte- educação no Brasil: das origens ao modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BÍBLIA, Português. A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testa-mento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

BONNET, Márcia C. Leão. Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro, setecentista. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A missão Artística francesa e seus discípulos:* 1816-1840. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1983.

_____. *História da pintura brasileira no século XIX.*Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.

CARNEIRO, Moacir Alves. *LDB Fácil: leitura crítico-compreensiva, artigo a artigo*. 20 ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de*. Da Oficina à Academia: A transição do ensino artístico no Brasil.* In:Artistas e artífices: e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa: Actas/ VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, 2007.

CARVALHO, José Murilo de (Org.).*A construção nacional: 1830-1889* vol.2. Coordenação Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. (História do Brasil Nação: 1808-2010; 2)

CAVALLEIRO, Eliane. Implicações para a subjetividade e a afetividade. In: Caderno de textos Saberes e fazeres, A Cor da Cultura, v.1: modos de ver / coordenação do projeto Ana Paula Brandão. - Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006

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

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República - Momentos Decisivos.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. São Paulo: Ática, 1995.

CUNHA, Luiz Antônio. *O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

GONZAGA-DUQUE. *A arte Brasileira*.Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere - O Risorgimento. Notas sobre a história da Itália.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 5.

_____. *Cadernos do cárcere - Maquiavel. Notas sobre o Estado e a política.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. v. 3.

_____. *Concepção dialética da história.* Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1978.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte.* Rio de Janeiro: LTC, 1993.

GUIMARÃES, Antônio Sergio. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 1999.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo horizonte: UFMG,2013.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Manoel Odorico Mendes, Saraiva, ed. 1950.

HILL, Marcos. Algumas Obras do Pintor Manuel da Costa Ataíde e seus comentários.*Cultura Visual*-Revista do Curso de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes daUniversidade Federal da Bahia, v.1, n.3, jan/jul.2001.

KARASCH, Mary C. *A Vida dos Escravos no Rio de Janeiro 1808 -1850*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 2000.

LAMEMGO, Luiz. *D. Pedro I, herói e enfermo.* Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1939.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos.* São Paulo: MWM Ltda, 1988.

LUDKE, M.; ANDRÉ, M. E. D. A. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1986.

MARQUES, L. O Século XIX, O advento da Academia das Belas Artes e o novo estatuto do artista negro. In: ARAÚJO, E. (Org.). *A Mão Afro-brasileira: Significados da contribuição artística e Histórica*. São Paulo, 1988.

MOTA, Carlos Guilherme (Org). *Viagem Incompleta. A experiência brasileira (1500-2000).* São Paulo: Senac, 2000.

MUNANGA, Kabenguele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*.3 ed. Belo horizonte: Autêntica, 2008.

NISKIER, Arnaldo. *História da educação brasileira: de José de Anchieta aos dias de hoje, 1500 – 2010*. 3 ed. São Paulo: Europa, 2011

OLIVEIRA, Michela Anne Simões. *Re-descobrindo o negro através das artes plásticas: uma experiência no ensino de Artes Visuais. Monografia (Especialização),* Instituto Federal do Estado do Rio de Janeiro, RJ:Mimeo, 2012.

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria de arte.* São Paulo: Cultrix, 1978.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PIMENTEL, A. O método da análise documental: seu uso numa pesquisa histórica. *Cadernos de Pesquisa*, n.114, p.179-195, nov. 2001.

POLIAKOV, Léon. *O Mito Ariano: Ensaio sobre as fontes do racismo e dos nacionalismos*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

RAEDERS, George. *O inimigo cordial do Brasil: o Conde de Gobineau no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

RODRIGUES, Nina. *As Raças Humanas e a Responsabilidade penal no Brasil*. Salvador: Livraria Progresso, 1957.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930).* São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *A longa viagem da biblioteca dos reis:* do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Retrato em Branco e Negro: Jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX.* São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

SOUZA, Laura de Mello *O Diabo e a Terra de Santa Cruz.* São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SILVA, Ana Célia. *A discriminação do negro no livro didático*. Salvador: CED – Centro Editorial Didático; CEAO - Centro de Estudos Afro-Orientais,1995.

STRAUMANN, Patrick (Org.). *Rio de Janeiro, cidade mestiça: nascimento da imagem de uma nação.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VENTUR, Roberto. *Um Brasil mestiço: raça e cultura na passagem da monarquia à república*. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). Viagem incompleta: a experiência brasileira: formação: histórias.São Paulo, Senac, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: A reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro:Jorge Zahar Editor, 1993.

BONNET, Márcia C. Leão. *Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro, setecentista.* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.

**Revistas**

Revista Brasileira de História & Ciências Sociais. *Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas* . Ano I - Número I - Julho de 2009

**ANAIS/ ACTAS/COLÓQUIO**

Artistas e artífices: e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa: Actas/VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Porto:Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, 2007

III Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP 2007, 241*. A pintura de Estevão Silva e sua relação com a brasilidade.* Cristina Pierre de França . Colégio Pedro II UFRJ- programa de pós-graduação em artes visuais.

**Catálogos**

ARAUJO, Emanoel.*Mostra do Redescobrimento: Negro de Corpo e Alma*, catálogo Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

_____.*Negros Pintores*. Curadoria Emanoel Araújo. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2008.

## Internet

CARDOSO, Rafael. *A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico.*19&20, RJ, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm>. Acesso em: 12/06/2015.

CASTRO, Rosana Costa Ramalho de. *O fenômeno da popularidade da Academia Imperial de Belas Artes*.19&20, Rio de Janeiro, v.VI, n. 3, jul./set. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rr_popularidadeaiba.htm>. Acesso em: 24/05/2015.

DAZZI, Camila. *Pensionistas da Escola de Belas Artes na Itália (1890-1900)- Questionando o "afrancesamento" da cultura brasileira no início da Republica.* 19&20, Rio de Janeiro, v.I, n.3, nov.2006. Disponível em*:* www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pensionista_1890.htm. Acesso em: 05/12/2014

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Disponível em: https://www.upo.es/depa/.../Maria%20Helena%20Ochi%20Flexor.pdf.

GOMES, Adriana. Miscigenação do Brasil sob o olhar de Gobineau. Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm%3Ftb%3Dprofessores%26id%3D162>. Acesso em: 03/07/2015.

LIMA, Heloisa Pires. *A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_negros.htm>. Acesso em:

LOMNITZ,Claudio. *Cronótopos de uma nação distópica: o nascimento da "dependência" no México porfiriano tardio.* Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/mana/v15n1/04.pdf>. Acesso em: 10/02/2015.

MUNANGA,Kabengele. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Disponível em: <http://www.ufmg.br/inclusaosocial>. Acesso em:

RIBEIRO, Monike Garcia. O pintor Charles Landseer, participante da Missão Diplomática Inglesa, e as imagens do Rio de Janeiro no 1º Reinado (1825-1826).19&20, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/landseer01.htm>. Acesso em: 12/03/2015.

http://www.historiadomundo.com.br/arabe/alcorao.htm. Acesso em: 10/02/2015.

http://www.dicionarioinformal.com.br/ Acesso em: 12/04/2015.

## Anexo I



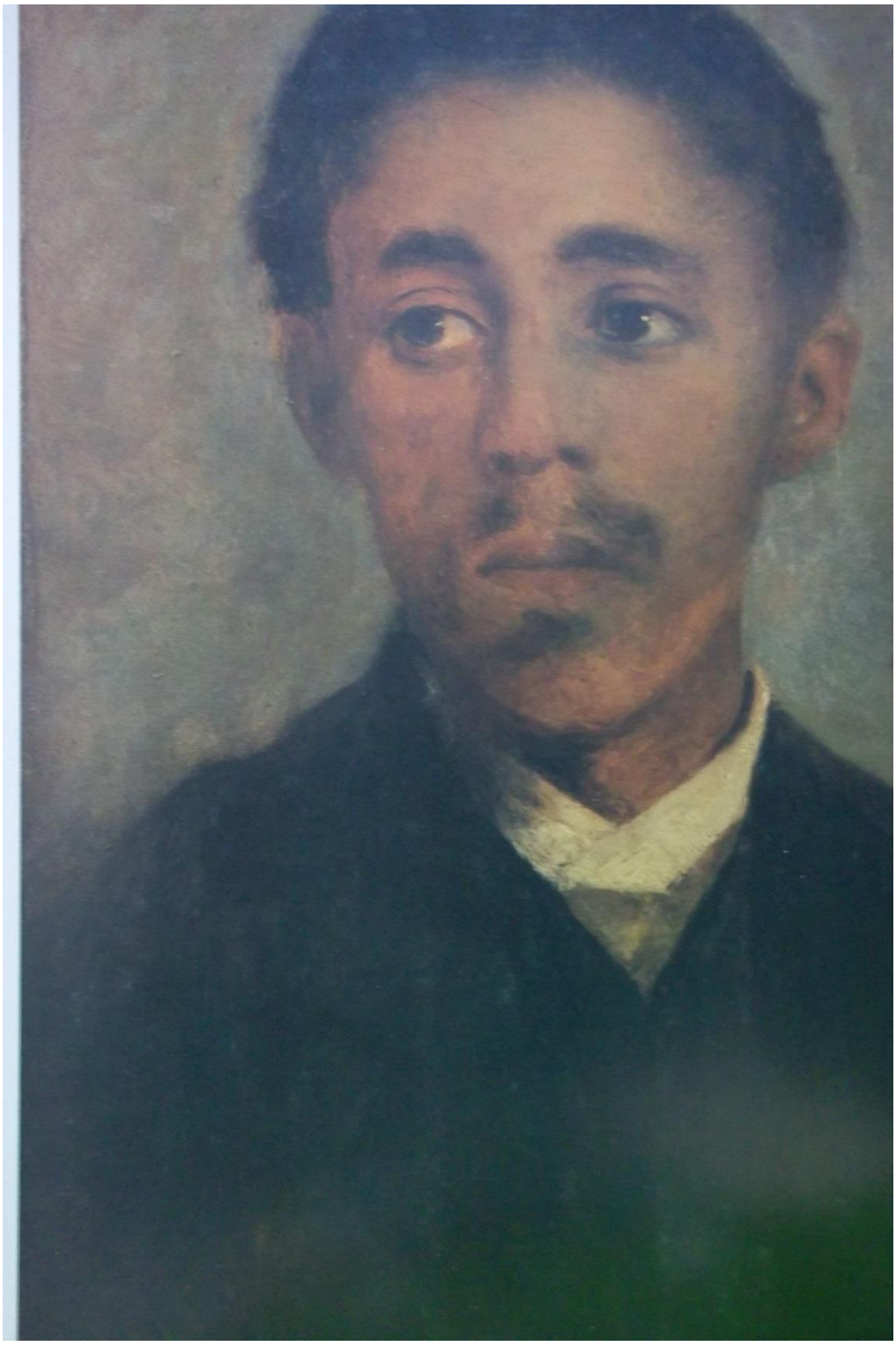
Estevão Roberto da Silva
Fotografia de Brito &Delfort
SPHAN/Pró Memória/ Museu Nacional de Belas Artes, RJ
In: LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos.* São Paulo: MWM Ltda, 1988.

## Anexo II



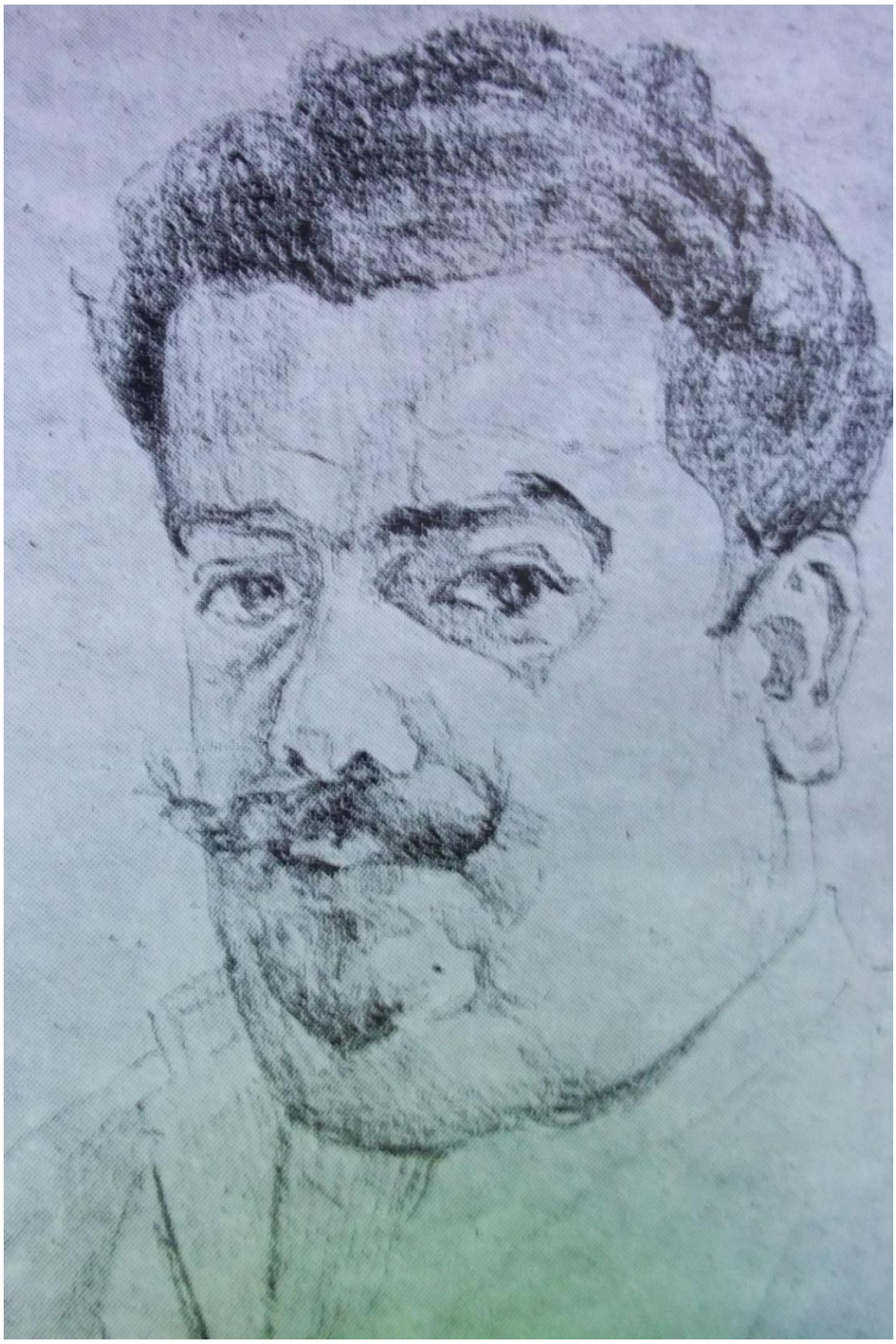
Antônio Firmino Monteiro
Fotógrafo não identificado
SPHAN/Pró Memória/ Museu Nacional de Belas Artes, RJ
In: LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos.* São Paulo: MWM Ltda, 1988.

## Anexo III



Sebastião Vieira Fernandes, RETRATO DE ANTÔNIO RAFAEL PINTO BANDEIRA, 1886.
Óleo s/tela, 35,3x26cm.
Museu Antônio Parreiras, RJ
In: LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos.* São Paulo: MWM Ltda, 1988.

**Anexo IV**



Rafael Frederico
AUTO-RETRATO
Bico de pena, sd.
In: LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos.* São Paulo: MWM Ltda, 1988.

## Anexo V




Título: Cerâmica no Lyceu de Artes e Officios (Iconográfico)
Fonte: Álbum de artistas brasileiros. (Foto 48), Hemeroteca digital
http: //objdigital.bn.br/objdigital12/ acervo digital/div iconografia/icon 276572 1418999/icon1418947.jpg

**Anexo VI**



Artur Timótheo da Costa.
Fotógrafo não identificado.
In: LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos.* São Paulo: MWM Ltda, 1988.

## Anexo VII




Título: Um canto do atelier, em Paris, de Helios Seelinger [Iconográfico]
Fonte:Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. (Foto 27), Hemeroteca digital
http: //objdigital.bn.br/ digital/objdigital12/acervo digital/div iconografia/icon 276572/ 1418999/icon1418926.jpg

**Anexo VIII**




Título: Arthur Timótheo em seu atelier [Iconográfico]
Fonte:Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. (Foto 25), Hemeroteca digital http://objdigital.bn.br/acervo digital/div iconografia/icon 276573/icon276573 027.jpg

**Anexo IX**



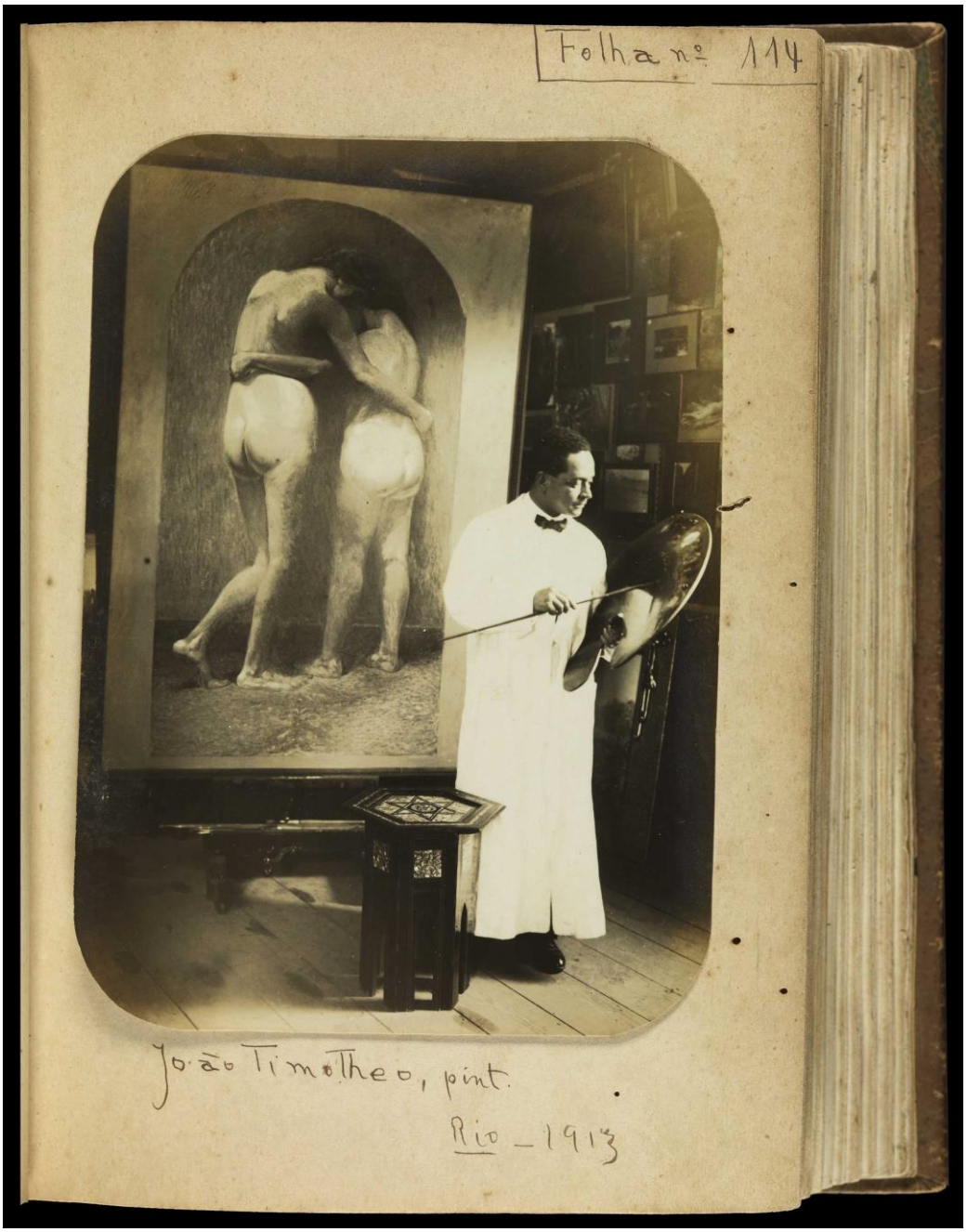

Título: Arthur Timotheo - Adalberto Mattos - Carlos Chambelland - Carlos Oswald (iconográfico)
Fonte:Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. (Foto 100), Hemeroteca digital
http: //objdigital.bn.br/acervo digital/div iconografia/icon 276573 102.jpg

**Anexo X**




Título: JoãoTimótheo, pint.(iconográfico)
Fonte:Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. (Foto 4), Hemeroteca digital
http: //objdigital.bn.br/acervo digital/div iconografia/icon 276573/icon276573 006.jpg

**Anexo XI**

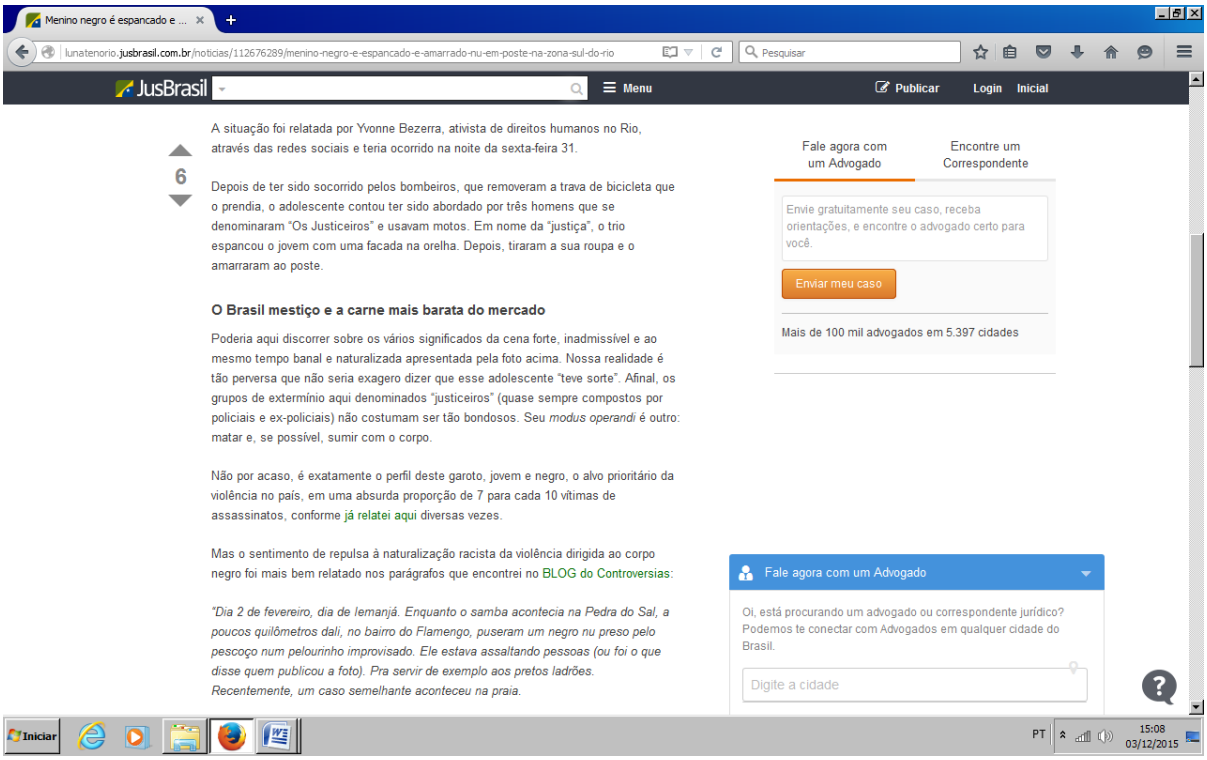



Título: JoãoTimótheo, pint.(Iconográfico)
Fonte:Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. (Foto 14), Hemeroteca digital. http: //objdigital.bn.br/ acervo digital/div iconografia/icon 276573 icon276573 016.jpg

## Anexo XII




Fonte:
http://lunatenorio.jusbrasil.com.br/noticias/112676289/menino-negro-e-espancado-e-amarrado-nu-em-poste-na-zona-sul-do-rio




Fonte:
http://lunatenorio.jusbrasil.com.br/noticias/112676289/menino-negro-e-espancado-e-amarrado-nu-em-poste-na-zona-sul-do-rio




Fonte: http://extra.globo.com/casos-de-policia/assaltante-amarrado-em-poste-espancado-ate-morte-por-pedestres-em-sao-luis-16686215.html

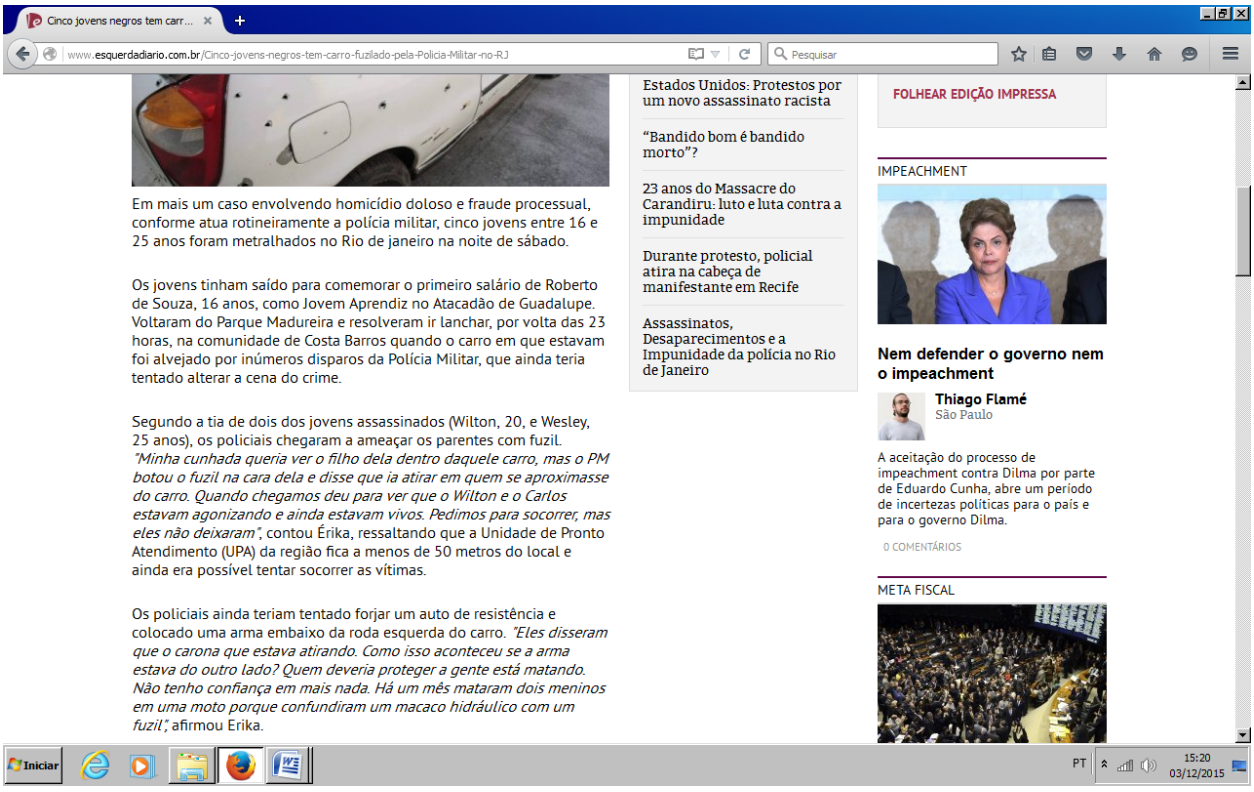



Fonte: http://extra.globo.com/casos-de-policia/assaltante-amarrado-em-poste-espancado-ate-morte-por-pedestres-em-sao-luis-16686215.html

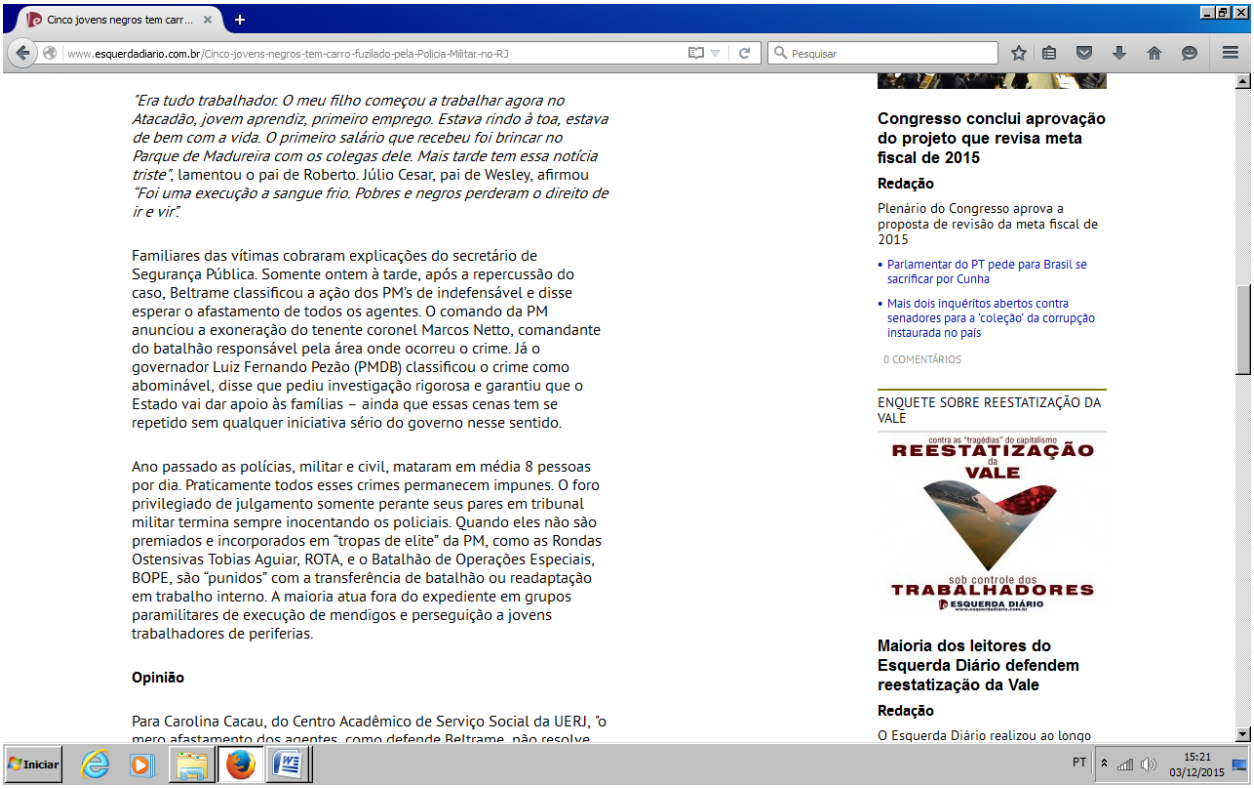
## Anexo XIII




Fonte: http://www.esquerdadiario.com.br/Cinco-jovens-negros-tem-carro-fuzilado-pela-Policia-Militar-no-RJ




Fonte: http://www.esquerdadiario.com.br/Cinco-jovens-negros-tem-carro-fuzilado-pela-Policia-Militar-no-RJ

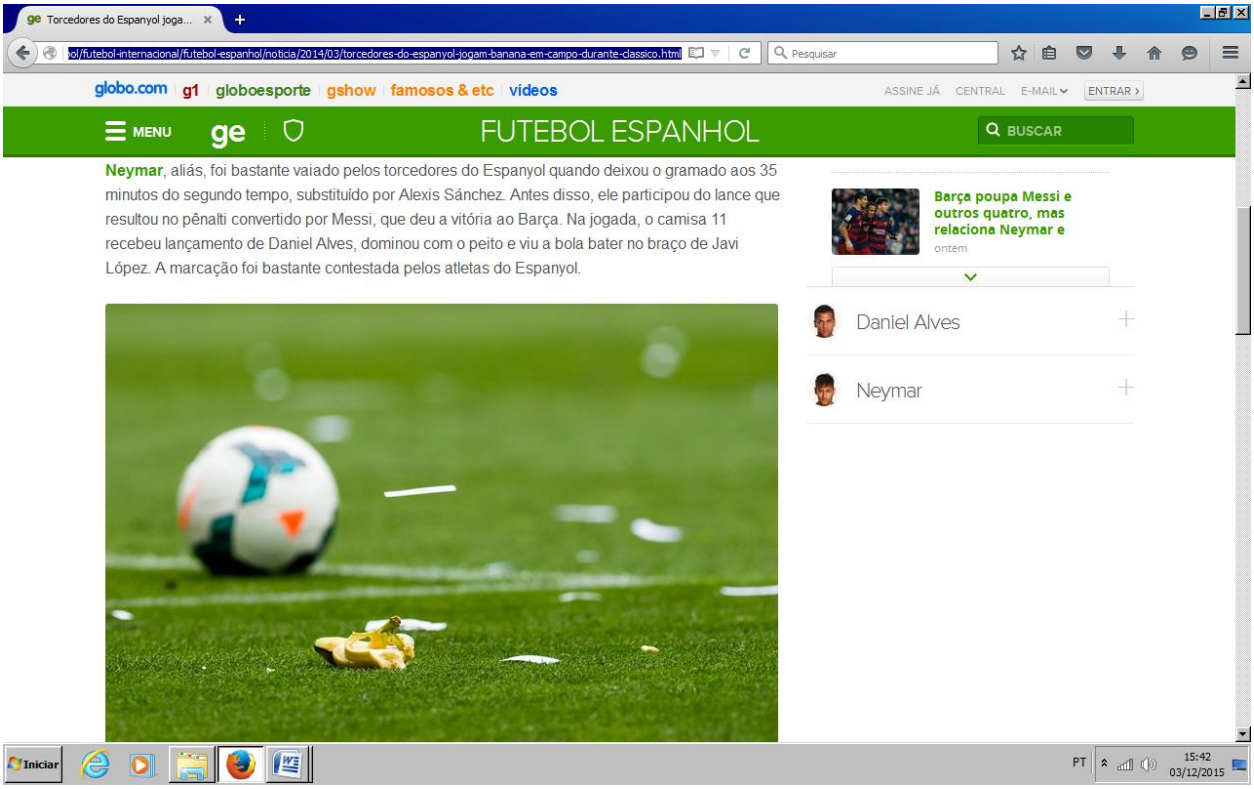



Fonte: http://www.esquerdadiario.com.br/Cinco-jovens-negros-tem-carro-fuzilado-pela-Policia-Militar-no-RJ

**Anexo XIV**




Fonte: http://globoesporte.globo.com/futebol/futebol-internacional/futebol-espanhol/noticia/2014/03/torcedores-do-espanyol-jogam-banana-em-campo-durante-classico.html




Fonte: http://globoesporte.globo.com/futebol/futebol-internacional/futebol-espanhol/noticia/2014/03/torcedores-do-espanyol-jogam-banana-em-campo-durante-classico.html

## Anexo XV




Fonte:
http://extra.globo.com/noticias/rio/pm-aborda-onibus-recolhe-adolescentes-caminho-das-praias-da-zona-sul-do-rio-17279753.html




Fonte:
http://extra.globo.com/noticias/rio/pm-aborda-onibus-recolhe-adolescentes-caminho-das-praias-da-zona-sul-do-rio-17279753.html




Fonte:
http://extra.globo.com/noticias/rio/pm-aborda-onibus-recolhe-adolescentes-caminho-das-praias-da-zona-sul-do-rio-17279753.html




Fonte:
http://extra.globo.com/noticias/rio/pm-aborda-onibus-recolhe-adolescentes-caminho-das-praias-da-zona-sul-do-rio-17279753.html

## Anexo XVI




Fonte: http://oglobo.globo.com/sociedade/religiao/lideres-religiosos-repudiam-pedrada-em-menina-16465160




Fonte: http://oglobo.globo.com/sociedade/religiao/lideres-religiosos-repudiam-pedrada-em-menina-16465160

## Anexo XVII



Maju, jornalista da previsão d...

www.atribuna.com.br/noticias/noticias-detalhe/atualidades/jornalista-maju-e-vitima-de-racismo-em-rede-social/?cHash=b920463d5

A TRIBUNA.com.br

MENU BUSCAR

Assine Leia a Edição Digital

# Maju, jornalista da previsão do tempo, é vítima de racismo em rede social

Alguns usuários fizeram comentários com injúrias à apresentadora da previsão do tempo

DE A TRIBUNA ON-LINE

03/07/2015 - 17:18 - Atualizado em 03/07/2015 - 18:38

Curtir 1,1 mil Tweetar G+1 2 ENVIAR



Desde abril ela apresenta a previsão do tempo no JN

A jornalista Maria Júlia Coutinho, a Maju, sofreu injúrias raciais na página oficial do Jornal Nacional, no Facebook. A publicação feita na noite de quinta-feira (2), que mostra uma imagem da apresentadora da previsão do tempo, foi alvo de comentários ofensivos de alguns internautas. As publicações ficaram no ar por algum tempo e, devido à repercussão do caso, foram apagadas.

As postagens de cunho racista traziam frases como: *"Só conseguiu emprego no JN Por Causa das cotas preta imunda"*. Outra usuária também apelou para termos como: *"Em pleno século (sic) 2015, ainda temos preto na TV"*.

1 dica para diminuir a barriga
perca um pouco de gordura abdominal todos os dias seguindo este antigo truque estranho
Dica
casagonsalez.com.br

MAIS LIDAS ÚLTIMAS



Fonte: http://www.atribuna.com.br/noticias/noticias-detalhe/atualidades/jornalista-maju-e-vitima-de-racismo-em-rede-social/?cHash=b920463d941a653033b5c87bf1b78f82



Maju, jornalista da previsão d...

as/noticias-detalhe/atualidades/jornalista-maju-e-vitima-de-racismo-em-rede-social/?cHash=b920463d941a653033b5c87bf1b78f82

A TRIBUNA.com.br

MENU BUSCAR

Assine Leia a Edição Digital

No Twitter, um internauta apelou para palavras de baixo calão para ofender a apresentadora do tempo no JN: "@Mindflow5 @majucoutinho Vai se f#*$% sua feiosa, vaza da tv forçada demais", disse o usuário. A jornalista respondeu com a seguinte mensagem: "@majucoutinho @Mindflow5 beijinho no ombro".

Na mesma postagem do Facebook, alguns internautas demonstraram revolta pelas ofensas. Um deles deixou a seguinte mensagem: "Acabo de fazer um print de todos os comentários dessa postagem e irei levá-lo às autoridades cabíveis. Racismo é crime", relatou.

Outra publicação de apoio à jornalista incentiva que denúncias sejam feitas à Polícia Federal: "Por favor.... Jornal Nacional, Ministério Público, autoridades, Willian Bonner, tomem as providências necessárias.... em favor da Maju..... excelente profissional, linda, com um desempenho e capacidade espetacular... NÃO AO RACISMO... NÃO AO PRECONCEITO!!! Obg", disse uma usuária.

Na página oficial do telejornal, o apresentador Willian Bonner aparece com a colega de bancada Renata Vasconcelos em um **vídeo feito** na sala de reuniões do diário. O âncora disse, na gravação, que ele e equipe tiveram uma ideia e que deixaria um recado para os telespectadores. Depois, a colega Renata Vasconcelos aparece nas imagens segurando um papel com seguinte hashtag: #SomosTodosMaju, lida em coro pela equipe do jornalístico. Bonner finaliza ao dizer: "Está aqui o recado do Jornal Nacional"

**Reincidência**

Esta foi a segunda vez que Maju foi vítima de racismo. Depois de ter ingressado no telejornal diário, em abril deste ano, alguns comentários contra ela também foram postados na página do JN na mesma rede social. Maju se tornou a primeira jornalista negra a assumir a posição de apresentadora da previsão do tempo em um telejornal da Rede Globo.



Homens praticam assalto dentro de túnel e são flagrados por câmeras de segurança

02/12/2015 - 19:10



Crise financeira pode fazer o pagamento do 13º salário ir para a Justiça

02/12/2015 - 07:57

Roubo de moto em Cubatão tem perseguição pela Anchieta e troca de tiros



Fonte: http://www.atribuna.com.br/noticias/noticias-detalhe/atualidades/jornalista-maju-e-vitima-de-racismo-em-rede-social/?cHash=b920463d941a653033b5c87bf1b78f82




Fonte: http://www.atribuna.com.br/noticias/noticias-detalhe/atualidades/jornalista-maju-e-vitima-de-racismo-em-rede-social/?cHash=b920463d941a653033b5c87bf1b78f82