

## A representação visual do negro na primeira república

Autor: Kleber Antonio de Oliveira Amancio\*

A pintura é (...) um meio de investigação; um modo de descobrir o que acontece com valores e estímulos por meio da verificação prática do que é preciso para fazer deles uma pintura (...).

T.J. Clark

O presente texto encerra-se num exercício que aspira arrazoar *como* os negros foram representados visualmente pela pintura brasileira durante a primeira república, mais precisamente dos anos iniciais do novo regime. Gostaria de frisar que o recorte não é exatamente político e tampouco procurará qualquer tipo de articulação fácil com essas esferas mais tradicionais do poder. É uma escolha que nasce da observação empírica e da constatação de que esse período, por várias razões – das quais podemos destacar a abolição, as transformações ocorridas na arte brasileira e até mesmo a própria mudança de regime – promove certas mudanças cuja exploração me parece válida. Apropriando-me da definição de Mário Pedrosa, temos que a arte (sobretudo aquela realizada na modernidade) é a representação de um mundo perceptível através da forma plástica. É uma “interpretação da realidade” que se exprime por intuições; não com conceitos. Esses são aplicáveis à fala discursiva, uma operação sensivelmente diferente que desagua em canais outros. Segundo esse autor:

Mas enquanto os símbolos linguísticos (na língua falada, na Lógica, na Matemática etc.) têm valor cognitivo ou informativo preciso, subordinados a determinado processo conceitual e, por assim dizer, da mesma qualidade espiritual que aceituais ou utilitários destinados a transmitir informações de ordem

---

\* Universidade de São Paulo, Doutorando em História Social. Essa pesquisa conta com financiamento da Fapesp.

abstrato-científica ou de ordem prática, os símbolos na Arte são portadores de expressão.<sup>1</sup>

A arte – por conta de sua singular configuração narrativa – quando tomada como campo de investigação, possibilita avistar elementos dessa realidade que, certamente, não são acessíveis de outra maneira. A unicidade do objeto artístico afiança o ingresso nesse universo por renovado viés.

Proponho que voltemos nosso olhar a um conjunto de telas com o propósito de desvelar suas referentes narrativas. Atacando, deste modo, tanto as questões relacionadas às representações propriamente ditas – circunscritas aos limites do quadro – quanto de aspectos externos que, eventualmente, concorram para sua conformação.

O critério aqui adotado foi o de encontrar imagens que apresentem pessoas negras entre às personagens; seja de forma secundária, como parte do assunto ou ainda como protagonista. Essa se deu, em grande medida, a partir de obras constantes em catálogos dos acervos de museus públicos brasileiros.

Durante a pesquisa verificou-se que, no período abarcado, há recorrências e mudanças no que se refere ao repertório de temas apresentados. Essas são fruto de várias componentes que dizem respeito à história individual de cada artista e as demandas de sua época (incluindo-se nisso, o mercado de arte, a cena artística brasileira e o intercâmbio com a arte produzida na Europa).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> PEDROSA, Mário. “Arte, Linguagem Internacional” In **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. Pp.53-55.

<sup>2</sup> Composto em sua maioria por pessoas de baixa renda, os alunos da Escola Nacional de Belas Artes, a instituição que por excelência torna-se a grande formadora de artistas no Brasil desde 1816, viam nos prêmios de viagem sua principal chance conhecer a Europa, a fim de estudar, aperfeiçoar-se tecnicamente e experimentar a movimentada cena artística daquele continente. Sobre os pensionistas brasileiros na primeira república Cf. VALLE, Arthur. “Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930)”. **19&20**, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, novembro de 2006. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/academia\\_julian.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm), acessado em 10 de março de 2013.

A esses artistas, como lhes parecia serem os negros no pós-abolição? Quais os significados possíveis de se apreender de suas faturas? Encontrei algumas obras que atendessem a demanda do tema aqui proposto. A maioria dessas, por sinal, encontra-se hoje em acervos públicos. Apresento, a partir daqui, alguns veredictos iniciais dessa pesquisa ainda em andamento.

Dessarte começo essa investigação apresentando ao leitor uma imagem de autoria de Angelo Agostini [fig.1]. Não falo exatamente de uma pintura, contudo sua imediatez, tendo em vista a natureza de sua feitura, a mim soa um bom ponto de partida. Ela se encontra, mais precisamente, na edição imediatamente posterior ao treze de maio de a “Revista Ilustrada”.<sup>3</sup> Agostini, nesse caso, opta por *não* representar nenhuma personagem negra. É algo que salta aos olhos, dado que o tema de sua tira seja as comemorações da abolição da escravatura. Nada obstante, em se tratando de Agostini, em tudo há um propósito.<sup>4</sup> Seus silêncios são escolhas que informam sobre seu entendimento das estruturas sociais e o posicionamento político diante dessa questão.

Notemos que no alto da composição há dois escudos cujas inscrições são datas importantes no processo de emancipação. Ao centro há um Arlequim que, naturalmente, é o comandante dos festejos. Há ainda dois acompanhantes, cujas faces estão num segundo plano (cada qual em uma das outras janelas) emergindo da penumbra. O central empunha uma bandeira do Império e a finca sob um estandarte onde é reproduzido o

---

<sup>3</sup> Todos os números da revista encontram-se atualmente digitalizados e disponíveis em <http://hemerotecadigital.bn.br/>.

<sup>4</sup> Angelo Agostini foi um dos maiores caricaturistas brasileiros do século XIX, além de ser sempre muito atento a questões relativas ao ensino de arte no Brasil. Sobre o artista cf.: LIMA, Herman. **História da Caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1963; SILVA, Rosangela de Jesus. “Os Salões Caricaturais de Angelo Agostini”. In **19&20**, Rio de Janeiro, v. 1, nº 1, mai. 2006. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/criticas/txtcriticas\\_rosangela.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/txtcriticas_rosangela.htm), acessado em 15 de junho de 2013; BALABAN, Marcelo. **Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864 – 1888)**. Campinas, Editora da Unicamp, 2009.

texto da lei áurea. Os nomes de José do Patrocínio, Joaquim Nabuco, Senador Dantas e João Clapp aparecem enfileirados, junto à lei: eis aí os responsáveis pela façanha, naturalmente. Figura ainda um cronológico painel de leis, evocando a ideia de processo. Na porção inferior da imagem vê-se que a expressão “todas as classes” (a que se alude no texto que acompanha o desenho em sua porção inferior) é um tanto quanto limitada: todos são brancos, chapéus a tiracolo saudando aos heróis abolicionistas e, por tabela, a si mesmos. Não há negros, os novos cidadãos, justamente aqueles a quem mais deveria interessar os festejos. Estamos diante da figuração do Império como condutor do processo, sob os aplausos de uma parcela da sociedade civil.<sup>5</sup> A abolição é, pois, concebida como momento de doação e reafirmação do exercício de autoridade.

Essas questões são importantes posto que vão aparecer, em maior ou menor grau, nas representações sobre a abolição vindouras. Do ponto de vista da falta de representatividade do negro durante a abolição, a tela de Victor Meirelles acerta com o desenho de Agostini, embora o façam, como era de se esperar, por caminhos diferentes [fig.2].

Em Meirelles o momento da assinatura é sacralizado. Ao centro observa-se a princesa Isabel, sob o olhar atento de todos os presentes. É uma cena onde prevalece certa horizontalidade e a emoção se faz perceber pelos acenos descontraídos das pessoas que erguem seus chapéus ao fundo da composição. É uma construção bastante diferente de outra cerimônia que o mesmo Victor Meirelles pintaria em 1875. Tratando-se, nesse caso, do juramento da mesma princesa [fig.3]. Aí temos uma situação inversa; a estrutura compositiva é hierarquizada, nota-se o predomínio da economia dos gestos,

---

<sup>5</sup> Segundo Balaban, após sua morte em, seguiu-se uma tentativa de construir a memória do artista como abolicionista. Cf. BALABAN, Marcelo. *Op. Cit.*

assim como narrativas paralelas que conferem a obra um caráter mais solene. Diferente de A abolição da escravatura, onde a atenção para o foco principal da cena é total, nesse o evento aparenta ser uma atividade meramente protocolar, considerando que encontramos várias personagens cuja atenção está dispersa.

Essas imagens, portanto, não só reafirmam o discurso oficial de que a abolição foi um processo lento, gradual e verticalizado, como ajudam a dispersar essa ideia. O estado Imperial aparece como protagonista, cabendo à princesa formalizar algo que brota como um anseio das classes representadas nas figuras. É uma história pacífica, em que não há sem opressão, lutas e embates, muito diferentes do que a historiografia acerca desse período trouxe a tona nas últimas décadas.<sup>6</sup>

Ainda sobre as pinturas cujo tema é a abolição, temos mais algumas que o fazem se não como pintura histórica como alegoria. De certa maneira são complementares a essas. Miguel Navarro Cañizares, por exemplo, representa a abolição como dádiva [fig.4]. Numa estrutura triangular, racionaliza o peso de cada um dos atores nesse evento. Vemos políticos e militares, cada grupo ocupando um dos lados do quadro. Ao centro, sob um altar, novamente a princesa Isabel, que se agarra a uma cruz sob a proteção de figuras divinas. Ou ainda, como instrumento de uma vontade divina. Aos seus pés dobram-se os joelhos de três mulheres, das quais duas são negras. São as únicas figuras da fatura que demonstram algum tipo de emoção mais exacerbada (sobretudo a criança que vai ao colo de umas das mulheres negras). É manifesta a

---

<sup>6</sup> Entre muitos outros Cf. AZEVEDO, Célia Marinho. **Onda Negra, Medo Branco:** O negro no imaginário das elites. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987; MACHADO, Maria Helena Pereira de Toledo. **O plano e o pânico,** os movimentos sociais na década da abolição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; São Paulo, EDUSP, 1994; FRAGA FILHO, Walter da Silva, **Encruzilhadas da Liberdade:** histórias de escravos e libertos na Bahia (1870-1910). Campinas, Editora da UNICAMP, 2006; CUNHA, Olívia Maria Gomes da. & GOMES, Flávio dos Santos (Org.). **Quase-cidadão:** histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2007.

indiferença que as demais personagens possuem com essas figuras, uma vez que seus respectivos olhares apontam a várias direções, exceto a estes.<sup>7</sup> É uma pintura que muito tem a ver com outra anterior, desse mesmo artista intitulada alegoria da lei do Ventre livre [fig.5]. Essa, por sinal, traz os elementos que vão ser retrabalhados no quadro que acabamos de ver; a ideia de doação, a presença da igreja e de um político, um fazedor de leis, como ator principal da situação. Os escravos, mais uma vez, aparecem como gratos, em situação inferior e nosso protagonista completamente alheio às suas existências.

Pedro Américo é o autor de outra alegoria. Libertação dos escravos é uma tela que carrega maiores ambições dado seu tamanho e o caráter de monumentalidade [fig.6]. É uma cena bastante dramática. Ao centro vemos três personagens negras, três escravos negros; estão prostrados diante de figuras cujos trajes, somados à arquitetura do ambiente, remetem à antiguidade clássica. Quem está lhes quebrando as correntes é a liberdade. Rafael Pinto Alves Junior faz uma descrição que me parece bastante precisa, reproduzo-a abaixo:

(...) a Escravidão está representada no *Libertação dos Escravos* pela figura do demônio morto atrás dos escravos libertos, ajoelhados diante da Liberdade que lhes rompem os grilhões: a escravidão não está nem vencida, nem subjugada, mas morta. Atrás dela, numa composição piramidal à esquerda do quadro, destaca-se a figura da Vitória alada, sustentada por figuras que representam a Música e o Amor. Ao fundo, a presença discreta da cristandade representada por uma cruz fulgurante sustentada por anjos. Como elemento delimitador, um muro curvo final que funciona como um limite visual para a composição da cena. Somado aos degraus em primeiro plano, o elemento da arquitetura formado pelo muro de fundo contribui

---

<sup>7</sup> Sobre esse pintor. Cf. RUMMLER DA SILVA, Viviane. "Miguel Navarro y Cañizares e a Academia de Belas Artes da Bahia: relações históricas e obras". **REVISTA OHUN – Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA**. Ano 2, nº 2, outubro 2005. Disponível em <http://www.revistaohun.ufba.br/>, acessado em 13 de junho de 2013.

para a caracterização cenográfica ao entender o espectador como inserido diante de um teatro de arena.<sup>8</sup>

A isso acresceria que a escravidão é aqui também uma dádiva. Atentemos à metáfora cristã presente na cruz etérea que se ergue ao fundo da Arena. O escravo, que está ajoelhado diante da liberdade, eufórico, a saúda. É uma concessão, remete, novamente, a ideia de gratidão. Não devemos nos esquecer que essas pinturas são encomendas do Estado e, certamente, é um fator que influencia em alguma instância a conformação desse registro narrativo.<sup>9</sup> Pedro Américo começou a esboçar esse quadro ainda em 1886 e essa pintura vai conversar com outra posterior *Pax et Concordia* de 1902 [fig.7].<sup>10</sup>

Tanto as imagens iniciais quanto essas últimas, guardando suas correspondentes particularidades, apontam para um ponto em comum: o silenciamento quanto à participação da população negra no processo de abolição. Isso não acontece apenas nas pinturas que retratam a abolição, mas as que dizem respeito às leis emancipatórias [fig.5 e fig.8].

Como sabemos os negros passam de escravos, ex-escravos, ingênuos, africanos livres e mais um sem número de categorias sociais à “cidadãos”. Hoje sabemos que esse processo não se deu de maneira tão simples, como se imaginou anteriormente. A historiografia sobre o período pós-abolição no Brasil e nas Américas, de uma forma geral, visita esse tema com relativa recorrência (embora quando postos em perspectiva,

<sup>8</sup> Cf. PINTO JUNIOR, Rafael Alves. “*Pax et Concordia*: A arquitetura como caminho da alegoria”. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_paxconcordia.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_paxconcordia.htm). Acessado em 10 de fevereiro de 2013.

<sup>9</sup> Sobre as pinturas históricas e suas relações com as encomendas cf. CLARK, T. J. A pintura no ano II. In **Modernismos**. São Paulo, Cosac&Naify, 2007.

<sup>10</sup> Não nos esqueçamos que Pedro Américo fez outras obras para o governo republicano como *Tirandentes Esquartejado* e *Pax e Concordia*. Sobre a vida de Pedro Américo Cf. OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. **Pedro Américo**: sua vida e suas obras. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1943.

os diferentes contextos revelem que cada qual guarda enredamentos e idiossincrasias inerentes a conjunturas históricas próprias). Diante disso, teriam essas questões da cidadania dos negros passado às telas?

Conforme adentramos no século XX a pintura de história cai em desuso. Essa investigação, por assim dizer, acompanhou esse movimento, prestando-se a observação de outros gêneros pictóricos em que a presença negra tenha acontecido. Na arte ocidental, a partir de meados do século XIX, a realidade, mais do que uma temática, se torna uma posição a ser tomada pelo artista.<sup>11</sup> Os “flagrantes” das atividades quotidianas tornam-se mais frequentes.

Do conjunto de obras que pude observar, notei que há um grande número de telas atentas às atividades atinentes ao mundo do trabalho. Assentadas lado a lado essas imagens possuem em comum uma forte presença feminina. A partir desse ponto, tentarei mostrar as conexões existentes, assim como suas eventuais dissonâncias. Contudo, antes de qualquer comentário alusivo às faturas destaco que, em sua maioria, os pintores que aqui serão citados eram estrangeiros. Um fato em si curioso, cujos significados merecem uma maior investidura. Além disso, essa temática não compõe, percentualmente, uma fatia abrangente de suas obras. São momentos episódicos de suas produções, objetivando, provavelmente, algo mais imediato, como algum prêmio do Salão de Belas Artes.<sup>12</sup>

Engenho de Mandioca de Modesto Brocos é um quadro quase monocromático, com grande predominância de tons neutros [fig.9]. Provocam uma ideia de concerto

<sup>11</sup> AMARAL, Aracy A. **Arte para que? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**: subsídios para uma história social da arte no Brasil. 2ª ed. rev. São Paulo, Nobel, 1987.p.4.

<sup>12</sup> CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. “Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX”. **19&20**, Rio de Janeiro, v.IV, n.2, abr. 2009. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_maraliz.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_maraliz.htm). Acessado em 10 de junho de 2013.

entre o espaço físico e as personagens. Há também a presença de cores que vão do vermelho ao rosa, sempre associados às figuras femininas. Excetuando-se uma mulher localizada na porção inferior direita da tela, que mantém conversa com alguém fora de nosso alcance de visão, todos os demais estão bastante introspectivos em suas tarefas, no ritmo do descascar da mandioca; à esquerda um homem em pé realiza uma atividade que exige maior empenho físico. Uma criança está atenta aos acontecimentos; sua presença num ambiente de trabalho remete-nos a questão do aprendizado, da continuidade dos ofícios e da permanência. Brocos é um pintor que explorou com bastante constância essa temática “realista”. É também de sua autoria outro quadro em que a questão da cor aparece de forma latente. Refiro-me à Redenção de Cam [fig.10]. Essa polêmica tela, produzida apenas três anos após a primeira, apresenta-nos quatro personagens. É uma fatura que fala da miscigenação: vemos uma senhora negra dar graças aos céus, ao passo que uma moça mulata (sua filha) a apresenta a seu filho(a), sob o olhar de esgueio de seu marido. Esse quadro, quando veio a público pela primeira vez, assim foi definido por Fantasio ou Olavo Bilac:

Foi assim que a raça gerada por Cam, na terra adusta da África, ficou sendo preta e feia, maltratada e escrava. No grande quadro do meu amado Brocos, aquela admirável preta velha, de mãos erguidas ao céu é a descendente daquele mau filho, que, tendo visto bebedo (sic) o pai, teve a ousadia de achar engraçada a sua patriarcal bebedeira. Ali está ela pagando o crime que não cometeu. Mas Noé, quando condenou, com a sua maldição, toda a raça do filho mau a ter na pele, até a consumação dos séculos, a negrura da noite, - não podia contar com uma cousa que sucedeu depois.

E a cousa foi esta: descendentes brancos de Sem, fartos de beijar peles alvas, desandaram a beijar peles pretas. E começou assim a raça de Sem a redimir a raça de Cam, - redenção que Brocos acabou agora. Em gíria comercial, quando se quer dizer que é preciso esclarecer um contrato, diz-se que é preciso por o preto no branco. Brocos, para esclarecer a raça de Cam, inverteu o processo: fez justamente o contrario.

Na sua grande tela belíssima, já a filha da velha preta está meio lavada da maldição secular: já não tem na pele a lúgubre cor da noite, mas a cor indecisa de um crepúsculo. E vede agora aquele latagão que ali está, ao lado dela, branco como o dia: é um Semita puro, que se encarregou de completar a obra da denção, transformando o crepúsculo numa aurora radiante. Vede a aurorara-criança como sorri e fulgura, no colo da mulata, = auorar filh do dilúculo, neta da noite... Cam está redimid! Está gorada a praga de Noé!

- Felizmente! Porque, enfim, seria horrivelmente iniquo que, por causa da moafa de um patriarca intemperante, toda uma raça trouxesse ate o dia do Juízo Final o estigma da condenação...

Noé bebeu? Pois não bebesse! Brocos desmoralizou-o.<sup>13</sup>

Essa imagem, por sinal, foi utilizada por Batista de Lacerda para ilustrar seu argumento acerca da miscigenação no congresso universal de raças, ocorrido em Londres em 1911. Abaixo da tela seguia-se a seguinte legenda: ““Le nègre passant au blanc, à la troisième génération, par l'effet du croisement des races.”<sup>14</sup> Esses dois excertos são interessantes que nos permite visualizar como seus contemporaneos faziam a leitura dessa obra. O primeiro ainda muito próximo de sua produção, já o segundo apropriando-se num contexto em que já era uma obra mais consolidada e já havia passado pelo escrutínio da critica e se tornado uma das mais conhecidas do pintor espanhol.

Retornado à temática das telas que retratem o mundo do trabalho, temos Tarefa pesada de Gustavo Dall’ara [fig.11]. Nessa são as mulheres que realizam o trabalho braçal. Num primeiro plano vemos lavadeiras transportando latas d’agua sobre a cabeça.

<sup>13</sup> FANTASIO. “Fantasio na Exposição II” - A Redenção de Cham’. In **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 5 de setembro de 1895, p. 1. Fantasio era um dos pseudônimos que Bilac utilizava para escrever versos satíricos. Têm referencia no personagem da peça homônima de Alfred Musset. Cf. SIMÕES JÚNIOR, Álvaro dos Santos. **A sátira do parnaso**: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 à 1904. São Paulo, Editora Unesp, 2007. p. 127.

<sup>14</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Previsões são sempre traiçoeiras: João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco”. **História, ciências, saúde-Manguinhos**, vol.18 no.1 Rio de Janeiro, março de 2011. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702011000100013>, acessado em 10 de junho de 2013.

O título é pleonástico na medida em que a expressão corporal das personagens sugere uma atividade física bastante intensa e desconfortável. É exatamente o mesmo tema que encontraremos em Antonio Ferrigno com Monjolo [fig.12]. Notemos ainda que em Ferrigno há um elemento masculino novamente, uma criança que é quem zela pela manutenção física do local de trabalho.

O tema das lavadeiras está presente também em Elyseo Visconti [fig.13]. Dos que vimos até agora, certamente é o mais delicado. O espectador acompanha o trabalho das lavadeiras de longe. Duas delas estão de costas e uma terceira esfrega as roupas numa bacia, entretidas no fazer de sua atividade. Dessas duas são negras. Acompanham-nas vários cestos e balaios. A altura do mato quase as encobre.

Amando Vianna nos apresenta um close de uma trabalhadora negra absorta em seus próprios pensamentos enquanto poli mecanicamente a prataria de sua patroa [fig.14]. O notável desconforto da personagem remetendo-nos a *Un bar aux Folie-Bergère* de Manet [fig.15]. Embora difiram num quadro mais geral, posto que o pintor francês esteja falando sobre a hausmanização, sobre as transformações urbanas e as reconfigurações do espaço público.<sup>15</sup>

O ambiente doméstico é outro tema recorrente. A personagem nos é apresentada Outro quadro que fala do sobre isso é *Fascinação de Pedro Peres* [fig.16]. Nele vemos uma garotinha negra, paralelamente a uma boneca branca. A menina esta descalça, numa posição corporal que indica certo desconforto. Parece estar posando para outra pessoa fora de nosso raio de visão. A posição inusual sugere falta de familiaridade com os costumes, sendo determinantes para esse mal estar. Atentemos que a boneca está

<sup>15</sup> Cf. CLARK, T.J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores.** São Paulo, Companhia das Letras, 2004. pp.278-343.

mais bem vestida que a menininha. Sua roupa parece ser constituída de um tecido mais nobre, há ainda um chapéu e sapatos e encontra-se recostada numa cadeira cujo apoio para as costas é recoberto por um tecido rendado. Vejo aí algo relacionado a sua dificuldade de se encaixar nesse novo mundo, sobre sua cidadania fictícia. A cadeira vazia entre a menina e a boneca, é o espaço que convida o espectador a tomar parte da cena num efeito degadiano.

Carlos Chambelland possui uma tela intitulada Interior de Cozinha [fig.17]. A precariedade dos meios materiais evidencia-nos que está no interior da cozinha de sua casa. Trata-se de um fato novo, uma nova forma de representar uma personagem negra.

Em 1891 Almeida Júnior pintou um pequeno retrato intitulado A negra [fig.18]. Notamos uma senhora sentada à entrada de uma casa simples (provavelmente a sua) com um olhar de profundo desespero. Ela não está trabalhando como em Rugendas, Debret e todos os outros artistas que vimos até aqui, tampouco se trata de uma alegoria ou o retrato de um tipo. É o registro de uma personagem pela personagem. É um processo que vai se radicalizar em Retrato de Preto, de Arthur Timotheo da Costa [fig.19]. Vejamos o que diz uma crítica a respeito do quadro quando de sua exposição:

“Retrato de preto” é outro quadro de Thimotheo e um dos melhores da Exposição. Como o diz o título, representa um negro, de nariz chato e beiços encarnados, chupando uma ponta de cigarro. O artista apanhou admiravelmente a expressão do negro desabusado das nossas cidades: uma expressão de audácia e capadoçagem muito do “Treze de Maio”.

Na época que corre, não poderíamos apelidar esse quadro - *O inimigo do argentino?*

A referência ao argentino provavelmente se dê em função das reformas urbanas.

Há uma passagem de Lima Barreto que dá conta de esclarecer a questão:

A obsessão de Buenos Aires sempre nos perturbou o julgamento das coisas. A grande cidade do Prata tem um milhão de habitantes; a capital argentina tem longas ruas retas; a capital (..)Argentina não tem pretos; portanto, meus senhores, o Rio de Janeiro, cortado de montanhas deve ter largas ruas retas; o Rio de Janeiro, num país de três ou quatro grandes cidades, precisa ter um milhão; o Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos. [...] O Rio civiliza-se!<sup>16</sup>

Presenciamos, portanto, um retrato, mas não de um tipo e sim de um sujeito de carne e osso. Ele representa tudo aquilo que o Rio não quer se, ou ao menos um Rio que boa parte dessa sociedade repudia. É um retrato de “preto”. O termo, sem dúvidas, o aproxima da escravidão. Mais do que isso, é a primeira vez que vemos um personagem desafiador, reafirmando-se enquanto protagonista de sua própria vida. É a emergência do sujeito. Não se trata da individualidade de um sujeito, ou ainda qualquer um dos autorretratos de Arthur Timotheo (os quais a questão da raça também vem à tona, posto que é ele também negro e transforma isso num tema [figs.20, 21 e 22].) mas sim de sua existência enquanto grupo social localizado historicamente, algo que até então, pelo que pudemos verificar até aqui, havia lhes sido negado.

<sup>16</sup> BARRETO, Lima. Vida urbana, 26 de janeiro de 1915. Disponível em [www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000161.pdf](http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000161.pdf). Acessado em 20 de dezembro de 2012.

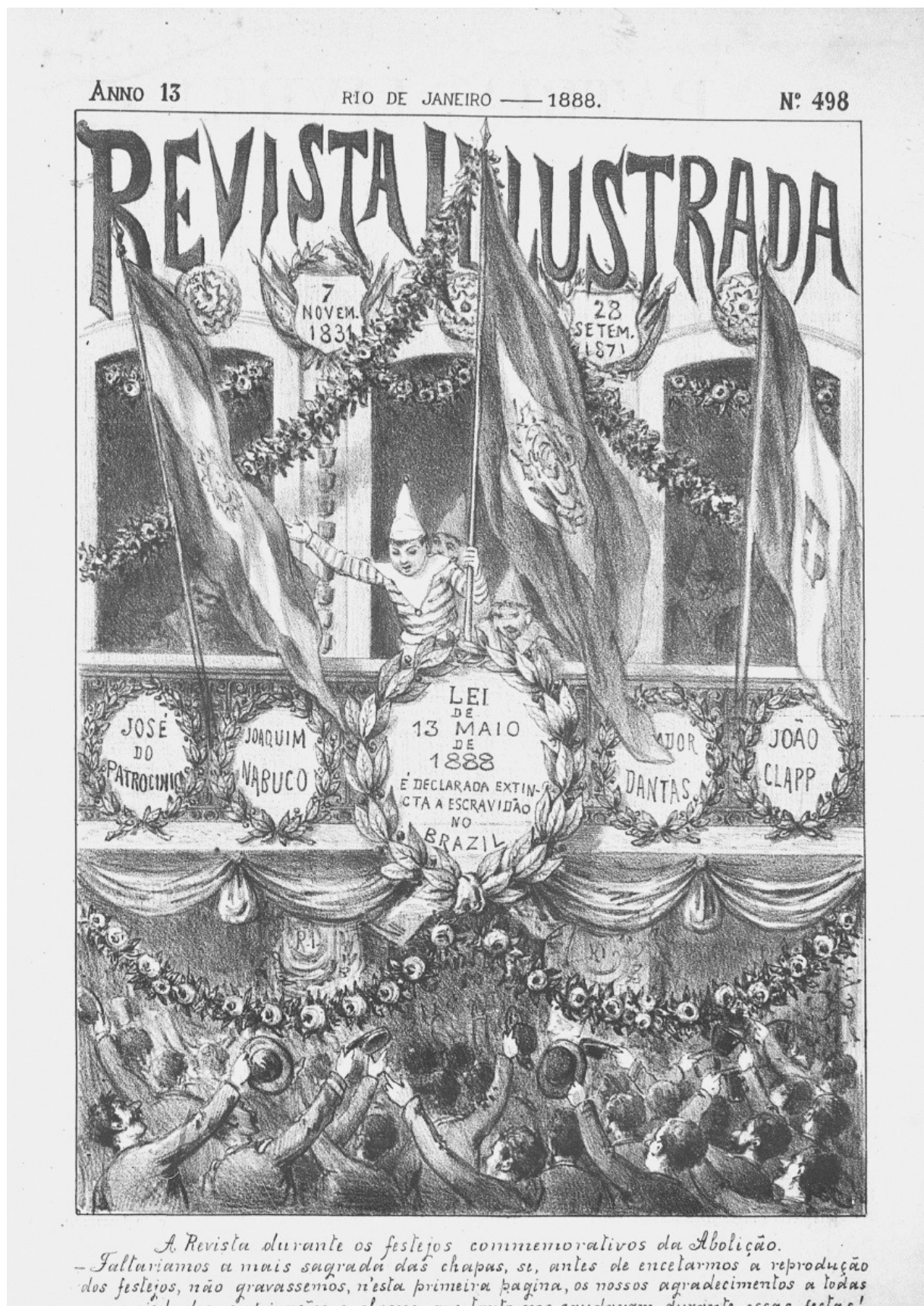


Fig. 1 - Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, Anno 13, n°498, 1888. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em <http://hemerotecadigital.bn.br/>

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

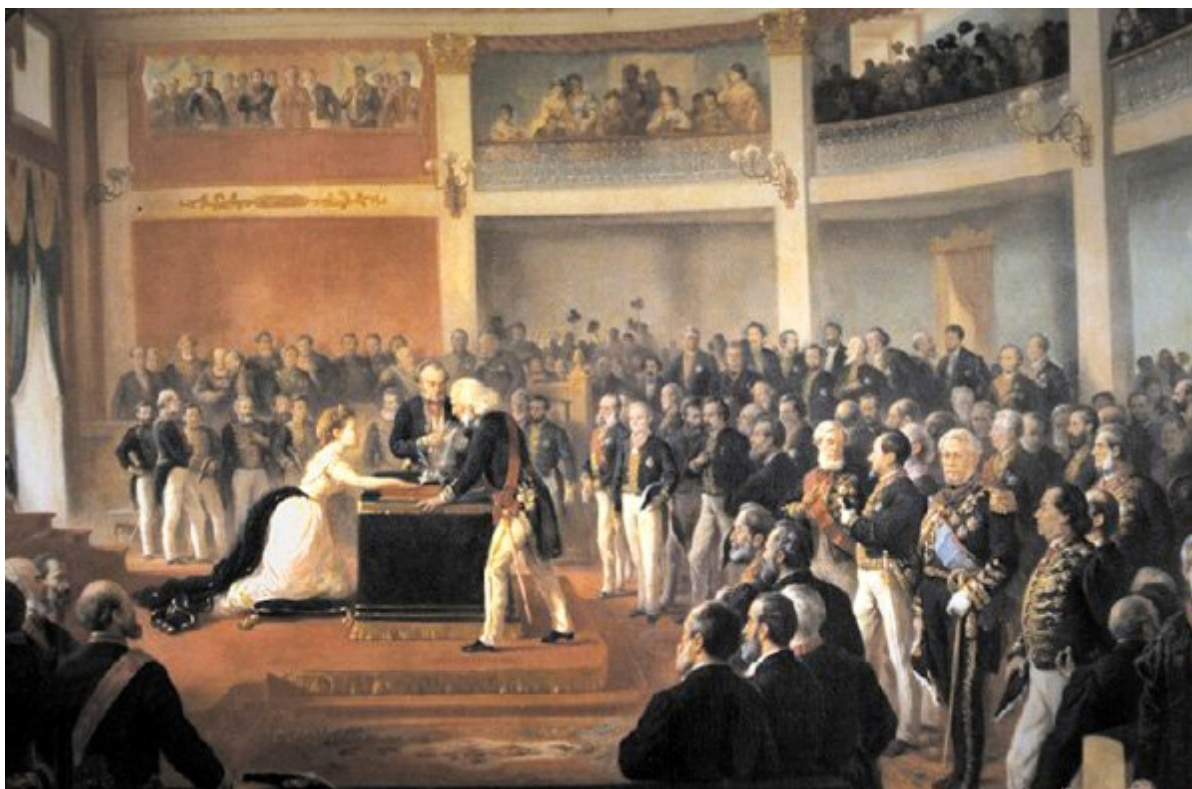
Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL



**Fig. 2** - Victor Meireles. A abolição da escravatura. 1888-1903, circa. Óleo sobre tela. Dimensões desconhecidas. Acervo Banco Itaú. São Paulo.



**Fig. 3** - Victor Meireles. Juramento da Princesa Isabel. 1875. Óleo sobre tela. 177 x 260 cm. Museu Imperial. Petrópolis.



**Fig. 4** - Miguel Navarro Cañizares. Lei Áurea. 1888. Óleo sobre tela. 66 x 56 cm. Escola de Belas Artes-UFBA, Salvador.



**Fig. 5** - Miguel Navarro Cañizares. Alegoria do Ventre livre. S/d. Óleo sobre tela. Dimensões desconhecidas.



**Fig. 6** - Pedro Américo de Figueiredo e Mello. Libertação dos escravos (estudo). 1889. Óleo sobre tela. 140,5 x 200 cm. Palácio dos Bandeirantes, São Paulo.



**Fig. 7** - Pedro Américo de Figueiredo e Mello. Pax et concordia. 1902. Óleo sobre tela. 300 x 431 cm. Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.



**Fig. 8** - Pedro Peres. A primeira libertação. 1885. Óleo sobre tela. Dimensões desconhecidas. Câmara Municipal, Rio de Janeiro.

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL



**Fig. 9** – Modesto Brocos. Engenho de Mandioca. 1892. Óleo sobre tela. 58,6 x 75,8 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



**Fig. 10** - Modesto Brocos. A Redenção de Cam. 1895. Óleo sobre tela. 199 x 166 cm. MNBA, Rio de Janeiro.

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL



**Fig. 11** – Gustavo Dall'ara. Tarefa pesada. 1913. Óleo sobre tela. 120 x 90 cm. MNBA, Rio de Janeiro.



**Fig. 12** - Antonio Ferrigno - O monjolo. 1895. Óleo sobre tela. 47 x 74 cm. Coleção de Manoel Ernesto Serra Negra, São Paulo.



**Fig. 13** - Elyseo Visconti. Lavadeira do Andaraí. S/d. Óleo sobre tela. 33 x 41 cm.

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL



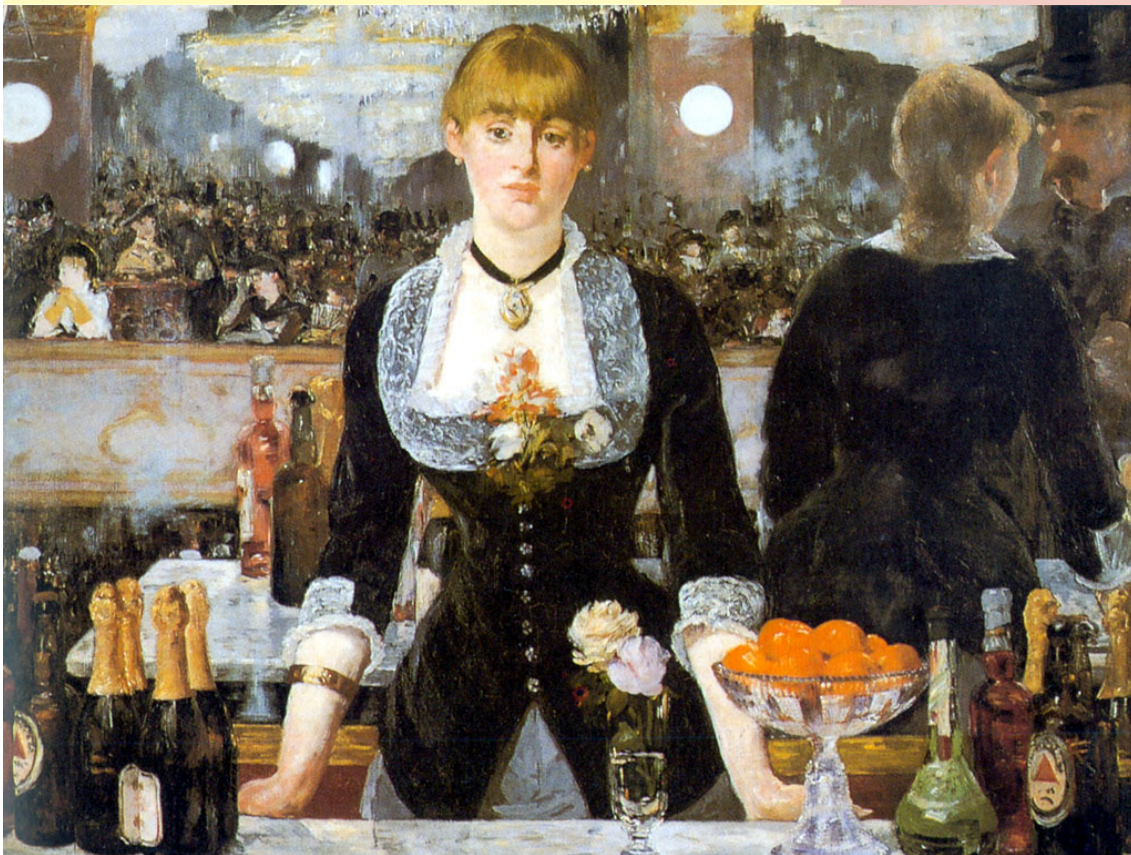
**Fig. 14** – Armando Vianna. Limpando metais. 1923. Óleo sobre tela. 99 x 81 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL



**Fig. 15** – Edouard Manet. Un bar aux Folie-Bergère. 1882. Óleo sobre tela. 96 x 130 cm, Musée d'Orsay, Paris.



**Fig. 16** – Pedro Peres. Fascinação. 1902. Óleo sobre Madeira.



**Fig. 17** - Carlos Chambelland. S.d. Técnica desconhecida. Dimensões desconhecidas. Interior de cozinha.



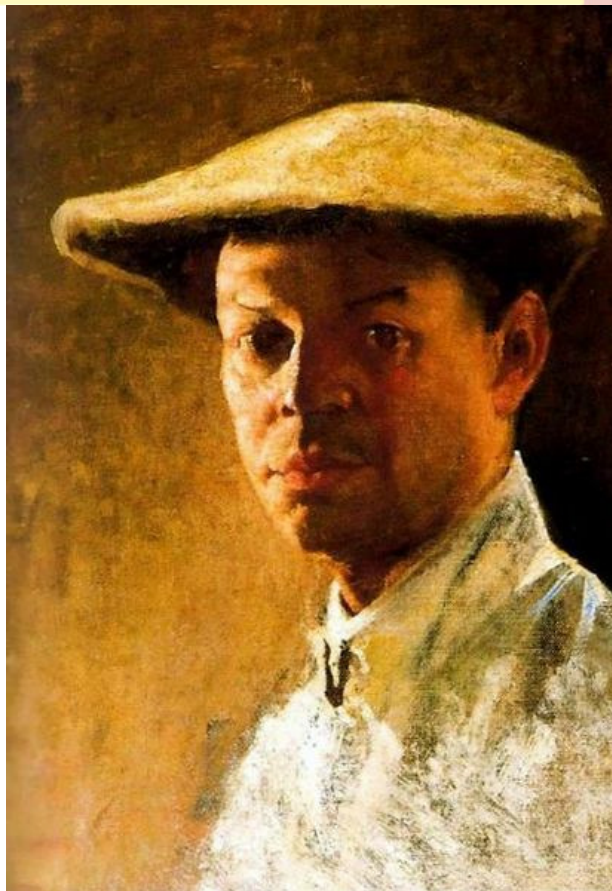
**Fig. 18** – José Ferraz de Almeida Junior. A negra. 1891. Óleo sobre tela. 37 X 25 cm. Coleção privada.



**Fig. 19** - Arthur Timotheo da Costa. Retrato de Preto. 1906. Museu Afro Brasil, São Paulo.



**Fig. 20** – Arthur Timotheo da Costa. Autorretrato. Óleo sobre tela. 1919. 86 x79 cm. MNBA, Rio de Janeiro.



**Fig. 21** – Arthur Timotheo da Costa. S/d. Óleo sobre tela. Dimensões desconhecidas. Museu Afro Brasil, São Paulo.



**Fig. 22** – Arthur Timotheo da Costa. Autorretrato. 1908. Óleo sobre tela. 41 x 33 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.