

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

**GABRIELA RAMOS RIBEIRO MARTINS**

**Ave-Marias: Uma análise da representação simbólica  
de mulheres negras nas obras artísticas de Manoel da  
Costa Ataíde e Jean-Baptiste Debret**

**São Paulo**

**2019**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

**Ave-Marias: Uma análise da representação simbólica  
de mulheres negras nas obras artísticas de Manoel da  
Costa Ataíde e Jean-Baptiste Debret**

**Gabriela Ramos Ribeiro Martins**

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
ao Centro de Estudos Latino Americanos sobre  
Cultura e Comunicação da Universidade de  
São Paulo como requisito parcial para  
obtenção do título de Especialista em  
Educação, Cultura e Relações Étnico-Raciais.

**Orientadora: Prof. Mestra Tatiana Oliveira**

São Paulo

2019

# **AVE-MARIAS: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DE MULHERES NEGRAS NAS OBRAS ARTÍSTICAS DE MANOEL DA COSTA ATAÍDE E JEAN-BAPTISTE DEBRET<sup>1</sup>**

**Gabriela Ramos Ribeiro Martins<sup>2</sup>**

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é investigar, por meio de uma pesquisa teórica e imagética, as origens na arte colonial brasileira de dois ideais nacionais de mulher: o primeiro inspirado numa concepção cristã de maternidade, fundada no recato e na pureza, e o outro em seu suposto oposto: sexualizado, lascivo e desumanizado. O trabalho teve como fundamento um levantamento bibliográfico que respondesse questões acerca do estilo barroco que se desenvolveu no Brasil, empregando a análise semiótica e histórica de obras dos artistas Manoel da Costa Ataíde e Jean-Baptiste Debret. O enfoque maior foi dado às representações da Virgem Maria (entendida aqui como símbolo maior do ideal feminino construído e disseminado no Brasil colônia) personificadas subversivamente por mulheres negras nas pinturas de Mestre Ataíde e às representações documentais de Debret acerca do cotidiano das escravas na colônia.

**Palavras-chave:** Ideal feminino, Virgem Maria, Barroco, Arte Colonial

**Abstract:** The objective of this study is to investigate, by means of theoretical and imagetical research, the origins of two national women ideals: the first inspired by a christian conception of motherhood, founded on modesty and purity, and the other by its supposed opposite: sexualized, lascivious and dehumanized. This study was founded on a bibliographical research that would be able to answer questions on the matter of the Baroque style that developed in Brazil, employing a semiotic and historic analysis of the works of Manoel da Costa Ataíde and Jean-Baptiste Debret. The study focused on representations of the

---

<sup>1</sup> Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Educação, Cultura e Relações Étnico-Raciais.

<sup>2</sup> Pós-graduanda em Educação, Cultura e Relações Étnico-Raciais.

Virgin Mary (understood as a major symbol of the feminine ideal built and disseminated in colonial Brazil) subversively personified as black women in Mestre Ataíde's paintings and on Debret's documental representations of the daily lives of female slaves in the colony.

**Key-words:** Feminine ideal, Virgin Mary, Baroque, Colonial art

**Resumen:** El objetivo de este trabajo es investigar, por medio de datos teóricos e imagéticos, los orígenes en el arte colonial brasileño de dos ideales nacionales de mujer: el primer inspirado en una concepción cristiana de maternidad, fundada en el recato y la pureza, y el otro en su supuesto contrario: sexualizado, lascivo y deshumanizado. El trabajo tuvo por fundamento una búsqueda bibliográfica que respondiera cuestiones acerca del estilo barroco que se desarrolló en Brasil, empleando el análisis semiótico e histórico de obras de los artistas Manoel da Costa Ataíde y Jean-Baptiste Debret. El enfoque principal fue dado a las representaciones de la Virgen María (entendida aquí como símbolo mayor del ideal femenino construido y diseminado en el Brasil colonia) personificadas subversivamente por mujeres negras en las pinturas de Mestre Ataíde y las representaciones documentales de Debret acerca del cotidiano de las esclavas en la colonia.

**Palabras clave:** Ideal femenino, Virgen María, Barroco, Arte Colonial

## INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe uma reflexão artística e histórica sobre as origens de um ideal feminino no Brasil, utilizando, para isso, a análise de algumas obras do artista barroco brasileiro Manoel da Costa Ataíde que representam polimorfismos iconográficos da Virgem Maria, comparando-as às produções do mesmo período do artista Jean-Baptiste Debret. Tal contraposição é fundamentada na concepção de Mary Del Priore (1994), autora importante no desenvolvimento da linha de pesquisa proposta, acerca da valorização de um determinado perfil branco, recatado, submisso e materno em detrimento da afirmação de seu oposto sexualizado, relacionado às mulheres pobres e negras da época.

Primeiramente será descrito brevemente o surgimento do Barroco europeu; em seguida, o contexto histórico em que ele chega ao Brasil e quais são os princípios norteadores desse estilo artístico. Logo adiante o tema será aproximado do *universo feminino*, sendo então abordado o ideal de mulher no período colonial e a maneira com que esse ideal dialoga com os variados perfis e realidades de mulheres, das senhoras brancas às negras escravizadas. Essa dualidade será tratada a partir de algumas representações da Virgem personificadas em corpos negros, que serão eleitos para ilustrar a influência do culto mariano na concepção de feminino idílico, e a análise de algumas obras do artista Jean-Baptiste Debret que tem como foco temático a representação da figura das mulheres negras escravizadas da época.

Para isso, é utilizado como fundamentação teórica de análise de imagens, o método iconológico de Panofsky (1976).

## 1. O renascimento do Barroco em terras tropicais

No final do século XVII e meados do século XVIII, enquanto a Europa passava a enfrentar novos desafios no âmbito sociopolítico e lidava com o advento do estilo Neoclássico no campo das artes, a colonização do Brasil começava a se desenvolver com mais força, levando adiante o processo de imposição das particularidades culturais de Portugal sobre a colônia. Esta série de imposições se deu por meio das Missões Jesuíticas, que tinham como objetivo catequizar os povos indígenas por meio da sobreposição da cultura nativa pela cultura portuguesa, como explica o sociólogo Darcy Ribeiro (1997, p. 39):

O motor dessa expansão era o processo civilizatório que deu nascimento a dois Estados nacionais: Portugal e Espanha, que acabavam de se constituir superando o fracasso feudal que sucedera à decadência dos romanos. Não era assim, naturalmente, que eles se viam, os gestores dessa expansão. Eles se davam ao luxo de propor-se motivações mais nobres que as mercantis, definindo-se como os expansores da cristandade católica sobre os povos existentes e por existir no além-mar. Pretendiam refazer o orbe em missão salvadora, cumprindo a tarefa suprema do homem branco, para isso destinado por Deus: juntar todos os homens numa só cristandade.

Deste modo, ao abordar a questão da produção de arte brasileira e, mais especificamente, do Barroco brasileiro, é importante levar em consideração que anteriormente à chegada dos portugueses às terras brasileiras já havia uma arte nativa sendo desenvolvida pelos diversos grupos étnicos indígenas que aqui viviam. No entanto, esta arte, por muito tempo, foi reduzida a um conjunto de práticas de âmbito antropológico, relegando a arte plumária, a cerâmica e a pintura corporal a uma posição subalterna.

De acordo com Benedito Lima de Toledo (2015), em um cenário completamente diferente do que serviu como berço ao Barroco europeu, o Brasil colônia era formado por vilarejos dispersos em algumas regiões do país. Tal ambiente ofereceu uma outra perspectiva a esta arte erudita, que em sua faceta europeia era sofisticada e feita quase que exclusivamente por homens brancos. O Barroco brasileiro, por sua vez, demonstra um caráter rústico, tendo

sido criado por artesãos sem formação acadêmica, sobretudo por escravos, negros alforriados e indígenas, ensinados pelos missionários portugueses. É esta simplicidade da adaptação brasileira, quando comparado ao erudito Barroco europeu, que lhe atribui tamanha singularidade e pureza.

Por conta da ausência de uma corte real no Brasil, somente a Igreja assumiu a função de mecenas, tendo financiado a produção da arte colonial por meio da representação de suas diversas ordens eclesiásticas, como por exemplo os franciscanos, os jesuítas e as carmelitas<sup>1</sup>.

Ainda segundo Toledo (2015), iniciou-se o estabelecimento de uma arte predominantemente religiosa que se tornou responsável pela imposição da doutrina cristã sobre a população que era extremamente diversificada, tanto no tocante à estrutura de classes quanto a questões culturais. Esta arte não se limitava a locais pontuais como Igrejas e palacetes, estando presente em inúmeros lugares, como por exemplo em chafarizes nas praças, entre residências, nas ruas e no interior de edifícios públicos.

O autor também afirma que assim como ocorreu em Portugal, no Brasil o Barroco foi exaltado pela sua ostentação decorativa capaz de seduzir não apenas os olhos, mas também o coração dos fiéis por conta de sua grandeza formal e estética relacionada à glória de Deus. Enquanto que, para os fiéis da Igreja Católica, este fato era indiscutível, para os protestantes essa ostentação era motivo de denúncia, já que grande parte das acusações levantadas contra a Igreja Católica tratava justamente do excesso de luxo e gastos.

Segundo Víctor Tapié (1983), a Reforma Protestante, quando analisada em seu conjunto, foi uma ruptura com a herança religiosa da Idade Média, que era tida como uma tradição corrompida pelos interesses mundanos, de modo que apenas uma reforma radical seria capaz de retomar as origens do cristianismo. O autor também afirma o caráter de resistência do iconoclasmo instaurado pela Reforma Protestante como maneira de enfraquecer o catolicismo, o que é reforçado pelo escritor e professor francês, René Huyghe (1957, vol. 3, p. 126 ), que nota que:

---

<sup>1</sup> Que mais tarde possuirão importante papel na propagação de um ideal feminino baseado na imagem da Virgem Maria nos conventos brasileiros.

Se a arte pode seduzir a alma, perturbá-la e encantá-la, emocioná-la nas profundezas não percebidas pela razão, que isso se faça em benefício da fé! O protestantismo em sua secura exigente desdenhava as necessidades da vida sensível. Ia-se então preenchê-las para comover, acordar, drenar para a fé os impulsos mais obscuros possíveis das almas.

Daí em diante a arte virou as costas ao Classicismo, ao seu despojamento, ao seu rigor, à sua pureza, por vezes fria; tornou-se barroca, feita de profusão e dinamismo, de sedução e do patético. É nesse sentido que o Barroco se afirma, principalmente como arte da Contrarreforma.

Conforme Costa (2012) embora a arte barroca brasileira carregasse os principais conceitos básicos do Barroco europeu, ela diferia de sua matriz originária por não ter que enfrentar a expansão dos ideais protestantes. No entanto, por conta da diversidade de origens e crenças da população brasileira, mesmo com a ausência da ameaça protestante, a Igreja – com o aval da corte Portuguesa – investiu no mesmo modelo doutrinador da arte barroca, fortemente marcado por ser deslumbrante, atraente e didático, de modo a ser facilmente assimilado e por ser capaz de converter aquela população, tão rica em diversidade cultural, em novos cristãos. Paralelamente, a ênfase na fé cristã também possuía a capacidade de fortalecer a crença daqueles que já a tinham e, por fim, de alguma maneira, de unificar a sociedade tão estratificada em classes e perspectivas sob uma só religião.

A autora destaca o fato de que para a arte barroca alcançar êxito naquilo que se propôs, ou seja, para obter maior abrangência na quantidade de fiéis, foi necessário estabelecer algumas concessões. Por conta disso, precisou ceder espaço aos gostos e demandas populares, introduzindo novas temáticas nos modelos representativos - tanto nas esculturas quanto nas pinturas e afrescos no interior das igrejas, assim como ocorreu na música. As inúmeras imagens de santas e santos populares passaram a compor o cenário rico e catártico das igrejas. Envoltos em guirlandas e entalhes de madeira pintada de dourado (de estilo português), essas imagens remetiam ao esplendor e à grandiosidade divina.

Para Costa (2012) o maior apelo aos estímulos sensoriais, às paixões, aos temores e às esperanças era capaz de preencher de devoção os fiéis que frequentavam esses espaços nos cultos religiosos. O Barroco brasileiro também possuía grande caráter festivo, incorporando procissões, mascaradas

e apresentações teatrais à vida cotidiana. Por meio dos autos teatrais, os jesuítas conseguiram introduzir o teatro no Brasil, a fim de narrar a história de santos e passagens bíblicas. Este Barroco mestiço, dramático e opulento formou as bases de uma cultura oral, emocional e teatral, na qual a expressividade era fundamental na comunicação.

De acordo com Toledo (2015), geralmente, as imagens possuíam certa expressão dramática, expondo sentimentos exacerbados com um realismo sensibilizador. Pode-se observar que uma das imagens mais exploradas pela fé católica nesta época foi a da Virgem Maria – entre outras santas – que exercia sobre as mulheres, sobretudo as mulheres brancas e da alta sociedade, grande influência de conduta, pois era considerada um exemplo de virtude feminina a ser seguido.

## **2. À sua imagem e semelhança: as filhas de Maria e o ideal branco de mulher no Brasil colônia**

Segundo os valores morais ocidentais vigentes durante o século XVII, a educação feminina deveria ser restrita ao âmbito doméstico, já que, segundo ele, o conhecimento era contrário à natureza das mulheres. A mulher deveria ocupar o ambiente doméstico, sendo educada a confinar-se no espaço familiar e a dedicar-se exclusivamente às tarefas da casa e a atender os caprichos de seus pais e maridos. Esse papel atendia à concepção de mulher predominante até o século XX, que a definia como um ser subalterno aos homens, cabendo a eles possuí-las tal como uma propriedade (GASPARI, 2003, p. 29).

De acordo com Celma Burille (2012), a fim de reproduzir e estabelecer as características étnicas europeias no Brasil, muitas mulheres brancas (abastadas ou pobres) foram trazidas à colônia para servirem de esposas e auxiliarem na povoação do território. Dada a influência das instituições sociais e das imposições de conduta transferidas de Portugal, o padrão de comportamento das mulheres brasileiras – sobretudo das brancas ricas, as chamadas *sinhas* – foi fadado à valorização da vida doméstica.

Assim como a ausência das mulheres brancas nos espaços públicos se explicava por essa obrigação em permanecer no ambiente familiar devido ao costume patriarcal, essa ausência explicava-se também pela organização do espaço público urbano que ainda era muito recente: não havia calçadas, o lixo era amontoado nas ruas, além do alto índice de violência pública. As únicas mulheres que costumavam sair com frequência a esses espaços eram as mulheres negras escravizadas.

Ainda segundo a autora, neste mesmo período, algumas nações europeias já haviam se consolidado, surgindo o costume burguês de sair às ruas e às compras. Este costume, no entanto, demorou a se estabelecer no Brasil colonial.

Nesta época a educação das meninas brancas era extremamente diferente da direcionada aos meninos brancos, pois era desejável que elas apenas reproduzissem a sociedade em que viviam, sem dominar os meios intelectuais necessários para refletir e questionar a realidade que se

apresentava como única e absoluta. Segundo Algranti (1993, p.261.) neste contexto:

Os conventos eram as únicas opções de cultura e educação para as mulheres, além da instrução doméstica, até o século XIX no Brasil colônia. Até porque o que se esperava das mulheres era que fossem boas esposas e boas mães, e esses lugares de recolhimentos nada mais era, na realidade, do que centros de correção das 'desonradas', ou de preservação da honra feminina. Então, não se via maior preocupação além de ensinar a ler e a trabalhar com as agulhas.

Dessa maneira, devido à ausência de um sistema formal de educação que abrangesse o público feminino, os conventos no Brasil, foram assumidos como os espaços que ofereciam educação às mulheres, mesmo que pautada dentro do molde patriarcal do período e que visavam manter o *status quo* da sociedade. Eles foram criados a partir do século XVII, ainda que com séria resistência da Coroa Portuguesa, já que o intuito era estimular as alianças matrimoniais a fim de reproduzir a sociedade européia na América.

Embora os conventos ainda funcionassem de acordo com a ordem e valores patriarcais, este era um dos espaços em que as mulheres podiam desenvolver algum tipo de controle e função social, pois se revelava um espaço de autonomia e sociabilidade maior do que se estivessem sobre o controle direto de suas famílias, já que

Podiam exercer até cargos de direção e comando. Contavam com a ajuda dos homens para auxiliá-las na administração, mas eram elas que governavam. E dentro deles, a hierarquia da colônia era imposta também. Reproduziam lá dentro a mesma organização social de fora dos claustros. Faziam desses espaços de sociabilidade e cultura feminina. Formavam famílias particulares dentro dos conventos, com serviços de escravas particulares como se estivessem em suas próprias casas. Isso atrapalhava a autoridade e a disciplina dentro dos conventos, pois um lugar que deveria respeitar o claustro e a pobreza contrastava com a ostentação de algumas mulheres, que se recusavam a obedecer às normas internas. (ALGRANTI apud BURILLE, 2012, p. 5)

Segundo Dias (1993), ainda que os conventos fossem tidos como espaços quase que exclusivamente femininos, a diversidade étnica e de classe social das mulheres seguia reproduzindo o sistema hierárquico e escravocrata

vigente na sociedade brasileira. Apesar de exercer certo poder – dentro e fora dos conventos – sobre as demais mulheres da sociedade, a mulher branca possuía um papel que a submetia a outros tipos de opressão, pois a tornava alvo de constante controle social e familiar, uma vez que foi sobre ela que se buscou estabelecer um tipo de mulher ideal de acordo com os valores cristãos europeus vigentes.

Porém, seria possível instaurar um determinado modelo de conduta feminina inspirado nos moldes cristãos, visto que as condições estabelecidas no Brasil da época divergiram consideravelmente do padrão europeu? Para responder a esta pergunta é necessário refletir sobre as particularidades do contexto histórico estabelecido na colônia. Segundo Burille (2012, p. 4), nesta época, a sociedade era formada por homens viajantes, o que fazia com que muitas mulheres brancas assumissem alguns papéis socialmente masculinos, como o de administradoras de negócios e de fazendas, chefes de família com direito a heranças e com liberdade para pedir o divórcio. Foi então, neste cenário inédito, que diversos estereótipos femininos foram se desenvolvendo como afirmação ou negação da referência de mulher ideal estabelecida.

### 3. Maternidade, castidade e devoção

Estabelecida uma ordem que objetivava o adestramento da sexualidade feminina branca para o âmbito familiar e conjugal, com o intuito de promover a manutenção da base social da colônia, fez-se necessário eleger um modelo feminino de corpo subordinado e recatado. Para valorizar este determinado perfil de mulher, condenava-se o seu avesso, Priore (1994, p.16) afirma:

Queixando-se do que considera “provocação intolerável”, o confessor Manuel de Arceniaga<sup>2</sup> segue condenando “a nudez dos peitos... e as desculpas que aparentam cobri-los com gazes e panos transparentes, porque não os ocultam e nem cobrem, antes com estes enganosos artificiosos, provocam, atraem e chamam mais atenção.” A necessidade de recato é uma regra. “Se alguma mulher se fardar com alvaiade ou outro enfeite para agradar a outros que não seu marido, imponha-se-lhe três anos de penitência”, declara ainda Arcegiãna.

Portanto, a motivação de direcionar a sexualidade feminina branca para dentro do âmbito conjugal provém do intuito de fazer da família o foco propagador da moral cristã. A mulher que almejava se livrar dos castigos celestiais devia se enquadrar no casamento e se manter subordinada ao seu marido, estando a ele disponível a todos os momentos e dedicando-lhe suas virtudes. Devia ainda abster-se de vestes que chamassem atenção, utilizando apenas “vestido honesto conforme seu estado e condição de cristã” (ACERGIANA apud DEL PRIORE, 1994, p. 17).

Percebe-se, portanto, que a idealização sobre a figura da mulher branca só foi possível a partir da afirmação de seu oposto. Flávia Biroli (2015) discute essa questão ao afirmar que determinados papéis atribuídos às mulheres brancas, como a dedicação prioritária à vida doméstica, passaram a ser encarados não apenas como comportamentos e predisposições naturais femininas, mas também como valores, o que levava toda conduta diferenciada para a categoria do desvio.

Sendo assim, muitas representações do feminino na arte, além de valorizar um arquétipo que fosse capaz de santificar a imagem da mulher e

---

<sup>2</sup> Padre confessor espanhol do século XVIII, criador do manual *Método práctico de hacer fructuosamente confesión general*. Madri: Ramon Ruiz, 1724.

relacioná-la à esfera doméstica e familiar, também faziam referência à questionável e ambígua moral da alma feminina. Nestes casos, a figura feminina era representada como portadora de atitude moralmente negativas como ambição, sedução e desobediência, como é o caso das diversas referências feitas a Eva como corruptora de Adão ou de Dalila como traidora de Sansão. Assim, a imagem feminina, quando não santificada, era eternizada como pecadora, responsável muitas vezes pelos males que atingem os homens, visão esta que está presente no patriarcalismo ocidental de tradição judaica e que é reforçada na pintura sacra colonial.

#### **4. Maternidade, desigualdade e sexualidade: questão racial e questão de gênero na arte colonial**

Quando se fala sobre a imagem da mulher na história do Brasil, alguns estereótipos femininos são recorrentes e, embora eles pareçam se opor, é justamente essa oposição direta que une estes perfis tão distintos. É a partir do antagonismo entre a imagem casta da mulher branca de elite e a promiscuidade e sensualidade da mulher de classe subalterna, de acordo com Priore (1988, p. 14), que o ideal estético e de conduta feminino é afirmado:

A maternidade, a piedade e a sexualidade, domesticada ou não, constituíram-se em atitudes e hábitos de assimilação ou resistência à implantação do sistema colonial, que convém analisar nas práticas do personagem feminino mais representativo então: a branca pobre, a mulata e a negra forra enquanto mãe, devota e infratora. Confrontar tais mulheres com o discurso erudito que se lhes é oferecido como padrão de comportamento, parece-nos o primeiro passo a ser dado.

A realização de laços matrimoniais era de extrema importância para o crescimento da população na colônia. Priore (1988, p. 32) afirma que Manuel da Nóbrega (1517-1570), responsável pela primeira excursão jesuítica à América, relata em um dos seus registros que “para povoar mais esta terra é necessário que venham muitas órfãs e de todas as qualidades até meretrizes.”

No entanto, segundo a autora, muitas jovens filhas de pais pobres não objetivavam exclusivamente a vida matrimonial, pois, embora a Igreja valorizasse e buscasse estimular o casamento, na vida prática as coisas se davam de formas diferentes. Proveniente de uma tradição medieval nomeada “casamento por juras”, a prática do concubinato era tolerada pela Igreja (desde que no futuro houvesse a sacralização dos votos perante Deus), apesar de ser mal vista e discriminada pelo restante da sociedade. Essa era uma das maneiras com que a maioria das mulheres solteiras brancas pobres e negras livres estabeleciam laços oficiais.

Embora houvessem casamentos interraciais, alguns até mesmo oficializados pela Igreja, o diálogo entre as raças no Brasil, que resultou num gradativo processo de miscigenação, mas não de igualdade, foi marcado pela violentação opressiva das mulheres negras por parte dos homens brancos

presentes na sociedade colonial, tal como González (1982, p. 93) afirma ao discorrer sobre a realidade da mulher negra escrava durante o Brasil colônia:

Enquanto mucama, cabia-lhe a tarefa de manter, em todos os níveis, o bom andamento da casa grande: lavar, passar, cozinhar, fiar, tecer, costurar e amamentar as crianças nascidas do “ventre livre” das sinhazinhas. E isto, sem contar com as investidas sexuais do senhor branco que, muitas vezes, convidava parentes mais jovens para se iniciarem sexualmente com as mucamas mais atraentes.

Além de estarem sujeitas a cumprimento de todas essas tarefas para as famílias brancas, as mulheres negras ainda tinham que se dedicar ao cuidado dos próprios filhos e núcleos familiares. Originava-se, assim, a imagem da “Mãe Preta”, a escrava da casa grande responsável pela criação de vínculos e desenvolvimento afetivo dos filhos das sinhás e senhores, em detrimento do cuidado dos seus.

Para Lugones (2014), assim como ocorre a distinção dicotômica entre homens e mulheres e brancos e negros, ela também ocorre dentro das relações de raça de um único gênero: mulheres brancas e mulheres negras. Neste caso, embora a mulher branca europeia também estivesse hierarquicamente abaixo dos homens brancos, elas eram colocadas acima das mulheres negras, sendo compreendidas como reprodutoras da desigualdade de raça e de classe devido à sua “pureza sexual” e “passividade”.

González (1982) também aborda os castigos e torturas corporais aos quais as escravas eram submetidas pelas sinhás pela “disputa” por atenção dos senhores de engenho, revelando por parte das mulheres brancas uma notável incompreensão das estruturas de poder que permeavam as relações da época.

Apesar de Angela Davis (2016) ser uma autora que discorre sobre a relação de gênero, raça e classe nos Estados Unidos dos séculos XVIII ao XX, é possível estabelecer uma comparação entre o período que compreende a escravidão norte americana e a colonização portuguesa no Brasil, ainda mais no que se refere à realidade das mulheres negras. O espaço que o trabalho ocupa atualmente no cotidiano dessas mulheres tem origem na época da escravidão, pois além de sempre terem trabalhado mais fora de casa do que as

mulheres brancas, muitos outros aspectos de sua existência foram encobertos pelo trabalho obrigatório e compulsório.

Primeiramente, a mulher negra no sistema escravista de produção era tida como uma propriedade, uma trabalhadora em potencial, e apenas esporadicamente era atribuída a ela o papel de mãe, esposa e dona de casa. Essa situação divergia muito daquela das mulheres brancas, que viviam sob a ideologia da feminilidade que as alienava do trabalho produtivo e que valorizava o papel feminino no cuidado da vida doméstica e familiar.

Como homens e mulheres negros eram tidos como uma propriedade de outro ser humano, tal como Jacob Gorender (1979) explicita ao tratar da sujeição pessoal do ser escravo, estes estavam sujeitos à autoridade de seu dono e seu trabalho era conquistado através da opressão e violência.

No caso das mulheres negras, que raramente desfrutavam dos “duvidosos benefícios da ideologia da feminilidade” (DAVIS, 2016, p. 18), a coerção no ambiente de trabalho era feita sob os mesmos chicotes de açoite aos quais os homens estavam submetidos. Porém, elas também sofriam violência de gênero, sendo vítimas de casos de abuso sexual e outros castigos que só poderiam ser realizados contra mulheres. O estupro acabava sendo um instrumento opressivo do poder econômico dos senhores sobre as mulheres negras que exerciam o trabalho escravizado.

Priore (1988, p. 24), ao fazer um contraponto direto à imagem pura e santa à qual as mulheres brancas eram relacionadas, descreve uma situação à qual as mulheres negras eram submetidas:

A prostituição de escravas era tão comum na colônia, que para não terem suas imagens contaminadas, nas primeiras décadas do século XIX, as senhoras tomavam o especial cuidado de esclarecer nos recenseamentos que “viviam da honesta subsistência do jornal de seus escravos”. Associado às “luxuriosas e lascivas”, o modelo da prostituta enquanto mulher venal surge no quadro da polarização entre vida conjugal e vida extraconjugal. A primeira, “boa”, a segunda, “má e pecaminosa”. As esposas, pudicas e castas, as meretrizes um mal obscuro e tenebroso.

## **5. Procedimentos Metodológicos**

Neste capítulo pretende-se abordar brevemente alguns pontos das teorias da Semiótica utilizadas como base de análise das imagens de obras de arte escolhidas neste trabalho. Por meio do método dedutivo e da utilização de pesquisa bibliográfica teórica a partir da leitura de pesquisadores que abordam a temática proposta, serão realizadas análises estéticas e conceituais autônomas das obras de arte do período em questão que representem mulheres em suas composições.

As obras selecionadas para análise são: A Virgem entrega o menino Jesus a Santo Antônio de Pádua (1810) e Nossa Senhora da Porciúncula (1801-1812) de Manuel da Costa Ataíde; Uma senhora de algumas posses em sua casa (1823), Um jantar brasileiro (1827) e Negra tatuada vendendo caju (1827), de Jean-Baptiste Debret.

### **5.1 A abordagem Semiótica**

Este trabalho tem o intuito de promover a reflexão sobre as origens de alguns ideais femininos no Brasil, utilizando, para isso, a análise de obras do período colonial brasileiro que apresentam polimorfismos iconográficos da Virgem Maria. São comparadas pinturas do artista Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), que se valia da representação pouco usual da Virgem com um fenótipo negro, às produções do mesmo período colonial do aquarelista documental Jean-Baptiste Debret (1768-1848).

Deste modo, é necessário levantar alguns aspectos importantes à respeito da metodologia semiótica de análise de imagens. Considerando a definição de Joly (2012) sobre o que é Imagem no campo da arte, temos a noção de imagem em arte relacionada diretamente à questão da representação visual em diversas possibilidades de suportes. Dentro da análise semiótica analítica aqui proposta e considerando também a fundamentação teórica e de contexto histórico proposto na linha de pesquisa, a abordagem da imagem é realizada sobre uma perspectiva de significação e não apenas de emoção e de apreciação estética.

O intuito então é abordar certos fenômenos em seu aspecto semiótico, presumindo um modo de produção de sentido, em outras palavras, o modo como esses fenômenos estimulam significações. Para Joly (2012, p. 29), “de fato, um signo só é um signo se exprimir ideia e se provocar na mente daquele ou daqueles que o percebem uma atitude interpretativa” a partir da categorização específica de uma determinada organização de signos que possuem significações em comum.

Sendo assim, pressupõe-se a imagem como uma mensagem visual, integrada por diversos signos, podendo ser considerada uma variante de linguagem e, conseqüentemente, uma forma de expressão e comunicação. Segundo Monteiro (2008), da mesma maneira que a compreensão de um texto é fundamental para a sua análise, a leitura de uma obra de arte a partir da compreensão de sua mensagem é necessária a uma análise semiótica. Obras como as pinturas de Mestre Ataíde trazem em sua composição figuras carregada de significados simbólicos que exigem do espectador certo conhecimento a respeito da simbologia dos elementos que constituem a obra.

Panofsky (1976, p. 50-64), pesquisador do método iconológico de análise de arte, indicou em seu trabalho três possíveis etapas no processo de leitura de imagens que contém: a percepção sensorial da obra relacionada à linguagem da sintaxe visual (cores, linhas, formas), a identificação das imagens e suas relações com os conceitos representados e a compreensão do sentido simbólico presente nos elementos representados na composição. Nesta primeira etapa proposta por Panofsky há o reconhecimento dos “motivos artísticos”, os elementos da sintaxe visual que quando combinados e ordenados reproduzem imagens do plano real. Em seguida, os motivos artísticos são correlacionados aos conceitos, gerando um repertório de significações específicas dadas por uma convenção interpretativa, como, por exemplo, é possível concluir que a imagem de uma mulher olhando amorosamente para um menino em seu colo com anjos em volta pode representar a Virgem Maria segurando o menino Jesus.

A combinação desses motivos artísticos conceitualizados por significações em uma composição imagética gera uma narrativa que o autor chama de “estória”, um tipo de análise iconográfica onde Panofsky (1976, p. 47) afirma que

a “iconografia é o ramo da história da arte que trata da mensagem das obras de arte em contraposição a sua forma”.

A última etapa diz respeito ao método iconológico, onde a iconologia é dada como uma iconografia que adquire qualidades interpretativas e que representam valores simbólicos (PANOFSKY, 1976, p. 54), considerada importante devido à imprescindibilidade do entendimento do contexto histórico cultural e ideológico em que o artista está inserido.

## **6. Marias: A representação da figura da mulher negra na arte colonial**

A partir da pesquisa de levantamento de imagens para a elaboração deste trabalho, percebeu-se a escassez de imagens referentes à figura da mulher negra já miscigenada na arte barroca brasileira, assim como a pesquisadora Renata Felinto (2013) constatou ao estudar sobre a arte produzida neste período. Este fato pode ser explicado pela preocupação desta arte de caráter religioso, no que diz respeito às mulheres, de difundir um determinado ideal feminino branco. Por conta disso, a representação do feminino negro como personificação deste ideal não era comum, embora tenha ocorrido. São justamente essas representações iconográficas de corpos negros socialmente deslocados das expectativas culturais da época que são analisadas nas obras de Mestre Ataíde.

Tendo os valores cristãos e a supremacia do marianismo<sup>3</sup> como referência feminina, é importante mencionar o fato de que Nossa Senhora Aparecida, considerada a padroeira do Brasil, foi cultuada durante todos os anos desde o seu aparecimento - conforme o mito tradicional - no século XVIII como a santa mãe negra.

Segundo o mito mais difundido a respeito da sua aparição, a imagem da santa foi encontrada por pescadores nas águas do Vale do rio Paraíba, em São Paulo, em meados de 1717. Após a recuperação da imagem da santa, a situação da pesca, que até então não rendia muitos frutos, começou a mudar e os pescadores conseguiram recolher mais peixes do que o barco poderia suportar, sendo este foi considerado o primeiro milagre atribuído à santa.

Para José Leandro Peters (2012), assim como para outros historiadores, a escultura encontrada não era a representação de uma santa negra, mas sim a representação de uma santa inspirada em Nossa Senhora da Conceição - uma representação europeia da Virgem - que, por conta do tempo que permaneceu submersa nas águas no rio, acabou sendo escurecida pelo lodo e, depois, pelas fumaças das velas que os fiéis ascendiam ao seu redor. Portanto,

---

<sup>3</sup> Termo que expressa a grande variedade (ver imagens em anexo) de invocações de Maria, mãe de Jesus, o messias salvador de todos os homens, originado na Idade Média no continente europeu, por volta do século IV.

considera-se que a imagem seja concebida como preta por ter sido escurecida com o tempo, não por alguma influência de etnia africana.

Porém, a concepção de Nossa Senhora Aparecida como personificação de uma mulher negra acabou se apresentando como uma maneira de aproximar a sociedade mestiça que se consolidava na colônia da fé católica. Peters (2012) também afirma que uma série de milagres realizados pela santa foram relatados por escravos, o que parecia conduzir essa parte da população a se projetar na imagem dela, uma Senhora Mãe que roga e defende seu povo das injustiças.

Apesar da imagem dessa santa ter sido relacionada à população escrava, não havia nenhum interesse, por parte da Igreja, em alterar a situação social daqueles que a adoravam. Inclusive, em 1850, houve um processo de reforma institucional que envolveu a tentativa de reformulação da imagem da santa, embranquecendo-a, mas que enfrentou a rejeição dos fiéis que, por quase 150 anos, já haviam se acostumado com uma representação específica da santa, da qual já se sentiam próximos. Por fim, a Igreja se viu pressionada a definir a imagem de Nossa Senhora Aparecida como uma mestiça, de modo a representar todas as raças que constituíam o país.

### **6.1 Manoel da Costa Ataíde: A subversão iconográfica mariana e a representação da mulher negra na arte Barroca**

Mestre Ataíde foi um dos artistas da mais rica capitania da Colônia, na região de Minas Gerais. Juntamente dos outros artistas brasileiros do século XVIII, assimilou e desenvolveu uma expressão própria de elaboração do Barroco baseada no fervor religioso do cristianismo e no temor e adoração à Deus.

O artista nasceu na cidade de Mariana (MG) em 1792. Segundo Monteiro (2008 p. 54), Ataíde não teve uma formação artística formal, era militar e exercia a função de alferes. O artista possuía como tema principal em suas pinturas a representação de passagens bíblicas, como cenas do batizado e morte de Jesus Cristo ou cenas que retratavam os polimorfismos iconográficos da Virgem Maria.

A imagem da mulher na arte barroca passou a ser abordada por meio destas representações polimórficas iconográficas da Virgem Maria nas pinturas e esculturas com o objetivo de exaltar aspectos considerados valiosos na cultura da época. Ao contrário do que ocorria nas obras fundadas ideologicamente na tradição judaica, agora a essas personagens femininas eram atribuídas qualidades como castidade, devoção, pureza, fé e obediência, tal como se pode observar na obra *A Virgem entrega o menino Jesus a Santo Antônio de Pádua* (1810), afresco pintado na Matriz de Santo Antônio em Ouro Branco, Minas Gerais (Imagem 1).

Imagem 1 - A Virgem entrega o menino Jesus a Santo Antônio de Pádua (1810), Manuel da Costa Ataíde



Fonte: WikiArt<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Disponível em: < [https://www.wikiart.org/en/mestre-ata-de/a-vmgrem-entrega-o-menino-jesus-a-santo-ant-nio-de-p-dua-detail-1810?utm\\_source=returned&utm\\_medium=referral&utm\\_campaign=referral](https://www.wikiart.org/en/mestre-ata-de/a-vmgrem-entrega-o-menino-jesus-a-santo-ant-nio-de-p-dua-detail-1810?utm_source=returned&utm_medium=referral&utm_campaign=referral)>. Acesso em 15/11/2018

Esta obra de Mestre Ataíde é um dos clássicos do Barroco mineiro e destaca o papel de santa-mãe que é extremamente valorizado dentro da arte sacra barroca. De feição doce, angelical, cabelos à mostra que indicam sua pouca idade e vestes discretas, Maria, com seu característico manto azul celeste, ocupa um espaço de destaque na composição pictórica ao ser rodeada por anjos e querubins em uma cena que remete a um nível celestial, envolto por nuvens e adornos que emolduram o fato principal da imagem. Exalta-se justamente essa perspectiva devota e materna relacionada à imagem da Virgem Maria que, durante o período colonial, foi um símbolo de estabilidade e valores familiares.

O século XVIII foi marcado pelo ápice do marianismo, o culto a Maria. Sua história é narrada desde a Anunciação, quando o anjo Gabriel comunica que ela fora a escolhida para ser mãe de Cristo, passando pelas fases de gestação e criação do filho, pelas passagens de morte e ressurreição de Jesus e, enfim, pela Assunção, quando Maria é glorificada e recebida no Céu. Em cada uma dessas passagens bíblicas do Novo Testamento, Maria é representada como uma entidade diferente, tal como Nossa Senhora da Imaculada Conceição, que faz alusão à condição de virgindade de Maria, e Nossa Senhora do Bom Parto. Em diversas dessas variações iconográficas de Maria, é possível notar que a figura feminina surge a partir de uma imagem idealizada constituída por atributos como beleza física, formas arredondadas e maternais, feição meiga e angelical com olhares tímidos e singelos.

Há também uma icônica representação de *Nossa Senhora da Porciúncula* ou *Assunção da Virgem Maria* (Imagem 2), simbolizada por uma mulher negra eternizada por Manoel da Costa Ataíde (1762-1830) entre os anos de 1801 e 1812 no teto da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, Minas Gerais.

Imagem 2 – Nossa Senhora da Porciúncula ou Assunção da Virgem Maria  
(1801-1812), Manoel da Costa Ataíde



Fonte: Pasta “Arte Brasileira” no Pinterest<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Disponível em: < <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/bb/81/8d/bb818debada023cbde07123dd3ef31cb.jpg>>. Acesso em 29/10/2018,

Imagem 2 - Detalhe da pintura Nossa Senhora Porciúncula ou Assunção da Virgem Maria (1801-1812)



Fonte: Wikipédia<sup>6</sup>

Tendo os valores cristãos e a supremacia do marianismo como referência feminina, podemos analisar esta obra da seguinte forma: as vestes

---

<sup>6</sup> Disponível em: <  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c2/Ata%C3%ADde\\_-\\_NSPorci%C3%BAncula.jpg/300px-Ata%C3%ADde\\_-\\_NSPorci%C3%BAncula.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c2/Ata%C3%ADde_-_NSPorci%C3%BAncula.jpg/300px-Ata%C3%ADde_-_NSPorci%C3%BAncula.jpg)>.  
Acesso em 29/10/2018.

que cobrem todo o corpo, somada à postura da Santa com as mãos unidas em sinal de oração, remete a recato e devoção. Porém, para realizar uma análise completa das representações de Maria na arte barroca brasileira é necessário levar em consideração não apenas a figura principal, mas sim todos os elementos que constituem a composição pictórica, pois é a partir da relação desses elementos, a ordem, as dimensões e sobreposições de planos que se pode ter um conhecimento mais abrangente da relevância da personagem principal.

No caso desta pintura sobre a Assunção de Maria, nota-se também a exuberância visual dos adornos que a cercam; o espectador, ao enxergar essa pintura de teto por baixo, sente toda a grandiosidade espiritual envolvida no espaço que é reforçada pelas linhas direcionadas ao centro que são formadas pelo posicionamento em quadratura das colunas. Há diversas sobreposições de nuvens e anjos entre o observador e a Virgem que assume o centro da cena.

A pintura sacra barroca é tão estimulante às emoções e aos sentidos que é até mesmo possível imaginar os sons das flautas e harpas que estão sendo tocadas pelos anjos e querubins que constituem parte da alegoria. Ao mesmo tempo que é tão grandiosa e intocável, Maria olha para o observador com ternura e complacência, passando a impressão de que por mais gloriosa e distante das questões mundanas que permeiam a Terra, sua luz é tão forte que é capaz de alcançar a todos.

Esta obra, que possui Maria representada como uma mulher com feições negras e mestiças nos lábios e nas narinas - embora o tom de sua pele varie entre tons terrosos e rosáceos, provavelmente inspirado na própria esposa<sup>7</sup> do artista - pode ser considerada um grande marco na pintura barroca, pois é um caso raro de representação da mulher negra, que não era contemplada socialmente como referência de beleza e conduta, como protagonista de uma narrativa poética.

Para Souza (2013), a figura da Virgem Maria surge como um ícone inspirador a ser seguido pelas mulheres do Brasil colônia, assim como ocorreu em diversos países do continente europeu, inclusive Portugal. Seu exemplo de

---

<sup>7</sup> Mestre Ataíde era filho de portugueses e se uniu através do concubinato com a negra alforriada Maria do Carmo Raimunda da Silva.

passividade, maternidade e zelo para com o lar e a família formaram os alicerces sobre os quais a sociedade brasileira estruturou o modelo cristão de boa conduta feminina. Esta opressão à qual a sexualidade feminina ficou submetida por conta da influência simbólica da Virgem Maria foi criticada pela filósofa Marilena Chauí, que explicita o fato de que Maria viveu num contexto “estritamente patriarcal, sem jamais romper com a estrutura dominante” (apud ROCHA; 2009, p. 2), já que, na cultura judaico-cristã, era permitido ao homem exercer controle sobre sua mulher por ser um ser superior.

Simone de Beauvoir (1961) reflete sobre algo neste sentido quando diz que “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR; 1961, p. 11). Mais adiante a autora ainda afirma:

Em toda parte e em qualquer época, os homens exibiram a satisfação que tiveram de se sentirem os reis da criação. "Bendito seja Deus nosso Senhor e o Senhor de todos os mundos por não me ter feito mulher", dizem os judeus nas suas preces matinais, enquanto suas esposas murmuram com resignação: "Bendito seja o Senhor que me criou segundo a sua vontade". Entre as mercês que Platão agradecia aos deuses, a maior se lhe afigurava o fato de ter sido criado livre e não escravo e, a seguir, o de ser homem e não mulher. Mas os homens não poderiam gozar plenamente esse privilégio, se não o houvessem considerado alicerçado no absoluto e na eternidade: de sua supremacia procuraram fazer um direito. (BEAUVOIR; 1961, p. 17)

Diferentemente das autoras anteriormente citadas, Elisabeth Badinter (1985) faz um ataque não à estrutura de dominação patriarcal, mas à noção do instinto materno essencial das mulheres que aparece, por exemplo, no culto do marianismo e que é exaltado nas representações barrocas da santa. Segundo a historiadora francesa, que faz um retrato da relação das mulheres com a maternidade na França, especialmente no século XVIII, são muitas as evidências que apontam para a inexistência de um instinto materno, sendo este um sentimento construído - não sendo, por isso, sentido como menos real - ao longo de séculos pelo trabalho de filósofos, médicos e escritores.

Entre tais evidências, pode-se mencionar a indiferença e insensibilidade perante a morte dos filhos, a falta de preocupação com seu estado de saúde, a

“incrível desigualdade de tratamento entre os filhos” (BADINTER, 1985, p. 62) e uma rejeição geral à criação dos filhos, sendo seu primeiro ato a rejeição ao aleitamento. Segue-se, ainda, uma descrição das três fases da educação de uma criança burguesa ou aristocrata - a entrega à ama, depois à governante e ao preceptor e, por último, o envio ao internato -, tidas pela autora como táticas adotadas para que as mães se livrassem de seus filhos, para completar um quadro pouco favorável à manutenção da ideia do instinto materno.

Embora as pinturas barrocas brasileiras possuíssem qualidades importantes, capazes de assegurar que um determinado discurso ideológico fosse presente e transmitido de forma eficiente, outras linguagens artísticas também foram exploradas e alcançaram tanto êxito quanto estas. Para Costa (2002), os altares e oratórios dispunham de uma qualidade física e objetiva que, para igualar, as pinturas, por se tratarem de obras planas, precisavam recorrer a ilusões gráficas. Além disso, embora as pinturas fossem eficazes, elas não conseguiam atingir tamanha aproximação com o espectador como as construções tridimensionais; os altares e oratórios permitiam um contato e envolvimento diferenciado que, dentro da tradição expressiva e comunicativa do Barroco, era fundamental.

## **6.2 Jean-Baptiste Debret: O artista documental e a realidade da desigualdade de classe e raça na colônia**

Já um pouco mais adiante no tempo, no início do século XIX, surge no Brasil um artista que aborda, como uma das suas temáticas principais, a figura do negro no cotidiano colonial. Jean-Baptiste Debret (1768-1848) foi um importante aquarelista neoclassicista que veio ao Brasil junto com a Missão Artística Francesa, em 1816, e que possuía o intuito de romper com a sequência do Barroco brasileiro.

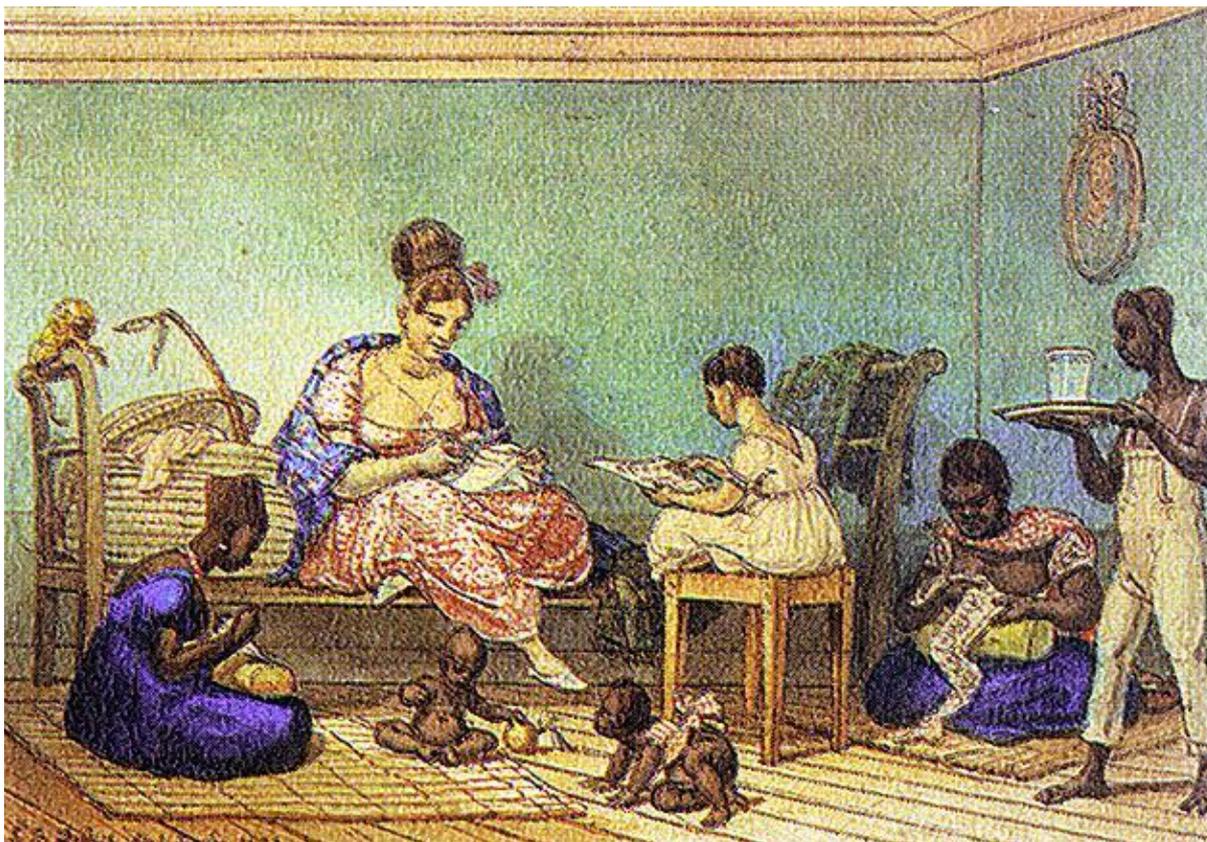
Conforme Rodrigo Naves (1996), Debret, assim como outros artistas estrangeiros da época, ficou especialmente conhecido pelo caráter documental e classificador de suas aquarelas. Porém, suas obras também possuem uma face propriamente estética que deve ser ressaltada. Seguindo este raciocínio, o autor afirma:

O cotidiano de escravos e homens livres, de brancos pobres e aristocratas, as festas reais, pontos geográficos, monumentos, frutos, plantas e animais receberam dele uma atenção detida. No entanto, uma parcela significativa de seus desenhos – principalmente os que envolvem as atividades dos negros de ganho no Rio de Janeiro – tem, por assim dizer, uma dimensão a mais, que confere uma nova realidade às cenas e objetos representados. Nessas aquarelas Debret incorpora formalmente uma dinâmica social típica do Rio de Janeiro, e apenas um ponto de vista que vá além do aspecto puramente documental poderá revelar o quanto essa mudança formal do seu trabalho proporcionará não somente ganhos artísticos, como também uma melhor compreensão da vida na colônia. (NAVES; 1996, p. 47)

Partindo deste ponto, são analisadas obras de Debret que contêm a representação de mulheres negras e suas respectivas relações com o meio, a fim de identificarmos os sinais que promoveram a construção e valorização de um determinado ideal feminino no período colonial: a mulher pura que estabelece identificação direta com a Virgem Maria e o seu oposto, representado pela “sexualidade latente relacionada às mulheres mais pobres e às negras” (PRIORE, 1994, p. 22).

A obra *Uma senhora de algumas posses em sua casa*, de 1823 (Imagem 3) é o primeiro exemplo de como a condição da mulher negra era diferente daquela da branca senhora de escravos, já que assim que se relaciona a composição pictórica da obra com o título, nota-se a quem se refere o sujeito senhora e as posses em questão.

Imagem 3 - Uma senhora de algumas posses em sua casa (1823), Jean-Baptiste Debret



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural<sup>8</sup>

As pinturas de Debret são essencialmente marcadas por um certo tom de simplicidade ao tratarem de cenas urbanas e cotidianas que representam a desigualdade latente de classe e raça no dia-a-dia brasileiro por conta da fluidez e leveza típicas da técnica de aquarela que, mesmo retratando episódios de violência simbólica ou explícita, passa uma sensação de alegria e vivacidade, dada a qualidade das cores da tinta utilizada.

É notável nesta cena uma objetividade muito clara no que diz respeito ao discurso da obra. De acordo com o próprio artista em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, publicado em 1985, pode-se analisar a obra da seguinte forma: tem-se, como figura central da composição desta obra íntima sobre a esfera doméstica, a senhora branca que se encontra sentada de pernas cruzadas em segundo plano na marquesa. Ela é também, e não por acaso, o

8

Disponível em:

indivíduo de maior tamanho da obra, e está elegantemente vestida com um longo vestido rosado e um lenço azul sobre os ombros. O cabelo está ajeitado em um coque com um arranjo de flores no alto da cabeça. Logo à sua frente, sentada em uma cadeira está uma menina também branca que permanece de costas para os espectadores e virada para a senhora enquanto soletra as primeiras letras do alfabeto. Estas duas personagens são as únicas que estão utilizando sapatos, uma representação de seu posicionamento hierarquicamente superior, enquanto os outros personagens da cena, cinco negros escravos que ocupam os espaços inferiores da composição, estão descalços, remetendo à real condição dos negros na colônia. Ao lado da senhora há um cesto entreaberto, um gongá para roupa branca, dentro do qual pode ser observado um chicote de couro “com o qual os senhores ameaçam os seus escravos a todo instante” (DEBRET; 1985, p. 163).

Uma das moças localizada à direita da senhora veste um vestido azul que cobre a maior parte do corpo e um adorno no pescoço e nas orelhas, enquanto que o cabelo é ajeitado em um “cilindro encarapinhado sem adornos e aderente à cabeça” (DEBRET; 1985, p. 163). Esta moça que está costurando no chão aos pés da senhora aparenta dividir sua atenção entre sua atividade e as duas crianças seminuas que brincam logo à sua frente. Atrás da menina que está realizando uma atividade de leitura está sentada, no chão, uma outra escrava também costurando. Pendurado na parede lateral à esquerda da senhora há o retrato de um homem que, mesmo não participando fisicamente da cena, passa a impressão de estar presente subjetivamente.

No canto esquerdo, um rapaz negro de cabeça raspada entra no ambiente trazendo um refresco em uma bandeja. “No braço da marquesa, um pequeno mico leão dourado, espécie nativa das florestas tropicais brasileiras faz uma referência discreta ao espaço geográfico em que o artista e tais personagens se encontram” (CURY; OLIVEIRA, 2011, p. 174).

A aquarela a seguir, *Um jantar brasileiro* de 1827 (Imagem 4), é uma reprodução artística das comuns cenas de jantar do período colonial. Esta obra é icônica e a partir de sua análise é possível indicar as disparidades presentes no seio da sociedade brasileira produzidas pela escravidão. Ao observar a imagem, é fácil distinguir a qual realidade pertence cada personagem dentro do contexto histórico em questão. Os senhores da casa dividem uma mesa farta,

cada qual sentado em uma de suas extremidades, fazendo com que a mesa de jantar assuma o centro da composição; os escravos adultos aparecem em pé servindo aos seus senhores, enquanto a mulher, senhora da casa, brinca e alimenta as duas crianças negras no chão. Debret, em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (1985), define a casa como pertencente a um pequeno ou médio negociante. Esta definição vaga de quem seriam os personagens representados reforça o papel secundário dos sujeitos em questão, enquanto que o foco da composição pictórica estaria na mesa de jantar farta, alegoria utilizada pelo artista para tratar da desigualdade de classe e raça. O artista não economizou palavras ao descrever o conteúdo do jantar da cena:

Quanto ao jantar em si, compõem-se, para um homem abastado, de uma sopa de pão e caldo grosso, chamado caldo de substância, porque é feito com um enorme pedaço de carne de vaca, salsichas, tomates, toucinho, couves, imensos rabanetes brancos com suas folhas, chamados impropriamente nabos etc., tudo bem cozido. (...) Acrescentam-se algumas folhas de hortelã e mais comumente outras de uma erva cujo cheiro muito forte dá-lhe um gosto marcado bastante desagradável para quem não está acostumado. Serve-se ao mesmo tempo o cozido, ou melhor, um monte de diversas espécies de carnes e legumes de gostos muito variados embora cozidos juntos. Ao lado coloca-se sempre o indispensável pirão (de farinha de mandioca) misturado com caldo de carne ou de tomates ou ainda com camarões. Uma colher dessa substância farinhosa meio líquida, colocada no prato cada vez que se come um novo alimento, substitui o pão, que nessa época não era usado ao jantar. Ao lado do pirão, mais no centro da mesa, vê-se a insossa galinha com arroz, acompanhada por um prato de verduras cozidas extremamente apimentadas. Perto dela brilha uma resplandecente pirâmide de laranjas perfumadas, cortadas em quartos e distribuídas a todos os convivas para acalmar o paladar já cauterizado pela pimenta. (...) O jantar se completa com uma salada inteiramente recoberta de enormes fatias de cebola crua e de azeitonas escuras e rançosas (tão apreciadas em Portugal, de onde vêm...). A esses pratos, sucedem, como sobremesa, o doce-de-arroz frio, excessivamente salpicado de canela, o queijo-de-minas, e mais recentemente, diversas iguarias da Holanda e da Inglaterra. As laranjas tornam a aparecer com as outras frutas do país, como abacaxis, maracujás, pitangas, melancias, jambos, jabuticabas, mangas, cajás, frutas do conde, etc. Os vinhos da Madeira e do Porto são servidos em cálices com os quais se saúdam cada vez que bebem. Além disso, um copo muito grande, que os criados cuidam de manter sempre cheio de água pura e fresca, posta à mesa, é servida a todos para beberem à vontade. (DEBRET; 1985, p. 172)

Imagem 4 - Um jantar brasileiro (1827), Jean-Baptiste Debret



Fonte: Instituto Durango Duarte<sup>9</sup>

Em contraponto à fartura da mesa dos senhores da casa, as refeições dos escravos constituem-se de apenas dois punhados de farinha umedecidos pelo suco de laranjas ou bananas. Dessa maneira, é possível compreender porque o escravo que se encontra em pé logo atrás do senhor sentado à mesa esboça um olhar tão compenetrado na refeição que não lhe é servida. A moça escrava, que também assume uma posição semelhante à do rapaz, abana a senhora enquanto esta alimenta duas pequenas crianças negras com restos de comida. Debret descreve as duas crianças como substitutas dos cães de casa, sendo utilizadas como entretenimento para a mulher durante o jantar.

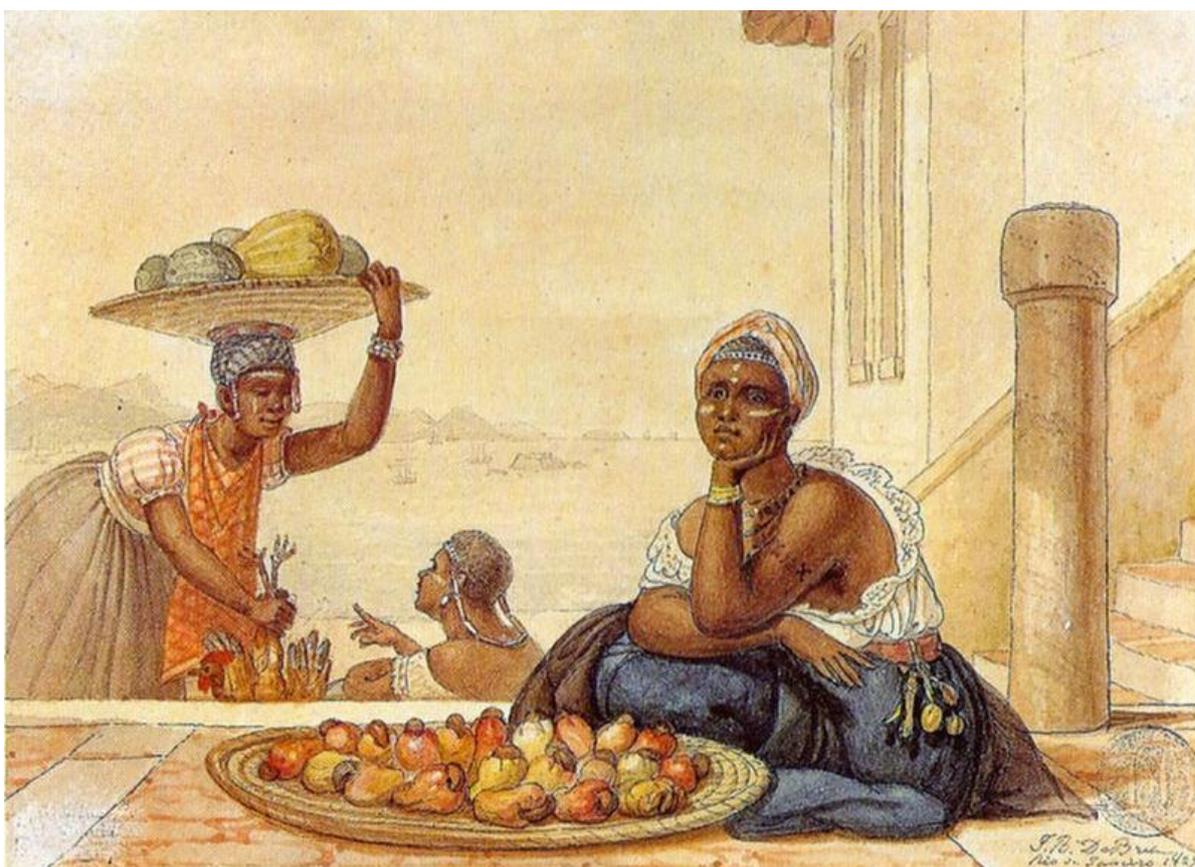
Outra obra escolhida para representar como a imagem da mulher negra foi difundida na arte colonial é a *Negra tatuada vendendo caju* (1827). Nesta aquarela (Imagem 5), assim como em outras em que o artista retrata cenas cotidianas das negras e negros escravizados, a personagem, que se encontra

<sup>9</sup> Disponível em: <http://idd.org.br/wordpress/wp-content/uploads/2016/03/Painel-Historico-Escravidao-1.jpg>>. Acesso em: 29/11/2018

sentada em uma escada com uma cesta de cajus sobre o chão, mantém um olhar distante e vago.

Embora a pintura seja constituída por cores quentes, uma variação entre tons de amarelo e laranja e tons terrosos que atribuem à obra energia e vivacidade, um certo ar de tristeza contrasta e domina a cena, causando a sensação de que a personagem está resiliente diante de sua realidade. Ao fundo, duas moças também negras, uma sentada e a outra inclinada para baixo com um cesto de frutas equilibrado na cabeça, parecem estar negociando algumas mercadorias, fato que a personagem principal aparenta ignorar.

Imagem 5 - Negra tatuada vendendo caju (1827), Jean-Baptiste Debret



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural<sup>10</sup>

O cenário constituído por uma paisagem no horizonte e por uma construção característica do período colonial é límpido, racional e secundário,

<sup>10</sup>

Disponível

em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18749/debret/>, width=799,height=448,scrollbars=yes,left=0,top=0'. Acesso em 29/11/2018

constituindo, portanto, a mera sugestão de uma paisagem. Sua função é apenas a de reforçar os elementos orgânicos da composição representados pelo contorno dos corpos das mulheres, principalmente a principal que está em primeiro plano. Ela, assim como as outras mulheres da composição, “está enfeitada com adornos na cabeça, pescoço e brincos, exibindo os ombros nus aparentando a mesma disponibilidade de suas mercadorias” (NAVES, 1996, p. 89).

Este pode ser considerado um retrato da vida de prostituição a qual muitas escravas eram submetidas durante o período colonial, tal como relata Mary Del Priore (1988, p. 27):

Normalmente as mulheres alugavam quartos, ou casas, e misturavam o ocasional ofício de meretrício com outras atividades como costura, lavagem de roupas, venda de alimentos em tabuleiros, venda de mercadorias em retalho e prestação de pequenos serviços.

Trata-se, portanto, de mais um retrato de como a arte difundiu a imagem da mulher negra durante esta época. É válido ressaltar que as representações do negro na história da arte brasileira vêm sendo modificadas, pois hoje em dia muitos artistas negros estão assumindo o papel de autores do discurso poético artístico ao tratarem de suas próprias realidades.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da pesquisa elaborada foi possível responder a questões iniciais que foram cruciais para a concepção e encaminhamento do trabalho. A pergunta que guiou e possibilitou essa pesquisa diz respeito à relevância da reflexão sobre os processos históricos na constituição da cultura de uma sociedade para que assim, seja viável a compreensão dos fatos, valores e princípios presentes na atualidade. Qual a origem da valorização de um perfil de mulher belo, recatado e doméstico? Como esse ideal dialogou com a afirmação de seu oposto? A quais mulheres esse modelo de conduta foi direcionado? Seria possível instituir esse modelo como parâmetro para uma sociedade tão plural e diversificada no que diz respeito a classe social, cultura e raça? Foi partindo dessa série de questionamentos que a análise da história da arte brasileira se demonstrou ser um instrumento importante na compreensão da cultura do passado e do presente.

O Barroco que chegou à colônia carregando os principais conceitos básicos do estilo difundido no continente europeu teve que lidar com a diversidade de origens e crenças da população local. Esse estilo artístico investiu no mesmo modelo doutrinador da arte desenvolvida na Europa, pois explorou toda dramaticidade e apelo visual às emoções com o intuito de ser facilmente assimilado e capaz de converter aquela população, culturalmente diversa, em novos cristãos. Logo, a produção artística desse período correspondia a esses princípios, resultando em uma arte extremamente sensibilizadora que facilitava o diálogo com a população.

As variações iconográficas da Virgem Maria, inspiradas nos preceitos do culto mariano, exerceram sobre as mulheres, principalmente as mulheres brancas e da alta sociedade, uma determinante influência de padrão de comportamento, sendo considerada um modelo de virtude feminina a ser seguido. Com isso muitas mulheres, conscientemente ou não, viram-se buscando nas representações da Santa um norte moral. É importante ressaltar também a relevância dessa figura feminina materna para a sociedade como um todo, pois essa foi uma maneira de prender as mulheres à esfera doméstica e de excluí-las da vida pública e política, além de servir como consolo e

acolhimento aos fiéis, que buscavam na imagem da Virgem uma mãe que intercedesse por eles.

Como a valorização de um ideal só pode existir a partir da depreciação de outro (BIROLI; MIGUEL, 2015), é com essa contraposição entre as imagens recatadas e puras da mulher branca de elite e promíscuas e sensuais da mulher de classe subalterna que o enaltecimento da primeira é reafirmado. Para isso, a análise das obras de Debret foi de fundamental importância, pois mesmo elas sendo do século XVIII, espelham a maneira que muitas concepções preconceituosas a respeito da figura das negras e negros são tidas até a contemporaneidade. Por outro lado Mestre Ataíde, de maneira subversiva, buscou personificar essas ideias brancas de santidade em corpos negros.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALGRANTI, Leila Mezan. **Honradas e devotas: mulheres da colônia**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Edunb, 1993, p. 211-261.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.

BURILLE, Celma Faria de Souza. **Trajetória da mulher na história do Brasil: Submissas ou ardilosas?**. In: XI ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL, 11, 2012, Artigo disponível em: <[http://www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1338343549\\_A\\_RQUIVO\\_ARTIGO\\_TRAJETORIADAMULHERNAHIST\\_BRASIL.pdf](http://www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1338343549_A_RQUIVO_ARTIGO_TRAJETORIADAMULHERNAHIST_BRASIL.pdf)>. Acesso em: 15/09/2018.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **O público e o privado in Feminismo e política: uma introdução**. São Paulo: Boitempo, p. 32, 2015.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2002.

CURY, Cláudia Engler; OLIVEIRA, Carla Mary. **Lazer e leitura nas imagens de Debret: o cotidiano do Brasil oitocentista pelo olhar de um neoclássico**. Portuguese Studies Review, v. 18, n. 1, p. 151-177, 2011. Disponível em: <[https://www.academia.edu/2539468/Lazer\\_e\\_leitura\\_nas\\_imagens\\_de\\_Debret\\_o\\_cotidiano\\_do\\_Brasil\\_oitocentista\\_pelo\\_olhar\\_de\\_um\\_neocl%C3%A1ssico?auto=download](https://www.academia.edu/2539468/Lazer_e_leitura_nas_imagens_de_Debret_o_cotidiano_do_Brasil_oitocentista_pelo_olhar_de_um_neocl%C3%A1ssico?auto=download)>. Acesso em: 15/09/2018.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

D'EUBONNE, Françoise. **As mulheres antes do patriarcado**. Lisboa: Veja, 1977.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

DIAS, Maria Odete. **Mulheres sem História**. In: Revista de História. São Paulo: USP, n° 114, 1983.

FAUS, Francisco. **Maria, a mãe de Jesus**. São Paulo: Quadrante, 1987.

FELINTO, Renata. **A representação do negro nas artes plásticas brasileiras: diálogos e identidade**. Aula do curso Práticas pedagógicas da lei 10.639/03: discutindo as relações étnicorraciais em sala de aula. Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <[http://www2.unifesp.br/proex/novo/santoamaro/docs/cultura\\_afro\\_brasileira/representacao\\_negro\\_nas\\_artes\\_plasticas\\_brasileiras\\_e\\_bibliografia\\_basica.pdf](http://www2.unifesp.br/proex/novo/santoamaro/docs/cultura_afro_brasileira/representacao_negro_nas_artes_plasticas_brasileiras_e_bibliografia_basica.pdf)>. Acesso em: 15/09/2018.

GASPARI, Leni Trentim. **Educação e memória: imagens femininas nas “Gêmeas do Iguazú” nos anos 40 e 50. 2003**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, Paraná.

GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GONZALEZ, Lélia. **A mulher negra na sociedade brasileira**. In: LUZ, Madel T. (org.). Os lugares da mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

GORENDER, Jacob. **O escravismo colonial**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2010.

HIRATA, Helena. **Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais**. Tempo Social, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 61-73, jan./jul. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v26n1/05.pdf>>. Acesso em: 15/09/2018.

HUYGHE, René. **L'art Et L'homme**. Paris: Larousse, v. 3, p. 126, 1957.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Tradução de Marina Appenzeller. 14 ed. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2012.

LUGONES, Maria. **Rumo a um feminismo descolonial**. Artigo publicado pela Revista Estudos Feministas. Florianópolis, 2014.

MORATO, Elisson. **Do conteúdo à expressão: Uma análise semiótica dos**

**textos pictóricos de Mestre Ataíde.** Dissertação (Mestrado em Estudo Linguísticos) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PANOSFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** Trad. Maria Clara Kness e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PETERS, José Leandro. **Nossa Senhora Aparecida do discurso da Igreja Católica no Brasil (1854 -1904).** Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

PINTO, Rooney Figueiredo. **A iconografia mariana no espaço jesuíta português: culto e devoção à Virgem Maria na Igreja do Colégio de Jesus de Coimbra.** 2014. Dissertação (Mestrado em História da Arte, Patrimônio e Turismo Cultural) – Universidade de Coimbra, Coimbra.

PRIORE, Mary Del. **A mulher na história do Brasil.** São Paulo: Editora Contexto, 1988.

\_\_\_\_\_. **Crítica à ‘bela, recatada e do lar’ é intolerante com Brasil ‘invisível’**, diz historiadora. BBC Brasil, São Paulo, 2016. Entrevista concedida a Néli Pereira. Disponível em: <[http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160418\\_marydelpriore\\_entrevista\\_marcella\\_temer\\_np](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160418_marydelpriore_entrevista_marcella_temer_np)>. Acesso em: 15/09/2018.

QUIJANOs, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina.** In: LANDER, E. (org). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. . Colección Sum Sum, CLACSOs, Buenos Aires: 2005.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido de Brasil.** 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

ROCHA, Leticia Aparecida Ferreira Lopes. **Mulheres que seguem a Virgem Maria na renovação carismática católica e mulheres que incorporam a entidade pomba-gira nos rituais de Quimbanda.** In: XI SIMPÓSIO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE HISTÓRIA DAS RELIGIÕES, 11, 2009, Goiânia, Goiás. Disponível em: <<http://www.abhr.org.br/wp->

[content/uploads/2013/01/art\\_ROCHA\\_maria\\_carismatica\\_pomba\\_gira.pdf](content/uploads/2013/01/art_ROCHA_maria_carismatica_pomba_gira.pdf)>.

Acesso em: 15/09/2018.

SOUZA, Maria Izabel de. **O ciclo iconográfico da vida da Virgem Maria nos livros de horas da Real Biblioteca Portuguesa.** In: IX ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 9, 2013, Campinas, São Paulo. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2013/Maria%20Izabel%20Escano%20Duarte%20de%20Souza.pdf>>. Acesso em: 15/09/2018.

STEARNS, Peter N. **História das relações de gênero.** São Paulo: Editora Contexto, 2015.

TAPIÉ, Victor Lucien. **O Barroco.** São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

TOLEDO, Benedito Lima de. **Esplendor do barroco luso-brasileiro.** 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.