



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**CENTRO DE ESTUDOS AFRO-ORIENTAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS ÉTNICOS E AFRICANOS**  
**- Mestrado**

**ALBERTO ANTONIO ESCOBAR GARCIA**

**HOMOEROTISMO PRETO NA PINTURA BRASILEIRA DO**  
**SÉCULO XIX**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestrado. Área de concentração: Estudos Étnicos.

**Orientador:** Felipe Bruno Martins Fernandes

**Co-Orientador:** Luiz Alberto Ribeiro Freire

Salvador

2020

Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA - Biblioteca do CEAO

G216 Garcia, Alberto Antonio Escobar.

Homoerotismo preto na pintura brasileira do século XIX / Alberto Escobar Garcia. - Salvador, 2020.

219 f.; il.

Orientador : Profº Drº. Felipe Bruno Martins Fernandes.

Co-orientador: Profº Drº Luiz Alberto Ribeiro Freire.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Centro de Estudos Àfro-Orientais 2020.

1. Homoerotismo. 2. Pintura brasileira 3. Negros. I. Fernandes, Felipe Bruno Martins.  
II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Centro de Estudos Àfro - Orientais. III. Título.

CDD 709.81



**Universidade Federal da Bahia**

***PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS ÉTNICOS E  
AFRICANOS (POSAFRO)***

**ATA Nº 9**

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS ÉTNICOS E AFRICANOS (POSAFRO), realizada em 15/09/2020 para procedimento de defesa da Dissertação de MESTRADO EM ESTUDOS ÉTNICOS E AFRICANOS no. 9, área de concentração Estudos Étnicos e Africanos, do(a) candidato(a) ALBERTO ANTONIO ESCOBAR GARCIA, de matrícula 218125022, intitulada Homoerotismo preto na pintura brasileira do século XIX. Às 10:00 do citado dia, On-line, foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora Prof. Dr. FELIPE BRUNO MARTINS FERNANDES que apresentou os outros membros da banca: Prof. Dr. LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE, Prof. Dr. AYRSON HERACLITO NOVATO FERREIRA e Prof<sup>ª</sup>. Dra. ROSA MARÍA BLANCA CEDILLO. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo(a) presidente que passou a palavra ao(à) examinado(a) para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo(a) candidato(a), tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo(a) presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

**Dr. AYRSON HERACLITO NOVATO FERREIRA**

Examinador(a) Externo(a) à Instituição

**Dra. ROSA MARÍA BLANCA CEDILLO**

Examinador(a) Externo(a) à Instituição

**Dr. LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE, UFBA**

Examinador(a) Externo(a) ao Programa

**Dr. FELIPE BRUNO MARTINS FERNANDES, UFBA**

Presidente

**ALBERTO ANTONIO ESCOBAR GARCIA**

Mestrando(a)

“O mérito de uma pintura é produzir um banquete para os olhos. Assim como se diz ter ouvido para música, os olhos devem ter a capacidade de apreciar a beleza de uma pintura. Muitos têm um olhar falso ou inerte; veem os objetos, mas não sua excelência.”

Eugène Delacroix, 1863

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho é o resultado de diversos questionamentos e estudos a respeito do padrão de beleza nas representações eróticas dentro do universo da pintura artística com enfoque na sociedade brasileira, e como a influência de padrões estéticos ainda é visível em coleções de arte nacionais e internacionais, trazendo um recorte histórico das obras que tem representado o modelo preto masculino como o protagonista da arte.

Sendo um profissional das Artes Plásticas com especialidade em Pintura, devo manifestar que não foi uma tarefa fácil a princípio, pois precisei da ajuda de muitas pessoas que me brindaram conhecimento, apoio e atenção.

Ao professor Livio Sansone, primeiro grande mentor que me ajudou com o conhecimento das relações étnicas no Brasil, tanto no ramo da história como na contemporaneidade.

Ao professor Felipe Bruno Martins, meu orientador, que desde o princípio ficou interessado com minha pesquisa, mesmo sendo uma área nova para seu corolário acadêmico, aceitou me ajudar com as orientações, sugestões de bibliografia e, sobretudo na esquematização do trabalho, que sendo em uma língua diferente da materna, resultou em um desafio de muito aprendizado.

Ao professor Luiz Alberto Freire, conhecedor erudito no campo da História da Arte que me ajudou enormemente na compreensão dos processos educativos das primeiras academias brasileiras no século XIX, além da sugestão de textos e imagens para serem analisadas.

Ao professor Mike Sam Chagas, um artista excepcional que me trouxe uma gama de novos aprendizados técnicos no ramo da pintura, e cuja metodologia foi refletida na produção pictórica pessoal que forma parte dessa dissertação.

Às instituições: Organização dos Estados Americanos (OEA), Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) por terem aceitado a minha solicitação para fazer o mestrado no Brasil.

A minha mãe, irmã e irmão que apostaram e acreditaram que eu poderia completar meus estudos em um país diferente, e que indiscutivelmente me ajudaram em muitas situações diante da nova experiência.

Ao meu parceiro Itamar Souza de quem aprendi muito na forma de interpretar, ler e analisar certas questões críticas e de caráter cultural, e com o qual encontrei apoio incondicional tanto pessoal como profissionalmente.

Às amigadas que conquistei no Brasil desde minha chegada em 2018 que me brindaram com apoio, críticas, e questionamentos que influenciaram em melhorias na elaboração da presente dissertação.

E finalmente, a todo Brasil como nação, por toda sua diversidade étnica, pela sua história e sua contemporaneidade, por possuir tantas qualidades onde encontrei inspiração para meu trabalho artístico e acadêmico.

## RESUMO

O modelo humano na arte tem sido objeto de estudo desde as primeiras representações em um plano bidimensional (desenho, pintura, traço) e tridimensional (escultura, cerâmica), e durante a Renascença foi considerado como o elemento mais difícil a ser representado (BOLGER, 1996). Diversos questionamentos surgem a partir da noção dessa representatividade. O modelo retratado, portanto, torna-se um elemento importante uma vez que sua imagem pode ser convertida e analisada sobre vários elementos e planos, tais como: lembrança, reflexão, arquivo, semelhança, registro, identidade, ideia, símbolo de posicionamento político ou simplesmente alegoria sobre um tema religioso, social ou cotidiano. Grande parte dos movimentos artísticos, especialmente a arte figurativa (representar o que é visto naturalmente) ao longo da história têm utilizado vários temas representados na pintura, como naturezas mortas (frutas), paisagens, retratos, alegorias da mitologia, eventos históricos, etc., e entre eles o erotismo pertence a uma pequena borda da história, muitas vezes rejeitada, possivelmente por causa de um estigma moral ou religioso (dependendo da cultura e do público receptor), por mais que essa forma de representação consiga dialogar com elementos como o sublime e o íntimo. A cultura em diferentes países tem criado ao longo da história conjuntos de obras classificadas como eróticas, o Brasil não é uma exceção. O presente trabalho pretende levantar exemplos, opiniões e questões em busca de um consenso dentro das muitas ideologias diferentes, nacionais e estrangeiras, sobre a representatividade do modelo preto masculino nas artes visuais brasileiras, especificamente na pintura erótica do século XIX: diversas pinturas e desenhos de artistas brasileiros e estrangeiros serão analisados, bem como serão utilizadas algumas contribuições sobre raça, racismo e etnicidade a partir de pensadores e antropólogos do século XIX. Com o objetivo de acrescentar uma interpretação pessoal sobre o tema e abordar a beleza estética do corpo preto masculino, será pintada uma série de cinco quadros à óleo representando modelos pretos de forma figurativa, deixando um registro dentro do campo do homoerotismo preto artístico no Brasil.

**Palavras chave:** arte, modelo, homoerotismo, preto, pintura, século XIX.

## ABSTRACT

The human model in art has been the object of study since the first representations in a two-dimensional (drawing, painting, line) and three-dimensional (sculpture, ceramics) plane, and during the Renaissance was considered the most difficult theme to represent (BOLGER, 1996). Several questions arise from the notion of this representativeness. The model represented, therefore, becomes an important element, since its image can be converted and analyzed in various elements and plans, such as: remembrance, reflection, archive, similarity, registration, identity, idea, symbol of political positioning or simply allegory on a religious, social or everyday theme. Most artistic movements, especially figurative art (representing what is seen naturally) throughout history have used various themes represented in painting, such as still lifes (fruits), landscapes, portraits, allegories of mythology, historical events, etc. , and among them eroticism belongs to a small edge of history, often rejected, possibly because of a moral or religious stigma (depending on the culture and the receiving public), however much this form of representation manages to dialogue with elements such as sublime and the intimate. Throughout history, culture in different countries has created sets of works classified as erotic, Brazil is no exception. The present work intends to raise examples, opinions and questions in search of a consensus within the many different ideologies, national and foreign, about the representativeness of the black male model in Brazilian visual arts, specifically in the erotic painting of the 19th century: several paintings and drawings by Brazilian and foreign artists will be analyzed, as well as some contributions on race, racism and ethnicity of 19th century thinkers and anthropologists will be used. In order to add a personal interpretation on the topic, and to address the aesthetic beauty of the black male body, a series of five oil paintings representing figuratively black models will be painted, leaving a record within the field of artistic black homoeroticism in Brazil .

**Keywords:** Art, model, homoeroticism, black, painting, 19th Century.

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

UFBA: Universidade Federal da Bahia

OEA: Organização dos Estados Americanos

MASP: Museu de Arte de São Paulo

MAB: Museu de Arte da Bahia

MAR: Museu de Arte do Rio de Janeiro

CEAO: Centro de Estudos Afro-Orientais

UES: Universidad de El Salvador

USP: Universidade de São Paulo

UFRJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro

FUNARTE: Fundação Nacional de Artes

## Lista de Figuras

- Figura 1** Bisnagas de tinta em óleo utilizadas na Pintura / 18
- Figura 2** Pintura rupestre em Sahara, Argelia / 19
- Figura 3** Estudos de embrião por Leonardo Da Vinci / 25
- Figura 4** Exemplos de pintura erótica heterossexual antiga / 36
- Figura 5** Thomas Eakings. *The Swimming Hole*. 1884 / 46
- Figura 6** Henry Scott Turke. *The Bathers*. 1888 / 46
- Figura 7** Wilhelm von Gloeden. *Boys in Posillipo*. 1896 / 47
- Figura 8** Robert Mapplethorpe. *Ken & Tyler*. 1985
- Figura 9** Alair Gomes. *Rapaz na Praia de Ipanema*. c.1975 / 48
- Figura 10** Cena pederástica numa ânfora de pescoço. 540 c.C / 50
- Figura 11** Jean Baptiste Roman. *Nisus et Euryale*. 1827 / 51
- Figura 12** Eustache Le Sueur. *Abduction of Ganymede*. 1650 / 52
- Figura 13** Anton Raphael Mengs. *Jupiter and Ganymede*. 1758 / 52
- Figura 14** George Catlin. *Dança dos Berdache*. 1861 / 54
- Figura 15** Ken Monkman. *The death of Adonis*. Sem data / 55
- Figura 16** Pintura homoerótica cultura maia. 900 a.C. / 57
- Figura 17** Achille Deveria. Litografias de *Historia da moral baixa*. 1835 / 63
- Figura 18** Achille Deveria. Litografias de *Gamiani a Night of Excess*. 1848 / 64
- Figura 19** Franz von Bayros. *Amorous drawings: the little Harem*. 1907 / 65
- Figura 20** Fernand Le Quesne. *As suas pérolas*. 1889 / 65
- Figura 21** Artemisia Gentileschi. *Venus e cupido*. 1630 / 67
- Figura 22** Coquetel erótico de inauguração Coloqui do CBHA / 70
- Figura 23** Relógios decorativos na Sala del Senato, Palazzo Ducale, Veneza / 75
- Figura 24** Antonio Vassilacchi. *Adorazione dei Maggi*. 1600 / 76
- Figura 25** Giovanni Bellini. *Martirio di San Marco*. 1526 / 76
- Figura 26** Vittore Carpaccio. *O milagre da Cruz em Rialto*. 1494 / 77
- Figura 27** Gentile Bellini. *Miracolo dela relíquia de la croce al ponte di San Lorenzo*. 1500 / 78

- Figura 28** Bonifazio Veronese. *Lázaro y el rico Epulón*. 1540 / 79
- Figura 29** Retratos de varios personajes, Galeria degli Uffizi. S. XVI / 80
- Figura 30** Piero di Cosimo. *Liberazione di Andromeda*. 1515 / 81
- Figura 31** Paolo Caliari detto il Veronese. *Martirio di Santa Giustina*. 1573 / 82
- Figura 32** Justus Suttermans. *Due contadine e um servo*. 1634 / 83
- Figura 33** Andrea Mantegna. *Cenas da vida de Critso*. 1464 / 84
- Figura 34** Domenico Bigordi detto Ghirlandaio. *Adorazione dei Magi*. 1487 / 84
- Figura 35** Albrecht Durer. *Adorazione dei Magi*. 1504 / 85
- Figura 36** Gérard David. *Adorazione dei Magi*. 1490 / 85
- Figura 37** Bernardino Luini. *Adorazione dei Magi*. 1520 / 87
- Figura 38** Bartolome Esteban Murillo. *Adorazione dei Magi*. 1655 / 87
- Figura 39** Jan de Bray. *Adorazione dei Magi*. 1674 / 88
- Figura 40** Doménikos Theotokópulo “El Greco”. *Adorazione dei Magi*. 1568 / 88
- Figura 41** Jan Gossaert. *Adorazione dei Magi*. 1510 / 89
- Figura 42** Peter Paul Rubens. *Os quatro Rios*. 1615 / 90
- Figura 43** Theodore Gericault. *Radeau de la Méduse*. 1816 / 92
- Figura 44** Eugene Delacroix. *Femmes d’Alger dans leus appartement*. 1834 / 93
- Figura 45** Eugene Delacroix. *Mort de Sardanapale*. 1827 / 94
- Figura 46** Vittore Carpaccio. *La predication de Saint Étienne a Jerusalem*. 1514 / 95
- Figura 47** Escultura madeira policromada, Império Médio do Egito 2000 a.C. / 95
- Figura 48** Jean-Jules du Nouy. *A escrava branca*. 1888 / 96
- Figura 49** Fernand Cormon. *O desposto favorito*. 1872 / 97
- Figura 50** Leon Bonnat. *O barbeiro de Suez*. 1876 / 98
- Figura 51** Esculturas em Bronze na Praca do Musee d’Orsay, Paris. 1878 / 99
- Figura 52** Esculturas de Alexandre Schoenewerk e Euegene Delaplanche, representando a Europa e Africa 1878 / 100
- Figura 53** Marie Guillemie Benoist. *Retrato de Madeleine*. 1800 / 102

- Figura 54** Anne Louis Girodet. *Retrato de Jean Baptiste Belley*. 1797 / 103
- Figura 55** Theodore Géricault. *Episódio da guerra colonial*. 1818 / 103
- Figura 56** Theodore Géricault. *Balsa da Medusa* (Primera versão). 1816 /104
- Figura 57** Diferentes retratos de Joseph (modelo preto masculino). Séc. XIX /105
- Figura 58** Theodore Chasseriau. *Esboço do modelo de Joseph*. 1839 / 106
- Figura 59** Horace Vernet. *Caçador africano*. 1818 / 106
- Figura 60** Obras do Museu Dom João VI com modelo preto feminino / 110
- Figura 61** Obras do Museu Dom João VI com modelo preto masculino / 111
- Figura 62** José Almeida Junior. *Príncipe Negro*. Séc. XIX / 112
- Figura 63** Jean Baptiste Debret. *Barbeiros ambulantes*. 1831 / 115
- Figura 64** Jean Baptiste Debret. *Serradores Pretos*. 1831 / 116
- Figura 65** Jean Baptiste Debret. *Pequeno moinho de açúcar portátil*. 1831 / 117
- Figura 66** Jean Baptiste Debret. *Le Carnaval*. 1831 / 118
- Figura 67** Jean Baptiste Debret. *O cantor cego*. 1831 / 120
- Figura 68** J. M. Rugendas. *Placa N 27 San Salvador*. 1835 / 122
- Figura 69** J. M. Rugendas. *Placa N 10 Vie de la montagem de Corecovado et du faubourg de cadete*. 1835 / 123
- Figura 70** J. M. Rugendas. *Placa N°8 Negre e Negresse da Bahia*. 1835 / 125
- Figura 71** J. M. Rugendas. *Placa N°22 Lavage du Mineral D'Or*. 1835 / 126
- Figura 72** J. M. Rugendas. *Placa N°18 Jogar Capoeira*. 1835 / 127
- Figura 73** Félix Émile Taunay. *Vista de Mãe d'Água*. 1841 / 129
- Figura 74** Félix Émile Taunay. *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*. 1843 / 130
- Figura 75** Victor Meireles. *Batalha dos Guararapes*. 1879 / 131
- Figura 76** Pedro Américo. *Batalha do Avaí*. 1877 / 131
- Figura 77** Frans Post. *Paisagem de Pernambuco*. 1637 / 132
- Figura 78** Jean Baptiste Debret. *Vendedor de flores na porta de uma igreja*. 1816 / 133

- Figura 79** Guilherme Briggs. *Panorama da cidade do Rio de Janeiro*. 1837 / 133
- Figura 80** Modesto Brocos. *Engenho de Mandioca*. 1892 / 134
- Figura 81** Modesto Brocos. *Redenção de Ca.* 1895 / 134
- Figura 82** León Palliére. *Um mercado na Bahia*. 1864 / 135
- Figura 83** Salvador Pujals Sabate. *Saudades da favela*. 1937 / 135
- Figura 84** Jorge Campos. *Pretinha*. 1942 / 136
- Figura 85** Orósio Belém. *Mãe Maria*. 1945 / 136
- Figura 86** Percy Lau. *Trabalhadores de estiva*. 1942 / 137
- Figura 87** Ceurio de Oliveira. *Carnaval*. 1940 / 137
- Figura 88** Fernando Lamarca. *A paz dos humildes*. 1961 / 138
- Figura 89** Henry Chamberlain. *A ponta do calabouço*. 1816 / 140
- Figura 90** Victor Patricio Landaluze. *Dia de reis em Havana*. 1800 / 141
- Figura 91** Charles Landseer. *Vista do Pão de Açúcar*. 1827 / 140
- Figura 92** Agostino Brunias. *Mercado de linho nas Índias Ocidentais*. 1780 / 141
- Figura 93** Dirk Valkenburg. *Festa-ritual escrava no Suriname*. 1706 / 142
- Figura 94** Albert Eckhout. *Mulher negra com criança*. 1641 / 142
- Figura 95** Julien Vallou de Villeneuve. *Pequeno senhor que eu amo*. 1840 / 143
- Figura 96** Antonio Gomide. *Composição Onírica*. 1934 / 143
- Figura 97** Cândido Portinari. *O lavrador de café*. 1934 / 144
- Figura 98** Arthur Timotheo da Costa. *O menino*. 1917 / 144
- Figura 99** Antonio Rafael Pinto Bandeira. *Cabeça de homem*. 1891 / 145
- Figura 100** Agostino Brunias. *Dominicanos livres das Índias Ocidentais*. 1770 / 145
- Figura 101** Victor Meirelles. *Retrato do maestro Henrique Alves de Mesquita*. 1862 / 146
- Figura 102** Autor desconhecido. *Retrato de um africano provavelmente Ignatus Sancho*. 1758 / 146
- Figura 103** Hyacinthe Rigaud. *Jovem negro segurando um arco*. Séc. XVII / 147
- Figura 104** Cristofano Dell'Atissimo. *Alchitrof, imperador da Etiopia*. 1568 / 147

- Figura 105** Belmiro de Almeida. *Figura de jovem negra*. 1880 / 148
- Figura 106** Diferentes retratos de artistas com modelos pretos. Séc. XIX-XX / 150
- Figura 107** Lucilio de Albuquerque. *Sin título*. Séc. XIX / 150
- Figura 108** As nove musas num sarcófago romano. Séc. II a.C / 159
- Figura 109** Mikhail Alexandrovich Vrubel. *O demônio*. 1890 / 160
- Figura 110** Harmonia Rosales. *A criação de Deus*. 2017 / 164
- Figura 111** Belasco. *Desenhos com modelo ao vivo*. 2009 / 167
- Figura 112** Belasco. *Boo's Back for some foot worship*. 2015 / 167
- Figura 113** Oroki. *African Pride*. 2005 / 168
- Figura 114** Oroki. *Game*. 2005 / 169
- Figura 115** Narcizo Rodríguez. *Serie Alma livre em el Horto*. 2019 / 170
- Figura 116** Imo Nse Imeh. *Serie 17 anos de Menino*. 2019 / 172
- Figura 117** Douglas Simonson. *Bahia beach boys: Israel e Wellington*. 2008 / 173
- Figura 118** Jacob Collins. *David e Vincent*. 2006 / 176
- Figura 119** Anderson Santos. *Amantes #3*. 2000 / 178
- Figura 120** David Gregham. *Caribbean Men*. 2015 / 179
- Figura 121** Ricardo Rico. *Fotografias com modelos pretos*. 2017 / 181
- Figura 122** Eduardo Chang. *Calida*. 2006 / 184
- Figura 123** Ernesto San Avilés. *La pasión segun Avilés*. 1985 / 185
- Figura 124** Pedro Américo. *A Carioca*. 1882 / 186
- Figura 125** Picasso. *As Senhorinhas de Avignon*. 1907 / 188
- Figura 126** Michelangelo Buonarroti. *Tondo Doni*. 1505 / 190
- Figura 127** Michelangelo Buonarroti. *Ignudi*. 1510 / 191
- Figura 128** Michelangelo Buonarroti. *O Davi*. 1504 / 192
- Figura 129** Fernando Botero. *Serie de Adão e Eva*. 1998 / 194
- Figura 130** Alberto Escobar. *Desenhos com modelo brasileiro*. 2016 / 196
- Figura 131** Gustave Doré. *Satã e a serpente*. 1886 / 197

- Figura 132** Alberto Escobar. *O primeiro*. 2017 / 198
- Figura 133** Cores utilizadas na paleta de Alberto Escobar / 199
- Figura 134** Alberto Escobar. *Bendito o Fruto*. 2018 / 200
- Figura 135** Alberto Escobar. *(IN) civilização*. 2018 / 201
- Figura 136** Alberto Escobar. *Ganimede brasileiro*. 2018 / 201
- Figura 137** Alberto Escobar. *A flecha do amor é Livre*. 2019 / 202
- Figura 138** Manoel Lopes Rodrigues. *Alegoria da República*. 1892 / 203
- Figura 139** Alberto Escobar. *Alegoria de uma Nova Nação*. 2019 / 205
- Figura 140** Alberto Escobar. *Legado de Oxóssi*. 2020 / 206

# SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
1.1	METODOLOGIA.....	5
<b>2</b>	<b>CAPÍTULO 1 - OS CONCEITOS E ANTECEDENTES</b> .....	<b>8</b>
2.1	OS CONCEITOS REFERENCIAIS .....	10
2.1.1	Arte.....	10
2.1.2	Cor .....	16
2.1.3	Pintura .....	19
2.1.4	Corpo-Modelo .....	24
2.1.5	Preto ou Negro .....	28
2.1.6	Erotismo.....	34
2.1.7	Homoerotismo.....	41
2.2	ANTECEDENTES ARTÍSTICOS DO HOMOEROTISMO .....	48
2.2.1	Homoerotismo europeu e americano .....	49
2.3	CONCLUSÃO DO CAPITULO 01 .....	58
<b>3.</b>	<b>CAPÍTULO 02: O MODELO PRETO MASCULINO NA ARTE PICTÓRICA DENTRO E FORA DO BRASIL</b> .....	<b>59</b>
3.1	PINTURA ERÓTICA NO SÉCULO XIX: OLHARES FORA DO BRASIL .....	61
3.2	PINTURA ERÓTICA NO SÉCULO XIX: OLHARES DENTRO DO BRASIL.....	67
3.2.1	A Arte Erótica Brasileira no século XIX .....	69
3.3	A REPRESENTAÇÃO DO MODELO PRETO NA ARTE FORA DO BRASIL: SÉCULOS XVI - XIX. 73	
3.3.1	O modelo preto nas coleções públicas europeias: uma viagem de estética visual. 74	
3.3.2	Palazzo Ducale, Veneza, Itália.....	74
3.3.3	Galeria della'Accademia, Veneza, Itália .....	76
3.3.4	Galeria degli Uffizi, Florença, Itália .....	79
3.3.5	Museu do Louvre .....	91
3.3.6	Musée d'Orsay .....	99
3.4	A REPRESENTAÇÃO DO MODELO PRETO NA ARTE DENTRO DO BRASIL: SÉCULO XIX....	107
3.4.1	Museu Nacional de Belas Artes de Rio de Janeiro (MAR).....	128
3.4.2	Exposição "Das Galés as Galerias" .....	132
3.4.3	Exposição "Histórias Afro-Atlânticas" no Museu de Arte de São Paulo (MASP) ..	139
3.5	CONCLUSÃO DO CAPÍTULO 02 .....	151
<b>4</b>	<b>CAPÍTULO 03: A INDIVIDUALIDADE ARTÍSTICA NA ABORDAGEM DA REPRESENTAÇÃO DO CORPO PRETO MASCULINO</b> .....	<b>154</b>

4.1 A INDIVIDUALIDADE ARTÍSTICA: POÉTICAS E INTERPRETAÇÕES .....	156
4.2 A INSPIRAÇÃO ARTÍSTICA E CRIATIVIDADE .....	157
4.3 REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS: UMA REPRESENTAÇÃO DO MODELO PRETO NA PINTURA ATUAL. ....	162
<b>4.3.1 Harmonia Rosales .....</b>	<b>163</b>
<b>4.3.2 Belasco .....</b>	<b>164</b>
<b>4.3.3 Atriboy/Orokie .....</b>	<b>168</b>
<b>4.3.4 Narcizo Rodriguez .....</b>	<b>170</b>
<b>4.3.5 Imo Nse Imeh .....</b>	<b>171</b>
<b>4.3.6 Douglas Simonson.....</b>	<b>173</b>
<b>4.3.7 Jacob Collins.....</b>	<b>174</b>
<b>4.3.8 Anderson Santos.....</b>	<b>176</b>
<b>4.3.9 David Greghan .....</b>	<b>179</b>
<b>4.3.10 Ricardo Rico.....</b>	<b>180</b>
4.4 O MODELO MASCULINO PRETO NO TRABALHO ARTÍSTICO DE ALBERTO ESCOBAR .....	182
<b>4.4.1 Antecedentes com Homoerotismo, antes da chegada ao Brasil: 2010-2016 .....</b>	<b>183</b>
<b>4.4.2 O corpo representado: Uma questão pessoal de inspiração e posicionamento... 187</b>	
<b>4.4.3 Pablo Ruiz Picasso (1881-1973).....</b>	<b>187</b>
<b>4.4.4 Michelangelo Buonarroti.....</b>	<b>189</b>
<b>4.4.5 Fernando Botero.....</b>	<b>193</b>
<b>4.4.6 A transformação no estilo: A inspiração nunca antes achada no El Salvador .....</b>	<b>194</b>
4.5 CONCLUSÃO DO CAPITULO 03. ....	207
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>208</b>
<b>6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS POR CAPITULO.....</b>	<b>211</b>
6.1 CAPÍTULO 01 .....	211
6.2 CAPÍTULO 02 .....	215
6.3 CAPÍTULO 03 .....	218



# 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata sobre a pesquisa intitulada "*Homoerotismo Preto na pintura brasileira do século XIX*", e é dividido em três capítulos que resultam dos dados revistos e analisados no período de 2018-2019 a partir de várias obras pictóricas ocidentais que trazem a representação do modelo preto masculino na pintura acadêmica brasileira do século XIX. Os dados apresentados correspondem a obras pictóricas e artísticas vistas em coleções de museus nacionais brasileiros das cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador de Bahia, bem como referências de artistas plásticos nacionais e internacionais (principalmente europeus) que abordaram de alguma forma o tema do corpo preto utilizado como modelo.

A iniciativa de inserção no conhecimento multidisciplinar começou após terminar meus estudos de graduação. A representatividade do modelo masculino em conjunto com o movimento da pintura erótica sempre foi meu objeto de estudo, apesar da controvérsia potencial e críticas dadas a esse campo erótico dentro das artes plásticas. Graduado em artes plásticas pela Universidad de El Salvador (UES) em 2016, tornei-me um dos poucos artistas salvadorenhos que procuram representar e expressar o corpo masculino e as relações homossexuais em atos íntimos e eróticos. Isto gerou uma série de críticas na minha terra natal, possivelmente devido ao preconceito e machismo nesse ambiente conservador presente desde os tempos coloniais espanhóis, a ponto de ter meu trabalho censurado em vários círculos artísticos. Percebi com essas experiências a necessidade de converter minha produção artística num ato político de resistência, utilizando o corpo humano do sexo masculino como o principal tema abordado em conjunção com o erotismo como um elemento de intimidade e comunicador do afeto. A partir da abordagem multidisciplinar do programa em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia é possível fazer conexões entre temáticas da antropologia, história, arte e psicologia; que relacionam o comportamento dos indivíduos em um determinado tempo e espaço, suas produções políticas e culturais e seus ideais, pensamentos e legado a ser preservado para as gerações futuras; a arte, nesse sentido, entra como um objeto de expressão individual ou coletiva para preservar noções e pontos de vista particulares.

Meu interesse no estudo da representação do corpo preto masculino começou em 2016 ao visitar alguns museus como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) ou a

Pinacoteca do Estado de São Paulo, durante minha primeira viagem ao Brasil, em 2016. Tendo em vista que grande parte da população brasileira é preta, percebi que os museus exibiam padrões eurocentrados de arte, com representações de modelos em sua maioria brancos, por séculos. No caso do meu país de origem, El Salvador, por exemplo, há várias obras com representação indígena e mestiça (MOLINA, 2012. p. 45) e que de alguma forma ajudam o público a ter uma perspectiva das pessoas que fazem parte da nação. Porém, no Brasil, a julgar pelas coleções visitadas, encontrei pouca representatividade preta especialmente na pintura do século XIX, possivelmente devido ao período escravista que o país viveu naquela época, que cronologicamente coincide com as produções artísticas das primeiras academias brasileiras.

Darei início com a temática da pesquisa, que inclui os objetivos iniciais e pessoais além de algumas mudanças feitas nos últimos meses, mencionando também a importância da academia brasileiras diante matérias cursadas nos dois primeiros semestres que ajudaram enormemente a compreensão de diversas temáticas nas quais não tinha um conhecimento aprofundado sendo estas principalmente as relacionadas a teorias da Etnicidade, museografia e iconografia de arte afro-brasileiras, além das atividades e participações de eventos acadêmicos relacionados as temáticas de arte e diáspora africana em território brasileiro, foram essenciais para a formação do corpo desta dissertação.

Há dez anos decidi abandonar os estudos em arquitetura e migrar para o campo das artes. Eu nunca imaginei que essa decisão teria tamanho impacto na minha individualidade e posicionamento político como artista, em uma sociedade conservadora e com raízes sexistas, num país como El Salvador (LOBO-GUERRERO, 2017).

A arte erótica em El Salvador tem uma produção limitada e está ligada principalmente à representação feminina branca e indígena. Isso pode ser apreciado nas coleções dos poucos museus disponíveis na capital, citando, por exemplo: Museo de Arte de El Salvador (MARTE) e Museo Forma. Parte das coleções são produtos das academias de arte do século XIX, que deixaram de lado a representação erótica masculina. Ela teve seu maior auge de representação em outras sociedades e culturas, citando, por exemplo, a greco-romana. Geralmente entendido como estudo anatômico dentro da pintura naturalista, o modelo humano tem sido utilizado em várias representações eróticas, sendo assim, para a presente investigação este objeto de estudo será entendido como o modelo representado, neste caso, o modelo preto.

A representação do modelo masculino na arte, especificamente na pintura, sempre foi o meu principal meio de expressão artística. A estética desempenha um papel importante em minha produção: os corpos dos modelos representados são de uma herança anatomicamente clássica (de caráter atlético, visando os ideais do homem renascentista) dentro da pintura e desenho, e refletem isso dialogando com meus referenciais artísticos (que veremos no capítulo 03) sobre a idealização da perfeição, da beleza em sua plenitude, carregada de paixões e inspirações. Meu trabalho artístico engloba um posicionamento político por tratar-se da criação de um artista *gay* que se recusa a (re)produzir padrões heterossexuais dentro do campo da pintura.

Minha pesquisa sobre a representação do modelo masculino preto teve origem na primeira viagem que fiz ao Brasil em 2016. Estive em São Paulo por cinco meses e tive a oportunidade de conhecer o Rio de Janeiro e Curitiba. O contraste entre as cidades é perceptível quando se anda pelas ruas: rostos diversos, formas corporais diversas, uma variedade em estilo de cabelos e roupas evidenciam que essas cidades possuem uma riqueza étnico-racial própria e individual. Dentro desses elementos, o fenótipo ligado às tonalidades da cor da pele, e atletismo em certos corpos masculinos foi o que mais me chamou a atenção.

Quando se viaja para outro país é impossível evitar a comparação entre muitas coisas locais com o seu país de origem, fazemos isso de forma consciente ou inconsciente, comparando, por exemplo, o preço das coisas, sabores de comidas, paisagens, a cultura e até a diversidade entre as pessoas. Isso inclui fatores como a cor da pele, que em países como o Brasil é evidenciado um leque de tonalidades e texturas em contraste com a população do El Salvador, por exemplo. Isso serviu como forma de inspiração para a criação de novas peças pictóricas em minha coleção pessoal.

Minha surpresa ao visitar alguns museus e galerias de São Paulo se deu pelo fato das representações figurativas seguirem os padrões visualizados em meu país de origem. A arte da era das primeiras academias brasileiras e salvadorenhas (século XIX) expressam em sua grande maioria dois temas pictóricos: o nu feminino estudado como alegoria mitológica e a representação de paisagens locais possivelmente como uma forma de registro histórico. Foi dentro desses espaços (museus e galerias) que o meu questionamento surgiu, devido à falta de representação do modelo preto dentro da pintura acadêmica. A partir desse questionamento e de conversas com várias pessoas pelos círculos artísticos no Brasil percebi que o racismo existente em um contexto

social, econômico e político, se espalharam também para temas culturais, como a pintura na arte por exemplo. No meu país de origem, o preconceito de classe é mais evidente do que o racismo, pois as pessoas sofrem discriminação principalmente por aparentar não ter a posse de bens aquisitivos, deixando a questão da cor da pele em segundo plano. No caso do Brasil, as relações étnicas incluindo algumas formas de racismo tem sido estudadas por autores e intelectuais (AZEVEDO, 1955; GUIMARÃES, 2002; SANSONE e FURTADO, 2014, por citar alguns)

Como artista e indivíduo me considero um ser mestiço, devido a minha ascendência, mistura entre espanhol e indígena centro-americano, estou ciente que muitas pessoas considerarão que meu trabalho artístico deveria representar ou refletir sobre esses dois aspectos, mas acredito que a liberdade de escolha na estética utilizada na arte é um fator pessoal, um posicionamento político, porém se converte em minha poética e forma de expressar minha inspiração, minhas paixões e minhas concepções sobre o que considero belo. Este sistema de escolhas também se reflete no conteúdo bibliográfico da presente dissertação, pois escolhi artistas e autores tanto ocidentais como não ocidentais, aqueles com os quais senti que meu trabalho dialogasse melhor para expressar o que tinha que estudar, refletir e questionar.

Decidi que minha pesquisa deveria ter uma abordagem multidisciplinar, pois envolve várias disciplinas e ideologias para estudar questões como raça, etnia, arte e representação do corpo preto masculino. O erotismo entrou no meu trabalho em 2010 e tem sido a linguagem que escolhi para expressar o meu posicionamento individual como artista diante de qualquer tipo de sociedade conservadora. O resultado é um trabalho híbrido entre a pesquisa e a produção, entre o estudo e a criação. Nesse sentido o meu o trabalho pode ser dividido em duas partes: a primeira de caráter bibliográfico tem em vista as contribuições étnicas raciais relacionadas às artes pictóricas do século XIX no Brasil, bem como elementos artísticos e conceituais adequados, como erotismo, representatividade e inspiração; a segunda parte é prática-produtiva, ou seja, tem como produto da pesquisa a criação de uma abordagem individual da minha concepção erótica em torno do corpo preto masculino como protagonista da cena no quadro pictórico, em busca de uma estética que se aproxime do que sinto falta na produção pictórica durante o século XIX no Brasil.

## 1.1 METODOLOGIA

A presente dissertação dialoga com duas áreas de conhecimento das ciências sociais: Antropologia e artes plásticas, sendo mais específico, na área de concentração dos estudos étnicos e a pintura artística. Para tais efeitos decidi utilizar uma metodologia que contemplasse análises bibliográficas de autores que dialogaram com os distintos conceitos utilizados assim como a análise de imagens para melhor compreensão por parte do leitor. Nesse sentido foi utilizada dupla metodologia em todos os capítulos, já que mantém uma relação complementar:

A primeira metodologia utilizada, proposta por Gil (2006), está baseada na coleta de informação seguindo as diretrizes dos métodos exploratórios e qualitativos (a) a leitura seletiva, a fim de determinar o material de interesse à pesquisa, e b) a leitura analítica, feita com base no que já foi selecionado anteriormente. Após as leituras e análises será feita a organização dos dados coletados, o chamado corpus. Em seguida esse corpus será novamente lido e analisado, agora com mais profundidade, a fim de classificar os dados fornecidos. Cumprida a etapa de classificação, aplicam-se então os pressupostos teóricos promovendo um cruzamento entre eles que irá gerar a redação final do trabalho. Tem relevância também a qualidade e diversidade de imagens a serem utilizadas no corpo do trabalho como um todo, para dar uma ideia ilustrada da temática.

Já a segunda metodologia, proposta por Vicente (2000) reside na importância do material iconográfico diante a leitura e interpretação de imagens com caráter analítico, pois o objetivo foi realizar valorações baseadas nos registros conservados de pinturas e desenhos em acervos públicos nacionais e internacionais.

Visto que essa pesquisa é caracterizada pela análise de obras visuais vale acrescentar sobre a importância da utilização da imagem como documento. Enfatizando que a utilização de imagens dentro de determinados textos acadêmicos tem importância para a materialização imaginária sobre o que se está sendo abordado e para possibilitar a observação das interpretações pessoais e diversas formas de representação abordadas pelos seus criadores (os artistas, arquitetos, engenheiros, por exemplo).

Burke (2005) afirma em seu livro que são relativamente poucos os historiadores que consultam arquivos fotográficos, comparados com os que trabalham nos depósitos de documentos manuscritos ou impressos. Quando utilizam imagens usualmente são tratadas como simples ilustrações, reproduzindo-as sem às vezes fazer um comentário a

respeito da sua análise ou história em particular. Diante da importância e da utilização de imagens como arquivo dentro de toda pesquisa o autor faz uma breve cronologia:

De fato, seria muito difícil escrever algo sobre a pré-história europeia, por exemplo, sem o testemunho das pinturas rupestres de Altamira e Lascaux, enquanto a história do Egito antigo seria incomparavelmente mais pobre sem o testemunho de pinturas seculares. Nos dois casos, as imagens fornecem praticamente a única evidência existente de práticas sociais, como a caça. Alguns estudiosos especializados em épocas posteriores também levam as imagens a sério. Por exemplo, especialistas em história de atitudes políticas, de "opinião pública" ou de propaganda usam o testemunho de gravuras há muitos anos. Como Francis Haskell (1928-2000) observou em *History and its Images*, as pinturas das catacumbas de Roma foram estudadas no século XVII como testemunho da história do início do cristianismo (e durante o século XIX como um testemunho da história social). Em meados do século, imagens de vários portos franceses pintados por Joseph Vernet foram elogiadas por um crítico, segundo o qual, se outros pintores seguissem o exemplo de Vernet, seus trabalhos seriam muito úteis para a posteridade, porque 'em suas pinturas se podia ler a história dos costumes, artes e nações. Os especialistas em história da cultura Jacob Burckhardt (1818-1897) e John Huizinga (1872-1945), que também eram artistas e cujos estudos tratavam respectivamente do Renascimento e do "outono" da Idade Média, basearam suas descrições e interpretações da cultura da Itália e da Holanda nas pinturas de artistas como Raphael ou Van Eyck, bem como nos textos da época. Burckhardt, que escreveu várias obras sobre arte italiana antes de se dedicar à cultura renascentista em geral, chamou as imagens e monumentos de "testemunhos dos estágios passados do desenvolvimento do espírito humano", de objetos "pelos quais podemos ler as estruturas de pensamento e representação de um certo tempo.

O testemunho de imagens e fotografias também foi utilizado na década de 1930 pelo historiador e sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (1900-1987), que se definiu como um pintor histórico do estilo Tiziano e descreveu sua abordagem da história social como uma forma de 'impressionismo', no sentido de que era uma 'tentativa de surpreender a vida em movimento'. (BURKE, 2005. P.13)

Os textos constituídos por imagens, de acordo com Caetano (2005) apresentam algumas vantagens, destacando o fato de algumas imagens ou representações tornarem-se universais segundo a tradição Ocidental, pois vencem a barreira da linguagem, podendo, através de uma leitura ou entendimento da cena representada ser compreendido por pessoas de língua e cultura diversas. Outra das vantagens é que permite uma leitura em menor tempo do que o requerido para analisar um texto escrito, tornando-se atraente para potenciais leitores e diversos tipos de públicos. Para Joly (1996), a utilização de imagens nos textos acadêmicos apresenta mais um fator positivo que garante um prazer estético e comunicativo na análise de obras constituídas por imagem, que permite aguçar o sentido da observação e do olhar, aumentando as informações na recepção espontânea das obras. Nesse sentido a apresentação de imagens com a suas descrições será parte da metodologia utilizada nos três capítulos.

No capítulo inicial, apresento três subtópicos divididos da seguinte maneira: O primeiro terá como objetivo descrever os conceitos básicos a serem utilizados durante toda a pesquisa, alguns deles serão arte, pintura, cor, corpo-modelo, etnicidade, preto, erotismo e homoerotismo. O segundo trará um panorama geral dos antecedentes na representação pictórica do corpo preto (não precisamente dentro da abordagem erótica) como fonte iconográfica em algumas culturas internacionais do passado, como por exemplo, a cultura egípcia, grega, entre outras tentando criar uma relação do elemento das teorias étnicas em conjunto com a arte, como objeto de expressão e representatividade cultural das sociedades.

Já no segundo capítulo, a abordagem terá três partes: a primeira, de caráter teórico, consiste na exposição de conceitos utilizados nas artes como estética, fisionomia e a importância da representação erótica. A segunda parte será de caráter analítico, mostram-se principalmente imagens de artes produzidas por artistas internacionais que utilizaram o modelo preto (tanto masculino como feminino) no seu trabalho artístico. A abordagem dessas imagens será no período temporal partindo do século XIX até os dias atuais. Foram analisadas aproximadamente 30 imagens. A terceira e última parte terá como objetivo visualizar de que maneira o erotismo foi tratado nas artes no Brasil durante o século XIX e quais foram os modelos utilizados para sua representação.

O capítulo final estará dividido em dois subtópicos: o primeiro terá um marco teórico descrevendo a individualidade artística, conceptualização sobre a inspiração nas artes, a utilização do homoerotismo, os motivos pessoais e profissionais para a utilização do corpo preto como modelo principal de representação, assim como algumas referências contemporâneas (artistas que trabalham atualmente com a utilização de modelos pretos nas suas obras). O segundo subtópico apresenta uma explicação detalhada, e parte do processo de realização das seis pinturas e alguns desenhos representando o corpo preto masculino com o objetivo de deixar um registro e um antecedente para a arte homoerótica no país, visando possíveis intercâmbios culturais entre as nações brasileira e salvadorenha.

Quero enfatizar que devido ao grande número de obras apresentadas algumas não serão analisadas a fundo como as contidas em certas exposições coletivas, serviram unicamente como exemplos e referências sobre o tópico desenvolvido no corpo do trabalho, caberá fazer um estudo mais extenso e específico de essas obras num futuro.

## **2      CAPÍTULO 1 - OS CONCEITOS E ANTECEDENTES**

O fator da diferença é uma das coisas que geralmente chama a atenção do ser humano, a individualidade, a singularidade de um sentimento, pessoas, situações, até um objeto de estudo tem esse caráter do diferencial observado, ao ser escolhido como objeto de estudo. Apesar de muitas vezes serem vistas como boas ou ruins, as diferenças possibilitam muitas coisas: elas são capazes de criar e destruir, de humanizar ou desumanizar, colonizar e descolonizar. Foi por focar nas diferenças e singularidades que me encontrei artisticamente, me identifiquei, e fui capaz de visualizar o mundo de uma maneira diferente do que me foi imposto. Daí nasce a problematização principal do presente capítulo: O que é visto como diferente? Do quê? Qual o objeto central que possibilita uma leitura sobre as margens? Será que a minha visão do que é diferente esteja pautada em uma construção sociopolítica imposta a mim e aos que nasceram no mesmo território?

Von Ruckteschell-Katte (2016) realizou uma importante entrevista ao filósofo africano Achille Mbembe, sobre a percepção da diferença na contemporaneidade, na qual descreve:

A questão é: O que queremos dizer com a palavra diferença? Por que ela está tão naturalizada? E o que devemos fazer com a diferença? A premissa aqui é de que a diferença tem que ser reconhecida, aceita e ao mesmo tempo transcendida. Pois a suposição – não apenas no mundo em que vivemos hoje, mas também em períodos anteriores da história humana – é de que a diferença é um problema com o qual se precisa lidar. Então o primeiro movimento que poderíamos desejar fazer é questionar tal suposição. Por que é que achamos que a diferença é um problema? Por que ela não é simplesmente um fato da realidade? A diferença é um problema apenas se acreditarmos que a uniformidade é o estado normal das coisas. A diferença se tornou um problema político e cultural no momento em que o contato violento entre povos, por meio da conquista, do colonialismo e do racismo, levou alguns a acreditarem que eram melhores que outros. No momento em que começamos a fazer classificações, institucionalizar hierarquias em nome da diferença, como se as diferenças fossem naturais e não construídas, acreditando que são imutáveis e, portanto legítimas, aí sim estamos em apuros. (VON RUCKTESCHELL-KATTE, 2016)

Vemos que nas palavras de Mbembe a abordagem do conceito diferença é baseado no objetivo ou premissa sobre o qual se trata em questão a diferença, afirma que se converte num problema uma vez que acreditamos na uniformidade como natural, o conceito de diferença do qual estou tratando nesta parte da dissertação é sobre as concepções, atributos e demais aspectos culturais que encontrei após a minha chegada ao Brasil e que certamente diferiam ou contrastavam com os vivenciados em meu país El Salvador, não impondo nem afirmando nesse sentido nenhum tipo de superioridade ou inferioridade por parte das duas culturas, mas sim destacando aqueles elementos que

despertaram a minha curiosidade, inspiração e interesse, tanto que resultou no presente trabalho acadêmico.

O foco de interesse para essa pesquisa é a diferença étnico-racial, aspectos de gênero e erotismo na representatividade das artes plásticas. Nesse sentido, a abordagem da diferença terá um recorte de caráter artístico: a forma da representação pictórica. No presente capítulo estão os conceitos referenciais básicos utilizados na pesquisa e a sua relação entre erotismo e o modelo humano menos representado nas artes ocidentais: o modelo preto. Farei uma revisão das artes em geral que possuíram obras com representações homoeróticas, com modelos pretos, para contextualizar os antecedentes baseados nessa categoria artística. As imagens referenciais expostas têm como objetivo enriquecer a análise do leitor, no sentido de possibilitar a visualização e realização de valorações sobre aspectos estéticos, étnico-raciais e de representatividade em torno do homoerotismo e do modelo preto masculino.

## 2.1 OS CONCEITOS REFERENCIAIS

A presente seção tem como objetivo citar e contextualizar os principais termos, áreas de conhecimento e elementos a serem utilizados, e que servirão como base da proposta final, pois delimitam o caminho a ser levado em conjunto com as minhas interpretações pessoais. A sequência de conceitos, elementos e áreas de conhecimento a serem apresentados está organizada de acordo com sua relação com o processo da pesquisa na seguinte ordem: arte, cor, pintura, corpo-modelo, preto, erotismo, homoerotismo.

### 2.1.1 Arte

Trata-se de um conceito amplo, carregado de diferentes significados, que sofreu alterações durante muito tempo, e está em constante mudança, de acordo com o contexto social e cronológico dos seus pensadores contemporâneos. Abordarei inicialmente três dicionários diferentes: o americano em inglês, espanhol e português nos quais podemos ter uma introdução sobre as suas significações, suas divergências e similitudes.

Segundo o dicionário da *Real Academia Española* (RAE, 2018) existem nove definições da palavra arte e aproximadamente 23 variações ou tipologias de artes, das quais somente duas são interessantes para a presente pesquisa:

Arte: 1. m. o f. Capacidade, capacidade de fazer algo.

2. m. o f. Manifestação da atividade humana através da qual o real é interpretado ou imaginado é incorporado com recursos plásticos, linguísticos ou sonoros....

Arte Figurativo: 1. m. arte que se adere à representação de seres ou coisas concretas no mundo real. (RAE, 2018, tradução própria).

Já no Dicionário da Língua Portuguesa (PRIBERAM, 2018) existem dezoito definições sinônimas ao conceito de arte, e da mesma forma o dicionário apresenta nove tipos de arte. Entre as definições podemos observar:

Ar-te (latim *ars, artis*, maneira de ser ou agir, conduta, habilidade, ciência, talento, ofício) *substantivo feminino*.

1. Capacidade ou habilidade para a aplicação de conhecimento ou para a execução de uma ideia.

9. [Artes] Produção de obras, formas ou peças orientadas por um ideal estético ou com o objetivo de expressar subjetividade ou transmitir um conceito ou uma mensagem (ex.: arte dramática; arte poética; arte da pintura). (PRIBERAM, 2018)

No Dicionário Léxico versão em inglês (2019), a palavra arte contém quatro definições, das quais utilizarei a seguinte:

Arte [nome] Expressão ou aplicação da habilidade e imaginação criativas humanas, tipicamente em forma visual, como pintura ou escultura, produzindo obras a serem apreciadas principalmente por sua beleza ou poder emocional. (LEXICO, 2019, tradução própria).

Como se descreveu anteriormente, o conceito de arte modificou-se de diversas formas de acordo com situações e contextos onde os artistas queriam utilizar outras formas de linguagens para transmitir suas ideias. Nesse contexto é que surgem as novas modalidades artísticas (performance, videoarte, etc.) além das consideradas clássicas (pintura, escultura) em meados do século XX, tal é como descreve Archer (2001):

No início dos anos 60 ainda era possível pensar nas obras de arte como pertencentes uma de duas amplas categorias: pintura e a escultura. As colagens cubistas e outras, a performance futurista e os eventos dadaístas já haviam começado a desafiar este singelo “duopólio”, e a fotografia reivindicava, cada vez mais, seu reconhecimento como expressão artística. No entanto, ainda persistia a noção de que a arte compreende essencialmente aqueles produtos do esforço criativo humano que gostaríamos de chamar de pintura e escultura. Depois de 1960 houve uma decomposição das certezas quanto a este sistema de classificação. Sem dúvida, alguns artistas ainda pintam e outros fazem aquilo a que a tradição se referiria como escultura, mas estas práticas agora ocorrem num espectro muito mais amplo de atividades. (ARCHER, 2001)

Nesse sentido vemos que alguns elementos da arte contemporânea que estavam desvinculados das antigas tradições (da pintura e escultura antes do século XX), começaram a ganhar espaço nas distintas linguagens e categorias artísticas, ampliando o

conceito ainda mais. Resulta nessa complexidade em obter uma definição definitiva, Coli (1995) abordou brevemente sobre essa dificuldade:

Dizer o que seja a arte é coisa difícil. Um sem-número de tratados de estética debruçou-se sobre o problema, procurando situá-lo, procurando definir o conceito. Mas, se buscamos uma resposta clara e definitiva, decepçamos-nos: elas são divergentes, contraditórias, além de frequentemente se pretenderem exclusivas, propondo-se como solução única (COLI, 1995. P.7).

O significado de arte tem diversas interpretações, tal como afirma Coli (1995) e pode estar ligado também em relação ao espaço onde é mostrado. Para elucidar o que é ou não arte, algumas culturas possuem instrumentos específicos. Um deles, essencial, é o discurso pautado sobre o objeto artístico, ao qual reconhecemos competência e autoridade. Esse discurso é o que proferem o crítico, o historiador da arte, o perito e o conservador de museu. São eles que conferem o estatuto de arte a um objeto. Algumas culturas também preveem locais específicos onde a arte pode manifestar-se, quer dizer, locais que também conferem o estatuto de arte a um objeto. Em um museu, em uma galeria, sabemos de antemão que encontraremos obras de arte; em um cinema "de arte", filmes que escapam à "banalidade" dos circuitos convencionais; em uma sala de concerto, a audição de música "erudita", etc. Esses locais garantem assim o rótulo "arte" às coisas que apresentam, enobrecendo-as (COLI, 1995).

Outros autores americanos como Gell (1998) defendem o desejo em termos culturais e políticos de reconhecer a distinção da estética não ocidental quanto ao que é considerado arte dentro da antropologia:

Uma 'teoria antropológica da arte visual provavelmente sugere uma teoria que lida com a produção artística nas sociedades coloniais e pós-coloniais que os antropólogos normalmente estudam, além da chamada arte 'primitiva' - agora geralmente chamada de arte 'etnográfica' - no museu. A "teoria da arte antropológica" é igual à "teoria da arte" aplicada à arte "antropológica". Mas não é isso que tenho em mente. A arte das margens colonial e pós-colonial, na medida em que é "arte", pode ser abordada através de qualquer uma ou de todas as "teorias da arte" existentes, na medida em que essas abordagens sejam úteis. Críticos, filósofos e esteticistas estão ocupados há muito tempo; "teorias da arte" constituem um campo vasto e bem estabelecido: aqueles cuja profissão é descrever e entender a arte de Picasso e Brancusi podem escrever sobre máscaras da África como 'arte', e de fato precisam fazê-lo por causa das relações arte-históricas muito salientes entre a arte da África e o século XX na Arte ocidental. Não há sentido em desenvolver uma "teoria da arte" para a nossa própria arte, e outra teoria distintamente diferente para a arte daquelas culturas que, uma vez, caíram sob o domínio do colonialismo. Se as teorias ocidentais (estéticas) da arte se aplicam à 'nossa' arte, então elas se aplicam à arte de todos, e devem ser aplicadas. (GELL, p. 23. 1998)

Como o autor reconhece, a orientação de definição pode ser controversa no sentido de como é aplicada, mas sem dúvida fornece um ponto de partida produtivo para

essa investigação em particular. Segundo Gell (1998) existem dois argumentos vinculados para uma mudança da estética transcultural. A primeira é que muitas obras de arte tribal canônicas, como os escudos de Asmat, no sudoeste da Nova Guiné, claramente não pretendem suscitar apreciação 'estética' no sistema ocidental convencional, tinham um papel a desempenhar na guerra psicológica mortal de caça-cabeça, que era tão fundamental para a sociedade de Asmat antes da pacificação. A segunda é uma rejeição categórica das analogias linguísticas que foram mobilizadas por tantas teorias semióticas e simbólicas da arte. E talvez este seja o sentido em que seu livro *Art and Agency: na Anthropological Theory* (1998) é mais radical. Para muitos estudiosos, de fato, no pensamento do senso comum sobre arte, é axiomático que a arte seja uma questão de significado e comunicação. Gell (1998) sugere que é sobre fazer, esse "fazer" é teorizado como agência, como um processo que envolve índices e efeitos; a antropologia da arte é construída como uma teoria da agência, ou da mediação da agência por índices, entendidos simplesmente como entidades materiais que motivam inferências, respostas ou interpretações. Os índices estão em uma variedade de relações para protótipos, artistas e destinatários que o autor explica resumidamente. Os protótipos são as coisas que os índices (artes) podem apresentar ou representar, como a pessoa retratada em uma imagem - embora as coisas possam ser 'representadas' não mimeticamente e não visualmente. Os destinatários são aqueles cujos índices são levados a efeito (seja o público geral ou compradores), ou que, em alguns casos, podem ser efetivos por meio do índice (uma encomenda de arte sobre a paisagem de uma propriedade rural encomendada pelo proprietário da terra pode ser um veículo de auto comemoração do destinatário, mais do que a intenção ou vontade do artista criador). E finalmente os artistas são aqueles que são imediatamente considerados causalmente responsáveis pela existência e pelas características do índice, mas, como acabamos de observar, eles podem ser veículos da agência de outros (influenciados por encomendas, portanto de um fator monetário), não os agentes criativos e auto-subsistentes das ideias e arte do senso comum ocidental.

Sally Price (1989) também se queixou da essencialização e da guetização concomitante da chamada arte "primitiva". Ela argumenta que essa arte merece ser avaliada pelos espectadores ocidentais de acordo com os mesmos padrões críticos que aplicamos à nossa própria arte. A arte de culturas não ocidentais não são essencialmente diferentes da nossa, pois é produzida por indivíduos dotados de talentos, artistas

imaginativos, que deveriam receber o mesmo grau de reconhecimento que os artistas ocidentais, em vez de serem vistos como filhos da natureza 'instintivos', expressando espontaneamente seus impulsos primitivos ou, alternativamente, como expoentes servos de algum estilo 'tribal' rígido. Price (1989) acredita que cada cultura tem uma estética específica, e a tarefa da antropologia da arte é definir as características da estética inerente de cada cultura, para que as contribuições estéticas de determinados artistas não ocidentais possam ser avaliadas corretamente, ou seja, em relação às suas intenções estéticas culturalmente específicas.

Sobre estudos de arte não ocidentais Thompson (1974) em seu livro descreve algumas concepções e observações sobre a arte africana em contraste com a arte ocidental:

Assim, a África introduz uma história artística diferente, uma história da *arte dançada*, definida na mistura de movimentos e esculturas, têxteis e outras formas, criando sua própria bondade e vitalidade inerentes.

No entanto, o trabalho da arte plástica tem uma lógica e poder próprios. Isto é especialmente verdade na África, onde a obra de arte é exibida em altares domésticos ou dentro de um bosque sagrado.

A famosa unidade das artes na performance africana sugere uma abordagem sensata na qual um meio nunca é absolutamente enfatizado sobre outros. Escultura não é a arte central, mas também não é a dança, pois ambas dependem de palavras e música e até de sonhos e adivinhações. Música, dança e objetos visuais são importantes, separados ou juntos. (THOMPSON, XII. 1974)

Thompson (1974) também sugere que a estética africana mantém a sua própria essência, baseada em ideais de melhoria como indivíduo:

A estética é um modo de energia intelectual que só existe quando está em operação, ou seja, quando os padrões são aplicados a casos reais e fundamentados. As críticas dos africanos são amplamente verbais, aprofundadas pela subjetividade da mente e expressam uma dupla advertência: melhore seu caráter para melhorar a sua arte. Arte e bondade são combinadas. O caminho para a purificação social e o destino é baseado em um processo pelo qual a pessoa assume os atributos essenciais da perfeição esteticamente definida, a fim de viver em visível proximidade com o divino. O processo pode começar na infância quando uma mãe negra diz a seu filho: "a maneira em que você caminha, sinaliza o seu estado na vida". (THOMPSON, p.1, 1974)

O professor Kabengele Munanga (2006), também nos traz uma reflexão sobre a arte africana com valorações estéticas que só começaram a ganhar peso a partir do século XIX ironicamente na Europa, lugar onde foi vista como primitiva há séculos atrás:

Por muito tempo, a arte negro-africana ficou excluída da história universal de arte tal como foi ensinada na Europa. Considerada primitiva como os povos que a produziram, pensava-se, de acordo com o esquema evolucionista do

século XIX, que esta arte ainda se encontrava na fase infantil representada pela forma figurativa e que podia evoluir até chegar um dia à fase adulta representada por uma arte intelectual geométrica e abstrata, fase em que se encontrava a Europa “civilizada”. Esta visão era sem dúvida apoiada nos preconceitos da época, na ignorância da complexidade e sofisticação da arte negro-africana, e também nos ideais da Missão Civilizadora.

Mas um golpe fatal à essa percepção surgiu no seio da própria Europa graças a alguns intelectuais e críticos de arte como Guillaume Apollinaire e Paul Guillaume e aos artistas Matisse, Derain, Vlaminck e Picasso que, seduzidos pelas estatuetas e outros objetos rituais trazidos da África pelos exploradores europeus, decretaram que esses objetos tinham um estatuto artístico. Esse reconhecimento dos “objetos” africanos que veio principalmente dos franceses e alemães ganhou progressivamente toda a Europa. Daí uma admiração geral da arte africana e a necessidade de torná-la um objeto de estudos sistemáticos nos moldes dos estudos feitos sobre a arte ocidental. (MUNANGA, 2006)

Vemos então que a discussão sobre arte é amplificada tanto a produções ocidentais como não ocidentais, tornando este um termo universal, além de certos fatores que modificam as percepções sobre o que deve ser considerado como obra de arte.

A partir dessa amplitude do conceito de arte e delimitação do mesmo, surgem questões pungentes nessa pesquisa: quais tipos de arte serão analisados? E com qual motivação? Apesar de todas as definições e considerações por autores brancos, pretos, ocidentais e não ocidentais, a pesquisa não trata sobre estudo de arte africana, nem tampouco sobre um olhar oriental sobre arte, ela está focalizada em um estudo do olhar ocidental, visto que a arte analisada trata-se do academicismo pictórico do século XIX.

Tomando em conta os textos de alguns autores e propondo uma valorização própria do conceito de arte para a presente pesquisa, este será abordado como a capacidade ou habilidade intelectual para criar peças, objetos, artefatos e métodos de representatividade originais carregados de elementos estéticos, reais, imaginários, e ideológicos que manifestem sentimentos, posicionamentos políticos ou interesses pessoais/comunitários, por meio de um elemento tangível (pintura, desenho, escultura, arquitetura), ou não tangível (teatro, dança, cinema, música, culinária) com o objetivo de transmitir um sentimento ou diante da expressividade para comunicar algo em específico. Dado que o conceito é bastante amplo e engloba diversas técnicas artísticas, serão utilizadas duas delimitações: as técnicas a serem analisadas e utilizadas serão o desenho e a pintura, o recorte temporal e regional estudado será a produção nacional e internacional realizada durante o século XIX, contando com alguns exemplos e elementos dos séculos XX e XXI no capítulo 03.

### 2.1.2 Cor

O conceito de cor tem diversas aplicações em campos como o da física (exemplo: Isaac Newton e seus experimentos de espectro e ótica), química (na criação de tintas e corantes antigos e modernos), moda (criação de tecidos coloridos), e no campo que é foco dessa pesquisa: as artes plásticas (aplicação de cores sobre uma superfície com o objetivo de criar imagens), entre outros.

Dentro das ciências sociais o elemento da cor se liga a elementos como fenótipos e raças no que diz respeito ao tom de pele, amplamente estudados durante o século XX. No Brasil um dos livros que reúne basicamente um estudo sobre a percepção da cor da pele na sociedade da época foi o publicado por Thales de Azevedo (1955) intitulado “As Elites de Cor: Um estudo de ascensão social”. No livro, Azevedo (1955) realiza uma abordagem sobre algumas palavras e conceitos utilizados para descrever um grupo determinado da sociedade baseando-se nos elementos fenotípicos (cor de pele, textura de cabelo, ascendência, etc.), nesse material encontra-se uma classificação das “cores brasileiras” presentes no século XX denominando os padrões como brancos, pardos, pretos, caboclos e crioulos, o autor também realiza uma interligação entre essas cores enfatizando os papéis que exercem na delimitação da sociedade, assim como os privilégios e vulnerabilidades presentes em cada grupo na década de 1950 no território baiano.

Outro ponto de vista acerca do aspecto da cor referente ao tom da pele foi encontrado diante da proposição do termo “Colorismo” apresentado pela primeira vez em 1983 pela escritora e ativista afroamericana Alice Walker. Ela aborda o termo no seu artigo *Se o presente se parece com o passado, como é o futuro?* (1983) onde distingue a divisão dentro da comunidade preta baseada nas tonalidades da pele. Na abertura do ensaio, Walker começa sua abordagem com a divisão entre mulheres pretas de pele mais clara e mais escura. Walker fala sobre como as mulheres com tom de pele menos acentuado, inconscientemente, podem ofender as mulheres de pele mais escura:

Um aspecto em que as mulheres negras estariam interessadas, eu acho, é uma conscientização aumentada por parte das mulheres negras “mais claras” de que elas são capazes, muitas vezes inconscientemente, de infligir dor a elas; e que, a menos que a questão do colorismo - em minha definição, tratamento prejudicial ou preferencial de pessoas da mesma raça com base apenas em sua cor - seja abordada em nossas comunidades e definitivamente em nossas “irmandades” negras, não podemos, como um povo, progredir. Pois o colorismo, como o colonialismo, o sexismo e o racismo, nos impede. (WALKER, p.291.1983)

Walker encoraja ao longo do seu ensaio os dois grupos a serem sensíveis um ao outro, ou então a progressão do povo preto será ofuscada. Walker pede que os pretos pavimentem o caminho para as gerações futuras, a fim de eliminar a angústia vivenciada por ela e por muitos outros no presente.

A cor também tem sido estudada como um elemento químico-visual, Pedrosa (2008) nos apresenta essa perspectiva:

A cor não tem existência material. Ela é, tão-somente, uma sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão [...] Hoje a Óptica, parte da Física que trata das propriedades da luz e da visão, demonstra que, quando a luz atravessa a pupila e o cristalino, atingindo os cones que compõem a fóvea e a mácula da retina no fundo do olho, é por estes decomposta nos três grupos de comprimento de onda que caracterizam as cores-luz: Vermelho, verde e azul-violetado. (PEDROSA, p.20. 2008)

Mais adiante Pedrosa traz uma análise sobre a natureza das cores e como estas são constituídas em três grandes grupos: as cores-luz, cores-pigmento opacas e cores-pigmento transparentes. Os dois últimos são mais relevantes para a presente pesquisa por dizer respeito a uma das características químicas da pintura ao óleo, na qual existem também cores opacas e transparentes. Os artistas têm utilizado composições de cores na criação de suas peças ao longo dos séculos, e como afirma Pedrosa (2008) sobre o trato desse fator, o êxito de um artista depende muito da paleta de cores empregada como um elemento de harmonia:

Há artistas que se destacam por uma sensibilidade especial aliada a um elevado grau de especialização no trato das cores, junção que evidencia talento ou genialidade. Cândido Portinari, um dos maiores coloristas de nosso tempo, “confessou a Augusto Frederico Schmidt que se considerava completo por ter sabido entrelaçar vocação e formação, o que valia por dizer: sensibilidade e técnica”. Analisando a história do aprendizado nas cores, constatamos que todo ser humano é capaz de evoluir a partir de seu nível de sensibilidade e de conhecimento [...].

[...] Para o pintor criar ou reproduzir um elevado estágio de beleza em sua obra, é necessário lembrar que a harmonia dos tons está condicionada a um justo equilíbrio de valores. Mesmo numa escala de tons, esses valores próprios de cada cor se manifestam. E quanto mais ampla for essa escala de valores, que poderá ir do preto ao branco (como nos quadros de Caravaggio ou de Mondriaan), maior será seu impacto. (PEDROSA, p.121, 2008)

Anterior ao estudo de Pedrosa, o livro de Johann Wolfgang Von Goethe (1810) intitulado *Teoria das cores*, publicado em 1810, constitui o produto de três décadas de trabalho de observação e reflexão sobre o fenômeno cromático, e trata-se de uma produção acadêmica sobre outra abordagem do conceito da cor, que gerou grande influência entre cientistas e artistas da época. Foi onde Goethe se interessou em

demonstrar a conexão que existe entre arte e ciência, e analisou a cor como fenômeno físico-químico.

A explicação de Goethe em relação às cores está baseada na percepção do olho humano. Encontramos a análise sobre a luz (ou ausência dela) refletida nos objetos ser a causa geradora de todas as cores que conhecemos, e a partir da elaboração de vários exemplos gráficos que o próprio autor fez, torna possível entendermos como as cores possuem harmonia e geram uma ampla gama de percepções a partir da mistura entre tons. Na introdução do seu livro Goethe descreve:

Observamos que toda a natureza se manifesta por meio de cores ao sentido da visão. Agora afirmamos, por mais extraordinário que possa parecer que o olho não vê forma alguma, visto que a luz, a sombra e a cor constituem em conjunto aquilo que, para nossa visão, distingue objeto de objeto e partes um do outro. Destes três: luz, sombra e cor, construímos o mundo visível, e assim, ao mesmo tempo, tornamos a pintura possível, uma arte que tem o poder de produzir sobre uma superfície plana um mundo visível muito mais perfeito do que o real pode chegar a ser. (GOETHE, 1810, p. XXXIX)

O recorte da presente pesquisa referente ao uso da cor não abordará as questões de classificação racial, como foi visto no estudo de Azevedo (1955) ou sobre a discriminação por conta do termo “colorismo” de Walker (1983), esse estudo estará mais interessado e ligado especificamente ao caráter técnico do tipo e mistura de tintas (Figura 01) utilizadas na pintura ao óleo para gerar uma cor que simule a representação do modelo dentro da tela, que consistirá no estudo da cor do modelo preto, definindo alguns elementos como: quais são as cores utilizadas na criação do tom de pele preta? Quais são suas aplicações dentro da pintura como forma de representação? Quais eram e são as formas de representação do modelo preto dentro da pintura?

**Figura 01.** Diferentes tons e marcas de tintas ao óleo utilizadas para pintura artística. Cores utilizadas na paleta de Alberto Escobar



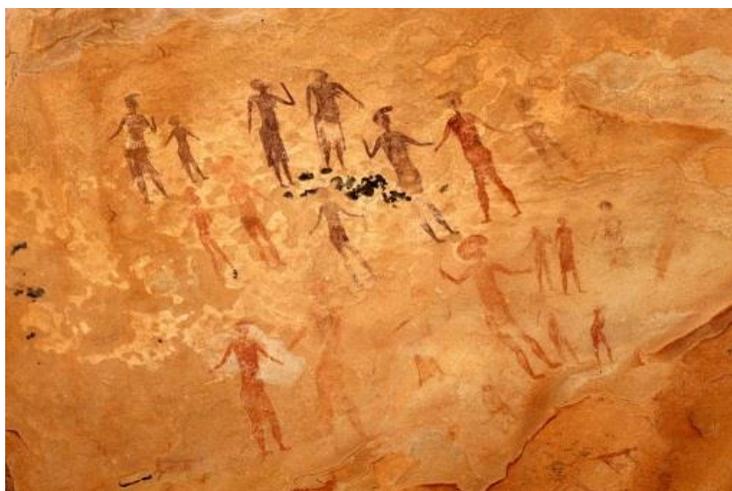
**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, 2018.

### 2.1.3 Pintura

A história da pintura é muito antiga, nossos antepassados pré-históricos já faziam uso dessa arte nos abrigos rochosos deixando representações de animais em pinturas rupestres (Figura 02) que podem ser encontradas em diversas regiões como Espanha, Portugal, norte de África, Itália, França e Europa Oriental. Nelas, as cores utilizadas foram criadas a partir de pigmentos naturais como Óxido de Ferro e Dióxido de Magnésio. As representações nessas pinturas estão atribuídas a animais como leões, búfalos, mamutes, cavalos e em repetidas ocasiões vemos seres humanos em atitude de caça (SUREDA, 1988, p.60).

A abordagem da pintura tem mudado ao longo dos séculos entre as mais diversas sociedades e períodos artísticos como, por exemplo, na pintura grega, romana, renascença, chinesa, indiana, barroca, entre outras. O significado de pintura foi amplamente tratado por cientistas, artistas e outros pensadores de cada época. O interesse para essa análise recai em dois posicionamentos: como elemento plástico e como objeto estético artístico.

**Figura 02.** Pintura rupeste da região de Tassili n'Ajjer, Sahara, na Argélia. Aprox. 8.000 anos a.C.



**Fonte:** Fotografia Patrick Gruban Munich, Alemanha, 2006.

Como elemento plástico, segundo o dicionário da Língua Portuguesa (PRIBERAM, 2018) a pintura é basicamente a cor que se aplicou a uma superfície qualquer. Num sentido mais técnico, Hayes (1980) define que a pintura consiste em um meio líquido chamado médium ou aglutinante que tem o poder de fixar os pigmentos (geralmente em estado de pó) sobre uma superfície. Surgiram diversas ferramentas para a pintura como as que têm sua base em água, por exemplo: aquarela, acrílica, tinta

nanquim, etc., as que têm base oleosa como a própria tinta óleo, pastéis, crayons, etc., e as chamadas tintas industriais, que são utilizadas na pintura de prédios e sinalização de vias públicas.

O italiano Giorgio Vasari (1550) considerado um dos primeiros historiadores da arte já falava sobre pintura no seu livro *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (La vida dos excelentes pintores, escultores e arquitetos), no qual incluía, além da biografia dos principais artistas durante a Renascença, um tratado com as descrições dos termos pintura, arquitetura e escultura. Sobre a seção de pintura Vasari (1550) relata:

A pintura é um plano coberto por campos de cores, na superfície de madeira, parede ou tela, em torno de diferentes traços, que em virtude de um bom desenho de linhas rodeiam a figura principal. Isso é feito lentamente, pelo pintor com julgamento correto, mantido no meio claro e nos extremos e no fundo escuro, acompanhado entre eles e o meio-colorido entre o claro e o escuro, faz com que, juntando esses campos, tudo o que existe entre uma característica e a outra se destacam e aparecem arredondadas e pronunciadas. Quando os matizes de uma cor, seja ela qual for, são diluídos, gradualmente veremos a luz e, em seguida, menos luz e, em seguida, sombras, e depois um pouco mais de sombras, para que, pouco a pouco, encontraremos o preto contundente. Portanto, tendo misturado essas cores nas técnicas de óleo, têmpera ou no afresco, a superfície é coberta por uma imagem que representa luz e a escuridão, resultado das cores misturadas dos três principais conceitos coloridos: claros, médios e escuros. (VASARI, 1550, p.71)

Lichtenstein (2014) afirma que as origens da arte são inseparáveis da religião e do mito, sendo o fio condutor dessas manifestações, a pintura. Isso é visível tanto no ocidente como no oriente, por exemplo: começando pela pintura egípcia que nasceu do culto aos deuses, e a pintura dos gregos que seria inconcebível sem as representações da mitologia, por sua vez Lichtenstein (2014) nos ilustra algumas dificuldades que enfrentou no ofício de ser pintor na era clássica e como foi essa evolução para atingir a idealizada perfeição:

Na falta de patrocínio dos deuses e heróis da Antiguidade, a pintura por muito tempo teve que se contentar com biografias lendárias (Apeles, Zeuxis), relatos fabulosos (Narciso) e lugares de aparição mais ou menos míticos. Acrescenta-se a essa origem ingloria a condição social do artista na Antiguidade: o pintor é antes de tudo um homem que trabalha com as mãos, o que significa que sua atividade o afasta de qualquer possibilidade de contemplar ideias, portanto de qualquer teoria.

Se o artista teria que carregar ainda por muito tempo a sina de inferioridade social, a nobreza da pintura precisava ser demonstrada por outros meios: o virtuosismo do fazer, a habilidade na invenção, etc. [...] A proximidade com os deuses e os heróis que o pintor estabelece por meio da obra não deixa de lhe proporcionar certo brilho, até mesmo ideias novas.

[...] É no renascimento que os mais importantes textos fundadores, os de Alberti e Leonardo, têm a função de lembrar que a excelência da pintura não

poderia ser reduzida unicamente à prática, ainda que magistral, mas que ela se afirma por meio da teoria. (LICHENSTEIN, p, 18-20, 2014)

Os desenvolvimentos na pintura oriental historicamente são paralelos aos da pintura ocidental, em geral alguns séculos antes. Nesse sentido a Arte africana, arte judaica, arte islâmica, arte indiana, arte chinesa e arte japonesa tiveram influência significativa na arte ocidental e vice-versa (SULLIVAN, 1989).

Segundo Sullivan (1989) inicialmente a pintura foi utilizada com propósitos utilitários, seguidos de patrocínio imperial (em antigos impérios: Egito, Grécia, China, Maia, etc.) privado, cívico e religioso, as pinturas orientais e ocidentais mais tarde encontraram plateias na aristocracia e na classe média. Desde a Idade Média à era moderna (a partir do século XV), passando pelos pintores renascentistas, a pintura trabalhou para a igreja e para uma rica aristocracia. A partir da era barroca, os artistas receberam comissões privadas de uma classe média mais educada e próspera. Finalmente, no Ocidente, a ideia de "arte pela arte" começou a encontrar expressão na obra de pintores românticos como Francisco de Goya, John Constable e William Turner. O século XIX viu o surgimento da galeria de arte comercial e as academias de arte, que proporcionaram o patrocínio no século XX.

Embora exista grande diversidade em tipos de pintura dentro da arte como a aquarela, acrílica, óleo, pastéis, guache, nanquim, pigmentos em pó, etc., na presente pesquisa será utilizada como referencial a pintura a óleo por dois motivos: o primeiro devido à sua relação com as primeiras academias de arte na América latina durante o século XIX (Sullivan, 1989) como uma técnica a ser aprendida pelos estudantes com finalidade em formar pintores artistas e o segundo motivo é devido ao fato da grande maioria das obras analisadas no capítulo 01, 02 e parte do capítulo 03 se tratar de pintura a óleo.

O surgimento da pintura a óleo e do colecionismo no século XVI marcou o surgimento das pinturas mais comerciais e de outros formatos mais gerenciáveis (formatos pequenos, médios e grandes), assim, os gêneros pictóricos (retrato, paisagem, mitológico, religioso, heroico, alegórico, etc.) e sua especialização começaram a ser classificados pelos artistas. A pintura histórica continuou no centro da Itália, pintores na parte norte da península itálica fizeram retratos e os da Holanda fizeram pinturas de gênero em pequena escala, apresentando a vida camponesa, paisagens e natureza morta. Em 1667, o historiador André Félibien, arquiteto e teórico do classicismo francês, no

prólogo das Palestras da Academia, faz uma hierarquização entre gêneros de pintura clássica: a história, o retrato, a paisagem, os mares, as flores e frutas (DDAA, p.1076. 1988).

A composição química do óleo tem sofrido algumas modificações em sua produção industrial devido à sua toxicidade, tal como explica Manrique (2015):

Até alguns anos atrás, havia uma série de pigmentos que apresentavam um alto grau de toxicidade; Estes eram derivados de chumbo, prata e arsênico, entre outros. Esses pigmentos foram banidos e substituídos por pigmentos inofensivos muitas vezes sintéticos. No entanto, não é aconselhável que a saúde respire os vapores da essência de terebintina e é necessário evitar a ingestão de pigmentos, pois podem ocorrer envenenamentos fortes. (MANRIQUE, p.5. 2015)

Algumas cores como o amarelo-cromo originalmente eram feitas de cromato de chumbo, um pigmento ricamente colorido com variações de tons claros a quase laranja. O Branco de Titânio foi feito a partir de dióxido de titânio e também apresenta uma toxicidade alta principalmente em organismos marinhos. A cor denominada Verdete é obtida da pátina esverdeada de cobre, apresentava inicialmente uma cor verde azulada e levava cerca de um mês para atingir sua tonalidade verde estável, além de ser altamente tóxica. Estas e outras cores foram usadas até meados do século XIX. A alta toxicidade do cromo, titânio e outros metais pesados, bem como sua baixa estabilidade contra a luz, o deixaram em desuso sendo substituídos por pigmentos sintéticos mais duradouros e menos tóxicos (GALLEGO, 2001).

A pintura a óleo é basicamente feita com pigmento pulverizado a seco, misturado na viscosidade adequada com um pouco de óleo vegetal. Segundo Maltese (2001) esses óleos secam mais lentamente que outros, não por evaporação, mas por oxidação. São formadas camadas de pigmento que são incorporadas na base e, se os tempos de secagem forem cuidadosamente controlados, elas serão fixadas adequadamente nas seguintes camadas de pigmento. Esse processo de oxidação confere riqueza e profundidade às cores do pigmento seco, e o artista pode variar as proporções de óleo e solventes, como a terebintina, para que a superfície pintada mostre toda uma gama de qualidades, opacas ou transparentes, foscas ou lustrosas. Por essa e outras razões, o óleo pode ser considerado o meio mais flexível. Usada de maneira conveniente, a tinta a óleo muda muito pouco de cor durante a secagem, embora, em longo prazo, tenda a amarelar levemente. Sua capacidade de suportar camadas sucessivas permite ao artista desenvolver um conceito pictórico em etapas - Degas chamou esse processo de *bem amenée* (bem transportado) - e a secagem lenta permite

remover tinta e percorrer áreas inteiras. Fotografias de raios-X mostram que mesmo os grandes mestres costumavam fazer alterações durante o processo de pintura (Maltese, p.309, 2001).

A pintura em óleo tem sido motivo de discussões contemporâneas como um elemento anacrônico, um termo usado para designar algo que não corresponde ou parece não corresponder à época a que se refere. Na arte se reflete em obras de imaginação-fictícias que se apoiam em uma base histórica. Os anacronismos podem ser introduzidos de várias maneiras: por exemplo, desconsiderando os diferentes modos de vida e pensamento que caracterizam períodos diferentes, ou ignorando o progresso das artes e ciências e outros fatos da história. Eles variam de inconsistências flagrantes a deturpações dificilmente perceptíveis. Os anacronismos podem ser não intencionais, decorrentes da ignorância; ou eles podem ser intencionais, ou seja, uma escolha estética deliberada (POTTHAST, 2013).

Essa consideração da pintura ao óleo como elemento anacrônico na contemporaneidade pode ter surgido devido ao fato da utilização de novas formas de linguagens como as ferramentas digitais atuais em contrapartida a técnica do óleo inventada no século XV. No cenário brasileiro, a importância em utilização e valorização da pintura a óleo como técnica pictórica na contemporaneidade se evidencia diante das informações contidas em currículos acadêmicos das universidades brasileiras que incluem geralmente uma ou mais disciplinas de Pintura ou Técnicas Pictóricas. Revisando o conteúdo de alguns componentes curriculares (universidades USP, UFBA e UFRJ) dos cursos em artes plásticas, a técnica óleo aparece como elemento a ser estudado e praticado tanto em aulas com modelo ao vivo como em aulas contemporâneas de pintura experimental, reafirmando sua importância como elemento pictórico dentro da contemporaneidade.

Vemos então que apesar das várias abordagens e transformações no campo da pintura, a técnica do óleo tem sido uma das mais utilizadas ao longo da história da arte, principalmente durante o renascimento europeu, além de ser utilizada nas academias do novo mundo na América durante o século XIX e XX. A maioria das obras que analisarei no capítulo 02 foi feita com a técnica do óleo. Dentro do trabalho artístico profissional e poético-pessoal, o óleo também tem a sua importância, sobretudo pelo seu processo de secagem: a oxidação, como vimos anteriormente, é um processo que confere riqueza e profundidade às cores do pigmento, ele pode ser misturado com muita facilidade,

permanecendo maleável por um longo período de tempo no mesmo estado, pois seu tempo de secagem é menor do que o de outras técnicas e finalmente aproveitou essa propriedade do óleo para aplicar camadas de tintas levemente diluídas com o fim de gerar um efeito de profundidade e contrastes maiores, gerando cores mais vivas, que visualizaremos nas obras do capítulo 03.

#### **2.1.4 Corpo-Modelo**

O uso da palavra corpo envolve vários significados e distintos saberes, por exemplo, um corpo em astronomia pode se referir aos corpos celestes, em física refere-se a uma porção de matéria que tem uma forma delimitada, no estudo da teologia, o corpo é visto como o elemento onde a alma é presa, nas ciências sociais a palavra corpo pode ser associada a conceitos como corpo político, corpo social, corporação, no âmbito militar se refere a um corpo militar, corpo de batalha, entre outros.

O interesse no conceito de corpo para esta pesquisa é direcionado às artes plásticas, o termo tem relação com o conceito de modelo, entendendo a lógica de que um corpo humano pode servir de modelo, e que esse modelo humano representado nas artes está baseado em um corpo. Nesse sentido, os dois conceitos se complementam entre si, da mesma forma que a pintura (tinta utilizada) se complementa diante da mistura de cores sobre uma superfície.

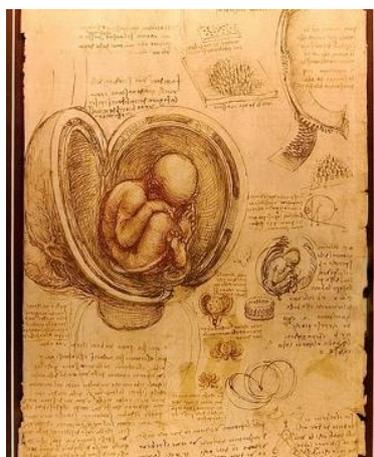
O modelo representado na arte sempre esteve presente desde a antiguidade (O'HARA, 2014), tomemos como exemplo a imagem das pinturas rupestres nas cavernas, onde a pesar de não ter uma representação fiel e anatômica, e possível diferenciar que os personagens pintados são formas simbólicas de figuras humanas. O mesmo acontece se avançamos em uma linha cronológica dentro da história da arte ocidental, culturas como a egípcia, grega, árabe ou indiana terão suas próprias representações da figura humana, de acordo aos padrões e estéticas de cada período diante da utilização de um cânone (MARTIN, 2002; DOMENELLA, 2009), assim é possível, por exemplo, contemplar algumas diferenças entre os cânones egípcios, gregos ou chineses.

Na Grécia antiga, onde o clima ameno era propício para andar levemente vestido ou nu sempre que fosse conveniente, era perfeitamente natural para os gregos associar a forma humana nua a triunfo, glória e até excelência, refletida nas primeiras esculturas, o cânone grego denotava uma musculatura hercúlea atingindo a perfeição física

(GOODSON, 2010) os atletas do sexo masculino eram os mais representados em ditas artes.

Esse enfoque de uma representação estética do corpo anatômico e belo retornou durante o renascimento quando o homem virou o centro do universo diante pensadores humanistas. Era importante conhecer o corpo humano em todas suas dimensões. Dando origem aos estudos anatômicos, artistas como Leonardo Da Vinci (Figura 03) aprofundaram o entendimento dos órgãos internos e da formação do ser humano desde o ventre materno.

**Figura 03.** Estudos de Embrião. Leonardo Da Vinci. 1511-1513.



**Fonte:** Fotografia de Luc Viatour, Belgica, 2007

Sobre essa valorização do corpo dos gregos durante as academias artísticas do renascimento diante da cópia de esculturas gregas clássicas, Lichtenstein (2014) faz uma compilação dos textos de Winckelmann, um historiador de arte europeu, que em 1755 realizou um estudo sobre as considerações do belo ideal para os gregos em relação ao modelo-corpo. Ele nos descreve sobre as concepções do corpo belo na arte grega:

A escola dos artistas eram os ginásios, onde os jovens, protegidos do pudor público, faziam exercícios corporais completamente nus. O sábio e o artista os frequentavam: Sócrates, para ensinar Carmides, Autôlicos, Lísias; ou mesmo um Fídias, a fim de enriquecer sua arte com aquelas belas criaturas. Lá se aprendiam os movimentos dos músculos, as posições do corpo: estudavam-se os contornos dos corpos, ou aqueles das marcas deixadas pelos lutadores na areia. A bela nudez dos corpos mostrava-se em posições e atitudes tão variadas, reais e nobres que é impossível a um modelo de hoje adota-las em nossas academias. (LICHENSTEIN, p.79-80, 2014)

A minha chegada ao Brasil apresentou uma situação similar à descrita por Winckelmann em relação ao trinômio artistas-ginásios-corpos, parte da população brasileira tem uma preocupação notável enquanto ao físico, constatável visualmente entre a população mais jovem e no número de academias/estruturas destinadas ao

condicionamento físico repartidas em algumas cidades. A minha visita ao Rio de Janeiro em 2017 confirmou a frase introdutória do livro *Nu e Vestido* (2007) organizado por Miriam Goldenberg:

Uma simples caminhada nas areias das praias da cidade do Rio de Janeiro, em um domingo de sol, pode se transformar em uma rica etnografia do corpo carioca. Corpos bronzeados, musculosos, magros, altos, convivem, de forma aparentemente tranquila, com outros branquelos com estrias, celulites e barriguinhas indesejáveis. No Rio de Janeiro, o corpo nu também é moda. Silicones, músculos, tatuagens, *piercings*, cortes e cores dos cabelos permitem, ao antropólogo mais cuidadoso, localizar as diferentes tribos da cidade. Branco, moreno, mulato ou negro, nu e vestido, o corpo carioca provoca uma verdadeira explosão de significados, como queria Malinowski, revelando as especificidades da cultura da "cidade maravilhosa". (GOLDENBERG, p. 7. 2007)

As observações sobre o corpo carioca em *Nu e Vestido* (2007) no qual dez antropólogos revelaram a cultura do corpo carioca mostram que a preocupação estética da forma física do corpo está presente no imaginário brasileiro:

Fim do século XX e início do XXI: os corpos “pavoneiam”. Assistimos, no Brasil, especialmente nos grandes centros urbanos, a uma crescente glorificação do corpo, com ênfase cada vez maior na exibição pública do que antes era escondido e, aparentemente, mais controlado. A menos de um século, apesar do calor tropical, os homens vestiam fraque, colete, colarinho duro, polainas e as “santas” mulheres cobriam-se até o pescoço. Hoje, as anatomias mostradas parecem confirmar a ideia de que vivemos um período de afrouxamento moral nunca visto antes. No entanto, um olhar mais cuidadoso sobre essa “redescoberta” do corpo permite que se enxerguem não apenas os indícios de um arrefecimento dos códigos da obscenidade e da decência, mas, antes, os signos de uma nova moralidade, que, sob a aparente libertação física e sexual, prega a conformidade a determinado padrão estético, convencionalmente chamado de “boa forma” (GOLDENBERG p.24, 2007).

As entrevistas resultantes do estudo de Goldenberg (2007) confirmam que tanto homens como mulheres mantêm no inconsciente o elemento “corpo” quando se fala de gosto sob outros indivíduos:

Um dos dados que mais chamaram nossa atenção, ao analisar algumas das questões da pesquisa, foi a presença significativa da categoria corpo nas respostas femininas e masculinas. Por exemplo, ao perguntarmos às mulheres: "O que você mais inveja em uma mulher?", elas responderam: a beleza em primeiro lugar, o corpo, em seguida, e a inteligência em terceiro lugar. Quando perguntamos aos homens: "O que você mais inveja em um homem?", tivemos como respostas: a inteligência, o poder econômico, a beleza e o corpo.

Em outra questão, perguntamos às mulheres: "O que mais a atrai em um homem?" Obtivemos como resposta: a inteligência, o corpo e o olhar. Quando perguntamos aos homens: "O que mais o atrai em uma mulher?", encontramos: a beleza, a inteligência e o corpo. A categoria corpo aparece ainda com maior destaque quando perguntamos às mulheres: "O que mais a atrai sexualmente em um homem?" As respostas foram: o tórax, o corpo e as pernas. Para os homens: "O que mais o atrai sexualmente em uma mulher?",

tivemos as respostas: a bunda, o corpo e os seios. (GOLDENBERG, p.36. 2007)

O fator corpo apareceu em todas as variáveis das perguntas feitas por Goldenberg (2007) outorgando-lhe uma categoria especial de valorização no olhar, gosto e desejo entre os indivíduos interrogados.

Sendo que a pesquisa é de caráter multidisciplinar, abordarei o conceito de corpo em duas modalidades: no campo antropológico, o modelo-corpo brasileiro masculino que possui um físico trabalhado (uma estética similar às estudadas nas academias gregas clássicas) e no campo artístico, o conceito proposto por Yaun *et al.* (2008) que consideram o modelo em artes plásticas como uma pessoa que posa para um artista visual como parte do processo criativo. Os tipos mais comuns de arte que utilizam modelos são desenho, pintura, escultura e fotografia, em suas diversas formas e posições baseado nos objetivos e estilo do próprio artista.

Como vimos, o conceito de modelo tem uma estreita relação com outros termos como cânone e padrão de beleza ou inclusive inspiração, por sua vez com o gosto e olhar do artista, pois é a partir desse olhar que um tipo específico de modelo é representado em sua produção, portanto os cânones variam de artista a artista. Tomemos, por exemplo, o caso do pintor holandês Rembrandt (1606-1669), que desenhou e pintou várias vezes a sua esposa Saskia, apesar de ser uma bela história de amor (CUMMING, 2018), evidentemente a partir das obras produzidas, constata-se que Saskia possuía um corpo voluptuoso comparado com os padrões femininos “ideais” atuais; em resumo: cada corpo de modelo a ser utilizado por um artista está sujeito a um modo de representação baseado em elementos como o contexto, originalidade e o conteúdo da obra a ser feita, isso inclui os sentimentos existentes por trás entre o artista e o modelo, deixando de lado qualquer ideia reducionista do modelo enquanto um simples objeto de arte. (Marí, p.284, 2010).

Existe uma situação que pode chegar a ser questionada ou problematizada com o modelo representado na arte, devido a um sistema de padronização sobre certos personagens que funcionam como referência universal, principalmente em temas religiosos, esta padronização é devida a ampla utilização do mesmo tipo de modelo pelos artistas e muitas vezes patrocinada pelo Estado ou Igreja. Tomemos por exemplo uma obra representando Jesus crucificado, a imagem geral que temos no subconsciente representa um homem jovem de corpo atlético branco, olhos azuis, com barba e cabelo longo sobre uma cruz. A mesma cena seria polêmica para alguns ou confusa para outros

se colocássemos outro tipo de modelo (um modelo asiático, um preto ou índio) sobre uma cruz.

Vemos então que os modos de representar o modelo estão relacionados ao interesse do artista e ao mesmo tempo a certo grau de padrões estabelecidos, mas todos guardam relação com o elemento de inspiração artística, ou como era chamada antigamente, a palavra *musa*, conceito que será estudado no campo da *individualidade artística* no capítulo 03. Passamos então a analisar um conceito relacionado com o elemento do modelo a ser trabalhado nessa investigação: O modelo preto.

### 2.1.5 Preto ou Negro

A palavra “negro” possui diversas significações e atribuições em múltiplos dicionários. Diversos autores, instituições fazem uso do termo dependendo o campo de aplicação, por exemplo, na astronomia um corpo negro trata-se de um objeto absorvente de toda luz e energia radiante que incida sobre ele; no campo da economia o mercado negro é uma forma de denominar a mercadoria clandestina; dentro da cultura popular pode receber o nome de humor negro o que tem como objetivo questionar situações sociais que geralmente são sérias usando a sátira. Independentemente do campo de aplicação, parece que a palavra “negro” tem em comum o fato de representar algo geralmente associado ao sombrio, obscuro, triste ou ruim. O uso da palavra “preto” me parece pessoalmente mais adequado, respeitoso e academicamente mais aceitável, não estou afirmando que deva utilizar-se a palavra preto ao invés de negro, em referência ao tipo de cor de pele humana dentro da arte, o que estou propondo é uma sugestão para a presente pesquisa baseado nas conotações de ambos os conceitos que veremos a seguir, considero que a discussão da cor de pele merece ser desenvolvida mas a profundidade num futuro em outros estudos étnicos ou antropológicos.

No trabalho de Sacristan (2014), o capítulo três descreve a trajetória e os antecedentes das concepções da cor preta ao longo dos séculos em diferentes culturas:

Desde suas origens, a cor preta como cor teve conotações negativas originadas principalmente pela religião. Do mesmo modo, terá uma simbologia dupla ao longo de sua história. Os temores em relação ao preto ou escuridão começaram a diminuir com o controle do fogo pelo Homo Erectus e, desde o Neolítico tem sido associado a rituais fúnebres. No Oriente Médio e no Egito, não teve conotação negativa. O preto estava associado à fertilidade da terra e era um sinal de ressurreição nos ritos fúnebres. Os gregos e romanos consideravam a cor da morte. Na Roma antiga, havia uma organização tri funcional que diferenciava as três classes sociais da época: branco (sacerdotes), vermelho (guerreiros) e preto (artesãos). (SACRISTAN, 2014. p. 23)

No estudo de Sacristan (2014) podemos observar que a cor preta teve diferentes significações dependendo da época e cultura, destacando dois exemplos onde o preto representava algo intrinsecamente positivo ou importante: no Egito significava fertilidade da terra e ressurreição, em Roma representava os artesãos.

Dentro das ciências sociais o termo “negro” também foi estudado e definido por sua relação com as teorias das relações raciais e interracialis. O termo “negro” dentro da sociedade brasileira aparece definido como *preto* por Azevedo (1955) da seguinte maneira:

Pretos são os indivíduos que tem as características físicas do negro africano particularmente a pele muito escura, “cor de carvão”, os cabelos encarapinhados, o nariz chato e os lábios muito espessos. Mas a expressão “negro” é considerada indelicada e por vezes ofensiva, desde os tempos coloniais... Quando alguém se dirige a um preto de classe inferior pode, por exemplo, compará-lo a outro “preto como você”, mas tratando-se de pessoa de classe mais alta a etiqueta manda empregar o vocábulo *escuro* ou mesmo *moreno*. (AZEVEDO, 1955, p.27)

O termo “negro”, se tratando de pessoas pretas, nem sempre foi visto como um elemento impuro, de caráter inferior ou como palavra ofensiva, Daflon (2014) observa que essa concepção nasce no novo mundo a partir da introdução do sistema escravista praticado pelas diferentes colônias do mundo ibérico:

Até o fim do século XVI, a cor da pele não era critério de exclusão da categoria dos “puros” ou honrados, uma vez que há registros de homens negros bem reputados no mundo ibérico. Contudo, a partir do século XVII, o negro e mulato são progressivamente associados a impureza, ilegitimidade e desonra à medida que se dissemina a utilização de mão de obra africana nas colônias portuguesas. Detecta-se a mesma tendência de tratamento ao mulato nas legislações das áreas de colonização espanhola, inglesa e francesa nesse período. (DAFLON, 2014, p.313)

No campo da psicologia o termo “negro” classificado como uma “raça inferior” pelo mundo ibérico criou associações com um desempenho intelectual baixo, que afetaria seus descendentes durante os séculos XIX e XX. Dentre as novas teorias da época, a que mais afetou a percepção da questão intelectual para com as pessoas pretas ou afrodescendentes foi o eugenismo, o qual se dividia em eugenismo positivo e negativo. Masiero (2002) explica de maneira breve o conceito de eugenia:

O britânico Francis Galton, primo de Darwin, fundou um novo campo de estudos, a eugenia. Na sua obra *Hereditary Genius*, de 1869, o autor definiu a sua ciência como o estudo e manipulação da hereditariedade com o objetivo de melhorar ao máximo as qualidades inatas, sobretudo as habilidades mentais, das raças. O termo eugenia deriva do grego eu= boa, genus=geração. Entre suas teses, o cruzamento racial era um dos fatores referentes da “degeneração” da nobreza humana, pois as raças inferiores ao misturarem-se com as superiores poderiam inserir os seus maus predicados no patrimônio hereditário coletivo. Galton justificava que deveria haver uma maior proteção

e incentivos materiais para reprodução dos melhores indivíduos, física e mentalmente. Esses exemplares raciais deveriam legar suas boas qualidades aos descendentes, garantindo a boa descendência. Essa estratégia ficou conhecida como eugenia positiva.

Assim mesmo, Galton propunha que o estado deveria regulamentar os casamentos, tanto os interracialis, quanto entre loucos, débeis mentais, alcoólatras etc. criando leis que impusessem ao indivíduo padrões de comportamento saudáveis para a raça e, conseqüentemente, para a nação. Esta tentativa de retardar o nascimento de “degenerados” foi chamada de eugenia negativa. (MASIERO, 2002, p.4)

No campo da filosofia ocidental, dois exemplos de conotação negativa para o termo “negro” aparecem historicamente com Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) e Immanuel Kant (1724- 1804), ambos atuaram cronologicamente situados entre o século XVIII e XIX. Nas palavras de Hegel (1999):

A principal característica dos negros é que sua consciência ainda não atingiu a intuição de qualquer objetividade fixa, como Deus, como leis, pelas quais o homem se encontraria com a própria vontade, e onde ele teria uma ideia geral de sua essência [...] O negro representa, como já foi dito o homem natural, selvagem e indomável. Devemos nos livrar de toda reverência, de toda moralidade e de tudo o que chamamos sentimento, para realmente compreendê-lo. Neles, nada evoca a ideia do caráter humano [...] A carência de valor dos homens chega a ser inacreditável (HEGEL, p.83, 1999).

Essa conotação negativa e desrespeitosa surge no discurso em relação ao talento e as artes do preto, no qual Kant (1993) descreve a sua versão racista caracterizada sobre isso:

Os negros da África não possuem, por natureza, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo. O senhor Hume desafia qualquer um a citar um único exemplo em que um Negro tenha mostrado talentos, e afirma: dentre os milhões de pretos que foram deportados de seus países, não obstante muitos deles terem sido postos em liberdade, não se encontrou um único sequer que apresentasse algo grandioso na arte ou na ciência, ou em qualquer outra aptidão; já entre os brancos, constantemente arrojam-se aqueles que, saídos da plebe mais baixa, adquirem no mundo certo prestígio, por força de dons excelentes. Tão essencial é a diferença entre essas duas raças humanas, que parece ser tão grande em relação às capacidades mentais quanto à diferença de cores. A religião do fetiche, tão difundida entre eles, talvez seja uma espécie de idolatria, que se aprofunda tanto no ridículo quanto parece possível a natureza humana. (KANT, p.75, 1993)

O pensamento racista foi também divulgado no Brasil, tanto colonial como pós-colonial. Segundo Masiero (2002), o antropólogo Arthur Ramos julgava que a mistura racial brasileira já era fato consumado e certamente esse fator resultaria em algum prejuízo cultural para o país. Nesse sentido, a incorporação cultural afro à população brasileira representava um fator “disgênico” do ponto de vista racial e também cultural. Restava saber o quanto representava esse prejuízo para se traçar medidas eficientes de

intervenção, para além das medidas catequéticas do período colonial. (MASIERO, 2002, p.11).

Passaram aproximadamente mais de dois séculos para que outros filósofos como Frantz Fanon (1925-1961) e Achille Mbembe (nascido em 1957) contestassem e apontassem aqueles elementos que formaram parte da mentalidade do racismo, assim temos, por exemplo, o filósofo camaronês Mbembe que em sua obra *Crítica da Razão Negra* (2014) nos mostra os motivos da criação do termo “negro”:

Este nome foi inventado para significar exclusão, embrutecimento e degradação, ou seja, um limite entre conjurado e abominado. Humilhado e profundamente desonrado, o Negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito em mercadoria, uma reviravolta espetacular, tornou-se o símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e arte de viver em vários tempos e várias histórias ao mesmo tempo (MBEMBE, p.19, 2014)

O livro nos traz uma historiografia do sistema em que o ocidente (Europa) utilizou ferramentas estratégicas como a criação do termo “raça” para tomar vantagem sobre outras populações consideradas “diferentes” e, portanto “incivilizadas”:

A raça não existe enquanto facto natural físico, antropológico ou genético. A raça não passa de uma ficção útil, de uma construção fantasista ou de uma projeção ideológica cuja função é desviar a atenção de conflitos antigamente entendidos como mais verossímeis - a luta de classes ou a luta de sexos, por exemplo. A ordem do mundo fundava-se num dualismo inaugural que encontrava parte das suas justificações no velho mito da superioridade racial [...].

O hemisfério ocidental considera-se o centro do globo, o país natal da razão, da vida universal e da verdade da Humanidade, sendo o bairro mais civilizado do mundo, o ocidente inventou um “direito das gentes” só ele conseguiu edificar uma sociedade civil das nações compreendida como um espaço público de reciprocidade do direito. (MBEMBE, p. 26-28, 2014)

Mbembe (2014) relata vários pontos em que a África influenciou sob o ocidente em alguns canais, entre eles a arte, e sendo este o foco da presente pesquisa, observamos seu comentário sobre a forma em que a África influenciou na arte ocidental durante o século XX:

Picasso dizia que as máscaras africanas eram objetos que os homens tinham executado num desenho mágico-sagrado, para que servissem de intermediário entre eles e as forças desconhecidas e hostis que os circundavam, esforçando-se assim por exagerar os seus temores, dando-lhes cor e forma. Vemos como nesta relação entre o objeto fabricado e o universo das formas materiais, a pintura no seu ponto de vista encontrava sentido (MBEMBE, p.79, 2014).

Em relação ao preto como um ser “diferente” Mbembe (2014) nos aponta um caminho para abraçar a diferença como um aspecto positivo ao invés do negativo, como um elemento de autodescoberta, de empoderamento:

Existe um momento de autonomia em relação aos outros seres humanos que não é, necessariamente, um momento negativo. Devido a vicissitudes da história, este momento, se for bem vivido, permite ao Negro redescobrir-se como fonte autônoma de criação, avaliar-se como humano, encontrar sentido e fundamento naquilo que é e que faz. A diferença positiva e abertura ao futuro: remete não para uma apologia, mas para o reconhecimento daquilo com que cada um, como humano, contribui no trabalho de fazer mundo (MBEMBE, p. 165, 2014).

Outra opinião sobre a condição do preto no mundo europeu (França) encontramos com Fanon (2008), onde se descrevem situações que o preto enfrentou na sociedade europeia:

Encontro um alemão ou um russo falando mal do francês. Tento, através de gestos, dar-lhe as informações que ele pede, mas não esqueço que ele possui uma língua própria, um país, e que talvez seja advogado ou engenheiro na sua cultura. Em todo caso, ele é estranho a meu grupo, e suas normas devem ser diferentes. No caso do negro, nada é parecido. Ele não tem cultura, não tem civilização, nem “um longo passado histórico”. Provavelmente aqui está a origem dos esforços dos negros contemporâneos em provar ao mundo branco, custe o que custar, a existência de uma civilização negra. Queira ou não queira, o negro deve vestir a libré que o branco lhe impôs. Observem que, nos periódicos ilustrados para crianças, todos os negros têm na boca o “sim sinhô” ritual. No cinema, a história é mais extraordinária ainda. A maior parte dos filmes americanos dublados na França reproduzem negros do tipo: *y’a bon banania* (expressão que remete a rótulos e cartazes publicitários criados em 1915 pelo pintor De Andreis. Para uma farinha de banana açucarada instantânea. O produto era caracterizado pela figura de um soldado de infantaria senegalês usando armas de fogo. O “riso banania” foi denunciado pelo senegalês Léopold Sedar Senghor em 1940, por ser um sorriso estereotipado e um tanto quanto abestalhado, reforço ao racismo difuso dominante). Em um desses filmes recentes, *Requins d’acier*, via-se um preto embarcado em um submarino, falando o jargão mais clássico possível. Além do mais, ele era bem preto, andava sempre atrás dos demais, tremendo ao menor movimento de cólera do contramestre e sendo, enfim, morto na aventura. Estou convencido de que a versão original não comportava esta modalidade de expressão. E se fosse o caso, não compreendo porque na França democrática, onde sessenta milhões de cidadãos são de cor, seriam dubladas até mesmo as imbecilidades do Além-Atlântico. É que o preto deve sempre ser apresentado de certa maneira, e, desde o negro do filme *Sans pitié* — “eu bom operário, nunca mentir, nunca roubar”, até a criada do *Duel au soleil*, encontramos o mesmo estereótipo. (FANON, 2008, p.46-47)

Essa desvalorização, estereotipagem e comparação do preto pelo branco não é o único fenômeno que acontece na sociedade francesa, no capítulo sete, Fanon (2008) explica que o fenômeno de comparação acontece também entre pretos:

Os pretos são comparação. Primeira verdade. Eles são comparação, ou seja, eles se preocupam constantemente com a autovalorização e com o ideal do ego. Cada vez que entram em contato com um outro, advêm questões de valor, de mérito. Os antilhanos não têm valor próprio, eles são sempre

tributários do aparecimento do outro. Estão sempre se referindo ao menos inteligente do que eu, ao mais negro do que eu, ao menos distinto do que eu. Qualquer posicionamento de si, qualquer estabilização de si mantém relações de dependência com o dismantelamento do outro. É sobre as ruínas dos meus próximos que construo minha virilidade.

Conheço médicos e dentistas que continuam a cobrar uns dos outros erros de apreciação de quinze anos atrás. Mais ainda que erros conceituais são “crioulismos” ameaçadores. Pouco importa que eles tenham sido corrigidos de uma vez por todas: nada há a fazer. O antilhano se caracteriza pelo desejo de dominar o outro. Sua linha de orientação passa pelo outro. Ele sempre está preocupado com o sujeito, nunca se preocupa com o objeto. Tento ler nos olhos do outro a admiração e se, infelizmente, o outro me devolve uma imagem desagradável, desvalorizo este espelho: decididamente este outro é um imbecil. (FANON, 2008, p, 176)

Outro fator importante a respeito dos estudos sobre o preto são as relações inter-raciais, as quais tem se analisado tanto dentro como fora do Brasil. Fanon (1952) nos expõe alguns depoimentos em relação ao comportamento de mulheres brancas diante dos homens pretos, ou de mulheres pretas diante dos homens brancos, evidenciando que as relações inter-raciais na França da década dos anos 50 estavam relacionadas um elemento de ascensão social (no caso das mulheres pretas que desejavam casar com um branco), ou como um elemento de erotização/fetichismo (os casos, tanto de mulheres como homossexuais com gosto físico/sexual por pretos) (FANON, p. 152, 1952).

No Brasil alguns autores trataram do tema (LIMA, 2006; MOTT, 1992; PINHO 2008, SANSONE, 2012, entre outros) em diversos períodos históricos e contextos sociais, utilizando metodologias e focos diferentes. O aspecto que as relações inter-raciais tem em comum entre os autores, é o fato de formar parte do cotidiano brasileiro, tanto do passado como do atual.

Sendo a presente pesquisa uma análise que trata sobre arte, especificamente sobre pintura, o aspecto da representação do preto passa a ser um elemento importante.

Temos visto diferentes abordagens do conceito do preto no aspecto social, antropológico e na arte. Será nessa área das humanidades que nos centralizaremos no capítulo 02 e 03 tentando dar forma algumas questões como: Como é representado o modelo preto na arte dentro e fora do Brasil? Quais são os atributos positivos ou negativos com os quais é representado? Em que temáticas pictóricas o modelo preto está inserido? Existem mecanismos para representar o modelo preto de forma não racista ou isento de hipersexualização? Com o objetivo de aproximar algumas repostas, apresento a seguir algumas abordagens do termo erótico dentro da arte.

### 2.1.6 Erotismo

O tema erótico dentro da arte tem sido estudado por diversos autores como Bataille (1987), Foucault (1984), Combalá, V. e Lebel, J. J (1999), Kronhausen, P. (1978), Neret, G. (1994) e mais recentemente por Blanca R. (2011) e Maes, H (2014) por mencionar alguns. Utilizarei cinco referenciais para o termo erotismo, baseado nos textos de Bataille (1987), Foucault (1984), Neret (1994), Blanca (2011) e Maes (2014).

Começando por Bataille (1987) que realiza observações comparativas do erotismo entre o humano e o animal:

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente fora um objeto de desejo. Mas este objeto responde à interioridade do desejo. A escolha de um objeto depende sempre dos gostos pessoais do indivíduo: mesmo se ela recair sobre a mulher que a maioria teria escolhido, o que entra em jogo é frequentemente um aspecto indizível, não uma qualidade objetiva dessa mulher, que talvez não tivesse, se ela não nos tocasse o ser interior, nada que nos forçasse a escolhê-la. Em resumo, mesmo estando de acordo com a maioria, a escolha humana difere da do animal: ela apela para essa mobilidade interior, infinitamente complexa, que é típica do homem. O animal o tem próprio uma vida subjetiva, mas essa vida, parece, lhe é dada, como acontece com os objetos sem vida, de uma vez por todas. O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão. A própria sexualidade animal introduz um desequilíbrio e este desequilíbrio ameaça a vida, mas o animal não o sabe. Nele nada se abre que se assemelhe com uma questão. (BATAILLE, p.20, 1987)

Sobre essa colocação surge uma dúvida referente ao comportamento sexual do homem, no que diz respeito ao fato de poder considerar-se um elemento erótico. Sobre esse ponto o autor reflete mais adiante: “Seja como for, se o erotismo é a atividade sexual do homem, o é na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela o é sempre que não for rudimentar, que não for simplesmente animal” (BATAILLE, p.20, 1987).

A respeito da declaração de que o erotismo é evocado por um objeto desejado, outra interrogação surge: o que é desejado? Assim o autor começa desdobrando alguns elementos considerados como objetos de desejo (afinidade reprodutiva, desejo sexual por diversão, por troca monetária, interesses, gostos particulares, etc.) ao longo do livro, chegando ao ponto que tem relação com a presente pesquisa, o elemento da beleza:

Quero somente apreender e limitar o papel da beleza no erotismo. De uma forma elementar, é possível, a rigor, admitir que as plumagens multicoloridas e os cantos dos pássaros têm uma função em sua vida sexual. Não falarei do que significa a beleza dessas plumagens ou desses cantos. Não quero contestá-la, e mesmo admitirei que animais sejam mais ou menos belos de acordo com a resposta, mais ou menos boa, dada ao ideal de formas ligado à espécie. A beleza não deixa de ser subjetiva, variando de acordo com a inclinação dos que a apreciam. Em certos casos, podemos crer que certos

animais a apreciam como nós, mas a hipótese é arriscada. Retenho apenas que, na apreciação da beleza humana, deve intervir a resposta dada ao ideal da espécie. Este ideal varia, mas é dado num tema físico suscetível de variações, sendo algumas delas muito infelizes. A margem de interpretação pessoal não é tão grande. Seja como for, eu devia reter um elemento muito simples, que intervém na apreciação tanto da beleza animal quanto da beleza humana. (A juventude, em princípio, soma-se a esse elemento primeiro.) Chego a outro elemento que, apesar de não aparecer claramente, não deixa de intervir no reconhecimento da beleza de um homem ou de uma mulher. Um homem, uma mulher são em geral julgados belos na medida em que suas formas estão distantes da animalidade. (BATAILLE, p.94, 1987)

Não estudaremos elementos estéticos ou sobre ideais de beleza em profundidade no presente capítulo, porque, como Bataille (1987) e outros autores (MARTIN, 2007; MARÍN, 2003; SCARRY, 2013) sugerem, trata-se de um elemento subjetivo. Mas por ser um profissional na área das artes, estou ciente que esses elementos podem encontrar-se inseridos no binômio inspiração e poética pessoal, como veremos no capítulo 03.

Guardo certa afinidade na abordagem de Neret (1994), em especial em seu livro *Erotica Universalis* (1994) devido ao fato de que o autor utiliza as referências primárias, ou seja, as imagens, para testemunhar o erotismo ao longo do tempo em diversas sociedades, dentro da arte ocidental. Dessa forma, o livro está composto por mais imagens do que textos, referenciando o erotismo como algo épico e ao mesmo tempo necessário na humanidade:

Há apenas um antídoto real para a angústia engendrada na humanidade pela consciência da morte inevitável: a alegria erótica. Eros, o deus do amor, é considerado um princípio da criação; surgido do caos original, ele é um elemento vital do mundo. O artista está em busca da beleza eterna e imperecível [...].

E assim o estúdio do artista se torna um templo orgiástico, um bordel místico, uma catedral dos olhos. E devemos nos abster de nossa parte nesses banquetes de amor? Deveríamos ser proibidos o acesso à imortalidade oferecida pela alegria erótica? ... Não, chegou a sua hora, agora que tabus e proibições deixaram de existir pouco a pouco, de fazer justiça a certas obras-primas até então pouco conhecidas ou cuja reputação as desfigurou. E os marginalizou. (NERET, 1994. p. 7)

A abordagem feita por Neret (1994) chama atenção ao mostrar aquelas peças de arte que foram escondidas ao longo dos séculos por parte da censura e por grupos inquisidores conservadores, sugerindo a importância dessas obras de arte como um elemento antropológico que acompanha o ser humano em diversos períodos e sociedades.

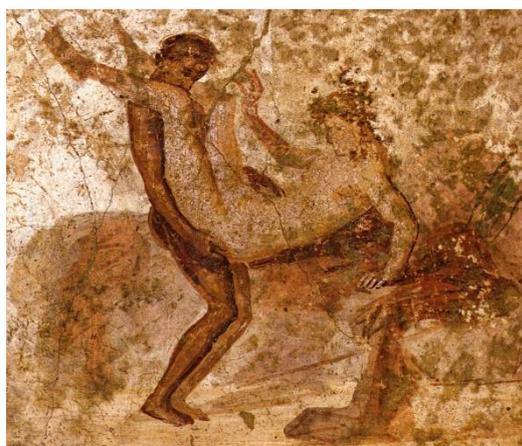
As formas de censura expostas por Neret (1994) diante da apresentação das obras “escondidas” ao longo dos séculos em seu livro pode ser um sistema de “opressão moral” que, como Michel Foucault (1926-1984) estudou em seus três volumes de

*História da Sexualidade* pertencem aos limites entre erotismo, prazer e a moral socialmente aceita. O volume dois intitulado *O uso dos prazeres* (1984) contém um relato sobre o prazer encontrado nos sentidos, que desencadeia em uma espécie de experiência erótica:

Os afrodisia são atos, gestos, contatos, que proporcionam certa forma de prazer [...] Entretanto, quando Aristoteles, na *Ética a Nicomano*, se interroga para saber exatamente quais são aqueles que merecem ser chamados "intemperantes", sua definição é cuidadosamente restritiva: fazem parte da intemperança, da *akolasia*, somente os prazeres do corpo; e, dentre estes, é necessário excluir os da visão, os do ouvido ou os do olfato. Não é ser intemperante "ter prazer" com as cores, com os gestos, desenhos, como também com o teatro ou com a música; pode-se, sem intemperança, encantar-se com o perfume dos frutos, das rosas e do incenso; e como diz a *Ética* a Eudemo não se poderia reprovar por intemperança alguém que se concentrasse tão intensamente na contemplação de uma estátua ou na audição de um canto a ponto de perder o apetite ou o gosto para praticar o amor, nem alguém que se deixasse seduzir pelas Sereias. Pois só existe prazer suscetível de intemperança lá onde existe o toque e o contato: com a boca, a língua e a garganta (para os prazeres da alimentação e da bebida), com outras partes do corpo (para o prazer do sexo). (FOUCAULT, p.40, 1984)

Observamos que certas formas de valorizar o prazer, o gosto estético e o erotismo no mundo ocidental antigo era um ponto característico de sua cotidianidade, além de conter registros arqueológicos (em Roma e Pompeia por exemplo) que ilustram de melhor forma os atos relacionados ao sexo (Ver Figura 04), tendo assim alguns primeiros exemplos de modelos representados eroticamente na arte pictórica ocidental.

**Figura 04.** Dois exemplos de pintura erótica heterossexual antiga. Esquerda: Fresco de cena erótica em Pompeia. Direita: Fresco de cena erótica em Roma. 70 a.C.



Fonte: Pinterest, 2020

Neste ponto surgem algumas interrogantes a respeito dessa experiência erótica: seria o modelo o principal objeto que inspira a criação de uma obra erótica por um artista? Seria o artista quem confere o valor erótico a uma obra, baseada num modelo? Ou esse valor erótico seria interpretado pelo seu público, críticos-estudiosos, a sociedade em geral?

Não tendo as respostas imediatas, cabe indagar mais sobre a relação entre artista e modelo. Sobre esse ponto no que diz respeito ao olhar e opinião do artista como criador podemos extrair algumas experiências relatadas, tomarei como exemplo o caso da artista Rosa Blanca, originária do México, que faz uma abordagem do erotismo feminino e algumas implicações em meio a noções de arte e pornografia dentro do campo erótico:

A constituição das imagens deve ser estudada como um campo de processos. A ação que exponho a seguir deve ser percebida metodologicamente como um estudo das interfaces que intervêm em uma prática artística de busca do erótico. Por isso posso dizer que esse erotismo, a partir do *queer*, começa com a artista. Como venho explicando, a construção do processo do erótico inicia-se com o trabalho de eleição da modelo. Em alguns casos, tenho que convencer as possíveis modelos que o ato de posar para mim não é pornografia. Algumas modelos gostariam que fosse pornografia. Outras não se importam. Às vezes passamos horas registrando fotos para depois apagá-las. Muitas das imagens não servem para nada. O que importa é a vivência do processo (BLANCA, 2011. P.152-153).

Importante notar a observação de Blanca (2011) referente à eleição de modelos, já que constata o fato do desejo do artista pelo modelo (não dentro do plano sexual, mas sim dentro de um plano de inspiração e criação) para a representação do mesmo com uma poética pessoal. O registro fotográfico mencionado por Blanca (2011) também forma parte do meu método devido ao fato de possibilitar muitas vezes a produção de obras ou ideias futuras, motivo pelo qual sempre resulta em benefícios realizar tomadas de fotografia em diversas posições, sempre e quando exista um acordo profissional entre o modelo e o artista.

Segundo Altfest (2017) a sessão entre o artista e o modelo fica sempre à disposição nos valores éticos e pessoais entre ambos, portanto depende muito dos acordos de confidencialidade e profissionalismo entre as partes. Nesse sentido, a representação do modelo, seja ela erótica ou não, deve ser precedida por um termo ou condição sobre o uso da imagem, evitando futuros problemas.

A interpretação ou leitura do público sobre uma obra erótica também merece certa atenção, pois nem todas as ilustrações que mostram o corpo anatomicamente nu, representam uma obra erótica, como descreve Maes (2014):

Em *Sex and Reason*, Richard Posner propõe usar a palavra "erótico" para descrever "Apresentações e representações que são, ou pelo menos são tomadas por alguns espectadores, em algum sentido "sobre" a atividade sexual" (Posner 1994, 351) (...) Por um lado, uma definição intencionalmente adequada deve excluir estudos científico-comportamentais ou ilustrações médicas de atividade sexual as quais tendem a ser nem erótico nem artístico por natureza. Além disso, não é caso, simplesmente porque alguns espectadores fazem uma pintura ou uma escultura sobre atividade sexual, que somos ipso facto a lidar com uma representação erótica. Alguém que não está familiarizado com a história da Bíblia pode levar interpretar uma pintura de crucificação a ser uma representação de um ato sadomasoquista, mas isso não é motivo suficiente para chamar, digamos, *a Crucificação* de Tintoretto (1565) uma obra de arte erótica. (MAES, 2014.p.2)

Vemos então que muitos fatores interferem na hora de especificar uma obra como erótica, entre esses elementos, o contexto social, a imagem mostrada, o público que observa a obra e a individualidade de cada artista. A definição de arte erótica com outros tantos apontamentos referenciais por Maes (2014) seria a seguinte:

Arte erótica é arte que é feita com a intenção de estimular sexualmente o seu público-alvo, e que, até certo ponto, consegue fazê-lo. Isso levanta a questão adicional que o estímulo sexual implica precisamente. De acordo com Guy Sircello (1979), é a indução de sentimentos sexuais em que o último pode ser (1) sentimentos em nossas partes sexuais, ou (2) sentimentos em outras partes erógenas - tipicamente gerados por ou gerando sentimentos em partes sexuais. No entanto, um chute abaixo do cinto dará a um homem certos sentimentos em suas partes sexuais, mas não do tipo que a arte erótica deve engendrar. Então, uma importante qualificação é necessária.

A estimulação sexual é provavelmente melhor entendida como a indução de sentimentos, desejos e imaginações sexuais, que geralmente seriam considerados agradáveis em si mesmos. Alternativamente, poder-se-ia adotar a definição nutricional de arte erótica de Matthew Kieran (2001) como a arte que "essencialmente objetiva provocar pensamentos, sentimentos e associações sexuais que possam ser excitantes" (MAES, 2014.p.2)

Devido à amplitude do material produzido ao longo dos anos, considero pertinente fazer um recorte sobre os textos propostos pelos autores citados. Assim vemos, por exemplo, que Neret (1993) trata a arte erótica de maneira mais poética e baseada praticamente nas fontes referenciais de imagens mostradas no livro *Erotica Universalis* ao longo da história, Foucault (1984) estudou o termo erótica em *História da Sexualidade 2* como um elemento de gosto ou paixão pelos rapazes entre os gregos. Blanca (2011) sugere que o erotismo encontra-se no seu processo artístico desde procura do modelo à sessão (fotográfica) entre eles. Já para Bataille (1987), o erotismo é a atividade sexual do homem que se diferencia do aspecto sexual animal.

Assim poderíamos descrever muitas outras abordagens ou pontos de vista em diferentes disciplinas e campos do saber, sendo que o fator em comum visualizado em todas as abordagens citadas tem sido o próprio ser humano (como aspecto físico, psicológico, de desejo, paixão, sexual, inspiração, etc.). Na presente pesquisa, o elemento humano dentro do campo erótico é entendido como o próprio modelo representado na obra de arte. Considero que todos os autores citados contribuíram para essa interpretação, além de expor e fortalecer a importância da arte erótica na sociedade. É preciso pontuar que certos conflitos podem ser gerados ao se tratar de arte erótica, já que essa pode conter relação com outro termo conhecido como pornografia, onde conceitos como exploração e objetificação entram em jogo, citando novamente Maes (2014):

"Exploração" e "objetificação" são termos usados com muita frequência para descrever o que há de errado com a pornografia. Martha Nussbaum (1995), por exemplo, escreveu um seminal ensaio sobre diferentes formas de objetificação e como elas se aplicam à pornografia. Artistas como Nancy Spero definiram a pornografia como "matéria que explora os corpos das mulheres" (citado em Cembalest, 1989: 142). Pode-se pensar, e de fato Spero e outros argumentaram, que esses termos éticos podem servir para demarcar a arte (erótica) da pornografia - sendo a pornografia exploradora ou objetificadora de uma forma que a arte (erótica) não é.

Para cada conta plausível da relação entre valor moral e artístico - seja autonomismo, ética, imoralismo, ou contextualismo - se reconhecerá que obras de arte, incluindo obras eróticas, podem ter falhos morais profundos (Gaut 2007; ver também Eaton 2003 para uma análise em profundidade da obra *The Rape of Europa*, de Ticiano, 1562). Além disso, parece que qualquer objeção (moral) quer avançar contra a pornografia mainstream, é provável que se aplique a algum arte erótico também (MAES, 2014. p.18)

Tenho escutado algumas citações e discussões desde a minha chegada ao Brasil em 2018, sobre a objetificação do preto (traduzida como uma hipersexualização) e que por ser o foco da pesquisa (o modelo preto) considero importante trazer alguns pontos sobre a matéria. O texto de Mbembe (2014) nos traz um recorte dessa hipersexualização reduzida a dois fatores: o pênis do homem preto e o corpo preto "voluptuoso" feminino:

A erotização das "belezas negras", chega-nos sempre com a sua esbelta voluptuosidade, os seus seios nus, o seu traseiro e cintura de penas, com o sem calcinhas de cetim. [...]

Aliás, mais tarde, ao abordar a sexualidade desta espécie de homem, o escritor Michel Cournot dele dirá que tem uma "espada": «Quando [a espada do Negro] passou a tua mulher pelo seu fio, ela sentiu qualquer coisa» da ordem da «revelação». Mas tal espada deixou também atrás de si um abismo. E, neste abismo, explicou ele, «o teu berloque perde-se». E compara o pênis do Negro à palmeira e à árvore da fruta-pão, que não se poriam em debandada por um império. É um homem cujas mulheres, geralmente numerosas, são escravas de danças lascivas e de prazeres sensuais, como demonstra Olfert Dapper em 1686. A esta hipersexualidade junta-se a

idolatria, o primitivismo e o paganismo, que, aliás, andam sempre a par. Afinal, é fácil de distinguir a diferença do «homem negro», pela sua película negra, pela sua carapinha, pelo seu cheiro e limitadas faculdades intelectuais. (MBEMBE, p.123-130, 2014)

Por outra parte, Fanon (2008) nos mostra em suas observações, uma abordagem de dupla leitura: por uma parte aborda uma espécie de fetiche ou desejo de corpos pretos por brancos, e por outra parte um sentido de inferioridade dos brancos diante dessa “potencia sexual” dos pretos:

Há uma expressão que, com o tempo, erotizou-se de modo especial: o atleta negro. Essa figura, confiou-nos uma moça, é algo que assanha o coração. Uma prostituta nos disse que, há algum tempo, só a ideia de dormir com um negro a levava ao orgasmo. Ela os procurava sem exigir dinheiro. Mas, acrescentou, “dormir com eles não tinha nada de mais do que com os brancos. Eu chegava ao orgasmo antes do ato. Eu ficava pensando (imaginando) tudo o que eles poderiam fazer: e era isso que era formidável”. Ainda no plano genital, será que o branco que detesta o negro não é dominado por um sentimento de impotência ou de inferioridade sexual? Sendo o ideal de virilidade absoluto, não haveria aí um fenômeno de diminuição em relação ao negro, percebido como um símbolo fálico? O linchamento do negro não seria uma vingança sexual? Sabemos tudo o que as sevícias, as torturas, os murros, comportam de sexual. (FANON, p.139. 2008)

Os casos de “negrofobia”, como descreve Fanon (2008), estão associados a elementos de um problema de inferioridade não resolvido por parte dos sujeitos brancos que a praticam e que a iluminaram em distintas áreas do saber, como vimos no caso de Kant e Hegel anteriormente.

Em vista que existe um marco referencial bastante amplo para denominar os aspectos que conferem uma obra como erótica, cabe ao artista, ao público e a sociedade no geral questionar se toda arte que represente nudez pode ser considerada erótica. Acerca do modelo preto, surgem ainda mais interrogantes, como: É possível dar leitura a uma obra com conotações eróticas do modelo preto sem esbarrar em aspectos de hipersexualização? Como é representado o modelo preto quando a obra não remete a uma erotização? Existe algum tipo de representação erótica que não reduza o modelo preto a um simples objeto sexual? As possíveis respostas estarão sujeitas a distintas interpretações individuais, seja do público, seja do artista, do museu, do curador de arte, do antropólogo ou de qualquer outro indivíduo cujo interesse abrace o nosso tema de estudo.

Para concluir com a conceptualização dos termos utilizados nessa pesquisa, introduzo, a seguir, o conceito de Homoerotismo e a sua relação com a arte erótica.

### 2.1.7 Homoerotismo

Tendo abordado diversos conceitos e percepções de distintos autores e autoras, finalizo com o termo do Homoerotismo, um tema que possui relação direta com a arte erótica e o corpo-modelo, além de ser uma constante na minha produção artística, a seguir acrescento algumas abordagens sobre o termo.

O primeiro uso da palavra homoerotismo, segundo o dicionário Merian-Webster (2019) aparece em 1916 definindo como: “marcado por, revelando ou retratando desejo homossexual”.

Segundo Graham (2007) as relações entre homens podem ser colocadas em uma escala hipotética que varia do puramente homosocial (não sexual, mas ainda assim fortes laços emocionais entre os homens) ao puramente homossexual (envolvendo atração sexual, excitação e atividade genital). Com essa abordagem é possível deduzir que o homoerotismo não precisa ser meramente sexual, podendo haver outros tipos de representação dessa relação entre homens, como o autor relata:

Diferentes períodos históricos e diferentes culturas têm prescrito ou tendido a favorecer certas relações homem-homem em detrimento de outras. Espera-se que a atração homoerótica siga as diferenças de classe ou idade e refletir os ideais locais da beleza física masculina. Diferenças de poder entre homens também podem ser erotizadas. Ícones culturais, como esportistas e artistas, são todos objetos de interesse homoerótico. Formas de masculinidade que são percebidos como inatingíveis pelos gays podem se tornar objetos eróticos, incluindo soldados, policiais, bombeiros e homens de ocupações tradicionais da classe trabalhadora que são considerados como reservados para homens heterossexuais, como trabalhadores da construção civil.

Essas masculinidades "proibidas" são erotizadas e disponibilizadas para fantasias sexuais; eles são os grampos da pornografia gay. Para homens que não se identificam como homossexuais ou gays, o interesse em outros homens, não é menos importante que uma apreciação de seus corpos, só é permissível em certos contextos, o esporte em particular. Nos esportes, os homens são livres para estarem fisicamente em contato com outros e olha-los tanto quanto eles desejam desde que os olhares sejam ostensivamente empenhados em julgar habilidades com a bola ou o taco de críquete/beisebol, ou admirando a resistência de um nadador ou o força de um equipamento de rugby. A intensa admiração, até mesmo a adoração de heróis, de homens por esportistas pode ser interpretada como decorrente de sentimentos homoeróticos inconscientes não reconhecidos. (GRAHAM, 2007, p. 309)

Costa (1992) no seu artigo *A Inocência e o Vício: Ensaio Sobre o Homoerotismo* relata alguns ensaios que se apoiam em torno da tese central de que a concepção da homossexualidade masculina foi criada durante o século XIX. No seu artigo analisa a obra literária de Wilde, Proust e Gide, em conjunto com os estudos acerca da história da sexualidade de autores como Veyne, Boswell e Foucault. Procurou demonstrar como o imaginário da literatura e a ciência novecentista haviam

paulatinamente moldado a figura social, o tipo psicológico do homossexual, tal como nós nos habituamos a ver. Segundo Costa (1992) a concepção do termo homossexual apesar de ter relação com o homoerotismo, contem um significado totalmente diferente, no sentido que homossexual foi uma palavra inventada para descrever pejorativamente a experiência afetivo/sexual de pessoas do mesmo sexo. Homoerotismo diz que a mesma experiência pode ser vista de outra forma, mais subjetiva, que alente a aceitação do público, afetando nesse sentido o plano moral.

O filósofo francês Foucault (1984) realizou um estudo exaustivo sobre as relações homoeróticas toleradas entre os antigos gregos, que possuíam uma estrutura social-afetiva baseada nas práticas de prazer e a sua relação com a moral:

Temos tendência hoje em dia a pensar que as práticas de prazer, quando ocorrem entre dois parceiros do mesmo sexo, implicam um desejo cuja estrutura é particular; mas sustentamos — se formos "tolerantes" — que isso não constitui uma razão para submetê-la a uma moral ou, ainda menos, a uma legislação, diferente daquela que é comum a todos. O ponto de interrogação, nós o colocamos sobre essa singularidade de um desejo que não se dirige ao outro sexo; e ao mesmo tempo afirmamos que não se deve atribuir a esse tipo de relação um valor menor nem reserva-lhe um status particular. Ora, parece que as coisas foram bem diferentes entre os gregos: eles pensavam que o mesmo desejo se dirigia a tudo o que era desejável — rapaz ou moça — com a reserva de que era mais nobre o apetite que se inclinava ao que é mais belo e mais honrado: mas também pensavam que esse desejo devia dar lugar a uma conduta particular quando ele se instaurava numa relação entre dois indivíduos de sexo masculino. Os gregos não imaginavam que um homem tivesse necessidade de uma natureza "outra" para amar um homem; mas eles estimavam sem hesitar que, para os prazeres obtidos numa tal relação, era necessário dar outra forma moral que não àquela exigida quando se tratava de amar uma mulher. Nessa espécie de relação os prazeres não traíam, naquele que os experimentava, uma natureza estranha, mas seu uso exigia uma estilística própria. (FOUCAULT, p.172, 1984)

Vemos então que o Homoerotismo abraça diversos elementos tanto físicos como filosóficos, entre eles o plano sexual também entra em jogo. Dado que estamos estudando a representação do modelo preto de forma erotizada observamos também o ponto de vista de Fanon (2008) sob a conduta homoerótica do branco em relação ao homem preto:

Para a maioria dos brancos, o negro representa o instituto sexual (não educado). O preto encarna a potência genital acima da moral e das interdições. As brancas, por uma verdadeira indução, sempre percebem o preto na porta impalpável do reino dos sabás, das bacanais, das sensações sexuais alucinantes... Mostramos que a realidade desmente todas essas crenças. Mas tudo isso se acha no plano do imaginário, ou, na pior das hipóteses, no do paralogismo. O branco que atribui ao negro uma influência maléfica regride no plano intelectual, pois, como o demonstramos, ele se inteirou desses conteúdos com a idade mental de oito anos (periódicos ilustrados). Não haverá conjuntamente regressão e fixação em fases pré-genitais da evolução sexual? Autocastração? (O preto é percebido com um

membro assustador). Passividade que se explica pelo reconhecimento da superioridade do negro em termos de virilidade sexual? Já se vê o sem número de questões que seria interessante levantarem. Há homens, por exemplo, que frequentam “castelos”, para serem chicoteados por negros; há homossexuais passivos que exigem parceiros negros. (FANON, p.152, 2008)

Sobre o aspecto das relações inter-raciais homoeróticas como uma forma de prazer comum no Brasil colonial, Mott (1992) em seu artigo *Relações raciais entre homossexuais no Brasil colonial* nos ilustra parte do panorama:

Praticado livremente pelos brasis autóctones e pelos africanos que para cá vieram trazidos, praticado clandestinamente em Portugal pelos lusitanos, mouros e judeus, o homossexualismo encontrou no Brasil quinhentista condições as mais favoráveis para seu florescimento. Imbuídos da ideia de que "abaixo do Equador não há pecado", favorecidos pela imensidão de terra e falta de controle policial e moral, beneficiados pela situação colonial que conferia aos brancos o direito legítimo de usar (e abusar) dos negros e índios seus escravos, e finalmente considerando o desequilíbrio dos sexos que marcou longos períodos do Brasil de antanho (Gorender, 1978: 333-40; Mott, 1978: 1199), só nos resta concluir que a "Terra dos Papagaios" era ambiente muito favorável ao desenvolvimento de expressões sexuais mais livres e criativas. (MOTT, p.174, 1992)

Podemos imaginar que no Brasil colonial a forma mais comum de homoerotismo surgia a partir do branco exercendo seu poder de autoridade sobre os seus escravos, porém, mais adiante Mott (1992) propõe também o caso contrário, que era algo menos comum e do qual se tem poucos registros:

Nessas ligações homoeróticas heterocromáticas nem sempre a iniciativa da relação parte do branco dominador: há casos em que o "sedutor" é da raça inferiorizada. Assim foi o que ocorreu com Bastião de Moraes, pernambucano, filho do Juiz de Vila de Igarapu, 18 anos: dormia ele certa noite em casa de seu tio quando um mulato escravo da casa, Domingos, 22 anos, veio "à sua cama e o provocou a pecarem de maneira que, com efeito, o dito Domingos virou a ele confessante com a barriga para baixo e se lançou de bruços sobre suas costas e com seu membro viril desonesto penetrou no vaso traseiro dele, confessante, e dentro dele cumpriu, fazendo com ele por detrás como se fizera com mulher por diante, e ele isto mesmo fez também ele confessante com o dito Domingos, de maneira que ambos alternadamente consumaram na dita noite duas vezes o pecado nefando de sodomia, sendo um deles uma vez agente e outra paciente [...]

Nas relações sodomíticas inter-raciais encontramos todo um continuum de interações, hora os brancos exercendo seu poder e prepotência de casta superior, ora os "de cor" encontrando mil artifícios para serem eles os donos do poder ao menos neste microuniverso didático ditado pelo homoerotismo. (MOTT, p.178, 1992)

Já para Trevisan (2018) o homoerotismo no Brasil abrange grandes proporções da população e pode ter diferentes leituras em diferentes estratos e grupos sociais:

Ao invés de penetrar na selva das categorizações bizantinas e estéreis, preferi considerar como homossexuais ou homoeróticas mais as relações (ainda quando isoladas) do que as pessoas isoladamente. Houve aí um esforço em adjetivar as variantes do desejo, procurando amainar as categorizações

substantivas. Ainda assim, esse será um adjetivo a mais num conjunto inevitável de qualificativos, que definirá alguém como homossexual além de brasileiro ou inglês, nordestino ou gaúcho, jovem ou velho, alto ou baixo etc. Como acredito na extrema polivalência do desejo, neste livro trabalhei com a existência de homossexualidades, tantas são suas variantes. Parti da ideia de que, especialmente num país como o Brasil, seria bastante equivocado restringir a vivência homossexual (e sua diversificada expressão cultural) ao grupo dos guetos urbanos nos quais as repressões sociais e a imaginação pudica meteram os cidadãos e cidadãs apelidados de entendidos, viados, bichas ou baitolas, tanto quanto sapatonas, fanchonas ou pitombas para as lésbicas. Sem falar das vivências duplas, não se pode esquecer que existe numerosa população de vivência exclusivamente homossexual que não aceita e, muitas vezes, detesta confundir-se com o gueto guei ou, menos ainda, frequentá-lo. Considere-se, além disso, que o epíteto altamente pejorativo de viado acabou descarregando o estigma sobre os ombros dos mais efeminados (a homossexualidade “visível”). Graças a esse fenômeno brasileiro (e latino), um grande número dos assim chamados “machões” ou “bofes” consegue mascarar socialmente suas vivências homossexuais, sejam elas regulares ou esporádicas, frequentando bichas que vão das menos pintosas até os travestis mais freneticamente femininos. (TREVISAN, p.39. 2018)

Campbell (2014) no seu livro *Sexo, Poder e Escravidão* relata também alguns aspectos de homoerotismo ou *Sodomia* como era conhecida durante a época colonial na região de Minas Gerais em território brasileiro:

Conhecemos o mundo da sodomia em Minas Gerais através dos registros da Inquisição e através dos Cadernos do Nefando, registros que listavam todas as acusações contra os chamados sodomitas no reino português e colônias no exterior [...]

Vale a pena mergulhar no mundo desses *fanchonos* e *somitigos* mineiros - palavras da popular língua portuguesa para descrever os sodomitas e homossexuais-. Só uma cidade poderia fornecer o sigilo necessário, as barreiras defensivas e o relativo anonimato de que necessita aqueles que, como modo de vida, optaram por desconsiderar o código moral oficial e desfrutar dos prazeres homoeróticos [...]

Em Minas Gerais, a sodomia cotidiana era tão inespecífica quanto em todo o resto da América portuguesa, e as relações nefastas se fundiam com outros tipos de relações sociais, especialmente entre senhores e escravos. No entanto, é importante ressaltar que a atividade homossexual masculina em Minas Gerais não era de pouca ou nenhuma importância [...]

Além das orgias, Minas Gerais teve alguns romances e amores entre as trinta e cinco ocorrências de sodomia registradas nos registros do Santo Ofício, envolvendo cerca de cem indivíduos. Entre os romances mais ou menos duradouros, alguns chegaram ao ponto em que eram efetivamente concubinatos homoeróticos, baseados no afeto explícito e em certa constância e duração das relações, inclusive nos casos envolvendo senhores e escravos. Um certo cabo Giraldes, por exemplo, teve um caso com seu negro Anselmo que durou anos no Tijuco, onde se extraíam diamantes na aldeia. Ele era tão possessivo que chegou a acorrentar Anselmo porque o viu em uma conversa suspeita com outro soldado. Capitão José de Lima Noronha Lobo, um homem importante e casado em São João del Rei, teve um caso que durou dezoito anos consecutivos com o angolano António: encontravam-se com muita frequência no seu próprio quintal, principalmente perto da bananeira, onde podia esconder a mulher o seu caso com este negro angolano. Mas talvez o caso mais interessante seja o do professor João Perreira de Carvalho – um professor jovem que dava aulas de português e latim aos filhos dos vizinhos de Lavras da Lagoa, também em São João del Rei-. João apaixonou-se perdidamente por um dos seus alunos, Luís, a quem mandava mensagens

escritas: "Luís, meu amorzinho, minha vida! Venha à bananeira porque já vou lá com uma garrafinha de bebida alcoólica". (CAMPBELL, 2014. p. 595-599)

Vemos então que as abordagens sobre o Homoerotismo são tão amplas e diversificadas que se torna impossível encaixar o conceito em um parágrafo, no Brasil temos vários relatos como os mencionados acima onde algumas relações homoeróticas eram afetivas além de ser sexuais entre senhores e escravos, mas sempre com um elemento ligado ao sigilo ao fato de não ser descoberto, provavelmente pela moral crista e social imposta durante a colônia. Apesar do conceito ser amplo e de ter uma diversidade de pontos de vista citados, é preciso criar uma delimitação, neste caso, do homoerotismo dentro da arte.

Dado que as obras artísticas produzidas paralelamente à pesquisa que veremos no capítulo 03, tratam sobre o modelo preto brasileiro, considero importante pontuar que os atributos dos modelos que foram escolhidos para serem pintados e desenhados, dialogam com a perspectiva do estudo de Goldemberg (2007):

Durante uma leitura da aparência, o receptor relaciona significantes da aparência (músculos, cor da pele, altura) com significados de valor psicológico, erótico e sociológico selecionados por sua memória afetiva. Rapidamente, de acordo com a motivação social e/ou sexual de seu olhar, o receptor vai estabelecer uma espécie de retrato-padrão da pessoa que vê, decompondo-a em sinais familiares que em seguida orientarão toda sua relação com aquela pessoa.

A *corpolatria* brasileira vem se sobrepor justamente a esse significante "corpo", modificando ativamente a aparência física dos atores sociais, para que ela não forneça mais apenas informações espontâneas, imprevisíveis, naturais, mas sim informações intencionais, fabricadas, "artificiais", que orientam inteiramente a interpretação: de fato, desenvolvi a idéia de uma beleza funcional e de uma autoplastia da aparência, uma noção do corpo como objeto de culto narcisista e elemento central das ritualizações sociais. As representações da aparência nas cenas sociais mostram que a semiótica da aparência muscular se tornou hoje, no Brasil, quase liais significativa, tanto econômica quanto socialmente, do que as da cor e as do gênero. (GOLDEMBERG, p.119, 2007)

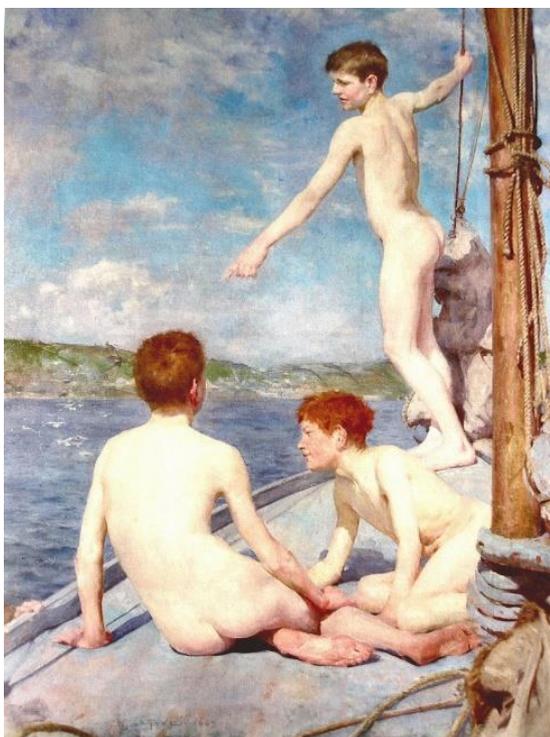
No campo artístico o homoerotismo está ligado com as representações de afeto entre dois ou mais sujeitos do mesmo sexo (Younger, 2005, p.80) nas distintas técnicas artísticas: pintura, desenho, literatura, teatro, cinema, escultura, etc. dessa forma temos visto diversos artistas que ao longo dos séculos tem utilizado a sua "visão homoerótica" para criar a sua produção artística, citando por alguns exemplos o trabalho de Michelangelo (ver capítulo 03), Thomas Eakins (Figura 05), Henry Scott Turke (Figura 06), Wilhelm von Gloeden (Figura 07), Robert Mapplethorpe (Figura 08) e Alair Gomes (Figura 09).

**Figura 05.** Thomas Eakins. *The Swimming Hole*. 1884. Oleo sobre tela.



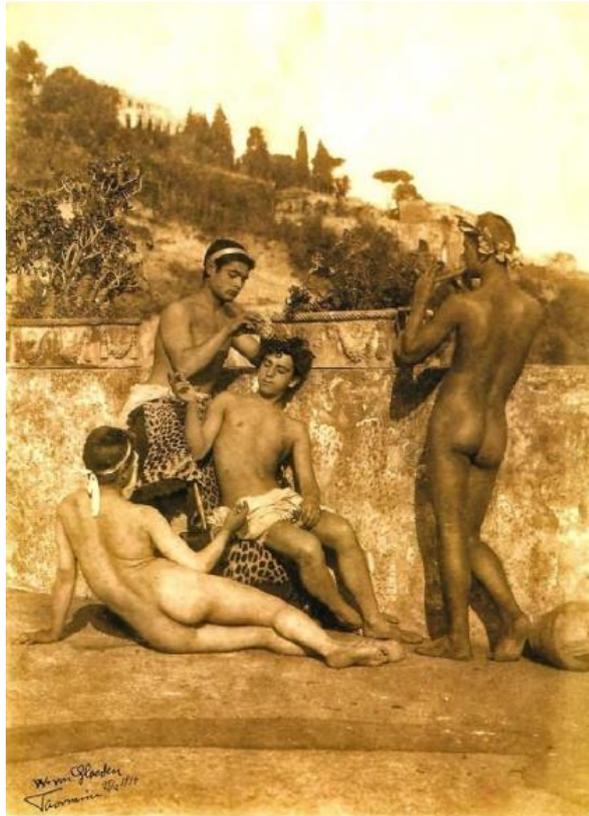
**Fonte:** Acervo do Amon Carter Museum, Texas, Estados Unidos, 2020.

**Figura 06.** Henry Scott Turke. *The Bathers*. 1888. Óleo sobre tela.



**Fonte:** Acervo Leeds Art Gallery, Inglaterra. 2020

**Figura 07.** Wilhelm von Gloeden. *Boys in Posillipo*. Fotografia. 1896.



**Fonte:** Uwe Scheid. *Erotische Fotografie 1890-1920*.

**Figura 08.** Robert Mapplethorpe. *Ken & Tyler*. 1985. Fotografia.



**Fonte:** Leiloeira Artnet, 2020

**Figura 09.** Alair Gomes. *Rapaz na praia de Ipanema*. Fotografia. c.1975



**Fonte:** Mostra “Conexões Tropicais – Um tributo a Alair Gomes”. Rio de Janeiro, 2017.

Nas obras dos artistas citados, observa-se que o homoerotismo pode ser representado de diferentes formas e linguagens (técnicas artísticas) tanto que, por exemplo, algumas obras mostradas contêm cenas grupais, casais ou um modelo em solitário, sendo Alair Gomes o artista que se aproxima mais ao contexto brasileiro descrito por Goldemberg (2007) em relação ao ideal e cuidado do corpo no Rio de Janeiro. Nesse sentido o conceito de Homoerotismo não se restringe unicamente às relações homossexuais ou representações de cenas *gays*, este fator também pode ser aplicado à simples representações da figura masculina como um ícone da arte erótica, onde a erotização depende tanto do espectador como do artista nos elementos e linguagem que configuram a imagem. Surgem algumas questões nesse percurso, será que tudo o que é homoerótico é homossexual? Ou tudo definido como homossexual serve como exemplo de arte homoerótica? Em seguida ampliarei um pouco a temática do homoerotismo diante de exemplos dos antecedentes artísticos com os quais senti mais afinidade como artista.

## 2.2 ANTECEDENTES ARTÍSTICOS DO HOMOEROTISMO

Tendo visualizado algumas abordagens sob o conceito do homoerotismo, nesse tópico falarei sobre a representação do homoerotismo baseado em alguns registros de imagens de diferentes artes e artefatos deixados por civilizações e culturas do passado. Entendendo essas artes como os antecedentes, o objetivo será propor colocações e

opiniões pessoais de outros autores, baseado na leitura dessas imagens. Começarei com a descrição de Lemos (2013) sobre o homoerotismo no seu artigo:

...tão antigo quanto o próprio homem, o homoerotismo tem gerado, no contexto ocidental, implicações morais inconstantes, materializadas sob a forma de discursos que, em uma perspectiva diacrônica, são muitas vezes díspares, conforme a época ou o meio. A literatura, em suas manifestações ficcionais ou poéticas, tem tratado do tema da Antiguidade aos dias atuais. Mesmo em momentos de censura e restrição, o relacionamento sexual e amoroso entre pessoas do mesmo sexo sempre foi contemplado pela arte. (LEMOS, 2013)

O homoerotismo apesar de ser um conceito inventado em pleno século XVIII-XIX tal e como propõe Costa (1992), já contava com antecedentes registrados em imagens de culturas antigas. Além da arte pictórica ele também teve sucesso e polêmicas na literatura erótica. Para ter uma melhor ideia sobre o homoerotismo proponho fazer a seguir um breve recorte geográfico das artes com conteúdo homoerótico no continente europeu e americano, visualizar suas similitudes, contrastes, diferenças e contextos sociais.

### **2.2.1 Homoerotismo europeu e americano**

O estudo sobre uma determinada cultura envolve diversos campos, especificamente o das ciências sociais. No caso da cultura da Grécia antiga, por exemplo, os campos estudados envolviam filosofia, medicina, esporte, arquitetura, o sistema socioeconômico e, sobretudo os estudos em arte.

Como sugestiona Corino (2008), a Grécia antiga estudada com o olhar judaico-cristão de muitos é geralmente caracterizada como um lugar de “orgias” e “sodomia”. É necessário observar essas peculiaridades culturais com um olhar histórico, para estudá-los sem julgá-los como uma civilização homossexual. Novos estudos direcionam que as relações homoeróticas na Grécia antiga tinham um caráter mais pedagógico que sexual, e muitas vezes era um ponto que ajudava a fortalecer as tropas militares a partir da proteção entre o casal de dois homens, tal como relata o autor:

O relacionamento sexual entre dois homens era visto de forma diferente em Esparta e Atenas. Em Esparta, uma sociedade guerreira, os casais de amantes homens eram incentivados como parte do treinamento e da disciplina militar. Essas práticas dariam coesão às tropas. Em Tebas, colônia espartana, existia o Pelotão Sagrado de Tebas, tropa de elite composta unicamente de casais homossexuais. Eram extremamente ferozes, pois lutavam com muita bravura para que nada acontecesse a seus parceiros. Em campo de batalha eram quase imbatíveis. Assim, podemos ver que a homossexualidade dos espartanos em nada influenciava sua condição de homens e guerreiros. (CORINO, 2008, p.20-21)

A explicação do autor sobre a aceitação das relações homossexuais na sociedade ateniense é específica: acontecia entre um homem mais velho, chamado de *erastes* (amante) e um homem mais jovem a quem chamavam de *eromenos* (amado), que devia ter mais de 12 anos e menos de 18. Esse relacionamento tinha como objetivo a transmissão de conhecimento do *erastes* ao *eromenos* (CORINO, 2008. p.22). A partir desse costume encontramos um exemplo de representação do homoerotismo grego: a imagem de Aquiles cuidando dos ferimentos de Patroclo, uma cena que viria a ser reproduzida por alguns artistas ao longo dos séculos (Ver figura 10).

**Figura 10.** Esquerda: Cena pederastica numa ânfora de pescoço de figura preta ática, ca. 540 aC.

Direita: *Achilles Lamenting the Death of Patroclus*. Óleo sobre tela de Nikolai Ge, 1855



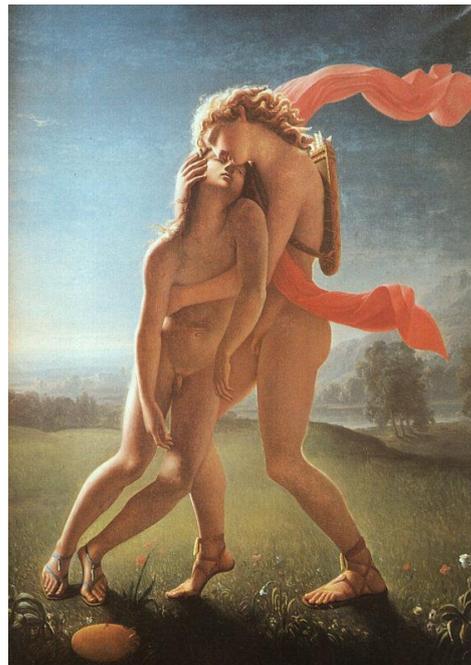
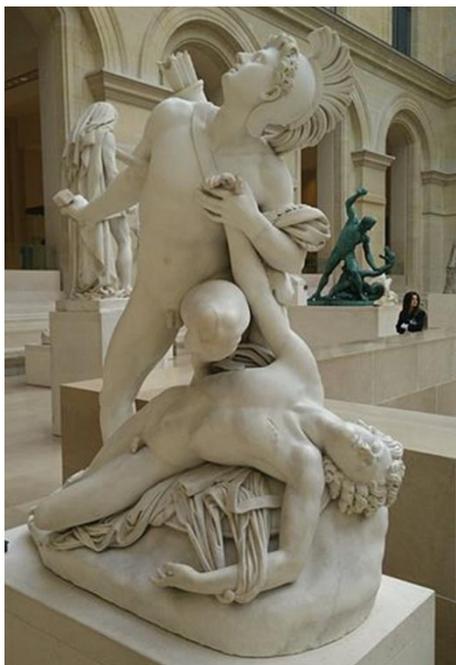
**Fonte:** Coleção Staatliche Antikensammlungen, 2019 / AcervoThe National Art Museum of the Republic of Belarus (República da Belarus), 2019

Numa proposta similar, encontramos outras histórias gregas que repetem o padrão de um relacionamento homoerótico entre dois guerreiros, como por exemplo, Jacinto e Apolo ou Nisus e Euryalus. Estes últimos tratavam-se um casal de amigos e amantes. Na obra *Eneida* de Virgílio, em sua incursão entre os inimigos, narrada no Livro nove, foi demonstrada sua destreza como guerreiros, mas a história termina em tragédia: o espólio que Euryalus adquire para Nisus foi um brilhante capacete Rotuliano que atraiu a atenção do bando contrário e os dois acabam morrendo juntos. Virgílio apresenta suas mortes como uma perda de exemplos de lealdade e valor admirável (VIRGILIO, 29-19 a.C.). O mito foi retratado em várias cenas artísticas, com destaque para a do escultor francês Jean-Baptiste Roman (1792-1835) onde se pode apreciar o sentimento de lamento pela perda do parceiro Nisus, mas também se percebe uma forte relação homoerótica a partir da posição dos corpos e da mão segurada por Euryalus.

Dentro da pintura, a obra de Jean Broc (1771-1851) intitulada *La mort d'Hyacinthe* (em português *A morte de Jacinto*), feita em 1801, mostra uma cena homoerótica onde o lamento do deus Apolo é evidente ao se segurar ao corpo imóvel do seu parceiro Jacinto (ver Figura 11).

**Figura 11.** Esquerda: *Nisus et Euryale*, de Jean-Baptiste Roman. 1827, Paris, França.

Direita: *La mort d'Hyacinthe*. Óleo sobre tela de Jean Broc, 1801, Poitiers, França.



**Fonte:** Esquerda: Fotografia de Nathanael Burton, 2014. Coleção do Museu Louvre, Paris / Direita:

Acervo Coleção do Musée Sainte-Croix. Poitiers, França. 2019.

O caso de Zeus e Ganimedes é uma história que repete o padrão de relacionamento homoerótico entre um homem velho e outro mais jovem. Pela antiguidade da história surgiram algumas versões diferentes, mas, em essência, é basicamente o rapto de Ganimedes pelo deus Zeus em forma de águia, levando o jovem raptado para o Olimpo. As histórias sobre esse acontecimento encontram-se na literatura clássica antiga (*Ilíada* de Homero e a *Eneida* de Virgílio). O mito de Zeus e Ganimedes chama atenção por ter sido um dos mais representados nas artes ao longo dos séculos, em diversas versões, algumas com propostas de composições artísticas carregadas de movimento (Figura 12), na maioria delas, o caráter homoerótico não aparece tão explícito, por representar um animal com uma pessoa no lugar de dois homens interagindo.

**Figura 12.** Esquerda: *Abduction of Ganymede*, Oleo sobre tela de Eustache Le Sueur. 1650, Paris, França.

Direita: *El rapto de Ganímedes*. Óleo sobre tela de Peter Paul Rubens, 1636. Madrid, Espanha.



**Fonte:** Acervo Coleção Museu do Louvre, França. 2019 / Acervo Coleção Museu do Prado, Espanha.2019.

Existem também representações de Zeus na forma física de um homem, por exemplo, as obras de *Jupiter and Ganymede*, por Anton Raphael Mengs, 1758, ou *Zeus küsst Ganymed*, por Wilhelm Böttner, 1780. Nessas imagens, a leitura homoerótica é mais evidente, pois plasma dois homens na mesma cena, contendo um toque romântico (Figura 13) Observa-se que todas as representações são baseadas em modelos brancos europeus.

**Figura 13.** Esquerda: *Jupiter and Ganymede*. Óleo sobre tela por Anton Raphael Mengs, 1758, Itália.

Direita: *Zeus küsst Ganymed*. Óleo sobre tela de Wilhelm Böttner, 1780. Madrid, Espanha.



**Fonte:** Acervo Coleção Palazzo Barberini, Itália. 2019 / Acervo Coleção Privada, Berlin. 2019.

Na América, o homoerotismo antigo tem poucos estudos registrados, devido possivelmente à falta de evidências nas representações de caráter erótico. A abordagem nesse sentido estará baseada em alguns exemplos de imagens encontradas durante essa pesquisa. Apontarei algumas observações de estudiosos e acadêmicos sobre a temática.

Começarei com a América do Norte, onde antes da chegada dos colonizadores ingleses já existiam (igualmente à maior parte do continente americano) povos com diferentes etnias que tinham sua própria forma de convivência, sistema político, econômico, religioso e, sobretudo cultural. Em sentido específico, o comportamento categorizado como homossexual na época pré-colonial tem sido objeto de estudo de alguns autores americanos, citando, por exemplo, a William (1986), Roscoe (1991) e Fairman-Silva (2011). A abordagem que William (1986) realiza sobre a diversidade de gênero nas etnias indígenas norte-americanas compreende:

Porque é uma força tão poderosa no mundo hoje, a tradição judaico-cristã ocidental é frequentemente aceita como o árbitro do comportamento "natural" dos seres humanos. "Se os europeus e seus descendentes, nações da América do Norte, aceitam algo como normal, então qualquer coisa diferente é vista como anormal". Tal visão ignora a grande diversidade da existência humana. Este é o caso do estudo de gênero. Quantos gêneros são aí? Para um moderno anglo-americano, nada pode parecer mais definido que a resposta de que existem dois: homens e mulheres. Mas nem todas as sociedades em todo o mundo concordam com a cultura ocidental ao ver que todos os seres humanos são mulheres ou homens.

Entre muitas culturas, existem diferenças para "homem" ou "mulher". Um papel alternativo em muitas Sociedades indígenas americanas é referido pelos antropólogos como *berdache*. O papel variou de uma cultura nativa americana para outro, pela vasta diversidade de sociedades aborígenes do Novo Mundo. (WILLIAM, 1986. p.114)

De acordo com William (1986) o termo *berdache* poderia se definir como um macho morfológico que não preenche o papel de um homem comum da sociedade, "que tem um caráter não másculo". Este tipo de pessoa é muitas vezes estereotipado como afeminado, e uma caracterização mais precisa diz respeito à androginia. Tal pessoa tem um status social reconhecido e aceito. Muitas vezes baseado em um lugar seguro na mitologia tribal os denominados Berdaches tem papéis cerimoniais especiais entre as etnias de índios americanos, sendo um desses papéis de caráter cultural: as danças tradicionais referentes a "dois espíritos" (Figura 14).

**Figura 14.** *Dança dos Berdache*. por George Catlin. Aquarela sobre papel. 1861.



**Fonte:** Acervo National Gallery of Art, Washington D. C. EUA

Segundo Jacobs *et al* (1997, p.4) o termo mais antigo "berdache" é um termo genérico usado principalmente por antropólogos. Isto pode ser devido à sua etimologia pejorativa (é um empréstimo do francês *Bardache*, do italiano *Bardasso* ou *Berdasia* e do árabe *Bardaj*, que significa "menino mantido, prostituto", do persa *Bardaj*), que mostra a natureza do comportamento desta população naqueles tempos. O termo foi amplamente substituído por "dois espíritos", principalmente após a Terceira Conferência Intertribal de Ameríndios, na cidade de Winnipeg (Canada) em 1990.

O estudo feito por Fairman-Silva (2011) contém uma documentação cronológica ordenada da evolução do termo *berdache*, que antigamente era considerado pejorativo, para o novo termo adotado que passou a ser: *Two Spirits* (Dois Espiritus). A autora explica diante da citação de Randy Burns (ativista gay índio americano):

Ao longo dos anos, muitas palavras foram usadas para descrever nosso único Espírito tradição, palavras como "berdache", um termo árabe que se refere a um jovem escravo do sexo masculino usado para o prazer sexual e muitas vezes vestido de maneira cruzada. No início, muitos europeus exploradores usaram este termo para descrever o que eles tinham testemunhado em tribos ao oeste do Mississippi. Outros termos também foram utilizados, como: "hermafrodita", "amazonense", "travesti", "feminino", "morfológico", "outro" e o termo: "sodomita". Anos mais tarde vieram termos clínicos, como lésbicas, bissexuais e gays nativos americanos. Índios norte-americanos gays (GAI) se reuniram com membros da AAA (American Anthropological Association) na Reunião Anual de San Francisco de 1992. Nós discutimos o termo "berdache". Nós educadamente pedimos que o termo fosse substituído pelo termo contemporâneo "Dois Espíritos". Nós sentimos que o termo "berdache" estava desatualizado, um insulto à nossa comunidade de mulheres nativas, e que nossa tradição vai além da identidade sexual. (FAIRMAN-SILVA, 2011. P.5)

Um exemplo de homoerotismo nativo americano contemporâneo que dialoga com uma temática *queer* a encontramos no trabalho artístico do canadense Kent

Monkman (Figura 15) que mostra uma estética homoerótica do encontro entre nativos americanos e os colonos ingleses, Barilo (2010) nos comenta um pouco sob o trabalho do artista:

Enquanto eu estava na feira Melbourne (Australia), minha atenção foi atraída para as obras do artista canadense Kent Monkman no estande da TrepanierBaer. Suas pinturas e desenhos soberbamente executados são recriações neoclássicas de encontros entre colonos americanos e a população indígena nativa. As obras de Monkton também chamam a atenção para a aceitação tradicional da homossexualidade e do transvesticismo em comunidades indígenas e tribais. Isso foi comentado em numerosos estudos antropológicos, desde os primeiros encontros de fronteira até os dias atuais, capturados na recente exposição de fotografias de Bindi Cole na Galeria Nellie Castan e observada por qualquer pessoa que tenha visitado a boate Throb em Darwin,... mas foi (e ainda é) frequentemente e convenientemente ignorado pelas autoridades não indígenas e seus legisladores. (BARILO, 2010)

**Figura 15.** Kent Monkman. *The death of Adonis*. Sem data. Óleo sobre tela



**Fonte:** Fotografia de Eugene Barilo. Feria de Arte Melbourne, Austrália. 2010.

A obra de Monkman contém releituras homoeróticas a partir de temas clássicos de pinturas feitas por outros artistas do passado, de tal forma que o próprio artista confirmou na entrevista proporcionada a Cascone (2020):

O artista procurou inspiração nos Velhos Mestres quando percebeu que a linguagem visual da pintura abstrata era muito limitada para abordar os temas que o interessavam. "Todos os artistas da história aprendem uns com os outros", destacou Monkman, quando nos mudamos para a ala de pinturas européias, onde um par de pinturas de Vênus e Adônis, uma de Ticiano e outra de Peter Paul Rubens, fica nas galerias próximas. Os artistas italianos claramente influenciaram na obra do pintor, como ele expressa: "Eu queria pensar nessa ideia de artistas olhando para trás e me inspirando nessas tradições da pintura e em como isso pode ser reinterpretado repetidamente de diferentes maneiras", acrescentou Monkman. "Sinto que sou um estranho observando essa trajetória da arte ocidental: 'Uau, vocês (os artistas do

passado) tinham essa grande tradição de pintura que outros meio que a descartaram". (CASCONI, 2020)

Voltando para os estudos sobre homoerotismo das primeiras civilizações, na região mesoamericana (partindo desde o México até o Panamá) existem menos exemplares que os apresentados na América do Norte. Um artigo interessante proposto por Evans (2002) faz um apanhado cronológico desde 1492 até 1959, pontuando acontecimentos importantes na história da homossexualidade na Mesoamérica, principalmente no território do México:

Não é de surpreender que, quando os espanhóis chegassem ao novo mundo, fossem rápidos em rotular seus inimigos com acusações de sodomia e justificassem sua própria barbaridade contra os povos nativos com uma ladainha de ofensas e atrocidades, reais e imaginárias; que os povos indígenas eram culpados de sacrifício humano, canibalismo, adoração de falsos deuses e inevitavelmente sodomia. O fato de que os povos da Mesoamérica tinham opiniões diferentes sobre a homossexualidade, ou que os astecas eram tão intolerantes e impiedosos em sua supressão quanto os espanhóis era irrelevante. Os primeiros povos com quem os espanhóis entraram em contato no continente americano eram os maias, ou povos sob sua influência cultural, e os maias eram tolerantes com a homossexualidade. Para a aristocracia maia, pelo menos, a homossexualidade púbere era preferível à heterossexualidade pré-marital. Os pais forneceriam aos filhos escravos do sexo masculino para satisfazer suas necessidades sexuais, enquanto encontros heterossexuais antes do casamento eram desencorajados. A homossexualidade adulta também foi aceita, e os maias eram conhecidos por realizar grandes festas sexuais privadas que incluíam a homossexualidade. (EVANS, 2002)

Os primeiros registros sobre a sodomia nos povos ameríndios da região do México são relatados na chegada de Hernán Cortês em uma carta de 1522 enviada ao imperador Carlos V da Espanha, nela se relata: “Fomos alertados e informados com seguridade que eles (os nativos de Veracruz) são todos sodomitas e que usam esse abominável pecado”. Cortês ia acompanhado de Bernal Díaz del Castillo, que recopilou na sua obra *Verdadeira Conquista da Nova Espanha* (c.1568) a debilidade dos índios perante esse pecado. Díaz descreveu que os meninos se vestiam como mulheres e que ganhavam seu sustento diário vivendo nessa pervertida ocupação. (CROMPTON, 2003. p. 315-316).

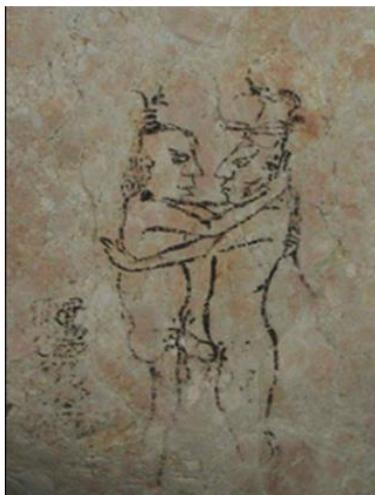
São poucos os registros pictóricos sobre representações da sodomia, homossexualidade, ou representações homoeróticas, pois provavelmente foram destruídos e catalogados como indecentes ou imorais, fruto da censura homofóbica espanhola.

A gruta de Naj Tunich é um abrigo rochoso natural do período Clássico (900-250 a.C) localizado em Petem, Guatemala que contém um grande número de

petroglifos, pinturas e hieróglifos. Aproximadamente 500 imagens, tanto que os arqueólogos consideram o estilo artístico de Naj Tunich como mais refinado que o de outras cavernas maias (BRADY, 1986. p.18-25). A arte da caverna de Naj Tunich varia muito em assuntos que incluem histórias mitológicas, divindades, rituais e performances, além de ser um dos locais maias que contém registro de imagens sexuais explícitas. Essas representações explícitas de figuras masculinas com genitália ereta podem se relacionar com performances masculinas de sexo e gênero, sendo uma representação do desejo e relacionamentos homoeróticos (JOYCE, 2000). Uma das representações homoeróticas mais conhecidas é o desenho número 18 (Figura 21) que exibe um contraste diferenciado em representação anatômica com os modelos eróticos europeus (gregos e romanos, por exemplo), nesse sentido, é possível interpretar que o objetivo não era representar um corpo musculoso ou hercúleo, a representação do corpo tende a ser um padrão mais robusto do que atlético. Esse padrão é notável também em algumas cerâmicas homoeróticas provenientes do Peru (Figura 21), além do rito e a representatividade em torno ao falo masculino como ilustram e mencionam as autoras Argáez-Hernandez (2005):

A razão de que o falo se encontre em manifestações antigas, ao igual que outros elementos do mundo material, e um significante privilegiado devido a que efetua um sincretismo de várias concepções como a natureza, erotismo, fecundidade, mais também como elemento do poder, o qual pode ser visto em cenas de cativos de guerra no âmbito maia semelhantes às encontradas na cultura mochica no Peru, seja em escultura, pintura mural ou relevo, onde estes (os modelos) aparecem nus e amarrados de mãos, frequentemente com seu membro viril ereto, onde a cena nos mostra diretamente um corpo nu “sexualizado” (ARGÁEZ-HERNANDEZ, 2005. P 68)

**Figura 16.** Esquerda: *Desenho #18*, Pintura homoerótica da cultura maia, aprox 900 a.C., Naj Tunich, Guatemala. Direita: *Cerâmica com uma cena sexual*. Cultura Chimú, 1400 a.C., Acervo Museo de America, Madrid, Espanha.



Fonte: Acervo National Gallery of Art, Washington D. C. EUA. 2019

### 2.3 CONCLUSÃO DO CAPITULO 01

Apesar de existirem diferenças evidentes dentro da estética e modelos de representação, o homoerotismo europeu e americano esteve presente desde as primeiras manifestações ou intervenções humanas na natureza (a cerâmica ou barro queimado no caso dos Gregos, e as pinturas rupestres em abrigos rochosos no caso da cultura maia com Naj Tunich por exemplo). Poderíamos então manifestar que diante destes registros ou antecedentes, as práticas homoeróticas, representação do corpo masculino e o relacionamento entre pessoas do mesmo sexo já era um elemento cotidiano e cultural pois formava parte da identidade dos indivíduos representados nessas obras.

Tendo em conta que os conceitos que foram abordados anteriormente (arte, cor, pintura, corpo-modelo, etnicidade, preto, erotismo e homoerotismo) possuem uma ampla bibliografia com muitos autores nacionais e internacionais, fiz um recorte baseado no meu interesse pessoal para a pesquisa: mostrar os antecedentes, ressignificar e efetuar alguns questionamentos com meu próprio critério com a finalidade de tentar responder a elas ao longo da pesquisa. Finalizo nesse sentido o capítulo 01 com os antecedentes do homoerotismo na Europa e América. Abrindo portas para o capítulo 02 que tratará sobre a representação do modelo preto dentro da pintura ocidental em algumas instituições do Brasil e Europa, especificamente nas coleções públicas dos museus do Rio de Janeiro (Brasil), São Paulo (São Paulo), Galeria Uffizi (Itália), Palazzo Ducale (Itália), Museu Louvre (França) e Museu D'Orsay (França).

### **3. CAPÍTULO 02: O MODELO PRETO MASCULINO NA ARTE PICTÓRICA DENTRO E FORA DO BRASIL**

No capítulo 01 visualizamos alguns pontos sobre a conceitualização dos elementos principais dessa pesquisa por diversos autores. Sendo o erotismo dentro das artes um dos mais significativos para a pesquisa, proponho realizar um mapeamento de obras com representação erótica do modelo preto tanto dentro como fora do Brasil.

Nas concepções do erotismo, aprendemos que são diversas as formas de abordar este termo pelos autores citados, tendo em vista que o termo contém grande pluralidade em interpretações, exponentes, teorias, etc. dessa forma seria imprudente determinar ou fechar uma definição final sobre o termo, no entanto, existe certo elemento citado pelos autores que se aproxima da ideia de “erótico”: as representações de figuras humanas com objetivo de conter um grau de estímulo “prazeroso” pra o espectador, independente de ser sexual ou não. Esse estímulo depende também do olhar do espectador: muitas pessoas podem não considerar erótica uma pintura abstrata, ou perceber erotismo em certas obras de Pablo Picasso, onde a representação feminina é feita com o estilo cubista próprio do autor, como veremos no capítulo 03.

Döpp (2014) menciona que são muitos e diversos os elementos para considerar uma peça como erótica, entre eles, menciona o posicionamento ou insinuação do corpo (expressividade corporal), a composição geral da obra, as expressões faciais, representação em solitário ou em conjunto, interação dos personagens, a ambientação (paisagens, fundos, plantas, etc). Considera-se então que a obra deve induzir sentimentos e desejos considerados agradáveis por si mesmos: o modelo deve produzir prazer estético. É reconhecível que a maioria da arte erótica tem relação com a representação feminina em diversas culturas (CHAUVIN, 2019), mas nesse sentido, a pesquisa visa investigar aquelas de caráter masculino, com um recorte para a representação de modelos pretos, em oposição aos tradicionais modelos brancos exibidos nas academias europeias.

Abordarei o segundo capítulo sob duas perspectivas: a primeira tratará do erotismo de forma geral (heterossexual e homossexual), dentro e fora do território brasileiro no período do século XIX. Colocarei exemplos de obras consideradas eróticas fazendo comparações entre os elementos que retratam o erotismo em conjunto com minhas observações; a segunda abordagem terá como foco específico de estudo a utilização do corpo preto masculino como modelo em obras brasileiras e estrangeiras. O objetivo aqui é tentar mapear exemplos de obras onde se observem representações

eróticas e sua abordagem pelos artistas na forma de representação. Será a base para tentar materializar e definir o termo: homoerotismo preto.

### 3.1 PINTURA ERÓTICA NO SÉCULO XIX: OLHARES FORA DO BRASIL

A arte erótica pode ter várias interpretações e levantar questões, uma delas é a problematização sobre o que deve ou não ser visto ou representado numa obra para que essa seja considerada erótica. Para compreender como o erotismo era visualizado e definido durante o século XIX será oportuno estudar o termo nas enciclopédias da época.

A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro possui um acervo imensurável de material multidisciplinar, contendo livros, reproduções de imagens, postais, gravuras, jornais, fotografias, etc. Em uma viagem realizada em outubro de 2018, pude estudar certo material referente às enciclopédias do século XIX. Encontrei três exemplares em três idiomas distintos (espanhol, francês e português), dos quais fiz um registro fotográfico de partes referentes ao termo “erótico”, com objetivo de contextualizá-lo no século XIX.

A *Encyclopedia Portugueza Ilustrada*, de 1890, por Maximilino Lemos contém uma entrada com o termo erótico referido da seguinte maneira:

Que se refere ao amor: *Poesia erótica*. Que revela tendencias amorosas: *Delírio Erótico*, figurativo de lascivo, sensual... *Pintura erótica*. Pode-se chamar pintura erótica aquella que, na representação do nú, se propõe despertar os sentidos do espectador. A arte grega, em geral, conheceu pouco esta corrupção. Durante largo tempo, homenagem rendida aos corpos bellos como a uma encarnação viva do ideal divino, fez que, nas artes, castidade e nudez andassem por muito tempo a par. Entretanto, nas artes não monumentais, o erotismo introduz-se facilmente, como na pintura de vasos, graças ao realismo que pouco a pouco invadiu a arte grega, na epocha helenística. (LEMOS, 1890, p. 386-387)

Na mesma entrada da *Encyclopedia de Lemos* encontramos referenciados nomes de artistas que representaram o erotismo em suas obras total ou parcialmente, sendo esses: Julio Romano, Raphael Sanzio, Teniers, Ostade, Brauwer, Joao Steen, Mieris e Metsu. (LEMOS, 1890, p. 387)

A entrada “erótico” no *Novo Diccionario da Lingua Portugueza* (1859) por Eduardo de Faria descreve o termo como um “adjetivo da palavra amor, desejo, appetite; o deus do amor, delírio ou espécie de melancolia produzida pelo verdadeiro amor”.

No mesmo século XIX, uma enciclopédia de origem francesa trata o termo erótico relacionado principalmente com a literatura, como podemos visualizar na definição inicial:

Pode-se trazer para a literatura erótica da antiguidade, todos os quais o amor, em suas diferentes formas, é o assunto principal. Essa definição naturalmente exclui gêneros mais altos ou pode ser famosa por amor, como hinos, tragédias, tratados filosóficos. Na Grécia, a literatura erótica é ao mesmo tempo uma forma derivada de elegia e um ramo da poesia lírica. Os primeiros representantes são Aleman, Alcee, Sapho e Anacreon. (BERTHELOT, 1890. p. 207)

Já o dicionário enciclopédico Hispano-Americano da Editora Montaner y Simon (1890) contém uma entrada da palavra “erótica” unicamente com o significado de *Poesía erótica*. O termo erótico se refere a um “pertencente ou relacionado ao amor, aplique-se frequentemente à poesia desse gênero”; e o termo erotismo se refere simplesmente a uma “forte paixão pelo amor”, vemos então que ambos possuem significado bastante similar.

Observando as três fontes consultadas em tres línguas distintas, é possível efetuar uma relação entre os elementos que dialogam com o termo erótico/erotismo, sendo eles referentes a uma paixão, sensualidade ou amor em conjunto com a literatura erótica. Considero que o termo se popularizou a partir da literatura como um gênero novo, visualizado em exemplos de romances eróticos da época (*A Vênus das Peles*, 1870 de Sacher-Masoch; *Teleny ou o reverso da medalha*, 1893 de Oscar Wilde; *Autobiografia de uma Pulga*, 1885 de Stanislas de Rhodes; *Bom-Crioulo*, 1895 de Adolfo Carminha; *O mulato*, 1881 de Aluísio Azevedo, entre outros).

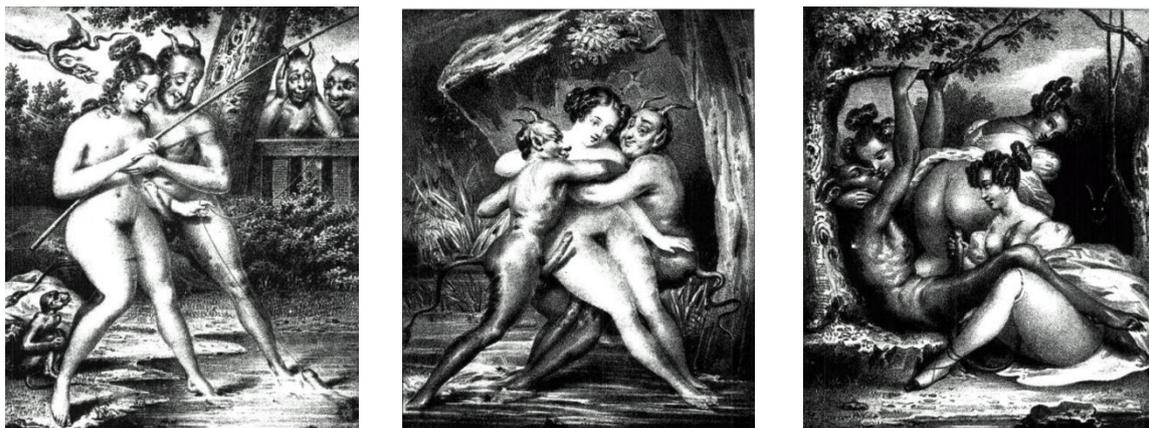
Dentro das artes, especificamente dentro da pintura, um dos documentos que recompila uma linha cronológica ordenada sobre o erotismo é o livro de Neret Giles: *Erotica Universalis* de 1994. Dividido em seis capítulos, denominados como: 1- *Erotica antiqua*, 2- *Erotica classica*, 3- *Erotica revolutionnaria*, 4- *Erotica romantica*, 5- *Erotica artis novae* e 6- *Erotica moderna*; cada um deles é caracterizado por uma abordagem baseada no período histórico das imagens e representações eróticas tanto de artistas anônimos quanto de reconhecidos.

Dois capítulos: 4- *Erotica romantica* e 5- *Erotica artis novae*, chamam atenção pois conter representações do século XIX, nas quais é possível visualizar certa influência do Romantismo europeu, como descreve o autor:

O romantismo trouxe de volta à vida a figura medieval de Satanás. Os feiticeiros dançam em torno do grande bode preto de Goya, enquanto nas pinturas de Delacroix, Faust e Mefistófeles galopam em conjunto. Os artistas retomaram o tema erótico-diabólico, atribuindo ao diabo uma sensação de lubrificação e irreverência pelos quais ele não havia sido notado anteriormente. As intenções das gárgulas demoníacas góticas foram deixadas de lado; O romantismo voltava às fontes paganas, a Pan, aos Cabiri, ao falo. Gigante, túrgido, hercúleo, pronto para o combate, o falo é o verdadeiro herói dessas imagens, que pretendiam desencadear risadas francas e alegres. (NERET, 1994, p. 410)

Nas páginas seguintes do livro encontramos 74 imagens contendo representações eróticas, das quais 64 tem exibido um falo masculino ereto em posicionamento sexual. Interessante também é o fato, como ressalta o autor, de trazer de volta a imagem de satanás de maneira sexualizada. A imagem dele aparece em 20 ilustrações, sendo as mais destacadas algumas das séries *Diabolico foutro Manie* (Figura 17) do artista Achille Deveria, feitas em meados de 1835, que mostram a imagem do “demônio” como um ser humanoide com rasgos grotescos no rosto, dotado de virilidade e sexualidade em seu corpo pelas posições representadas. É importante também observar que das 74 imagens representando cenas eróticas, todas são de caráter heterossexual (uma mulher com vários homens e vice versa, muitas mulheres com um homem) além de conter duas representações com cenas de zoofilia (Figura 18). A primeira retratando um macaco e a segunda um burro, ambos em pleno ato sexual de penetração, atribuídas ao mesmo artista: Achille Deveria.

**Figura 17.** Sequência de litografias da *História da moral baixa*. Por Achille Deveria. 1835.



**Fonte:** Reprodução do Livro *Erotica Universalis* de Neret Giles, 1994.

**Figura 18.** Litografias da novela de Alfred de Musset: *Gamiani or A Night of Excess*. Atribuídas a Achille Deveria. 1848.



Fonte: Reprodução do livro *Erotica Universalis*, de Neret Giles, 1994.

Podemos visualizar então que em pleno século XIX, a representação do erotismo poderia ser catalogada ao nosso olhar contemporâneo como algo obsceno, pagão e pornográfico, e provavelmente era vista assim na época, sobretudo devido à dificuldade de difusão e publicação dessas imagens na época. O interessante é que retratam um particular desejo humano e práticas sexuais que não são convencionais (no caso das cenas zoofilias) nem cotidianas. É de importância para essa pesquisa notar também que a maioria das representações no livro contém modelos brancos europeus.

No capítulo cinco, chamado *Erótica Artis Novae*, do mesmo livro, o autor faz uma pequena introdução referente ao final do século XIX e de como a estética foi mudando também nas artes eróticas:

No final do século XIX, confrontado com uma Revolução Industrial, que havia introduzido o poder da burguesia, o romantismo assumiu uma forma extrema: a decadência. Em nome do decoro, a sociedade vitoriana exigia que a devassidão à qual era secretamente viciada, fosse ignorada em silêncio. Uma nova raça de artistas se concentrou no objeto dessa repressão: a sexualidade. Sua estratégia? Dandismo: tornando o assunto mais escabroso o mais bonito possível. O corpo feminino foi evocado em termos da tarântula à espreita no coração da luxuriante flor exótica. Pois a mulher era agora vista como essencialmente demoníaca. Foi o diabo que lhe deu o dom da tentação. (NERET, 1994. p. 486)

Vemos então que a figura feminina se torna a principal fonte de inspiração dos artistas no fim do século XIX europeu, a figura masculina é movida a um segundo plano. Das 44 ilustrações contidas no capítulo cinco, somente 12 contém uma figura masculina na composição ou alguma representação de um falo ereto. Encontramos novamente imagens de cenas de relações zoofílicas, dessa vez com um tema mitológico: *Jupiter e Europa* (Figura 24) exhibe um toro mantendo relações com uma mulher, feita pelo artista Franz von Bayros ao redor de 1907 como parte da série de cenas chamadas

*The Little Harem*, onde também se encontra uma ilustração que contém uma cena com modelos diferentes do que estava apresentado convencionalmente: a imagem contém uma cena lésbica erótica que representa uma modelo branca em conjunto com uma preta (Figura 19).

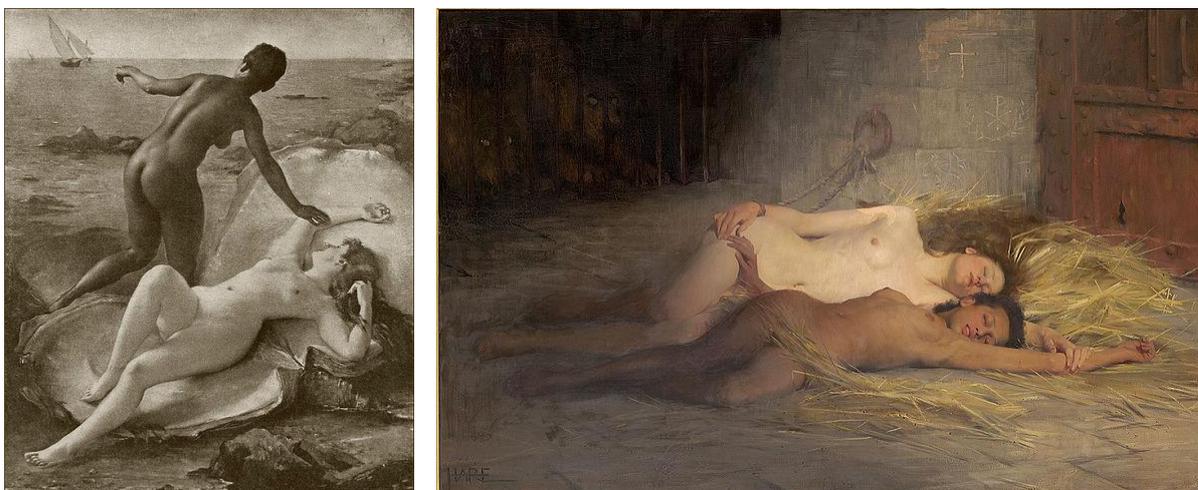
**Figura 19.** *Amorous Drawings: The little Harem*, Gravuras em aguatinta. por Franz von Bayros. Cerca de 1907.



**Fonte:** Reprodução do Livro *Erotica Universalis*, de Neret Giles, 1994.

Cenas com representação homoerótica feminina de uma mulher branca e outra preta são um tanto recorrentes na arte ocidental, tendo outro exemplo nas obras *As duas Pérolas* de Fernand Le Quesne e *A vitória da Fé* de George Hare, ambas produzidas no mesmo ano, 1889 (Figura 20).

**Figura 20.** Esquerda: *As duas pérolas*. Fernand Le Quesne. 1889 / Direita: *A vitória da Fé*. George Hare. 1889



**Fonte:** Pinterest, 2020.

A representação homoerótica feminina não tem sido utilizada unicamente por pintores masculinos, Artemisia Gentileschi (1593-1654) foi uma artista renascentista considerada como integrante do movimento dos “*Caravaggistas*” (Pintores que foram influenciados pelo estilo e obra do artista Caravaggio pela utilização de claro e escuro em alto contraste na obra, eram chamados também de *tenebristas*), efetuou uma produção que é considerada por alguns estudiosos como um antecedente ao movimento feminista na arte. Maria Trigueros (2008) narra em seu livro acerca do trabalho da artista italiana:

A obra de Artemisia, uma artista que no seu momento teve acesso a altas cotas de independência pessoal e reconhecimento da sua criatividade, oferece alguns rasgos que confrontam firmemente aos tópicos misóginos dominantes da sua época. Em primeiro lugar destaca que grande parte dos seus modelos e personagens são femininos, especialmente mulheres poderosas... Ela apresenta mulheres com uma especial atitude de coragem e cheias de força física-moral que resistem ao controle dos personagens masculinos. O melhor exemplo disso é constituído pelas representações que realiza das distintas mulheres heroicas da tradição clássica e da Bíblia onde são interpretadas como uma reivindicação da história e da mitologia das mulheres (TRIGUEROS, 2008. P.14-15)

Outras autoras feministas como Linda Nochlin analisaram o trabalho de Genileschi ao redor dos anos 1970. A autora escreveu um artigo pioneiro feminista baseado no trabalho da artista intitulado: *Why Have There Been No Great Women Artists?* (Porque não tem havido grandes mulheres artistas?) no ano de 1971. Mas o foco de interesse no presente trabalho é visualizar aquelas obras onde a artista representou erotismo feminino.

Começaremos pelas obras de personagens femininos importantes que foram representados por Genileschi, entre elas estão: Vênus, Lucrecia, Susana, Betsabé, Judith e Cleópatra.

O exemplo de erotismo feminino visto na obra *Venus dormiente* (Figura 21), feita em torno de 1630, é um tema recorrente representado por muitos artistas. Devido ao grande número de histórias referentes às passagens mitológicas relacionadas com a deusa grega Vênus, não existe uma única forma de representá-la. Na obra de Genileschi, a deusa é apresentada em conjunto com um jovem cupido representado por um menino segurando um conjunto de flores. É importante notar o uso de claro-escuro como influência direta do movimento Cavaggierista, a artista utiliza uma composição em diagonal partindo desde os pés da Vênus até a esquina oposta do quadro, deixando uma metade em completa escuridão (o fundo onde se visualiza a paisagem e parte do tecido) enquanto a segunda metade em primeiro plano contém os dois personagens, ainda

exaltando mais a figura de Vênus com um tom de pele ainda mais claro que o do Cupido dotado de luz resplandecente. A figura nua de Vênus destacada principalmente pelas curvas no seu corpo aparenta estar no meio de um sono de prazer ou erótico. A suavidade do tratamento das expressões de certas partes do corpo (posição das mãos) também são notáveis e sensuais, dotando o quadro de sensibilidade feminina única. Finalizando com um tecido transparente que rodeia a perna e o braço da deusa, o qual gera movimento na composição geral do corpo.

**Figura 21.** *Vênus e cupido*, Óleo sobre tela, 96 x 143 cms por Artemisia Gentileschi. Cerca de 1630.



**Fonte:** Acervo do Museu de Belas Artes de Vigínia, USA, 2019.

No caso do homoerotismo masculino temos uma diversidade de expoentes que, como visualizamos no capítulo 01, vão desde as primeiras manifestações greco-romanas, passando pelas culturas das antigas civilizações mesoamericanas, com um auge na Renascença (com as obras de Michelangelo e Leonardo Da Vinci), além das produções de séculos posteriores, não unicamente na pintura como também em outros meios artísticos como as fotografias de Wilhelm von Gloeden, Robert Mapplethorpe e Pierre et Gilles.

### 3.2 PINTURA ERÓTICA NO SÉCULO XIX: OLHARES DENTRO DO BRASIL

Já no caso do Brasil, segundo Gomes (2011) o gosto pelo academicismo (na arte, fala-se de um trabalho acadêmico ou de obras acadêmicas quando nelas se observam normas consideradas "clássicas" estabelecidas, geralmente, por uma Academia de Artes) chegou com a contratação em 1816 de uma missão artística que se

chamou de “Missão Francesa”, chefiada por Joachim Lebreton, antigo membro do Instituto da França, integrada pelo arquiteto Grandjean de Montigny, os pintores Nicolas Taunay e Jean-Baptiste Debret, o escultor Auguste Taunay e o gravador Charles Pradier. Alguns outros artistas foram incorporados posteriormente, como os escultores Marc e Zepherin Ferrez, todos eles vieram ao Brasil em parte pelas circunstâncias políticas ligadas à queda de Napoleão, visando um único objetivo maior além de realizar registros artísticos dos costumes e paisagens: a abertura da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1826. A academia inaugurou no país o ensino artístico e foi o primeiro antecedente, em oposição ao aprendizado empírico dos séculos anteriores (o sistema artístico colonial). Nela o objetivo era um ensino voltado aos preceitos básicos do academicismo e classicismo: compreensão da arte como representação do belo ideal, valorização dos temas nobres (caráter exemplar): pintura histórica, composições heroicas e mitológicas e a padronização de técnicas artísticas: óleo, no caso da pintura, e mármore ou bronze no caso da escultura. As influências europeias se veem refletidas no academicismo como um conjunto de normas para formação e produção artística que pretendiam ser universais no Brasil todo. O conceito de acadêmico não deve se visualizar como sinônimo de neoclássico, já que tanto na Europa quanto no Brasil a produção acadêmica ao longo do século XIX começou com uma postura neoclássica, mas foi incorporando ideias e valores de movimentos posteriores (Romantismo, realismo, impressionismo, simbolismo) dependendo das mudanças tanto culturais como políticas. (GOMES, 2011, p. 14-18)

Tal como alerta Gomes (2011) é necessário evitar cair no erro ou sedução de fazer uma montagem cronológica dos estilos artísticos no Brasil, já que diferente da Europa, as influências não aconteceram de maneira ordenada e sucessiva, por exemplo: o neoclassicismo e o romantismo já existiam no século XVIII, mas só tornaram-se referências internacionais nas primeiras décadas do século XIX. Outros como o realismo (1850-1860), o impressionismo (décadas 1870-1880) e o Art Nouveau (1890) tem uma cronologia na qual é impossível delimitar quando entraram em cena. Já que o anterior não se retrai como coisa ultrapassada, vários deles tem uma longa duração, convivendo com seus sucessores constituindo um campo artístico diversificado. Essa noção é importante para tentar entender porque os artistas do século XIX nos parecem tão ecléticos e pouco ortodoxos.

Tendo contextualizado o posicionamento cultural do Brasil no começo do século XIX e fazendo um recorte pictórico nessa abertura da Academia Imperial de Belas Artes

(1826) é importante destacar agora um aspecto de interesse dessa pesquisa: a arte erótica brasileira.

### 3.2.1 A Arte Erótica Brasileira no século XIX

Durante os dias 16 a 20 de outubro de 2018 na cidade de Florianópolis, Santa Catarina, foi realizado o colóquio XXXVIII do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), que engaja perfeitamente o tema a ser desenvolvido no presente tópico: *Arte & Erotismo, prazer e transgressão na história da arte*.

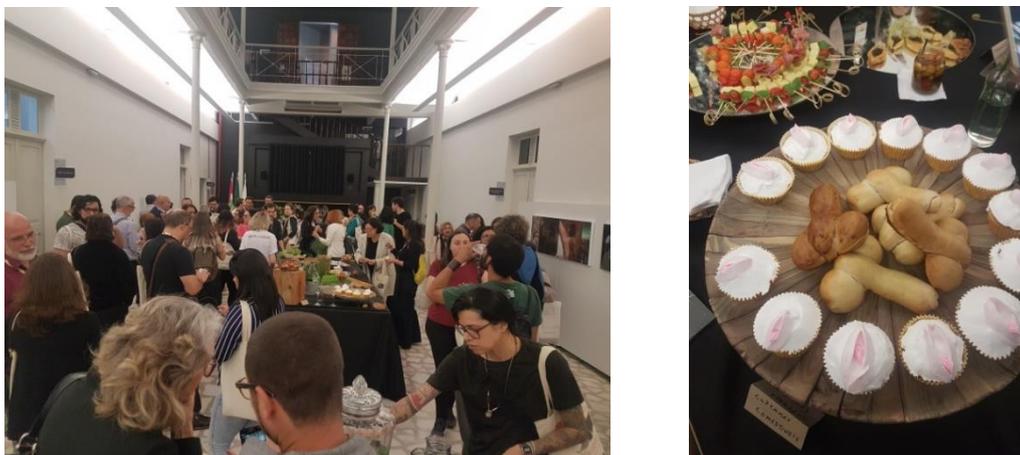
O evento foi de muita importância para o entendimento do tratamento erótico dentro do território brasileiro, pois foi abordado de diversas maneiras e formas artísticas, não só na pintura ou no desenho. Composto por sete sessões, nos três dias de duração (totalizando 21 sessões) foram abordados diversos temas, o foco de atenção particular era para aqueles que estivessem encaixados no período temporal de interesse para a pesquisa, ou seja, no século XIX e começo do XX. Nesse sentido, as palestras que serão analisadas são as seguintes: *Arte e erotismo nas figuras etéreas de Eliseu Visconti* por Ana Cavalcanti, *A figuração do nu e o mundo da pintura de Antônio Parreiras* por Paulo Knauss, *Erotismo nas representações de academias* de Marina Pereira de Menezes e Dalila dos Santos, *A nudez e a Inocência: Nu Artístico e a Pintura Acadêmica Brasileira (1860-1890)* de Eliane Honorata da Silva, *O nu e a questão do Erotismo na Arte Brasileira do Século XIX* de Sonia Gomes e finalmente uma mesa de debate a cargo do pesquisador Ivo Mesquita que tratou especificamente sobre *O desejo na Academia e outras exposições*.

Todas as palestras assistidas proporcionaram dados específicos e pontos textuais sobre os elementos que são utilizados para dar leitura a uma peça de arte considerada como erótica no século XIX e que facilmente poderia se encaixar nas obras da contemporaneidade de igual forma, além de proporcionar exemplos de imagens e obras específicas de artistas brasileiros, referências importantes para a pesquisa.

É importante denotar que entre todas as palestras feitas no colóquio só uma tocou um dos eixos temáticos que são de importância para a presente pesquisa: *O Homoerotismo na arte moderna baiana: Carlos Bastos e Pierre Verger* pelo doutor Luiz Freire. Um dos detalhes que chamou atenção na experiência do evento foi a degustação do coquetel de abertura no colóquio, o que era de temática erótica, algo muito peculiar e interessante devido às representações explícitas de membros sexuais

masculinos e femininos num evento de corte acadêmico (Figura 22) além de conter um público onde a grande maioria eram pessoas brancas.

**Figura 22.** *Coquetel “erótico” de inauguração.* Colóquio do CBHA. Arte & Erotismo, prazer e transgressão na história da arte.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Florianópolis, 2018.

Na assistência a diversas palestras, surgiu então a principal interrogante dentro do evento: quais são as catalogações para considerar uma arte erótica? Com as apresentações dos pesquisadores e a leitura dos artigos acima mencionados foi possível realizar um mapeamento aproximado de uma lista de elementos que, segundo os expositores e acadêmicos, formam parte das atribuições para uma obra ser considerada como erótica dentro do Brasil. Entre estes elementos mencionarei os seguintes 10 pontos:

1. Os fragmentos de partes do corpo se utilizaram como representatividade de paisagens eróticas, detalhes de órgãos femininos se popularizaram no Brasil durante o século XIX.
2. Os temas bíblicos que retratavam aspectos de tentações foram utilizados como desculpas perfeitas para a representação de erotismo com corpos nus e seminus. Um exemplo deles são as versões de quadros representando as tentações de São Francisco.
3. Os temas heroicos estão relacionados ao erotismo sempre que o personagem represente força e virilidade no caso masculino e suavidade e serenidade no caso feminino.
4. Dentro das esculturas funerárias o erótico é visível no modo de vestimenta e da pose do modelo, geralmente com um busto firme e ereto quando masculino. No caso feminino geralmente se atribui erotismo quando a modelo é representada com os lábios da boca semiabertos como no caso do *Êxtase de Santa Teresa* ou a *Beata Santa Ludovica*, ambas do escultor Gianlorenzo Bernini. Vemos então que elementos como

prazer, dor, vida e morte são utilizados como sinônimos de erotismo, e que conformam parte importante do estilo barroco.

5. No caso do Brasil, elementos com certo conteúdo erótico são encontrados em alguns Campos Santos (Séculos XVII-XIX). Nem sempre como esculturas, mas como parte de elementos decorativos, citando, por exemplo, campas de madeira, brasões de famílias, simbologia religiosa, no chão de igrejas e claustros, catacumbas e alguns sarcófagos. Um erotismo sutil e possível de identificar em esculturas de anjos e santos representados por crianças onde geralmente a camisolinha que cobre a parte superior do corpo permanece caída, visível principalmente em crianças com ombros descobertos. Um exemplo de cemitérios é: O cemitério da Saudade em Campinas, São Paulo.

6. As esculturas tendem a suscitar um erotismo mais direto frente ao nosso olho porque são objetos tridimensionais, o fato de poder apreciar elas em todos os ângulos e ter diversos pontos de olhares que, dependendo da forma ou personagem representado, nos remete ao erotismo.

7. O lado erótico da juventude foi amplamente estudado e representado na arte do século XIX por diversos artistas brasileiros. Um exemplo é a obra de Rodolfo Bernadelli: *Escultura de São Estevão* feita em 1879 em material de bronze. Representa o santo nu, deitado numa posição suplicante com a mão esquerda sobre o peito, algo que remete a uma posição utilizada por vários artistas internacionais na representação de santos (um exemplo representativo seria O êxtase da Beata Ludovica Albertoni feita em 1674 pelo escultor italiano Gian Lorenzo Bernini).

8. O lado erótico dos adultos também foi explorado e representado por escultores brasileiros de forma mais sutil, por exemplo, dotando os personagens de vestimentas que simulam transparência, posição do corpo em atitude gemido-ardente. Internacionalmente quem tem feito um estudo e registro fotográfico de esculturas de arte cemiterial de conteúdo erótico é o francês André Chabot, quem visita cemitérios europeus efetuando fotografias em preto e branco das esculturas e monumentos eróticos nestes lugares.

9. Já no caso da academia pictórica brasileira do século XIX, ao serem projetadas para funcionar de forma similar à Europa, adaptou-se a um padrão idealizado do modelo branco tanto masculino como feminino. Isso é visível nos registros deixados em esboços, desenhos e pinturas feitos tanto por estudantes como professores da Academia Imperial de Belas Artes de Rio de Janeiro fundada em 1826 e reformulada na Escola Nacional de Belas Artes em 1890. A idealização dos modelos nas obras de artistas

brasileiros e estrangeiros no século XIX poderia ser uma influência do neoclassicismo francês presente desde a fundação da Academia Imperial com a chamada Missão Francesa.

10. O Brasil teve também uma influência no século XIX pelas representações orientalistas de artistas como Eugene Delacroix (ver obra *La Mort de Sardanapale* de 1827), Jean Joseph Benjamin (ver obra *Les Chérifas* de 1884), Jules Garnier (Ver obra *Borgia s'amuse*, sem data, séc. XIX) e Ferdinand Humber, como uma variante erótica relacionada aos prazeres do corpo, alguns elementos são perceptíveis nas obras como: Cores quentes (maioritariamente amarelo e vermelho), nus femininos, joias, panos, tecidos orientais, pelagem de animais, etc.

Para concluir com a informação coletada durante o colóquio, as palestras que trataram a temática erótica dentro da pintura brasileira figurativa tinham algo em comum: os artistas citados e as obras apresentadas eram recorrentemente citados e possuíam nus maioritariamente femininos. Dentro das obras analisadas e consideradas pelos pesquisadores como eróticas encontra-se a seguinte lista:

- *A carioca*, pintura de Pedro Américo, feita em 1882.
- *Iracema*, pintura de José Maria de Medeiros, feita em 1881.
- *Lindoia*, pintura de José Maria de Medeiros, feita em 1881.
- *Estudo de Mulher*, pintura de Rodolfo Amoedo, feita em 1884.
- *Escrava Romana*, pintura de Oscar Pereira da Silva, feita em 1894.
- *No Verão [As Duas Irmãs]*, pintura de Eliseu Visconti, feita em 1894.
- *Menina com ventarola*, pintura de Eliseu Visconti, feita em 1893.
- *Davi e Abisag*, pintura de Pedro Américo de Figueiredo, feita 1879.
- *O último Tamoyo*, pintura de Rodolfo Amoedo, feita em 1883.

Além das obras, alguns exemplos mostrados continham “estudos ou esboços” que serviriam para projetos futuros dos artistas, geralmente feitos com técnica de desenho em grafite ou tinta. Devido ao fato de que muitas obras e projetos finais foram perdidos ao longo dos anos, estes esboços ou desenhos preliminares dão uma ideia da composição, modelagem e demais elementos que a obra final visava conter.

Observamos então que o erotismo, um termo ainda não fechado nem concluído na contemporaneidade, tem sido tratado de diversas formas. No caso do Brasil, como foi observado no colóquio, iniciou-se com as representações acadêmicas em acordo aos cânones europeus das academias de arte do Século XIX, onde o modelo era maioritariamente feminino e com traços brancos. Continuando com o roteiro proposto, a

seguir estudaremos alguns exemplos de abordagem da representação do modelo preto dentro da arte ocidental fora do território brasileiro.

### 3.3 A REPRESENTAÇÃO DO MODELO PRETO NA ARTE FORA DO BRASIL: SÉCULOS XVI - XIX.

Como visualizamos no capítulo 01, é conhecida como modelo vivo, a representação humana nas artes, e na presente pesquisa, especificamente dentro da pintura. Compreende-se por modelo-vivo produções artísticas cujo principal objeto é o estudo direto da figura humana, quase sempre nua. Tradicionalmente, o termo não se refere a um gênero isolado da pintura, mas à etapa final e mais importante de um método de aprendizado formalizado em academias de arte europeias a partir da segunda metade do século XVII e mantido intacto pela maioria delas até, pelo menos, o século XIX (Itaú Cultural, 2019).

O interesse centrado na representação do homem e de seus feitos é acompanhado de disciplinas teóricas como anatomia, fisiologia das paixões, história e literatura. O objetivo final da arte produzida seria então a reprodução dos atributos do modelo na tela ou escultura. Antigamente esse aspecto técnico era mais rigoroso, pois as academias exigiam uma reprodução anatômica fiel do modelo utilizado para testar as habilidades dos estudantes; na contemporaneidade o estudo com modelo vivo dentro das academias de arte ainda é uma prática bastante comum, no entanto, hoje em dia a avaliação depende de vários fatores como a poética utilizada, o estilo próprio do artista, as observações do professor, entre outros, dotando o estudo anatômico de um caráter mais livre do que era há uns 100 anos atrás.

As representações que tem registros visuais em museus internacionais são referências das escolas de pintura do passado e das formas de abordagem utilizadas na representação do modelo, geralmente nu. De acordo com a temática das pinturas, principalmente na Europa, as telas que contém figuras de modelos nus correspondem a temáticas específicas, entre elas a mitologia, alegorias ou religiosas (por exemplo, o mural no teto da Capela Sistina por Michelangelo, 1512).

Uma das observações que poderíamos fazer é o fato de que a maioria das representações nesses quadros exhibe um modelo que tende a possuir anatomia hercúlea (de forma corporal atlética, musculosa) e de pele branca.

Nesse sentido, a abordagem que utilizarei investiga a visibilidade do elemento fundamental dessa pesquisa: o modelo preto.

### 3.3.1 O modelo preto nas coleções públicas europeias: uma viagem de estética visual.

Em julho de 2019 tive a oportunidade de viajar e conhecer Itália, após ter sido selecionado como artista internacional participante da 3ª *Bienale di Genova*, representando o Brasil com a obra intitulada: *Alegoria de uma Nova Nação* (veremos mais sobre ela no capítulo 03).

Durante essa viagem conheci alguns museus representativos do mundo ocidental europeu, onde pude contemplar pessoalmente obras de grandes artistas renascentistas (que também são referências artísticas pessoais).

O principal objetivo durante essas visitas era identificar e realizar um mapeamento das obras que tivessem um personagem ou modelo preto representado, sem importar se esse estivesse retratado de maneira erótica, fazendo um registro em fotografia. A maior dificuldade foi o tempo, pois as coleções de pintura são muito grandes e seriam necessários mais alguns dias para ter certeza de que foram observadas todas as obras exibidas nesses lugares. Darei início com três museus da Itália e dois da França.

### 3.3.2 Palazzo Ducale, Veneza, Itália

O primeiro exemplo contendo representação de modelo preto foi visualizado na decoração dos relógios da *Sala del Senato*, no terceiro nível do Palazzo Ducale, em Veneza, Itália. São dois relógios, o primeiro com as marcas das horas contendo representações da simbologia dos signos zodiacais, e o segundo com os números em descrição romana. Ambos estão decorados com quatro figuras (duas a cada lado) de representação feminina, com algumas características que remetem a modelos pretas (Figura 23).

O site de HiSoUR (2019) é uma plataforma sem fins lucrativos, que oferece descrições de arte online totalmente gratuita, ele contém, uma classificação de diferentes tipos de arte por região (arte ocidental, oriental, islâmica, etc.). Na categoria de arte ocidental encontramos a Sala del Senato, onde se encontram os relógios citados:

Devastada por um incêndio em 1574, que causou a perda da decoração anterior feita por Carpaccio, Giorgione e Tiziano, sua reconstrução foi confiada a Antonio Da Ponte e sua decoração a outros mestres importantes, incluindo Tintoretto. Rica e solene, com esplêndidas incrustações e dourados, a sala abriga obras de Tintoretto e Jacopo Palma il Giovane, imersas nas douradas luminosas das quais o ambiente é abundante. Os ciclos pictóricos

que enriquecem as paredes foram realizados entre 1585 e 1595 durante a pauta de Pasquale Cicogna... Na parede oposta às janelas, você pode ver os dois relógios grandes, um dos quais mostra os signos do zodíaco. O relógio que marcava as horas girava no sentido anti-horário, como todos os relógios feitos naquela hora e são mostrados em todas as horas do dia, tanto de manhã como à tarde, começando no ápice às 6 da manhã, porque, de acordo com a Idade Média, o dia começou naquela hora, quando o sol nasceu. Quanto à decoração das paredes, foi feita para fins comemorativos... (HiSoUr, 2019).

**Figura 23.** *Relógios decorativos na Sala del Senato.* Madeira dourada, artista desconhecido, Palazzo Ducale, Veneza, século XVI.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Veneza, Itália. 2019.

O segundo exemplo foi encontrado no interior do mesmo Palazzo Ducale, especificamente na *Sala del Consiglio dei Dieci*, na pintura *Adorazione dei Maggi* (Figura 24) feita por Antonio Vassilacchi em meados dos anos 1600, localizada ao fundo da sala. A obra ilustra o momento em que a Sagrada Família recebe a visita dos três reis magos (segundo capítulo do evangelho de São Mateus na Bíblia Católica).

As descrições não continham as medidas da pintura, mas visivelmente temos um formato horizontal que passa de dois metros. Ao lado esquerdo da composição encontramos a sagrada família com o menino Jesus nos braços de Maria, e o primeiro rei mago fazendo a entrega do primeiro presente. A influência oriental é perceptível na obra por apresentar alguns elementos dessa cultura, como a utilização de cromatismo vermelho e turbantes. Foi diante dos turbantes, um elemento regional associado comumente à cultura de Meio Oriente e África do Norte, que notamos dois personagens pretos localizados no centro da tela. A vestimenta em verde de um dos personagens sugere que se trata de alguém importante devido à elegância e detalhes do tecido, características da realeza.

**Figura 24.** *Adorazione dei Maggi*. Óleo sobre tela, Antonio Vassilacchi , Palazzo Ducale, Veneza, Cerca de 1600.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Veneza, Itália. 2019.

### 3.3.3 Galeria della'Academia, Veneza, Itália

O terceiro exemplo foi encontrado em outro prédio: Galeria della'Academia, localizado na mesma cidade, Veneza, Itália. Trata-se de uma tela do pintor italiano Giovanni Bellini intitulada *Martírio di San Marco* (Figura 25), a obra ilustra a passagem bíblica do tormento do santo em que foi amarrado com cordas e arrastado pelas ruas, uma tela relativamente grande (3x7 metros) que contém grande quantidade de personagens, a maioria usando turbantes. É curioso o fato de ter um único personagem preto localizado no canto esquerdo da tela, representado sem chapéu e com o rosto virado de perfil. Um detalhe que chama atenção: o personagem está localizado exatamente embaixo da placa com a assinatura do artista, algo bastante peculiar que poderia sugerir diferentes interpretações.

**Figura 25.** *Martírio di San Marco (Detalhes)*. Óleo sobre tela, Giovanni Bellini, Galerie dell'Academia, 1526, Veneza, Itália.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Veneza, Itália. 2019.

O quarto exemplo foi encontrado no quadro de Vittore Carpaccio intitulado *O Milagre da Cruz em Rialto* (Figura 26) de 1494, também alojado na Galeria della'Academia de Veneza. A cena mostra o milagre da cura de um obcecado pela relíquia da Cruz de Cristo erguida pelo Patriarca de Grado Francesco Querini, que ocorreu no Palácio San Silvestro, no Grande Canal, perto de Rialto.

Valcanover (2007) considera que a cena é composta por um corte assimétrico, com as figuras em primeiro plano à esquerda e imediatamente atrás das fachadas dos edifícios com pontual representação topográfica além da descrição das atividades humanas que ocorrem ali. As gôndolas particulares, usadas como balsa no Grande Canal, enquanto muitos estrangeiros, em trajes orientais, passeiam pela área. Entre os notáveis em primeiro plano, reconhecemos aqueles vestidos com os símbolos da Companhia da Calza, que conversam sob a loja. Observamos que as ocupações diárias estão em pleno andamento: das mulheres, que batem nos tapetes e colocam a roupa para secar, as cooperativas que enxaguam os recipientes para o vinho, até os pedreiros que estão reformando as telhas nos telhados. Na tela descrita, apesar da maioria dos personagens serem representados com características brancas europeias, encontramos um dirigente preto na gôndola do primeiro plano, exatamente na parte central do canto inferior do quadro.

**Figura 26.** *O Milagre da Cruz em Rialto*.. Óleo sobre tela, Vittore Carpaccio, Gallerie dell'Academia, 1494, Veneza, Itália.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Veneza, Itália. 2019.

Já no quinto exemplo encontramos uma representação do modelo preto em uma posição que remete à pobreza na cena. Trata-se do quadro de Gentile Bellini, intitulado *Miracolo della relíquia de la croce al ponte di San Lorenzo* (Figura 27) feito em 1500.

Segundo Olivar (1971) A obra era uma tela originalmente destinada à Scuola Grande de San Giovanni Evangelista, uma das mais ricas de Veneza. O tema era um dos milagres de um fragmento da Verdadeira Cruz, concedido à irmandade em 1369 por Philippe de Mézières, chanceler dos reinos de Chipre e Jerusalém. Tornando-se imediatamente o símbolo da escola e objeto de uma veneração extraordinária, mostra um milagre da relíquia da cruz em Veneza. Durante a procissão anual da escola até a igreja de San Lorenzo, a relíquia caiu nas águas do canal devido ao ímpeto da multidão. A relíquia, no entanto, flutuou milagrosamente, sendo pega por Andrea Vendramin, o grande guardião da escola (OLIVAR, 1971).

Nessa tela todos os personagens são brancos e estão representados vestidos, com exceção de dois localizados dentro do canal do rio no canto inferior esquerdo. Curiosa a forma em que outro personagem seminu aparece representado: trata-se de um modelo preto sobre uma plataforma em forma de escada saindo de uma das casas do lado direito da tela, a atitude atribuída devido ao posicionamento do corpo poderia ser interpretada de duas formas: a primeira demonstrando devoção devido ao milagre, representando o corpo meio inclinado sobre si mesmo, e a segunda, numa posição vulnerável ou de pobreza, pois pareceria que está sendo obrigado a pular das escadas, direto na água, já que esta seminu. É possível realizar diversas interpretações devido ao fato de não ter encontrado informações sobre o modelo nem sobre as intenções do artista ao incluí-lo numa tela onde praticamente todos os representados são brancos.

**Figura 27.** *Miracolo della reliquia de la croce al ponte di San Lorenzo*. Óleo sobre tela, Gentile Bellini, Galerie dell'Academia, 1500, Veneza, Itália.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Veneza, Itália, 2019.

Temos um sexto exemplo na obra de Bonifazio Veronese, intitulada *Lázaro y el rico Epulón* (Figura 28) de 1540. A tela, segundo a própria Galeria dell'Academia de Veneza (2019), refere-se à parábola do Evangelho (Lucas XVI, 19-31) do rico Epulón, que recusa esmolas ao mendigo Lázaro, a quem um cachorro lambe as feridas; o assunto se torna um pretexto para advertir os ricos a não desperdiçarem riqueza e se dedicarem à assistência pública. É uma obra em primeiro plano, que remonta o período de 1535 a 1540. Uma descrição cenográfica da vida veneziana na vila, típico na pintura de Bonifazio. Um detalhe na parte central chama atenção: se olharmos mais detalhadamente, encontramos outro modelo preto. Nesse caso trata-se de um menino segurando um livro com as notas que os músicos estão tocando (possivelmente um livro de solfejo) com diversos instrumentos de violão. Se visualizarmos a hierarquização dos personagens em relação ao tamanho, o menino preto é o menor em proporção a todos (compare-se o tamanho da cabeça em relação aos outros protagonistas da cena) além de funcionar como pedestal de sustento do livro de solfejo, uma possível tradução de uma tarefa de serviço; a expressão no rosto do menino transmite certo incômodo pela execução da tarefa imposta na cena. De igual forma, não foram encontradas referências ou documentos que justifiquem os motivos da eleição do modelo e análises da sua representação na cena pelo artista italiano.

**Figura 28.** *Lázaro y el rico Epulón*. Óleo sobre tela, Bonifazio Veronese, Galerie dell'Academia, 1540, Veneza, Itália.



Fonte: Fotografia Alberto Escobar, Veneza, Itália. 2019.

### 3.3.4 Galeria degli Uffizi, Florença, Itália

A Galeria ocupa inteiramente o primeiro e o segundo andar do grande Palazzo degli Uffizi (Palácio das Oficinas/galerias) construído entre 1560 e 1580. Foi projetado pelo arquiteto e artista Giorgio Vasari. É famosa em todo o mundo por suas excelentes

coleções de esculturas e pinturas antigas (da Idade Média ao período Moderno). As coleções de pinturas do século XIV e do Renascimento incluem algumas obras-primas de: Giotto, Simone Martini, Piero della Francesca, Beato Angelico, Filippo Lippi, Botticelli, Mantegna, Correggio, Leonardo, Raffaello, Michelangelo e Caravaggio, além de muitas obras preciosas de pintores europeus (principalmente alemães, holandeses e flamengos).

Entre as imagens que continham representação de modelos pretos, o primeiro foi encontrado no chamado “*I Corridoi di Galleria*”, que se trata de um corredor no terceiro andar, construído nos anos de 1680, pelo Grand Duque Francesco I, filho de Cosimo Medici, com estátuas e pinturas a cada metro e um teto todo trabalhado com afrescos. Dentro das pinturas penduradas na parte superior (entre o teto e as paredes opostas às janelas) vemos retratos sem nenhuma descrição ou ficha técnica referente ao título, artista ou ano de produção. O retrato do meio se identificaria como veremos mais adiante como *Alchitrof, imperador da Etiópia* (Figura 29), por estar exibido em outra exposição (*Historias Afro atlânticas* do MASP em 2018).

Entre esses retratos, encontrei três com representação de modelos pretos (Figura 34). O retrato da parte do meio tinha os traços mais acentuados, possuía um turbante dourado e uma armação de joias na parte da boca.

**Figura 29.** *Retratos*. Óleo sobre tela, vários artistas, Galeria degli Uffizi, Sec. XVI, Florença, Itália.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Florença, Itália. 2019.

O segundo exemplo foi encontrado na pintura de Piero di Cosimo, feita em 1515, intitulada *Liberazione di Andromeda* (Figura 30). A obra ilustra a lenda de Perseu liberando Andrômeda após matar o monstro que mantinha ela presa, a composição da obra é rica em detalhes destacando vestimentas orientais e instrumentos imaginários.

Encontramos uma modelo preta segurando o que parece ser um instrumento fusionado entre violão e flauta. As roupas da modelo são totalmente diferentes da vestimenta típica italiana pintada nos quadros da época, podendo considerar que se trata de uma pessoa estrangeira, ou simplesmente o artista quis representá-la de maneira diferente. As roupagens dela tendem a lembrar de padrões têxtis indianos ou africanos pelas texturas e figuras douradas em detalhes sobre um tecido vermelho.

**Figura 30.** *Liberazione di Andromeda*. Óleo e Têmpera sobre madeira, Piero di Cosimo, 1515. Galeria degli Uffizi, Florença, Itália.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Florença, Itália. 2019.

Para o quarto exemplo temos a representação de um personagem preto em posição de atacante, com a obra *Martirio di Santa Giustina* (Figura 31) de 1573 pelo artista Paolo Caliari detto il Veronese. De acordo com a descrição da ficha técnica da obra na galeria, “a pintura ilustra o martírio de Santa Justina, uma mulher nobre de Pádua. Com ênfase teatral acentuada pelos pontos de vista e luzes que envolvem as figuras, a predileção do artista por elementos elegantes é evidente no tratamento meticuloso dos reflexos da roupagem de cetim que a santa utiliza, além de conter uma luminosidade em contraste com os tons de vestes do semicírculo de homens representados”.

A luminosidade na santa poderia ser analisada pelo fato dela ter a cor de pele mais branca que os outros personagens, quase o mesmo tom que as colunas de mármore na paisagem do fundo. Entre os quatro homens representados, quem está empunhando a faca para martirizar ou castigar a mulher é unicamente o modelo preto. Se nos

atentamos aos detalhes também notaremos que é o único personagem que está vestido de forma diferente (mostrando um pouco o torso da parte dos ombros e braços) denotando seu físico forte, e direciona o olhar para os outros homens, enquanto esses olham diretamente para a santa.

**Figura 31.** *Martirio di Santa Giustina*. Óleo sobre Tela, Paolo Caliari detto il Veronese, 1573. Galeria degli Uffizi, Florença, Itália.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Florença, Itália. 2019.

O quinto exemplo (Figura 32) é um quadro feito no século XVII, e o próprio título nos dá uma aproximação do que se tem representado: *Due contadine e um servo* (Duas camponesas e uma criada), feita em 1634, pelo artista flamenco Justus Suttermans. A pintura é de temática popular (representa um fato da vida cotidiana da época), segundo a descrição da ficha técnica, o artista pintou o quadro para a corte dos Medici quando foi convidado por Giovan Carlo de Medici na Vila de Pratolino. Ele utilizou duas modelos camponesas e uma serva: retratada no canto direito na menor proporção do quadro, a modelo preta ocupa menor espaço na imagem, e a luminosidade do quadro está mais acentuada na pele e roupas das modelos brancas, fazendo a terceira modelo praticamente sumir no fundo. A expressão do rosto dela é de serenidade. É a única com uma aparência jovem e que não interage com as outras duas modelos que aparentemente guardam um diálogo visual entre elas.

**Figura 32.** *Due contadine e un servo.* Óleo sobre Tela, Justus Suttermans, 1634. Galeria degli Uffizi, Florença, Itália.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Florença, Itália. 2019.

A representação do modelo preto aparece recorrentemente num tema religioso por tê-lo visto numerosas vezes na Galeria Uffizi. Encontrei três representações de acontecimentos históricos religiosos: a primeira (Figura 33) trata-se da pintura principal do tríptico (composição pictórica composta de três quadros separados que se juntando completam a obra) de Andrea Mantegna intitulado *Cenas da vida de Cristo (Epifania, Circuncisão e Ascensão)*, feito entre os anos de 1463 e 1464. A parte mais relevante para a pesquisa está no quadro do meio, onde se representa a Epifania, pois encontramos cinco modelos pretos entre os personagens, além das vestimentas de caráter oriental com turbantes. Contém animais próprios da região desértica do norte de África e Oriente Médio: os camelos. A representação está delimitada pelo fato de mostrar a visita dos reis magos, onde segundo a tradição cristã é relatada no evangelho de São Mateus:

“Entrando na casa viram o menino, com Maria sua mãe”. Prostrando-se, o adoraram; e abrindo os seus tesouros, entregaram-lhe suas ofertas: ouro, incenso e mirra. “Sendo por divina advertência prevenida em sonho a não voltarem à presença de Herodes, regressaram por outro caminho a sua terra. (São Mateus, 2:11-12)

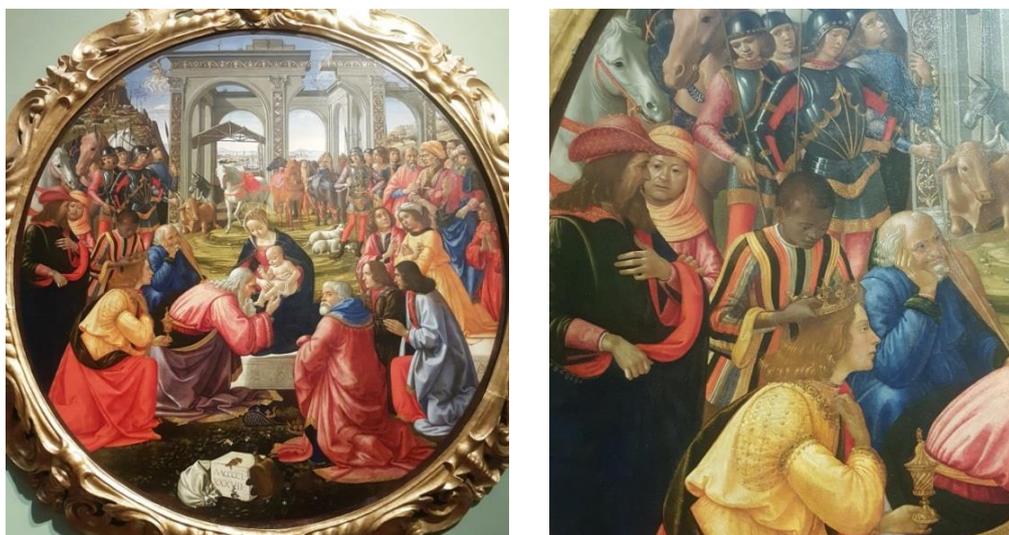
**Figura 33.** *Cenas da vida de Cristo (Epifania)*. No detalhe direito: Têmpera sobre madeira, Andrea Mantegna, 1464. Galeria degli Uffizi, Florença, Itália.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Florença, Itália. 2019.

Outra obra que ilustra o mesmo acontecimento religioso é de autoria do artista Domenico Bigordi detto Ghirlandaio de 1487, intitulada *Adorazione dei Magi* (Figura 34), que não representa o terceiro rei mago como preto, mas utiliza um modelo de menino preto colocando uma coroa sobre um dos reis magos.

**Figura 34.** *Adorazione dei Magi*. Tempera sobre madeira, Domenico Bigordi detto Ghirlandaio, 1487. Galeria degli Uffizi, Florença, Itália.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Florença, Itália. 2019.

Uma terceira obra com temática dos reis magos é a obra de Albrecht Durer, feita em 1504. *Adorazione dei Magi* (Figura 35) nos mostra uma representação de um modelo preto como o rei Balthazar, sempre mais jovem do que os outros, com

roupagens italianas mais simples (não se identifica um estilo de moda oriental como em outras representações) do que a dos outros reis magos, as expressões nos rostos de todos os personagens não contém uma definição (alegria, tristeza, etc.). No caso da representação de Balthazar, o formato da face (olhos, boca e nariz) é desproporcional ao tamanho da cabeça, por terem sido pintados menores, provavelmente para dar a impressão de se tratar do rei mago mais jovem.

**Figura 35.** *Adorazione dei Magi*. Óleo sobre madeira, Albrecht Durer, 1504. Galeria degli Uffizi, Florença, Itália.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Florença, Itália. 2019.

Um quarto exemplo de *Adorazione dei Re Magi* (Figura 36) foi encontrado com autoria atribuída ao pintor flamengo Gérard David, datada na década de 1490 e que, segundo a ficha descritiva da Galeria Uffizi, estava inventariada como trabalho anônimo, mas foram identificados elementos do gótico tardio e uma atmosfera teatral que identifica a pintura como uma das primeiras do jovem David. Dentro dos personagens, no canto esquerdo, encontramos um rei Balthazar novamente representado como preto que faz sobressair sua figura graças ao contraste com os tons vermelhos das roupas e a justaposição dos dois personagens do fundo. A pintura tem atualmente pouca iluminação, possivelmente devido ao desgaste e oxidação do óleo (característico em pinturas antigas), motivo pelo qual os tons parecem mais escuros do que eram originalmente.

**Figura 36.** *Adorazione dei Magi*. Óleo sobre madeira, Gérard David, 1490. Galeria degli Uffizi, Florença, Itália.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Florença, Itália 2019.

Temos visto alguns exemplos de representação do rei Balthazar como preto, entretanto, historicamente na descrição do evangelho não existia informações referentes à origem, idade, nem aspecto físico dos reis magos; nesse sentido, além de seus nomes, desenvolveram-se características distintas na forma em que entre eles eram representados: as três idades do homem (jovem, adulto, velho), três áreas geográficas e culturais, e às vezes outras coisas. Na tradição pictórica, refletida na arte no século XIV, Caspar é velho, normalmente com barba branca, e oferece o ouro; ele é o "rei de Tarso, terra dos comerciantes" na costa mediterrânea da moderna Turquia e é o primeiro da fila a se ajoelhar a Cristo. Melchior é de meia-idade, dando o incenso da sua Arábia natal, e Balthazar é um homem jovem, muitas vezes representado de pele preta, com mirra de Saba (sul do Iêmen moderno). Suas idades eram geralmente dadas como 60, 40 e 20 anos, respectivamente, e suas origens geográficas eram bastante variáveis, com Balthazar aparecendo cada vez mais vindo da Etiópia ou de outras partes da África, e sendo representado com pele preta, o que tem sido objeto de considerável atenção acadêmica; na arte, essa representação é encontrada principalmente no norte da Europa, começando no século XII, e se tornando muito comum no século XVI (SCHILLER, p.113, 1971). Entre a maioria das pinturas que representam ao rei Balthazar como preto, ele é o mais jovem. Observei outra peculiaridade a respeito da hierarquização e posicionamento dos personagens: o mais velho (e branco) Caspar sempre está mais perto do menino Jesus e sua mãe enquanto o personagem preto está mais longe de

interagir com Cristo. Porém, essa hierarquização pode estar apenas baseada na idade (o velho tem prioridade e passa na frente dos outros).

Assim então encontramos outras obras de arte datadas a partir do século XVI que contém a representação de Balthazar como um rei mago preto. Entre os artistas que o representaram temos: Bernardino Luini (Figura 37), Bartolomé Esteban Murillo (Figura 38), Jan de Bray (Figura 39), Doménikos Theotokópoulos “El Greco” (Figura 40), Jan Gossaert (Figura 41), por citar alguns.

**Figura 37.** *Adorazione dei Magi*. Óleo sobre madeira, Bernardino Luini, 1520. Museu do Louvre, Paris, França.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Paris, França, 2019.

**Figura 38.** *Adorazione dei Magi*. Óleo sobre Tela, Bartolomé Esteban Murillo, 1655. Museu de Arte de Toledo, Ohio, Estados Unidos.



**Fonte:** Acervo Museu de Arte de Toledo, Ohio, Estados Unidos. 2019.

**Figura 39.** *Adorazione dei Magi*. Óleo sobre Tela, Jan de Bray, 1674. Museu Histórico de Mamberg, Alemanha.



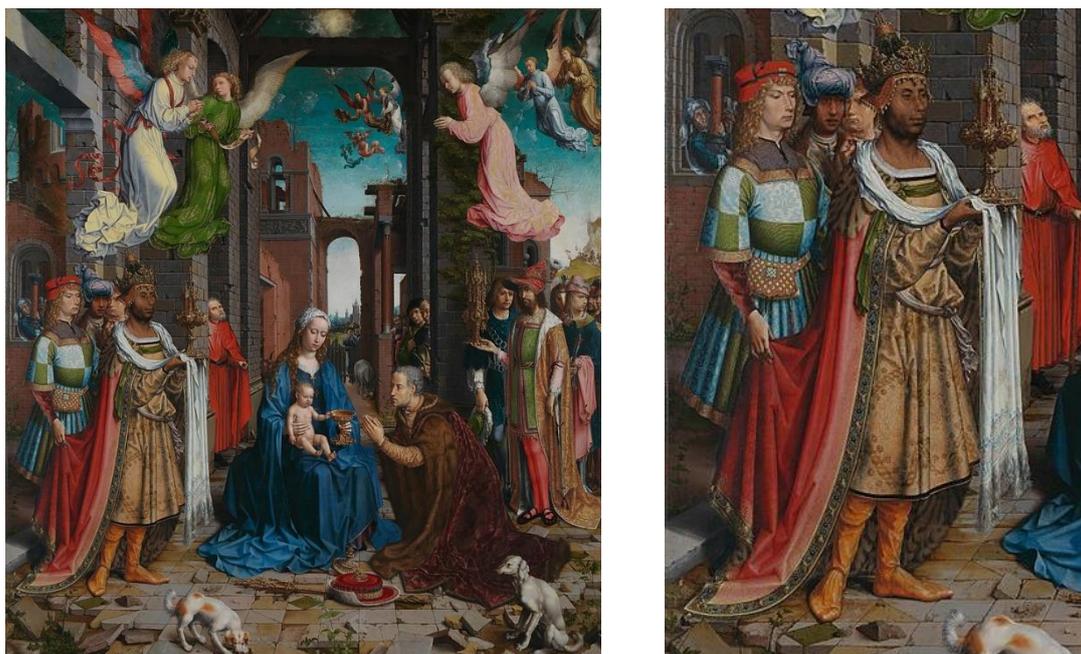
**Fonte:** Acervo Museu Histórico de Mamberg, Alemanha. 2019.

**Figura 40.** *Adorazione dei Magi*. Óleo sobre Tela, Doménikos Theotokópoulo “El Greco”, 1568. Museu de Soumaya na praça Carso, Durango, México.



**Fonte:** Acervo Museu de Soumaya na praça Carso, Durango, México. 2019.

**Figura 41.** *Adorazione dei Magi*. Óleo sobre Tela, Jan Gossaert, 1510. Museu de National Gallery, Londres, Reino Unido.



**Fonte:** Acervo Museu de National Gallery, Londres, Reino Unido. 2019.

A inclusão do modelo preto nas pinturas europeias representa uma minoria em relação ao modelo branco representado por tradição como “o belo ideal”, nesse sentido as imagens da beleza preta na arte são raras. Existem muitos rascunhos e pinturas de pessoas pretas, mas, do século XVIII em diante, elas são focadas principalmente nos trabalhadores rurais, servos e escravos. Segundo Galer, há uma criação da imagem do *negro* a partir da Itália e Holanda, onde o mago *negro* floresceu como um símbolo (GALER, 2019).

Baltazar não foi o único personagem histórico preto representado na arte ocidental europeia, Andrômeda também passou por um processo de representação branca mesmo tendo dados históricos nos quais ela seria descrita como preta tal como afirma Galer (2019) em seu artigo:

Houve um ávido debate no século 17 sobre a cor da pele de Andrômeda que certamente pareceria racista aos olhos modernos. Mas o artigo *A Andrômeda Negra*, da historiadora da arte britânica Elizabeth McGrath, de 1992, é assertivo em três pontos: que todos os mitógrafos gregos definiram Andrômeda como uma princesa da Etiópia, que o poeta romano Ovídio especificamente se refere a sua pele negra e que artistas frequentemente omitem sua negritude em toda história da arte ocidental porque Andrômeda deveria ser bonita, e beleza e negritude - para muitos deles - eram conceitos muito separados. Andrômedas negras eram poucas e retratadas em períodos muitas vezes distantes uns dos outros. (Galer, 2019)

*Os Quatro Rios* (Figura 42), de 1615 do artista Peter Paul Rubens, é outro exemplo da utilização do modelo preto considerado belo. Os quatro rios são personificados e todos são bastante "Rubenescos" no sentido de terem músculos salientes. No meio da composição encontramos a representação do rio Nilo como a única figura que olha diretamente para o espectador.

**Figura 42.** *Os Quatro Rios*. Óleo sobre Tela, Peter Paul Rubens, 1615. Museu de História da Arte em Viena, Austria.



**Fonte:** Acervo Museu de História da Arte em Viena, Austria. 2019.

Observando a composição da obra, podemos visualizar que tecnicamente ela possui uma luminosidade dispersa (não focalizada num ponto ou lado específico) e não contém um elemento geométrico marcante como era de costume nas obras dos clássicos (composições triangulares). A obra descreve as personificações femininas do que, na época, se acreditava serem os quatro continentes (Europa, Ásia, África e América) com seus respectivos rios principais - o Danúbio, o Ganges, o Nilo e o Rio de la Plata. A Europa é mostrada à esquerda, a África no meio, a Ásia à direita e a América por trás, à esquerda. A tigresa, protegendo os filhotes do crocodilo, é usada como um símbolo da Ásia. Olhando diretamente no centro da composição aparece como representação do rio Nilo uma modelo preta robusta, com um olhar peculiar. O olhar revela uma expressão sensualizada acentuada por um leve sorriso, além de ser o único personagem coberto de joias. A beleza representada então ganha protagonismo na tela que estabelece um diálogo visual com o público da cena.

Para dar seguimento às visitas aos museus na procura dos modelos pretos representados em obras pictóricas passo agora com os museus visitados em Paris, França.

### 3.3.5 Museu do Louvre

Após visitar os museus da Itália, realizei uma viagem a Paris, na França onde tive a oportunidade de apreciar a duas mostras: a mostra permanente existente no Museu do Louvre e a nova exposição do Musée d'Orsay que tratava especificamente da temática dessa pesquisa: *Le Modèle Noir, de Géricault a Matisse* (O modelo negro, de Géricault a Matisse).

A origem do Louvre remonta aos anos 1200. Após ser residência real, tornou-se museu em 1793 durante a Revolução Francesa e agora abriga obras de arte que datam do 7º milênio antes do Cristo até a década de 1850. As coleções são exibidas em cinco níveis. A extensão do museu (aproximadamente 60 500 m<sup>2</sup>) contém 35,000 peças em exposição, porém, como se fala popularmente entre os franceses: é impossível visitá-lo inteiramente em um dia. Apesar de não ter conseguido visualizar a coleção completa do Louvre, as fotografias registradas de obras relevantes para essa pesquisa revelam que o modelo *negro* já era representado em Paris durante os séculos XVII e XIX (Enciclopédia Britânica, 2020).

Uma vez dentro do museu encontrei o primeiro exemplo de modelo preto representado na tela de Theodore Géricault, datada de 1819, intitulada *Le Radeau de la Méduse* (Figura 43), a obra, segundo a descrição do museu consiste na representação após o naufrágio da fragata francesa La Medusé em 1816. Apenas quinze pessoas sobreviveram das 150 que partiram em uma balsa improvisada. A pintura de Géricault exibe uma notícia contemporânea ao seu tempo de uma tragédia coletiva. Identifiquei que o personagem que se encontra no topo da composição triangular segurando um pano em ação de pedir auxílio é um modelo masculino preto dotado de uma musculatura definida. Esse modelo se identifica como Joseph, como veremos posteriormente na exposição do Musée D'Orsay. Ao lado esquerdo desse protagonista da tela (Joseph), aparecem três personagens, sendo o do meio um modelo preto masculino também. Importante ressaltar que a figura do modelo preto por ter cores de tons em marrom e terra se sobressai quando é pintada sobre um fundo branco, como vemos no exemplo da obra de Géricault. Dentro dos aspectos de contextualização, a obra representa um evento histórico dotado de caráter realista. Importante observar que as representações a partir do século XIX estavam mais focadas em situações humanas cotidianas, históricas e políticas, deixando em segundo plano as representações cristãs ou mitológicas, populares durante a renascença no século XV e XVI, por exemplo.

**Figura 43.** *Radeau de la Méduse*. Óleo sobre Tela, Theodore Gericault, 1819. Museu do Louvre, Paris, França.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Paris, França. 2019.

Outro exemplo foi localizado em *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Figura 44), feita em 1834 por Eugene Delacroix e revela o papel do preto na vida cotidiana parisiense, foi apresentada para o Salão de Pintura de Paris de 1834 desconcertando os visitantes por não se tratar de uma cena narrativa como era costume do estilo do artista. A obra simplesmente representa uma memória idealizada do pintor Delacroix durante uma visita a Algiers (África do norte) dois anos atrás. No entanto a obra contém uma composição rica em cores e harmonia entre os elementos têxtil, joias e móveis (especialmente o ornamento que tem uma gráfica arabesca ao lado da modelo preta) gerando vários graus de luminosidade.

A pintura evoca o interior de uma estância oriental. No canto direito, quase em primeiro plano encontramos quatro mulheres, três brancas e uma modelo preta representada com um pano na cabeça à maneira de um turbante, demonstrando o que parece ser uma ação de saída da cena. Todas estão vestidas de maneira similar, além de possuírem elementos como metais e joias.

Seria imprudente determinar se a modelo preta cumpre uma função de escrava, um papel de interação com as outras mulheres apresentadas ou se é simplesmente uma funcionária da estância onde as brancas encontram-se aparentemente descansando no chão e fumando. Independentemente da leitura ou interpretação, as roupas dela parecem ser menos ostentosas do que as usadas pelas mulheres brancas.

**Figura 44.** *Femmes d'Alger dans leur appartement.* Óleo sobre Tela, Eugene Delacroix, 1834. Museu do Louvre, Paris, França.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Paris, França, 2019.

No terceiro exemplo, temos novamente a Delacroix com a obra *Mort de Sardanapale* (Figura 45). A obra ilustra o momento em que o rei assírio Sardanapalus, negando-se a render-se aos seus inimigos, ordena seus serventes a queimá-lo junto com suas esposas, cavalos e tesouros: “nenhum dos seus objetos de prazer devia sobreviver a ele”. A pintura é um bom exemplo do que era importante para os românticos franceses naquela época: o super-homem desenfreado como herói, a combinação de erotismo e morte, a decoração oriental, os grandes movimentos em vez de uma composição equilibrada e gentil e a predominância da cor na linha. No entanto, quando foi exposta no Salão de Pintura, o artista recebeu duras críticas, e o episódio foi considerado imoral pelo uso excessivo de corpos nus e cores demasiado brilhantes, como descreve a crítica do site Artble (2019):

A morte de Sardanapalus incorpora muito mais do que a morte do rei antigo. Delacroix exhibe uma cena violenta de cadáveres. Concubinas e cavalos lutam por suas vidas contra os ataques dos servos do rei. Os críticos da época do artista acharam essa expressão assustadora, mas com o passar do tempo começaram a apreciar o trabalho por sua verdadeira genialidade e abordagem única da cor. A morte e a luxúria pingando dessa tela foram consideradas bárbaras por muitos críticos. O fascínio do artista pela violência não foi compartilhado por seus espectadores, tanto que sua obra não foi exibida novamente em público até muitos anos após sua primeira exibição. Os críticos não estavam familiarizados com o estilo da vinheta e também acharam o conteúdo desfavorável. Como a mulher nua lutando por sua vida está no centro da tela, o impacto foi violento demais para muitos espectadores. (ARTBLE, 2019)

Contextualizando a obra no período em que foi feita (1827), sua inspiração veio como resultado da vitória de Napoleão no Egito. O espólio trazido de volta para a Europa inspirou alguns dos objetos encontrados na pintura, como o capô de estilo egípcio usado pelos mouros. Apresenta também inspiração na obra literária de Lord Byron de 1821, *Sardanapale*. A obra apresenta um modelo preto localizado no canto inferior esquerdo segurando uma faca direcionada ao peito do cavalo branco, se tratando portanto de um funcionário sob as ordens do rei Sardanapalus. As mulheres que estão sendo assassinadas foram retratadas completamente nuas.

**Figura 45.** *Mort de Sardanapale*. Óleo sobre Tela, Eugene Delacroix, 1827. Museu do Louvre, Paris, França.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Paris, França. 2019.

O quarto exemplo encontrado no Louvre trata-se de uma pintura do italiano Vittore Carpaccio, intitulada *La Predication de Saint Étienne a Jerusalem* (Figura 46) de 1514. Apresenta-nos uma referência ao século XVI onde as temáticas religiosas predominavam no panorama artístico ocidental. A obra pertence a um ciclo de cinco pinturas, dedicadas à vida de Santo Estêvão, pintadas para o Quarto Superior da Scuola di Santo Stefano em Veneza entre 1511 e 1520. Outras três pinturas são mantidas em Berlim, Milão e Estugarda. É interessante notar a representação de diversas vestimentas em estilo árabe empregadas pelo artista. Entre a multidão é possível identificar um modelo preto masculino com turbante segurando os ombros de outro personagem, prestando atenção na fala de Santo Estevão. O posicionamento dos dois poderia descrever uma atitude afetiva ou homoerótica em outro contexto ou diante da modificação de elementos, por exemplo, se estivessem retratados nus.

**Figura 46.** *La Predication de Saint Étienne a Jerusalem.* Óleo sobre Tela, Vittore Carpaccio, 1514. Museu do Louvre, Paris, França.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Paris, França. 2019.

Ao final da visita ao Museu do Louvre, observei algumas representações de modelos pretos em miniaturas procedentes do Egito (Figura 47) possivelmente sendo representações do cotidiano. O interessante dessa escultura egípcia é que a maioria dos modelos masculinos aparece com o torso nu, mostrando a parte abdominal e peitoral totalmente descoberta, o que poderia ser lido na contemporaneidade como um elemento de erotização masculina ou homoerotismo.

**Figura 47.** *Bois pent.* Madeira policromada, Império Médio do Egito, 2000 aC. Museu do Louvre, Paris, França.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Paris, França 2019.

O Museu Louvre possui uma interessante livreria onde encontrei um livro intitulado *Erotic Art* (2019), de Daniel Kiekol, lançado pela editora Koenemann (Alemanha). O livro em questão proporcionou informações sobre pinturas que não estavam presentes no museu, mas continham representações do modelo preto.

Entre as pinturas apresentadas no livro está *A escrava Branca* (Figura 48) de Jean-Jules du Nouy. Pintada em 1888, é uma das obras mais representativas do orientalismo francês, e poderia ser uma homenagem ao *Banho Turco* de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1862). A pintura representa uma cena fictícia em um harém ou um hammam com cenário suntuoso. Cada detalhe da decoração serve para instrumentalizar a evocação da magia oriental: à direita, vemos dois criados pretos com roupas brilhantes em frente a uma piscina que remete à pureza e sensualidade dos prazeres do banho. Da mesma forma, em anéis esportivos com joias cintilantes, a jovem escravizada nua à esquerda senta-se em frente a muitos elementos comestíveis evocativos do Oriente, como o copo de chá, a laranja em quartos, o regime de tâmaras ou o prato de cuscuz.

A imagem da escrava nua, cuja brancura contrasta com a cor preta e as roupas cintilantes dos criados, refere-se ao fato de que a maioria das mulheres do harém veio dos territórios "infiéis", onde foram capturadas para serem vendidas por comerciantes de escravos em Constantinopla e Lspahan (ALMARCEGUI, p.74. 2003).

**Figura 48.** *A escrava Branca.*, Óleo sobre Tela. Jean-Jules du Nouy, 1888. Musée d'Arts de Nantes, França.



**Fonte:** Reprodução do livro *Erotic Art* de Daniel Kiekol, Paris, França. 2019.

São muito frequentes os temas pictóricos orientalistas (na arte, imitação ou representação de aspectos do mundo oriental) onde parte dos modelos utilizados nas telas era pretos, carregados de joias, tapetes, cenas de interior em espaços tipo *harém* (conjunto de aposentos independentes, na casa de um sultão, destinados à habitação das mulheres), mulheres erotizadas e tecidos coloridos (geralmente com predominância de cores amarelo e vermelho).

Algumas obras (Figura 49) que se encaixam nesse perfil estético são as de Fernand Cormon: *O desposto favorito* (1872) e Gustave Boulanger: *Banho em Pompeia* (1878) por citar dois exemplos.

**Figura 49.** Esquerda: *O desposto favorito*. Fernand Cormon. 1872  
Direita: *Banho de verao em Pompeia*. Gustave Boulanger. 1878.



**Fonte:** Pinterest, 2020.

Vemos que a predominância do feminino erotizado cumpre um fator importante dentro da composição da obra, as cores cálidas e os tecidos também fazem referência a um clima oriental idealizado como quente, um dos aspectos interessantes é que grande parte das obras produzidas nesse período mostram uma relação um tanto mais amena entre pretos e brancos, mas não deixando de lado o protagonismo do modelo branco. No então apresento dois exemplos (Figura 50) de obras orientalistas criadas no mesmo período consideradas como homoeróticas na contemporaneidade, segundo Harrity (2014):

Um dos melhores exemplos de uma pintura orientalista que parece homoerótica, pelo menos para um observador moderno, é *O Barbeiro de*

Suez, pintado por Leon Bonnat em 1876, alguns anos após sua viagem ao Egito ... Um jovem bonito se senta zangado - com as pernas em um tapete, seu manto aberto no pescoço, enquanto outro homem musculoso, vestindo apenas uma tanga, está atrás dele, inclinando-se para raspar o queixo. O homem sentado, com olhar de plenitude, aninha a cabeça na virilha do barbeiro. (HARRITY, 2014)

**Figura 50.** Esquerda: *O barbeiro de Suez*, Óleo sobre tela por Leon Bonnat, 1876. Direita: *A tatuagem de um marinheiro*. Óleo sobre tela por Constantin-Jean-Marie Prévost, c. 1890.



**Fonte:** Pinterest, 2020

Vemos em ambas cenas duas representações de dois homens como os protagonistas além de conter um certo grau de nudez ao mostrar partes como torsos e pernas descobertos. Importante destacar que como Harrity (2014) sugere no caso do *Barbeiro de Suez* o contato entre a cabeça e os genitais, a ternura e intimidade do gesto do barbeiro, ao estender os dedos da mão livre sobre o rosto do cliente e o olhar de felicidade do homem barbeado, aliados ao retrato geral de um homem musculado e parcialmente nu, podem muito bem ter tocado acordes responsivos nos espectadores homossexuais, algo similar acontece na cena do marinheiro se tatuando, o apoio do braço sobre a perna do tatuador além de estar apoiado sob as pernas abertas dele, gerando a sensação de um contato físico mais direto entre eles.

Outros artistas que representaram uma temática oriental em seus trabalhos artísticos incluem: Jean-Léon Gérôme, Jean Auguste Dominique Ingres, Ferdinand Max Bredt, Giulio Rosati e John Frederick Lewis, por citar alguns.

A seguir apresento parte da visita realizada ao museu localizado em Paris, França: O museu de Orsay.

### 3.3.6 Musée d'Orsay

Após ter visitado o Louvre, tive a oportunidade conhecer o Musée d'Orsay, cujo prédio era originalmente uma estação ferroviária. Na fachada do museu, onde estava acontecendo a segunda exposição visitada, encontram-se seis esculturas (Figura 51) em bronze feitas por diversos artistas europeus, todas, segundo a ficha técnica, formaram parte da Exposição Universal de Paris de 1878.

**Figura 51.** *Diversas alegorias.*, Esculturas em Bronze. Diferentes artistas europeus, 1878. Praça na Fachada do Musée d'Orsay, Paris, França.



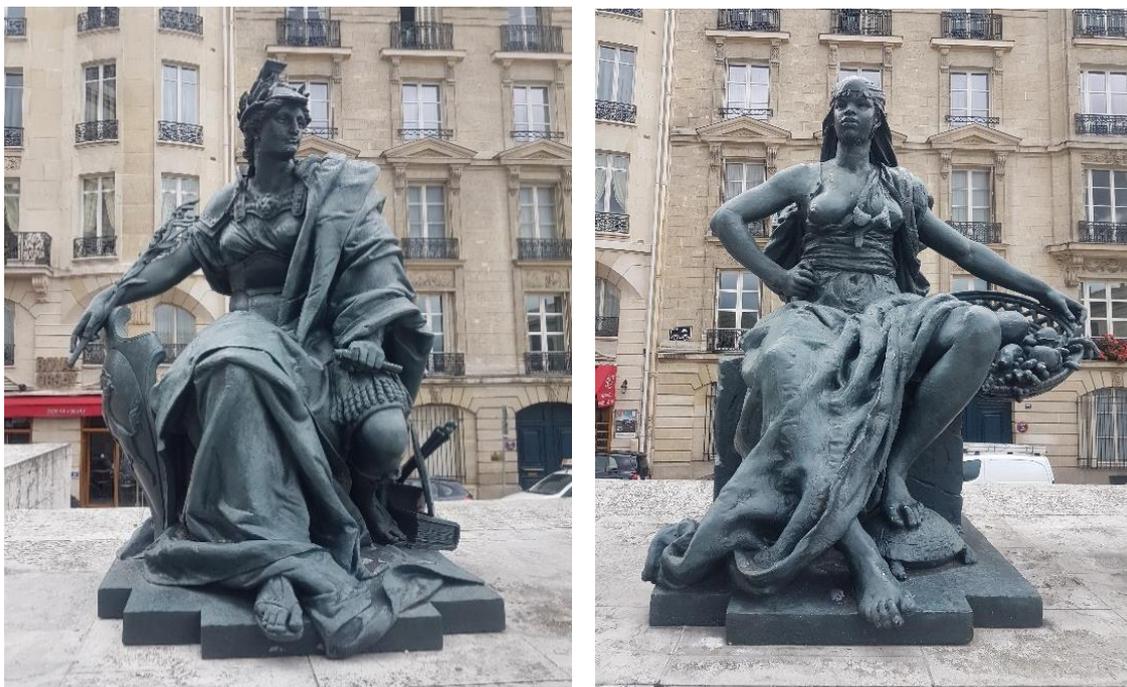
**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Paris, França 2019.

As esculturas representam seis alegorias de distintos continentes: América do Norte, América do Sul, África, Europa, Ásia e Oceania. Por se tratarem de monumentos públicos expostos ao ar livre, consideram-se elementos importantes na representação das áreas geográficas descritas. No entanto, o contraste entre elas está marcado pelos elementos ornamentais, vestimentas das modelos e também pela exposição do corpo.

Em uma comparação entre a representação da Europa e da África (Figura 52),

percebe-se que a modelo da Europa está representada com roupas que remetem à era clássica grega, utilizando sandálias e outros elementos que funcionariam como símbolo de civilização (por exemplo, os livros e flechas no lado do pé direito). Já no caso da representação da África, a modelo aparece com os peitos nus, as roupas são menos detalhadas, e pelo tratamento técnico do material pode-se dizer que consiste numa vestimenta de pele de animal, o formato do rosto também é distinto, principalmente no nariz e boca, e os únicos acessórios que aparecem representados são uma tartaruga sobre a qual se apoia seu pé esquerdo e um cesto cheio de frutos provenientes da África. Além disso, existe certo sensualismo representado ao mostrar os seios da modelo, signo que também se repete em outras duas esculturas: América do Sul e Oceania.

**Figura 52.** *Europa* (esquerda) e *África* (Direita)., Alexandre Schoenewerk e Eugene Delaplanche, 1878. Praça na Fachada do Musée d'Orsay, Paris, França.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Paris, França 2019.

A exposição *Le Modèle Noir* visitada no Musée d'Orsay em Paris foi de maior relevância para essa pesquisa durante toda a viagem, pois continha na totalidade das peças mostradas o tema de interesse representado: o modelo negro.

Infelizmente, devido a políticas internas do museu não me foi permitido fotografar as obras, no entanto, na loja do próprio museu encontramos o livro da exposição que contém todas as fotos das peças em conjunto com os textos explicativos

datando a época, artista e contexto social em que as obras foram criadas. Já na parte introdutória do livro, dentro dos aspectos curatoriais encontra-se a seguinte descrição:

A iconografia dos negros não esperou que Manet esboçasse sua mutação moderna e rompesse com os estereótipos de uma imagem, em graus variados, depreciativos e até racistas. Com sua própria atenção na diversidade humana, Rubens, Watteau e outros estão lá para nos alertar sobre essa ilusão retrospectiva generalizada. Pode-se até, com relação a eles, falar das primeiras reuniões interétnicas que se abriram após o tempo da Revolução de 1789 na arte francesa, nesse sentido essa exposição é limitada, mas é uma dinâmica de mudança...

Através desta história específica, é apresentada uma verdadeira imagem sociológica e cultural da Paris moderna. Teatro e dança, do comediante Ira Aldridge a Josephine Baker; a das oficinas e sociabilizes dos artistas, sejam os círculos de Gericault, Baudelaire, Manet, Matisse e surrealistas que navegam entre o "primitivismo" e a luta anticolonial; o desempenho físico (boxeadores, lutadores, acrobatas e artistas de circo...), outra área de promoção e afirmação. Havia uma porosidade pouco conhecida entre esses mundos.

As obras (pinturas, esculturas, desenhos, fotografias ou instalações) e documentos (fontes de arquivos institucionais ou privados, artigos e ilustrações de imprensa, obras, pôsteres, filmes...) reunidos pela primeira vez nesta exposição e, a partir deste livro, tecem uma nova narrativa, porque elas formam muitos vestígios da presença de uma população negra em Paris durante o período que nos ocupa. Esses traços permitem esboçar, com mais ou menos precisão, cursos individuais de parisienses negros, cuja atividade profissional era posar para artistas. (DEBRAY *et al.* P.15-16. 2019)

Devido ao grande número de peças exibidas na exposição francesa, apresentarei cinco exemplos que considero mais relevantes, onde o corpo preto erotizado é o protagonista da cena, com intuito de revelar esse referencial histórico, tanto como modelo de inspiração, composição e sobre os elementos com os quais foi representado.

O primeiro exemplo que apresentarei é a obra intitulada *Retrato de uma Negra* (Figura 53) que nos mostra uma jovem preta retratada pela artista parisiense Marie Guillemie Benoist, em 1800. A jovem era chamada Madeleine, como se revelou recentemente com as últimas pesquisas de Marianne Lévy sobre a artista. Madeleine foi a serva do casal Benoist-Cavay, colonos de Guadalupe, que retornou à metrópole para uma breve estadia no final do século XVIII, durante a qual Marie Guillemin Le Roux de la Ville, casou-se com Benoist e foi a primeira a pintar o retrato da empregada preta.

Madeleine é certamente um modelo excepcional, único na história da arte, porque desafia as convenções estilísticas por raça, status social e identidade sexual (gênero) em um momento excepcional da vida política francesa, pela primeira vez, permitiu-se repensar a articulação da cidadania com a natureza numa obra de arte (LAFONT, P.58. 2019).

**Figura 53.** *Retrato de Madeleine*. Marie Guillemie Benoist, 1800. Acervo do Museu Louvre, Paris, França.



**Fonte:** Reprodução do livro *Le Modèle Noir*, Paris, França. 2019.

No segundo exemplo temos a obra de Anne Louis Girodet intitulada *Jean Baptiste Belley, deputado da Convenção de Santo Domingo* (Figura 54) feita em 1797. Segundo Ndiaye (2019):

A obra foi exibida no Salão do Louvre, e nos mostra um retrato do cidadão Belley. O elegante retrato em exibição, as três cores da República vestidas na cintura e um busto do filósofo William Thomas Raynal, são admirados pelo público em geral. Um observador do Salon comenta: muitas vezes sonharei com esse retrato. Que objetos sublimes! Raynal, a liberdade dos negros e a pincelada de Girodet. (NDIAYE e MADINIER, p. 51. 2019).

Na era do neoclassicismo europeu quando as representações da forma masculina nua foram modeladas e fizeram referência explícita ao ideal estético clássico (Adams, 2005) observamos um detalhe bastante peculiar no quadro: na calça do cidadão Belley representado encontramos a parte púbica bastante volumosa acentuada pela posição da mão direita do personagem, denotando, nesse sentido, uma possível interpretação erotizada do corpo preto. Os espectadores contemporâneos do retrato teriam entendido imediatamente a justaposição de roupas ocidentais elegantes no corpo de um indivíduo africano: uma “raça” de pessoas comumente vistas pela população nativa da época como não civilizadas (ADAMS, 2005).

**Figura 54.** Jean Baptiste Belley. Anne-Louis Girodet, 1797. Acervo do Chateaux de Versailles, França.



**Fonte:** Reprodução do livro *Le Modele Noir*, Paris, França. 2019.

No terceiro e quarto exemplo temos duas obras do artista francês Theodore Géricault: *Episódio da guerra colonial* (Figura 55) de 1818 e *A balsa da Medusa* (Figura 56) de 1819, uma das suas obras mais famosas. Ambas contêm uma representação do modelo preto como protagonista. Na primeira, observamos um episódio da guerra colonial, onde o artista retrata um cavaleiro preto robusto e musculoso (possivelmente uma referência aos corpos de Michelangelo). O artista, nesse sentido, transformou em herói um personagem que antes não tinha esse lugar de representação (GUEGAN, p. 74. 2019).

**Figura 55.** *Episódio da guerra colonial*. Theodore Gericault, 1818. Acervo do Museu DÓrsay, Paris, França.



**Fonte:** Reprodução do livro *Le Modele Noir*, Paris, França. 2019.

Para a outra obra de Géricault, *A balsa da Medusa*, o artista fez duas versões da mesma cena (Figura 60). A primeira considerada como um esboço e a segunda é a versão final. Ambas representam uma cena dos destroços da fragata da marinha francesa *Méduse*, encalhada na costa da Maurîtânia em 2 de julho de 1816. Pelo menos 147 pessoas flutuaram em uma balsa construída às pressas e todas, exceto 15, morreram durante os 13 dias que foram necessários para resgatá-los. Os sobreviventes tiveram que suportar fome, desidratação, canibalismo e loucura.

Na primeira versão (esquerda da Figura ) vemos uma pincelada mais solta com traços menos definidos, possivelmente por se tratar de um estudo da composição e iluminação que utilizaria na versão final. A versão final (direita da Figura 60) trata-se de uma composição com mais movimento, quase piramidal no lado direito superior. Segundo Guegan (2019) Géricault utilizou a arte como forma de expressão contra a escravidão, que apesar de ter sido abolida na França do século XVIII, ainda estava presente no cotidiano francês de 1819. Decidiu pintar três pretos na embarcação improvisada, um deles como o protagonista da tela pedindo ajuda com um pano vermelho que é o ponto mais alto da “pirâmide” composicional da obra apesar de não existir informação que comprove a existência de pretos entre os sobreviventes. Géricault, que tinha uma predileção pela representação do modelo preto, encontrou na rua um homem com traços fortes, masculinos, um corpo atlético, e um olhar particular. O modelo preto, que mais tarde seria identificado diante um retrato (Figura 61) como Joseph, um haitiano acrobata que o artista conheceu entre os atores de Madame Saqui, vindos de Santo Domingo a Paris (GUEGAN, p.69-70. 2019).

**Figura 56.** *Balsa da Medusa* (primeira versao). Theodore Géricault, 1816. Acervo do Museu du Louvre, Paris, França.



**Fonte:** do livro *Le Modèle Noir*, Paris, França. 2019.

No quinto exemplo temos o caso do modelo Joseph (Figura 57), que foi representado por diversos artistas da época. O modelo foi identificado em outras telas, o que comprova que ele trabalhava como modelo para diferentes artistas. Como veremos nas figuras 58 e 59, o modelo Joseph teve diferentes tipos de representações, dependendo do estilo de cada artista.

O artigo intitulado “*Joseph ou o renascimento do modelo negro no século XIX*” de Mourgues (2019) nos apresenta uma breve biografia do modelo, destacando pontos importantes da sua vida:

Nascido em Santo Domingo por volta de 1793, ele deixou sua ilha na época da independência haitiana. Em 1804, ele chegou a Marselha e depois a Paris, onde vive de empregos ocasionais.

Em 1808, ele foi contratado como acrobata e interpretou *o africano* na trupe de Madame Saqui. Sua musculatura impressiona ao público, e rapidamente adquire certo sucesso que atrairá nele os olhos de grandes pintores. Enquanto a maioria dos modelos nunca conheceu a fama, Joseph é uma exceção. Acrobata que virou modelo profissional, marcou a pintura do século XIX e encontrou suas características ou sua musculatura em várias obras do romantismo parisiense.

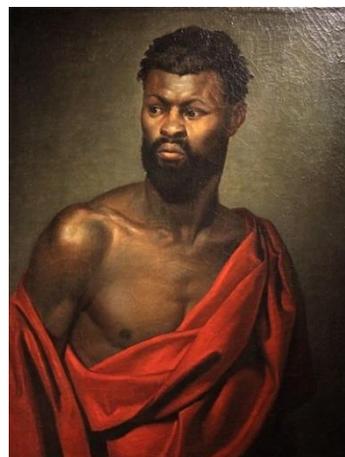
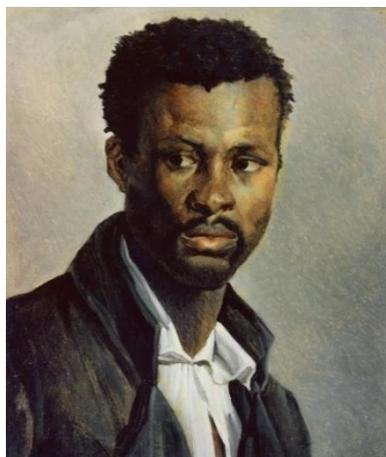
Desde 1832, ele foi um dos únicos três modelos masculinos da Escola de Belas Artes de Paris e se tornou um modelo profissional com um salário de 45,89 francos.

Muitas vezes contaminados com preconceitos raciais, os testemunhos sobre Joseph são unânimes em reconhecê-lo com qualidades profissionais e humanas excepcionais. Em 1836, Ingres ordenou um estudo do corpo de Joseph a um de seus alunos, Theodore Chasseriau, com o maior sigilo. O corpo do antigo acrobata é sublimado em uma posição complicada que exigirá muitas sessões de instalação. Chasseriau diz que "teve muitos problemas com o modelo e que achou a pose terrivelmente cansativa".

Ingres queria pintar Jesus perseguindo Satanás, Joseph, representando o Satanás, o que Chasseriau e Joseph não sabiam. A pintura final nunca viu a luz do dia.

Em 1865, o encontramos envelhecido e sorrindo na obra de Adolphe Brune Joseph, o Negro. Até sua morte, ele frequentou os estúdios de artistas parisienses. (MOURGUES, 2019)

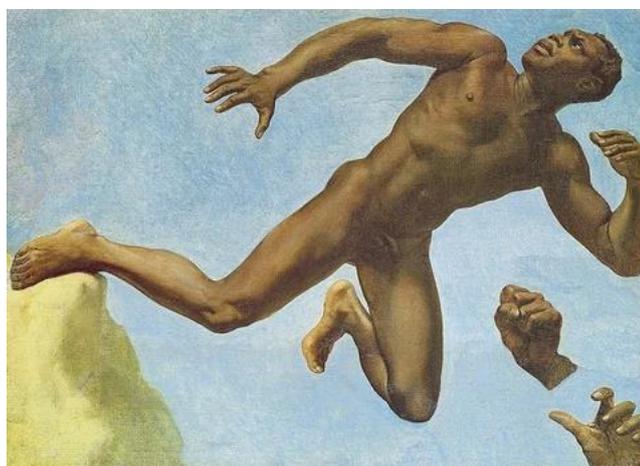
**Figura 57.** (Esquerda) *Busto de um homem preto (Joseph)*. Theodore Gericault, 1808 (Direita) *Portrait d'un homme noir – Joseph*. Pintor Anônimo. C. 1830 Acervo do Museu du D’Orsay, Paris, França.



**Fonte:** Reproducao do livro *Le Modele Noir*, Paris, França. 2019.

Ainda que o quadro mencionado por Mourgues (2019), no qual Ingres queria representar Joseph como o demônio sendo perseguido por Jesus, nunca tenha sido feito, o estudo do modelo realizado por seu aluno Theodore Chasseriau (Figura 62), ainda existe e nos mostra a ideia da pose e expressão que o mestre sugeriu para seu pupilo: Joseph aparece pela primeira vez completamente nu, rompendo com vários esquemas referentes a nus frontais na França do século XIX. Na mesma exposição também foi encontrada outra obra retratando o modelo Joseph como um caçador, dessa vez um nu de verso. Uma cena que nos remete às antigas representações do preto africano como tribal e caçador (Figura 63).

**Figura 58.** *Esboço do modelo de Joseph.* Theodore Chasseriau, 1839. Acervo do Museu Ingres, França.



**Fonte:** Reprodução do livro *Le Modele Noir*, Paris, França. 2019.

**Figura 59.** *Caçador africano.* Horace Vernet, 1818. Acervo do Museu Carnavalet, França.



**Fonte:** Reprodução do livro *Le Modele Noir*, Paris, França. 2019.

Finalizando essa parte sobre a viagem na Europa, gostaria de reconhecer que foi uma experiência enriquecedora tanto artística como profissionalmente. Consegui realizar um dos meus sonhos: conhecer a arte italiana da Renascença, além de conseguir o mapeamento das representações dos modelos pretos nos museus visitados, é importante mencionar que segundo o período artístico e as telas que contém modelos pretos como protagonistas, poderia deduzir que a apreciação do preto como elemento estético na arte ocidental europeia aconteceu em paralelo aos acontecimentos da fundação das primeiras academias de arte francesas, algo que também influenciaria sob a formação artística no Brasil, como veremos na seguinte parte.

Na sequência abordarei as pinturas do modelo preto dentro do Brasil no século XIX com o objetivo de visualizar as semelhanças e diferenças entre os modos de representação anatômica, social e artística.

### 3.4 A REPRESENTAÇÃO DO MODELO PRETO NA ARTE DENTRO DO BRASIL: SÉCULO XIX.

Na seção anterior apresentamos e contextualizamos a construção da representação do modelo preto na arte ocidental, diante da visualização das obras artísticas produzidas na Europa. Algo que teria certa influência no Brasil, principalmente porque a primeira academia oficial de artes foi fundada e pensada a partir da Missão Francesa de 1816, dando origem à Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1826 (GOMES, p.14, 2011). Porém, a metodologia de ensino foi mudada nessa época. Após o período colonial, a arte também sofreu mudanças, já não se tratava do trabalho colonial do “mestre artesão” para decorações de igrejas, um trabalho que certamente era ensinado de mestre a aluno de maneira empírica e que tinha repercussões no resultado final. A grande maioria da produção colonial permanece com autoria anônima, tal como Gomes (2011) ressalta:

Certamente estas novas diretrizes contrariavam a tradição colonial, restrita em grande parte à temática religiosa e ao predomínio de certos materiais como a madeira. Mas é inegável que a Academia ampliou os horizontes das artes plásticas no país, criando um novo estatuto para o artista, fornecendo-lhe uma formação técnica aprimorada e expandindo o repertório temático. Fundada e mantida pelo Estado, a Academia atrelava a produção artística ao direcionamento oficial, o que seguramente cerceou uma expansão mais livre dos artistas, mas nesse momento, em que não existia ainda no país um mercado para consumo das artes, o patronato do Estado foi de vital importância para o seu desenvolvimento. (GOMES, p.15. 2011)

Vemos então que o fato de ser patrocinada e mantida pelo Estado nos leva a pensar que era também o Estado quem decidia de maneira direta ou indireta o que devia ser ou não representado. Nesse sentido, a Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro seguiria os padrões europeus principalmente franceses de representação de modelos. É possível ter uma noção de que o modelo branco continuaria sendo o padrão seguido nas aulas de pintura, apesar de ter diversos modelos brasileiros com traços esteticamente “belos”, tanto brancos como índios, pretos e mestiços.

A tese de doutorado de Stephanie Dhan Batista de 2011, intitulada *O Corpo falante: As inscrições discursivas do corpo na Pintura Acadêmica Brasileira do século XIX* apresentada em 2011 é uma pesquisa que trata sobre a conformação da Academia, além de conter informações referentes aos modelos vivos utilizados nas aulas de pintura e escultura nos primeiros anos de fundação da Academia Imperial de Belas Artes. Dentro das artes, Batista (2011) descreve que o modelo preto teve um papel na literatura romântica, mas de maneira embranquecida:

Entendemos sob a perspectiva analítica racial que a comunidade brasileira do século XIX se desenha a partir de brancos europeus, índios e negros e suas possíveis misturas. Na inserção dessas personagens ilumina a voga do nativismo e o silenciamento estético discursivo do negro. Sobre o negro pesa no imaginário coletivo a escravidão, ele é dessa maneira quase excluído da comunidade literária devido a sua realidade de subserviência e submissão, secundária em relação à arte, ausente das lendas heroicas. Os poetas podiam cantar as mães-pretas, os fiéis pai-joão, crioulinhas peraltas, mas todos sem traços heroicos devido aos preconceitos dos escritores, no caso da literatura. Os protagonistas dos romances ou poemas quando escravos “são ordinariamente mulatos, a fim de que o autor possa dar-lhes traços brancos, encaixar na sensibilidade branca” (BATISTA, p.94-95. 2011)

Vemos que o papel do preto remete a um aspecto confirmado por seu status de escravo. As literaturas heroicas continham valores de dignidade e honra que definiam uma identidade masculina que poderia se considerar dominante. No caso do homem preto, devido ao processo de escravidão, não era atribuída igual dignidade nessas narrativas heroicas.

De acordo com Batista (2011, p.120) um aspecto similar aconteceu na pintura do século XIX, no Rio de Janeiro. Os artistas brasileiros têm para fins de estudo acesso apenas ao corpo masculino no espaço acadêmico estrito.

Qual é o corpo que o discurso acadêmico ensina e produz, consagra ou recusa? Quais são as opções dos artistas para atender às regras impostas em práticas artísticas

para apropriar-se deste modelo? Interessa-nos saber se existem corpos representados nos desenhos que escapam à doutrina clássica, moral e cortês da arte acadêmica no período imperial brasileiro. Entendemos que esse corpo idealizado, apesar de moldado em normas racionais, científicas e civis, pode apontar para várias tendências, revelar tabus, bem como ousar transgressões que podem ter ocorrido no próprio espaço da Academia Imperial de Belas Artes no XIX. Em relação aos modelos representados Batista (2011) nos diz:

O modelo grego é o ponto de partida de toda a concepção mimética que gerará, com uma gama de modificações, a arte brasileira. Convicto de que essa doutrina voltada para a Antiguidade levará a uma representação da natureza e da figura brasileiras, os professores franceses afirmam esse caminho que promete cultura e civilização para o Império brasileiro. Sem dúvida, trata-se de um momento decisivo que determinou a produção artística brasileira nos moldes neoclássicos no âmbito estilístico e iconográfico por muito tempo a partir do olhar de fora, o chamado olhar etnográfico... Tendo objetivo civilizatório, os artistas acadêmicos, entretanto, não buscavam elementos visuais miscigenados da cultura brasileira, mas sim projetavam seus valores neoclássicos do ideal grego do belo às composições sobre a história e a natureza brasileira (BATISTA, P. 127, 2011).

Apesar de funcionar sob um padrão estético europeu de representatividade dos modelos nas artes, a Academia Imperial passou por períodos de falta de recursos, incluindo os modelos. Sobre esse episódio Batista (2011) descreve:

No caso da ausência do modelo não podia se praticar a sugerida observação do natural para representar um corpo verdadeiro. No caso do modelo ser tão diferente da beleza clássica grega, exigia-se um esforço do aluno para corrigir ou apagar a diferença, atendendo a um discurso visual que projeta hegemonicamente um corpo acadêmico e universal. Essa discrepância entre o real e o ideal da representação do corpo na Academia no Rio de Janeiro fica mais evidente quando o professor Porto-alegre traz em 1837, como professor efetivo da Disciplina de Pintura Histórica, um dos seus escravos como modelo vivo. (BATISTA. P. 130-131. 2011)

Diante tal situação, como descreve Batista (2011), o diretor da academia, Felix-Emil Taunay, que tanto pregava a beleza grega, mas reconhecia os limites práticos do problema no Brasil (por falta de modelos) indicou pessoas escravizadas como possíveis modelos vivos. Ele reconhecia poder encontrar “formas artísticas” nos corpos que eram condicionados pelo duro trabalho físico atendendo ao interesse da constituição anatômica do corpo humano, ou seja, um corpo hercúleo e atlético. O problema era que essa compleição anatômica como estrutura básica deveria sofrer toda a modelação no desenho para apagar os traços de um corpo e rosto pretos, o que é confirmado por não

terem sido encontrados desenhos de corpos pretos nos Arquivos do Museu Dom João VI e Museu Nacional de Belas Artes segundo a pesquisa de Batista (2011).

Mais uma vez, a presença do preto no imaginário imperial brasileiro é apagada. Constatamos que o “silenciamento” dos *negros* na literatura, corresponde ao apagamento dos desenhos na pintura em geral. Ainda que aproveitada como forma anatômica, a cor do *negro*, e com isso sua raça, não aparece, e todos os vestígios de origem são artisticamente diluídos. (BATISTA, p.131. 2011).

Após ler a tese de Batista (2011) solicitei ao Museu Dom João VI, informações sobre obras representando modelos pretos nos trabalhos da Academia Imperial já que o museu é o único espaço que contém a maior parte dos trabalhos produzidos em dita academia de arte.

Para minha surpresa após receber o catálogo de obras, com um registro total de 11873 pinturas e desenhos onde o 90% das peças aproximadamente são referentes à figura humana, descobri que unicamente cinco pinturas contidas no catálogo têm uma representação de modelo preto, sendo duas femininas, pintadas recentemente nos anos de 1986 (Figura 60) e três masculinas (Figura 61). Um fato curioso, pois essa representatividade preta equivale a 0,00042 % do acervo total fornecido no catálogo, algo que definitivamente não corresponde à porcentagem real da população preta brasileira.

**Figura 60.** Da esquerda à Direita: Obras de Graciema (1986) e Wanda Maria Jasbinschek Haguenaer (1986), representando um modelo feminino preto, sendo obras mais recentes.



**Fonte:** Catálogo do Acervo de Pintura, Museu Dom João VI, 2020.

**Figura 61.** Da esquerda à Direita: Obras de Jurandir dos Reis Paes Leme (1920), Armando Martins Viana (1920) e João Batista da Costa (1890) representando nu masculino preto.



**Fonte:** Catálogo do Acervo de Pintura, Museu Dom João VI, 2020.

Existe também a possibilidade de que algumas obras produzidas no período no existam no catálogo devido a diversos fatores como: perdas por danos, vendas das mesmas, doações ou adquiridas em coleções particulares, tal e o caso de um exemplar localizado com a ajuda da professora Ana Cavalcanti da UFRJ numa coleção particular, tratase de um óleo sobre tela pelo artista brasileiro José Ferraz de Almeida Junior intitulada *Príncipe Negro* (Figura 62) feita no século XIX, nos apresenta um modelo preto masculino completamente nu, vestindo unicamente um turbante. O modelo esta posicionado sobre um conjunto de tecidos brancos o que faz gerar um contraste visual harmonioso. A anatomia hercúlea do modelo é evidentemente notável outorgando-lhe força e virilidade ao tema representado. Infelizmente só foi proporcionada uma fotografia que não esta perfeitamente enquadrada nem com boa resolução, mas que nos proporciona uma ideia geral da tela.

**Figura 62.** *Príncipe Negro*. José Almeida Junior. Óleo sobre tela. Século XIX



**Fonte:** Coleção privada, imagem proporcionada por Ana Cavalcanti, UFRJ, 2018

Apesar de não conter mais exemplos da representação do preto na produção dos alunos da academia, houve um artista viajante que foi pioneiro na representação de costumes e da vida cotidiana brasileira por aquelas primeiras décadas do século XIX, e que vinha formando parte da missão Francesa fundadora da própria Academia: o artista Jean Baptiste Debret (1768-1848).

A obra de Debret tem sido estudada por alguns pesquisadores (Leenhardt, 2013; Piccoli, 2007; Oliveira, 2008) com as mais variadas interpretações do seu trabalho, alguns consideram que seu trabalho contribuiu para a estigmatização do preto diante da utilização de algumas das suas gravuras em textos acadêmicos didáticos brasileiros (OLIVEIRA, p.215, 2008) difundidos em centros educativos, que “ilustravam” a posição social do preto de serviço e escravidão. Essas gravuras não foram as únicas que Debret produziu referentes à representação do preto, portanto seria imprudente generalizar e reduzir o seu trabalho (que foi vasto em número de exemplares) dessa forma. O trabalho pictórico de Debret certamente contribuiu para visualizar a representação do modelo preto numa época onde o registro fotográfico ainda não existia. Diante dessa disposição surgem então as seguintes interrogantes: Como citar o

trabalho de Debret sem a estigmatização do modelo preto na sociedade brasileira colonial?

Uma possível resposta seria em primeiro lugar, não reproduzindo nesse texto aquelas gravuras “didáticas” empregadas antigamente, que contém representações do preto como um personagem inferior, escravo ou de serviço, se não mostrando aspectos culturais que o artista captou através das suas ilustrações.

Dentro da obra de Debret, além das produzidas como “pintor da Corte”, realizou outras obras com temáticas cotidianas no Rio de Janeiro oitocentista, sobre seu olhar próprio (sua poética artística), Oliveira (2008) nos descreve um pouco mais sobre a matéria:

O peculiar da produção artística de Debret no Brasil, contudo, é que ela

não se restringiu a um recorte oficial. Nos quinze anos em que viveu na Corte carioca este artista pôde perambular à vontade pelas ruas e vielas quase sempre lamacentas da cidade, em meio ao casario e aos tipos humanos que, de certa forma, devem tê-lo fascinado, já que os registrou em minúcia, com proficuidade e espontaneidade surpreendentes.

[...] E assim o Rio de inícios do Império foi sendo fixado, em seu traço, sob o filtro de seu olhar, argutamente treinado pelos cânones franceses do neoclassicismo, condicionado por toda a literatura de viagens e cronistas de leitura corrente na França pós-revolucionária.

[...]O Brasil colorido de Jean-Baptiste Debret, portanto, não é, de forma alguma, um registro “verdadeiro” do cotidiano oitocentista carioca, no sentido de que qualquer obra artística - assim como qualquer documento histórico, aliás - se constitui basicamente como um recorte sobre a realidade feito a partir do olhar de seu autor. Fazendo-se essa ressalva, e lembrando que nesse tipo de documentação é surpreendentemente fácil amenizar conflitos e criar “verdades”, salta aos olhos o detalhismo presente nos desenhos de Debret, quase como se o artista desejasse fazer uma descrição densa daquele meio em que chegara com sua bagagem europeia. (OLIVEIRA, p. 219-220, 2008)

Produto dessa vivência e interpretação artística do cotidiano por Debret deu como resultado uma compilação dos seus trabalhos pictóricos para compor o que seria seu álbum iconográfico chamado: *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (Viagem pitoresca ao Brasil), publicado entre 1831 e 1839 pela editora francesa Firmin Didot Frères. O livro composto de três volumes nos apresenta costumes, paisagens e a população que formava o Brasil em pleno início do século XIX. Já na própria introdução do volume II, Debret descreve:

Propus seguir neste trabalho o plano traçado a mim pela lógica, ou seja, a marcha progressiva da civilização no Brasil. A partir de então, tive que começar reproduzindo as tendências instintivas do nativo selvagem e procurar passo a passo seu progresso na imitação da indústria do colono brasileiro, herdeiro das tradições de sua pátria.

A fusão desses dois seres começa com desconfiança, e já opera pela reciprocidade de serviços, quando é vagamente interrompida pelo uso da força; mas deve ser concluído posteriormente, sob o estado de direito.

Jogados, de fato, na costa do Brasil, os portugueses se aposentam timidamente primeiro na floresta perto da praia e são fortificados lá.

Por seu lado, o nativo, assustado com a aparência de um homem desconhecido, o observa de longe, entrincheirado atrás das grossas redes de suas florestas virgens. Mas uma simpatia secreta os atrai um para o outro, e logo a bonomia dos nativos sucumbe à sedução dos europeus.

Os presentes, os serviços recíprocos formam os primeiros elos; e o reconhecimento quase os confundiu, quando a ganância dos soberanos da Europa envia entre eles forças militares que destroem, em um instante, vários anos de conexões sociais. (DEBRET, Introdução, 1831)

Além disso, o volume II contém uma informação sobre a população brasileira e o modo de visualizar e classificar o empregado pelo reino de Portugal baseado na origem, descendência, traços físicos (com destaque especial para a cor da pele), que certamente influenciaria na arte. Para entender o grau importância ou hierarquização social, Debret descreve no seu próprio texto:

O governo português determinou, por onze denominações usadas no idioma vulgar, a classificação geral da população brasileira, de acordo com seu grau de civilização:

1° Os portugueses da Europa, Português legítimo, ou filho do reino, Filho do Reino.

2° Os portugueses, nascidos no Brasil, de geração mais ou menos antiga, brasileira, Brasileiro.

3° O mulato, nascido de branco e negro, mulato.

4ª O mestiço, uma mistura da raça branca e indiano, Mamalucco.

5° O índio puro, habitante primitivo, índio; mulher china

6° O índio civilizado, caboclo, índio manço.

7° Indiano selvagem, no estado primitivo, gentio tapuya, bugré.

8° O negro da África, nègro de Nção; Moleke, Negro.

9° O negro nascido no Brasil, crioulo.

10° O mestiço da raça negra e mulata, bodè; mulher, cabra.

11° O mestiço da raça negra e indiana, ariboco. (DEBRET, p. 1. 1831)

Não é de estranhar que a representação artística no período da Academia tenha sido maioritariamente baseada em modelos brancos. No entanto Debret (1831) representou na maioria das aquarelas contidas no livro personagens não brancos, ou seja, índios e pretos que faziam parte da paisagem brasileira cotidiana, algo que também se constata nas obras paisagísticas daquela época: o preto é pintado como elemento secundário dentro das paisagens, como veremos mais adiante.

Apresentarei cinco aquarelas feitas por Debret, nas quais existe uma representação do modelo preto em algumas manifestações cotidianas e culturais, que o artista captou pelo seu olhar e seu traço.

A primeira imagem intitulada *Barbeiros ambulantes* (Figura 63) nos mostra uma conjunto de quatro personagens masculinos pretos como protagonistas, dois adultos e dois adolescentes jovens. Sobre a cena Debret (1831) comenta:

No Rio de Janeiro, como em Lisboa, as barbearias, imitando o gênero espanhol, naturalmente oferecem o mesmo arranjo interior e a mesma decoração externa, com a diferença de que o barbeiro mestre, no Brasil, é quase sempre negro, ou pelo menos mulato. Esse contraste chocante para os olhos europeus não impede que o morador de Rio de Janeiro entre com confiança em uma dessas lojas, que certamente encontrará ali, unidos na mesma pessoa, um barbeiro mestre de sua navalha, um cabeleireiro de uma tesoura, um cirurgião familiarizado com a lanceta e um instalador habilidoso de sanguessuga pronto especialmente para fornecê-las. Inesgotável em talento, ele é capaz de pegar imediatamente um ponto que escapou de uma meia de seda, como tocar violino, clarinete, walses franceses ou contra-danças. (DEBRET, p.50, 1831)

**Figura 63.** *Barbeiros ambulantes*. Jean Baptiste Debret, 1831. Voyage pittoresque et historique au Brésil, Paris, França.



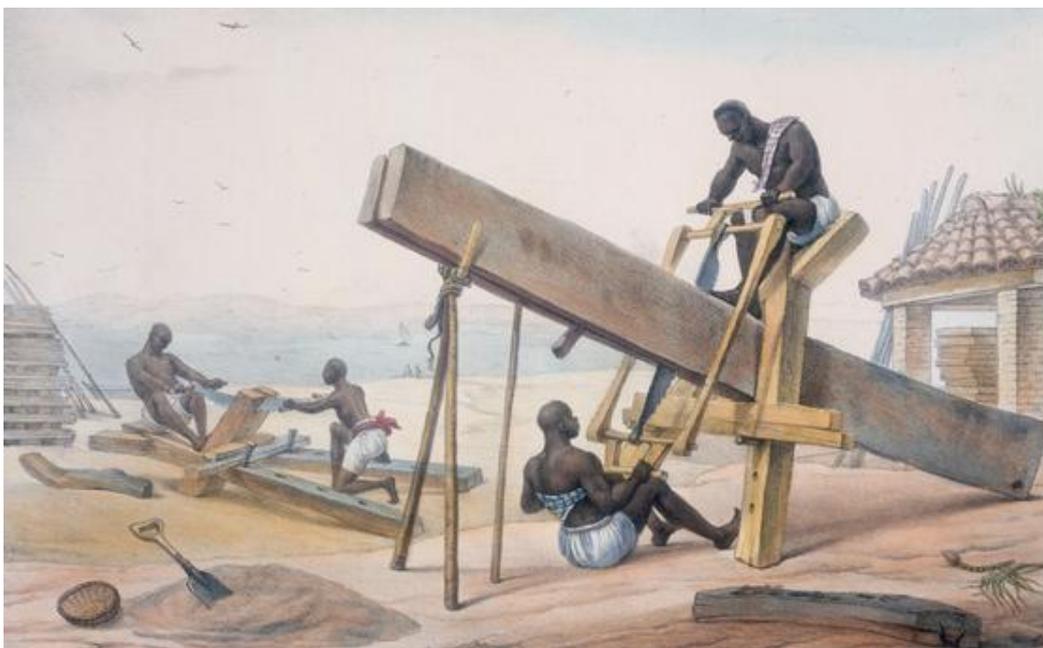
**Fonte:** Reprodução do Album Voyage pittoresque et historique au Brésil. Tomo II. P.50.

Dentro da cena representada acontece uma interação de trabalho (os jovens barbeiros exercendo seu trabalho sob os dois adultos) em um espaço aberto, mostrando uma paisagem de tons azuis que contrasta com as cores de pele mais acentuadas dos personagens, trazendo eles ao primeiro plano. Note-se também a musculatura dos homens mais adultos, principalmente nas pernas e no torso. A obra também mostra outro aspecto interessante: todos os representados na cena são pretos, conferindo-lhes o protagonismo da cena.

A segunda imagem (Figura 64) retrata também quatro modelos pretos com corpos atléticos, hercúleos. Ao tratar-se de uma cena de trabalho, intitulada *Serradores pretos*, Debret nos descreve o funcionamento do mecanismo da serra e a sua diferença com os mecanismos europeus, um apontamento interessante que o artista faz refere-se ao corpo dos trabalhadores:

Esses trabalhadores robustos e musculosos estão sempre cobertos de suor, apesar da lentidão do trabalho. Chamados ao particular, eles transportam o cavalete para lá e são pagos lá à taxa de 4 francos por dia, 2 pataquas. As serrarias mecânicas fornecem três tipos de madeira serrada, viga e viga, de 1 pé 6 polegadas a 3 pés de renderização; o poste, uma perna, de 15 a 30 cm de renderização; e o quadro, uma taboa de 10 cm de espessura. Cada espécie tem dois comprimentos diferentes; além disso, a colossal vegetação do Brasil fornece pedaços de madeira de tamanho desconhecido na Europa. (DEBRET. P. 66. 1831)

**Figura 64.** *Serradores Pretos*. Jean Baptiste Debret, 1831. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Paris, França.



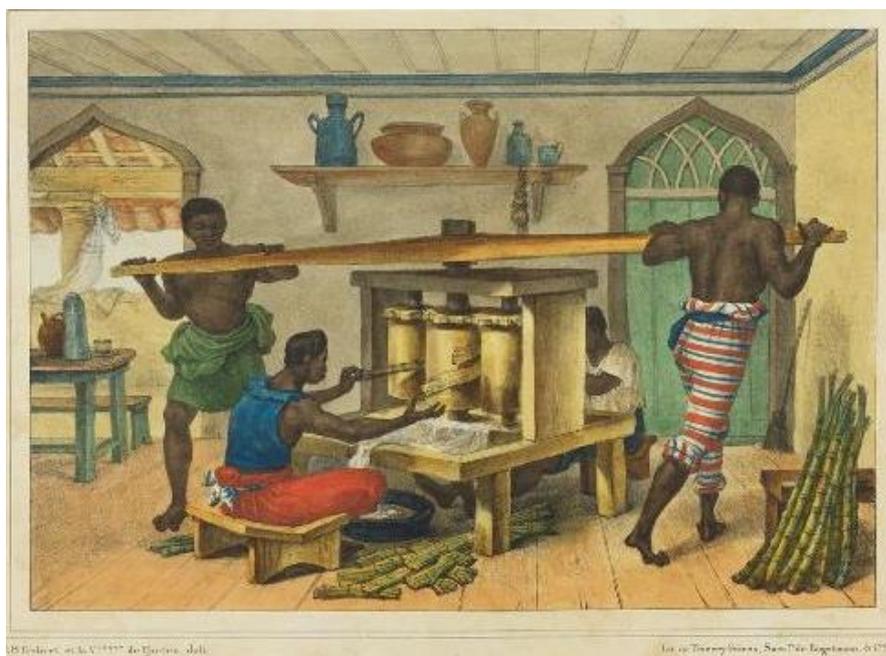
**Fonte:** Reprodução do Album *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tomo II. P.66

Os personagens pretos que são apresentados na maior parte das gravuras de Debret efetuando tarefas de trabalho pesado mostram complexidade atlética nos corpos, hercúleos, algo que poderia despertar um olhar artístico e por vezes erótico.

A terceira imagem: *Pequeno moinho de açúcar portátil* (Figura 65) representa mais uma cena de pretos fazendo funcionar manualmente um moinho de açúcar. Na sua descrição Debret fala mais do funcionamento do moinho do que sobre os personagens envolvidos nele:

Essa pequena máquina bastante comum (usina de açúcar portátil), que vi instalada em uma das lojas da Place de la Carioca, é usada para expressar o suco de cana-de-açúcar, usado na Bio-Janeiro sob o nome de calda cana (xarope de açúcar). Esse licor, sem preparação, pode durar apenas 24 horas sem fermentar e é usado diariamente pelos fabricantes de limonadas para adoçar os copos de água que eles gostam de chamar de capilares; Bebida bastante refrescante cuja economia espalhou o uso. Podemos ter uma idéia das grandes usinas de açúcar, a partir do modelo pequeno que eu dou, assumindo um motor hidráulico ou de carrossel. Os cilindros desta máquina têm, então, 4 a 5 pés de altura. Ainda é construído sob um grande galpão. (DEBRET, p. 88. 1831)

**Figura 65.** *Pequeno moinho de açúcar portátil.* Jean Baptiste Debret, 1831. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Paris, França.



**Fonte:** Reprodução do Album *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tomo II. P.87.

Apesar de não contar uma descrição mais detalhada sobre a tarefa executada pelos trabalhadores pretos, vemos novamente quatro personagens masculinos retratados de maneira atlética, dessa vez no interior de um espaço. As cores utilizadas possibilitam sempre um contraste entre o tom de pele e o ambiente, ao mesmo tempo em que a posição dos modelos em pé sugere um movimento anatômico, o qual gera uma tensão que se reflete nos músculos dos torsos e pernas.

A quinta imagem está relacionada a um aspecto de lazer entre a população do Rio de Janeiro naqueles anos, trata-se da ilustração *Le Carnaval* (Figura 66). É um dos primeiros registros pictóricos que se têm sobre essa tradição brasileira amplamente conhecida. Debret nos aproxima sobre os preparativos e a função do preto nesse dia:

O Carnaval no Rio de Janeiro e em todas as províncias do Brasil geralmente não lembra os bailes mascarados ou os arquivos barulhentos de pessoas

disfarçadas que, em casa, andam ou dirigem nas ruas mais movimentadas, ou as corridas de cavalos usadas na Itália.

Os únicos preparativos para o carnaval brasileiro são a fabricação de limusinas de cheiro doce, uma especulação que ocupa toda a família, a freira livre, a expensas comuns, com dois ou três de seus filhos. suas amigas e, finalmente, as negras das casas ricas, que, com dois meses de antecedência, procuram obter, por força da economia, seu suprimento de cera...

O cheiro de canela que exala todas as casas do Rio de Janeiro nos dois dias anteriores ao carnaval, detecta essa última operação, fonte dos prazeres prometidos. Assim, para o brasileiro, o carnaval, reduzido aos três dias gordos, começa no Rio de Janeiro, no domingo às cinco da manhã, pelos guinchos alegres dos negros, já espalhados nas ruas pelo abastecimento de água e comestíveis de seus mestres...

Equipado com água e pó branco, o negro, naquele dia, exerce impunidade a negrona, a quem conhece toda a tirania de suas piadas grosseiras, e algumas laranjas de cera, roubadas dos mestres, fazem, durante o resto um dia honorável.

Durante os jantares depois desses dias de alegria, os (negros) mais turbulentos, mas sempre respeitosos com os brancos, se reúnem nas praias e praças, ao redor das fontes, para jogar água ou se mergulhar lá como uma piada; e o submerso, quando sai do banho, pula e faz contorções grotescas, com as quais muitas vezes esconde seu orgulho amassado. (DEBRET, p. 103. 1831)

**Figura 66.** *Le Carnaval.* Jean Baptiste Debret, 1831. Voyage pittoresque et historique au Brésil, Paris, França.



**Fonte:** Reprodução do Album Voyage pittoresque et historique au Brésil. Tomo II. P.102

Vemos então que, segundo a descrição de Debret, durante as festividades do Carnaval existia certa impunidade, os pretos podiam fazer parte da festa utilizando maquiagem, bonés e outros acessórios e podiam brincar entre eles. A cena mostrada por Debret revela modelos pretos de diversas idades vivendo o carnaval. Pode se considerar

como uma das primeiras representações referentes à utilização de *fantasias* para carnaval. Uma das poucas cenas encontradas onde os pretos não estão realizando tarefas de trabalho pesado ou prestando serviços de escravidão.

No quinto exemplo, temos a ilustração *O cantor cego* (Figura 67) onde é retratado um conjunto de pretos masculinos tocando instrumentos comumente ligados à prática da capoeira. Sobre esta ilustração Debret comenta:

A princípio, espantado com a imensa multidão de escravos espalhados pelas ruas do Rio de Janeiro, o observador, mais calmo, reconhece imediatamente, pelo caráter peculiar da dança e do canto, cada uma das várias nações negras. De fato, é especialmente nas praças e em torno das fontes públicas, locais da reunião habitual desses escravos, que muitas vezes um deles, inspirado na memória de sua pátria, lembra a música. É então que, com o sotaque de sua voz, seus compatriotas, espontaneamente encantados, se amontoam ao seu redor e, de acordo com o costume, acompanham cada dístico por um refrão nacional ou simplesmente por um grito acordado. Quase sempre essa música, que os eletrifica, é acompanhada por uma pantomima improvisada ou sucessivamente variada pelos espectadores que desejam aparecer no meio do círculo formado ao redor do músico.

Mas a música terminou, o charme cessa; e cada um se separa friamente, pensando no chicote do mestre e completando a comissão que esse delicioso interlúdio interrompeu. Longe dessa barbárie, pelo contrário, os negros benguehs e angolanos devem ser citados como os mais músicos, e são especialmente notáveis pela industriosa fabricação de seus instrumentos, como a marimba, a viola de Angola, uma espécie de lira para quatro cordas; o violino, cujo corpo é um coco atravessado por um graveto que serve de cabo e ao qual está presa uma única corda de latão esticada por um tornozelo; uma corda na qual, pela pressão alternada do dedo, eles desenham dois sons variados com um arco, uma espécie de arco pequeno; e oricongo finalmente, que eu represento aqui. Este instrumento é composto por metade da cabaça aderida a um arco formado por uma haste curvada por um fio de latão esticado, sobre o qual se bate levemente. O desenho representa a desgraça de um velho escravo negro reduzido a mendicância. A cegueira provocou sua emancipação: a generosidade bárbara repetida com muita frequência no Brasil por ganância. Seu pequeno ajudante carrega uma cana de açúcar, esmola para os seus alimentos. (DEBRET, P. 129. 1838)

Como vemos nessa ilustração (Figura 67), e na maioria dos pretos representados por Debret, existe um padrão em representar alguns modelos masculinos com o torso nu, denotando um corpo atlético (em alguns casos também representou o corpo preto magro ou gordo) caracterizado principalmente pelos peitorais e costas, algo valorizado segundo os ideais de beleza clássica dentro da arte ocidental como vimos no capítulo 01.

**Figura 67.** *O cantor cego.* Jean Baptiste Debret, 1831. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Paris, França.



**Fonte:** Reprodução do Álbum *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tomo II. P.128

Embora o trabalho de Debret não seja considerado atualmente pelos acadêmicos como “erótico” existe nele certos elementos como o movimento dos corpos, os torsos nus, pernas musculosas, cores quentes e as ambientações que dialogam com o elemento “tropical” próprio do Brasil, algo que na época também encontrava seu auge diante do movimento de pintura *orientalista* na Europa, principalmente na França. Estes elementos nos fazem refletir e questionar sobre a possibilidade de sugerir um processo pioneiro de “pré-erotização” do modelo preto dentro do Brasil.

Apesar de algumas imagens do álbum serem de caráter perturbador, como as de castigo de escravos ou em cenas de servidão, Debret foi um pioneiro na representação do modelo preto no Brasil, tanto masculino como feminino e em distintas faixas etárias. Sua abordagem visual é de grande importância, algo totalmente contrário ao visualizado na produção da Academia Imperial de Belas Artes, que como Batista (2011) e o próprio catálogo do Museu Dom João VI testemunham: a predominância era o modelo branco representado de forma europeizada.

Debret não foi o único estrangeiro a vir ao Brasil e representar cenas do cotidiano. O alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858) também encontrou no Brasil um motivo estético para representar em suas obras, inspirado na população brasileira. Rugendas também tem sido objeto de estudo por diversos pesquisadores (DIENER,

1996; FREITAS, 2009; ROCA, 2017) que se aprofundaram na análise da sua obra pictórica, assim como uma análise comparativa na representação entre os traços de Debret e Rugendas. Já Diener (1996) no *Catálogo Fundamentado da obra de J.M. Rugendas* descreve uma breve biografia do artista viajante:

O artista alemão Johann Moritz Rugendas (1802-58) visitou o Brasil em duas ocasiões. Entre março de 1822 e maio de 1825 trabalhou no Brasil como desenhista da expedição científica do barão Georg Heinrich von Langsdorff, e de julho de 1845 a agosto de 1846 fez uma escala de um pouco mais de um ano no Rio de Janeiro; ali concluiu sua grande viagem americana, durante a qual havia percorrido o continente desde o México até o Cabo de Hornos. Os vinte anos que separam essas duas estâncias brasileiras marcam a etapa mais rica da produção artística de Rugendas. Na década de 1820, o artista havia chegado ao Brasil quando tinha somente 19 anos; acabava de concluir sua formação artística na Academia de Munique, não tinha nenhuma experiência no trabalho de ilustrador que teria que realizar sob as ordens de Langsdorff e seus conhecimentos sobre o país eram muito escassos. (DIENER, p. 48. 1996)

Os artistas viajantes daquela época mantinham a esperança de realizar publicações futuras sobre suas vivências, ilustrando os costumes e o povoado que visitavam (DIENER, 1996). Cumpriam uma função além de observadores, de registrar com traços próprios as vivências cotidianas ou romantizadas da sociedade brasileira no século XIX. Rugendas, igualmente a Debret, publicou seu próprio álbum com título *Voyage pittoresque dans le Brésil*, publicado também em 1835 em Paris, França.

Utilizarei como referência cinco ilustrações encontradas no próprio álbum de Rugendas, onde é representado o modelo preto de diversas formas, além da informação que o artista faz sobre seu trabalho.

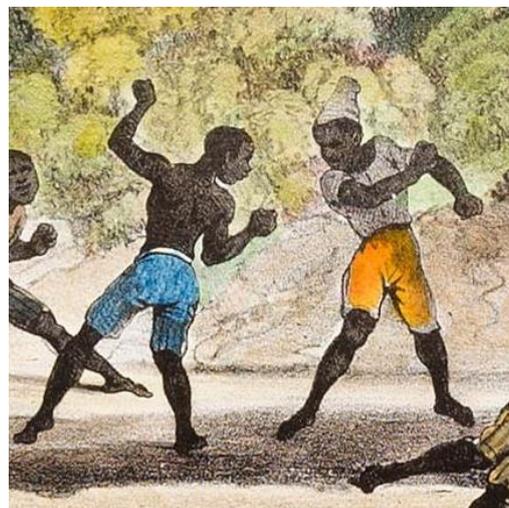
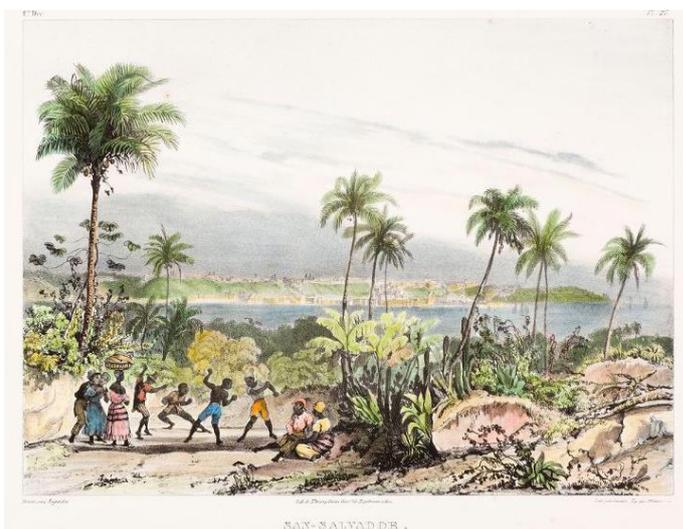
Diferente de Debret, que registrava um texto escrito explicando seu trabalho a cada ilustração, o álbum de Rugendas trata maioritariamente sobre o trabalho pictórico-ilustrativo das cenas que eram de seu interesse como artista e observador, contendo dessa forma mais figuras que as do álbum de Debret. A informação escrita na obra de Rugendas aparece no começo de cada volume dividido por seções baseadas nas paisagens dos territórios do Brasil.

A primeira ilustração pertence à 1ª Divisão feita por Rugendas que denominou como *Paisagens*. A placa N 27 *San Salvador* (Figura 68) nos mostra uma imagem panorâmica da cidade de Salvador da Bahia, possivelmente vista desde a ilha de Itaparica. No fundo da paisagem é possível observar em detalhe as construções das igrejas e casarões que hoje compõem o bairro do Comércio e Cidade Baixa. Em primeiro plano aparecem personagens (todos pretos) em atividades cotidianas,

chamando atenção para o tipo de jogo ou esporte que os personagens masculinos jovens estão praticando. O artista teve ênfase em representar o corpo atlético dos africanos (ou descendentes deles) principalmente no conjunto dos três jovens que se encontra no centro da imagem, o personagem do meio aparece sem camisa, o que permite observar a sua musculatura. Segundo as posições dos corpos, a cena poderia representar um jogo de capoeira. Na mesma descrição o artista menciona a palavra com outro significado:

Por toda a baía reina colinas com cumes achatados; são convertidos a partir de florestas e plantações de açúcar e café, enquanto no fundo, nas margens dos rios e do mar, encontram-se apenas plantações de açúcar. Vemos nessas florestas (capoeiras) algumas espécies de palmeiras muito bonitas, que os índios chamam de Licuri bravo e Licuri capoculo: são os viradores que fazem bom uso; a casca é usada para fazer cordas, cabos e tecidos (RUGENDAS, p,118. 1835).

**Figura 68.** Placa N 27 San Salvador. J. M. Rugendas, 1835. Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris, França.



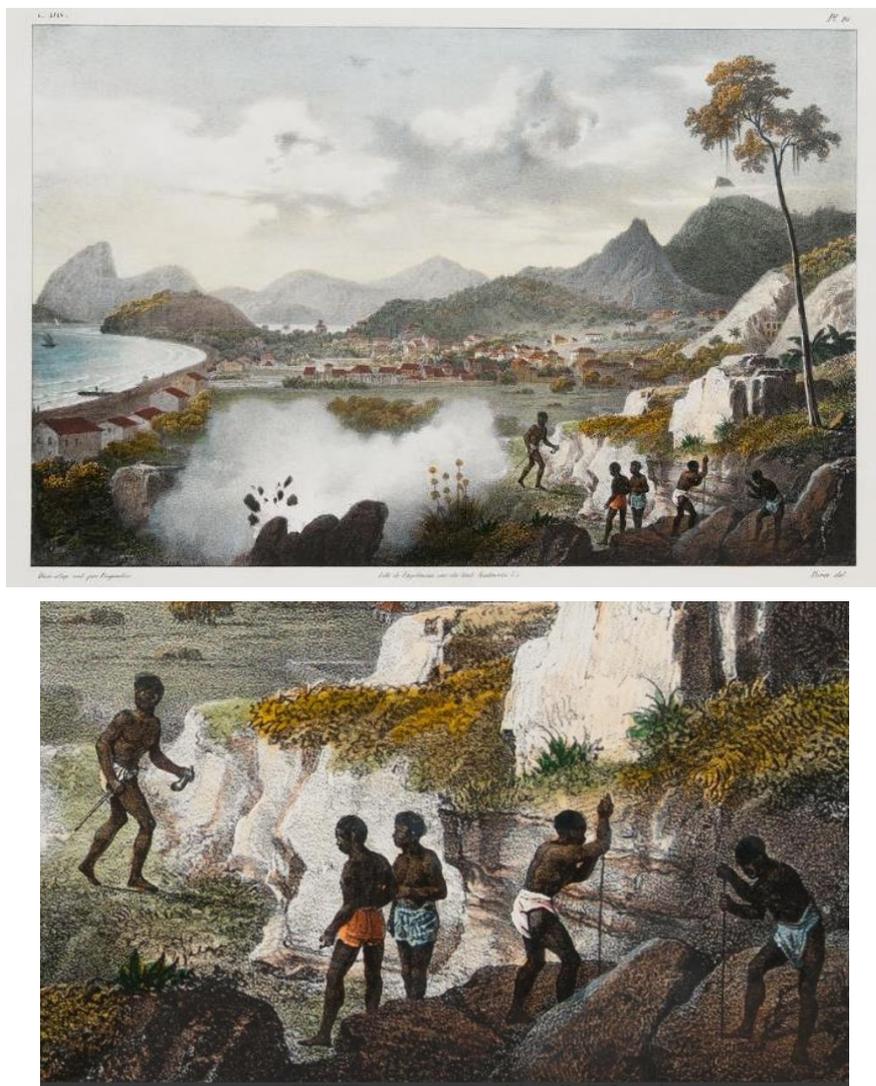
**Fonte:** Reproducao do album Voyage pittoresque dans le Brésil. Placa 27. p. 128.

A segunda imagem, sempre da Primeira Divisão, intitulada *Vie de la montagne de Corecovado et du fauboug de cadete* (Figura 69) forma parte do conteúdo de paisagens feitas por Rugendas e nos ilustra uma bela vista de Rio de Janeiro com uma exuberante vegetação, com o Corcovado imponente no fundo. Nas próprias palavras de Rugendas o Brasil litoral era verdadeiramente um paraíso visual para o europeu:

O litoral, o primeiro objeto que chama a atenção dos europeus, oferece tantas divergências que é impossível entendê-lo em uma única descrição geral. Ao sul da costa leste, onde as montanhas e florestas primitivas se aproximam do mar, as paisagens presentes ao fundo, ou mesmo imediatamente acima do mar, as massas vigorosas e piramidais das formações primitivas e ao longo de suas bases destacam-se em verde escuro as florestas virgens que os acompanham; mas onde, apertando a costa, as montanhas mergulham suas pedras na própria onda, a costa está nua; só vemos aqui e ali alguns grupos de

coqueiros com hastes delgadas e delgadas; córregos límpidos correm do seio de enseadas selvagens e arborizadas, e nas margens há cabanas de pescadores dispersas ou pequenas plantações. (RUGENDAS, p. 6, 1835)

**Figura 69.** Placa N 10 Vie de la montagem de Corecovado et du faubourg de cadete. J.M. Rugendas, 1835.



**Fonte:** Reprodução do álbum Voyage pittoresque dans le Brésil. Placa 27 p. 128.

Observando em detalhe a ilustração no canto inferior direito poderemos notar também cinco personagens masculinos pretos, todos com o torso nu, em atitude de trabalho pesado, as posições dos corpos (dos dois indivíduos abrindo a terra, por exemplo) mostram um movimento diante da execução do trabalho, gerando uma tensão muscular, sobretudo nas costas. Todos os modelos representados apresentam uma anatomia atlética novamente hercúlea, como no caso de Debret, Rugendas registrou também parte desse cotidiano no Rio de Janeiro, outras gravuras com torsos e corpos

nus podem ser visualizadas nos abundantes estudos que fez também sobre os índios dos diversos estados do Brasil.

A terceira imagem *Negre e Negresse da Bahia* (Figura 70) aparece já na 2ª Divisão, a chamada *Costumes e Retratos dos Negros e Índios*, e na própria introdução o artista nos revela estatísticas sobre a classificação de pessoas e o número de indivíduos pertencentes a cada grupo:

As várias raças de homens que se nota nos Estados do Novo Mundo, e a imensa variedade que as caracteriza, oferecem ao observador, ao estadista, ao cidadão, o mais interessante do que as sociedades humanas podem apresentar.

Parece que a civilização queria igualar ou até superar as riquezas que a natureza tem: o reino animal e o reino vegetal. A esse respeito, o Brasil prevalece sobre todos os outros países da América, e especialmente das colônias Espanholas. A importação de negros da África é muito maior e as raças nativas são muito mais numerosas; além disso, as colônias portuguesas da Ásia trazem uma mistura de malaios, chineses e dos povos da Índia. Aqui está o quanto as diferentes raças do Brasil são distribuídas entre si:

A população é de cerca de 1.000.000 de indivíduos,

Branco.....8.437.000

Homens de cor .....628.000

Negros.....1.987.500

Índios.....3000.000

(RUGENDAS, p.140. 1835)

A partir das visualizações de Rugendas e das classificações sociais na época (1820-30) o autor retoma o tema ao falar de terminações como Mulato, Mestiços e Caboclos, como novas designações a partir da mistura da população no Brasil:

...se considerarmos que pessoas de cor, embora legalmente equiparadas aos brancos, compõem, na maioria das vezes, as classes mais baixas da sociedade e que, conseqüentemente, é a elas que se deve entrar em contato para conhecer os costumes nacionais. Permitamos, portanto, algumas observações sobre essa parte importante da população brasileira.

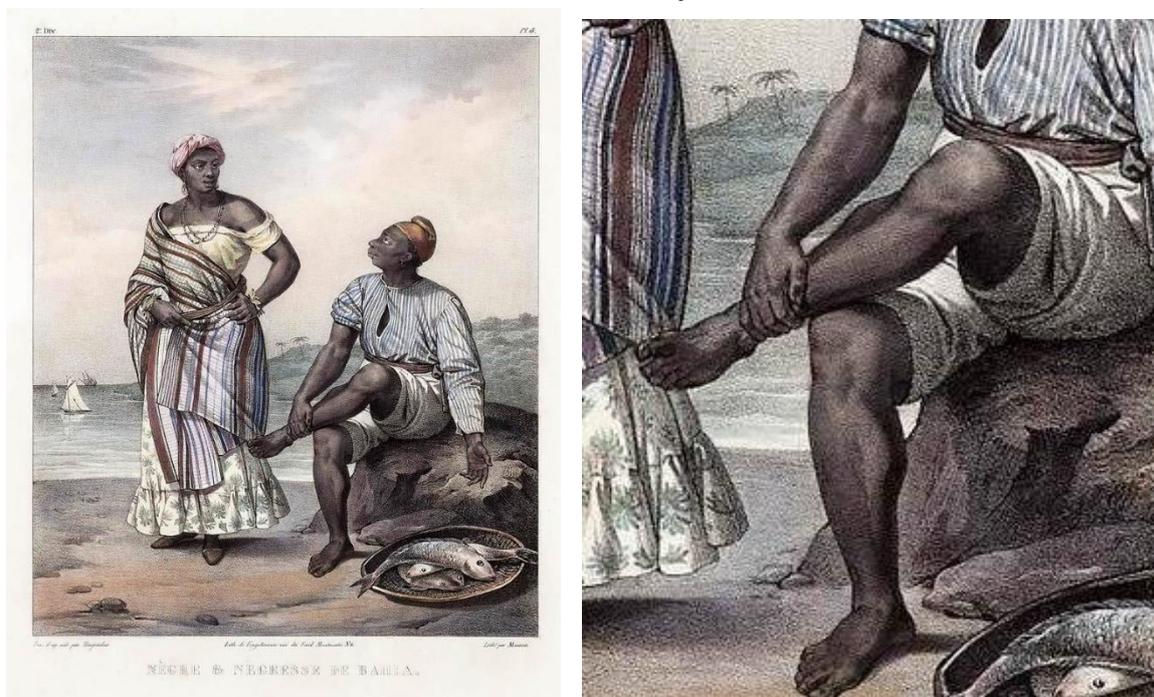
Sem lidar com nuances e subdivisões que não são de interesse prático e das quais não prestamos muita atenção, nos limitaremos a mencionar entre as pessoas de cor três classes principais: primeiro, a dos Mulatos, que vêm da união de brancos e negros (e aqui não importa se é o pai ou a mãe que pertencem à raça branca). Segundo vêm os mestiços. Metis ou Mamelucos, filhos de brancos e indianos; finalmente Cabras ou Caboclos, nascidos de negros e índios. (RUGENDAS, P, 208. 1835)

Na descrição da 2ª Divisão, Rugendas expõe sua opinião como artista e observador frente à representação do preto no próprio trabalho:

A raça africana compõe uma parcela tão notável da população dos Estados da América e, especialmente, do Brasil, forma um elemento tão essencial na vida civil e das relações sociais deste país, que não teremos, sem dúvida nenhuma, necessidade de desculpa, para dedicarmos grande parte desse trabalho aos negros, aos seus hábitos, aos seus costumes. Acima de tudo, a pessoa está autorizada a fazê-lo quando escreve uma jornada pitoresca: primeiro, a cor dos negros aparece à primeira vista como um traço característico a ser marcado na imagem deste país; segundo, os hábitos e o

caráter peculiar dos negros oferecem, além da sua cor e de sua fisionomia, muitos lados dignos de serem observados e descritos. (RUGENDAS, p. 162.1835)

**Figura 70.** Placa N°8 *Negre e Negresse da Bahia*. J. M. Rugendas, 1835. *Voyage pittoresque dans le Brésil*, Paris, França.



Fonte: Reprodução do álbum *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Placa 27 p. 128.

Na imagem representada (possivelmente uma cena cotidiana de um pescador), aparecem dois personagens pretos, masculino e feminino, ambos vestidos. É possível notar uma musculatura atlética especificamente no corpo masculino, nas suas panturrilhas e braço, com estética que relembra a anatomia utilizada nos modelos nus masculinos representados por Michelangelo na Capela Sistina (os famosos *ignudi*), um personagem que poderia ter sido empregado como modelo de pintura nas aulas da Academia Imperial de Belas Artes de Rio de Janeiro, que como vimos anteriormente pregava pela anatomia hercúlea ideal.

O quarto exemplo forma parte da 3ª Divisão: *Moral e uso de índios e europeus* de Rugendas, trata-se da obra *Lavage du Mineral D'Or* (Figura 71) e nos ilustra uma cena de trabalho cotidiano que os pretos enfrentavam coletando ouro por meio da técnica de lavagem em água perto de cachoeiras. Sobre esse episódio Rugendas comenta:

A causa da crise extraordinária que surgiu há algum tempo no comércio da Inglaterra e de toda a Europa, no que diz respeito ao dinheiro, não está em dúvida; é, por um lado, que os metais preciosos não fluíram mais em nossos países como antigamente; por outro, que o Oriente continuou a absorvê-los...

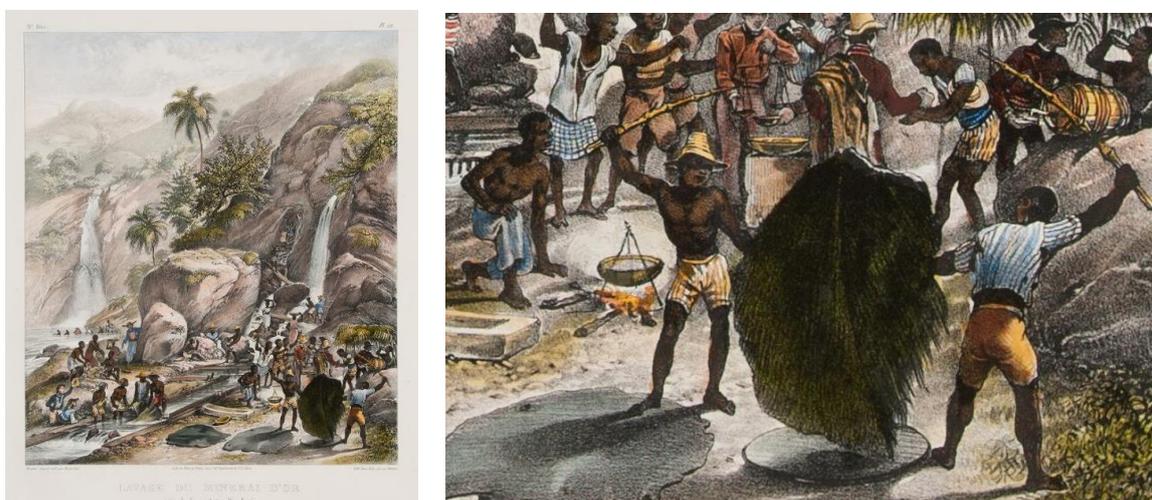
vamos nos limitar a observar que, também no Brasil, grandes quantidades de metal estão indo para Oriente, o que gera vicissitudes de um valor infeliz e muitas vezes consiste num aumento repentino e desproporcional... (RUGENDAS, p. 326. 1835)

Na descrição da seção de Paisagens quase no começo do álbum, Rugendas também fala sobre a riqueza do metal de ouro em certas partes de Minas Gerais:

Os arredores de. Villa Rica (Atual Ouro Preto) tem um caráter especial: não apenas as rochas, os vales e as cachoeiras lhes dão uma aparência selvagem, mas ainda são atingidos pelas fendas no solo que a exploração das minas efetuou em todas as direções. Não se pode conceber a abundância de ouro nesse país. É incontestavelmente um dos fenômenos mais marcantes do mundo. Em toda a cidade, esse metal é encontrado espalhado pelas alturas, na planície, nos leitos dos rios e córregos, nas suas águas, no pó das estradas e nas varreduras de casas; frequentemente quando você arranca uma planta, pode ver raízes cobertas de ouro, que as águas pluviais acumularam ali. (RUGENDAS, p. 98,1835)

Observamos então que a demanda da mineração e coleta de ouro era alta ainda em 1800, realizando assim uma cena que representa essa ação. Na ilustração vemos que todos os trabalhadores que atuam na coleta de ouro são pretos. É também notável o condicionamento físico demonstrado na musculatura dos personagens.

**Figura 71.** *Placa N°22 Lavage du Mineral D'Or.* J. M. Rugendas, 1835. *Voyage pittoresque dans le Brésil*, Paris, França.



**Fonte:** Reprodução do álbum *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Placa 22 p. 330.

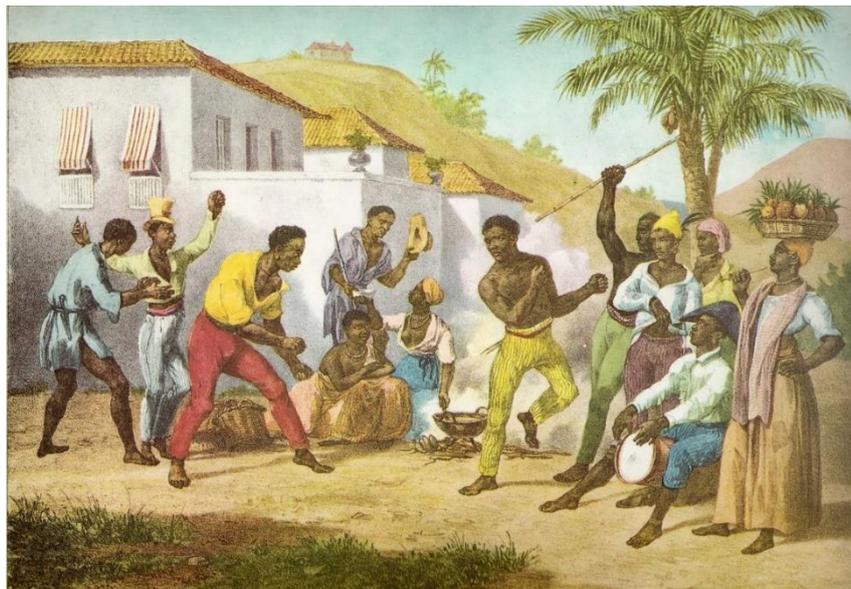
O quinto e último exemplo das ilustrações de Rugendas consiste em uma prática que hoje é considerada patrimônio cultural no Brasil, a cena de *Jogar Capoeira* (Figura 72) pertencente também a 4º Divisão: *Hábitos e costumes dos negros*. Rugendas descreve a consistência do jogo citando também outras manifestações artísticas dos pretos:

A dança habitual dos negros é a Batuca. Assim que houve em algumas assembleias, ouvimos batidas de mãos rítmicas; é o sinal pelo qual eles se chamam e se provocam em uma maneira de dançar. La Batuca está dirigindo por uma festa: consiste em certos movimentos do corpo, que talvez sejam expressivos demais; são especialmente os quadris que se movem, enquanto o dançarino bate a língua e os dedos, é acompanhado por um canto bastante monótono, os outros fazem um círculo ao redor dele e repetem o refrão...

...Muitas vezes acontece que os negros se envolvem nessas danças por noites inteiras sem interrupção. Eles também preferem sábados e véspera de Natal. Também devemos falar aqui de uma espécie de dança militar: duas tropas armadas com bastões são colocadas opostas uma à outra, e a habilidade consiste em cada uma evitar os disparos que seu adversário carrega para ele. Os negros ainda têm outro jogo de guerreiros, muito mais violento, o jogar capoeira: dois campeões correm, um sobre o outro, e tentam acertar a cabeça com o peito do oponente que desejam derrubar. É por saltos laterais, ou desvios igualmente hábeis, que se escapa ao ataque; mas, jogando-se um contra o outro, quase como as cabras, às vezes batem com a cabeça com muita força; frequentemente a piada dá lugar à raiva, de modo que os golpes e até as facas ensanguentam esse jogo. (RUGENDAS, p. 432. 1835)

Vemos na cena representada uma roda de capoeira, que alude aos movimentos e personagens participantes desse esporte, que segundo a ilustração de Debret e Rugendas era praticado basicamente por homens pretos de mediana idade. O fato de representar os personagens sem camisa e descalços era habitual nessas imagens possivelmente ligada ao fato de serem personagens pobres, marginalizados e escravos. Novamente destaca-se uma imagem onde os homens pretos são retratados de forma atlética e hercúlea.

**Figura 72.** Placa N°18 Jogar Capoeira. J. M. Rugendas, 1835. Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris, França.



**Fonte:** Reprodução do álbum Voyage pittoresque dans le Brésil. Placa 18. p. 442.

Existem outros viajantes, que apesar de não serem precisamente artistas, notaram as diferenças raciais e sociais existentes no Brasil do século XIX a partir da imagem do preto, e que com certeza era tema de interesse na comunidade científica internacional (europeia e branca). Alguns desses viajantes tiveram uma impressão sensualizada dos pretos, principalmente das mulheres, como aponta Dias (2013):

No caso da negra brasileira, a ênfase era ainda maior devido a sua condição de mulher, historicamente carregada de simbolismos, relacionada à degradação e ao desejo. Quando consideravam o negro belo, vacilavam quanto a essa percepção, ficando confusos em relação aos seus parâmetros de beleza e vendo-o como bonito, exótico ou sensual.

A constante associação do negro à sensualidade é retratada não somente pelos seus trajes e modo de andar, mas a uma vida sexual vista como desregrada...

A literatura de viagem oitocentista nos mostra que estava sendo construída uma imagem do Brasil enquanto território do prazer: sociedade de moral desvirtuada e composta por negros e mulatos erotizados. O corpo negro, em especial o da mulher, foi sexualizado a partir do olhar e do discurso do outro, sendo associado a algo animalesco e descontrolado. (DIAS, p. 92.2013)

Após visualizar as ilustrações de representação do preto como protagonista de várias cenas feitas por Debret e Rugendas, pontua-se que o modelo preto aparece novamente em telas da mesma época e posteriores, com a diferença de ser representado como um elemento anexo em paisagens de florestas. É possível visualizar essas obras de arte em coleções públicas dentro do Brasil. Citarei e apresentarei obras de duas instituições: o Museu Nacional de Belas Artes de Rio de Janeiro (MAR) e o Museu de Arte de São Paulo (MASP).

### **3.4.1 Museu Nacional de Belas Artes de Rio de Janeiro (MAR)**

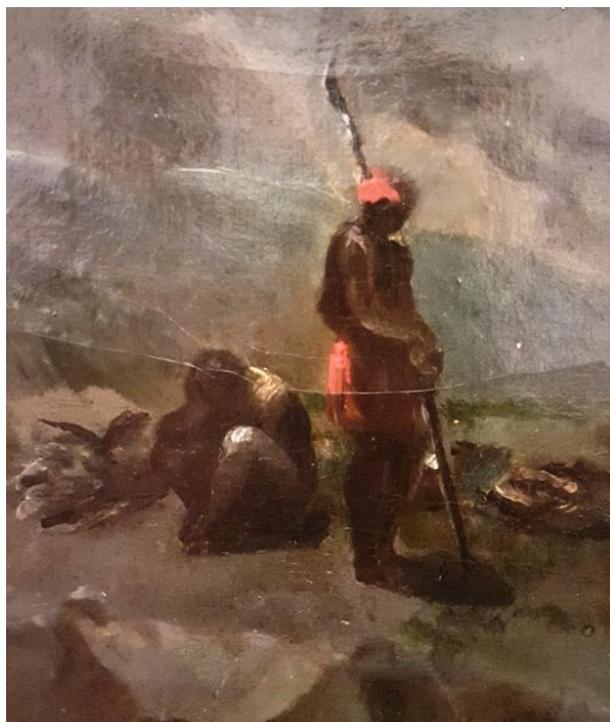
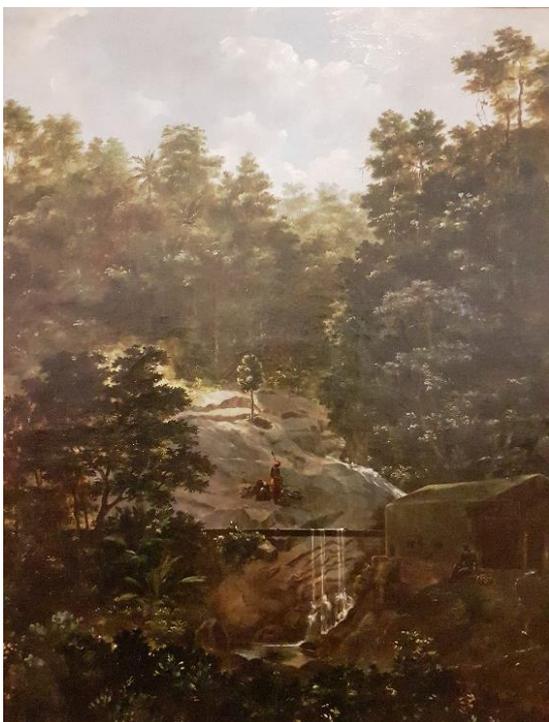
Situado no centro histórico do Rio de Janeiro, o edifício de arquitetura eclética projetado em 1908 pelo arquiteto Adolfo Morales de los Rios para sediar a Escola Nacional de Belas Artes, herdeira da Academia Imperial de Belas Artes, foi construído durante as modernizações urbanísticas realizadas pelo prefeito Pereira Passos na então Capital Federal (SOUZA, 1985).

Criado oficialmente em 1937 por decreto do presidente Getúlio Vargas, o Museu Nacional de Belas Artes conjugou a ocupação do prédio com a Escola Nacional de Belas Artes até 1976. Neste mesmo ano, com a criação da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) houve novo compartilhamento. A bicentenária Coleção do Museu Nacional de Belas Artes se originou de três conjuntos de obras distintos: as pinturas

trazidas por Joaquim Lebreton, chefe da Missão Artística Francesa, que chegou ao Rio de Janeiro, em 1816; os trabalhos pertencentes ou aqui produzidos pelos membros da Missão Francesa, entre os quais se destacam Nicolas-Antoine Taunay, Jean-Baptiste Debret, Grandjean de Montigny, Charles Pradier e os irmãos Ferrez; e as peças da Coleção D. João VI, deixadas por este no Brasil, ao retornar a Portugal, em 1821. (Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro 2019).

Dentro desta coleção foi possível identificar personagens e modelos pretos. A primeira obra, intitulada *Vista de Mãe d'Agua* de 1841 (Figura 73) é de autoria do pintor francês Félix Émile Taunay. Apresenta-nos a imagem de uma floresta carregada de vegetação, onde o único ponto de urbanização contida na obra é a casa construída ao lado direito e a pequena ponte que atravessa as rochas. Na parte central encontramos unicamente duas pessoas com traços indefinidos (pela utilização de técnicas e pinceladas do próprio artista). A utilização de cores para a designação dos personagens nos transmite a sensação de se tratar de dois homens pretos.

**Figura 73.** *Vista de Mãe d'Agua*. Oleo sobre Tela. Félix Émile Taunay, 1841, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Rio de Janeiro, Brasil, 2018.

Na segunda imagem, também de autoria de Taunay, temos a obra *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão* de 1843 (Figura 74) também nos apresenta uma paisagem de dimensões grandes, que ilustra uma ação tão antiga como contemporânea: o desmatamento de uma floresta por causas humanas. Novamente os personagens que acompanham a paisagem são pretos, dessa vez com traços mais definidos, note-se a musculatura dos corpos nas panturrilhas e torso.

**Figura 74.** *Vista de um mato virgem que se esta reduzindo a carvão.* Óleo sobre Tela. Félix Émile Taunay, 1843, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Rio de Janeiro, Brasil, 2018.

Na terceira tela, temos uma obra que conseguiu muita fama na sua época, trata-se da obra *Batalha dos Guararapes* feita em 1879 (Figura 75) pelo artista brasileiro Victor Meireles (1832-1903), que nos mostra uma cena poderosa carregada de uma composição pictórica e alegórica bastante complexa. Segundo a sua descrição no museu, a obra foi resultado após um grande número de esboços (estudos) inspirados pela visita do artista aos lugares onde aconteceram as guerras contra os holandeses em Pernambuco, a pintura foi encomendada pelo Governo Imperial em 1879, e nela encontramos uma grande variedade de personagens em movimentos corporais diferentes lembrando um pouco as alegorias de guerras produzidas na Europa. Entre os personagens da tela encontramos modelos pretos representados como soldados do lado esquerdo.

**Figura 75.** *Batalha dos Guararapes*. Oleo sobre Tela. Victor Meireles, 1879, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Rio de Janeiro, Brasil, 2018.

O quarto exemplo é outra cena de batalha e guerra carregada de composições complicadas e um movimento bastante marcado na tela em geral, trata-se da obra do artista brasileiro Pedro Américo (1843-1905), intitulada *Batalha do Avaí* feita em 1877 (Figura 76). Causou grande assombro na comunidade artística brasileira, pois se considerou a primeira tela brasileira em grandes dimensões (11 x 6 metros).

A obra representa, segundo a descrição do museu, um dos últimos grandes combates da Guerra do Paraguai, travado pela corrente de mesmo nome no território paraguaio em dezembro de 1868, entre as forças da Aliança Tripla e o Paraguai.

Dentro da complexidade da composição da obra na parte central, no canto inferior observamos duas pessoas: o que está deitado, em uma posição moribunda parece ser o único personagem preto.

**Figura 76.** *Batalha do Avaí*. Óleo sobre Tela. Pedro Americo, 1877, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Rio de Janeiro, Brasil, 2018.

As duas obras (*Batalha do Avaí* e *Batalha dos Guararapes*) foram expostas lado a lado na 25ª Exposição Geral de Belas-Artes de 1879, despertando uma intensa controvérsia sobre qual das composições era a mais perfeita. A obra de Meirelles recebeu muitos louvores, mas a crítica mais alinhada aos princípios do proto-modernismo a viu como estática e harmoniosa demais para uma cena em que esperaríamos mais dramaticidade e, portanto, era infiel à realidade: duas telas comparáveis pelas dimensões e pelo tema, mas absolutamente diversas do ponto de vista do estilo, da execução, das escolhas artísticas, enfim, no momento em que foram expostas pela primeira vez no Brasil, houve um profundo debate: o público e os críticos as sentiam como nitidamente distintas, melhor, como excludentes. Porém, imensas e opostas, elas eram colocadas sob a mesma rubrica pelo historiador moderno: “acadêmicas” (COLI, p.2. 2013).

### 3.4.2 Exposição “Das Galés as Galerias”

Durante o período em que visitei o Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, estava acontecendo também uma mostra que tinha como objetivo retratar o protagonismo preto na arte brasileira, a exposição *Das Galés às Galerias: Representações e protagonismos do negro no acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. A exposição continha obras em todos os formatos e técnicas. Citando em ordem cronológica temos exemplos de trabalhos de Post (Figura 77), Debret (Figura 78), Briggs (Figura 79), Brocos (Figuras 80 e 81), Palliere (Figura 82), Sabate (Figura 83), Campos (Figura 84), Belém (Figura 85), Lau (Figura 86), Oliveira (Figura 87), Lamarca (Figura 88) entre outros.

**Figura 77.** *Paisagem de Pernambuco*. Óleo sobre madeira. Frans Post, 1637, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



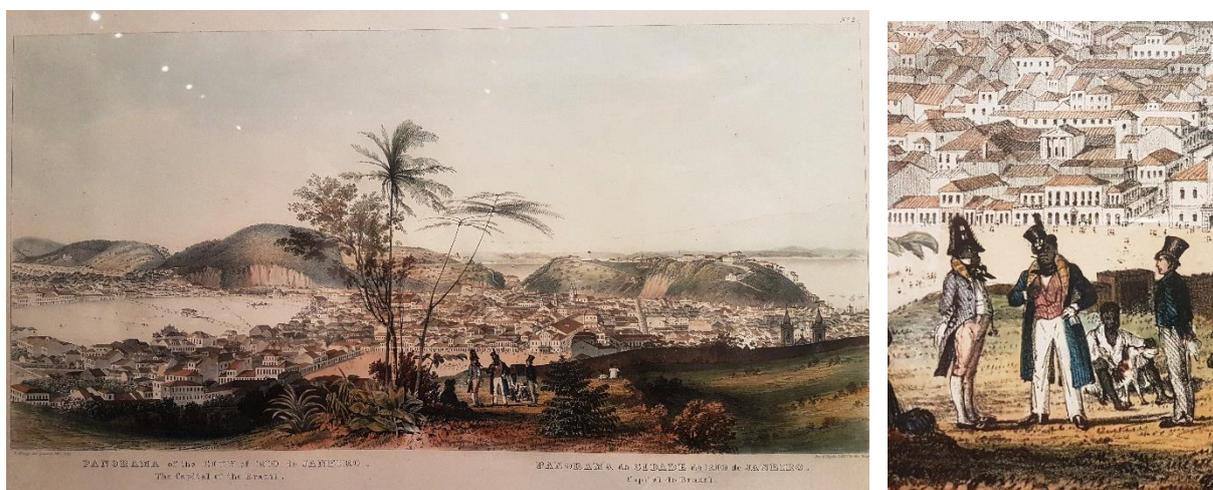
Fonte: Fotografia Alberto Escobar, Rio de Janeiro, Brasil, 2018.

**Figura 78.** *Vendedor de flores na porta de uma igreja; Ex-voto de marinheiros salvos de um naufragio.*  
Litografia. J.B. Debret, 1816-31. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Rio de Janeiro, Brasil, 2018.

**Figura 79.** *Panorama da cidade do Rio de Janeiro. Capital Brazil.* Litografia. Guilherme Briggs, 1837.  
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



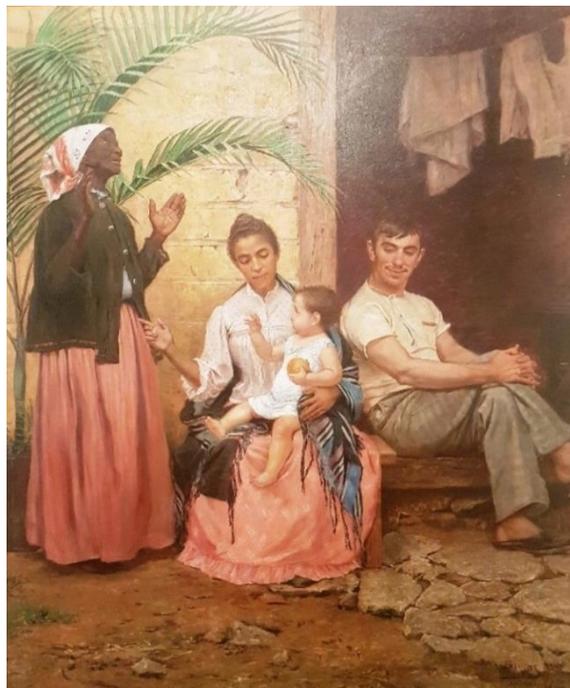
**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Rio de Janeiro, Brasil, 2018.

**Figura 84.** *Engenho de mandioca.* Óleo sobre Tela. Modesto Brocos, 1892, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Rio de Janeiro, Brasil, 2018.

**Figura 81.** *Redenção de Ca.* Óleo sobre Tela. Modesto Brocos, 1895, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



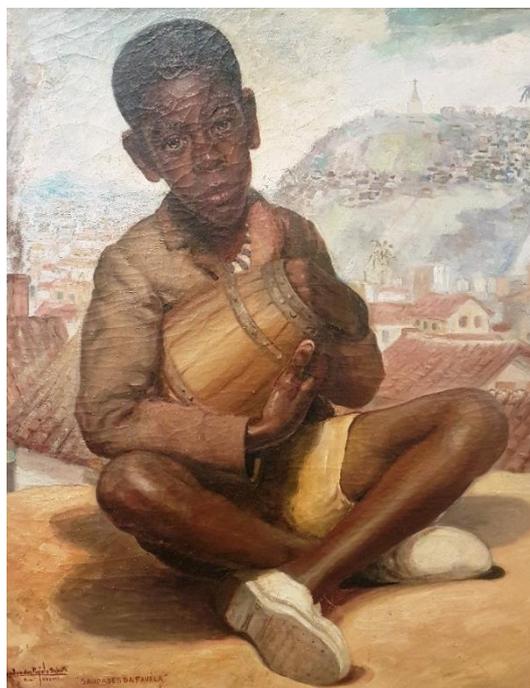
**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Rio de Janeiro, Brasil, 2018.

**Figura 82.** *Um mercado na Bahia.* Litografia. León Pallière, 1864, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Rio de Janeiro, Brasil, 2018.

**Figura 83.** *Saudades da favela.* Óleo sobre Tela. Salvador Pujals Sabate, 1937, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



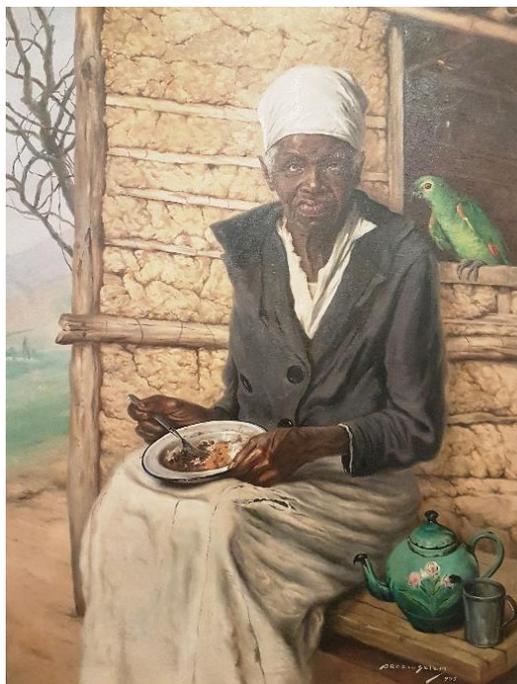
**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Rio de Janeiro, Brasil, 2018.

**Figura 84.** *Pretinha*. Bronze fundido. Jorge Campos. 1942, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



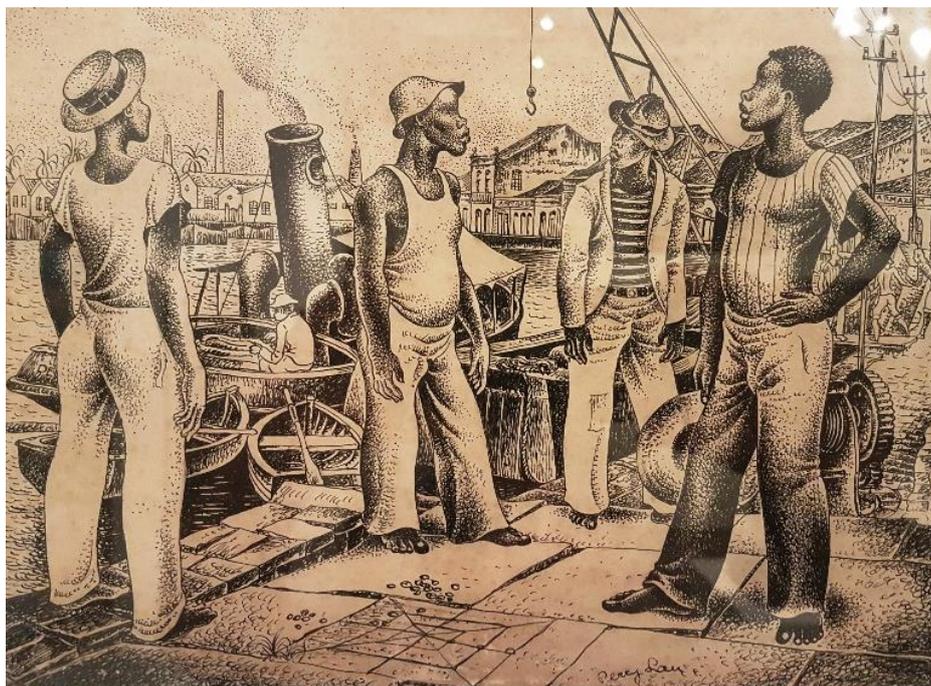
**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Rio de Janeiro, Brasil, 2018.

**Figura 85.** *Mãe Maria*. Óleo sobre Tela. Orósio Belém. 1945. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



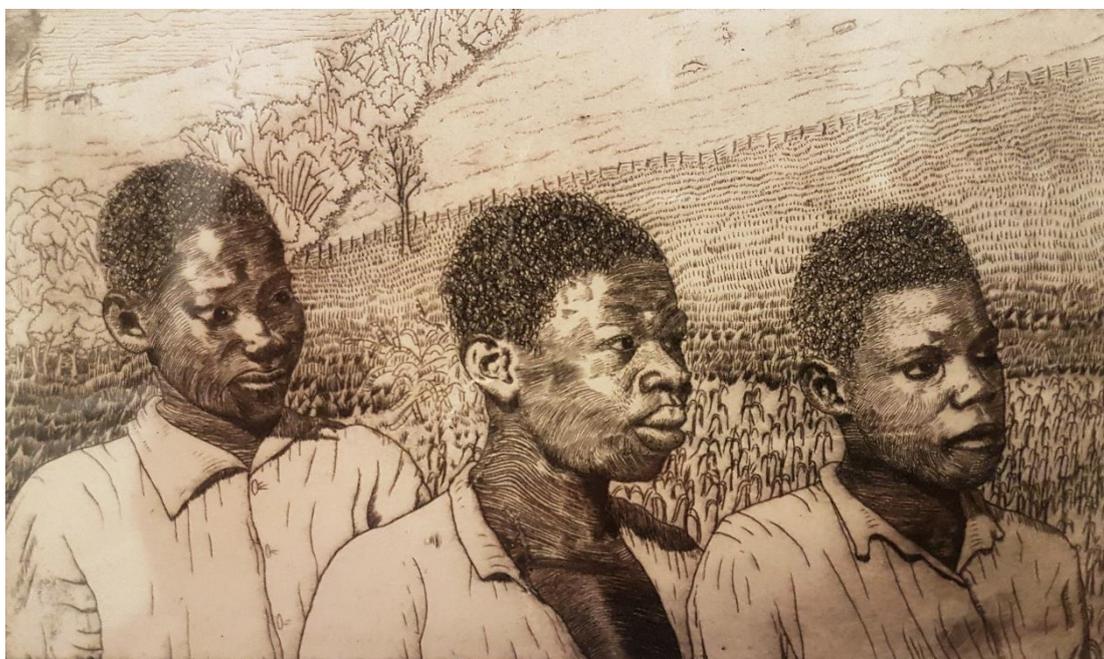
**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Rio de Janeiro, Brasil, 2018.

**Figura 86.** *Trabalhadores de estiva.* Nanquim sobre papel. Percy Lau. 1942, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



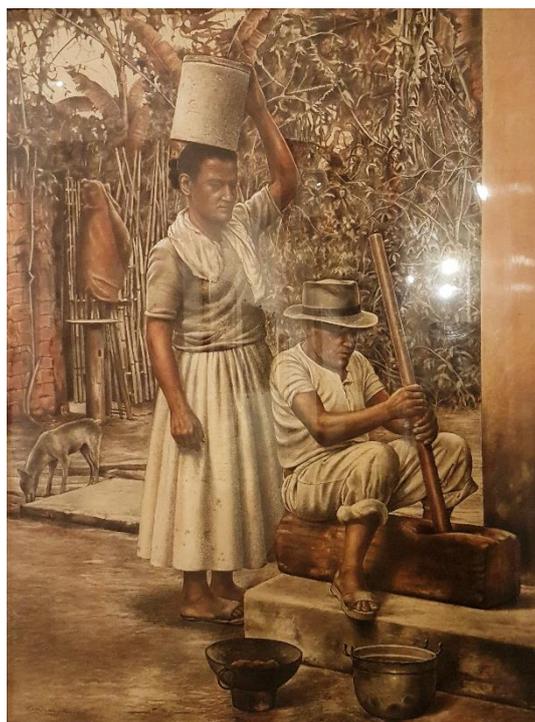
**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Rio de Janeiro, Brasil, 2018.

**Figura 87.** *Carnaval.* Água forte sobre papel. Ceurio de Oliveira. 1940, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Rio de Janeiro, Brasil, 2018.

**Figura 88.** *A paz dos humildes*. Pastel e Crayon sobre Madeira. Fernando Lamarca. 1961, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, Rio de Janeiro, Brasil, 2018.

Sobre esta exposição, um dos painéis do museu referente à curadoria e expografia continha a seguinte informação:

Na passagem dos 130 anos da assinatura da Lei Áurea, o Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC inaugura, no próximo dia 30 de maio, a exposição “Das Galés as Galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do MNBA

A exposição “Das Galés às galerias: representações e protagonismos do negro no acervo no acervo do MNBA” explora um fio condutor aonde múltiplas interpretações do negro e do legado afro-brasileiro vão tomando forma.

Enfocando as artes inseridas no contexto de épocas específicas, os curadores optaram por um recorte que abrange basicamente três momentos de nossa história onde as questões do negro e do nacional estão imbricadas na imaginação da brasilidade: da Colônia ao Império, o Brasil do Estado Novo e o Brasil atual, onde a brasilidade homogeneizada cede cada vez mais espaço a uma diversidade de identidades e tradições culturais caminhando para uma sociedade multicultural.

No contexto deste marco, a exposição busca proporcionar um olhar sobre as múltiplas representações do negro, bem como seus protagonismos encontrados em cerca de 80 obras do rico acervo do MNBA (Museu Nacional de Belas Artes, outubro 2018)

### 3.4.3 Exposição “Histórias Afro-Atlânticas” no Museu de Arte de São Paulo (MASP)

Paralelamente à exposição do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, tive a oportunidade de visitar também a exposição acontecida em São Paulo no Museu de Arte de São Paulo (MASP) com a mesma temática. Organizada pelo Ministério da Cultura e o Governo do Estado de São Paulo, a exposição intitulada *Histórias Afro-Atlânticas* contava com um número muito maior de obras e com uma diversidade de artistas nacionais e estrangeiros. No texto da própria exposição encontramos mais detalhes:

Histórias afro-atlânticas apresenta uma seleção de 450 trabalhos de 214 artistas, do século 16 ao 21, em torno dos “fluxos e refluxos” entre a África, as Américas, o Caribe, e também a Europa, para usar a famosa expressão do etnólogo, fotógrafo e babalaô franco-baiano Pierre Verger.

O Brasil e um território central nas histórias afro-atlânticas, pois recebeu aproximadamente 46% dos cerca de 11 milhões de africanos e africanas que desembarcaram compulsoriamente neste lado do Atlântico, ao longo de mais de 300 anos. Também foi o último país a abolir a escravidão mercantil com a Lei Áurea de 1888, que perversamente não previu um projeto de integração social, perpetuando até hoje desigualdades econômicas, políticas e raciais.

A exposição não segue um ordenamento cronológico ou geográfico, sendo dividida em oito núcleos temáticas que tencionam diferentes temporalidades, territórios e suportes, nas duas instituições que coorganizam o projeto. (HISTÓRIAS AFRO-ATLANTICAS, outubro de 2018)

Como vemos no mesmo texto introdutivo, a exposição contava com mais de 400 trabalhos representando cinco séculos de produção de obras de arte onde o sujeito ou modelo central de representatividade fosse o preto, independentemente se o artista fosse preto, branco, brasileiro ou estrangeiro. Encontrei uma diversidade de técnicas e formas de representação do modelo preto nas mais diversas poéticas artísticas que mostram o interesse dos pintores ou pintoras em representar uma estética do modelo preto, seja de maneira positiva, negativa ou imparcial, mostrando um registro que forma parte de um antecedente artístico dentro da sociedade brasileira.

Nesse sentido, apresento um recorte com as seguintes imagens registradas no mesmo dia da exposição e que sob consideração pessoal acredito serem representativas para a pesquisa (com alguns elementos que poderiam ser considerados eróticos, outras com características cotidianas e sociais). Dentro das obras apresentadas visualizaremos tanto o modelo preto masculino quanto o feminino (Figuras 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104 e 105).

**Figura 89.** *A ponta do calabouço.* Óleo sobre tela. Henry Chamberlain. 1816-21, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, São Paulo, Brasil, 2018.

**Figura 90.** *Vista do Pão de Açúcar.* Óleo sobre tela. Charles Landseer. 1827. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, São Paulo, Brasil, 2018.

**Figura 91.** *Dia de reis em Havana.* Óleo sobre tela. Victor Patricio Landaluze. Cerca de 1800. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, São Paulo, Brasil, 2018.

**Figura 92.** *Um mercado de linho nas Índias Ocidentais.* Óleo sobre tela. Agostino Brunias. 1780. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, São Paulo, Brasil, 2018.

**Figura 93.** *Festa-ritual escrava no Suriname.* Óleo sobre tela. Dirk Valkenburg. 1706. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, São Paulo, Brasil, 2018.

**Figura 94.** *Mulher negra com criança.* Óleo sobre tela. Albert Eckhout. 1641. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



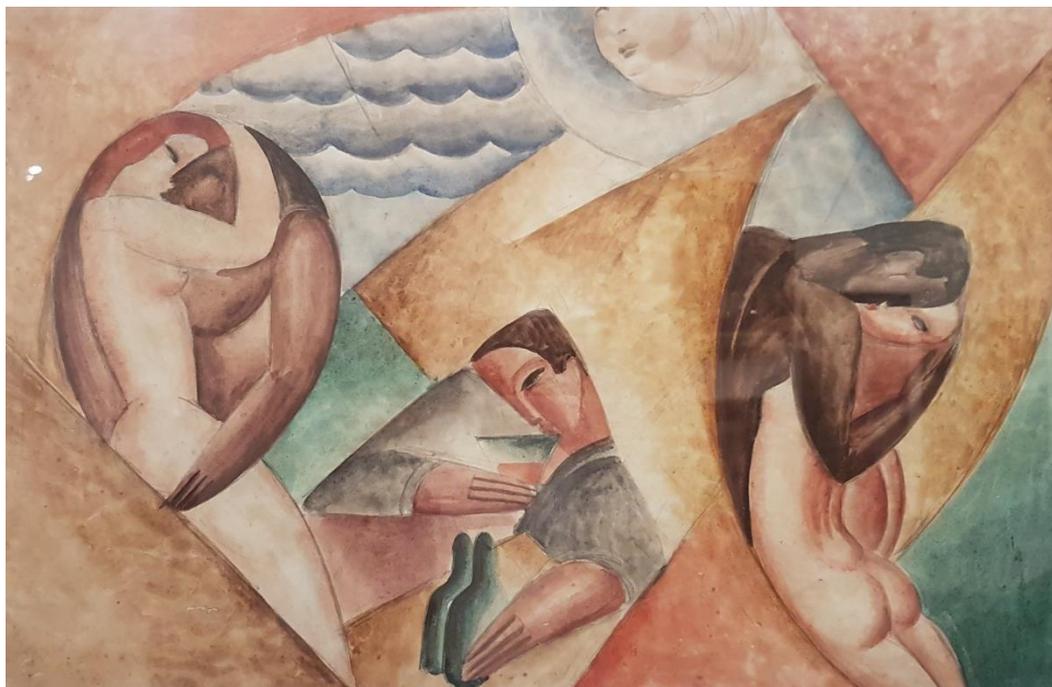
**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, São Paulo, Brasil, 2018.

**Figura 95.** *Pequeno senhor que eu amo*. Óleo sobre tela. Julien Vallou de Villeneuve. 1840. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, São Paulo, Brasil, 2018.

**Figura 96.** *Composição Onírica*. Óleo sobre tela. Antonio Gomide. 1934. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



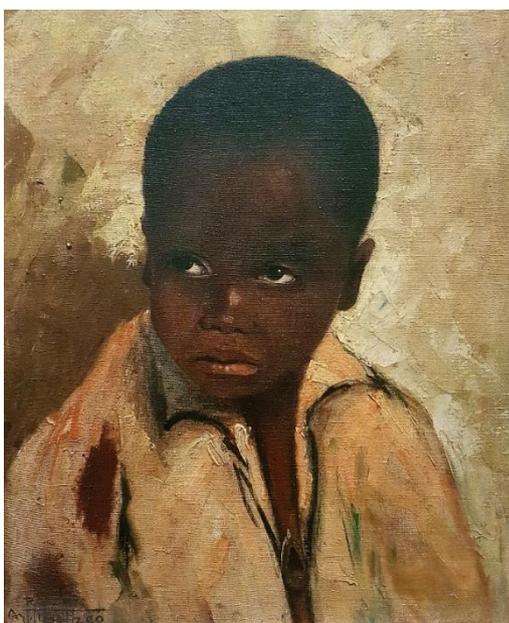
**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, São Paulo, Brasil, 2018.

**Figura 97.** *O lavrador de café.* Óleo sobre tela. Cândido Portinari. 1934. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



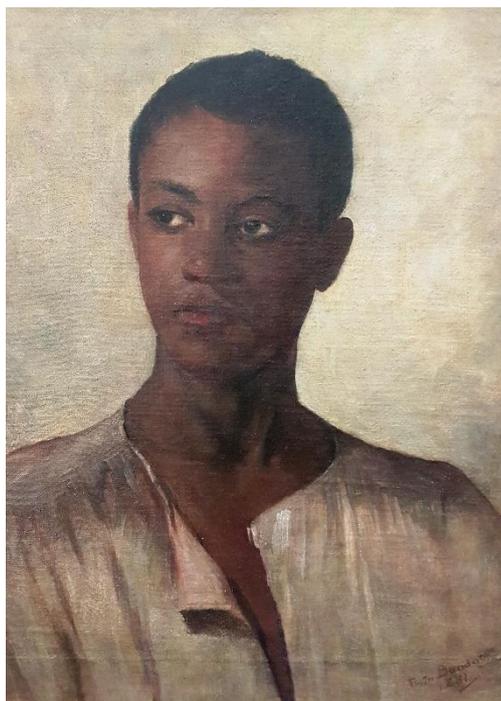
**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, São Paulo, Brasil, 2018.

**Figura 98.** *O menino.* Óleo sobre tela. Arthur Timotheo da Costa. 1917. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, São Paulo, Brasil, 2018.

**Figura 99.** *Cabeça de homem*. Óleo sobre tela. Antonio Rafael Pinto Bandeira. 1891. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



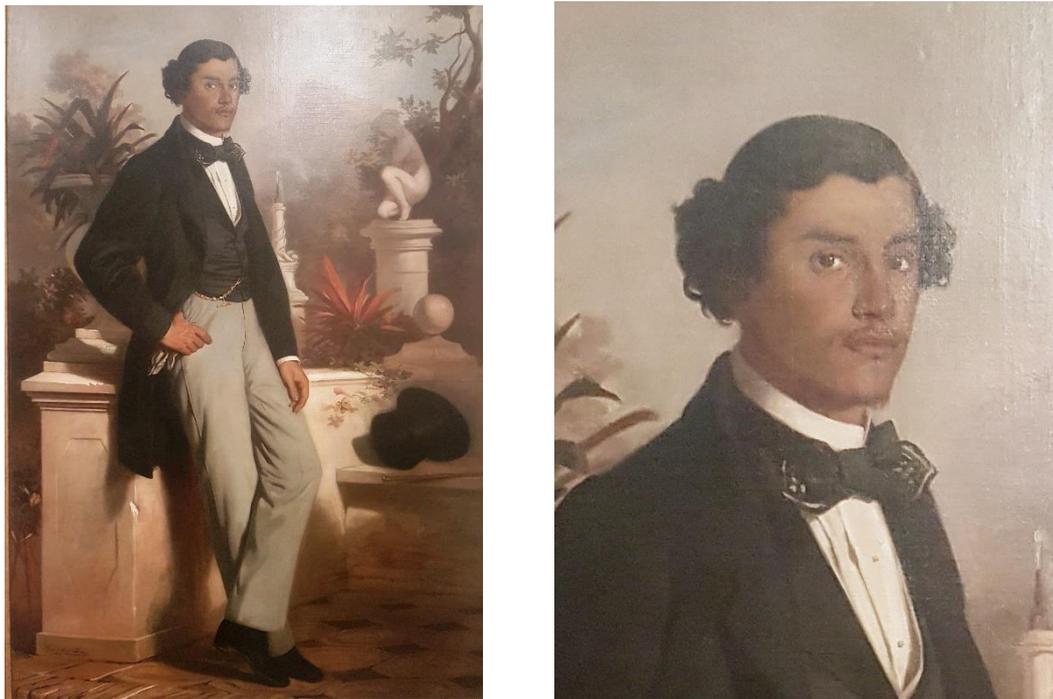
**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, São Paulo, Brasil, 2018.

**Figura 100.** *Dominicanos livres das Indias Ocidentais*. Óleo sobre tela. Agostino Brunias. 1770. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



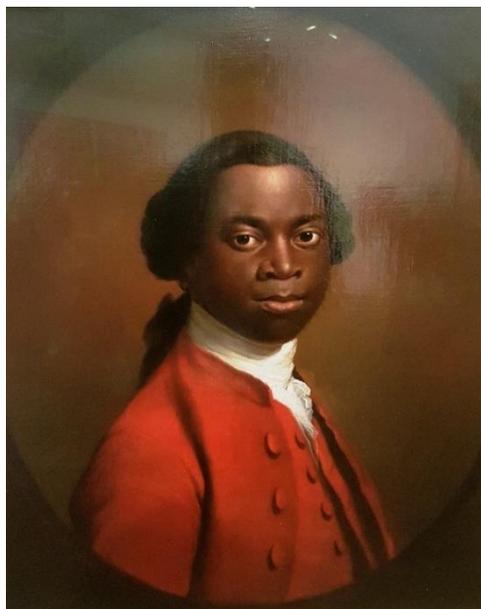
**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, São Paulo, Brasil, 2018.

**Figura 101.** *Retrato do maestro Henrique Alves de Mesquita.* Óleo sobre tela. Victor Meirelles. 1862. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



**Fonte:** Fotografia: Alberto Escobar, São Paulo, Brasil, 2018.

**Figura 102.** *Retrato de um africano provavelmente Ignatus Sancho.* Óleo sobre tela. Autoria desconhecida. 1758. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



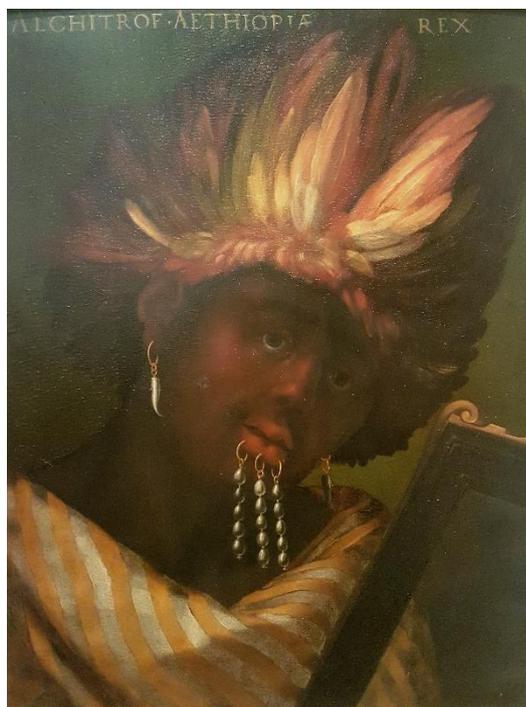
**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, São Paulo, Brasil, 2018.

**Figura 103.** *Jovrem negro segurando um arco.* Óleo sobre tela. Hyacinthe Rigaud. Seculo XVII. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



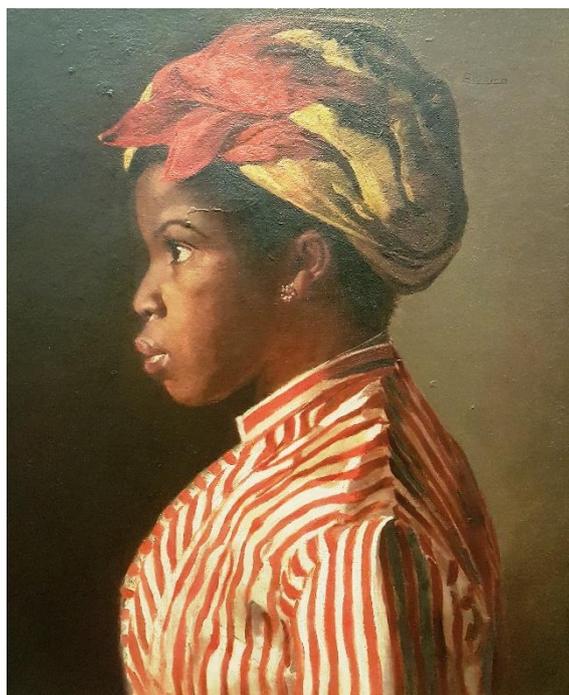
**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, São Paulo, Brasil, 2018.

**Figura 104.** *Alchitrof, imperador da Etiopia.* Óleo sobre tela. Cristofano Dell'Atissimo. 1568. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, São Paulo, Brasil, 2018.

**Figura 105.** *Figura de jovem negra*. Óleo sobre tela. Belmiro de Almeida. 1880. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



**Fonte:**Fotografia Alberto Escobar, São Paulo, Brasil, 2018.

A exposição contava com muita diversidade em temáticas, técnicas e artistas, as imagens apresentadas não serão analisadas em detalhe individualmente, são apenas exemplares que considero que dialogam com o eixo da pesquisa proposta, valorando em cada obra, aspectos técnicos, estéticos, conteúdo e o contexto social em que foram realizadas. Nesse sentido é possível fazer uma aproximação, mas generalizada para mapear os temas ou motivos das representações visualizadas nos exemplos mostrados, divido-lhes em três grandes grupos de acordo ao meu critério como artista:

O primeiro grupo pode representar cenas tanto de registro cenográfico (como por exemplo, as cenas onde o preto aparece como elemento de detalhe dentro de paisagens históricas) como as do cotidiano da época (representações de costumes, vestimentas e práticas culturais de pretos, por exemplo, as representações de capoeira, músicas, danças etc.).

O segundo grupo contém peças focadas em representar o modelo preto em posturas desvantajosas, isso é, sendo retratado realizando ações de serviço, escravidão, castigo e punição, e delimitar sua representação a elementos associados à pobreza e submissão.

O terceiro grupo contém os retratos formais onde o preto aparece como o protagonista, num sentido mais aristocrático (exemplo: retratos de imperadores, reis magos, governantes e demais personalidade pretas que marcaram algum evento social, político ou religioso). Dentro desse grupo seria possível então também identificar alguns elementos que poderiam se categorizar como eróticos na contemporaneidade. Com esse tipo de representações, antecedentes que visariam serem registros de uma arte homoerótica com representação do preto nesse sentido são poucos.

Assim na cidade de São Paulo também temos o Museu Afro-brasileiro sob direção do artista e museólogo Emanuel Araujo, quem segundo Jorgen (2015) na resenha da entrevista *Pintores Negros - Contribuição negra à arte brasileira*, feita a Araujo nos apresenta 10 artistas negros brasileiros que contribuíram na arte nacional:

"Durante muito tempo", diz o museólogo, "pouco se sabia sobre esses pintores, pouco se conhecia de sua produção artística". "Na verdade, essas obras ainda surpreendem quando aparecem no mercado de arte", ele acrescenta, lembrando "a necessidade de uma política de revisão para resgatar em profundidade essa produção artística". De qualquer modo, dez artistas já passaram a ter seus nomes inscritos, definitivamente, na história da arte no Brasil. "A vida de cada um deles", conta Araújo, "foi uma interminável batalha, um grande esforço pessoal, de uma tenacidade inimaginável, pela afirmação e reconhecimento de suas obras". "O fato de seus nomes permanecerem já credencia a raça negra ao reconhecimento da nação pela sua contribuição à construção da cultura brasileira"(JORGEM, 2015)

Os 10 artistas pretos citados por Araujo são: Arthur Timótheo, Benedito José de Andrade, Emmanuel Zamor, Estevao Silva, Firmino Monteiro, João Timótheo, Horácio Hora, Rafael Pinto Bandeira e Wilson Tibério. Após realizar uma breve visita no proprio Museu Afro-brasileiro constatei que efetivamente possuía um enorme acervo de obras artísticas de matriz africana: pinturas, artesanato, tecidos, esculturas, etc.

Na secao dedicada a obras pictóricas identifiquei uma parede que contava com uma grande diversidade de retratos de personagens pretos (Figura 106), o sistema de montagem dessas obras foi um pouco confuso para dar leitura das fichas técnicas e localizar o autor de cada obra, no então o conjunto conformava uma estrutura harmoniosa e esteticamente chamativa.

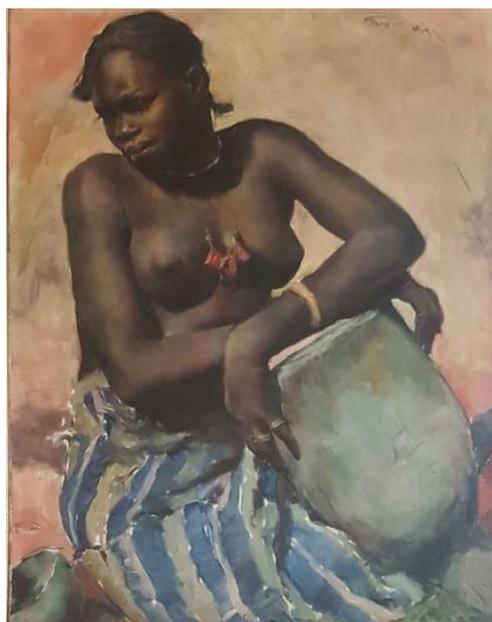
Dentro da mostra pictórica exposta também se identificaram algumas obras com temática de nu artístico representando um modelo preto, tanto feminino como masculino (Figura 107), o qual evidencia que dito modelo, mesmo tendo uma minoria de exemplares atualmente, também foi utilizado no período do século XIX por alguns artistas.

**Figura 106.** Diferentes obras representando retratos de modelos pretos por diversos artistas. Séculos XIX e XX. Museu Afro-brasileiro, São Paulo.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, São Paulo, 2018.

**Figura 107.** Esquerda: *Sem Título*, Lucilio de Albuquerque, Óleo sobre madeira. Século XIX.  
Direita: *Sem Título*, Pal Fried, óleo sobre tela. Século XX. Museu Afro-brasileiro, São Paulo



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, São Paulo, 2018.

As obras com representação erótica do modelo masculino preto são poucas nos dias atuais, baseado na coleta e mapeamento de imagens feita nas instituições visitadas tanto dentro como fora do Brasil, Mott (2020) num breve artigo que dialoga com o ponto de vista proposto por Fanon (1952) sob o desejo e sexualização do corpo preto nos descreve parte desse panorama na sociedade brasileira colonial:

Também os corpos negros despertavam irresistível atração nos colonos mais fogosos: em 1703 o lavrador João Carvalho de Barros, pardo, 26 anos, morador em Matoim, reendeiro no engenho dos Rocha Pitta, confessa à Inquisição que tentado pelo “demônio”, transou com diversos negros “e que estas tentações começaram quando estando uma noite em companhia de alguns escravos seus, e vendo-os nus, como eles costumam andar, se lhe excitou ao apetite e desejo de pecar com eles”

Nunca encontrei documento antigo com depoimento laudatório das belezas físicas do corpo negro. (MOTT, 2020)

Vemos então que a representação do homem preto de maneira erótica ou a como a minha proposta de terminologia sugere: o *Homoerotismo preto* durante o século XIX não foi um alvo ou campo de estudo muito popular ou utilizado por muitos pintores, no entanto o corpo preto foi erotizado em outros ramos da arte como, por exemplo, a literatura, como vimos anteriormente (Visualizado na pag. 61).

### 3.5 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO 02

Falando propriamente sobre o erotismo dentro da pintura, como vimos essa “erotização” ligada ao corpo preto não foi tão marcante e representada no Brasil, sobretudo porque o corpo masculino branco era o regente referente aos estudos anatômicos e de nus durante a época da academia brasileira que teve seu auge no século XIX, algo em contraste com a academia francesa de arte da mesma época, onde o modelo preto foi amplamente utilizado, como vimos anteriormente com o caso do modelo Joseph, representado em telas de diversos artistas.

É importante também lembrar que as formas de representação diferem esteticamente entre as encontradas na Europa e no Brasil devido a vários fatores como: ser de diferentes academias artísticas, diferente localização geográfica, possuírem diferentes contextos sociais e diferença na trajetória dos artistas (os artistas franceses, por exemplo, tem uma trajetória de ensino artístico mais antigo do que os pintores brasileiros que adotaram o ensino artístico francês a partir da criação da Academia Imperial de Belas Artes no século XIX).

O contraste mais notável na valorização do corpo preto foi no sentido de representa-lo na cotidianidade do sistema escravocrata, no caso do Brasil, por exemplo, a maioria das artes do século XIX representam como vimos com Debret e outros pintores contemporâneos, um modelo de homem preto pobre, submisso, escravo e punido, uma imagem amplamente rejeitada em nossos dias atuais. No entanto, como vimos diante os exemplos, essas ilustrações feitas por Debret e seus contemporâneos não foram as únicas do seu vasto repertório artístico, existem outras (menos divulgadas nos meios) que retratam a cultura dos africanos, suas danças, instrumentos e músicas.

Internacionalmente, diante dos exemplos visualizados e apresentados, o preto foi amplamente utilizado na representação do rei Balthazar (obras de artistas italianos por exemplo) para ilustrar a passagem dos reis magos do Novo Testamento. Já no caso da França o modelo preto foi representado de maneira alegórica em diversas temáticas como vimos com o artista Gericault.

Importante lembrar que o contexto sociopolítico de ambas as regiões pode ter influenciado a percepção e modo de representação pelos pintores em relação ao modelo preto, ao mesmo tempo pelas teorias antropológicas, teorias estéticas, e religiosas. Ainda assim surgem algumas interrogantes referentes a esse processo de representação do preto dentro da arte ocidental, citando três, por exemplo:

1. Teria influenciado (sob a noção de representa-lo artisticamente) o fato das duas abolições da escravidão acontecerem com vários anos de diferença? Tanto na França (em 1848) como no Brasil (em 1888)?
2. Será que existe um limite na representação do erotismo ou homoerotismo do modelo preto sem cair nas passagens citadas de hipersexualização ou objetificação? E se existe, será possível compará-lo com os limites que definem uma arte erótica de uma pornográfica?
3. Dentro dos aspectos para considerar uma obra erótica, será que o erotismo encontra-se em quem enxerga a obra, em seu criador ou na opinião dos críticos/acadêmicos?

Não tendo as respostas definitivas ou concluintes para as interrogantes originadas, meu objetivo será então aproximar do leitor o conhecimento sob o assunto, com ajuda dos teóricos e a minha interpretação como artista e pesquisador reconhecendo a valorização estética do modelo preto como um elemento importante dentro da produção artística acadêmica. Nesse sentido o capítulo três abordará alguns

tópicos importantes como a inspiração artística, a poética ou estilo pessoal como artista-indivíduo e alguns exemplos de homoerotismo preto na contemporaneidade por artistas nacionais e internacionais, além de contar também com parte da minha produção artística pessoal feita paralelamente à presente pesquisa.

**4 CAPITULO 03: A INDIVIDUALIDADE ARTÍSTICA NA  
ABORDAGEM DA REPRESENTAÇÃO DO CORPO PRETO  
MASCULINO**

No capítulo 01 abordei os elementos, palavras e conceitos que foram aplicados ao longo da pesquisa. Elementos chave como corpo, modelo, preto e arte se tornaram foco principal dessa investigação, que visou estudar alguns casos relevantes de representação homoerótica negra dentro e fora do Brasil a partir do século XIX. Apresentei conceitos desenvolvidos e aplicados nas enciclopédias do mesmo século em três diferentes línguas: espanhol, inglês e português tendo como finalidade estabelecer algumas noções sobre o que poderia ser considerado erótico dentro das artes a nível geral e estético. Esses conceitos foram ilustrados com imagens de referência com intuito de facilitar a compreensão e ao mesmo tempo fomentar definições para assimilar os conteúdos apresentados. Dessa maneira, o primeiro capítulo serviu como um marco teórico introdutório.

No capítulo 02 apresentei a pesquisa de campo realizada em 2018-2019, que mostrou o resultado da coleta de imagens feitas ao longo de viagens, visitas a museus, palestras e revisão bibliográfica cujo tema principal abordasse a representação erótica do modelo preto masculino dentro das artes, ou, utilizando-me de um o termo que, por acreditar ser apropriado, acrescento à pesquisa: o “Homoerotismo Preto”. O capítulo incluiu uma lista de imagens de obras que retrataram o modelo preto (tanto masculino quanto o feminino) dentro e fora do Brasil. Foi de interesse destacar as diversas formas de abordagem desse modelo, encontrando variadas interpretações por artistas, alguns de renome internacional e outros pouco conhecidos. Dentre todas as exposições apresentadas no capítulo, duas devem ser destacadas por conterem maior quantidade em obras contendo representações do modelo preto no seu acervo: “Histórias Afroatlânticas”, apresentada no Museu MASP em 2018 e a exposição “Le Modele Noir” apresentada no Museu D’Orsay em 2019 exibiram uma quantidade significativa de obras relevantes para essa pesquisa, contemplando variados pontos de vista e interpretações de artistas, tanto latino-americanos quanto europeus.

Em seguida, analisamos o fato da representação de um modelo humano dentro das artes sempre estar sujeita à interpretação do artista, ao modo em que procura retratar esse modelo de maneira estética de acordo com suas finalidades pessoais, sociais, políticas ou ideológicas. Nesse sentido, o capítulo 03 tratará especificamente sobre as singularidades da poética artística contemporânea na representação do homoerotismo preto, tendo como referência artistas brasileiros e estrangeiros contemporâneos,

incluindo-me nesse último grupo como um artista observador e apreciador da estética particular do modelo masculino.

Utilizarei como marco cronológico um período de 30 anos, partindo desde a produção de artistas entre 1990 e 2020. Outro aspecto importante diz respeito à utilização de ferramentas mais recentes para incluir nas referências, como as redes sociais Facebook e Instagram, com objetivo de apresentar artistas contemporâneos que trabalharam com a representação do Homoerotismo preto dentro dessas mídias.

Parte do processo de elaboração da dissertação foi realizar uma série de obras que retratassem uma poética homoerótica negra protagonizando as minhas pinturas ou desenhos, como forma de registrar uma visão e poética particular diante de um elemento que considero esteticamente destacável na sociedade brasileira: a amplitude de possibilidades para retratar o modelo preto masculino de forma espontânea. Nesse sentido, elaborei ao longo da pesquisa uma série de 06 obras artísticas, que apresentarei e analisarei brevemente dentro do presente capítulo.

#### 4.1 A INDIVIDUALIDADE ARTÍSTICA: POÉTICAS E INTERPRETAÇÕES

Assim como existe uma diversidade em imagens, existe um grande número de artistas que desenvolvem sua poética com temáticas pictóricas variadas (os exemplos mais comuns são paisagens, naturezas mortas, nu masculino e feminino, retratos alegóricos e religiosos, etc.), no mesmo sentido, existe uma gama de movimentos artísticos como o cubismo, realismo, figurativismo, impressionismo, etc. Estes movimentos também estão sujeitos a fatores como temperamento, essência e personalidade de cada artista. Por exemplo, uma obra de Pablo Picasso considerada cubista possui prestígio e alto valor monetário, no entanto, existem outros representantes deste movimento (o cubismo) que possuem obras com características similares as de Picasso. A principal diferença consiste na trajetória de Picasso, o período em que a obra foi pintada e a história por detrás do que está retratado, que fará que ela agregue maior simbolismo e valor, tanto artístico quanto comercial, e tenha destaque entre os demais representantes contemporâneos a Picasso. Entretanto, o fato de Picasso ser um artista famoso em seu tempo não invalida o trabalho dos seus contemporâneos, mesmo aqueles que não incorporam a linha do movimento cubista.

Acerca da análise dos processos de criação artística dentro dos aspectos da individualidade de cada artista, abordarei o fator criatividade. A criatividade dentro da

arte é observada como um estado de contínua metamorfose, um percurso feito de acordo com o caráter de cada criador. Importante denotar que a crítica não muda impunemente seu foco de atenção, do produto para o processo (SALLES, 1998). A construção de cada obra de arte acontece, portanto, na constante evolução de um ambiente que engloba vários aspectos internos e externos de cada artista. Salles (1998) descreve parte desses aspectos partindo do aspecto da individualidade do criador:

O artista é visto em seu ambiente de trabalho, em seu esforço de fazer visível aquilo que está por existir: um trabalho sensível e intelectual executado por um artesão. Um processo de representação que dá a conhecer uma nova realidade, com características que o artista vai lhe oferecendo. A arte está sendo abordada sob o ponto de vista do fazer, dentro de um contexto histórico, social e artístico. Um movimento feito de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente. O trabalho criador mostra-se como um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir. (SALLES, 1998. P. 26-27)

Parte do processo criativo de cada artista pode ser observada diante da criação ou adaptação de uma estética/poética em particular na hora de exhibir ou expor o seu trabalho ao público, ou seja, seu “estilo artístico pessoal”, sua “marca” aparece. Importante sinalizar que a exposição, seja ela institucional (museus, galerias) ou privada (salas particulares, espaços alugados temporalmente, residências) que tenha um diálogo entre o observador e a obra mostrada tem como resultado comentários, críticas e opiniões acerca de elementos como a técnica utilizada, a temática, o contexto sócio-político ou mesmo sobre o caráter religioso-alegórico que a obra possa conter, além da mensagem da obra, entre outras observações.

Aspectos que fazem parte da obra de arte particular tratam-se dos elementos estéticos onde se reafirma a técnica e poética de cada artista. Aplicando esse exemplo em uma analogia com qualquer tese ou hipótese nas ciências sociais (onde é submetida à avaliação para comprovação de fatos), a arte utiliza o método das exposições para captar as reações do público frente a um tema específico e sobre a forma de abordagem utilizada pelo artista. Mas no que diz respeito à poética ou estética pessoal de cada artista? O que há por trás da sua inspiração? Vamos analisar brevemente esse conceito.

#### 4.2 A INSPIRAÇÃO ARTÍSTICA E CRIATIVIDADE

Há algum tempo, se acreditava que existia uma força que influenciava de alguma maneira as ideias na mente dos artistas, que logo seria materializada diante da arte que eles produziam. A mitologia na antiga Grécia sustentou no imaginário popular a ideia

de que a manifestação da inspiração era feita por entidades capazes de gerar imagens e vontade para a criação artística ou científica, e as denominaram por ‘Musas’. Marnoto (2016) nos traz uma breve história sobre a importância do termo como personificação das deidades no ofício das artes gregas antigas:

No princípio eram as Musas, nove: Calíope, Clio, Erato, Euterpe, Melpomene, Polimnia, Tália, Terpsicore e Urânia. É o que diz Hesíodo, logo nos primeiros versos da *Teogonia*. Hesíodo é, juntamente com Homero, um dos mais antigos poetas da cultura ocidental de que há notícia. Viveu entre os séculos VIII e VII a.C. e o seu poema *Teogonia* é dedicado às origens do cosmos, dos deuses e das deusas. No seguimento destes versos iniciais, em que inscreve as Musas criadoras na génese do universo, explica que Zeus passou nove noites seguidas no leito de Mnemosine. Um ano depois, nasceram o fruto desse amor, as Musas, que são rigorosamente nove. Eram, no seu conjunto, entidades dotadas de excepcionais faculdades, e a isso fazem alusão dois símbolos em particular, o lugar onde moram, uma colina, e a proximidade de uma fonte. A colina e a fonte reificam a capacidade de criação que lhes é própria, elevando-as à categoria do sagrado. É que elas concedem aos mortais o dom de serem, também eles, criadores de arte. Fonte de conhecimento e veículo privilegiado da transmissão desse mesmo conhecimento, as Musas são uma *institutio*. (MARNOTO, 2016. p.55)

Podemos observar que as musas cumpriam um papel fundamental no pensamento grego filosófico antigo atribuído à personificação de deidades que eram capazes de transmitir, inspirar e influenciar a criatividade entre os mortais. Nas primeiras representações das 09 musas (Figura 108) podemos observá-las com seus respectivos atributos ou as áreas de conhecimento para as quais ofereciam a sua inspiração, estas eram denominadas: eloquência, história, poesia erótica, poesia lírica, tragédia, geometria, comédia, dança e canto, astronomia e astrologia.

Na contemporaneidade, o termo musa pode ser associado com a utilização de algum modelo humano específico como fonte de inspiração para o artista, como assinala Villarán (2010):

Uma ideia mais contemporânea é a de associar musas ao modelo ou modelos do artista. Para Toulouse-Lautrec, suas musas eram as prostitutas de Montmartre, cujas figuras já fazem parte do imaginário boêmio Parisiense graças aos sinais que carregavam como a figura principal dessas musas desonestas, para Picasso, seus amantes, a quem ele chamou, ele pintou e modelou a saciedade; para Dante Gabriel Rossetti, Jane Burden, sua esposa e modelo que cometeu suicídio ao ingerir luédano por causa do ciúme que ela sentia por ele. Dante Gabriel Rossetti a seguiu pintando após a sua morte, sempre que pitava uma mulher, colocava o rosto dela. Em obras como "*a casa no campo*", 1872 ou "*A beata Beatrice* ", 1863, esta ação é acentuada: o fato de pintar sempre a sua única modelo e musa, sua esposa. (VILLARÁN, 2010. p. 13)

**Figura 108.** As nove musas em um sarcófago romano. Mármore. Século II a.C.



**Fonte:** Coleção do Museu Louvre, Paris, França.

Vemos então que o termo, mesmo não sendo visualizado na contemporaneidade como uma personificação de deidade feminina (como se acreditava na antiga Grécia) ainda persiste em uma relação inseparável com os conceitos de inspiração e criação.

Kahnweiler (1991), um dos mercantes e amigo de Pablo Picasso, comentou numa entrevista, que o extraordinário no trabalho de Picasso é que ele não pode estabelecer uma linha de desenvolvimento precisa. No entanto, há uma inspiração do dia, ou da manhã, ou da tarde. E no dia seguinte tudo muda, mesmo se houver uma continuidade, como será visto em algumas das suas obras. Ele não é um homem que trabalha para certo fim, que traça um caminho específico. Às vezes ele não sabe o que quer fazer, como ele costuma dizer: “Quando você quer fazer uma pintura, você deve ter uma ideia, mas uma ideia vaga, e a imagem pode evoluir muito durante a realização”.

Ao mesmo tempo afirma-se que Picasso dizia com ironia: “se as musas chegam a você, que te peguem trabalhando”. Com isto queria se burlar daqueles artistas que não criam até que entram em necessidade financeira.

Como artista criador, sustento a ideia de Villarán (2010) referente ao termo de inspiração, como se pode observar nas palavras do autor:

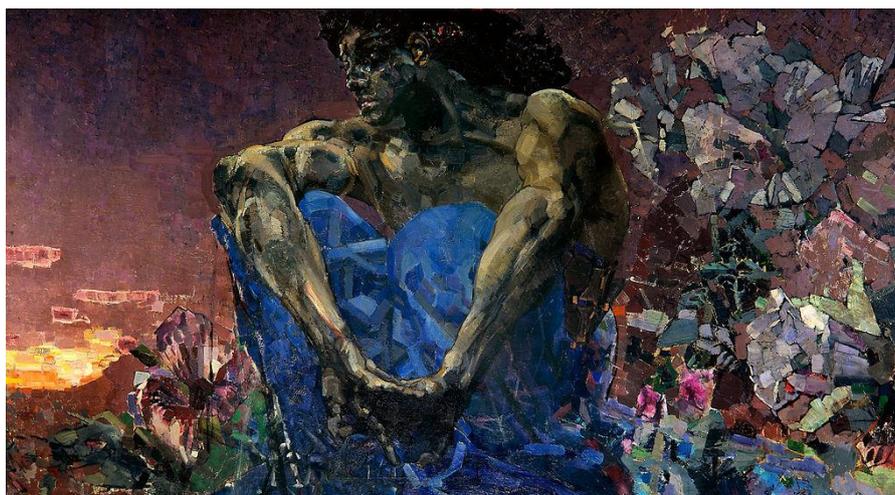
Eu acho que na maioria dos casos, as musas ou inspiração é aquilo que motiva o artista para a criação. Não é de admirar que um pintor diga sobre seu trabalho, por exemplo, que o fez ouvindo certo tipo de música ou estando no campo assistindo às nuvens se moverem. Quantas vezes os poetas criaram em um estado de paixão ou decepção? A Inspiração pode vir de diferentes canais, mas sempre será algo que motiva o criador a realizar seu trabalho. (VILLARÁN. p. 3. 2010)

Mas nem todas as inspirações dentro da arte se revelaram positivas, algumas vezes esse atributo se metamorfoseou para alguns artistas. A inspiração possui tantas

roupagens que o artista poderia se vestir a cada segundo com uma diferente. Tal é o exemplo do pintor Mikhail Aleksandrovitch Vrubel (1866-1910), com o tema recorrente do demônio (Figura 109). Villarán (2010) nos narra uma breve descrição do sombrio episódio que as musas desenrolaram na vida desse pintor:

Durante sua carreira artística, Vrubel fez obras das mais diversas em termos de tema e gênero: cenas de balé, retratos, ilustrações, representações mitológico e alegórico, mas pelo que foi feito especialmente conhecido foi para um número de telas inspiradas em um poema de Lermontov, "*O demônio*". É uma história em que o protagonista é um personagem sobrenatural, que loucamente apaixonado pela bela Tamara, mata o noivo da jovem nas mãos de criminosos. Então a seduz para o convento onde ela se aposenta. Finalmente, ela morre e o demônio é deixado sozinho e desesperado. Ele dedicou grande parte de sua vida a pintar esse personagem que ele viu às vezes como uma vítima. No início, moldou sobre-humano, até em seus últimos trabalhos tornou-se cada vez mais terrenal. O próprio Vrubel entraria em demência com a idade 36 anos. Aos quarenta anos perdia a visão, morrendo quatro anos depois. Nunca parou de ser incomum esta musa de Vrubel, "*O Demônio*". (VILLARÁN, 2010. p.7)

**Figura 109.** Mikhail Alexandrovich Vrubel. *O demônio*. 1890. Óleo sobre tela.



**Fonte:** Coleção da Tretyakov Gallery, Moscou, Rússia.

Como o exemplo de Vrubel com sua obsessão pelo tema do demônio, existem outros artistas entre os quais o objeto de inspiração acaba influenciando em uma tragédia para a sua vida. Sobre diferentes tipos de abordagem acerca da criatividade, o artigo de Manuel Sanchez Mendez (1996) intitulado 'Inspiración y creatividad en la producción y educación artística', aborda de maneira resumida diversos pontos de vista, estabelecendo diferentes conceitos sobre a inspiração, sugerindo um enfoque genético:

Outro equivalente contemporâneo dentro da criatividade, que alguns insistem e que vem de alguma maneira de substituir a "injeção" criativa que as Musas dispensavam é a "loteria genética", que consiste em uma herança recebida, não se sabe qual ancestral doa geneticamente os "cromossomos" que constituem "uma personalidade criativa", garantida até por toda a vida. Um

elemento que configuraria nossas atitudes e comportamentos, segundo alguns geneticistas, em mais de 90%; um grau tão alto de dotação que deixaria tão pouca margem de influência para o meio ambiente, a motivação externa e a educação do ensino artístico seria quase supérfluo. Inspirar é "atrair algo", o ar, por exemplo, de fora. É também o efeito de "reviver o falante ou o artista com a memória, a presença de uma pessoa ou coisa, ou mesmo a contemplação ou estudo de obras de outros autores". Sempre vem de fora e serve como um estímulo eficaz para produzir "sem esforço" e "espontaneamente". Espontaneidade que pode ter uma origem duvidosa e que plantea a interrogante permanente: o indivíduo foi movido por agentes externos? (SANCHEZ MÉNDEZ, 1996. P.16)

Sobre a criatividade, Sanchez Méndez (1996) a descreve como uma faceta da inteligência, uma característica do homem, como indivíduo ou como grupo, além de citar um fator genético, pessoalmente considero que a criatividade e inspiração não têm a ver com elementos genéticos, já que todo ser humano é capaz de criar e produzir arte, com influências, uma educação ou o simple fato de desenvolver um talento numa área específica. É uma capacidade geral que todos os seres humanos possuem, em maior ou menor grau, e cujo desenvolvimento pode começar muito cedo. Algumas pessoas possuem uma predisposição para aprender mais rapidamente uma técnica artística do que outras, mas não significa que se trate de um fator genético se não, mas bem do estímulo externo e interesse pessoal de cada um, nesse ponto a educação artística desempenha um papel muito importante na consecução do desenvolvimento dessa característica humana.

Nesse sentido, de acordo com Sanchez (1996), as Faculdades de Belas Artes, centros universitários, cuja origem é a Academia de Artes herdou duas abordagens: por um lado, o romantismo do século XIX, que aborda a criação e diversão, e, por outro, o método que tem mais a ver com sistematização, ciência, disciplina e perseverança: um elemento comum, o principal mecanismo de produção e descoberta, o objetivo, que impulsiona ambas as atitudes. O objetivo leva a obter ou resolver o que se busca, idealiza, sonha etc.

O método não diz respeito a um elemento que restringe a criação e a imaginação, como alguns artistas temem. O método trata-se um suporte que facilita soluções individuais. Cada artista tem seu próprio modo de fazer, sua técnica pessoal e esse fator constitui um método, e cada vez que a orientação de seu trabalho varia, ele se utiliza de outro método ou procedimento (geralmente também descoberto ou inventado por ele).

Concordando com o autor, considero que a educação artística cumpre papel fundamental na formação de um artista, pois oferece as ferramentas e métodos para o

desenvolvimento da sua própria linguagem artística, sua poética. Tendo definido aspectos de criatividade, poética e individualidade artística, abordarei no seguinte tópico alguns referentes contemporâneos que trabalham com o fator principal da pesquisa: a utilização do modelo preto no seu trabalho pictórico. A análise será realizada a partir das plataformas virtuais do Facebook e Instagram, compreendendo que essas mídias sociais funcionam como novas ferramentas de promoção e divulgação do trabalho desses artistas na contemporaneidade.

#### 4.3 REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS: UMA

##### REPRESENTAÇÃO DO MODELO PRETO NA PINTURA ATUAL.

Dentro de toda pesquisa de caráter social, é bem sabido que, para estabelecer uma ligação e definição de termos com os objetivos da pesquisa, é preciso contar com referências bibliográficas de outros autores para que suas ideias sejam sustentadas e o trabalho seja aceito academicamente. Na arte, isso funciona de maneira similar com as referências artísticas. Muitos artistas renomados começaram a sua carreira copiando referenciais do passado, em um processo que forma parte da metodologia de algumas academias de arte. Para aprender a pintar, primeiro é preciso copiar a natureza, e nesse sentido, o artista aprende a dominar e representar a anatomia humana quando o interesse dele é a pintura de retrato, pintura de mitologia ou pintura de temática erótica (nu artístico).

Para o presente tópico utilizarei alguns artistas referentes que apresentam em seu trabalho o objeto dessa pesquisa: o modelo preto na arte, especificamente nas obras pictóricas, fazendo um recorte de 30 anos de produção, partindo dos anos 1990 até o ano 2020. A utilização das ferramentas Instagram e Facebook facilitaram a análise das obras dos artistas com a utilização do elemento *Hashtag*(#), diante do qual torna-se possível filtrar a busca por obras de caráter homoerótico e que contivessem representação do modelo preto. Citarei dez artistas contemporâneos que trabalham com essa temática. Preciso ressaltar que, não se tomarão em conta aspectos que são considerados diferenciadores e às vezes geradores de conflitos sociais. Busquei analisar os dez artistas contemporâneos com base no mapeamento que realizei, e na distribuição dessas personalidades com uma relação de priorizar a relevância da sua produção artística em aspectos técnicos e conceituais. Busquei priorizar os artistas com os quais tive alguma identificação pessoal, seja pelo processo criativo, ou pelo produto artístico que cada um deles realizou.

Sendo o foco principal da pesquisa a representação do homoerotismo preto, serão tomados como referenciais as peças que tenham essa questão representada na imagem ou composição da obra, independentemente se os artistas são pretos, brancos ou de outros grupos étnicos. As informações sobre cada um deles foi extraída de seus próprios websites, redes sociais ou de outras fontes de caráter pessoal.

#### **4.3.1 Harmonia Rosales**

Desde que Harmonia Rosales começou sua carreira artística, a sua principal preocupação está focada no empoderamento das mulheres negras na cultura ocidental. Suas pinturas retratam a diáspora africana. A artista está inteiramente aberta ao fluxo e refluxo da sociedade contemporânea que ela procura reimaginar em novas formas de beleza estética, aconchegadas em algum lugar entre o puro amor e a contra-hegemonia ideológica. Quando jovem, o renascimento domina a habilidade e a composição impecáveis, mas ela nunca conseguiu se relacionar porque elas representavam principalmente uma hierarquia masculina branca e a mulher subordinada idealizada imersa na concepção eurocêntrica de beleza. Sua mensagem não é criar um ideal ou simplesmente copiar, mas sim criar um senso de harmonia, um yin para o yang. O corpo feminino preto de suas pinturas é a memória de seus antepassados, expressada de maneira a curar e promover o amor próprio. Além disso, a abordagem que nutre a arte de Rosales está intimamente ligada à sua formação afro-cubana multicultural. As criações etéreas às quais ela dá à luz na tela são sinônimas a empoderamento feminino e aceitação cultural, com as quais ela lutou. (ROSALES, 2020)

Como foi descrito no próprio site da artista, as obras de Rosales revelam uma reivindicação feminina negra diante o domínio do modelo masculino branco na arte ocidental, uma temática que, mesmo não se tratando de representação masculina, poderia se encaixar dentro do leque do homoerotismo preto, pois retrata certa homoafetividade na composição de caráter feminino. Uma das suas obras mais significativas e ao mesmo tempo polêmicas por ter trocado a figura considerada como a personificação de Deus por uma mulher (Figura 110) foi *A Criação de Deus*, pintada em 2017. Retrata a composição feita por Michelangelo em 1511 na Capela Sistina com uma diferença bastante notável: todos os personagens tornaram-se mulheres negras. Esse exemplo deixa nítido que a interpretação de uma obra de arte funciona em diferentes parâmetros para o público em geral, e que releituras a partir de obras clássicas podem ser feitas por artistas contemporâneos com objetivos estéticos, pessoais ou ideológicos.

**Figura 110.** *A criação de Deus.* Harmonia Rosales. Óleo sobre Tela. 2017



**Fonte:** Instagram da artista, Harmonia Rosales, 2020.

#### 4.3.2 Belasco

Belasco é um artista afroamericano cartunista ativo no mercado desde 1991, a sua forma de expressão na arte se dá por meio de ilustrações com uma estética similar às de histórias em quadrinhos ou comics, tendo como principal diferença a característica de que o seu trabalho está baseado em homoerotismo, muitas vezes explícito (cenas de sexo) com representações principalmente de modelos pretos. Para entender na contemporaneidade o erotismo dentro das histórias em quadrinhos é preciso descrever sobre um breve fator:

A erótica tem sido uma característica dos quadrinhos praticamente desde que o meio foi desenvolvido. Marie Antoinette, Louis XVI e outros indivíduos aristocráticos foram caricaturados em panfletos sexualmente explícitos, como *The Royal Dildo* e *The Royal Orgy*. Segundo Bowman (2000) os primeiros quadrinhos produzidos para leitores gays e bissexuais do sexo masculino geralmente se concentravam em situações sexuais, como *Kake*, de Touko Laaksonen ("Tom da Finlândia"), na década de 1950, e *Harry Chess*, de Al Shapiro ("A. Jay"), na década de 1960. Quadrinhos de criadores como Michael Kirwan e Brad Parker eram populares em revistas com fotos pornográficas. A série de antologia *Meatmen*, publicada do final dos anos 80 ao início dos anos 2000, apresentava uma variedade de quadrinhos eróticos gays de criadores como Belasco,

John Blackburn, Bill Schmeling ("O Huno"), Shapiro, Jon Macy, Dom Orejudos ("Stephen"), Laaksonen, Bill Ward e Oliver Frey ("Zack"). Embora os quadrinhos gays tenham se expandido para abranger uma variedade de gêneros, a erótica continua popular, às vezes incorporada a outros gêneros, como os super-heróis eróticos de Patrick Fillion, publicados pela Class Comics, e os romances gráficos sem palavras, escritos por Dale Lazarov.

Observamos, nesse sentido, que as representações eróticas dentro dos quadrinhos vêm se manifestando desde o século XVIII, e que conceberam um veículo de liberdade de expressão para vários artistas LGBTQIA+ ao longo dos anos. Em contrapartida, nesse caso, a censura imposta a esse tipo de arte continua latente, inclusive em nossos tempos atuais, citando, por exemplo, num contexto geográfico mais próximo, o acontecido na Bienal do Livro no Rio de Janeiro em 2019. O artigo de Jucá (2019) ilustra o acontecido:

Uma cena inédita na história da Bienal do Livro do Rio de Janeiro surpreendeu editores e provocou uma reação em massa contra a tentativa de censura no Brasil: um grupo de fiscais da Secretaria Municipal de Ordem Pública percorreu, no início da tarde desta sexta, os estandes do evento para recolher livros com temas ligados à homossexualidade. Eram liderados pelo coronel Wolney Dias, ex-comandante da Polícia Militar e atual subsecretário de operações da Secretaria Municipal de Ordem Pública do Rio. E estavam ali por determinação do prefeito Marcelo Crivella, que havia visitado o evento um dia antes e se escandalizou com o romance gráfico da Marvel Vingadores, A Cruzada das Crianças. (JUCÁ, 2019)

Em resposta ao ocorrido, vários artistas brasileiros e estrangeiros se manifestaram por meio de suas redes sociais, expressando diversos posicionamentos e republicando massivamente a cena em questão censurada dos quadrinhos: o beijo gay.

Voltando ao trabalho de Belasco, o artista conferiu uma entrevista explicando parte do seu processo criativo para Patrick Fillion em 2006, editor e criador do blog *Boystoons Magazine*, dedicado aos quadrinhos eróticos. Nos dados da entrevista o artista foi abordado sobre a representação do homem preto nos quadrinhos:

BoyToonsMagazine: Sua arte é incrível, porque é uma representação respeitosa e orgulhosa do homem afro-americano. Quando descobri o seu trabalho, fiquei realmente impressionado com o quão autêntico era e como você realmente se destacou como um dos únicos artistas que se concentraram na comunidade e cultura afro-americanas. Você teve que tomar uma decisão consciente de atrair homens negros principalmente ou sentiu que isso era algo que precisava ser feito - um chamado, por assim dizer? Como sua própria etnia e suas experiências são uma fonte de inspiração para você?

BELASCO: Antes de tudo, obrigado pelo elogio! Eu acho que minha expressão e crescimento da arte erótica coincidiram com a minha evolução

como um homem negro gay. As primeiras imagens que eu criei do homem sobre o amor do homem não eram de homens negros. Na época em que eu atingia a maioridade, havia muito poucas representações de preto na arte homoerótica. Havia muito poucas fotos de homens negros nas revistas gays e muito pouco pornô masculino negro. Era realmente uma terra devastada, então não vi nada que me mostrasse o que era ser um homem negro gay e muito menos como desenhar um. Naquela época eu pensava que era o único negro gay. No entanto, desde que eu vi gays brancos até certo ponto naquela época, apenas imitei o que vi. Então, minhas primeiras imagens de arte gay foram homens brancos juntos, mesmo quando eu desenhava histórias autobiográficas de quadrinhos sobre o lançamento, eu não usava personagens negros, na verdade eu criei substitutos brancos.

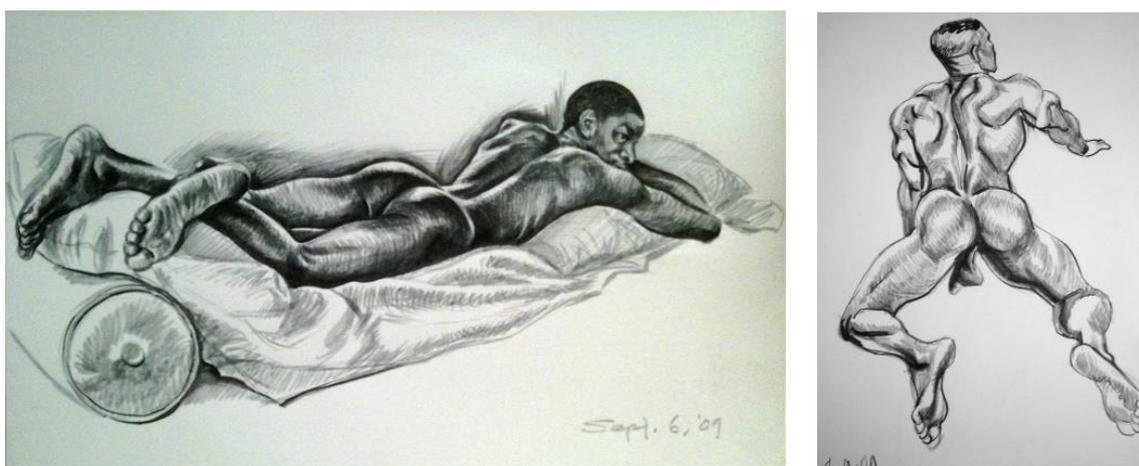
Isso realmente não mudou até que me mudei para Chicago, no início dos anos 90, e fui pego no chão, inovando a arte negra de conscientização gay que estava acontecendo naquele momento com o filme de Marlon Riggs, "Tongues Untied" e a poesia de Essex Hemphill que realmente estava abrindo as portas da cultura gay negra. O fato de haver até cultura gay negra foi uma revelação na época. Foi então que comecei a desenhar minhas experiências e a descrever meus próprios desejos.

Foi realmente inspirador, e quando as pessoas realmente responderam com tanto entusiasmo, isso apenas acendeu a chama... Por assim dizer. Todo esse tempo foi muito empoderador e vi que havia um nicho a ser preenchido, tanto quanto as representações de homens negros na arte gay. Antes, eu estaria esperando o próximo livro do Tom of Finland para incluir homens negros, ou a edição anual do advogado masculino dedicada a homens negros. Um dia, acabei de dizer a mim mesmo: por que estou esperando alguém fazer o que sou capaz de fazer sozinho? A arte anterior que eu estava apresentando com homens brancos era oca e não era um reflexo de mim. Quando finalmente comecei a desenhar o que era real para mim, minha arte melhorou.

Agora, isso não significa que um artista negro não possa desenhar grandes brancos ou vice-versa. Você, Patrick e Joe Philips, ambos artistas fenomenais, são testemunhos disso. Estou apenas falando do que senti como meu nicho. Há um velho ditado que vou parafrasear: "Desenhe o que você sabe", que é tudo o que estou tentando fazer. Então, sim, o Belasco foi criado quando tomei a decisão consciente de desenhar minha própria realidade. E senti que era algo que precisava ser feito. E, sim, minha etnia e experiências são minha principal fonte de inspiração. (Boys Toons Magazine, 2006)

As palavras do próprio artista testemunham como seu processo criativo foi evoluindo a partir do descobrimento da sua própria sexualidade, além de revelar algumas influências contemporâneas como Tom of Finland, conhecido pelas artes homoeróticas explícitas, cenas de sexo em orgia, temáticas de fetichismo e também inter-raciais. Notável que essa estética influenciaria na representação dos corpos adotados por Belasco (Atléticos, musculosos, magros). O estudo e o conhecimento do artista sobre a anatomia masculina com modelos pretos se evidencia em vários dos seus esboços (Imagem 111).

**Figura 111.** Belasco. Desenhos com modelo ao vivo. Grafite e caneta sobre papel. 2009.



**Fonte:** Blog de Belasco, 2020.

Os estudos com modelo ao vivo também revelam a estética que o próprio artista adota na elaboração das ilustrações finais e mais explícitas (Imagem 112) representando esse protagonismo preto erótico feito por um artista também preto, uma questão importante a ser pontuada de forma mais ampla. Considero pertinente ressaltar parte do trecho da sua fala sobre a questão de que um artista negro não possa desenhar modelos brancos ou um artista branco desenhar modelos pretos.

**Imagem 112.** Belasco. *Boo's Back for some foot worship*. Ilustração digital. 2015



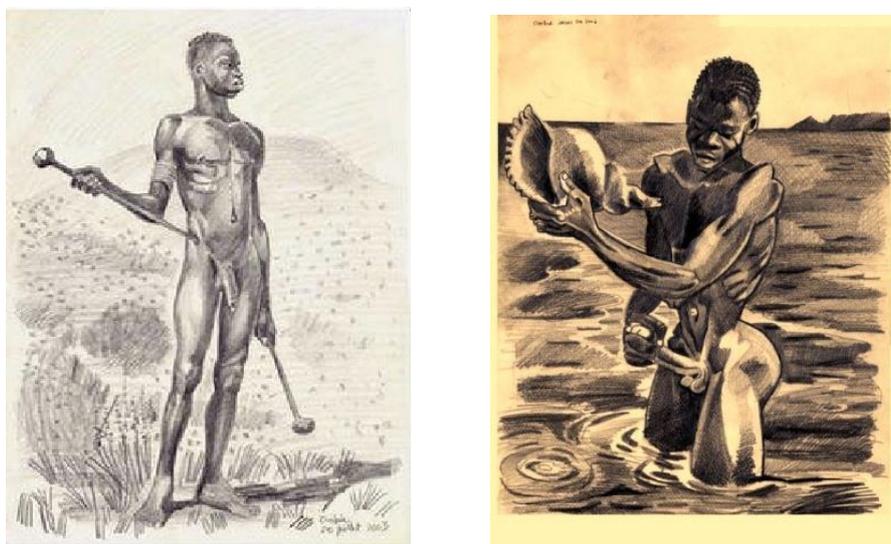
**Fonte:** Blog do artista Belasco, 2020.

Belasco nos apresenta sua diversidade no universo homoerótico dentro das artes visuais com uma linguagem centrada em modelos pretos. É dessa forma que o seguinte artista analisado nos demonstra um ponto de vista homoerótico direto da África.

### 4.3.3 Atriboy/Orokie

Encontrei a alguns anos desenhos na internet com assinatura de Orokie (Imagem 113) representando uma estética bastante particular que não se definia por padrões ocidentais artísticos, guardei algumas delas sem saber quem era o autor.

**Imagem 113.** Oroki. *African Pride e Ocean Prayers*. Grafite sobre papel. 2005-2006.



**Fonte:** Museu virtual de Arte Homoerótico, 2020.

Na presente dissertação esses desenhos me ajudaram como referência, por serem produto de um olhar africano sobre erotismo no corpo preto, tema que muitas vezes é problematizado em vários campos, incluindo o acadêmico e artístico.

O artista criador destas peças aparece em poucos blogs com o pseudônimo de Atriboy ou Orokie, e inclusive alguns autores que escreveram sobre ele têm permanecido anônimos ou utilizam outros pseudônimos, como é o caso do blogueiro Mercuneutics (2019) que nos traz uma biografia resumida sobre Orokie e a sua arte:

Orokie / Atriboy / ou A-Free-Boy nasceu em abril de 1979, em “uma pequena ilha do lago Victoria”, Uganda. Ele foi educado em Quênia e, finalmente, na Espanha. Desde tenra idade, ele desenhou secretamente, usando narrativas pictóricas para explorar sua compreensão do amor masculino-masculino e do desejo sexual. (A palavra "gay" não é um termo usado por Orokie em sua arte, pois ele se baseia nas tradições africanas, e não ocidental).

"Eu cresci desenhando", ele escreveu uma vez. E com isso ele quis dizer mais do que "eu cresci desenhando". O desenho era sua educação... Ele o tirava de si mesmo, o esticava e, através do desenho, ele aprendeu a crescer. Na escola do Quênia, onde a arte era proibida e a água escassa, ele pintou usando a água de bebidas de chá.

O desenho desenvolveu a consciência de Orokie de si mesmo e permitiu que ele moldasse sua identidade osotwa, que ele sentia ser indígena da África, parte de seus "tons da natureza". Osotwa, na terminologia maasai do Quênia,

carrega dois significados importantes: é o cordão umbilical / umbigo e uma comunidade unida. Osotwa é uma palavra sagrada para Orokie: é um elo psíquico, um fio de antena no centro do corpo que une amantes do sexo masculino.

Em março de 2006, Orokie retornou ao Quênia para uma visita. Isso se tornou o começo de uma terrível provação em que ele foi atacado por sua "homossexualidade". Enquanto viajava para casa, ele foi ferido por uma gangue armada, recebendo uma lâmina de panga no crânio. Este e outros ferimentos o deixaram gravemente doente e enfrentando cegueira. Orokie voltou à pintura em grande escala em janeiro de 2008. Entretanto, ele nunca estava livre de problemas de saúde e teve que lidar com a deterioração da visão. Em uma série de trabalhos chamados *Orgone*, baseados na terapia reichiana, ele mais tarde desenvolveu um simbolismo hermético (lembrando os trocadilhos visuais de Leonardo da Vinci) que notou sua recuperação para desenhar e pintar mais uma vez.

A arte de Orokie / Atriboy é um registro vital do amor pelo mesmo sexo na África que é individual, mas sempre direcionada à sua percepção africana de sexo, que une e serve a um objetivo político e comunitário. (MERCUNEUTICS, 2019)

O museu virtual de arte Homoerótico fundado por Matt & Andrej Koymasky em 2011 contém vários representantes do homoerotismo na arte distribuídos nos cinco continentes. A parte que corresponde à África contém cinco seções, porém, o único artista que aparece na região do Quênia é Orokie, cujos desenhos foram exatamente os mesmos que eu tinha salvado há anos atrás.

Tal como foi apontado, o ponto de vista de Orokie e a sua poética artística são relevantes para essa pesquisa dentro do campo da representação homoerótica porque propõem uma referência contemporânea regional africana ilustrando comportamentos (Imagem 114) que muitas vezes são considerados proibidos, passíveis de censura, possivelmente por conta da homofobia vivenciada em alguns estados africanos.

**Imagem 114.** Oroki. *Game*. Aquarela e giz oleoso sobre papel. 2005.



**Fonte:** Museu virtual de Arte Homoerótico, 2020.

#### 4.3.4 Narcizo Rodriguez

Narcizo Rodriguez é um artista afro caribenho da República Dominicana nascido em 1983, sobre o qual não encontrei maiores referências em meios acadêmicos, blogs ou jornais. Dessa forma, proponho relatar um pouco sobre seu trabalho, como artista observador.

A arte de Narcizo Rodriguez possui uma natureza bastante particular, pois cria um diálogo entre o ser humano e a natureza, num entorno que poderia ser analisado como cotidiano ou naturista. O artista retrata pessoas de diferentes faixas etárias (crianças, mulheres, homens, pessoas velhas) com uma estética que remete a pinturas do trópico latino-americano utilizando vegetações nativas da região da República Dominicana. A técnica pictórica utilizada por Narcizo varia entre acrílico, óleo, colagem ou técnica mista. Segundo a página oficial do Facebook do artista, ele é autodidata, e os seus estudos anatômicos com modelos se deu a partir de colegas e amigos que aceitaram posar para ele. O conhecimento da anatomia humana é evidente em seu trabalho, tanto nas proporções do corpo, como pelo uso da luz, sombra e contraste na composição de cada obra. A utilização de modelos afrocaribenhos contrastando com folhas de bananeira e outras vegetações de forma colorida fazem com que a sua obra remeta a uma produção dos trópicos ou Caribe de maneira diversificada, sobretudo pela utilização de cores vívidas e tons claros, conferindo ao modelo preto um protagonismo total da cena (Imagem 115).

**Figura 115.** Narcizo Rodriguez. Série *Alma Livre em el Horto*. Técnica Mista sobre tela. 2019 .



**Fonte:** Instagram do Artista Narcizo Rodriguez, 2020.

Apesar do trabalho de Narcizo não se encaixar unicamente como homoerótico, visto que o artista trabalha com uma diversidade de temáticas sociais e ideológicas, considere oportuno incluir um artista afro caribenho que retrate o corpo masculino preto em algumas obras como um representante contemporâneo que utiliza um estilo particular na execução da sua poética.

Seu trabalho caracterizado pela singularidade lhe garantiu o terceiro lugar no 5º Concurso Nacional de Pintura “Jovens pelos Valores”, organizado pela Vicepresidência da República Dominicana em 2019.

#### **4.3.5 Imo Nse Imeh**

O doutor e artista afro americano Imo Nse Imeh possui uma trajetória reconhecida a nível mundial pela sua representação do modelo preto num formato que dialoga com linguagens contemporâneas dentro da pintura. Obtive as informações sobre a sua biografia no próprio site do artista:

O Dr. Imo Nse Imeh é um estudioso da arte da diáspora africana e um artista praticante e expositor, cujo trabalho considera questões históricas e filosóficas em torno do corpo negro e da identidade cultural. Ele obteve seu doutorado em História da Arte pela Universidade de Yale, com foco na estética cultural do povo de Ibibio, no sudeste da Nigéria. Atualmente, ele é professor associado de arte e história da arte na Westfield State University, em Massachusetts.

O Dr. Imeh fez contribuições ao discurso das artes visuais com publicações, palestras e provocando projetos de arte em estúdio que interrogam as maneiras pelas quais os corpos negros são imaginados, instalados, ritualizados e transformados. Seu projeto recente *17 Anos de Menino: Imagens, Sons e Palavras Inspiradas pela Vida e Morte de um Jovem Negro* - criado em resposta a uma centelha de incidentes racistas em seu campus - utiliza performances públicas, artes visuais e tributos musicais para reimaginar Trayvon Martin e outros meninos negros mortos, em um esforço, comemoram-nos, advertindo os espectadores sobre as terríveis consequências dos sistemas em andamento e em evolução da subjugação racial nos Estados Unidos. (NSE IMEH, website. 2020).

O artista possui múltipla notoriedade por estar referenciado em diversos jornais e revistas que testemunham sua trajetória artística, citando, por exemplo, o artigo de Beavers (2019) que descreve um pouco do processo criativo de Imo Nse Imeh:

Dr. Imo Nse Imeh é um estudo de contradições; ele é caloroso e afável, mas opera claramente a partir de um local de poder e propósito. Seu jeito é gentil, mas suas palavras são duras e honestas - afinal, ele opera a partir de um local de propósito.

Como o artista, o trabalho de Imeh também incorpora contradições. Suas figuras masculinas e femininas negras, requintadamente reproduzidas, são feitas de linhas desarmadas leves e modulantes. O sujeito e o ambiente são tecidos juntos em uma dança lírica. Olhando mais de perto, no entanto, há

uma relação notavelmente apreensiva entre os dois. Em alguns casos, eles revelam o terrível custo físico e psicológico de ser negro neste mundo.

A obra de Imeh está documentando as injustiças sociais contra os negros em toda a diáspora africana - o dano causado aos nossos corpos e mentes negros. Mas ele habilmente e efetivamente justapõe beleza e trauma, desamparo e força, silêncio e fúria para dar uma vida única e convincente às suas obras.

Seu trabalho é o produto de uma mente investigativa empenhada em iluminar os cantos mais sombrios da história. Como guardião dos esquecidos, Imeh lança uma luz lamentável e sem desculpas em sua jornada para falar por suas acusações. E a jornada é uma excursão de empatia de tirar o fôlego pelas tristezas e triunfos dos negros na diáspora africana. (BEAVERS, 2019).

**Figura 116.** O artista Imo Nse Imeh trabalhando na série *17 anos de Menino*, em seu estúdio. Holyoke, Massachusetts. 2019.



**Fonte:** Acervo do site oficial de Imo Nse Imeh. 2020.

Na própria obra de Imo podemos observar a utilização de sua técnica e habilidades na representação da figura humana (Figura 116) tanto masculina como feminina de maneira anatômica, além de apresentar uma estética que cria diálogos entre tradição clássica pictórica, elementos sociais de problematização racial nos Estados Unidos e composições contemporâneas, caracterizando suas obras pela utilização de linhas, gerando a possibilidade de várias leituras, afirmando um caráter de importante significância e representatividade na comunidade negra artística.

### 4.3.6 Douglas Simonson

Conheci o trabalho de Simonson, por um grupo da plataforma Facebook dedicado a temática LGBTI+ na arte, há uns sete anos atrás, e me surpreendi a ampla diversidade de modelos que ele tem representado em sua produção, além também de ter feito uma mudança de “técnica” artística partindo de algumas representações bastante academicistas até pinceladas mais soltas nos últimos anos, com uma estética similar a história de quadrinhos.

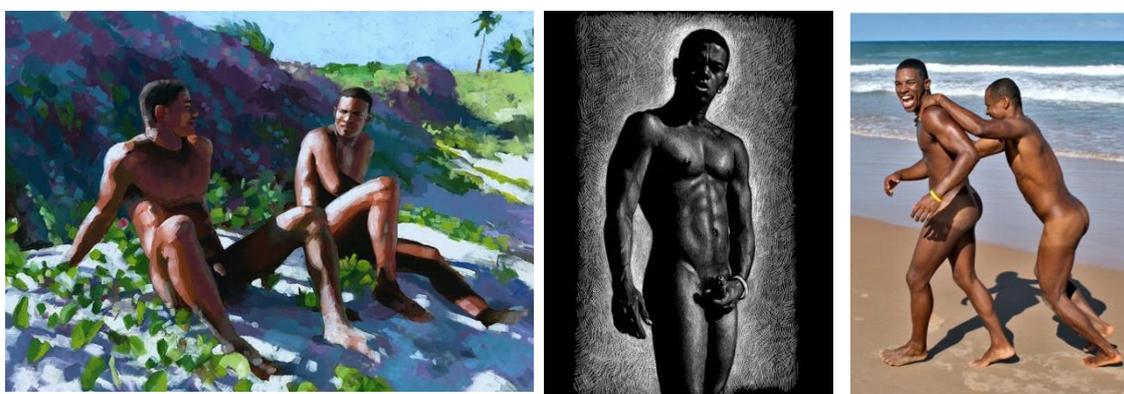
Nascido em Nebraska, Estados Unidos em 1970, o artista Simonson tem viajado e morado em diversos países, o qual é evidenciado diante a observação do seu trabalho ao retratar por exemplo uma ampla diversidade de modelos, todos geralmente com uma complexão anatômica atlética. Segundo a biografia proporcionada no seu próprio website, ele também viajou ao Brasil em diversas ocasiões:

Embora Simonson adorasse morar no Havaí, ele era fascinado pelo Brasil. Ele fez a primeira de muitas visitas a esse país em 1987 e, ao longo dos anos, enquanto explora mais o país e se torna mais fluente em português, seu amor pelo Brasil e sua cultura se aprofundou. E, não tão incidentalmente, os homens brasileiros se tornaram uma parte significativa do tema artístico de Simonson.

Outras viagens e locais de sessão de fotos incluem Camboja, Tailândia, Filipinas, África do Sul, Austrália, Portugal, França, Sul da Califórnia, Costa Rica, República Dominicana e México. (SIMONSON, 2020)

As obras pictóricas que resultaram da experiência brasileira de Simonson evidenciam o seu talento técnico na representação da figura masculina preta em diversas linguagens artísticas como pintura, desenho e fotografia (Figura 117).

**Figura 117.** Três obras de Simonson em diferentes linguagens artísticas, de esquerda a direita: *Bahia Beach Boys: Israel e Wellington na Bahia, Brasil.* (Óleo sobre tela, 2008), *Brazilian Attitude* (Desenho sobre papel, 2008) e *Amigos brasileiros nus na praia* (Fotografia digital, 2014)



**Fonte:** Reprodução sitio web oficial de Douglas Simonson, 2020

O próprio Simonson (2011) em seu blog na categoria de “Brasil” contem uma serie de entradas oferecendo uma autobiografia das experiências vivenciadas com os modelos, que forma parte do seu processo artístico. Considerei interessante a descrição que ele faz sobre a pintura *Bahia Beach Boys: Israel e Wellington na Bahia, Brasil* (Figura10), feita a partir das fotos tiradas na Bahia:

Se a localização era ótima, os modelos eram ainda melhores. Como você sabe, se leu as entradas anteriores deste Diário no Brasil, adoro a energia e a criatividade que Marcus traz para o meu modelo fotografar com ele. Bem, esse foi exatamente o tipo de coisa que recebi imediatamente de Wellington e Israel. Wellington estava agindo quase como um irmão mais velho de Israel (Wellington tem 25 anos, confiante, e Israel não tem 21 anos), ajudando, encorajando e provocando. Os dois não se conheceram antes de se conhecerem através de mim, mas tinham uma ótima química juntos. Ambos são heterossexuais (embora “hetero-flexível” possa ser um termo melhor no Brasil), mas estavam dispostos a ser um tanto fisicamente afetuosos um com o outro de uma maneira realmente masculina e sexy. Como Marcus, eles não precisavam de muita direção - meu principal desafio era apenas acompanhá-los.

Uma coisa interessante aconteceu: Wellington me procurou no início das filmagens, todo molhado de jogar surf com Israel, e disse em português algo com o efeito de: "O que acontece se ficarmos excitados (excitados sexualmente)?" Eu ri e disse: acredite, não é um problema. Ele disse, sério? Eu disse, REALMENTE. A partir de então, os dois estavam constantemente se acariciando. Isso é algo que os meninos brasileiros fazem muito de qualquer maneira, mas eles realmente fizeram isso - especialmente Israel. de fato, a certa altura, eu estava tentando levá-los a jogar bola no surf novamente, mas Israel só queria ficar por aí acariciando sua "pica dura". Era muito sexy - e meio engraçado também, como minha irmã Kelly disse depois de tirar uma foto com Wellington e Israel nus: "Eu sei como isso provavelmente pareceria para alguém que não estava aqui, mas estou meio surpresa com o quão inocente tudo isso é." E foi. De fato, houve um tipo de frescura e magia em toda a experiência naquele dia que a tornou uma das melhores experiências de sessão de fotos que já tive. (SIMONSON, 2007)

Interessante a descrição de Simonson, porque demonstra uma naturalidade na abordagem do nu masculino, algo que ele tem feito por aproximadamente 35 anos segundo seu website. Vemos que o processo pictórico de Simonson utiliza recursos digitais como a fotografia para poder registrar os modelos, as interações entre eles e a paisagem que os rodeia, um processo criativo bastante similar com o meu. As sessões fotográficas como relata o próprio Simonson (2007) são uma escolha de modelos baseados nos interesses estéticos do próprio artista.

#### 4.3.7 Jacob Collins

Jacob Collins nasceu em 11 de agosto de 1964, em Nova York. Ele vem de uma família de artistas e estudiosos. Seu tio-avô era Meyer Schapiro - historiador de arte conhecido por criar novas metodologias históricas que incorporaram uma abordagem interdisciplinar ao estudo da arte.

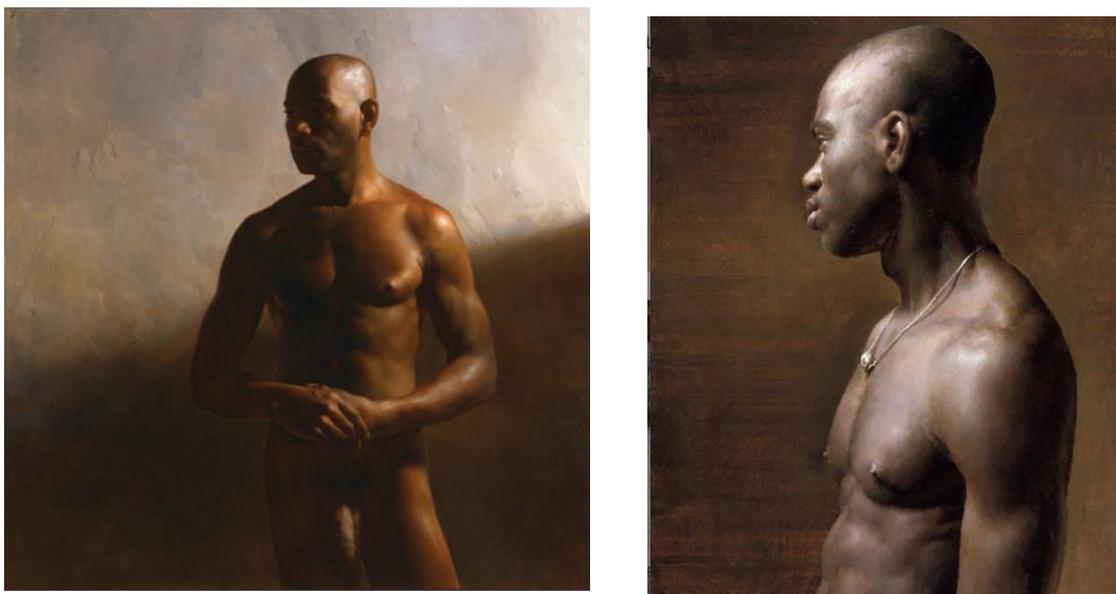
Quando criança, Collins começou a copiar obras de antigos artistas no Metropolitan Museum of Art. Desde tenra idade, sabia que queria ser um artista, embora seu interesse e habilidade residissem em um estilo clássico que era desfavorável ao final do século XX. Afastando-se do modernismo, o artista se identificou com obras do século XV-XIX em suas técnicas e estética.

Segundo a resenha oferecida pela Jonh Pence Gallery (2020) que apresenta o artista Jacob Collins, o retratando como uma figura importante no renascimento contemporâneo da pintura clássica, ele pinta com toda a confiança e talento de um artista maduro e estabelecido. Sua pincelada é confiante e precisa. Collins persegue todo o espectro de gêneros realistas; natureza morta, cenas figurativas, interiores, paisagens. Em cada um deles, sua atenção aos detalhes é notável. A qualidade translúcida da pétala de uma flor, a textura espinhosa de um abacate e até chocolates embrulhados em papel alumínio são retratados com técnica aguçada em suas naturezas-mortas. Suas figuras humanas carregam uma beleza pictórica de jogo de luzes e sombras que geram alto contraste e luminosidade que lembra um pouco o estudo da luz de Rembrandt.

Do amplo repertório pictórico que Collins possui, encontrei algumas imagens referenciais com representação do modelo preto masculino (Imagem 118) que, apesar de não serem explicitamente homoeróticas, geram observações sobre nu artístico, técnica pictórica e o modelo preto, objetivos principais nessa análise.

Sobre as obras mostradas, gostaria acrescentar a observação técnica/visual de que todos os modelos ocupam o espaço total da tela, deixando de lado o trabalho no fundo ao pintar simplesmente vazios de uma cor neutra, o que nos incita a leitura de se tratar de um espaço fechado, íntimo. Visualmente, esse fator cria um vínculo entre o artista e o modelo, entre a obra e o espectador. A utilização de uma paleta de cores que dialogam entre si (figura e fundo) também é aproveitada por Collins, evitando nesse sentido qualquer tipo de ruído ou dissociação da imagem do modelo protagonista com o ambiente onde está sendo representado.

**Imagem 118.** Jacob Collins. *David* (esquerda) e *Vincent* (Direita). Óleo sobre tela. 2006.



**Fonte:** Website do artista Jacob Collins, 2020.

As obras representando modelos pretos também remetem, por semelhança, à estética e técnica da academia francesa de arte do século XIX, como foi anteriormente analisado no capítulo 2 com as obras de Gericault, por exemplo. Vale acrescentar que possuo profunda identificação com a técnica de Collins, pois sua estética se relaciona com o estilo pictórico da época da Renascença e do academicismo do século XIX. Dois estilos estéticos que influenciam em minha produção pessoal.

#### 4.3.8 Anderson Santos

Anderson Santos, nascido em Salvador - Bahia em 1973 é um artista multifacetado, pois em sua poética utiliza métodos tradicionais e digitais. Portugal (2019), em sua resenha feita para a Galeria Paulo Darze, nos traz detalhes sobre a trajetória de Anderson Santos:

Nascido em Salvador, Bahia, 1973, Anderson Santos é pintor, trabalhando principalmente com o óleo sobre tela, cartão, madeira, e desenhista, utilizando o grafite ou o carvão sobre papel, e destes dois caminhos desenvolvendo pintura e desenho digital no iPad, adaptando a técnica tradicional para esta nova realidade digital, com isto realizando experimentos em vídeo, cartazes e storyboards para cinema.

Marcada pela presença humana e de animais, onde a imagem dentro da imagem está sujeita a manchas ou proporções que a distorcem, Anderson Santos produz uma pintura expressiva, ao trazer a figura, em sua angústia e seu cotidiano, a uma posição central, tema logo visível desde o início de suas mostras em 2002, e nas diversas fases, séries, ou no assunto seguinte que elabora tendo como títulos – alegorias, dissonâncias, mulheres.

Há em sua obra várias influências contemporâneas, como ele mesmo diz: “tive um terrível impacto ao ver o trabalho de Francis Bacon, fiquei perplexo como no trabalho dele, a tinta/carne se dissolvia e ainda se podia ver naquilo tudo uma aparência com o objeto representado, como se de repente a figura se tornasse ainda mais viva, ou melhor, mais real. Como numa compulsão tentei me aproximar do universo pictórico de Bacon, como ele também fizera com Velásquez e Picasso. Essa influência, mesmo já estando diluída, pode ser vista até hoje no meu trabalho, principalmente na paleta de cores em que trabalho”.

O figurativo destas obras, em seus tons ou nuance, provoca a tensão entre dois mundos, temos em Anderson a criação das imagens em movimento, as cenas não são estáticas, este é só um momento de transição entre dois instantes, e onde se encontra um entendimento maior para absorver deste seu mundo o que seria imutável por outro que traz a mobilidade, para com isto superar o caráter de representação, o já nomeado realismo figurativo, tão visível, que de tão visível deixa de ser visto, mas que serve em sua pintura ou desenho para confrontar o espectador diante da superfície, o contraste dos planos, sem deixar, contudo, ver o conteúdo íntimo da imagem, apenas as mudanças que tende ainda a ousar ao nos colocar diante de tal reflexo, principalmente por ele pintar e desenhar não o que vê, mas o que elas acabam despertando em nós. Estamos diante de obras para nos fazer pensar – na arte, na vida. (PORTUGAL, 2019)

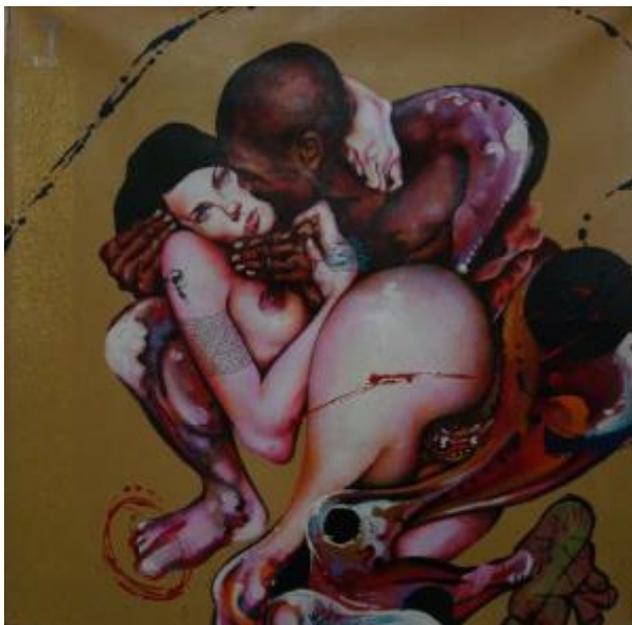
O artista também foi citado em jornais locais sobre seu trabalho carregado de simbolismos, mesmo não se tratando de um erotismo propriamente masculino, aborda a temática da representação do modelo preto. Sobre a sua última série pictórica intitulada *Floresta Negra*, Romero (2020) nos apresenta um breve artigo no jornal baiano Correio:

De alguma forma Anderson Santos pode estar ligado ao hiper-realismo e seus princípios essenciais, usando a fotografia como modelo para a obra, quando o diferencial está na minúcia dos detalhes e na alta definição geral da imagem, criando uma ilusão de realidade. Os recursos mecânicos ou ópticos são de uso comum como moldes, retículas e fractalizações permitindo flagrar a ambição de atingir a imagem com sua clareza objetiva, com base no diálogo com a fotografia. A foto é usada, antes de tudo, como meio para obter as informações do mundo, pinta-se a partir delas. Anderson Santos parece viver o mesmo processo de David Hockney (1937) não se submete inteiramente ao rótulo de hiper-realista, dele se aproxima em função do registro quase documental de suas cenas cotidianas e do diálogo que estabelecem entre pintura e a fotografia.

Nas pinturas das mulheres nuas deitadas sobre lençóis os drapeados são encantatórios, pura lassidão, entremeados entre barras de cores e flores e plantas. As pinturas das florestas são de minucioso cuidado e nos dão a ideia de uma realidade aumentada. Disciplina, trabalho apurado e foco sensível. Um artista sério e reflexivo. (ROMERO, 2020).

Entre os últimos trabalhos de Anderson que misturam natureza e figura humana se visualiza a característica do sensualismo com a figura feminina representada, algumas das suas produções contém erotismo inter-racial com uma estética particular em retratar a figura humana, como o ilustrado nas obras da série *Amantes* e da série *Alegorias* (Figura 119).

**Figura 119.** Obras de Anderson Santos. *Amantes #3* (Esquerda) e *Le desir attrapé par la queue* (Direita).  
Técnica mista sobre tela. 2000-2001.



**Fonte:** Site web de Anderson Santos, 2020.

Observamos que o erotismo, nesse caso heterossexual, encontra-se na distribuição da pose dos modelos, e apesar de apresentar uma cena explícita de sexo entre os personagens, o artista aproveita a abstração da figura para gerar um movimento harmônico na composição, razão pela qual a leitura do ato sexual não acontece de maneira literal. Anderson Santos é um importante referente contemporâneo por abordar em sua obra o tratamento do erotismo feminino em diversas qualidades, o que lhe confere o repertório diversificado em estéticas e metodologias, como as tradicionais e digitais.

Durante essa análise de artistas que contém uma representação do modelo preto masculino em sua obra, incluí referências de diversos estilos pictóricos e estéticos, tanto por artistas brancos e pretos, além de inserir um exemplo de homoerotismo feminino como parte da mesma linguagem analisada. Decidi também incluir dois referenciais de fotografia que trabalham com a mesma temática (homoerotismo preto) devido à importância da fidelidade da fotografia dentro das artes, já que nos proporciona uma leitura instantânea do modelo, sem recorrer a estilizações ou idealizações do mesmo. Os dois artistas abordados a seguir serão um estrangeiro e um brasileiro, tendo como finalidade valorizar a estética de cada um e os pontos mais notáveis de seu estilo fotográfico.

### 4.3.9 David Gregham

Conheci a obra de Gregham em 2015, quando visualizei seu trabalho pela primeira vez numa exposição virtual na plataforma do Facebook. A temática principal de sua poética é a fotografia de homens nus posando na natureza, criando um vínculo com a linguagem da prática do naturismo. O próprio Gregham descreve um pouco do seu processo artístico numa pequena resenha para a página Photlo (2020), que reúne uma enciclopédia de fotógrafos a nível mundial:

Comecei a fotografia nua há catorze anos. No entanto, só fui digital e trabalhei de maneira mais profissional em 2010, nas Índias Ocidentais, a fim de lançar meu primeiro calendário "Homens Caribenhos 2012". Desde então, fotografo todo verão, em vários lugares da França, em ambientes naturais. Também fiz minha primeira exposição em Paris, na primavera de 2013.

Meu trabalho é sobre trazer à tona a sensualidade, a beleza do modelo (bem...atleticamente avantajado... rs), levando-os fora de seu ambiente muito urbano, e colocando-os em um ambiente natural, para ver o que acontece: o resultado nunca me desaponta, pois vejo uma profunda conexão em breve entre o modelo e sua verdadeira mãe natureza, tentando criar o processo de uma obra de arte! (PHOTOLO, 2019)

A série de fotografias que estão contidas no álbum titulado *Nature Men* e no seu primeiro *Caribbean Men* contém um grande número de modelos pretos nus posando na natureza sem nenhum tipo de censura (Imagem 120), a estética de todos os modelos de Gregham são, como o fotógrafo afirma, de uma avantajada musculatura atlética e geralmente são caracterizados por homens em idade adulta madura.

**Figura 120.** Fotografias da série *Caribbean Men* e *Nature Men*. David Gregham. 2015.



**Fonte:** Facebook, fanpage do Fotógrafo David Gregham, 2020.

O erotismo no seu trabalho é um dos fatores principais, e as leituras que podem ser feitas acerca das suas imagens (como em toda obra de arte), são variadas. A minha leitura pessoal é sobre dois aspectos: o da técnica e o do conteúdo. Dentro do primeiro aspecto vemos que o enquadre, iluminação, contraste e ambientação ao redor do modelo se vinculam de maneira proporcional. Dentro do aspecto do conteúdo, preciso acrescentar que o trabalho de Gregham não se trata unicamente sobre a fotografia de modelos pretos, na variedade em tons de pele dos modelos utilizados incluem-se brancos, orientais e latinos, além de fotografar duplas, ensaios conceituais artísticos e retratos.

Sobre a característica do nu masculino, o fotógrafo não utiliza de nu frontal, no entanto, incorpora elementos para ocultar essa nudez. Esses elementos formam parte da composição fotográfica, como folhas e galhos de árvores, água, um pedaço de tela, ou o próprio corpo do modelo. Quando a composição do enquadre fotográfico é de costas ou em perfil do modelo, Gregham exhibe geralmente meio corpo ou corpo inteiro, aproveitando elementos naturais como pedras, rios, vegetação e animais do entorno.

#### **4.3.10 Ricardo Rico**

De acordo com o seu site, o fotógrafo brasileiro Ricardo Rico, originário de Itatiba, viveu boa parte do tempo em Maceió e escolheu São Paulo para iniciar a sua carreira. Ricardo trabalha com modelos brasileiros de variados tons de pele, além de retratar formatos de corpos diversos, utilizando não somente modelos atléticos e musculosos, incluindo também modelos magros e gordos. O fotógrafo utiliza como ambientação alguns espaços urbanos como telhados, salas, quartos, além de espaços naturais como cachoeiras, rios, florestas (Imagem 121). O próprio Rico fundou o seu projeto de fotografia masculina numa revista intitulada *The Lonely Project*, lançando o primeiro número em 2017.

O site oficial da revista *The Lonely Project* (2020) nos traz uma breve explicação sobre o projeto de Rico no universo fotográfico brasileiro contemporâneo:

"The Lonely é um projeto pessoal que tem a intenção de mostrar a beleza masculina de uma forma intimista. Com um toque natural, porém ousado, a linguagem da solidão exerce uma força intrínseca e revela toda sua profundidade.

Mostra que a beleza da intimidade masculina está presente no cotidiano e isso deve ser retratado, assim como a beleza feminina. É uma forma indireta de dizer - Estou Aqui - não para transgredir, mas transpôr. O processo criativo do fotógrafo Ricardo Rico é introspectivo e muito pessoal, uma descoberta do

outro, onde ele extrai a sua própria linguagem, pois o artista acredita que nesse momento de introspecção, o eu verdadeiro surge e a nudez é apenas um detalhe diante de uma alma despida. Na sua experiência como designer gráfico, a fotografia entrou em sua vida. Luzes, sombras, formas e experimentação, fizeram do retrato de pessoas sua paixão.

Para traduzir essa estética, ele desenha o homem de uma maneira leve, elegante, sedutora e discreta. Transita em diversas histórias. Assim é o seu trabalho, um pouco do outro, um pouco de si e ambos se completam. (The Lonely Project. 2020)

**Figura 121.** Fotografias de Ricardo Rico com modelos pretos em espaços naturais e urbanos. Revista The Lonely Project. 2017-2018.



**Fonte:** Ricardo Rico, Revista The Lonely Project, 2020.

Independentemente das características do modelo, a estética de Rico é singular em sua percepção da beleza do sujeito, aproveitando todos os elementos disponíveis em seu entorno, conformando nesse sentido uma composição harmoniosa. Apesar de conter fotografias apresentando nu artístico e outras mais conceituais, alguns números da revista (cuja versão completa é paga online) incluem fotos sem censura, nus frontais e algumas vezes fotografias homoafetivas de casais, sendo assim um referente contemporâneo sobre a representação do homoerotismo brasileiro dentro do campo da fotografia.

Como foi manifestada no início do capítulo, a escolha dos artistas foi realizada pelo seu domínio técnico diante da questão da representação do modelo preto, bem como pela estética, composição e grau de erotismo. Nesse sentido incluiu-se tanto o nu feminino quanto o masculino.

Em seguida apresentarei a parte final do capítulo três, que trata especificamente sobre meu processo criativo após minha chegada ao Brasil, e como a sua cultura e demografia influenciou na representação dos modelos presentes em minha produção artística a partir de 2016, onde desenvolvi uma série que acompanha esse processo de somar para a valorização na representação do modelo preto masculino.

#### 4.4 O MODELO MASCULINO PRETO NO TRABALHO ARTÍSTICO DE ALBERTO ESCOBAR

Após todo percurso, chegamos à parte final dessa dissertação que junta dois conteúdos interdisciplinares: em primeiro lugar, os estudos étnicos dentro do Brasil por meio da produção artística e a representação do modelo preto como elemento antropológico importante dentro da sociedade brasileira. Em segunda instância, sendo um profissional formado em belas artes, me propus a realizar uma série de obras que representam o modelo preto masculino como o protagonista da cena.

Entendo o meu lugar específico como um homem branco cisgênero no cenário brasileiro de artes visuais. Considero-me um artista sensível, apaixonado pelo Brasil, e que, ao visitar esse país pela primeira vez, observei o contraste entre o que era representado em museus e a realidade que encontrei nas ruas. Como artista contemporâneo, me interessa trabalhar com um tema que não foi amplamente abordado e o que me instigou particularmente foi a espontaneidade que os modelos brasileiros demonstraram ao posar para meu trabalho, em aceitar serem retratados em minha obra. Não posso deixar de atestar o meu lugar de privilégio pelo fato de ter cursado integralmente um curso de Artes Plásticas e poder representar com muita técnica o que pretendo atingir com o meu trabalho. Além disso, me interessou estudar os motivos da representação do modelo preto ser tão estereotipada dentro do campo das artes visuais no Brasil. A realidade que encontrei nos museus não corresponde ao que encontrei nas ruas: um povo diverso, com traços únicos, singular. O diferencial de minha pesquisa é justamente possibilitar-me produzir uma série de obras contemporâneas retratando a minha versão do modelo brasileiro em uma poética particular.

Apesar da característica musculosa, hercúlea, o corpo que represento em minha obra possui diversas etnias, nacionalidades, tons de pele, entre outros fatores que os diferenciam. Entretanto, busco representar um ideal não humano, referenciando em minha poética artistas como Michelangelo e Leonardo Da Vinci, que retratavam seres

mitológicos e alegóricos em suas criações. Outro fator relevante foi ter encontrado esses corpos no Brasil, modelos dispostos a serem retratados em minhas composições.

Devo acrescentar que por ser um artista gay que trabalha com uma linha homoerótica desde 2010, algumas das minhas obras poderão parecer chocantes/polêmicas/controversas (dependendo do tipo de público que a observa, sua mentalidade, construção pessoal ou coletiva das moralidades, orientação sexual, etc.). O principal objetivo do repertório artístico pessoal está baseado no homoerotismo preto e confere o protagonismo ao modelo representado na cena, independentemente das características representadas, sejam mitológicas, alegóricas, ou idealizadas.

Brevemente comentarei o processo que levou a fazer cada uma das obras artísticas que criei antes da minha primeira viagem ao Brasil em 2016 e após me estabelecer nele a partir de 2018.

#### **4.4.1 Antecedentes com Homoerotismo, antes da chegada ao Brasil: 2010-2016**

Houve certa problematização por meio da crítica a respeito dos personagens masculinos representados em minhas obras, bem como vários comentários negativos nos círculos conservadores de arte em El Salvador, até na própria Escola de Belas Artes (Universidade de El Salvador), onde estudei. Sustentavam o fato de que minha obra não representa o ideal do homem médio comum do El Salvador, cujos atributos (e que eu poderia considerar estereótipos aceitos na sociedade salvadorenha) eram caracterizados pela baixa estatura, feições miscigenadas entre o indígena e o espanhol branco, com um pouco de gordura (principalmente na região abdominal), exibindo pelos corporais em nível de torso/pernas e dotados de um toque masculino bastante marcado. O aspecto do homem heterossexual que evita mostrar qualquer tipo de feminidade é um aspecto considerado como a personificação do homem salvadorenho padrão.

Dentro das artes, esse aspecto padrão do salvadorenho masculino foi abordado por diversos artistas, trazendo um retrato mais “fiel” do homem salvadorenho, provável motivo pelo qual obras como *Calida* (2006) de Eduardo Chang e o *Anjo do Profeta* (1998) de Mayra Barraza são duas peças (Figura 122) preservadas e exibidas no Museu de Arte de El Salvador (MARTE) e consideradas como elementos da representação estética do homem "real" do país.

**Figura 122.** *Calida* (esquerda) de Eduardo Chang. Técnica mista, 2006. *O anjo do Profeta* (Direita) de Mayra Barraza. Óleo sobre tela, 1998.



**Fonte:** Catálogo de arte MARTE, 2010.

Observa-se que a estética dos modelos utilizadas é similar, apesar de se tratar de dois artistas diferentes com quase 10 anos de distância em suas criações, estas são imagens que ilustram o homem ideal que se encontra no subconsciente do público salvadorenho. Em contraposição, temos o caso de um artista gay salvadorenho que trabalhou com uma estética diferente na representação do corpo masculino, e que poderia se considerar como o primeiro referente do homoerotismo em território nacional, trata-se de Ernesto “San” Avilés (1932-1991). As informações contidas do artista no Museo MARTE de El Salvador (2020) nos proporcionam uma breve introdução sobre sua história:

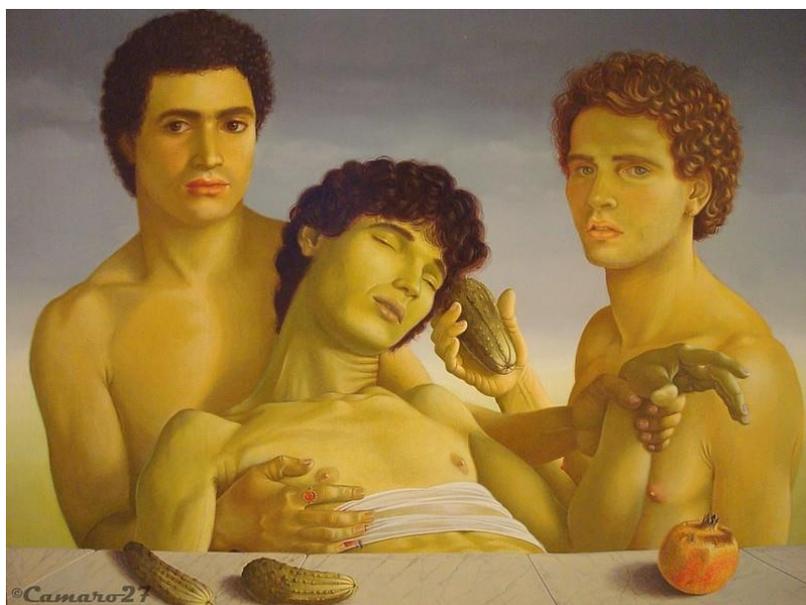
Ernesto "San" Avilés nasceu em Santa Ana, em 1932. Entre 1950 e 1954, estudou arte na Academia de Desenho e Pintura do mestre espanhol Valero Lecha. Em 1956, ele recebeu uma bolsa do governo salvadorenho para frequentar a Real Academia de Artes San Fernando, em Madri, Espanha, onde permaneceu até 1959. Nesse mesmo ano, recebeu uma bolsa para estudar Arte Abstrata e Pintura Contemporânea na Academia de Arte Julian, em Paris, França, onde ganhou um prêmio e terminou seus cursos em 1961. Ele viveu o resto de sua vida em Paris, fazendo estudos formais e informais na Europa. Em 1972, frequentou a Stamperia dello Stato, em Roma, Itália, onde estudou gravura. Ele morreu na capital francesa em 1991.

San Avilés "glorifica o sofrimento: o desejo carnal só é redimido na dor e no sofrimento". Os temas centrais em sua obra incluem o desejo e a imperfeição da beleza, imagens religiosas, masoquismo e as proibições do Éden. As imagens que se repetem em suas obras são: o corpo masculino, frutas, moscas, paisagens surreais, fluidos corporais e tecidos que se referem a gravatas, toalhas de mesa, mortalhas ou o mesmo tecido em que ele pinta.

Muitas vezes trabalhou em série, entre as quais desenvolveu pinturas em miniatura, várias imagens de San Sebastián e desenhos sobre temas eróticos. (Museo MARTE, 2020)

O conteúdo homoerótico no trabalho de San Avilés se reconhece imediatamente na maioria das peças onde o artista representa a figura humana (Figura 123). Um dos apontamentos que considero mais importantes é sobre a característica de modelo que o artista escolheu retratar em sua obra, me refiro ao corpo representado. San Avilés confirma a teoria de que utilizou modelos europeus em suas obras, já que todos são brancos, magros, com uma estética que não corresponde ao salvadorenho comum, como foi explicado anteriormente.

**Figura 123.** Ernersto San Avilés. *La pasion segun Avilés*. Acrílico sobre tela. 1985.



**Fonte:** Fotografia de Camaro27, 2020.

Esse fenômeno não é isolado dentro das artes: no Brasil, por exemplo, podemos acrescentar *A Carioca* (1882) de Pedro Américo (Figura 124) por conter história similar, as leituras sobre aspectos de moralismo, erotismo, exotismo e representatividade brasileira internacionalmente numa tela feita por um brasileiro geraram distanciamento ou rejeição no século XIX dentro do Brasil por parte dos seus contemporâneos, como afirma Oliveira (sem data):

A Carioca extrapola os limites do alegórico – ou seja, da representação visual que está a serviço de uma idéia. Ela é carnal, palpitante, viva. A espiritualidade almejada pelo artista não encontra a tradução esperada nessa mulher bela, misteriosa e opulenta.

Mas isso apenas não esgota o problema da rejeição – podemos dizer mesmo censura – inicial à tela. Não é apenas o fato de traír um olhar lascivo, sem o revestimento estetizante que o inocentaria, o que “complica” nossa Carioca.

No projeto de identidade cultural nacional que se desenhava então, a natureza, o índio e os grandes acontecimentos históricos eram os temas aceitos, como já foi dito. No entanto, do ponto de vista formal, a tela de Pedro Américo simbolizava o Brasil através de uma fórmula vincada no exótico e no extravagante, que era a própria fórmula do “nu artístico”. Essa carioca pintada na Europa apresentava-se, assim, como emblema de uma cultura e um povo distantes. Como poderia desejar ser a expressão do mais alto valor nacional, aquilo que distingue e enaltece o ser brasileiro?

Nas estratégias de representação da arte brasileira durante o Império, a natureza local é sempre plena de beleza e de potencialidades, o índio é heroico e seus corpos se oferecem à contemplação admirada e respeitosa, como em Marabá ou Moema. Nada há de lúbrico nessas imagens, nem de exótico.

Nos parece que *A Carioca*, ao seguir à risca a lição europeia de representação alegórica da nudez incorporou o duplo distanciamento – temporal, através da ninfa, e espacial, através de uma fatura orientalizante – e devolveu ao Brasil um certo Brasil exótico, selvagem que, em absoluto, correspondia à imagem do país então se desejava construir.

Curioso paradoxo: seguindo fielmente a regra, a obra de arte de Pedro Américo escapole de suas mãos. O erotismo exótico da náíade brasileira aqui soou como ofensa moral e, sobretudo, destoou de um projeto cultural mais extenso. A nudez construída por Pedro Américo não exaltava o projeto estético nacional, antes evidenciava uma contradição. Ali estavam todos os elementos: a beleza morena, o tratamento alegórico, a paisagem misteriosa e pródiga. Mas dispostos de tal modo que essa Carioca apresentava-se despida, sim, mas de uma memória e de uma história nacionais, temas que ocupavam lugar central na constituição da identidade e da unidade do Império Brasileiro. (OLIVEIRA, Sem data)

**Figura 124.** Pedro Américo. *A Carioca*. Oleo sobre tela. 1882.



**Fonte:** Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. 2020.

Vemos então que muitas das leituras acerca das obras de Pedro Américo e San Avilés sobre a representação de modelos estrangeiros geram discussões que em certo grau incomoda alguns círculos artísticos, políticos ou sociais. Foi o que aconteceu, como descrevi anteriormente com o meu trabalho durante as exposições que realizei no El Salvador, levando a questionamentos sobre censura, pelo fato do meu trabalho mostrar uma temática homoafetiva, ou pelo fato dos modelos retratados não serem reflexo dos padrões estéticos do homem salvadorenho tradicional. Fato que se repete no Brasil quando sou questionado sobre a utilização de um corpo específico de modelo preto representado na tela (atletico/jovem). Trago então exemplos de três artistas que trabalharam com um estilo particular de corpo em seus trabalhos.

#### **4.4.2 O corpo representado: Uma questão pessoal de inspiração e posicionamento.**

Um dos questionamentos que tenho recebido acerca da minha produção pessoal trata-se da utilização de um padrão no corpo dos modelos, basicamente retratando homens jovens, atléticos. Gostaria de enfatizar que na história da arte encontramos diversos representantes que diversificaram o padrão de corpos retratados em suas narrativas estéticas conforme o amadurecimento de sua poética. Nesse sentido, pretendo exemplificar essa ideia com três artistas que trabalharam a figura humana com características de modelo/corpo particulares, que são reconhecidos por essa assinatura, essa poética, esse estilo pessoal.

#### **4.4.3 Pablo Ruiz Picasso (1881-1973)**

A trajetória de Picasso, um artista reconhecido mundialmente é similar a de alguns artistas clássicos: iniciou sua poética estudando arte na academia. Sua particularidade se dá pelo fato de ter rompido com uma tradição pictórica instaurada na Europa do século XX. Segundo Echave (2016) a arte de Picasso sofreu modificações a partir de 1906 como uma forma de protocubismo, estética que aparece em sua produção:

O ano de 1906 é muito importante para Picasso, porque há uma nova mudança de direção em sua pintura. Aos 24 anos, Picasso iniciou suas primeiras experiências esculturais, o que o levou a conceber também pintando um volume mais sólido, um uso mais geométrico e essencial dos planos.

No mesmo ano (1906), visitou a exposição de arte ibérica exibida no Museu do Louvre. Conhecendo a Henri Matisse (apresentado a ele pelos Steins, seus patrocinadores), Matisse tinha uma coleção de máscaras negras (de origem africana), que se tornaram moda em Paris. No final de abril, ele foi para Barcelona com Fernande Olivier, para apresentá-la aos pais. Depois ficaram alguns meses em Gósol (Lérida), nos Pirinéus Catalães; cujo ambiente primitivo e selvagem incentivou Picasso a ver a natureza de uma maneira

mais simplificada e geométrica. No outono, eles tiveram que retornar a Paris devido a uma epidemia de febre tifóide.

Foi nessa época que ele começou a trabalhar nos esboços de uma obra, que inicialmente apresentava cinco nus femininos e dois masculinos dentro de um bordel. Embora finalmente a composição tenha sido reduzida para cinco mulheres em uma mesa com frutas. "As jovens senhoras de Avignon" (1907), com esta pintura Picasso iniciará o caminho que o levará à revolução cubista: Picasso rejeita a estética do belo, para destacar o poder expressivo do desfigurado; deforma as faces, destrói a relação entre o fundo e a figura; portanto, não há profundidade. Geometriza a anatomia. Os rostos inauguram a estética da chamada feiura. (ECHAVE, 2016)

A obra *As senhorinhas de Avignon* de 1907 (Figura 125) foi precursora, como narra a autora, de uma série de modificações na estética do modelo representado na obra de Picasso, vemos então uma transformação do seu trabalho comparado às primeiras obras que criou. Embora tenha acontecido essa modificação (a utilização do modelo feminino de forma geométrica), grande parte das obras feitas por Picasso possuem uma tipologia de modelo feminino branca, europeia, magra e por vezes robusta. A vida pessoal do artista, influências de amigos, colegas e amantes também podem ter interferido nas características do modelo escolhido. O que aconteceu com Picasso e as *Senhorinhas de Avignon*, foi abordado por Chilvers (2001):

A imagem mostra cinco mulheres nuas de aparência sinistra; Seu título foi sugerido por André Salmon, que dizia ver uma semelhança entre elas e as prostitutas no *Carrer d'Avinyo*, em Barcelona. Na época, a pintura não foi compreendida nem pelos outros artistas de vanguarda, incluindo Matisse e Deran, e só foi exibida em público em 1925. Hoje, não é apenas considerada uma obra-chave no desenvolvimento pessoal de Picasso, mas também como o marco mais importante no desenvolvimento da pintura do século XX: foi a precursora do Cubismo. (CHILVERS, p. 635. 2001)

**Figura 125.** Picasso. *As Senhorinhas de Avignon*. Óleo sobre Tela, 1907.



**Fonte:** Coleção Museu de Arte Moderna. Nova Iorque, 2020.

Podemos observar que nem toda obra é valorizada na época em que foi produzida. Em minha experiência tenho experimentado esse sentimento de desvalorização em vários momentos: clientes me procuram interessados por pinturas que vendi há mais de 10 anos, oferecendo um valor triplicado do original.

O exemplo de Picasso e de outros artistas nos traz uma reflexão sobre a valorização da arte em seus estilos, técnicas e subjetividades por parte da crítica, do público, de seus compradores e da sociedade em que estão inseridos.

#### **4.4.4 Michelangelo Buonarroti**

Michelangelo, um artista da Renascença, nasceu no dia 06 de março de 1475 na região Toscana de Caprese, Itália. Segundo Neret (2003) nunca ocultou que sua vida esteve marcada pelas paixões, uma mal-entendida censura moral ao longo dos séculos fez que essas paixões amorosas e representadas nas suas obras passassem ocultas ou mal interpretadas pelos estudiosos. Manifestou a nudez humana em todos os detalhes e aproveitava sempre a oportunidade para representá-la quando se tratava de um tema religioso, mitológico ou heroico. O homoerotismo ou culto à beleza e exaltação da nudez masculina solitária ou em conjunto estão visíveis na obra dele desde a sua juventude.

A primeira madeira que pintou, *Tondo Doni* (Figura 126) com 28 anos de idade representa a Sagrada Família em companhia de São João Batista, mas um detalhe chama atenção ao visualizar detalhadamente o fundo do quadro, vemos um monte de *efebos* (adolescente masculino) que adornam a paisagem, seis homens retratados, dentre os quais quatro estão completamente nus e revelam o interesse do artista em retratá-los com a maior naturalidade, estes *efebos* ainda adolescentes nessa fase da sua vida, retornaram anos mais tarde com maior maturidade na abóbada da Capela Sistina, os chamados *Ignudi*. É importante também citar a série de desenhos que em vida dedicou a Tommaso dei Cavalieri, um jovem famoso pela sua beleza incomparável e nobre espírito. (NERET, 2003. P. 8-10).

Gostaria acrescentar alguns detalhes sobre as características dos corpos que o artista retratou durante a maioria da sua trajetória: O modelo jovem, masculino, atlético, em outras palavras, o *ignudi*, uma designação italiana para os personagens nus representados em pintura na arquitetura da Capela Sistina.

**Figura 126.** *Tondo Doni*. Tempera sobre madeira, por Michelangelo Buonarroti. 1505-1507.



**Fonte:** Fotografia de Alberto Escobar, Italia, 2019.

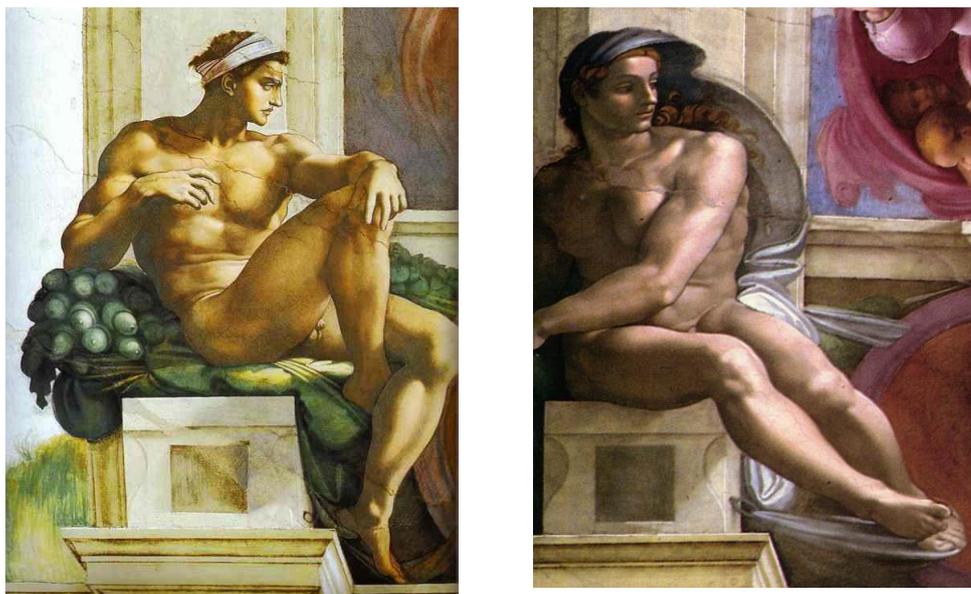
A palavra *ignudi*, versão toscana do adjetivo nu, deve sua difusão aos escritos de Giorgio Vasari e de outros historiadores da arte. Com a consolidação de um dos maiores trabalhos de Michelangelo (A Capela Sistina), o termo adquiriu grande importância na história da arte. Vecci (1999) nos traz uma reflexão sobre o tema:

Famosa é a série Ignudi no teto da Capela Sextina, com afrescos de Michelangelo entre 1508 e 1512. Decoram, em grupos de quatro, os espaços entre os painéis menores das Histórias de Gênesis. Sentam-se em rodapés que, diferentemente da estrutura superior dos Tronos dos Videntes, não são encurtados por baixo, seguindo a forma curva do cofre.

Os Ignudi, que variam em altura de 150 a 180 cm, suportam festões com folhas de carvalho, aludindo ao brasão Della Rovere, e fitas que sustentam os medalhões que simulam o efeito do bronze. Os Ignudi são caracterizados por poses ricamente variadas, em voltas complexas, com uma beleza física e anatômica indiscutível. (VECCI, p.90. 1999)

A beleza anatômica “indiscutível” da qual fala Vecci (1999) evidencia o estudo anatômico do corpo masculino por parte de Michelangelo, produto da sua experiência como escultor e desenhista: os *Ignudi* (Figura 127), que compõem 20 figuras masculinas pintadas na obra também têm aquela beleza que, segundo teorias renascentistas, como o famoso *Oratio de hominis dignitate* (Discurso sobre a dignidade do homem) de Giovanni Pico della Mirandola (1486), é combinada com a exaltação das faculdades espirituais e coloca o homem no topo da Criação, “feito à imagem e semelhança” de Deus, pensamento que dialoga com sua obra mais consagrada em escultura, *O Davi*.

**Figura 127.** Michelangelo. Dois exemplos de *Ignudi*. Pintura de Afresco sobre Parede. 1510.



**Fonte:** Pinterest, 2020.

Feita em 1504, *O Davi* (Figura 128) incitou inúmeras teorias, estudos, e análises que exaltaram ou questionaram o seu conteúdo, tanto estético como histórico. Segundo o pintor, arquiteto e historiador Vasari (1550), contemporâneo de Michelangelo, a obra verdadeiramente removeu o clamor de todas as estátuas modernas e antigas, gregas ou latinas, porque nela há contornos de belas pernas, e quadris “divinos”. Segundo as palavras de Vasari (1550), “aqueles que veem o Davi não devem se preocupar em ver qualquer outra obra de escultura feita em nossos tempos ou em outros por qualquer arquiteto”. Sobre a composição, representação da passagem bíblica e a sua incorporação na vida de Florença durante a Renascença, Gonzalez (2007) comenta:

O tema do Davi foi fortemente enraizado na tradição figurativa florentina, foi reformulado, evitando os esquemas composicionais consolidados, optando por representar o momento de concentração antes da batalha. Os músculos do corpo são poderosos, mas ainda em repouso, são capazes de transmitir a sensação de poder físico extraordinário.

Desde a sua primeira aparição, a estátua de Davi foi celebrada como a obra capaz de mudar o gosto estético de seu tempo e de se estabelecer como uma expressão ideal do Renascimento, graças à aplicação do estudo anatômico, a fim de renderizar com poderosas formas viris e harmoniosas a imagem do nu heroico, cuja forma era a realização física, de um conjunto complexo de valores filosóficos e estéticos. Os florentinos se identificaram com o aspecto atlético e orgulhoso do jovem herói, interpretando-o como uma expressão da força e poder da própria cidade em seu auge; para os defensores da República, tornou-se o símbolo da vitória da democracia sobre a tirania anteriormente exercida pela família Médici. (GONZALEZ, p.141. 2007)

**Figura 128.** Michelangelo. *O Davi*. Escultura em Mármore. 1504.



**Fonte:** Fotografia de Alberto Escobar, 2019.

Especula-se que a arte seja uma representação própria do artista, um reflexo de seus desejos e paixões, e Michelangelo não foi exceção, tal como descreve Neret (2003):

Em 23 de setembro de 1534, um Miguel Angel envelhecido e desencorajado por seus fracassos multiplex retorna definitivamente para Roma, onde permanecerá até sua morte em 1564. Sem um rival que possa competir com ele, ele inquestionavelmente domina a paisagem da arte italiana, e seus contemporâneos olham seus trabalhos com admiração. No entanto, ele se encontra em grande confusão moral: seu coração inflamado de amor procura superar sua solidão intelectual... Seu tormento vem desse amor sem limites para o belo e refinado Tomasso del Cavalieri que ele conheceu em 1532. Se ele estabeleceu sua residência em Roma, por estar perto do objeto de veneração... Durante muito tempo, acreditava-se que os poemas que ele escreveu se destinavam a damas hipotéticas, e a grafia era feminina. O erro continuou até chegar a Cesare Guasti, que em sua edição de 1863 traduziu o texto exato.. (NERET, 2003. P. 65)

Como artista, a principal referência em minha produção é a obra de Michelangelo, vale ressaltar que realizei algumas releituras do seu trabalho, utilizando modelos regionais e diversificando nas composições.

#### 4.4.5 Fernando Botero

A obra de Botero é reconhecida mundialmente por diversos fatores, principalmente por utilizar modelos gordos em suas composições. Botero tem obras distribuídas em museus de vários países, e para entender um pouco do seu estilo gostaria de citar a pequena resenha feita pelo Museu Arocena (2015), no México:

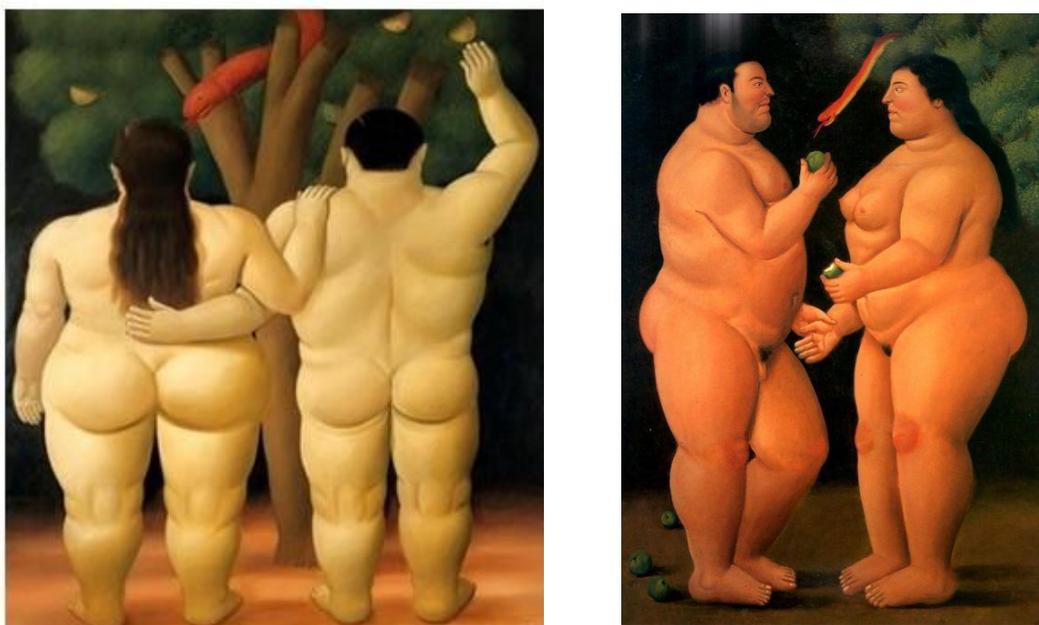
As criações artísticas da autoria de Botero são impressas com uma interpretação *sui generis* (do seu próprio gênero/espécie) e irreverente do estilo figurativo, chamado por alguns de “Boterismo”, que imbui os trabalhos iconográficos com uma identidade inconfundível, reconhecível não apenas por críticos especializados, mas também por grande público, incluindo crianças e adultos, se tornando assim uma das principais manifestações da arte contemporânea a nível global; A interpretação original do artista de um espectro diversificado de temas é caracterizada pelo plástico por uma volumetria exaltada que imbui criações com caráter tridimensional, além de força, exuberância e sensualidade, juntamente com uma concepção anatômica particular, uma estética que cronologicamente poderia ser enquadrado na década de 1940 no Ocidente, aplicado a tramas atuais ou passadas, locais, mas com vocação universal (mitologia grega e romana; amor, costumes, vida cotidiana, natureza, paisagens, morte, violência, mulheres, sexo, religião e política na América Latina e Europa Ocidental, bem como naturezas-mortas, reinterpretação de obras clássicas, retratos e autorretratos, entre outros), representados com um uso vivo e magistral (do ponto de vista técnico) da cor, acompanhado de cores sutis e sutis detalhes de críticas mordazes e ironia em cada trabalho. Ele é considerado o artista latino-americano mais cotado do mundo. (Museu Arocena, 2015).

A trajetória de Botero é marcada pela vasta quantidade de obras, entre desenhos, esculturas e pinturas, e pela ampla gama de temáticas representadas em seu trabalho: denúncia social, temas cotidianos, erotismo, religião e vida pessoal. Destacando dois elementos significativos em seu estilo: os modelos retratados pelo artista são em sua maioria femininos de corpos gordos (Figura 129). Um fator que se contrapõe aos padrões utilizados maioritariamente na arte Ocidental.

Seu estilo desperta controvérsias, porque do mesmo modo em que é comemorado e aclamado em todo o mundo, também já foi duramente criticado e rejeitado, porque, no início de sua carreira, alguns estranharam a ruptura estética que ele estava propondo em sua obra.

Botero se expressou em sua própria linguagem com intuito de gerar a sensação de que há volumes naquela superfície completamente plana que é a tela, porque, como o próprio artista reflete: "na arte moderna tudo deve ser feito de maneira extrema".

**Figura 129.** Fernando Botero. Série de *Adão e Eva*. Óleo sobre Tela. 1998.



**Fonte:** Museu Botero, Colômbia. 2020.

O caso de Botero na América Latina não é isolado, poderia citar artistas como Frida Khalo, do México ou Tarsila de Amaral, do Brasil, cuja representação do corpo é produto da sua investigação, interpretação, linguagem e poética pessoal.

Após abordar esses exemplos de referências artísticas com estilos pictóricos e representação da figura humana de maneiras diversas em sentido técnico, figurativo e interpretativo, apresentarei parte do processo de criação da minha poética a partir da minha chegada ao Brasil pela primeira vez em 2016, e como essa viagem influenciou na produção das minhas obras a partir desse período.

#### **4.4.6 A transformação no estilo: A inspiração nunca antes achada no El Salvador**

O estudo de campo dentro da Antropologia Social está marcado por observações, metodologias e teorias seguindo a tradição acadêmica, mas existe um fator de caráter humano que o pesquisador não consegue se desvincular completamente: o aspecto sentimental durante a coleta de dados de campo à maneira de biografia, tal como afirma Da Matta (1978) em seu artigo *O ofício do Etnólogo ou como ter Antropological Blues*:

É curioso e significativo que tais aspectos sejam cunhados de anedotas, e como já disse “românticos” desde que se está consciente de que a Antropologia Social é uma disciplina da comutação e da mediação. Com isso,

quero dizer, talvez mais do que qualquer outra matéria devotada ao Homem. A Antropologia Social é aquela onde necessariamente se estabelece uma ponte entre dois universos (ou sub-universos) de significação e tal ponte ou mediação é realizada com um mínimo de aparato institucional ou de instrumentos de mediação. (DA MATTA, p.3. 1978)

Observamos que Matta (1978) traz à luz outro lado da tradição antropológica de coleta de dados, fala sobre esses aspectos românticos da disciplina, os denominados *Antropological blues*, termo cunhado pela primeira vez pela Dra. Jean Carter Lave.

Utilizando parte desses *Antropological blues* ou aspectos interpretativos, extraordinários e carismáticos discorrerei sobre minha chegada ao Brasil, e sobre como certos corpos de modelos masculinos presentes na população influenciaram em minha inspiração artística pessoal.

Em outubro de 2016 conheci o Brasil pela primeira vez, me estabelecendo na cidade de São Paulo por cinco meses. O motivo da visita tinha sido a realização de um mural no Okupe Hostel (hoje extinto) que contivessem retratadas personalidades em diversas áreas como cultura, esporte e política. O resultado foi essa representação, em forma de retratos emoldurados, de quatro personagens famosos: Frida Khalo, Ayrton Senna, Nelson Mandela e Michael Jackson. Como se sabe, um hostel é um dos tipos de serviço de hotelaria mais baratos que existe, o que certamente atrai clientes maioritariamente jovens que viajam com pouco dinheiro ou pretendem poupar durante a experiência turística. Durante a estadia no Okupe Hostel conheci pessoas de vários estados e cidades do Brasil, observei as diversas etnias pessoas que conformam o colorido Brasil conhecendo muitos bairros de São Paulo. Senti algo que ainda não tinha experimentado em minha terra natal El Salvador, um desejo de representar essa estética que considero “bela” das pessoas locais, porque me surtiu esse efeito de inspiração. O resultado desse sentimento foi a criação de alguns desenhos com modelos brasileiros (Figura 130).

Evidentemente e como já foi explicado anteriormente, na relação que estabeleço com o trabalho de Michelangelo, encontrei inspiração e vontade para representar um corpo brasileiro atlético e jovem, motivado principalmente pela minha afinidade com a arte clássica e do desejo que essa fosse parte da minha principal linguagem poética. Um aspecto que, também foi explicado anteriormente na definição do conceito Corpo-Modelo no capítulo 01, tem uma relação com o pensamento coletivo em refletido em

vários jovens brasileiros com a preocupação da estética e do corpo com apelo físico ideal.

**Figura 130.** Alberto Escobar. Dois exemplos das minhas primeiras artes representando um modelo brasileiro. Grafite sobre papel. 2016.



**Fonte:** Arquivo pessoal, Alberto Escobar. 2020

Foi em São Paulo que conheci, durante uma mostra numa pequena galeria, o trabalho de outro artista, Gustave Doré (1832-1883), um desenhista e gravador francês cuja obra me gerou identificação imediata. Tamanho foi o sentimento de conexão que decidi criar uma obra de releitura a partir de uma gravura de Doré. O produto foi a pintura *A primeira Metamorfose* (Figura 131). Nessa criação se mostra uma releitura da obra de Gustave Doré, que faz parte das ilustrações do livro de John Milton, *The Lost Paradise* (1667). Utilizei elementos semelhantes na composição, o modelo utilizado na versão pessoal mantém a posição do personagem (o diabo), mas mudam aspectos como o cenário, a cobra, as cores e principalmente o perfil do modelo, que neste caso é brasileiro.

**Figura 131.** Esquerda: Gustave Doré. *Satã e a serpente*. Gravura.1886.  
Direita: Alberto Escobar. *A primeira Metamorfose*. Óleo sobre tela. 2017.

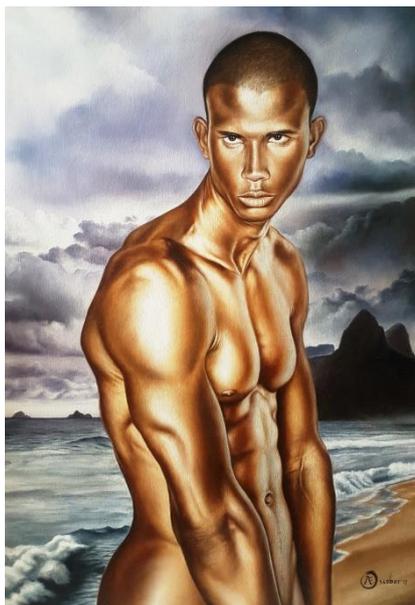


**Fonte:** Pinterest, 2020 / Arquivo pessoal, Alberto Escobar, 2020.

Representando elementos regionais específicos, previamente estudados (que pode ser um edifício ou arquitetura, uma fruta, uma planta, o modelo humano, animais etc.), juntamente com paisagens ou fundos externos (internacionais e às vezes fictícios), considero essa obra uma mistura entre a base artística referenciada e a minha releitura com um modelo regional, nesse caso, brasileiro.

Pouco antes de partir de volta para El Salvador em 2017, pintei o meu primeiro trabalho contendo o modelo preto brasileiro retratado (Figura 132), intitulei a tela com o nome: “*O primeiro*.” O modelo representado é um amigo mineiro chamado Arthur que mora em São Paulo há 10 anos e que me ajudou em diversos passeios turísticos pela cidade. Ele já tinha experiência em posar devido à sua profissão como modelo de fotografia e moda, a pose utilizada para a arte foi baseada em um dos seus ensaios fotográficos. Decidi ilustrar a ambientação da obra com uma paisagem do Rio de Janeiro, pois essa cidade é um dos pontos turísticos mais famosos do Brasil.

**Figura 132.** Alberto Escobar. *O Primeiro*. Óleo sobre tela. 2017.



**Fonte:** Arquivo Alberto Escobar. 2020

Entristeci-me quando meu período legal de estadia chegou ao seu fim em março de 2017, e com muita “saudade”, voltei para El Salvador. A paixão e inspiração que tinha encontrado no Brasil eram incomparáveis a tudo que já tinha vivenciado em El Salvador, do ponto de vista artístico, o Brasil foi que me ofereceu mais diversidade e abertura em quanto a amizades e entusiasmo criador dentro das artes. Com extrema vontade de retornar ao país, me dispus a procurar uma maneira de fazê-lo, isso representava algo que me ajudaria a encontrar-me profissionalmente, a me sentir um artista em plenitude, criativo e polêmico.

Após fazer algumas solicitações para obtenção de bolsas de estudo fora do El Salvador, terminei angariando duas possíveis oportunidades: A Espanha tinha aberto suas portas com uma bolsa de residência por 10 meses, enquanto o Brasil tinha aceitado a minha proposta para estudar o mestrado, com duração de 24 meses. A decisão foi imediata, e foi assim que em 2018 consegui retornar ao Brasil, orgulhoso por ter conseguido realizar esse sonho. Passei uma semana comemorando em São Paulo antes de me encaminhar a meu destino final: a cidade de Salvador, na Bahia, onde nos próximos 24 meses eu estaria morando, estudando e pintando durante o mestrado em Estudos Étnicos e Africanos. Apresentarei em seguida, as 06 obras pictóricas que foram trabalhadas durante o meu período no mestrado, representando o modelo preto como o protagonista da tela.

A partir de estudos de tons de pele nas aulas de Pintura II na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia durante o primeiro semestre de 2018 tive como principal resultado a criação de uma gama de cinco cores derivadas de sete tons iniciais que agora formam parte da minha paleta de cores em óleo. As novas cores foram criadas para serem utilizadas nos tons de pele dos modelos brasileiros e foram denominadas: tom branco brasileiro, tom intermédio, tom preto brasileiro 01, tom preto brasileiro 02 e bronze baiano (Figura 133). Sendo o último uma adição de cores mais quentes, esse tom é aplicado por camadas finas ou veladuras que conferem ao modelo um tom de pele bronzeado, algo muito marcante e observado na paleta de cores presentes nos corpos que frequentam as praias de Salvador.

**Figura 133.** Esquerda: as 07 Cores em óleo utilizadas na paleta de Alberto Escobar. Direita: Cores resultantes da mistura entre as anteriores para os distintos tons de pele dos modelos brasileiros.



**Fonte:** Fotografia Alberto Escobar, 2019.

A primeira obra que criei quando voltei ao Brasil em 2018, intitulada *Bendito o Fruto* (Figura 134) foi restado dessas tintas criadas. Vemos um modelo afrobrasileiro dotado de um corpo musculoso, hercúleo, cercado por um conjunto de frutas tropicais e regionais do Brasil: bananas, açai, manga, maçã, guaraná, entre outras, o jovem nu mantém uma aparência que transmite sensualidade, com os lábios entreabertos, olhando para o espectador em um espaço íntimo de cor neutra ao fundo, o que ajuda a destacar sua figura como protagonista da tela. Trata-se do primeiro entre outros que mostrarão os modelos pretos como protagonistas da cena, onde as linhas de seus corpos excedem os

limites estéticos conservadores, ditados principalmente pelas antigas academias de arte brasileiras (que utilizavam e representavam apenas modelos brancos) do século XIX.

**Figura 134.** Alberto Escobar. *Bendito o Fruto*. Óleo sobre tela. 2018.

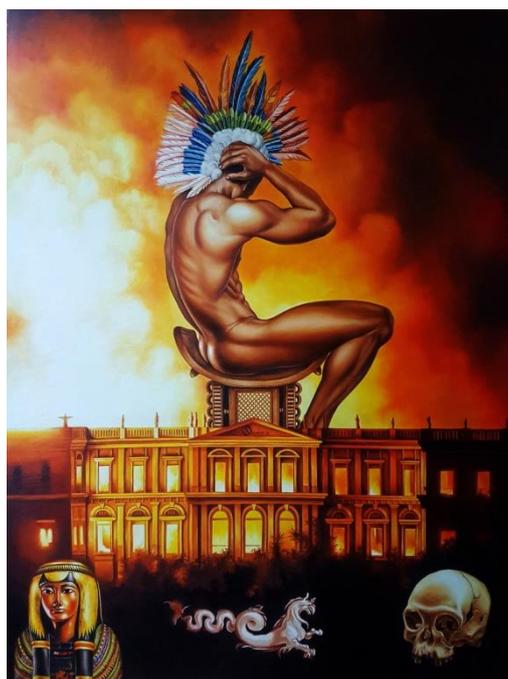


**Fonte:** Arquivo Pessoal Alberto Escobar, 2020.

Todas as obras da série foram criadas em Salvador, na Bahia (o local onde moro atualmente), entretanto, alguns elementos ornamentais como cenário e objetos na composição da imagem foram incluídos de acordo com a finalidade da obra, como acontece na pintura *(IN)Civilization* (Figura 135). A obra propõe uma temática histórica, representando o momento do trágico incêndio no Museu Nacional do Brasil, no Rio de Janeiro, em 02 de setembro de 2018, um incidente onde se perderam muitos artefatos da Coleção Nacional, alguns deles estão representados na tela.

Entre os elementos que aparecem na composição temos a arquitetura do museu que está se queimando no centro da tela, na parte superior vemos o trono de Daomé, onde há um modelo preto posicionado de maneira que expresse o seu lamento, com as mãos na cabeça. Além do trono de Daomé, outros elementos perdidos na tragédia foram representados, como o penacho indiano na cabeça do modelo, a múmia egípcia *Shamun-en-su*, uma pintura em cerâmica proveniente da Pompeia e o famoso crânio de Luzia, um dos fósseis humanos mais antigos encontrados na América. O trabalho procura reunir esses elementos simbólicos como uma homenagem-monumento capaz de gerar reflexão sobre a fragilidade humana em preservar o seu passado.

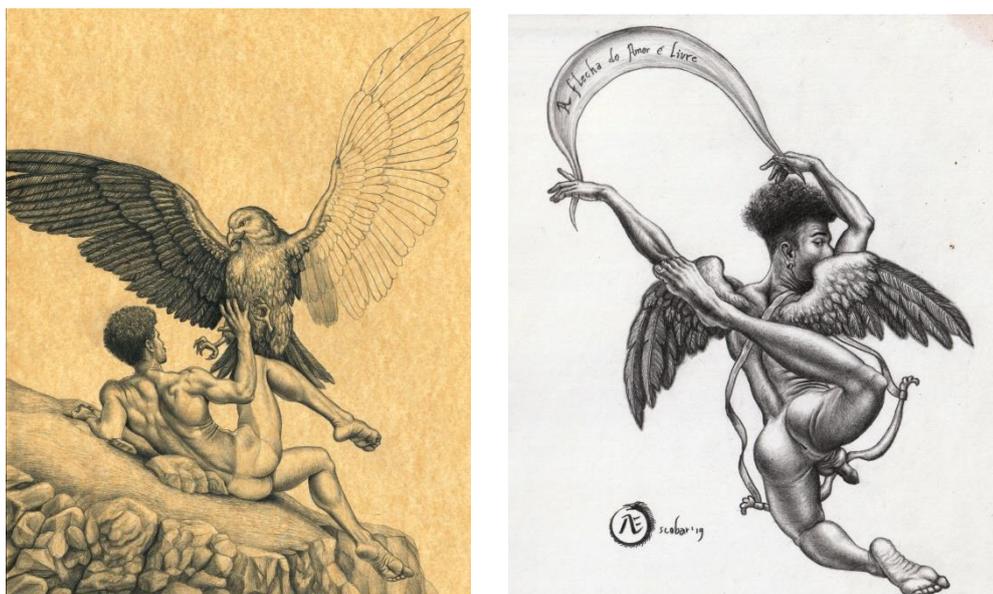
**Figura 135.** Alberto Escobar. *(IN)civilização*. Óleo sobre tela. 2018.



**Fonte:** Arquivo Pessoal de Alberto Escobar. 2020.

Outros exemplos de obras em desenho (Figura 136) que são estudos artísticos com o modelo afro-brasileiro são: *Ganimedes brasileiro...* e *A flecha do amor é livre*, esse último trata-se de uma releitura de cupido em versão negra, de um quadro em óleo que produzi no ano de 2019.

**Figura 136.** Alberto Escobar. Grafite sobre papel. Esquerda: *Ganimedes Brasileiro*. Direita: *A flecha do amor é livre* (esboço). 2018-2019.



**Fonte:** Arquivo Pessoal Alberto Escobar, 2020.

Observa-se que grande parte das produções artísticas ocidentais baseadas na imagem do cupido ou Eros na mitologia grega foram produzidas utilizando modelos brancos (como a grande parte das representações gregas dos deuses clássicos), nesse sentido, quis criar uma interpretação de um Eros/Cupido preto (Figura 137) onde a simbologia do arco e flecha cria um jogo visual erótico na representação do deus tido pelos gregos como responsável pelo amor e a atração entre os humanos, independentemente do seu grupo social, religião, posição econômica, etc.

**Figura 137.** Alberto Escobar. *A flecha do amor é Livre*. Óleo sobre tela. 2019.



**Fonte:** Arquivo pessoal, Alberto Escobar. 2020

Também trabalhei com uma temática alegórica na qual quis representar parte da população brasileira na obra de 2019: *Alegoria de Uma Nova Nação*, obra que foi selecionada para a Terceira Bienal de Gênova, na Itália (junho de 2019).

O motivo da criação de *Alegoria de uma Nova Nação* surgiu após visitar o Museu de Arte da Bahia (MAB) no final do ano 2018, quando fui apresentado à obra de Manoel Lopes Rodrigues de 1892, intitulada *Alegoria da República* (Figura 138) A obra de Rodrigues nos mostra uma mulher branca vestindo roupas brancas com diversos simbolismos em seu visual. Pinto Junior (2010) nos traz um trecho mais explicativo sobre seu conteúdo simbólico:

[...] o instrumento clássico de legitimação de regimes políticos no mundo moderno é, naturalmente, a ideologia, a justificação racional da organização do poder. Se por um lado, como discurso ideológico, a República

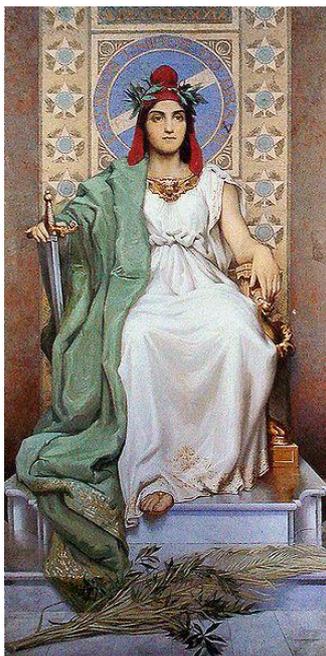
permaneceu inscrita no polígono das elites no Brasil, por outro lado, seus partidários encontraram na construção de uma imagética republicana, um eficaz instrumento de manipulação de todo um imaginário social.

[...] E é precisamente neste cenário de consolidação formal que inscrevemos a *Alegoria* de Manoel L. Rodrigues. Encomendada no governo de Prudente de Moraes (1841-1902) a obra foi executada em Paris, chegando ao Brasil em 1896 com o pintor que retornava à Salvador.

[...] Evidentemente composta a partir de um modelo vivo, o artista não escapou das representações arquetípicas da época, notadamente as produzidas na Segunda República francesa. Representada sentada num trono. A roupa branca significando a paz da qual ela é portadora; mas o braço direito está apoiado numa espada, sinal evidente de que pode usar a força caso necessário, ao mesmo tempo em que evoca as lutas à sua implantação. O barrete frígio laureado com ramos de café representa ao mesmo tempo seu vínculo com a matriz francesa e a nacionalidade. Aos seus pés as palmas, símbolo da vitória e da consagração e como fundo, uma parede estampada com as insígnias da República e a data da Proclamação.

Se a imagem da República de Manoel Rodrigues foi concebida para transmitir as sensações de estabilidade, serenidade e força perene, esta imagem não correspondia em nada ao período do governo de Prudente de Moraes, que não pode ser descrito como pacífico. (PINTO JUNIOR, 2010)

**Figura 138.** Manoel Lopes Rodrigues. *Alegoria da Republica*. Óleo sobre tela 1892



**Fonte:** Acervo Museu de Arte da Bahia, 2020.

Pinto (2010) comenta que a obra como representação oficial, não está inscrita em nenhuma finalidade didática, nem joga com plurissignificações do sensível, pois evita qualquer ambiguidade em seu sentido:

A força de sua representação reside nesse fator. Como obra de arte, por tanto um objeto exclusivamente estético, o quadro não é destituído de mérito: trata-se de uma imagem que o regime republicano de 1895 produziu para si mesmo, uma espécie de auto retrato de suas aspirações. A este respeito o

artista parece ter acertado os objetivos da encomenda e não deve ser destituído de mérito.(PINTO JUNIOR, 2010).

Após visualizar que a obra de Rodrigues continha todos esses elementos simbólicos e que muitas das representações alegóricas sobre República ou valores sobre a Nação tanto brasileiras como estrangeiras são feitas com modelos femininos (ver por exemplo as obras: *A Liberdade guiando o povo* de Eugène Delacroix, *La alegoría de la Pátria mexicana* de Jorge González Camarena ou *Alegoría de la Primera República Española* de Juan Vazquez).

Decidi criar uma versão própria expondo minha visão da idealização de “Nação brasileira” composta por modelos de diversos tons de pele, e um corpo idealizado como forte e atlético. Utilizei uma composição geométrica triangular para a elaboração e montagem dos modelos, colocando assim três elementos que na minha percepção conformam uma “Nação”: o elemento natural, representado pela flora e fauna (alguns deles em perigo de extinção como a Arara Azul e o golfinho Boto cor de Rosa); o elemento humano, os modelos representados em distintos tons de pele; e o elemento arquitetônico, simbolismo do avanço tecnológico já que propõe toda uma estrutura político-social-religiosa, nesse caso utilizei uma estrutura inspirada na Igreja e Convento de São Francisco uma obra arquitetônica importante do barroco brasileiro localizada no Pelourinho, como uma releitura as estruturas arquitetônicas pintadas por Michelangelo na Capela Sextina. Na bandeira (uma releitura da bandeira brasileira) lê-se a frase: “Dios Union Libertad”, o lema da bandeira do meu País El Salvador como uma homenagem de união entre meu país natal, El Salvador, e o país onde me apaixonei: o Brasil. A estrutura arquitetônica e os modelos contrastam nas cores e ao mesmo tempo se complementam ao ter utilizado um fundo neutro que dialogasse com todos os elementos pintados. Foi assim que nasceu *Alegoria de uma Nova Nação* (Figura 139).

**Figura 139.** Alberto Escobar. *Alegoria de uma Nova Nação*. 2019



**Fonte:** Arquivo pessoal, Alberto Escobar. 2020.

Continuando com a apresentação de imagens, e dialogando sempre com a temática do alegórico e mitológico, em 2020 realizei uma pintura que tem como referencia a mitologia de matriz africana, um elemento presente no cotidiano do Brasil, principalmente na Bahia.

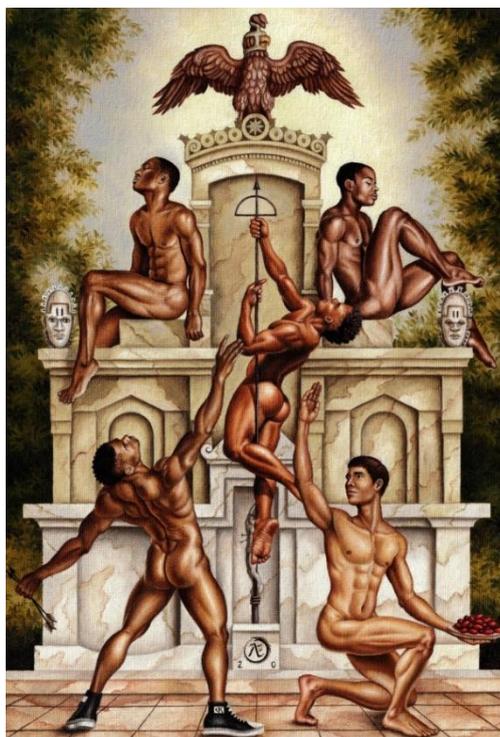
Após conhecer um pouco sobre os orixás no livro *Mitologia dos Orixás* (2000) de Reginaldo Prandi, e ao mesmo tempo visualizar algumas representações artísticas com esse tema na cidade de Salvador, percebi que apesar de alguns relatos da mitologia africana conterem certo grau de erotização a maioria das imagens visualizadas em bairros populares como o pelourinho não contém uma erotização marcante, salvo em

casos, por exemplo, de representações das deidades *Oxum* e *Yemanjá* em postais observados no Pelourinho.

Entre a amplitude de orixás que me foi apresentado, identifiquei um que me trouxe inspiração e tive a ideia de criar uma obra pictórica e que também dialogasse com a obra anterior: Alegoria de uma Nova Nação, sendo assim, decidi que a nova peça teria unicamente modelos pretos e um indígena, sempre fazendo uso de elementos compositivos como pela utilização da mesma composição arquitetônica e distribuição dos modelos. Visualizando a arquitetura como uma reminiscência do ideal de perfeição e também com a característica de influência direta do trabalho de Michelangelo com seus *Ignudi* da Capela Sistina, a nova obra foi intitulada *Legado de Oxóssi* (Figura 140).

Minha paixão pela arte e a criação de um tema homoerótico nasceu a partir do dia do concurso Diplomata Palmares em El Salvador (2010), como já foi comentado no capítulo um. A partir das reações do público salvadorenho ao ver o trabalho de um artista iniciante na tentativa de entrar em um círculo artístico que considero elitista composto pelas galerias de arte, instituições e museus, percebi que meu destino era captar por inspiração, paixão e talento, o afeto entre os homens de maneira erótica, sublime e sutil.

**Figura 140.** Alberto Escobar. *Legado de Oxóssi*. Óleo sobre tela. 2020.



**Fonte:** Arquivo Pessoal Alberto Escobar, 2020.

#### 4.5 CONCLUSÃO DO CAPITULO 03.

As percepções do público composto por colegas, professores e amigos pessoais, acerca do meu trabalho são variadas, principalmente por eu não “ter” em minhas origens traços de ancestralidade negra, algumas dessas opiniões trazem como questão o fato de eu ser um homem “branco” pintando modelos pretos ou por conta do caráter musculoso e hercúleo presente nos corpos retratados em minha obra. Como criador artístico, minha resposta é que a paixão artística e inspiração criativa não deve ser governada por regras ou padrões sobre o que deve e não deve ser pintado, pois considero essa decisão um aspecto pessoal, um diálogo entre o criador e a sua obra.

O principal objetivo nessa última parte da dissertação foi apresentar minha proposta artística como estrangeiro na representação do homoerotismo preto brasileiro, utilizando recursos clássicos, estéticos e eróticos, que conformam as alegorias e inspirações que tiveram como resultado a criação das peças mostradas, aportando nesse sentido o que considero exemplares e registros homoeróticos dentro do Brasil na contemporaneidade.

Assumo que como toda obra de arte as pinturas criadas estarão sujeitas a diversas leituras e interpretações dos mais diversos círculos acadêmico, deixando claro que forma parte da minha poética na pintura, disciplina a qual lhe devo um enorme respeito e agradecimento, tal e como utilizei no início da dissertação a frase de um excelente pintor, Eugene Delacroix (1863): “O mérito de uma pintura é produzir um banquete para os olhos. Assim como se diz ter ouvido para música, os olhos devem ter a capacidade de apreciar a beleza de uma pintura. Muitos têm um olhar falso ou inerte; veem os objetos, mas não sua excelência.”

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho realizei um breve mapeamento sob a representação do modelo masculino preto dentro da arte ocidental, especificamente dentro da pintura do século XIX, com o objetivo de aproximar o conceito de *Homoerotismo preto*.

No capítulo 01 abordei a questão de conceitos referenciais que seriam utilizados durante a pesquisa com o objetivo de trazer um panorama de visões por diferentes autores sob o assunto.

No capítulo 02 visualizamos exemplares de obras pictóricas com representação do modelo preto contidas em alguns museus tanto brasileiros como europeus, que relativamente são poucas em comparação com as obras que contem um modelo masculino branco. Ora unicamente foram visualizadas obras nos museus Italia e Franca, São Paulo e Rio de Janeiro. Tendo três exposições que estavam vigentes na colecta de dados de campo e que trataram especificamente sob a temática do modelo preto na pintura: A primeira acontecida em São Paulo, no MASP intitulada *Historias Afroatlanticas* (2018), a segunda acontecida no Rio de Janeiro, no MNBA intitulada *Das Gales as Galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do MNBA* (2018) e finalmente a terceira acontecida em Paris (Franca), no Musee D'Orsay intitulada *Le Modele Noir: De Gericault a Matisse* (2019), as três exposições continham muitos exemplares de obras onde o modelo preto (masculino, feminino, jovem, velho, etc).

Nesse sentido visualizamos frente as referencias primarias (as obras de arte) as diversas formas de representação do modelo preto tanto dentro como fora do Brasil e que segundo as imagens observadas compreendem aos três grupos mencionados no capítulo 02:

O primeiro grupo pode representar cenas tanto de registro cenográfico (como por exemplo, as cenas onde o preto aparece como elemento de detalhe dentro de paisagens históricas) como as do cotidiano da época (representações de costumes, vestimentas e práticas culturais de pretos, por exemplo, as representações de capoeira, músicas, danças etc.).

O segundo grupo contém peças focadas em representar o modelo preto em posturas desvantajosas, isso é, sendo retratado realizando ações de serviço, escravidão, castigo e punição, e delimitar sua representação a elementos associados à pobreza e submissão.

O terceiro grupo contém os retratos formais onde o preto aparece como o protagonista, num sentido mais aristocrático (exemplo: retratos de imperadores, reis magos, governantes e demais personalidade pretas que marcaram algum evento social, político ou religioso). Dentro desse grupo seria possível então também identificar alguns elementos que poderiam se categorizar como eróticos na contemporaneidade. Com esse tipo de representações, antecedentes que visariam serem registros de uma arte homoerótica com representação do preto nesse sentido são poucos.

O terceiro e último capítulo, dividido em duas partes: Na primeira parte abordei a questão da inspiração e a poética artística como uma linguagem pessoal e sensível de cada artista, apresentei nesse sentido dez exemplos do trabalho pictórico de artistas diferentes, tanto brasileiros como estrangeiros que trabalham ou tem representado o modelo preto dentro das suas produções na contemporaneidade com o fim de mostrar as formas de abordagem sobre a temática nos dias atuais. Tenho certeza que os artistas que trabalham com modelos pretos em seu trabalho são muito mais do que os que faziam isso 100 anos atrás, mas toda pesquisa precisa de um recorte, seria interessante para um trabalho a futuro visualizar as formas de abordagem do modelo preto na contemporaneidade, nas distintas linguagens artísticas (performance, dança, música, teatro, escultura, pintura, fotografia, etc). Vimos também que as formas de representação de um modelo humano dentro da arte estão sujeitas tanto a estudos anatômicos como a poética ou estilo de cada artista, dessa forma apresentei mostrando exemplos de três artistas (Picasso, Michelangelo e Botero) sob a forma de representação da anatomia humana em cada um dos trabalhos deles, evidenciando um contraste de formas corpóreas, anatômicas e estilos. Assimilando nesse sentido uma afinidade com o trabalho de Michelangelo quem propriamente se convertiu na minha principal referência artística anos atrás.

Já na segunda parte do capítulo 03 apresentei uma mostra da minha poética artística, que serviu de base para a criação de cinco obras pictóricas feitas paralelamente a pesquisa que representam o modelo preto como o protagonista da tela. Reconheço como citei anteriormente meu lugar de privilégio sendo tido como homem “branco” dentro do Brasil (embora as classificações de “cor” sejam variantes em diversos contextos, por exemplo em Europa sou tido como “latino” ou “mestizo indígena”), e que diante desse privilégio tive acesso a uma academia artística no meu país El Salvador que ajudou em grande parte para encontrar como indivíduo e artista a minha poética.

Finalizo assim não concluindo com as definições e conceitos fechados porque sei que outros e outras teram a oportunidade de reinterpretar, resinificar assimilar ou negar o conhecimento que aqui foi proposto, oferecendo então uma versão da minha própria visão sob o *Homoerotismo Preto* dentro da pintura no Brasil.

## 6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS POR CAPITULO

### 6.1 CAPÍTULO 01

ALTFEST, Ellen. The Relationship between Artist and Model. **IMMA**, Ireland. 16 ago. 2017. Disponível em: <https://imma.ie/magazine/the-relationship-between-artist-and-model-a-blog-by-renowned-american-painter-ellen-altfest/>. Acesso em: 02 jul. 2020.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGÁEZ, Paola del Carmen Guzmán; HERNÁNDEZ, Beatriz Elena Servín. **Estudio y proyecto de exposición sobre la sexualidad y el erotismo dentro del imaginario artístico del México prehispánico**. 2005. 125 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura En Historia del Arte., Departamento de Filosofía y Letras, Universidad de Las Américas Puebla, Cholula, 2005.

ARTE. In: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española. Madrid: Real Academia Española, 2018. Disponível em: <https://dle.rae.es/?id=3q9w3lk>. Acesso em: 20 maio 2019.

ARTE. In: DICIONÁRIO da língua portuguesa. Lisboa: Priberam, 2008-2013. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/arte>. Acesso em: 02 maio 2019.

ART. In: LEXICO Dictionary. [S. l.]: Oxford, 2019. Disponível em: <https://www.lexico.com/en/definition/art>. Acesso em: 05 maio 2019.

AZEVEDO, Thales de. **As elites de cor: um estudo de ascensão social**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

BARILO, Eugene. Melbourne art fair 2010 notes. **Arts Diary 365**, [s. l.]. 09 ago. 2010. Disponível em: <https://artsdiary365.wordpress.com/2010/08/09/melbourne-art-fair-2010-notes/>. Acesso em: 15 jun. 2019.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BLANCA, Rosa Maria. **Arte a partir de uma perspectiva queer, arte desde lo queer**. 2011. 400 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós- Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas., Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/95243>. Acesso em: 10 mar. 2020.

BOLGER, Doreen; CASH, Sarah. **Thomas Eakins and the swimming picture**. Fort Worth: Amon Carter Museum, 1996.

BRADY, James; STONE, Andrea. **Naj Tunich: entrance to the Maya underworld**. Guatemala: Archaeology Press, 1986.

BURKE, Peter. **Visto y no visto: uso de la imagen como documento histórico**. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 2005.

CAETANO, Jane. A imagem: interpretação e comunicação. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, v. 5, n. esp., p. 113-128, 2005. Disponível em: [http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem\\_Discurso/article/view/282](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/282). Acesso em: 02 jul. 2020.

CAMPBELL, Gwyn & ELBOURNE, Elizabeth (Eds). **Sex, power and slavery**. Ohio: Ohio University Press, 2014

CASCONI, Sarah. Cree artist Kent Monkman takes us on a tour of the met to show how not to depict indigenous people. **Artnet News**, [s. l.]. 02 jan. 2020. Disponível em: <https://news.artnet.com/exhibitions/kent-monkman-metropolitan-museum-of-art-commission-1741602>. Acesso em: 15 jun. 2019.

COLI, Jorge. **O que é Arte**. 15. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

COMBALÍA, Victoria; LEBEL, Jean Jacques. **Jardín de eros: arte erótico en colecciones europeas**. Madrid: Electa, 1999.

CORINO, Luiz Carlos Pinto. Homoerotismo na Grécia antiga: homossexualidade e bissexualidade, mitos e verdades. **Biblos**: Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação, Rio Grande, v. 19, n. 01, p. 19-24, jan. 2008. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/biblos/article/view/249/63>. Acesso em: 21 jun. 2019.

COSTA, Jurandir Freire. **A Inocência e o vício: ensaios sobre o homoerotismo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

CROMPTON, Louis. **Homosexuality and civilization**. 3 ed. United States of America: The Belknap Press, 2003. FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

CUMMING, Laura. Rembrandt and Saskia: a love story for the ages. **The Guardian**, United Kingdom. 30 dez. 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/dec/30/rembrandt-350th-anniversary-saskia-portraits-netherlands-exhibitions>. Acesso em: 02 jul. 2020.

DAFLON, Veronica Toste. Mestiçagem. In: **Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa**. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 309-330.

DDDA. História universal del Arte. Madrid: Sarpe, 1984. 13 v.

DOMENELLA, Ana Rosa; DE VELASCO, Luz Elena Gutiérrez. Canon. In: SZURMUK, Mónica; IRWIN, Robert Mckee (org.). **Diccionario de estudios culturales latinoamericanos**. 1. ed. México: Siglo XXI Editores: Instituto Mora, 2009. p. 50-55.

EVANS Len. Chronology of mexican gay history. **Internet Archive. The wayback machine**, [s. l.]. out. 2012. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20091027111622/http://geocities.com/gueroperro/ChronMex.htm>. Acesso em: 15 jun. 2019.

FAIMAN-SILVA, Sandra. Anthropologists and two spirit people: building bridges and sharing knowledge. In: **Anthropology Faculty Publications**. Bridgewater: Bridgewater State University, nov. 2011. Disponível em: [http://vc.bridgew.edu/anthro\\_fac/23](http://vc.bridgew.edu/anthro_fac/23). Acesso em: 15 jun. 2019.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

GALLEGO, Rosa; SANZ, Juan Carlos. **Diccionario Akal del color**. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

GELL, Alfred. **Art and Agency: an anthropological theory**. England: Oxford University Press, 1998.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2006

GOETHE, Johann Wolfgang. **Goethe's theory of colours**. London: John Murray, Albemarle Street, 1840. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/50572/50572-h/50572-h.htm>. Acesso em: 20 maio 2019

GOLDENBERG, Miriam. **Nu e vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GOODSON, Aileen. Nudity in ancient to modern cultures. **Internet Archive. The wayback machine**, [s. l.]. 06 mar. 2010. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20100306045104/http://www.primitivism.com/nudity.htm>. Acesso em: 02 jul. 2020.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: Editora 34, 2002.

HAYES, Colin. **Guía completa de pintura y dibujo: técnica y materiales**. [S. l.]: Hermann Blume, 1980.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Filosofia da História**. Brasília: Editora da UnB, 1999.

HOMOEROTISMO. *In: DICCIONARIO Meriam-Webster*. United States of America: Meriam-Webster, 2019. Disponível em: <https://www.merriamwebster.com/dictionary/homoerotic>. Acesso em: 05 jun. 2019.

JACOBS, Sue-Ellen.; THOMAS, Wesley.; LANG, Sabine (ed.). **Two-spirit people**: native american gender identity, sexuality, and spirituality. Urbana: University of Illinois Press, 1997.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 6. ed. Campinas: Papirus, 1996.

JOYCE, Rosemary. **A precolumbian gaze**: male sexuality among the Ancient Maya. New York: Routledge, 2000.

KANT, Immanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Campinas: Papirus, 1993.

KRONHAUSEN, Phyllis. **Erotic art**. New York: Bell Publishing, 1978.

GRAHAM, Mark. Homoeroticism. *In: FLOOD, Michael et al (org.). International encyclopedia of men and masculinities*. 1. ed. New York: Routledge, 2007. p. 306-310.

LEMOS, Saulo. Sendas do homoerotismo na literatura ocidental. **Revista CULT**, São Paulo. 12 fev. 2013. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/sendas-do-homoerotismo/>. Acesso em: 15 jun. 2019.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **Pintura**: textos essenciais. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 1. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=MagNDVJNzmIC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=snippet&q=pintura&f=false>. Acesso em: 07 jul. 2020.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **Pintura**: textos essenciais. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 4.

LIMA, Márcia. Relacionamentos inter-raciais: entre a razão e o desejo. **Revista brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 21, n. 60, p. 175-176, fev. 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092006000100013&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092006000100013&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 02 jul. 2020.

LOBO-GUERRERO, Catalina. La otra violencia de El Salvador. **The New York Times**, New York. 31 jul. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/es/2017/07/31/la-otraviolencia-de-el-salvador-femicidio-violencia-de-genero/>. Acesso em: 03 de jan. 2019.

MAES, Hans. Erotic Art. **Stanford Encyclopedia of Philosophy**, University of Kent, p. 1-50. 20 ago. 2014. Disponível em: <https://kar.kent.ac.uk/56968/1/SEP%20Erotic%20Art%20Academia.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2019.

MALTESE, Corrado (org.). **Las técnicas artísticas**. Madrid: Cátedra, 2001.

MANRIQUE, Ana (org.). **Todo sobre la técnica del óleo**. Barcelona: Parramón Paidotribo, 2015. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=mo2-DwAAQBAJ&pg=PT9&lpg=PT9&dq=toxicidad+del+oleo&source=bl&ots=UGzoL87VAt&sig=ACfU3U2MfOK19pIXDIxknypddGsimCBssg&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjC2PK1vofqAhW0K7kGHWiDDMIQ6AEwBXoECAoQAQ#v=onepage&q=toxicidad%20del%20oleo&f=false>. Acesso em: 02 jul. 2020.

MARÍ, Antoni; NACENTA, Lluís. La originalidad. *In: MAS, Anacleto Ferrer (org.). Rousseau*: música y lenguaje. València: Universitat de València, 2010. p. 283-291. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=vBreWajRK-gC&pg=PA284&lpg=PA284&dq=sentimientos+entre+el+artista+y+el+modelo&source=bl&ots=kPa-YCibYt&sig=ACfU3U3lZPi2gj12qf9OMoaVQXm5f4887g&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjCxcvZmorqAhVCE7kGHTLxDFQQ6AEwCnoECAsQAQ#v=onepage&q=sentimientos%20entre%20el%20artista%20y%20el%20modelo&f=false>. Acesso em: 02 jul. 2020.

MARTIN, Gary. Beauty is in the eye of the beholder. **The Phrase Finder**, [s. l.]. 2007. Disponível em: <https://www.phrases.org.uk/meanings/beauty-is-in-the-eye-of-the-beholder.html>. Acesso em: 02 jul. 2020.

MARTÍN, Marta. La tiranía de la apariencia en la sociedad de las representaciones. **Revista latina de comunicación social**, La Laguna (Tenerife), v. 5, n. 50, p. 1-12. Disponível em: <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/2324/1/latina.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2020.

MASIERO, André Luis. Psicologia das raças e religiosidade no Brasil: uma intersecção histórica. **Psicologia: ciência e profissão**, Brasília, v. 22, n. 1, p. 66-79, mar. 2002. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-98932002000100008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932002000100008&lng=en&nrm=iso). Acesso em 08 fev. 2020.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018. MARÍN, Santiago. Las fronteras de lo bello. **Pharos**, Santiago, v. 10, n. 1, p. 3-45, 2003. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/208/20801002.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2020.

MOLINA, Rodolfo; VÁSQUEZ, Rafael Alas. **Al compás del tiempo: procesos e influencias en el arte salvadoreño**. 1. ed. San Salvador: Libros del Museo de Arte de El Salvador, 2012.

MOTT, Luiz. Relações raciais entre homossexuais no Brasil colonial. **Revista de Antropologia**, v. 35, p. 169-189, 04 dez. 1992. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111359>. Acesso em: 02 jul. 2020.

MUNANGA, Kabengele. A dimensão estética na arte negro-africana tradicional. **MAC USP**, São Paulo. 07 jul. 2006. Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/Kabengele/Kabengele.asp>. Acesso em: 02 jul. 2020.

NERET, Giles. **Erotica universalis**. United States of America: Taschen Editorial, 1994.

O'HARA, Kieran. **Cave art and climate change**. Bloomington: Archway Publishing, 2014.

PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: SENAC, 2008.

PINHO, Osmundo Araújo; SANSONE, Livio (org.). **Raça: novas perspectivas antropológicas**. 2. ed. EDUFBA: Salvador, 2008.

ROSCOE, Will. **The Zuni man-woman**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1991.

POTTHAST, Jane. For infidelity: reconsidering aesthetic anachronism. **Popmatters**, [s. l.]. 17 set. 2013. Disponível em: <http://www.popmatters.com/feature/174817-for-infidelity-reconsidering-aesthetic-anachronism/>. Acesso em: 02 jul. 2020.

PRICE, Sally. **Primitive art in civilized places**. Chicago: Chicago University Press, 1989.

SACRISTÁN, Lucía Ruiz. **El color negro: dimensión pedagógica y cultural**. 2014. 40 f. TCC (Graduação) - Curso de Educación Primaria, Escuela de Educación de Soria, Universidad de Valladolid, Soria, 2014. Disponível em: <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/7958/1/TFGO%20282.pdf>. Acesso em: 15 maio 2019

SANSONE, Livio. Estados Unidos e Brasil no Gantois: o poder e a origem transnacional dos estudos Afro-brasileiros. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 9-29, jun. 2012. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092012000200002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092012000200002&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 08 mar. 2020.

SANSONE, Livio; FURTADO, Cláudio. **Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa**. Salvador: EDUFBA, 2014.

SCARRY, Elaine. **On Beauty and Being Just**. Princeton: Princeton University Press, 2013. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=11xvn1vGtr8C&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books?id=11xvn1vGtr8C&redir_esc=y). Acesso em: 02 jul. 2020.

SULLIVAN, Michael. **The meeting of Eastern and Western art**. Berkeley: University of California Press, 1989. Disponível em: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_PMFwC1gP0BkC/page/n23/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_PMFwC1gP0BkC/page/n23/mode/2up). Acesso em: 02 jul. 2020.

SUREDA, Joan. **Historia universal del Arte: las primeras civilizaciones**. 4. ed. Barcelona: Editorial Planeta, 1988.

THOMPSON, Robert. **African art in motion: Icon and Act**. Berkeley: University of California Press, 1974. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=zmqHojNpHAQC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 02 jul. 2020.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 2. ed. São Paulo: Objetiva, 2018.

VASARI, Giorgio. **Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti**. Roma: Newton Compton Editori, 1997.

VICENTE, Tânia Aparecida de Souza. Metodologia de análise das imagens. **Contracampo: Brazilian Journal of Communication**, Niterói, n. 04, p. 147-158, 1. Sem. 2000. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17306>. Acesso em: 03 jan. 2019.

VIRGILIO, Públio. **ENEIDA**. 1. ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.

VON RUCKTESCHELL-KATTE, Katharina. Por que julgamos que a diferença seja um problema? **Goethe Institut**, Brasil. Dez. 2016. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20885952.html>. Acesso em: 02 jul. 2020.

WALKER, ALICE. **In search of our mothers' gardens**. San Diego: Harvest Books, 1983.

WILLIAM, Walter. **The berdache tradition**. Boston: Beacon Press, Article 21, 1986. Disponível em: <https://crl.ucsd.edu/~elman/Courses/HDP1/2000/LectureNotes/williams.pdf> Acesso em: 20 jun. 2019.

YAUN, Debra et al. **Art of drawing people: discover simple techniques for drawing a variety of figures and portraits**. [S. l.]: Walter Foster Publishing, 2008.

YOUNGER, John Grimes. **Sex in the ancient world from A to Z**. Londres: Routledge, 2005.

## 6.2 CAPÍTULO 02

A BÍBLIA. Evangelho São Lucas, 16:19-31. **Bíblia Online**, [S. l.]. [200-]. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/lc/16/19-31>. Acesso em: 30 set. 2019.

A BÍBLIA. Evangelho São Mateus, 2:11-12. **Bíblia Online**, [S. l.]. [200-]. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/2/11,12>. Acesso em: 30 set. 2019.

ADAMS, Cecil. Why does so much ancient Greek art feature males with small genitalia? **The Straight Dope**, [s. l.]. 09 dez. 2005. Disponível em: <https://www.straightdope.com/columns/read/2627/why-does-so-much-ancient-greek-art-feature-males-with-small-genitalia/>. Acesso em 30 set. 2019.

ALMARCEGUI, Patricia. **Fantasia do harém e a nova Scheherazade**. Paris: Somogy, 2003.

BATISTA, Stephanie Dahn. **O corpo falante: as inscrições discursivas do corpo na pintura acadêmica brasileira do Século XIX**. 2011. 306 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em História, Setor das Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal 144 do Paraná, Curitiba, 2011. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/26204>. Acesso em: 25 set. 2019.

BERTHELOT, André. **La Grande Encyclopédie: inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts**. Paris: H. Lamirault et Cie, 1890.

CHAUVIN, Silvia. La mujer como objeto de representación del erotismo y la muerte: conquistando su propio cuerpo. **Mujeres de Empresa**, [s. l.]. 2019. Disponível em: <http://www.mujeresdeempresa.com/la-mujer-como-objeto-de-representacion-del-erotismo-y-la-muerte/>. Acesso em: 15 jun. 2019.

COLI, Jorge. Pedro Américo, Victor Meirelles, entre o passado e o presente. **Revista de História del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte - CAIANA**, Argentina, n. 3, dez. 2013. Disponível em: [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=116&vol=3](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=116&vol=3). Acesso em 20 set. 2019.

DAS GALES ÀS GALERIAS. Texto de exposição. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, out. 2018.

DEBRAY, Cécile et al (org.). **Le modèle noir de Gericault à Matisse**. Paris: Flammarion. 2019.

DEBRET, Jean Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris: Firmin Didot Frères, 1838. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3802>. Acesso em: 30 set. 2019.

DIAS, Olívia Biasin. **Olhares estrangeiros: impressões dos viajantes oitocentistas acerca da bahia, sua diversidade racial e seu potencial para alcançar a civilização**. 2013. 227 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/13362>. Acesso em: 25 set. 2019.

DIENER, Pablo. O catálogo fundamentado da obra de J. M. Rugendas. **Revista USP**, n. 30, p. 46-57, 30 ago. 1996.

DÖPP, Hans-Jürgen. **1000 obras de arte erótico**. [S. l.]: Parkstone International, 2014.

FARIA, Eduardo. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Lisboa: Typographia Imperial e Constitucional, 1859.

FREITAS, Iohana Brito de. **Cores e olhares no Brasil oitocentista: os tipos negros de Rugendas e Debret**. 2009. 146 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em História Social, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: [https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2009\\_Iohana\\_Brito\\_de\\_Freitas-S.pdf](https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2009_Iohana_Brito_de_Freitas-S.pdf). Acesso em: 30 set. 2019.

GALER, Sophia. Racismo histórico: como mulheres negras da mitologia foram retratadas como brancas pela Arte. **Terra**, Estados Unidos da América. 29 fev. 2019. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/arte-e-cultura/racismo-historico-como-mulheres-negras-da-mitologia-foram-retratadas-como-brancas-pela-arte,b9475ac268b0b57c9f742047bbea86b7gz82lgbx.html>. Acesso em 30 set. 2019.

GOMES, Sonia. **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011.

GUEGAN, Stéphane. Révolution dans la Révolution (1788-1848). *In*: DEBRAY, Cécile et al (org.). **Le modèle noir de Gericault à Matisse**. Paris: Flammarion, 2019.

HARRITY, Chistopher. **The Golden Age of Denial: Orientalism**. Advocate Online Magazine. Agosto de 2014. Disponível em: <https://www.advocate.com/arts-entertainment/art/2014/08/09/golden-age-denial-orientalism?pg=1#article-content>. Acesso em: 30 set. 2020

HISTÓRIAS Afro-Atlânticas. **MASP**, São Paulo. 2018. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>. Acesso em: 20 jun. 2020.

JORGEN, Negro. Pintores negros: contribuição negra à arte brasileira. **MamaTerra**, [s. l.]. 03 out. 2015. Disponível em: <https://mamapress.wordpress.com/2014/10/03/pintores-negros-contribuicao-negra-a-arte-brasileira/>. Acesso em: 25 set. 2019.

KIECOL, Daniel. **Erotic art**. Alemanha: Keonemann, 2019.

LAFONT, Annie. Madeleine. *In*: DEBRAY, Cécile et al (org.). **Le modele noir de Gericault à Matisse**. Paris: Flammarion, 2019.

LEMOS, Maximiano. **Encyclopedia Portugueza Illustrada**. Dicionario universal. Porto: Lemos & Ca., Sucessor, v. 11, 1890.

LOUVRE. *In*: ENCYCLOPÆDIA britanica. [S. 1.]: Encyclopædia Britannica, 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Louvre-Museum>. Acesso em: 25 out. 2019.

MODELO-VIVO *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo342/modelovivo>. Acesso em: 17 out. 2019.

MONTANER, Ramon; SIMON, Francesc. **Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes**. Barcelona: Montaner y Simon, 1890.

MOURGUES, Elsa. **Joseph ou le renouveau du modèle noir au XIX<sup>e</sup>**. Paris: France Culture, 2019. 22 mar. 2019. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/peinture/joseph-le-plus-celebre-des-modeles-noirs-du-xixe-siecle>. Acesso em 30 set. 2019.

MOTT, Luiz. Corpo erotizado e relações raciais. **Jornal A Tarde**, Salvador, 20 jun. 2020.

NDIAYE, Pap; MADINIER, Louise. 1788- 1848. *In*: DEBRAY, Cécile et al (org.). **Le modele noir de Gericault à Matisse**. Paris: Flammarion, 2019.

OLIVAR, Marcial. **Cien obras maestras de la pintura**. [S. 1.]: Biblioteca Básica Salvat, 1971.

OLIVEIRA, Carla. O cotidiano oitocentista pelos olhos de Debret. Resenha de: Debret e o Brasil: obra completa (1816-1831); de Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago (Rio de Janeiro: Capivara, 2007). **Sæculum – Revista de História**, n. 19, 31 dez. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/srh/article/view/11416>. Acesso em: 30 set. 2019.

ROCA, Andrea. Imagens construtoras de Nação: Rugendas e seus desenhos sobre indígenas no Brasil e na Argentina. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 18, n. 43, 1. sem. 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/72875>. Acesso em 25 set. 2019.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Voyage pittoresque dans le Brésil**. Paris: Engelmann & Co., 1835. Disponível em: [https://archive.org/details/gri\\_33125012637993](https://archive.org/details/gri_33125012637993). Acesso em: 25 set. 2019. SOUZA, Alcídio Mafra de (ed.). **O Museu Nacional de Belas Artes**. Série Museus Brasileiros. São Paulo: Banco Safra, 1985.

SCHILLER, Gertud. **Iconography of Christian Art**. London: Lund Humphries, v. 1, 1971.

TERZO PIANO, Palazzo Ducale. **HiSoUR**, [S. 1.]. [200-]. Disponível em: <https://www.hisour.com/it/third-floor-doges-palace-38482/>. Acesso em: 12 set. 2019.

THE DEATH of Sardanapalus. **Artble**, [S. 1.]. [200-]. Disponível em: [https://www.artble.com/artists/eugene\\_delacroix/paintings/the\\_death\\_of\\_sardanapalus](https://www.artble.com/artists/eugene_delacroix/paintings/the_death_of_sardanapalus). Acesso em: 25 out. 2019. TRIGUEROS, María Teresa. **Arte y feminismo**. San Sebastián: Nerea, 2008.

VALCANOVER, Francesco. **Vittore Carpaccio**. *In*: I PROTAGONISTI dell'arte italiana: pittori del Rinascimento. Firenze: Scala, 2007.

XXXVIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 18., 2018, Florianópolis. **Caderno de Resumos** [...]. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina,

2018. Disponível em: [https://www.academia.edu/37577912/2018\\_-\\_Caderno\\_de\\_Resumos\\_XXXVIII\\_Col%C3%B3quio\\_do\\_Comit%C3%AA\\_Brasileiro\\_de\\_Hist%C3%B3ria\\_da\\_Arte](https://www.academia.edu/37577912/2018_-_Caderno_de_Resumos_XXXVIII_Col%C3%B3quio_do_Comit%C3%AA_Brasileiro_de_Hist%C3%B3ria_da_Arte). Acesso em: 17 out. 2019.

### 6.3 CAPÍTULO 03

AFRIBOY'S Hermetical Gay Art. **Mercunetics**, [s. l.]. 31 oct. 2019. Disponível em: <https://eshunetics.blogspot.com/2018/03/afriboys-hermetical-gay-art.html>. Acesso em: 25 set. 2019.

BEAVERS, Gina. A Voice for the voiceless: the artwork of Imo Nse Imeh. **Black art in America**, Columbus. 22 jan. 2020. Disponível em: <https://www.blackartinamerica.com/index.php/2020/01/22/a-voice-for-the-voiceless-the-artwork-of-imo-nse-imeh-2/>. Acesso em: 25 set. 2019.

BELASCO. Belasco's Boo Toons. **Belasco's Boo Toons**, [s. l.]. [200-] Disponível em: <http://www.belasco-comix.com/search?updated-max=2015-05-05T13:38:00-07:00&max-results=20&start=60&by-date=false>. Acesso em: 25 set. 2019.

BOTERO 80 años. Testimonios de la barbarie. **Museo Arocena**, México. 2015. Disponível em: <http://www.museoarocena.com/2015-04-15-05-24-08/botero-80-anos-testimonios-de-la-barbarie>. Acesso em: 04 jul. 2020.

BOWMAN, John. **Columbia Chronologies of Asian History and Culture**. New York: Columbia University Press, 2000.

CHILVERS, Ian. **Diccionario del arte del siglo XX**. Madrid: Editorial Complutense, 2001.

DA MATTA, Roberto. O ofício de etnólogo, ou como ter anthropological blues. **Boletim do Museu Nacional**, Rio de Janeiro, n. 27, p. 1-12, maio de 1978.

DAVID Gregham Photography. **PHOTOLO**, [s. l.]. [200-]. Disponível em: <https://www.photlo.com/XX/Unknown/255938234469015/David-Gregham-Photography>. Acesso em: 25 set. 2019.

ECHAVE, Mila Cortadi. 5º. PICASSO: Protocubismo (1906). **MILART**, [s. l.]. 15 jan. 2016. Disponível em: [https://milartienda.com/5o-picasso-protocubismo-1906/?fbclid=IwAR0npyAuyidb7DXrcAyS5tMc\\_7Cb\\_MqosoG4TkbCyR00lVmmWqmqz1BZIQSA](https://milartienda.com/5o-picasso-protocubismo-1906/?fbclid=IwAR0npyAuyidb7DXrcAyS5tMc_7Cb_MqosoG4TkbCyR00lVmmWqmqz1BZIQSA). Acesso em: 25 set. 2019.

ERNESTO "San" Avilés (1932-1991). **Museo Marte**, San Salvador. 2004. Disponível em: [https://www.artistadelmes.com.sv/?page\\_id=211](https://www.artistadelmes.com.sv/?page_id=211). Acesso em: 04 jul. 2020.

GONZALEZ, Marta Alvarez. **Michelangelo**. Milano: Mondadori Arte, 2007.

JACOB Collins. **John Pence Gallery**, [s. l.]. [200-] Disponível em: <http://www.johnpence.com/visuals/painters/collins/index.htm>. Acesso em: 25 set. 2019.

JUCÁ, Beatriz. Justiça veta censura homofóbica de Crivella na Bienal do Livro do Rio. **El País**, Brasil. 07 set. 2019. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/06/politica/1567794692\\_253126.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/06/politica/1567794692_253126.html). Acesso em: 25 set. 2019.

KAHNWEILER, Daniel Henry. **Mis galerías y mis pintores**. Madrid: Ardora Ediciones, 1991.

KOYMASKY, MATT; KOYMASKY, Andrej. **Homoerotic art museum**. ©2011. Disponível em: <http://www.homoerotimuseum.net/afr/afr06.html>. Acesso em: 25 set. 2019.

MARNOTO, Rita. **As Artes do Colégio**. Coimbra: Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 2016. v. 1.

NERET, Giles. **Michelangelo**. Alemanha: Taschen, 2003.

NSE IMEH, Imo. I AM IMO. I AM IMO, [s. l.]. ©2020. Disponível em: <https://www.iamimo.com/aboutimo/>. Acesso em: 25 set. 2019.

OLIVEIRA, Cláudia de; NERY, Laura. GT História Cultural da ANPUH-RS, Rio Grande do Sul. [201-]. A carioca, de Pedro Américo: alegoria e erotismo no imaginário oitocentista brasileiro. Disponível em: [http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/laura\\_nery\\_e\\_claudia\\_de\\_oliveira.html](http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/laura_nery_e_claudia_de_oliveira.html). Acesso em: 04 jul. 2020.

PINTO JUNIOR, Rafael Alves. Manoel Lopes Rodrigues e a Alegoria da República (1896): do cotidiano da política à imortalidade do Panteão. **19&20**, Rio de Janeiro. out./dez. 2010. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/mlr\\_rapj.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/mlr_rapj.htm). Acesso em: 03 jul. 2020.

RICO, Ricardo. LONELY. **Lonely**, São Paulo. 2020. Disponível em: <https://thelonelyproject.com.br/>. Acesso em: 04 jul. 2020.

PORTUGAL, Claudius. Anderson Santos. **Paulo Darz Galeria**, Salvador. [200-]. Disponível em: <http://paulodarzegaleria.com.br/artistas/anderson-santos/>. Acesso em: 25 set. 2019

ROMERO, César. A pintura de Anderson Santos é de composição. **Correio**, Salvador. 03 fev. 2020. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/a-pintura-de-anderson-santos-e-de-composicao/>. Acesso em: 30 jul. 2020.

ROSALES, Harmonia. HARMONIA Rosale. **Harmonia Rosale**, [S. l.]. ©2017. Disponível em: <https://www.harmoniarosales.com/theartist>. Acesso em: 25 set. 2019.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP, 1998.

SÁNCHEZ MÉNDEZ, Manuel. Inspiración y creatividad en la producción y educación artísticas. **Arte, Individuo y Sociedad**, n. 8, p. 13-19, 1 jan.1996.

SIMONSON, Douglas. Part 3: Brazil and other places. **The art of Douglas Simonson**. ©2020. Disponível em: <https://douglassimonson.com/about-artist-3/>. Acesso em: 25 set. 2019.

SIMONSON, Douglas. Archive for the 'Brazil' category. **Douglas Simonson: an artist's diary**, [s. l.]. [2007]. Disponível em: <https://simonsonblog.com/category/brazil/page/2/>. Acesso em: 25 set. 2019.

VECCI, Pierluigi. **La Cappella Sistina**. Milano: Rizzoli, 1999.

VILLARÁN, Antonio Garcia. Las 9 musas, la Inspiración. **Activarte**: revista independente de arte, n. 3, p. 1-7, 2010.