

# Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história

Maraliz de Castro Vieira Christo<sup>1</sup>

---

## Resumo

O presente artigo aborda a representação pictórica de negros a partir de três obras: *Cena de Família de Adolfo Augusto Pinto*, 1891, de Almeida Jr.; *Fascinação*, 1909, de Pedro Peres; e *Limpendo metais*, 1923, de Armando Vianna. As pinturas de gênero aqui analisadas evidenciam a presença negra em ambientes domésticos representativos da elite branca no período pós-abolição. As pinturas expõem a subjetividade negada a esse tipo social e comprovam a contínua exclusão a que foram submetidos, em cenas reveladoras da intimidade familiar burguesa. Buscam conquistar a empatia do observador, convidando-o a comover-se com a humanidade exposta nos temas apresentados.

**Palavras-chave:** Pintura de gênero. Representação pictórica de negros. Hierarquia social.

## Blacks in white spaces: three pictures, one story

---

## Abstract

This article approaches the pictorial representation of black people from three pieces: *Cena de Família de Adolfo Augusto Pinto*, 1891, painted by Almeida Jr.; *Fascinação*, 1909, painted by Pedro Peres; and *Limpendo Metais*, 1923, painted by Armando Vianna. The genre paintings analyzed here, promote the perception of black presence in domestic environment that are representative from white elite in post-abolition period. These paintings exposes the denied subjectivity to this social type and proves the continuous exclusion who were submitted in bourgeois family intimacy scenes searching to gain the empathy of the observer and inviting him to be touched with the humanity exposed in the themes presented.

**Keywords:** Genre paintings. Black people pictorial representation. Social hierarchy.

---

1

Professora de História da Arte do Programa de Pós-Graduação em História da UFJF. Pesquisadora do Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento (Pd CNPq). E-mail: maraliz.christo@gmail.com

Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história  
Maraliz de Castro Vieira Christo

**N**o final do século XIX, a pintura de gênero aparece cada vez mais nas exposições de belas artes, assim como na decoração das residências. Entre os mais variados temas, cenas de interiores domésticos surgem com alguma constância, por vezes revelando silenciadas contradições.

Rafael Cardoso, ao refletir sobre a pintura de gênero no Brasil, durante a década de 1890, chama-nos atenção precisamente para este fato:

A arte brasileira começava a se voltar para dentro: não somente para o interior do país (os caipiras de Almeida Júnior), conforme sempre destacou nossa historiografia, mas para o interior das casas e das almas também. (...) o meio artístico finalmente refletia o amadurecimento suficiente para se dedicar a explorar aquilo que é mais propriamente do âmbito da arte: as agruras da condição humana. (CARDOSO, 2008, p. 475).

O presente texto visa analisar a representação de negros no período pós-abolição, com base em três obras que evidenciam sua presença no interior doméstico branco; são elas: *Cena de Família de Adolfo Augusto Pinto*, 1891, de Almeida Jr.; *Fascinação*, 1909, de Pedro Peres; e *Limpando metais*, 1923, de Armando Vianna.

Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história  
Maraliz de Castro Vieira Christo

Entre o animalzinho de estimação e o brinquedo



Figura 1 :: Almeida Jr. s/título (*Cena de Família de Adolfo Augusto Pinto*), 1891. Óleo s/tela, 106,0 x 137,0 cm., Pinacoteca do Estado de São Paulo.

O quadro de Almeida Jr. (1850-1899) apresenta a família de Adolpho Augusto Pinto (1856-1930)<sup>2</sup>. A historiografia da arte brasileira se debruçou quase exclusivamente sobre a temática dos caipiras de São Paulo na obra de Almeida Jr., tomados como verdadeiros representantes da identidade nacional brasileira. A vasta e diversificada produção pictórica do artista, para além da temática caipira, foi relegada ao segundo plano, sendo a representação da família do engenheiro citada, quando muito, para enfatizar-se aspectos da modernidade burguesa do final do século XIX (MICELI, 2003; AMARAL, 2007; CHIARELLI, 2009; PERRUCCI, 2011). É justo lembrar que o quadro, hoje exposto na Pinacoteca do Estado de São Paulo, foi doado por uma das filhas de Adolpho, Carmen Pinto Hermann, apenas em 1981, quando deixa a esfera privada e passa a ser conhecido.

2

Almeida Jr. s/título (*Cena de Família de Adolfo Augusto Pinto*), 1891. Óleo s/tela, 106,0x137,0 cm., Pinacoteca do Estado de São Paulo

Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história  
Maraliz de Castro Vieira Christo

O conforto e os objetos da sala são costumeiramente destacados, salientando-se a existência de gravuras e quadros nas paredes, de instrumentos musicais (piano e violoncelo), bustos em terracota, podendo-se reconhecer o de Beethoven; vê-se a natureza domesticada em seus cachepôs, assim como são enfatizados o álbum fotográfico e o retratos. Elementos que, em seu conjunto, atestam o gosto refinado e moderno na decoração do ambiente. Igualmente, os autores se referem à rigorosa definição dos papéis exercidos pelos membros da família e à harmonia reinante, descrevendo o homem concentrado na leitura da *Revista de Engenharia*, tendo aos pés seu fiel cachorro, o filho folheando o álbum fotográfico, a mulher bordando sob o olhar atento da filha, e as crianças mais novas ao chão comportadas como anjos.

Marize Malta, em interessante artigo dedicado à análise da maneira pela qual a pintura de gênero representou a decoração do interior das residências do período, descreve-nos o espaço íntimo exposto na tela de Almeida Jr., observando não haver luxo, mas “agradabilidade e satisfação acessíveis a bolsos remediados” (MALTA, 2006, p. 8). De fato, ou por contrapormos o quadro ao seu extremo, a cozinha caipira, ou por termos em mente a personalidade e riqueza de Adolpho Augusto Pinto, percebemos a sala como expressão de um fausto, na verdade ali ausente. Há comodidade, civilidade, mas ainda certa austeridade.

Em 1891, Adolpho estaria com 35 anos de idade e há três anos trabalhando na prestigiosa Companhia Paulista de Estradas de Ferro, onde exercia o cargo de Chefe do Escritório Central e Engenheiro Auxiliar da Diretoria. Embora viesse de tradicional família paulista, a perda do pai aos nove anos e a divisão da herança entre os dezessete filhos fez com que cedo procurasse bem empregar os recursos financeiros.

Desde o casamento com Dona Generosa da Costa Liberal, em 1888, Adolpho administrava os 40 contos de reis que a esposa trouxera para o casamento e construía a primeira residência do casal, na Rua Conselheiro Crispiano, perto de onde se edificaria o Teatro Municipal de São Paulo. Encontrava-se, pois, no início da formação da pequena fortuna que chegou a declarar no final da vida, quando escreveu seu livro de memórias (1970). Fruto de variadas atividades e investimentos, provavelmente sua

Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história  
Maraliz de Castro Vieira Christo

riquezaficou mais visível depois da construção da segunda residência do casal, localizada na Avenida Higienópolis, a partir de 1898.

Colecionador de obras de arte e mecenas, Adolpho encomendou o quadro a Almeida Jr., consciente do que desejava ver aí representado:

Conterrâneo e amigo, quase desde a infância, do grande pintor nacional que foi José de Almeida Júnior – o Jugica, como o tratávamos em Itu –, comuniquei-lhe um dia, em 1890, o desejo que eu acariciava de possuir bons retratos a óleo dos membros de minha família, mas não queria retratos isolados, individuais, desses que, no fim de anos, quando caem nas mãos de terceiros, são como trastes velhos, inúteis (...) queria os retratos de todos os meus, colhidos em conjunto, vivendo uma cena de família, queria uma tela que valesse não só pela imagem das pessoas que nela figurassem – e esse seria para mim seu grande valor subjetivo – porém que tivesse também um merecimento objetivo, de estimação em qualquer tempo e para qualquer amador de arte, em suma, um quadro de gênero que bem poderia se intitular “o lar” ou “um interior familiar” (PINTO, 1970, p. 127).

Nesse harmonioso, austero e moderno interior familiar, um detalhe pouco foi comentado pelos autores, embora devesse causar certa perplexidade aos observadores do quadro: no chão, uma das crianças segura um bebê de pele mais escura. Sergio Miceli (2003, p. 50) sobre ele escreve:

Por fim, não se pode deixar de comentar o bebê de tez escura cuja presença chama a atenção até mesmo de escolares em visita ao museu. Existem diversas explicações para esse enigma étnico-visual incorporado por Almeida Jr., que costumam ser contadas em registro ficcional pelas professoras e guias de excursões: o filho de uma das empregadas da família; o filho de um prócer político mulato e amigo do engenheiro; uma criança pobre adotada pela família do engenheiro; o emblema em carne e osso da adesão do engenheiro e do pintor aos ideais abolicionistas e republicanos de igualdade.

Miceli em suas observações não soluciona o *enigma étnico-visual*. Utiliza a perplexidade do olhar alheio (dos estudantes) e o *registro ficcional* (das guias e professoras) para apenas apontar delicada questão.

Em livro de memórias, escrito um ano antes de sua morte, Adolpho Augusto Pinto nomeia os filhos que tivera com Dona Generosa: Águeda, nascida em 22 de fevereiro de 1881; Ida, em 16 de março de 1882; Gastão, em 22 de abril de 1884; Carmen, em 29 de março de 1886, e Adolpho Augusto Pinto Filho, nascido em 23 de junho de 1891<sup>3</sup>. Assim, tendo o quadro sido realizado em 1891, deduz-se facilmente ser o filho caçula, que recebeu o nome do pai, o bebê representado no quadro.

Embora grande parte das ficções possa ser descartada, o enigma permanece e, igualmente ao que comentou Miceli, não é nosso objetivo solucioná-lo.

Como almejava Adolpho, o quadro, hoje, representa não restritamente a si próprio, sua esposa e filhos, distantes no tempo, não mais identificáveis para a maioria, mas apenas uma cena de gênero, “um interior familiar” tipicamente burguês. Nesse caso, interessa-nos o estranhamento causado pela representação de um bebê mulato no seio de uma família branca, seja qual for a explicação para a sua existência. Existência que o artista deliberadamente destacou, pois nada o impediria de atenuar a cor da pele do bebê, submetendo-o ao mesmo processo de branqueamento usualmente empregado na representação de negros que viveram alguma mobilidade social, há exemplo dos muitos retratos de Machado de Assis.

Na tela, o bebê está seguro cuidadosamente por uma das meninas, sua aparência é saudável, sua roupa apresenta a mesma qualidade das outras crianças. Entretanto, algo além da cor da pele o difere. Sua expressão, ao contrário dos demais personagens do quadro, denota certa insegurança. Enquanto todos estão atentos aos seus próprios afazeres, ele olha com apreensão, como se buscasse apoio fora da cena, não se reconhecendo pertencente àquele espaço. Ao representar o bebê, Almeida Jr. poderia tê-lo mostrado a brincar feliz ou interagindo com a menina que o segura, entretanto, preferiu que compartilhássemos seu estado de espírito tristonho.

3

Sabe-se apenas que Adolpho Augusto Pinto Filho formou-se em Direito em 24/12/1912 ([http://www.arcadas.org.br/antigos\\_alunos.php?pagina=13&ano=](http://www.arcadas.org.br/antigos_alunos.php?pagina=13&ano=)) ; participou do debate acerca do neocolonial em São Paulo (*O Estado de S.Paulo*, 24/04/1920), e faleceu solteiro em 26/02/1931, quando se encontrava na Suíça para tratamento. Foi enterrado no Cemitério da Ordem de Nossa Senhora do Carmo (*O Estado de São Paulo*, 27/09/1931 e 07/11/1931). Agradecemos a Fernanda Pitta por essas informações.

Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história  
Maraliz de Castro Vieira Christo

O artista, por ter situado o bebê junto às meninas que estão no tapete, reafirma sutilmente uma tradição ao se representar crianças negras no interior doméstico branco. Jean-Baptiste Debret (1768-1848), por exemplo, em duas aquarelas: *Uma senhora de algumas posses em sua casa* e *Um jantar brasileiro*, apresenta pequenas crianças negras ao chão, como animais de estimação. Sentido reafirmado nos textos que acompanham as imagens, quando litografadas para a publicação de *A viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (1834 e 1839):

Os dois negrinhos, apenas na idade de engatinhar, que gozam, no quarto da dona da casa, dos privilégios do mico-leão [presente na cena], experimentam suas forças na esteira da criada.

No Rio de Janeiro e em todas as outras cidades do Brasil, é costume, durante o *tête à tête* de um jantar conjugal, que o marido se ocupe silenciosamente dos seus interesses e a mulher se distraia com os seus negrinhos, que substituem a raça dos cachorrinhos "Carlins", quase extinta na Europa. Esses molecotes, mimados até a idade de cinco ou seis anos são em seguida entregues à tirania dos outros serviçais, que os domam a chicotadas e, assim, obrigam-nos a compartilhar as penas e os desgostos do serviço. (BANDEIRA, 2007, p. 176-177)

Evidentemente, Almeida Jr. não trata a criança mulata como bichinho de estimação. Há dignidade na maneira pela qual o artista a incluiu na cena, mas ela está próxima ao chão, lugar já consagrado de representação dos negros<sup>4</sup>. Não é a mulher branca, em seu sofá, que o embala e protege; na tela o bebê recebe a atenção de uma criança, que abandona a boneca para com ele entreter-se. Ao estar próximo ao chão e assumir o lugar do brinquedo, o bebê mulato se coisifica.

4

Aqui valeria lembrar Hill quando afirma: "... definição do corpo "primitivo" que, enquanto construção social distinta do corpo "civilizado", está sempre diretamente associado à natureza, sendo tanto corpo quanto natureza componentes imprescindíveis na formação do gosto pelo exótico. (...). Já no contexto brasileiro, são as reminiscências da escravidão que parecem emanar (...). Nesse universo, corpos sentados ao chão podem indicar inclusive a interdição do corpo escravo a bens de conforto como cadeiras teoricamente disponíveis apenas para pessoas de segmentos sociais específicos. A própria condição de esforço mecânico à qual o corpo escravizado tantas vezes foi submetido condicionou posturas e gestos que, transpostos para o campo da imagem, acabaram constituindo memórias recorrentes." (2008, pp. 217-228).

Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história  
Maralíz de Castro Vieira Christo

Não ser



Figura 2 :: Pedro Peres, *Fascinação*, 1909. Óleo s/madeira, 36 x 31 cm.,  
Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A segunda obra, sobre a qual nos propomos a refletir, pertence igualmente à Pinacoteca de Estado de São Paulo. Trata-se de pequena tela de gênero, assinada por Pedro José Pinto Peres (1850-1923), datada de 1909<sup>5</sup>, e doada à instituição, em 21 de setembro de 2005, por Suzana Camará Moreira, em memória de seu pai, o colecionador Carlos Alberto Soares Moreira<sup>6</sup>. A doadora declarou ter sido a tela de seu avô, que a mantinha no escritório.

Pedro Peres pintou *Fascinação* em 1909, aos 59 anos de idade, estabilizado como professor do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, assim como da Escola Normal, produzindo principalmente retratos e cenas de gênero. O artista é mais conhecido por seus quadros históricos, a

5

Dada a certa dificuldade em se ler o ano dessa obra, a Pinacoteca inicialmente a datou de 1902, depois, corrigindo-a para 1909.

6

As informações constam da ficha técnica da obra, no arquivo da Pinacoteca de São Paulo.

Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história  
Maraliz de Castro Vieira Christo

exemplo de *A Elevação da Cruz*, Medalha de Ouro na Exposição Geral de Belas Artes de 1879, e *A Primeira Libertação -- que representa a Condessa d'Eu entregando aos escravos suas cartas de liberdade, em 29 de julho de 1885*, encomendado pela Câmara Municipal da Corte e entregue em 1 de dezembro de 1886<sup>7</sup>.

Antes mesmo de exposta na Pinacoteca, *Fascinação* integrou uma mostra sobre arte produzida no Brasil, denominada *Da Áustria ao Novo Mundo*, em Krems<sup>8</sup>, vilarejo próximo à Viena, tendo como foco a formação do povo brasileiro. Vera Lins a conheceu nessa exposição e assim a descreveu:

Longe dos quadros de batalhas ou históricos, Pedro Peres fala das relações sociais com um quadro sutil e instigante, em que uma menina negra olha fascinada uma boneca toda enfeitada, possivelmente da filha dos brancos donos da casa e talvez ex-proprietários de seus pais. Há um conflito visível na tela estampado no rosto da menina, no vermelho do chão, no luxo da boneca branca – uma cena de interior que problematiza a questão do negro, (...) levanta-se esteticamente uma questão político-social, presente até hoje na sociedade brasileira. (LINS, 2012, p. 316)

Vera Lins bem caracteriza o conflito vivenciado pela criança negra. O contraste do vestido simples e dos pés descalços da menina com o luxo da boneca é gritante, igualmente revelador é a distância física entre ambas, colocadas em extremos opostos do quadro, quase uma alegoria ao distanciamento social. Embora esteja na casa, a menina sabe que nada nesse espaço lhe pertence.

Esse sentido é também enfatizado por Marcos Hill, em sua tese de doutoramento (2008, p. 292-293), um dos primeiros a se deter sobre a tela:

Trata-se da pintura *Fascinação* de Pedro Peres. Datada de 1902, aqui também nos perdemos numa indefinição de sentimentos dúbios que insinuam relações que extrapolam a narrativa contida na imagem. A menina negra que, na condição de “muleca”, tantas vezes poderia ter servido de brinquedo à sinhazinha branca, filha de sua senhora, olha embevecida para uma

7

Para comentários, ver: *Gazeta da Tarde*, 14 de jul. de 1886, p. 2. “Termo de contrato entre a Illma. Camara e Pedro José Pinto Peres para a pintura de uma tela comemorativa”, AGCRJ, E:E, Book 6.1.42, 3 de set. de 1885, pp. 17-18.

8

Cf. Brasilien: von Österreich zur Neuen Welt. Editado por Tayfun Belgin. KunstalleKrems, 2007.

Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história  
Maraliz de Castro Vieira Christo

grande boneca loura, sentada distraidamente sobre uma cadeira de um cômodo da casa senhorial. Seria a menina descalça que pisa o tapete filha da antiga amade-leite da proprietária da boneca? Ou sua mãe seria ainda a mucama da dona da casa? Ou a cozinheira? E que frustração profunda e muda permeia o confronto com essa impossibilidade de brincar com objeto tão distante de suas mãozinhas?

Rapidamente, *Fascinação* está sendo compreendida e incorporada à História da Arte. A exemplo do quadro de Almeida Jr. sobre a família de Adolpho Augusto Pinto, *Fascinação*, permaneceu na esfera privada, ganhando visibilidade apenas nos últimos anos. Somos nós que dialogamos com essas obras e não seus contemporâneos.

Ao integrar o novo circuito expositivo da Pinacoteca, aberto em outubro de 2011, a tela recém-saída da reserva técnica, foi destacada pela imprensa (Revista *Veja*, 2011), passando também a ser conhecida do público, que se detém diante da obra nas visitas à Pinacoteca, como muitas vezes pude observar.

Se neste novo milênio *Fascinação* é apreciada e provoca reflexões, nada sabemos da sua existência antes de ser doada à Pinacoteca em 2005. Apenas constatamos não ter o artista apresentado essa mesma obra nas Exposições Gerais da Escola Nacional de Belas Artes, que voltara a frequentar em 1910<sup>9</sup>.

Entretanto, existe uma aproximação evidente, porém ainda não explicada, entre um conto de Monteiro Lobato, publicado na década de 1920, *Negrinha*, e a tela de Pedro Peres, de 1909. Sua exposição no novo circuito da Pinacoteca coincidiu com ruidoso debate travado meses depois sobre Monteiro Lobato, acusado de racista, sendo o seu conto, *Negrinha*, um dos pontos dessa polêmica<sup>10</sup>. Presentes na mídia, alguns rapidamente se deram conta da aproximação possível entre o conto e a tela.

No conto, ambientado no pós-abolição, Monteiro Lobato fala de uma criança negra, de aproximadamente sete anos, órfã, criada por Dona Inácia, antiga e saudosa proprietária de escravos, que se aprazia torturando-a. Tudo lhe era negado, principalmente o direito de expressar-se. Entretanto,

9

Vale comentar aqui o que foi publicado na imprensa em 1910: "A presença de Pedro Peres, um velho artista de reconhecido valor entre os seus pares, e que há muitos anos se alheara das exposições da Escola de Belas Artes, é motivo de grande contentamento para os que apreciam. É representado por dois quadros iguais em vigor e qualidade aos seus trabalhos de uma década atrás. O mais importante como composição é o que representa uma criança adormecida sobre um colchão e junto a ela, em contemplação, a sua jovem mãe. Por trás desta, uma imagem de Cristo crucificado, da qual se irradia uma refulgência de luz, revela a prognosticação dolorosa que lhe perpassa no espírito. O outro quadro, um quadrinho de gênero, tem uma figura assaz expressiva." Cf. em Notas de Arte. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1 set. 1910, p. 6. Segundo o catálogo da *Exposição Geral de Belas Artes de 1910*, Pedro Peres apresentou duas obras: "Previsão dolorosa" e "Passeio impedido".

10

Em 2012, o MEC adotou para as escolas públicas o livro intitulado: *Negrinha*, onde estava publicado o conto homônimo. O Instituto de Advocacia Racial e Ambiental desaprovou tal atitude por entender que se tratava de um conto racista.

Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história  
Maraliz de Castro Vieira Christo

um dia algo novo interrompeu a mesmice de sua vida, Dona Inácia recebera a visita de suas sobrinhas:

Chegaram as malas e logo:

-- Meus brinquedos! -- reclamaram as duas meninas.  
Uma criada abriu-as e tirou os brinquedos.  
Que maravilha! Um cavalo de pau!... Negrinha arregalava os olhos. Nunca imaginara coisa assim tão galante. Um cavalinho! E mais... Que é aquilo? Uma criancinha de cabelos amarelos... que falava "mamã"... que dormia... Era de êxtase o olhar de Negrinha. Nunca vira uma boneca e nem sequer sabia o nome desse brinquedo. Mas compreendeu que era uma criança artificial.  
-- É feita?... -- perguntou extasiada.  
E dominada pelo enlevo, num momento em que a senhora saiu da sala a providenciar sobre a arrumação das meninas, Negrinha esqueceu o beliscão, o ovo quente, tudo, e aproximou-se da criatura de louça. Olhou-a com assombrado encanto, sem jeito, sem ânimo de pegá-la.  
As meninas admiraram-se daquilo.  
-- Nunca viu boneca?  
-- Boneca? – repetiu Negrinha. – Chama-se boneca?  
*Riram-se as fidalgas de tanta ingenuidade.*  
-- Como é boba!- - disseram. – E você como se chama?  
-- Negrinha.  
*As meninas novamente torceram-se de riso; mas vendo que o êxtase da bobinha perdurava, disseram, apresentando-lhe a boneca:*  
-- Pegue!  
*Negrinha olhou para os lados, ressabiada, com o coração aos pinotes. Que ventura, santo Deus! Seria possível? (...)*

Não se pode afirmar com certeza que Monteiro Lobato escreveu *Negrinha* em diálogo com o quadro de Pedro Peres, ou mesmo que ambos se inspiraram em alguma terceira fonte, mas é inegável estarem o pintor e o escritor referindo-se a uma mesma realidade.

Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história  
Maraliz de Castro Vieira Christo

Encurralada na cozinha



Figura 3 :: Armando Vianna, *Limpando metais*, 1923. Óleo s/tela, 99 x 81 cm.  
Museu Mariano Procópio

A última tela a ser analisada nos revela uma empregada doméstica negra polindo pratos e cristais, com o olhar distante. Obra de Armando Vianna (1897-1992), intitulada *Limpando metais*, datada de 1923<sup>11</sup>.

Seu autor seguiu uma carreira normal para um jovem simples do Rio de Janeiro: aos treze anos começou a trabalhar na oficina de pintura do pai, pintando placas, carrocinhas e charretes; cursou o Liceu de Artes e Ofício, o curso livre da Escola Nacional de Belas Artes, onde foi aluno de Rodolpho

11

Armando Vianna. *Limpando metais*, 1923. Óleo sobre tela, 99 x 81 cm., Museu Mariano Procópio. Sobre essa tela, ver também o artigo: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n. 2, abr. 2009. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_maraliz.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_maraliz.htm).

Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história  
Maraliz de Castro Vieira Christo

Amoêdo e Rodolpho Chambelland; em 1921 iniciou sua participação no Salão Nacional de Belas Artes, conquistando o prêmio viagem, em 1926, com a tela *Primavera em flor*, exposta há muito tempo na Galeria de Arte Brasileira Contemporânea, do Museu Nacional de Belas Artes. Sobreviveu de seu trabalho artístico pintando flores, paisagens, nus femininos, telas históricas e religiosas, falecendo em 1992, aos 95 anos.

Armando Vianna pintou *Limpando metais*, ao que tudo indica, exclusivamente para concorrer à premiação do Salão Nacional de Belas Artes, conseguindo a *Medalha de Prata*. Embora neto de escrava alforriada, Vianna parece não ter produzido outros quadros com personagens negros.

O pintor insere a mulher negra como trabalhadora doméstica no interior de uma casa de família. Ela ocupa quase a metade vertical da tela, entretanto, sua figura surge deslocada, imprensada entre uma mesa repleta de objetos e o armário ao fundo. Ao mostrar com virtuosismo cristais e metais sobre a mesa, em primeiro plano, o pintor faz o observador titubear entre o seu brilho e os reflexos do vidro do armário. É nesse percurso que o olhar reconhece a empregada negra.

Surpreende a semelhança entre o quadro de Armado Vianna e a tela *Jennie* da artista afro-americana Lois Mailou Jones (1905-1998)<sup>12</sup>, pintada na década de 1940<sup>13</sup>. *Jennie* representa uma jovem negra limpando peixe, também imprensada entre uma mesa e um armário. A tela foi uma das primeiras experiências da artista na tentativa de aproximar-se de temas ligados à representação de negros. Nela Lois Mailou Jones buscou, por meio da gravidade com a qual a jovem dedica-se à sua tarefa, revestir de dignidade o trabalho servil, como a própria pintora declarou<sup>14</sup>. A negra americana ainda que possua a identidade de um nome próprio, não exterioriza seus sentimentos. Embora presa ao anonimato, a negra brasileira ergue o rosto, desprendendo-se do trabalho para pensar, talvez, sobre seu destino.

A empregada limpa os metais sem o mínimo interesse. Triste e entediada não parecem interpelar. Reconhece-se certo sentimento melancólico, com o qual alguns estudiosos começam a caracterizar as representações do negro, a exemplo das análises de Rodrigo Naves sobre a *Negra tatuada vendendo caju*<sup>15</sup>, de Debret (NAVES, 1996, p. 80-81).

12

Cf. Lois Mailou Jones. *Jennie*. 1943. Howard University Permanent Collection.

13

Agradeço ao professor Jorge Coli a sugestão dessa imagem.

14

Cf. An Interview With Lois Mailou Jones. By Charles H. Rowell. *Callaloo*, v. 12, n. 2, pp. 357-378. <http://xroads.virginia.edu/~ug01/westkaemper/callaloo/mailoujones.html>, acessado em 29/09/2008.

15

Cf. Jean Baptiste Debret, *Negra tatuada vendendo caju*, 1827. Aquarela s/ papel, 15,5 x 21 cm. Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro.

Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história  
Maraliz de Castro Vieira Christo

Armando Vianna não só representa uma negra no papel de empregada doméstica, mas também busca recuperar sua humanidade ao reconhecer-lhe a individualidade, no momento em que a faz desviar-se da atenção ao trabalho. É possível aproximar o ensimesmar da empregada brasileira da introspecção da garçonete de *Un bar aux Folies-Bergère*, quadro de Edouard Manet, de 1882<sup>16</sup>.

Muito se tem escrito a respeito do quadro de Manet, sobre suas ambiguidades, sobre o lugar ocupado pela garçonete. Fixarmo-nos apenas na humanização da balconista, em seu desconforto, alienação e tristeza, em contraste com o ambiente festivo de um café-concerto parisiense.

Confinada entre a mesa e o armário, a empregada negra de Armando Vianna também se aliena contra seu entorno, mesmo que solitário. Alguns elementos pictóricos acentuam o diálogo entre as obras, a exemplo dos reflexos azuis que passeiam por ambas, assim como as cores quentes das laranjas em Manet e do tecido vermelho no quadro de Vianna.

Ao aproximar-se da representação de Manet, o pintor brasileiro dá à solidão da empregada negra, uma dimensão universal.

*Limpando metais* se enquadra numa produção de imagens que, apesar de diminuta, se estabelece desde a abolição. Mesmo sem um levantamento rigoroso, os quadros mais conhecidos permitem perceber a preocupação sobre o lugar da mulher negra na sociedade brasileira. As opções identificadas nas obras são pessimistas: desaparecer pela miscigenação, permanecer reclusa na periferia e morros, ou aprisionar-se na cozinha, trabalhando sempre. O alienar-se da negra de Armando Vianna é, de certa forma, a conscientização desse processo.

Precisamente em 1923, duas negras entram em cena: uma de Armando Vianna, outra de Tarsila do Amaral<sup>17</sup>. A história é conhecida: Armando expõe a sua na 31ª Exposição Geral da ENBA, ela recebe a Medalha de Prata, é incorporada ao acervo do Museu Mariano Procópio, em data ainda indeterminada<sup>18</sup>, e por lá é esquecida. Quanto à negra de Tarsila, produzida em Paris, exibida com entusiasmo por Fernand Léger aos seus alunos, reproduzida na capa de poemas escritos por Blaise Cendrars, tornou-se rapidamente símbolo de ruptura absoluta; antes dela nada mais existira no Brasil.

16

Cf. Edouard Manet. *Un bar aux Folies-Bergère*. 1882. Óleo sobre tela, 96 X 130 cm., Courtauld Institute Galleries, Londres.

17

Cf. Tarsila do Amaral, *A negra*, 1923. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm., MAC-USP.

18

Provavelmente após 1944, pois não consta do Arrolamento de bens realizado nesse ano.

Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história  
Maraliz de Castro Vieira Christo

A Negra de Tarsila é um arquétipo. Depois dela o modernismo brasileiro produziu um número expressivo de representações de negros e mestiços (AMARAL, 1975, p. 97-98). Não é nosso objetivo contestar sua inegável importância histórica, apenas nos perguntamos sobre a produção obliterada pela militância modernista que a celebra.

Uma pequena nota da historiadora Aracy Amaral, em seu livro sobre Tarsila, reconhece a tradição anterior apenas para demonstrar a ruptura proporcionada pela obra da artista paulista.

O preto já fora tema de artistas anteriores (como Abigail de Andrade, Modesto Brocos, Lucílio de Albuquerque, entre tantos outros, e mesmo em desenho, de 1920, de V. do Rêgo Monteiro), porém nunca com a intencionalidade e projeção que assinalamos nesta obra. (1975, p.98, nota 49)

## Conclusão

As três obras aqui comentadas -- *Cena de Família de Adolfo Augusto Pinto*, 1891, de Almeida Jr.; *Fascinação*, 1909, de Pedro Peres, e *Limpando metais*, 1923, de Armando Vianna – são marcadas pela ideia de continuidade, como se narrassem uma mesma história de exclusão. A peculiaridade que apresentam reside no fato de trazerem à tona contradições sociais no interior dos ambientes domésticos de um determinado período. Interior que, a partir da pintura de gênero, se tornou mais visível.

O negro nas imagens criadas pelos artistas viajantes do século XIX, ou mesmo em pinturas da transição entre o referido século e o subsequente, a exemplo das obras de Modesto Brocos<sup>19</sup>, é visto como um tipo social, exótico, sob o interesse antropológico ou folclórico; parte da cultura nacional, mas no incômodo papel de responsável pelo seu “atraso”.

O sucesso da pintura de gênero reside na aproximação entre o espectador e a história contada. As narrativas da pintura histórica exigem o conhecimento antecipado do tema proposto (literário, mitológico,

19

Cf. Modesto Brocos, *Engenho de mandioca*, 1892. Óleo sobre tela, 58,6 x 75,8 cm., MNBA.

Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história  
Maraliz de Castro Vieira Christo

bíblico ou histórico), na pintura de gênero os temas da vida moderna são imediatamente compreendidos. As cenas de interiores, reveladoras da intimidade da elite consumidora dessas obras, expõem a subjetividade negada nas apresentações dos tipos sociais, buscando-se criar uma empatia entre o observador e a cena representada.

Nos três quadros analisados a hierarquia social no interior doméstico fica evidente, entretanto, a pintura de gênero desvela igualmente o “interior da alma” e, em silêncio, o observador é convidado a se comover com a humanidade exposta dos personagens negros.

### Referências

AMARAL, Aracy. “A luz de Almeida Jr.”. In: *Almeida Jr. Um criador de imagens*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007, p. 239-245 (Catálogo).

AMARAL, Aracy. *Tarsila – sua obra e seu tempo*. São Paulo, Perspectiva, Edusp, 1975.

CARDOSO, Rafael. “Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890”. In: CAVALCANTI, Ana M. T., DAZZI, C., VALLE, A. (orgs.) *Oitocentos – Arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro, EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

CHIARELLI, Tadeu. “A repetição diferente: aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XXI.” In: *Crítica Cultural – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Linguagem*, UNISUL, v. 4, n. 2, dez., 2009.

CARNEIRO, José Maria. *Armando Vianna: sua vida, sua obra*. Prefácio de Jorge Cabicieri. Rio de Janeiro, Arte Hoje, 1988.

HILL, Marcos César de Senna. *Quem são os mulatos? Sua imagem na pintura modernista brasileira entre 1916 e 1934*. Belo Horizonte, Escola de Belas Artes da UFMG, 2008.

LINS, Vera. "Representações do primitivo". In: *Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX/XX), 195 Anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro, EBA-UFRJ, 2012, p. 316.

MALTA, Marize. "A iconografia dos objetos decorativos na pintura acadêmica". In: *Usos do Passado*. Anais do XII Encontro Regional de História ANPUH-RJ, 2006.

MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

NAVES, Rodrigo. "Debret, o neoclassicismo e a escravidão". In: \_\_\_\_\_. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Ática, 1996.

PERRUTTI, Daniela Carolina. *Almeida Jr., gestos feitos de tinta*. São Paulo, Alameda, 2011.

<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2335>>. Acesso em 19/08/2013 às 11h31min.

PINTO, Adolfo Augusto. *Minha Vida -- Memórias de um Engenheiro Paulista*. Prefácio e Notas de Hélio Damante. São Paulo Conselho Estadual de Cultura, 1970.

Revista Veja São Paulo, 9 de out. de 2011.

Recebido em 20/06/2016

Aprovado em 26/09/2016