

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA E SOCIEDADE**

EMERSON PERSONA

**A IMAGEM DE MARIA BUENO NA REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA DE RAUL
CRUZ**

DISSERTAÇÃO

**CURITIBA
2017**

EMERSON PERSONA

**A IMAGEM DE MARIA BUENO NA REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA DE RAUL
CRUZ**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Tecnologia, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Área de concentração: Tecnologia e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Mediações e Culturas.

Orientadora: Prof^a. Dra. Luciana Martha Silveira.

CURITIBA
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

P467i
2017 Persona, Emerson
 A imagem de Maria Bueno na representação artística de Raul
 Cruz / Emerson Persona.-- 2017.
 126 f. : il. ; 30 cm

 Texto em português, com resumo em inglês
 Disponível também via World Wide Web
 Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal
 do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Socie-
 dade, Curitiba, 2017
 Bibliografia: f. 120-122

 1. Bueno, Maria, 1854-1893. 2. Cruz, Raul, 1957-1993 – Re-
 trato de Santa Maria Bueno – Crítica, interpretação, etc. 3. Cruz,
 Raul, 1957-1993 – Crítica e interpretação. 4. Santas cristãs – Cu-
 ritiba (PR). 5. Arte sacra – Curitiba (PR). 6. Tecnologia – Dissert-
 ações. I. Silveira, Luciana Martha. II. Universidade Tecnológica
 Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia
 e Sociedade. III. Título.

CDD: Ed. 22 – 600

Biblioteca Central da UTFPR, Câmpus Curitiba



TERMO DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação N° 488

A imagem de Maria Bueno na representação artística de Raul Cruz

por

Emerson Persona

Esta dissertação foi apresentada às **14h30** do dia **31 de março de 2017** como requisito parcial para a obtenção do título de MESTRE EM TECNOLOGIA E SOCIEDADE, Área de Concentração – Tecnologia e Sociedade, Linha de Pesquisa – Mediações e Cultura, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. O candidato foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO (aprovado, aprovado com restrições, ou reprovado).

Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa
(UTFPR)

Prof. Dr. José Eliézer Mikosz
(UNESPAR / EMBAP)

Prof^ª. Dr^ª. Maria José Justino
(EMBAP / UNESPAR)

Prof^ª. Dr^ª. Luciana Martha Silveira
(UTFPR)
Orientadora

Visto da coordenação:

Prof^ª. Dr^ª. Nanci Stancki da Luz
Coordenadora do PPGTE

O documento original encontra-se arquivado na Secretaria do PPGTE.



AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à UTFPR-PPGTE por toda a experiência como aluno de mestrado.

Agradeço de coração à minha orientadora, Dra Luciana Martha Silveira, pela generosidade e presença constantes na construção deste texto. Saiba que você fez toda a diferença, você é o Gibraltar.

À minha banca de qualificação e defesa: os professores Dra. Maria José Justino, Dr. José Eliézer Mikosz e Dr. Ronaldo Correa, por toda a generosidade e colaboração. Obrigado pela disponibilidade de seu precioso tempo; muito me orgulha tê-los neste processo.

Agradeço imensamente a Francis Rodrigues e Marcos Edison Ehlke pela imensa ajuda presença e incentivo constantes.

Agradeço à minha amada mãe Myrna Pereira Persona por todo amor e orações e ao meu amado pai Silvio Persona (*in memoriam*) pelo amor a distância, pois sei que se orgulham de mim.

Pela generosidade, meu muito obrigado a Luis Alberto Borges da Cruz (o Foca), que se dispôs a me ajudar prontamente.

Agradeço a David Mafra, pela generosidade e rapidez com que me enviou seu texto para leitura.

Agradeço a EMBAP – Escola de Música e belas Artes do Paraná, onde comecei a minha pesquisa acadêmica e onde pude me descobrir como artista.

Agradeço a todos os autores que pesquisei em cujos textos mergulhei e cresci.

Agradeço a Raul Cruz (*in memoriam*) pela arte e inquietante presença.

Obrigado a Maria da Conceição Bueno, cujas histórias e imagens vivenciei nesta pesquisa e também pela oportunidade de propô-la em minha construção na pintura.

Obrigado à Biblioteca Pública do Paraná e ao Museu de Arte Contemporânea – MAC.

Obrigado Juliane Fugante, pela amizade e carinho.

Obrigado a Marilda T. Ehlke, pela tradução.

Obrigado a Benedito Costa Neto pela correção gramatical.

Obrigado a todos os professores do PPGTE e demais colegas de turma.

Agradeço a todos os meus antepassados, principalmente aos meus amados avós, exemplos de luta e força – vocês vivem em mim.

E sobre tudo, agradeço a Deus em cujo poder me sustento.

RESUMO

PERSONA, Emerson. **A imagem de Maria Bueno na representação artística de Raul Cruz**. Dissertação – Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

O objetivo deste trabalho é estudar as representações artísticas das imagens de Maria Bueno (1854-1893), especificamente na pintura “Retrato de Santa Maria Bueno”, de Raul Cruz. Com este objetivo, analisam-se as particularidades e o contexto de produção desta pintura, dentro do universo do artista. As imagens de Maria Bueno são sacralizadas por parte da população da capital paranaense e, sendo assim, estuda-se neste trabalho o seu processo de sacralização. A partir de seu assassinato em 29 de janeiro de 1893, começam a lhe ser atribuídos milagres. Uma vez que não existe nenhum registro fotográfico da aparência de Maria Bueno, pensa-se também sobre a construção do branqueamento de seu tom de pele na sua representação em imagens. No caso de Maria Bueno, existem duas versões sobre sua real aparência, uma delas descrita como branca e a outra como negra, pois se tem que foi filha de pai branco e mãe negra. No entanto, desde as suas primeiras representações imagéticas, ela foi evidenciada com a pele branca. Exemplos desta representação branqueada são imagens feitas pelo pintor norueguês Alfredo Andersen (1860-1935) e também a pintura do artista plástico paranaense Raul Cruz (1957-19). Para se atingir o objetivo deste trabalho, percorreu-se sobre a imagem como construção do indivíduo, passando pela construção da imagem do branco e do negro e a representação do corpo branco nas imagens sacralizadas da igreja. O exercício de análise dessas imagens nesta dissertação trouxe um foco diferenciado à produção artística da imagem de Maria Bueno, uma vez que evidencia o viés da construção ideológica dessa imagem no sentido da sua sacralização e branqueamento de seu tom de pele.

Palavras-chaves: Maria Bueno; Raul Cruz; Arte; Sacralização; Branqueamento.

ABSTRACT

PERSONA, Emerson. **Artistic representation of Maria Bueno image by Raul Cruz.** Dissertation – Technology and Society Post-graduation Program of the Universidade Tecnológica Federal do Paraná (*Paraná Federal Technologic University*), Curitiba, 2017.

The present work aims at studying Maria Bueno (1854-1893) image artistic representation, specifically focusing the painting “Saint Maria Bueno Portrait” by Raul Cruz through analyzing the particularities and context of the picture production taking into consideration the artist universe. Part of the Paraná capital (Curitiba) population considers Maria Bueno pictures sacred, thus our work studies such sacredness process. From January 29, 1893, the day she was murdered, people started to impute miracles to Maria Bueno. Since there are no photographic records of Maria Bueno appearance, so we also analyze the skin whitening process in her portraits. There are two versions of Maria Bueno appearance; one describes her as a white person and the other as a black one for it is believed that her father was white and her mother was black. Nevertheless, painters have showed her as a white woman since the first time she was painted. Good examples of whitened representations of Maria Bueno are the portraits painted by Norwegian Alfredo Andersen (1860-1935) and Paraná citizen Raul Cruz (1957-1993). To meet the present work objective we discussed image as a process to build a person, including white and black, as well as the representation of white bodies in the Church sacred imagery. The image analyses process carried out in the present dissertation made us see the artistic production of Maria Bueno image in a different light, since it highlights the ideological building of images towards sacredness and skin whitening.

Keywords: Maria Bueno; Raul Cruz; Art; Sacredness; Whitening.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Gisele Bündchen – Sandália Ipanema.....	18	
Figura 2 – Vênus de Milus, atribuída a Alexandros de Antioqui.....	19	
Figura 3 – Sandro Botticelli, “Nascimento de Vênus”, 1483 - 1485, 1,72 m x 2,78 m, têmpera sobre painel.....	19	
Figura 4 – Joseph Kosuth, “Uma e Três Cadeiras”, 1965. MoMa, Nova York, EUA.....	28	
Figura 5 – Caravaggio, “A crucificação de São Pedro”, 1601, 230 cm × 175 cm, óleo sobre tela, Santa Maria del Popolo, Roma.....	34	
Figura 6 – Lorenzo di Credi, “Anunciação”, 1480, 88 x 71 cm, Têmpera e óleo sobre madeira, Galleria Uffizi	Figura 7 – Rafael Sanzio, “Madonna do Prado”, 1505, 113 cm X 88 cm, Museu Wien, Viena.....	35
Figura 7 – Rafael Sanzio, “Madonna do Prado”, 1505, 113 cm X 88 cm, Museu Wien, Viena.....	36	
Figura 8 – “Cristo Pantocrator”, Mosaicos bizantinos, 1261, Igreja de Santa Sofia, Istambul, Turquia.....	37	
Figura 9 – Michelangelo, “A Criação de Adão”, 1511, Afresco de 280 cm x 570 cm, Capela Sistina, Vaticano.....	38	
Figura 10 – Giotto de Bondoni, <i>Madone de San Giorgio Alla Costa</i> , 1290, têmpera sobre madeira, 1.80 X 90 cm, Museu Diocesano Santo Stefano al Ponte, Florença.....	39	
Figura 11 – Pablo Picasso, <i>Madonna with the Garland</i> , 1904, guache, 63 cm X 48 cm, 1904, Coleção particular.....	40	
Figura 12 – Daniel Maidman, <i>Our Lady of the Five Stars</i> , 2010, 183 cm X 91 cm, óleo sobre tela.....	41	
Figura 13 – Picasso, “Gertrude Stein”, óleo sobre tela 100 x 81.3 cm, Museu Metropolitano de arte de Nova York.....	45	
Figura 14 – Leonardo da Vinci, “Leda e o cisne”, (1510-1515), 112cm X 86cm, óleo sobre madeira, Galeria Borghese, Roma.....	48	
Figura 15 – Eduard Manet, “Olympia”, 1863, 1.30 X 1.90 m, óleo sobre tela 1863, Musée d'Orsay, Paris.....	49	
Figura 16 – Jean Baptiste Debret, “Um jantar brasileiro”, 1827, aquarela sobre papel, 15,9 cm X 21,9 cm.....	50	
Figura 17 – Michelangelo, “Noé Embriagado”, 1477/1480, Afresco, Capela Cistina, Vaticano, Roma.....	53	
Figura 18 – Set de tintas a óleo “Polvo”, obra da brasileira Adriana Varejão, com 33 tubos em tiragem de 200 exemplares. Detalhe do set de tintas Polvo, com 33 cores desenvolvidas por Adriana Varejão a partir de tons da pele de brasileiros.....	57	
Figura 19 – Ticiano, “A Assunção da Virgem”, 1516-1518, 6.90 m x 3.60m, óleo sobre tela, Igreja Santa, Maria Gloriosa dei Frari, Veneza, Itália.....	59	
Figura 20 – Propaganda de sabão da empresa Norte Americana Lautz Bros. & Co's Soap.....	61	
Figura 21 – Sabão Fairy da The N. K. Fairbank Company.....	62	
Figura 22 – Cartões Shirley.....	63	
Figura 23 – Ella Fitzgerald e Louis Armstrong, festival de Jazz Phil Stern, anos 1950 em Los Angeles.....	64	
Figura 24 – Propaganda de óleo para cabelo, Wantu Wazuri, Ebony magazine, 1970.....	64	
Figura 25 – Propaganda para revista, Cigarro Winston, 1974.....	65	
Figura 26 – Shirley de porcelana para Fuji Film, Japão 2003, Copyright Lorna Roth.....	66	
Figura 27 – El Greco, “São Sebastião”, 1.91m X 1.52m, óleo sobre tela, Museu Catedralício, Valencia.....	67	

Figura 28 – Brasileiros do século XIX. 1ª linha: brasileiros brancos. 2ª linha: brasileiros pardos. 3ª linha: brasileiros índios de diferentes tribos e brasileiros negros.....	69
Figura 29 – J. B. Debret, Aluá, 1826, Limões Doces e Cana-de-Açúcar, Acervo Museu Castro Maya.....	70
Figura 30 – Em 1896, este casal de africanos da tribo Zulu foi levado da África para exibição num parque em Londres.....	71
Figura 31 – Modesto Brocos, “A Redenção de Cam”, óleo sobre tela, 1.99 m X 1.66, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.....	73
Figura 32 – Demônios da madrugada.....	76
Figura 33 – Katherine Dunham (1909-2006), bailarina e coreógrafa americana.....	81
Figura 34 – Túmulo de Maria Bueno.....	85
Figura 35 – Placas de agradecimentos.....	86
Figura 36 – Maria Bueno Imagem 20 cm, gesso.....	87
Figura 37 - Túmulo de Maria Bueno.....	88
Figura 38 – Altar dentro do túmulo.....	88
Figura 39 – Imagem do altar dentro do túmulo, reforçando a imagem branca de olhos azuis.....	89
Figura 40 – Alfredo Andersen, “Paisagem com Canoa na Margem”, 1922, óleo sobre tela, 66 X 89 cm.....	93
Figura 41 – Alfredo Andersen, “Retrato de Maria Bueno”, s/d.....	95
Figura 42 – Raul Cruz, “A cama do artista”, 1985, 1.30 m X 0.90 m, acrílico sobre tela, acervo da Família Cruz.....	97
Figura 43 – Da esquerda para a direita: Mohamed Ali, Geraldo Leão, Raul Cruz, Denise Bandeira, Eliane Prolík (atrás) e Rossana Guimarães (embaixo)	98
Figura 44 – Em 1987, na residência de Francisco Souto Neto, Raul Cruz prepara suas tintas e pincéis para assinar e datar a obra “Santa Terezinha e a Devota”	99
Figura 45 – Santos católicos (santinhos de papel)	102
Figura 46 – “O sagrado coração de Jesus”, imagem ilustrativa, sem referência artística.....	103
Figura 47 – Raul Cruz, “Retrato de Pierre Rivière”, 1987, acrílica sobre tela, Coleção Fundação de Curitiba.....	105
Figura 48 – Raul Cruz, “Retrato de Santa Maria Bueno”, 1989, 98 cm X 76 cm, acrílico sobre tela. Acervo da Família Cruz.....	108
Figura 49 – Pierre Revière, ilustração, século XIX.....	111
Figura 50 – Desenho de Maria da Conceição Bueno.....	111
Figura 51 – Interior da capela/jazigo de Maria da Conceição Bueno no Cemitério São Francisco de Paula em Curitiba.....	112
Figura 52 – Representações em gesso de Maria da Conceição Bueno no interior de sua capela/jazigo no Cemitério São Francisco de Paula em Curitiba.....	112
Figura 53 – Imagem em gesso de Maria Bueno no altar na capela/jazigo no Cemitério São Francisco de Paula em Curitiba.....	114

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 IMAGEM, REPRESENTAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE SIGNIFICADOS	14
2.1 IMAGEM COMO PROPAGAÇÃO DE IDEIAS.....	14
2.2 A PINTURA COMO TECNOLOGIA NA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS.....	21
3 A IMAGEM E A CONSTRUÇÃO DO CORPO COLORIDO	46
3.1 A MISCIGENAÇÃO REPRESENTADA NAS CORES DO BRASIL.....	69
3.1.1 Processo da construção identitária no Brasil do século XIX.....	69
3.1.2 A tese do branqueamento da pele negra.....	72
3.1.3 A construção do corpo negro e a identidade nacional.....	78
4 MARIA BUENO NA VIDA DE RAUL CRUZ	82
4.1 A PERSONAGEM MARIA BUENO: DE VÍTIMA A SANTA.....	82
4.2 PROCESSOS SACRALIZANTES DE MARIA BUENO.....	86
4.3 ALFREDO ANDERSEN E SUA MARIA BUENO.....	90
4.4 A REPRESENTAÇÃO DE MARIA BUENO NA PINTURA DE RAUL CRUZ.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	120
ANEXOS	123

1 INTRODUÇÃO

A história pessoal de cada um de nós é certamente construída a partir da cultura na qual estamos inseridos. As imagens produzidas dentro desta cultura se inserem também, de uma forma ou de outra, na construção da história pessoal de cada um. Sendo assim, todas as imagens e os processos cognitivos associados a elas estão relacionados a certo caminho de aprendizagem e entendimento do mundo. Nesse contexto, os fatos ou situações imaginárias são transformados em imagens, que, por sua vez, reafirmam crenças e dogmas, que por sua vez são mergulhados novamente na cultura. Possivelmente, as imagens funcionem como um veículo construtor e disseminador de ideias.

Nesta pesquisa discutimos essas imagens e percebemos como elas são coletivamente construídas e, ao mesmo tempo, como discurso impositivo de valores em determinada cultura. Esta dissertação se preocupa também com a concepção da imagem dentro da História da Arte, considerando o agente maior dessa construção o artista, como um dos elementos ativadores e propositores dessas imagens. O ponto de partida deste trabalho é o estudo histórico do embranquecimento do negro na sociedade, passando pelas representações sacralizadas da igreja. Para tanto, localizamos a construção da imagem artística do corpo branco, localizando também a representação do corpo negro. Estudando o embranquecimento através das imagens artísticas, pode-se pensar que, por um lado, a imagem participa da construção de valores dentro da cultura (a chamada representação) e, por outro, que a História da Arte, de certa forma, “edita” as imagens artísticas, a ponto de interferir na construção deste embranquecimento, por exemplo. Estudando o processo histórico (a partir do final do século XIX até meados do século XX) de embranquecimento, consegue-se entender o processo de sacralização das imagens, também através das imagens artísticas.

Tendo como proposta ampliar o corpo de análise da pintura “Retrato da Santa Maria Bueno”, do artista paranaense Raul Cruz, justificam-se os estudos no entorno da construção da imagem como representação. Toda e qualquer imagem é uma construção e, sendo assim, tem-se também que o artista está inserido nessa cultura de forma a absorver seus preceitos e promover, através de suas imagens, conceitos e preconceitos.

O contexto deste trabalho é a busca da compreensão da trajetória de construção de significados de uma imagem (o que chamamos representação), como estas imagens são por vezes sacralizadas, e como a produção de imagens artísticas está inserida nesse processo. Esta busca de compreensão tem como premissa que as imagens, sejam artísticas ou não, estão atreladas à construção simbólica de significados, que são hegemônicos, ou até dogmáticos.

O objetivo deste trabalho é estudar as representações artísticas das imagens de Maria Bueno, especificamente na pintura de Raul Cruz, tendo a capital paranaense como cenário.

Os objetivos específicos são:

1. Entender historicamente a produção de imagens na representação da miscigenação no Brasil.
2. Conhecer a vida de Maria Bueno e de Raul Cruz.
3. Conhecer e analisar a representação de Maria Bueno na pintura de Raul Cruz.

O referencial teórico foi principalmente fundamentado nos conceitos de Lilia Moritz Schwarcz, e Andreas Hofbauer, que localizam em seus estudos a raça negra dentro de uma construção histórica e política no Brasil. A consideração da imagem como representação vem dos autores como Martine Joly, Jacques Aumont e Vilém Flusser, e também foram utilizados certos conceitos das primeiras percepções da infância em Gaston Bachelard.

A metodologia deste trabalho se pauta principalmente em construção bibliográfica de conceitos, de onde se têm os estudos sobre a imagem, a imagem artística, a representação, a construção cultural do corpo colorido e a sacralização da imagem. Também se pauta na construção de uma metodologia de análise de imagem para posterior aplicação na pintura específica de Raul Cruz.

Os resultados finais reforçam que a imagem é uma construção e que está imersa na cultura, mesmo em se tratando de uma imagem artística. Também como resultados percebe-se que o senso comum não se preocupa em entender a imagem como origem, mas sim como forma pronta, direta, não questionando sua intenção na propagação de questões ideológicas e normatizantes. Ainda hoje algumas imagens são exibidas como padrão único e inquestionável dentro de discursos hegemônicos.

Esta dissertação está dividida em cinco capítulos. O primeiro trata desta breve introdução ao tema. Seguindo, o capítulo dois contextualiza o que é uma imagem dentro da construção do indivíduo. Para tanto, entende-se que, desde as primeiras percepções na infância, as imagens ou o contato com elas propiciam ao indivíduo situar-se no cenário onde vive, criando assim um entendimento daquilo que o cerca. Ao longo do tempo, estas imagens se acumulam, passando a fazer parte do indivíduo, pois são valorizadas pela própria família e pelos diferentes grupos de que se pode participar.

Entendemos como a imagem é uma experiência da percepção, e que esta se dá através dos nossos sentidos, seja pela visualização das cores, seja pelo entendimento das formas ou pela decodificação dos significados.

Nesse capítulo dois também discorremos sobre a importância das imagens nos processos norteadores da cultura e de como, a partir da imagem, há forças construtoras que permeiam o indivíduo por toda a sua existência. Sendo assim, imagens são usadas ideologicamente na disseminação de ideias, dogmas e conceitos. Apontamos a igreja como agente na sacralização de imagens e, conseqüentemente, os artistas como geradores dessas imagens.

No capítulo três, estudamos a representação do corpo nos processos construção de significados. Aqui também pontuamos seu papel preponderante dentro da arte e também reconhecemos a importância do corpo como discurso dentro dos propósitos de sacralização da imagem pela igreja. Sendo assim, discorremos como a igreja trabalha na construção de seu discurso através da imagem, incluindo os artistas no processo, sendo estes os geradores destas imagens. Sabendo que tais imagens estão voltadas para um processo de idealização do corpo, há o seu embranquecimento, na direção da imagem dos santos com o corpo branco europeu, uma vez que a igreja se firma na Europa. As imagens se propagam através das igrejas europeias, reforçando e, de certa forma, impondo uma ideologia catequizadora da igreja no entorno do corpo branco, mesmo havendo imagens de santos negros.

Já no quarto capítulo, há a contextualização da presença do negro no Brasil, mais especificamente no século XIX, com foco na miscigenação. Apontamos também aqui os interesses em apagar a presença do negro na construção da identidade nacional, uma vez que a miscigenação demonstrou um Brasil que não se adequa completamente aos padrões europeus. Neste momento, a sociedade brasileira volta seus olhos para a Europa, como um ideal de sociedade culta. Tal idealização se evidencia no Brasil através de teses evolucionistas, de acordo com as quais o negro não era bem visto. Sendo assim, seria uma possível solução para um país miscigenado propor o apagamento da raça negra nas futuras gerações, tornando o povo brasileiro mais e mais branco.

No quinto capítulo, discorre-se sobre a construção da imagem de Maria Bueno na pintura do artista plástico paranaense Raul Cruz. Para tanto, inicia-se apresentando a vida de Maria Bueno, apontando as dualidades que envolvem a construção da sua imagem pública, em que ora é descrita como santa e ora como prostituta. Em relação à sua aparência física, os comentários a descrevem ora como sendo branca e ora como descendente de negros. Aqui também se apresenta a obra de Alfredo Andersen como exemplo de construção imagética de Maria Bueno. Por fim, discorre-se ainda no capítulo cinco sobre a vida de Raul Cruz, comenta-se sua obra e apresenta-se sua pintura “Retrato de Santa Maria Bueno”, na qual se pode perceber que a criação do artista está intrinsecamente relacionada com toda a sua

vivência dentro dos ícones sacralizados da igreja, inevitavelmente somados ao seu discurso artístico.

Os anexos contêm duas situações que trazem substrato poético ao texto da dissertação, quais seriam: o anexo I traz a *Oração à Maria Bueno* e o anexo II traz a fala pessoal do autor desta dissertação sobre sua convivência com o artista Raul Cruz nos anos 1980.

2 IMAGEM, REPRESENTAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE SIGNIFICADOS

Este capítulo tem como objetivo contextualizar o conceito de *imagem* e também o de *representação*. O estudo desses conceitos se faz necessário para este trabalho, posto que o seu objetivo está localizado na construção da imagem. A materialização de ideias em uma imagem se mostra eficiente na construção de significados, a partir de valores da cultura, sendo percebidos pelo observador através de representações.

Tendo em vista o objetivo deste trabalho, qual seja, estudar as representações artísticas das imagens de Maria Bueno, especificamente na pintura de Raul Cruz, os conceitos de imagem e representação, a partir da percepção do observador, torna-se imprescindível.

Para tanto, este capítulo traz dois itens, quais sejam: 2.1. A imagem como propagação de ideias, no qual colocaremos e discutiremos conceitos de imagem e de representação, inseridos na cultura, a partir do observador. Terminaremos este capítulo com o item 2.2., no qual a pintura aparece como discurso e quando se pontuam quais representações são elaboradas por cada artista, que são mediadores na construção dos significados propagados por suas imagens.

2.1 A IMAGEM COMO PROPAGAÇÃO DE IDEIAS

A imagem participa ativamente da construção de significados, o que envolve a noção de indivíduo e também a noção de coletivo, em que este indivíduo se insere. Ela está presente tanto no registro quanto na divulgação de ideias, com conseqüente interferência na afirmação de crenças.

Segundo Aumont (1995), a imagem pode ser bastante generalizante, e metaforicamente pode-se usar inclusive a própria palavra para se gerar imagens. Sendo assim, neste trabalho, haverá um recorte: tomar-se-ão as imagens que possuem a forma visível como a mais forte, ou seja, as imagens visuais. Outros sentido de “imagem”, portanto, não serão abordados.

Ao mesmo tempo, as imagens são culturais, emocionais e afetivamente construídas, tanto pelo indivíduo quanto pelo coletivo, na criação de relações com o mundo. No processo da percepção da imagem, há a procura do próprio olhar a captar o olhar do outro. Assim se dão as representações. *Representação* neste trabalho, será como na definição de Aumont (1995, p. 198), segundo a qual a representação não deve ser cunhada somente como resultado da percepção de um único espectador, mas sim obtida a partir de um criador, em um processo

e sua materialização. Sendo assim, as construções de significado estão atreladas a esse processo e são difíceis de definir de forma simplificada ou única.

Martine Joly, fala que o significado de imagem é:

(...) bem difícil dar uma definição simples dele, que recubra todos os seus empregos
 (...) Compreendemos que indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e de qualquer modo, dependendo da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece. (1996, p.13)

O artista criador é o mediador entre o processo de criação da imagem a partir de seu próprio imaginário e a sua materialização. Segundo Jacques Aumont, “(...) o imaginário é o domínio da imaginação, compreendida como faculdade criativa, produtora de imagens interiores eventualmente exteriorizáveis.” (1990, p.118). Sendo assim, as imagens são estímulos perceptivos visuais advindos do mundo físico, enquanto as representações são construções que partem do imaginário do indivíduo e agregam significados em processo.

Sendo assim, as representações agregam e, ao mesmo tempo, produzem discursos, sendo formatadas a partir de ideias e construções culturais, pois a imagem parte da construção do mundo físico, “porque imitam, esquematizando visualmente, as pessoas e os objetos do mundo real” (JOLY,1996, p.18). Sendo assim, imagens são construções representativas, que, ao longo da vida, estabelecem relações cognitivas entre o objeto material, seu nome e o significado dele mesmo (através do uso e função).

As representações estão fortemente relacionadas ao discurso e à atribuição de convenções. Elas ocorrem tanto no caminho perceptivo do imaginário para as suas possíveis cognições, como também no caminho oposto. Nas representações não se obrigam a legitimidade das imagens de referência, possíveis e concretas, como também não se chega a uma conclusão única sobre elas. A busca do entendimento de uma imagem necessita tanto de uma construção mental quanto de sua materialização. Tal processo cognitivo acontece nem sempre atrelado à realidade ou à possibilidade referente. Representações são imagens construídas, ideologicamente convencionadas, com intenções discursivas evidentes, fomentadoras e intencionais.

No contexto da arte, entende-se que as imagens também estão submetidas à escolha técnica e tecnológica do artista, dando formas diferentes a partir de diferentes referências. Segundo Aumont, “O espectador constrói a imagem, a imagem constrói o observador” (1990, p.81). É o que Aumont chama de reconhecimento, quando diz que “reconhecer alguma coisa em uma imagem é identificar, pelo menos em parte, o que nela é visto com alguma coisa que se vê ou se pode ver no real” (1990, p.82).

As experiências de percepção das imagens são armazenadas na memória, acumulando e transformando sensações e vivências, segundo Luciana Martha Silveira: “(...) perceber coisas depende primeiramente de ter sensações. Portanto a percepção é a elaboração, análise e sintetização da sensação” (2015, p.115).

Sendo assim, a percepção de uma imagem se dá primeiramente através dos nossos sentidos, como a visualização das cores, o entendimento de formas e significados. Tal percepção se dá através de estímulos luminosos dos órgãos da visão. Este fato é comum a todas as pessoas, mesmo com possíveis diferenças fisiológicas nos órgãos da visão.

No entanto, a percepção da imagem ou interpretação dela se dá levando em conta a cultura em que o indivíduo está inserido. Silveira propõe:

A principal questão que motivou todos os estudos da percepção foi a maneira como se aprende a informação e como ela é interpretada ou sintetizada. Sabe-se que parte do que se percebe vem do que os órgãos sensoriais captam, mas sabe-se também que existe outra parte independente do estímulo físico exterior. Para se pensar a percepção deve-se pensar também como se produz a sintetização. (2015, p. 115)

A partir deste pensamento, *percepção* se constrói a partir de estímulos visuais. Ela está diretamente relacionada a experiências próprias e cognitivas, particular em cada indivíduo, de acordo com o que interpretamos cada sensação recebida através de processos mentais. Esses processos mentais fazem uso da nossa memória para codificar os dados recebidos, no entanto a percepção do mundo é, ao mesmo tempo, particular de cada um de nós. Com o passar do tempo, à medida que as informações são captadas, novas e diferentes percepções são sedimentadas.

Silveira afirma: “Todavia, os observadores são diferentes em respeito a correlacionar objetos e significados, provocando diferentes maneiras de perceber o mundo. Por isso, a percepção do meio ambiente difere de modo sistemático entre os diversos povos e culturas” (2015, p. 118).

As imagens são parte da inserção do indivíduo no universo social e a sua introdução se dá pela família, pelos grupos sociais, pela religião ou ainda pela educação formal. A vida é mediada por imagens e é na vivência das experiências através das imagens que se criam significados, que por sua vez são agregados aos significados anteriormente construídos. Assim, reafirmam-se novos significados a partir de experiências vividas, negando ou reforçando conceitos pré-estabelecidos.

Ao longo do tempo, adquirimos a capacidade de agregar ou descartar imagens e seus significados em nossas vidas. Como as imagens são culturalmente construídas, então entendemos que muitas delas nos são passadas pela família e pelos demais grupos que nos

cercam e nos influenciam. Podemos ter como exemplo as festas natalinas e todo o aparato construído a partir dessa data. Os rituais da data são, de certa forma, impostos como fundamentais para a vivência em determinada sociedade. A imagem de Santa Claus ou Papai Noel é uma construção que se repete a cada ano. Entendemos ser uma construção que visa seduzir o olhar infantil para o evento do Natal, enquanto que, para o adulto, sinaliza que o ato de dar presentes será imprescindível.

Tal imagem é uma construção que se repete a cada ano e é usada pelo comércio com grande ferocidade, no intuito de aumentar as vendas e o lucro. A imagem de Papai Noel é tão fortemente construída, que por vezes sobrepuja a ideia central de tal comemoração ao menos no que se refere à ideia do que é o Natal no universo infantil, sendo que a princípio a data visa a celebração do nascimento de Jesus Cristo, comemoração emblemática para o cristianismo. Sendo assim, a ideia do que representa o Natal são construções com diferentes propósitos, já que a imagem participa da construção de significados. Assim ocorre algo similar quando podemos associar a cor vermelha das latas do refrigerante coca-cola ao produto da marca Coca-Cola, que se diferencia da cor azul de seu concorrente, o refrigerante da Pepsi, e que também se tornam emblemáticos na construção de significados.

Imagens são construções que visam divulgar ideias e significados. Elas fazem parte de toda a nossa História. Ao longo do tempo, artistas construíram, através de suas capacidades ou habilidades, imagens que passaram a ser “verdades” representadas. Tais artistas e suas diferentes formas de gerar imagens criaram um leque de possibilidades e representações que, de certa forma, norteiam o olhar do observador, principalmente dentro de um certo contexto.

Gombrich diz que normalmente o observador “quer admirar a perícia do artista em representar as coisas tal qual eles as veem” (1995, p.24) assim como, continua ele, “existem pessoas que gostam de pinturas ou esculturas que deixam alguma coisa para conjecturar e meditar” (1995, p.24).

Com isto, entendemos que o olhar do observador também reflete seus valores próprios, construídos a partir de suas vivências, cultura e interesses, e que este olhar é construído.

Gombrich ainda propõe: “Temos o curioso hábito de pensar que a natureza deve parecer-se sempre com as imagens a que nos acostumamos (...). Todos nós somos inclinados a aceitar formas ou cores convencionais como as únicas corretas (...)” (1995, p.27-28). A identificação com a imagem é uma construção que ocorre ao longo de toda a nossa História, principalmente através da exibição exaustivamente repetida. As mensagens que trazem com esta repetição são geralmente tidas como essenciais.

A percepção das imagens é, então, uma construção com propósitos norteadores.

Segundo Gombrich (1995):

O que chamamos de obra de arte não é fruto de uma atividade misteriosa, mas objeto feito por seres humanos para seres humanos.... Foram feitas para uma ocasião definida e um propósito determinado que habitava a mente do artista quando pôs mãos à obra. (GOMBRICH, 1995, p.32)

Tomemos como exemplo a obra “Vênus de Milo”, estátua grega pertencente ao acervo do Museu do Louvre em Paris (figura 2), para pensá-la como imagem construída. A sua representação se parece muito com a pintura “O Nascimento de Vênus” de Sandro Botticelli (figura 3), pertencente à Galleria Uffizi, situada em Florença, na Itália. Assim, percebe-se que existe uma construção e consequente idealização na representação do corpo feminino, que também pode ser notada na campanha publicitária das sandálias Ipanema, de 2002 (figura 1), de muito tempo depois.



Figura 1 – Gisele Bündchen – Sandália Ipanema
Fonte: Sandália Ipanema (2016).



**Figura 2 – *Vênus de Milo*, atribuída a Alexandros de Antioquia, século II a.C. Museu do Louvre – Paris
Fonte: Louvre (2016).**



**Figura 3 – Sandro Botticelli, *Nascimento de Vênus*, 1483
– 1485, 1,72 m X 2,78 m, têmpera sobre painel
Fonte: Suapesquisa.com (2016).**

Nas figuras 1, 2 e 3 pode-se observar que a pose da Vênus de Milo é recuperada na Vênus de Botticelli, que por sua vez é recuperada na pose da modelo Gisele Bündchen para a campanha de 2002 para as sandálias Ipanema. Essas imagens estão mostrando, de forma idealizada, reforçando significados e, ao mesmo tempo, abrindo possibilidades de recepção às ideias de beleza, que atravessaram (e continuam representando) a beleza idealizada em mais de cinco séculos¹. O historiador da arte Aby Warburg (2015), por exemplo, fez um projeto sobre essa questão: Warburg juntou imagens de diferentes estilos e épocas sem criar uma reflexão sobre a história, mas sim propondo, por agrupamentos de imagens, relações de características visuais que se apresentam através dos tempos. A partir do agrupamento, poder-se-ia observar a apropriação de significados de uma imagem em outra. Reforça-se então a percepção de que as imagens constroem e são construídas, através da reafirmação de idealizações. Conclui-se, então, que o caminho entre duas imagens no tempo é um caminho de construção perceptiva e de significados, sempre inseridos culturalmente. O processo de apropriação da imagem é referência em diferentes contextos.

Warburg propõe:

A Mnemosine, que com seu fundamento material imagético, a princípio nada pretende ser senão um inventário das pré-formações passíveis das verificações que exigiram do artista individual ou a renúncia ou a introjeção dessa massa de impressões que o constroem dos dois lados (2015, p.370).

Perceber o mundo demanda tempo. A percepção depende da observação. Observar também demanda tempo. Tempo, por um lado, pois a observação exige foco de atenção e para isso o tempo deve ser estendido. Esta observação também deve ser cuidadosa, pois se deve despir-se de preconceitos para que se possa deixar-se invadir e ativar as sensibilidades. A sociedade atual não dispõe um tempo estendido para esta percepção, pois esta mesma sociedade é construída sob os alicerces da rapidez. Segundo Bauman (2001), o tempo de que dispomos está inserido em uma sociedade líquida. Ele nos fala de uma sociedade que, por um lado, preserva rígidos conceitos e, por outro, torna-se maleável, moldando-se pela “liquidez” às novas possibilidades e significados, em que novos aspectos da cultura modulam o indivíduo, reformulando o meio, fazendo este mesmo indivíduo liberto de velhos dogmas com a possibilidade de uma nova postura. A esta nova postura se unem a rapidez da vida moderna

¹ A estátua grega foi descoberta no fim do século XIX. Há controvérsias sobre quando foi esculpida. Aqui levou-se em consideração o período da Renascença até o período atual. Certamente, o padrão da Vênus de Milo remonta ao período clássico grego.

e o tempo dos descartes. Bauman escreve: “E assim o tempo requerido para o movimento de seus ingredientes se reduziu à instantaneidade” (2001, p.18).

Apesar desse processo de aceleração nas relações humanas, da observação, da contemplação, do descarte, ainda se vive em uma sociedade na qual as representações das imagens têm propósitos e intenções de construção de significado. Algumas imagens são descartadas e substituídas por outras, rapidamente, como nos filmes ou programas de televisão. Outras imagens são concebidas e materializadas no fazer e pensar artísticos, e essas são representações que são editadas na História da Arte, de onde podemos saber sobre as imagens da humanidade e as diversas culturas.

2.2 A PINTURA COMO TECNOLOGIA NA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS

A imagem se faz a partir de uma construção simbólica e cultural, usada como proposta discursiva dentro de interesses, como, por exemplo, na Igreja Cristã.

Através da História da Arte, pode-se perceber que imagem é uma construção. Por outro lado o cristianismo fez uso dessa possibilidade de representação para impor ensinamentos, submetidos à intenção de disseminar suas ideias. Igrejas foram construídas em pequenos vilarejos e, por vezes, eram as únicas construções de pedra no local. No século III d.C., na antiga Europa, suas torres se projetavam e se deixavam ver por quilômetros. Lá os peregrinos se reuniam e podiam ver e conviver com a beleza construída na arquitetura e na decoração, notando grande diferença em relação às casas rústicas. Pode-se perceber o significado marcante que tais construções tinham neste contexto (GOMBRICH, 1995, p.171).

A maneira como estas construções foram pensadas reforça o discurso do poder. No interior de suas naves, a população se refugiava em tempos de guerra ou perigo, e também ali buscavam consolo para as suas aflições. Pode-se perceber o poder que tais edifícios, com esculturas e muito possivelmente pinturas em suas paredes exerciam sobre a população.

Gombrich escreve: “Todos os detalhes no interior da igreja são pensados com igual esmero, de modo que se ajustem ao seu propósito e a sua mensagem” (1995, p.178).

Nesse período os manuscritos ou livros não eram comuns. Os que existiam estavam nas mãos de monges e de alguns poucos nobres. Tais manuscritos possuíam iluminuras que decoravam as páginas, e estas iluminuras reforçavam as ideias da igreja em seus textos. Dentro do que se convencionou chamar arte monástica, as iluminuras eram preponderantes no entendimento de tais discursos, pois “ilustravam o texto” (GOMBRICH, 1995 p.181). O aprendizado se construía na associação à imagem verbal, isto é, o discurso era construído na

relação entre a imagem e o texto. No momento em que o texto não era claro o suficiente, a imagem se tornava um norteador, um reforço na mensagem.

Em 476 d.C. iniciou-se o que se chamou, nos estudos de História, a Idade Média, terminando em 1453 d.C, período conhecido como a Idade das Trevas, durante certo tempo. Esse período começou com a queda do império romano e com as invasões bárbaras, quando houve profunda decadência dos costumes do povo dominante, o latino, em grande parte do mundo antigo. Nesse momento, a Igreja assume importante papel político sobre o Estado, influenciando também, em muito, a arte medieval. Ensinamentos da Bíblia eram materializados na pintura das paredes e também nos vitrais das Igrejas. Tais imagens tinham o propósito de ensinar a população sobre a religião, já que, em sua grande maioria, essa população bárbara era ágrafa (não possuíam alfabeto) ou não sabia ler, embora tivessem uma escrita ou não entendiam os textos da tradição latina e grega. As imagens eram então pintadas por um artífice, para ensinar e trazer para a igreja esta população. O Papa Gregório Magno foi o primeiro grande incentivador da pintura nesse momento e para este fim.

Gombrich escreve sobre tais estratégias usadas pelo Papa Gregório:

Lembrou àqueles que eram contra qualquer pintura que muitos membros da igreja não sabiam ler nem escrever e que, para ensiná-los, essas imagens eram tão úteis quanto desenhos de um livro ilustrado para crianças”. Disse ele: “A pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler. (1995, p.135)

A arte monástica também teve grande influência na propagação de imagens e ideais no cristianismo. No século V, os mosteiros se espalharam por toda a Europa e se tornaram importantes centros de estudos, de tradução de antigos manuscritos e de transposição de textos, mas em poucos e raros volumes destinados ao uso da igreja e da nobreza. Com o fim do reinado de Carlos Magno no século IX, a corte perde seu poder centralizador de cultura e intelectualidade e, neste momento, os mosteiros assumem então tal papel. Os monges passam, então, não apenas a exercer suas funções como trabalhadores nos campos, mas também a se dedicar ao trabalho intelectual e artístico.

Neste momento, a arte monástica foi preponderante na ilustração de livros e manuscritos. O artista neste período era um artífice anônimo e a arte sacra era também na forma de ilustrar os textos. Tais mosteiros foram preponderantes no desenvolvimento da arte e da disseminação dos ideais religiosos na Idade Média.

As imagens migram das iluminuras para as paredes das igrejas, mas não de forma imediata, evidenciando muita resistência dentro da igreja.

Gombrich escreve:

A questão de decorar estas basílicas foi muito mais difícil e séria, porque o problema geral da imagem e de seu uso na religião ressurgiu e suscitou violentas disputas. Num ponto quase todos os primeiros cristãos estavam de acordo: não deveria haver estátuas na Casa do Senhor. As estátuas pareciam-se demais com as imagens esculpidas de ídolos pagãos que a bíblia condenava. Colocar a figura de Deus e um de Seus santos, no altar, parecia estar totalmente fora de questão. Pois como iriam os míseros pagãos recém-convertidos à nova fé aprender a distinguir entre suas antigas crenças e a nova mensagem se vissem tais estátuas nas igrejas?" [...] "Mas, embora todos os cristãos devotos pusessem objeções às grandes estátuas copiadas da vida real, suas ideias sobre pintura diferiam bastante. Alguns as consideravam úteis porque ajudavam a congregação a recordar os ensinamentos que haviam recebido e mantinha viva a memória desses episódios sagrados. (1995, p.135).

As imagens ajudaram a construir, a partir de então, o discurso da Igreja. Pinturas povoaram os espaços das igrejas, transpondo os séculos e chegando até os dias atuais. A imagem foi e ainda é sacralizada até os dias atuais a partir dos discursos que as constroem.

Assim, as igrejas se tornaram pontos de peregrinação. Durante os séculos XI e XII, o estilo artístico na Europa ficou conhecido como arte românica, na História da Arte. Tal estilo é percebido principalmente nas igrejas cristãs erguidas a partir da expansão do cristianismo na Europa. Este seria o primeiro estilo artístico a surgir após a queda do império romano a partir da invasão dos bárbaros. Com o crescimento e expansão do cristianismo e consequente crescimento do poder papal, é a igreja que influenciará o pensamento de sua época e será responsável pela unificação da Europa, já que tal instituição influenciava as decisões tomadas por reis e rainhas e senhores feudais.

O grande interesse nas questões religiosas fomentou as grandes peregrinações às igrejas e a consequente sacralização das imagens. Para tanto, as igrejas foram construídas com maciços blocos de pedra, os telhados de madeira foram substituídos por abóbadas condizentes com a ideia de força e poder.

Essas igrejas eram estrategicamente construídas, e sempre estavam nos caminhos que levavam a locais sagrados, tais como Jerusalém e Roma. As principais igrejas deste período foram Saint-Sernin de Toulouse, Santa Madalena de Vézelay, Igreja de Saint-Martin de Tours e Santiago de Compostela.

Tais igrejas ofereciam como atrativos o contato com objetos ditos sagrados, como os cravos que pregaram Jesus na cruz, a coroa de espinhos usada por ele na sua crucificação ou mesmo ossos e cabelos dos santos, como, por exemplo é o caso da Basílica de São Pedro, que, mesmo antes da imensa construção renascentista era um lugar de veneranda busca do sagrado.

Nesse período as peregrinações eram indubitavelmente a busca por Deus e pela vida eterna. Ao mesmo tempo, tais peregrinações eram importantes para a igreja, pois propunham a união social e reforçavam o sentido de uma sociedade unida pela fé.

Toda imagem era vista nessas peregrinações essencialmente como uma verdade — verdade esta construída dentro dos ideais da Igreja, sobre valores morais e éticos. Nas igrejas, além da exposição de objetos sagrados, também pinturas em retábulos e afrescos se somaram a estes espaços, representando santos e santas. Tais imagens eram as possibilidades representativas dos corpos desses santos e foram construídas para serem sacralizadas, como escreve Gombrich: “É um retábulo para ser contemplado em prece e devoção, com velas ardendo em sua frente”. (1995, p.391). Tais imagens perduram até os dias atuais e são presenças em igrejas pelo mundo afora.

Pode-se dizer que uma imagem tem diferentes propósitos quando percebidas por diferentes pessoas em diferentes contextos. Trata-se de um ciclo complexo que se alimenta continuamente: a cultura gera imagens, imagens geram cultura.

A técnica e a tecnologia aparecem em todas as fases deste ciclo. A tecnologia não só propicia a rapidez com que nos inserimos no mundo via internet, mas proporciona o deslocamento perceptivo do indivíduo através da rapidez com que se acessa o conhecimento, de onde se formatam as ações deste mesmo indivíduo.

A disseminação da tecnologia, mesmo que de forma desigual, o que Arlindo Machado chama de “seletivo e discriminatório” (2007, p.31), reforça o poderio de determinadas camadas da cultura, quando da manipulação destes artefatos como instrumentos em centros hegemônicos de poder, em detrimentos de culturas periféricas e sem acesso a estes mesmos mecanismos reprodutores. O poder proporcionado pela tecnologia é uma ferramenta a ser usada nas mãos de corporações, grupos dominantes, políticos e religiosos, que visam a captação do indivíduo, como Machado escreve:

Mas as novas tecnologias não promoveram esse avanço democratizando o acesso, universalizando as riquezas produzidas, gerando o crescimento material e cultural de todo o planeta atingido pela sua influência. Eles avançaram fortemente ancorados em instrumentos políticos e jurídicos autoritários, como a propriedade privada, a patente e o copyright, a hegemonia do capital global, a divisão do planeta em extratos sociais, classes, raças, etnias e gêneros. (2007, p.33)

Um dos grandes problemas quanto ao acesso a essas tecnologias é a rapidez com que ela se renova. Este fenômeno provoca um inevitável descarte tecnológico, o que não se compara à capacidade de obtenção destes artefatos por determinadas classes com baixo poder de compra. Por um lado, a tecnologia propicia a disseminação de imagens e cultura, mas, por outro, essa mesma tecnologia se renova com muita rapidez. A construção dos artefatos tecnológicos também propicia a desigualdade, quando da obtenção de tais artefatos por determinados grupos com baixo poder aquisitivo, já que o aprimoramento tecnológico e suas descobertas inovadoras propõe a substituição desses mesmos artefatos. Machado propõe que

tal rapidez “modulou também o ritmo de nossas vidas, exigindo atualizações cada vez mais rápidas, premiando os que melhor se adaptam facilmente e descartando os que não conseguem acompanhar a velocidade das mudanças” (2007, p.33-34).

A tecnologia se torna artefato nas mãos dos artistas como instrumento e forma de expressão, e por outro lado propicia o disseminar de ideias e cultura, isto é, a tecnologia propõe agilidade na maneira como se dá a propagação das imagens geradas. Para os artistas, a tecnologia está entre as possibilidades expressivas e como agente propagador de tais construções. As redes sociais são escoadouros desses discursos. Através delas, tem-se acesso em tempo real a eventos artísticos em outros países e culturas, por exemplo, pois a internet encurtou o caminho de acesso a eventos dessa ordem.

Machado escreve:

O navegante da rede integrado ao corpo das interfaces não é mais um mero expectador passivo, incapaz de interferir no fluxo das energias e ideias: pelo contrário ele se multiplica pelos nós da rede e se distribui, por toda parte interagindo com outros participantes e construindo assim uma espécie de consciência coletiva. (2007, p.35)

A tecnologia propicia a mediação entre cultura e o indivíduo, uma vez que ela promove a sensação de aceleração do tempo na sociedade atual. Os artefatos tecnológicos, especialmente, propõem meios dinâmicos e velozes na resolução de problemas, na propagação de ideias e na disseminação de cultura.

Há a necessidade de uma maior agilidade na execução de tarefas, e esta velocidade deixa uma sensação de que mais e mais se pode fazer. A velocidade proposta pelos artefatos acelera o tempo e promove um círculo vicioso de processos ainda mais acelerados.

Esta vertiginosa rapidez leva a sociedade em busca de artefatos com maior capacidade de executar tarefas num menor tempo. Fatos muitas vezes ocorridos em tempo real são noticiados imediatamente. Então se percebe que tais artefatos otimizam o tempo que é aproveitado para novas tarefas, num círculo contínuo de trocas de imagens, cultura e informação. Este processo promoveu, além de várias outras situações de percepção, o enxugamento de textos literários, o que deu lugar a mais imagens no cotidiano das pessoas.

Flusser (apud Machado, 1985), fala do “colapso dos textos pela hegemonia das imagens” (1985, p.42). No processo aqui já citado, quando do interesse discursivo através da imagem, muito da sociedade contemporânea também pode ser entendido através das imagens. Elas estão presentes em capas de revistas, *outdoors*, estampas que se carregam em camisetas e que aparecem em objetos. Imagens de obras de arte também estampam xícaras e outros objetos de uso cotidiano. Pode-se pensar com isto, em uma suposta “banalização” das

imagens artísticas, ou mesmo uma diferente proposta discursiva já que constatamos o uso de imagens preponderantes na História da Arte, como, por exemplo, a Mona Lisa de Leonardo da Vinci, que pode ser vista estampando camisetas nas ruas dos grandes ou dos pequenos centros urbanos.

Walter Benjamin, por sua vez, propôs:

Em princípio a obra de arte sempre foi suscetível de reprodução. O que seres humanos fazem pode ser imitado por outros. Os estudantes copiavam obras como forma de se exercitar, os mestres as reproduziam para divulgá-las e finalmente outras pessoas as copiavam para ganhar com isto. (2012, p.10)

A reprodutibilidade técnica da imagem não está apenas na velocidade com que se reproduz através dos artefatos modernos, mas também na rapidez com que as imagens são ressignificadas, distorcidas e transformadas culturalmente.

É indiscutível o poder que algumas obras de arte exercem sobre o indivíduo. São artistas como Giotto, Michelangelo e Rafael, passando por Picasso, Matisse e Van Gogh, dentre muitos outros, que, com sua incrível capacidade produtiva, estão em reproduções não somente nos livros de História da Arte, mas em museus e catálogos, em revistas, e produtos de consumo imediato. As imagens por eles produzidas são referenciadas em estudos acadêmicos, copiadas por outros artistas no intuito de exercitar técnicas, ou reproduzidas pelo próprio mercado, que desloca tais imagens para objetos de consumo cotidiano, como roupas.

Há um longo caminho entre a obra original no museu e sua cópia estampada em uma camiseta, indubitavelmente. A obra em sua unicidade é o que Benjamin nos explica: “sua existência única no lugar em que está” (2012, p.12) — sua autenticidade a torna sacralizada na cultura e é reconhecida por grupos pelo valor adquirido ao longo do tempo. Já a sua cópia traz a imagem em reproduções como possibilidade de multiplicação.

Benjamin diz: “O valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem seu fundamento no ritual, no qual ela teve seu valor de uso original e primeiro”. (2012, p.15).

Pode-se pensar que a reprodução é uma forma de democratizar tais imagens, mesmo havendo um longo caminho entre a obra no museu e a cópia na rua.

Imagens são diferentemente percebidas por diferentes culturas, e Benjamin fala de como uma estátua grega de Vênus pode ser objeto de culto entre os gregos e depois ser considerada maléfica para o clero da Igreja Medieval (BENJAMIN, 2012, p.15). Percebe-se que a obra mantém sua “aura” de autenticidade, no linguajar benjaminiano, mas em diferentes contextos percebemos que o olhar sobre ela está vinculado à cultura onde ela está inserida e esta cultura está também carregada de significados na interpretação dessa obra.

A imagem faz parte da comunicação, pois ela captura a atenção do seu observador. Ao mesmo tempo, a imagem surge da possibilidade do discurso, mesmo que este se desvirtue pelo olhar e entendimento do outro. Por isso, os estudos no entorno da imagem são complexos. Não se pode contar com um único significado da imagem, já que ela se constrói, por um lado na pluralidade da percepção e, por outro, na individualidade do repertório de cada um de nós. Silveira fala sobre a construção de significados:

Todos os fatos parecem apontar para uma conclusão geral de que cada ser humano aprende o significado do mundo sob as aparas de sua educação e da sociedade em que vive. O valor é formado em parte pela cultura e em parte pela experiência conclusiva da interpretação individual, mas de qualquer maneira são apreendidos. (2015, p.118)

Imagens estimulam os sentidos, e estes, por sua vez, enviam a informação codificada biologicamente para o cérebro, onde encontra a memória, a cultura onde estamos inseridos.

Os olhos humanos, diferentes dos olhos dos demais animais, são instrumentos da mais alta capacidade perceptiva, no sentido cultural, tornando o ser humano, ao longo do tempo, dependente de seu funcionamento para perceber o mundo visual. “Os olhos têm a efetiva função da tradução dos raios luminosos para o cérebro, o que os coloca numa situação de extrema importância para a atribuição cultural de significados a todos os objetos percebidos visualmente” (SILVEIRA, 2015, p.83).

Imagens são construções entendidas culturalmente, uma vez que diferentes culturas têm diferentes percepções sobre o que é imagem.

Com as novas mídias, é quase impossível saber até onde elas podem ir ou mesmo calcular-se o poder de alcance de seus discursos e significados. Fazer uso da imagem é ter o poder de significar, representar, ilustrar fatos, que podem estar de acordo com seus discursos ou, em contrapartida, manipulados e distorcidos por interesses de dominação.

Ao longo da nossa história, transformamos imagens em desenhos, pinturas e esculturas. A princípio, essas imagens estavam presas a um determinado contexto, a um determinado espaço, por vezes produzidas em uma parede. Nos diversos casos, a imagem precisava de determinados deslocamentos, posicionamentos, ou demandavam determinadas posturas de ver daqueles que para lá se dirigiam. Toda imagem é uma possibilidade de discurso.

Joly comenta:

Considerar uma imagem como uma mensagem de diversos tipos de signos equivale, como já dissemos, a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e de comunicação, Seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitua uma mensagem para o outro (...) (1996, p.55)

Imagens, tanto quanto palavras, são formas de expressão que precisam ser decodificadas para se entender e se integrar ao mundo, cultural e simbolicamente. Como códigos construídos que são, materializa-se através da mediação da tecnologia. As novas mídias, a arte fazendo uso da pintura, do desenho, da fotografia e tantas outras formas de expressão humana, estão atreladas à necessidade de dar sentido à vida, como aponta Michel de Certeau:

O cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia, (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão no presente [...] O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente a partir do interior [...] É uma história a caminho de nós mesmos, quase uma retirada, às vezes velada. (1994 p.31)

Desde as primeiras percepções, o ser humano passa por um processo de acúmulo de imagens na memória, onde estão guardadas e relacionadas a seus respectivos significados. Relaciona-se com a imagem, antes de aprender a escrever, por vezes antes mesmo de aprender os nomes de determinados objetos.

Ao aprender e entender, o ser humano faz relações entre imagens e significados. Aprende-se, por exemplo, que uma cadeira é uma cadeira pelo seu significado útil, muito antes de se aprender a escrever a palavra “cadeira”, que por si só é também uma imagem, uma vez que um sistema de escrita.

Pode-se pensar assim a obra “Uma e Três Cadeiras”, do artista americano Joseph Kosuth, aqui mostrada na figura 4.



Figura 4 – Joseph Kosuth, *Uma e Três Cadeiras*, 1965. MoMa, Nova York, EUA
Fonte: Universia (2016).

Na obra em questão, Kosuth propõe uma reflexão sobre significados, primeiro vemos a cadeira, o objeto matérico, palpável, um utilitário que retirado de seu contexto é proposto como objeto para contemplação. Então, vê-se a fotografia da cadeira, que remete a reflexões sobre o que é a verdade e a imitação nos espaços expositivos. Por fim, vê-se a definição de cadeira, onde Kosuth propõe uma investigação de natureza linguística, tendo as palavras o poder de criar conhecimento. Sendo assim, lê-se o significado da palavra “cadeira”. Aproxima-se então da imagem proposta pelo objeto real e pela fotografia, no entanto o objeto “cadeira” pode relacionar experiências pessoais a partir do olhar do observador.

Joly propõe:

A ligação íntima assinalada por nós entre a representação visual e o campo artístico atribui-lhe um peso e um valor particular entre os diferentes instrumentos de expressão e de comunicação. Sendo os próprios instrumentos das “artes plásticas”, os instrumentos plásticos de qualquer imagem podem torná-la um meio de comunicação que solicita o prazer estético e o tipo de recepção a ele vinculado. O que significa que se comunicar pela imagem (mais do que pela linguagem) vai estimular necessariamente, por parte do espectador, um tipo de expectativa específica e diferente da que uma mensagem verbal estimula. (1996, p.60-61)

Todo um arcabouço de imagens se acumula ao longo da vida do ser humano, formando uma base mediadora da construção de significados, o que sustenta o indivíduo. A construção do indivíduo se dá então através da construção de significados, adquiridos culturalmente, ao longo do tempo.

O meio em que se vive a cultura na qual se está inserido tem papel decisivo na construção de significados. Dentro deste meio, a família e os grupos de aproximação na infância (escola, amigos) são os primeiros contatos cognitivos que se pode ter. As primeiras noções e significados são ali colocados e, nesta fase, tem-se as primeiras ideias sobre religião, política, poderes hierárquicos, que já se mostram presentes em diferentes grupos em que o sujeito está inserido.

Essas primeiras construções norteiam a construção da percepção ao longo da vida. Ruth Benedict (*apud* LARAIA, 1986, p.67) fala: “A cultura é como uma lente através da qual o homem vê o mundo”. Essas construções cognitivas condicionam o ser humano a ver o mundo dentro de seus parâmetros e critérios, sendo que indivíduos de diferentes culturas reagem de diferentes formas às mesmas situações.

Sabe-se que o ser humano é mediado primeiramente dentro do meio familiar. Isso ocorre desde as primeiras relações, na construção e percepção dos nomes e funções dos

objetos, até a sensibilidade das relações afetivas com os membros desta família e dos demais grupos que nos cercam.

Laraia propõe que “o modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura” (1996, p. 68).

Tais aprendizados, na infância, englobam não somente os costumes da família e sua cultura própria, mas também significados herdados por gerações, como por exemplo as culturas dos países de origem. Essas aproximações de grupos e culturas podem criar o que Laraia chama de “cópia de padrões” (1996, p.71). Percebe-se que uma criança em fase de crescimento procura imitar os gestos dos adultos próximos a ela. Tendo como referencial estes grupos, a repetição e o aprendizado destes padrões propiciam ao indivíduo sua própria inserção no grupo e sua adequação ao meio. A imagem funciona como um amálgama, ligando e reforçando esses significados.

Martine Joly propõe:

“A imagem pode ser um instrumento de conhecimento, porque serve para ver o próprio mundo e interpretá-lo [...] mas o resultado de um longo processo durante o qual foram utilizados alternadamente representações esquemáticas e correções”. (1996, p.60)

Toda essa construção se dá durante a vida do indivíduo. Imagens são atreladas à nossa memória, cotidianamente. Passam também cotidianamente por processos de ressignificação, substituição ou reificação. Ao mesmo tempo, imagens podem perder o poder de sedução ao longo de uma vida ou, ao contrário, se tornar eterna em significado, como dogma, como verdade absoluta e incontestável, tornando-se representações.

Imagens seduzem com base em questões simbólicas que planejam principalmente o “adequamento” social, cultural e religioso do indivíduo. O processo se dá desde a infância. Gaston Bachelard relata a dificuldade em separar a imaginação e a memória construída na infância:

A memória sonha, o devaneio lembra. Quando esse devaneio da lembrança se torna o germe de uma obra poética, o complexo de memória e imaginação se adensa, há ações múltiplas e recíprocas que enganam a sinceridade do poeta. Mais exatamente, as lembranças da infância feliz são ditas com uma sinceridade de poeta. Ininterruptamente a imaginação reanima a memória, ilustra a memória. (1996, P.20)

As imagens fazem parte da formação perceptiva na infância e, a partir dessas memórias, é produzida a identidade do indivíduo. Laraia, em seu livro “Cultura: um conceito

antropológico”, nos fala que, ao deslocarmos um recém-nascido de seu meio cultural e o transportarmos para outra cultura, ele crescerá a partir dessa cultura e, sendo assim, crescerá diferente de sua cultura de origem (LARAIA, 1996, p.17). Portanto, percebe-se que a construção do indivíduo está atrelada ao meio onde ele está inserido, isto é, ele crescerá a partir deste núcleo pré-existente e absorverá dele os significados.

Sendo assim, as imagens são imprescindíveis na construção de significados, sempre atrelados a valores culturais, simbólicas, religiosos ou sociais.

Nesse contexto, imagens podem interferir no processo de construção e direcionamento social, o que chamamos representação, transpondo normativas e criando assim outras relações simbólicas.

Nas relações sociais, em grupos de trabalho ou mesmo nos processos individuais, os seres humanos passam por processos de construção de valores simbólicos. Tais processos se dão pelas novas descobertas ou mesmo pelo processo de questionamento da construção de valores e significados.

Quanto mais se agregam conhecimentos, mais possibilidades de novas imagens se fazem necessárias. Pode-se perceber este processo no aprendizado de novas línguas, no cotidiano, na aproximação entre diferentes povos e suas diferentes culturas. A possibilidade de vivências com diferentes culturas se dá pelo confronto de todo aparato cultural e de significados adquiridos ao longo da vida. O que é próprio do indivíduo e seu meio de origem se relaciona com os significados de outra cultura e meio. Neste momento existe o embate entre questões pré-existentes e assim novos confrontos e novas possibilidades discursivas aparecem, também a partir da construção de uma imagem. Joly propõe: “Instrumento de comunicação entre as pessoas, a imagem também pode servir de instrumento de intercessão entre o homem e o próprio mundo” (1996, p.59).

Por vezes, o que é proibido ou considerado não certo em algumas culturas pode ser o ideal de comportamento em outras; então, com isto se percebe que as mesmas imagens podem ter diferentes significados, diferentes polarizações. Em situações de confronto, tais diferenças culturais não implicam verdades únicas e possíveis, uma vez que cada cultura reforça seu discurso.

Laraia escreve:

Nem sempre, porém, a falta de comunicação acontece porque um padrão de comportamento foi quebrado, mas porque às vezes os padrões não cobrem todas as situações possíveis. Tal fato ocorre em períodos de mudança cultural e, principalmente quando estes são determinados por forças externas, quando surgem fatos inesperados e de difícil manipulação. São situações sem precedentes e que, portanto, não são controladas pelo conjunto de regras ordinárias. Nem sempre os

indivíduos envolvidos conseguem utilizar sua tradição cultural para contorná-las sem provocar conflitos. (LARAIA, 1996, p.84).

Ao longo de uma vida de construções e significados, o estranhamento se faz presente e existe assim a possibilidade de se questionar a construção destes significados. Ao se questionar sobre os significados das imagens, percebe-se que esta adquire novos valores a partir do processo de questionamento, ou seja, novos significados podem surgir na associação a novos valores. Não mais se entende a imagem como algo a cujo significado se restringe, mas sim em amplas possibilidades discursivas.

As possibilidades simbólicas das imagens podem ser alteradas quando novos significados são adquiridos ao longo da vida. Pode-se assim questionar valores a partir de outros valores, num processo contínuo de ressignificação da imagem, a partir de novas imagens, num processo ininterrupto de associações discursivas.

Laraia afirma que “cultura é dinâmica” (p.94), e que a cultura está sujeita a mudanças propostas por diferentes fatores, tais como catástrofes, o surgimento de novos aparatos tecnológicos e também por uma dramática situação de contato. (1996, p.96). O autor ainda afirma: “É praticamente impossível imaginar a existência de um sistema cultural que seja afetado apenas pela mudança interna” (1996, p.96).

Para tanto, pensamos que cultura é um processo de fomento. Este processo se dá no repensar de estruturas pré-existentes com a intersecção de novas culturas e novas possibilidades discursivas.

Existem histórias que são construídas e significadas pela tradição da oralidade, outras são propostas na materialidade de fotografias, dos desenhos, das pinturas, dos filmes e das esculturas. Seja qual for o intuito da propagação de imagens, ela sempre estará atrelada à necessidade de reforço ao discurso.

Como vimos anteriormente, ao longo da história da humanidade, é notória a participação de artistas na geração de pinturas e esculturas em prol da divulgação e da disseminação da doutrina cristã, por exemplo. As imagens cristãs foram concebidas para estampar igrejas, santuários e templos, gerando ensinamentos desde os dogmas religiosos, até valores morais e cívicos. É importante salientar que a imagem está presente em toda a História, com grande poder de codificação, em diferentes culturas e línguas.

O uso da imagem corrobora na disseminação de informações para diferentes pessoas em diferentes culturas. Sendo assim, ao longo da história da humanidade, certas imagens foram apresentadas como possibilidades reais e até inquestionáveis. As imagens sacras eram

vistas como única possibilidade de discurso pela igreja, que via nas imagens a perfeita possibilidade de cristianizar os povos bárbaros.

O dito poder da imagem diante de circunstâncias como as grandes guerras, ou as grandes pestes, por exemplo, foi fundamental. Nesses momentos, as pessoas buscavam os templos e lá se deparavam com as pinturas em murais, onde se localizavam as histórias sobre santos, propondo e enfatizando o poder da fé, da subserviência, da entrega aos preceitos religiosos. Por vezes, estas imagens também funcionavam como alento e conforto.

O poder dessas imagens sacras estava na construção de um ideal de fé. Este ideal não poderia partir de uma abstração, pois muitas pessoas precisam ver e isto enfatiza o crer. Assim, o poder que tais imagens pintadas nas paredes e tetos tinham, como desencadeador da fé, para o observador, é evidente.

Sobre a questão, Gombrich escreve:

As imagens não eram apenas úteis de um ponto de vista didático, as imagens eram acima de tudo sagradas [...] “Se Deus em Sua majestade, pôde revelar-Se aos olhos dos mortais na natureza humana do Cristo”, argumentavam eles, “porque não estaria disposto também a manifestar-Se em imagens?” (1995, p.138)

Artistas participaram da cristianização, materializando ideias. Assim, criavam imagens, que por sua vez eram cultuadas e sacralizadas. Muitas das representações de santos eram uma construção do artista quando do fazer, produzir, gerar imagens, também atrelados a necessidade de se construir estas imagens estavam os interesses canônicos da igreja.

Através da beleza da forma dos rostos, cabelos e corpos, a santidade e abnegação eram reforçadas. A humildade e a subserviência, a fé e a aceitação da morte de muitos santos católicos eram vistas em belas representações pintadas.

Mortes violentas e dolorosas eram representadas nas pinturas trazendo corpos belos com rostos que sublimavam a ideia de dor, substituindo-as pela catarse da fé, da aceitação da morte, em busca de uma vida de felicidade no pós-morte.

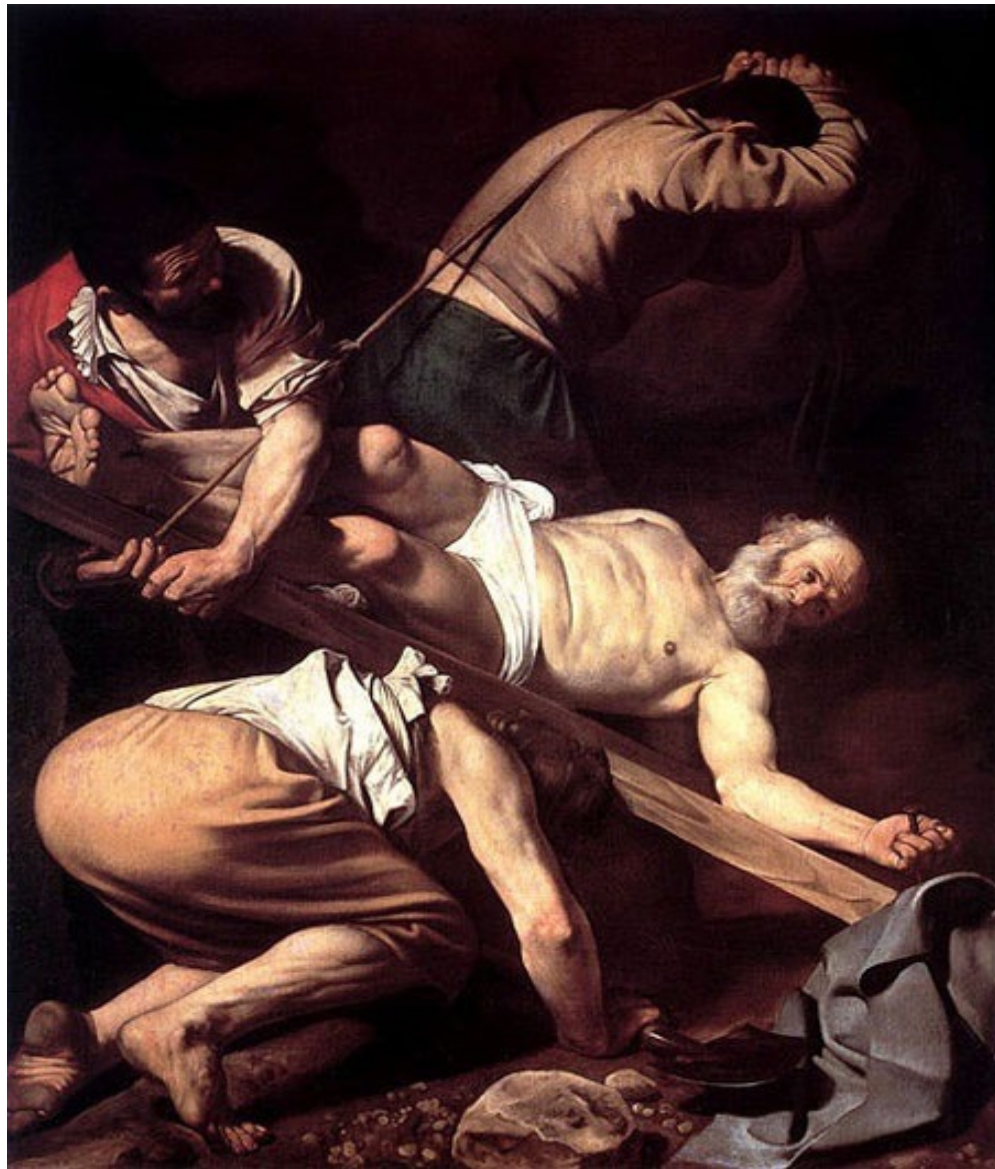
Tais representações falavam das mazelas da vida, das dores que acompanhavam a existência humana. O observador era levado a sublimar os seus próprios problemas a partir destas representações, numa atitude de aceitação de suas próprias misérias e infortúnios.

Como forma de linguagem, as pinturas falavam que o céu era algo a se almejar, e não a Terra, seus vícios e sofrimentos, mas a grandeza do paraíso que só deveria ser alcançado por uma vida de sacrifícios e devoções à fé e à igreja.

A dor mostrada nas representações sacralizadas em altares e paredes eram formas de levar o observador à aceitação de suas próprias dores, uma vez que tais construções

mostravam os santos em posição de entrega e júbilo, justamente no seu momento de maior dor. Tais construções eram reforçadas pelos discursos escritos na Bíblia.

As imagens traziam então discursos norteadores entre uma força política/religiosa e o observador, que se colocava imerso em seu próprio universo sensorial, atrás de respostas para suas necessidades de vida. Enfaticamente, tais pinturas, como a mostrada na figura 5, eram discursos que visavam angariar o olhar do observador, criando uma relação de poder entre discurso e respostas às questões particulares dos fiéis.



**Figura 5 – Caravaggio, *A crucificação de São Pedro*, 1601, 230 cm × 175 cm, óleo sobre tela, Santa Maria del Popolo, Roma
Fonte: Vírus da Arte e Cia (2016).**

O poder da imagem como discurso também reforçava a castidade nos corpos sacralizados das santas e santos. A negação dos desejos da carne levava a uma vida de santidade, e por isso a grande maioria dos santos e santas eram vistos como puros, imaculados, que não cediam aos prazeres da vida mundana.

Assim, o que se entendia como uma vida casta era a negação de todos os vícios e esta era a imagem ideal a se seguir e repetir, para ser santo ou santa.

Precisa-se visualizar uma forma para poder entender uma ideia. Poderia ser difícil viver, por exemplo, da abstração de significados construídos no contexto da cultura à qual se estava inserido. Por exemplo, seria difícil compreender o que são anjos, ou santos, ou milagres de forma abstrata, na oralidade ou na descrição de tais situações e neste momento as imagens são norteadoras dessas abstrações, pois elas passam a ser possibilidades representativas.

As construções simbólicas das pinturas que adornam as igrejas estão, desta forma, atreladas a determinadas ideologias. Sendo assim, cânones são impostos na construção dos anjos e santos, reafirmando normativas de representações. A necessidade da igreja de cristianizar as pessoas era visualizada, mediada por cânones, na representação de corpos. Esses corpos eram representados visualmente como brancos, europeus, notadamente os mais claros e não os mediterrâneos, conforme mostra a figura 6, na pintura de Lorenzo di Credi.



**Figura 6 – Lorenzo di Credi, *Anunciação*, 1480, 88 X 71 cm, Têmpera e óleo sobre madeira, Galleria Uffizi
Fonte: A Relíquia (2016).**

A centralização do poder da Igreja se faz na Europa e se dá de forma política quando o imperador Constantino em 311 D.C, “estabeleceu a igreja Cristã como um poder de Estado” (GOMBRICH, 1995, p.133). Ao poder do Estado, uniram-se assim as representações de corpos e a propagação de ideais éticos, criando um processo de identificação por aproximação entre a população europeia e os santos nas representações, como um discurso ideológico particular. Imagens como a da figura 7 estavam atreladas aos discursos políticos e hegemônicos, perpetuando a imagem do corpo sacralizado de pele branca, que, ao longo da história da humanidade, povoou as paredes dos templos ocidentais.

Gombrich escreve a este respeito:

A arte greco-romana forneceu um imenso repertório de figuras em pé, sentadas, curvando-se ou caindo. Todos esses tipos poderiam ser comprovadamente úteis para contar uma história; por isto foram assiduamente copiados e adaptados sempre a novos contextos. (1995, p.136)



**Figura 7 – Rafael Sanzio, *Madonna do Prado*, 1505, 113 cm X 88 cm, Museu Wien, Viena
Fonte: Warburg (2016).**

A construção de significados depende de decisões simbólicas. No caso da Igreja em relação à arte, ela foi preponderante através da imposição dos cânones para a construção visual. Na oralidade, a construção de significados propicia diferentes possibilidades construtivas. A passagem da oralidade para a imagem foi mediada por cânones impostos pela Igreja como vemos na figura 8.

Como vimos anteriormente, a igreja foi preponderante na disseminação de imagens ao longo de seu domínio. Pode-se pensar na representação de Deus, do paleocristão até Michelangelo, quando este pinta a Capela Sistina. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475 – 1564), pintor do Renascimento, tenta resolver e propor uma possibilidade de representação da imagem de Deus ao pintar a Capela Sistina (figura 9).



Figura 8 – Cristo Pantocrator, Mosaico bizantino, 1261, Igreja de Santa Sofia, Istambul, Turquia

Fonte: Somos viajeros (2016).

Michelangelo materializa a imagem de Deus a partir de uma ideia abstrata. Uma ideia é uma abstração já que os ideais de representação de Deus até estavam no âmbito do subjetivo. A representação de Michelangelo traz um homem branco, europeu, adulto, forte, claramente em uma referência aos estudos de anatomia grega (GOMBRICH, 1995, p.310). Com isso, ele reforça a imagem de um Deus poderoso, branco, e europeu em sua complexidade física, criando assim uma identidade europeia com a imagem.



**Figura 9 – Michelangelo, *A Criação de Adão*, 1511, afresco de 280 cm X 570 cm, Capela Sistina, Vaticano
Fonte: Argentino (2016).**

Atualmente, diante das novas mídias, ainda se percebe que esta mesma imagem de Deus pintada por Michelangelo é mais rapidamente distribuída, reproduzida e sacralizada, mesmo sendo uma construção ou uma idealização. Entende-se assim que esta imagem é uma possibilidade imposta, talvez em determinadas culturas ou grupos, a única e verdadeira possibilidade.

Nas construções dos ícones religiosos pode-se perceber que existem cânones de representação de corpos, não apenas citando as representações dos corpos anteriores, mas também na maneira como estes santos são representados, de forma “repetida”. Os cânones foram utilizados causando certa padronização, que se repete em igrejas ao redor do planeta.

Walter Benjamin escreve: “Em princípio, a obra de arte sempre foi suscetível de reprodução. O que seres humanos fazem pode ser imitado por outros” (2012, p.10).

A sacralização da imagem é um ideal construído e reforçado dentro dos interesses das religiões. Tais representações sacralizadas são reproduzidas em sua exatidão por séculos. Há exemplos em imagens desde Giotto di Bondone (figura 10), pintor italiano no século XII até Pablo Picasso (figura 11), no século XX. As representações mantêm a mesma pose durante os séculos. Este fato perceptível reforça o discurso de que, ao longo de nossa história, imagens se repetem reforçando, por gerações, cânones nascidos na Igreja.



**Figura 10 – Giotto de Bondoni, *Madone de San Giorgio Alla Costa*, 1290, Tempera sobre madeira, 1.80 X 90 cm, Museu Diocesano Santo Stefano al Ponte, Florença
Fonte: Wikiwand (2016).**



Figura 11 – Pablo Picasso, *Madonna with the Garland*, 1904, guache, 63 cm X 48 cm, 1904, Coleção particular
Fonte: The Athenaeum (2016).

Para ter-se certeza disto, a pintura *Our Lady of the Five Stars*, de 2010 (figura 12), do artista americano Daniel Maidman, causa estranhamento em sua composição.



**Figura 12 - Daniel Maidman, *Our Lady of the Five Stars*, 2010, 183 cm X 91 cm, óleo sobre tela
Fonte: Saatchi art (2016).**

Claramente contrária às diversas construções de Nossa Senhora nas imagens na História da Arte, esta pintura mostra a representação de um corpo nu, diferente do das representações icônicas nas quais as pinturas primam por esconder a nudez, mostrando o

corpo como casto e assexuado. Sendo assim, ele rompe com as construções simbólicas sacralizadas até então.

A internet promove com rapidez a troca de informações e imagens ao redor do planeta, como mencionado. A informação presente na imagem faz parte da construção da sociedade há milhares de anos. No entanto, nas últimas décadas, novas tecnologias aceleraram a troca de informações, processando e distribuindo imagem rapidamente. Revistas, jornais e periódicos criam, com sua circulação, o descarte e, ao mesmo tempo, uma busca pelo novo, e os aparatos tecnológicos levam a imagem com rapidez ao redor do mundo, estando assim a serviço da construção de ideologias.

Flusser propõe esta forma de definir a imagem:

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões *espaço-temporais*, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação. (1985, p.7)

Sendo o caráter da imagem propor uma mensagem, esta é sempre codificada culturalmente. Na relação entre milhares de imagens, há a ligação perceptiva entre elas, pelas semelhanças e aproximações ou pelas diferenças e estranhamentos. A singularidade do olhar de cada um é proporcionada pelas vivências e experimentações pessoais.

Jacques Aumont argumenta que imagens sofrem atualizações: “A imagem tem inúmeras atualizações potenciais, algumas se [que] dirigem aos sentidos, outras unicamente ao intelecto” (1990, p.13).

Os artistas são produtores de imagens, criando e reforçando significados. A imagem como proposição artística traz possibilidades e relações que fazem os sentidos se tornarem plurais.

A leitura da imagem começa pela percepção do objeto, quer seja pelo objeto físico ou através da imaginação. Mesmo na propagação de ideias através da oralidade, usa-se o arcabouço de significados guardados na memória, os quais são armazenados como imagens e usados posteriormente como forma de reconhecer objetos. Os significados atribuídos aos objetos será armazenado como nome, utilidade, função e uso.

Segundo Martine Joly:

A imagem mental, corresponde à impressão que temos quando, por exemplo, lemos ou ouvimos a descrição de um lugar, de vê-lo quase como se estivéssemos lá. Uma representação mental é elaborada de maneira quase alucinatória, e parece tomar emprestadas suas características da visão” (1996, p. 19)

Para se perceber, é necessário se estar preparado para entender os significados implícitos no objeto. Este processo se dá pelo acúmulo de imagens e cognições ao longo da vida. Primeiramente, a imagem se apresenta tal qual se mostra; por exemplo, uma porta é uma porta, entende-se a imagem com um significado específico. Aumont propõe: “não é possível falar de imagem sem fazer referência a imagens efetivamente existentes” (1990, p.15).

A partir daí, o significado é construído na imagem que se pensa existir cognitivamente, ou seja, porta como objeto, como nome, significado e função. O objeto em questão pode estar atrelado a lembranças dessa porta, por exemplo, pode lembrar a porta da casa de alguém importante afetivamente e assim por diante.

Porém, se esta mesma porta foi construída com intenção discursiva nas práticas artísticas, pode propor mudanças em seu significado, ou seja, a intenção discursiva do artista se concretiza além da forma, ressignificando o objeto.

Como produtor de imagens, o artista navega para além da superfície do objeto. Neste contexto, a apropriação de um objeto é uma proposta de reflexão que se desdobra além das representações formais. Para tanto, a pesquisa poética de cada artista propõe a necessidade de expressão, somada a questões da estética e do fazer artístico.

A proposta da construção do pensamento artístico passa por forças motivadoras. Primeiramente o artista é motivado por forças externas, e ali ele é instrumento de interesses, melhor dizendo, o artista está sujeito a forças impositivas, por exemplo, temos o clero no passado como preponderante em determinados momentos. Sendo assim, artistas estiveram sob a proteção da igreja e à mercê de seu julgamento e contrato.

Para construir as imagens que depois seriam colocadas em igrejas e ali reforçar seu discurso de fé, a Igreja se valia de princípios próprios nas exigências destas imagens. Sendo assim, elas teriam a função de doutrinar, exemplificar e explicar o que palavras não poderiam. Em uma época de pessoas sem acesso à leitura escrita, as imagens nas paredes eram comunicação forte. Nesse momento, o uso da imagem induzia o observador a se envolver mais e mais com os preceitos e ou ensinamentos da igreja.

Como já vimos anteriormente, um fator importante a se levar em conta é que na Idade Média poucos sabiam ler, poucos eram os livros disponíveis e estes estavam sob a guarda da igreja, dos mosteiros ou da nobreza. Restava então atingir as pessoas através das imagens, que eram pintadas e decoravam as paredes de igrejas, capelas e mosteiros. A pintura de cada época era um reflexo da tecnologia da época — o afresco como imagem, por exemplo, foi utilizado pela Igreja por séculos, técnica segundo a qual se utilizavam os pigmentos aplicados em reboco fresco e úmido.

Se por um lado temos a igreja e artistas na construção de um ideal imagético, por outro temos artistas que rompem com estes padrões e passam a ser senhores de suas próprias escolhas. Nesse momento, o artista não está mais à mercê da Igreja ou da corte, ele próprio faz suas escolhas, não somente sobre o assunto que leva em conta em suas representações, mas também da forma como ele o fará, quais relações discursivas levará em conta e de que maneira formalizará os objetos. Assim, a partir de suas escolhas, os objetos produzidos se tornam possibilidades individuais de cada artista, o que mesmo assim evidencia o artista inserido em uma cultura.

A tecnologia caminha lado a lado com a produção artística uma vez que o aprimoramento de materiais e suas novas possibilidades proporcionaram descobertas, para que, por fim, imagens fossem geradas. Imagens propuseram discursos ao longo do tempo, além de mostrar o artista como um indivíduo dotado de capacidade geradora de imagens e convicções.

Um caso para exemplificar este pensamento pode ser visto na relação entre Gertrude Stein (1874 – 1946), poetisa, escritora e ativista e Pablo Picasso (1881 – 1973), pintor catalão.

Picasso em 1906 retratou Gertrude Stein em seu ateliê em Montmartre (figura 13). A pequena mulher era conhecida por ter traços fortes e olhos escuros e agudos. Stein passaria horas posando para Picasso. Findo o retrato, Stein disse “não se ver, e não ser ela ali retratada” ao que Picasso replicaria: “mas será um dia”.²

Aqui se percebe que o olhar de Picasso se sobrepõe à presença da mulher que ali posava, pois ele a via além de uma representação física e formal.

Martine Joly, em particular, discute o problema da representação:

Não devemos esquecer, que, se qualquer imagem é representação, isto não implica que ela utilize necessariamente regras de construção. Se estas representações são compreendidas por outras pessoas além das que as fabricam, é porque existe entre elas o mínimo de convenção sociocultural. (1996, p. 40)

Na representação artística, todo objeto representado passa pelo processo de interpretação do artista. Nesse momento, o produtor da imagem coloca características suas no objeto. São do artista, como gerador da imagem, as escolhas de cores, formas, elementos compositivos e, sobretudo, a composição do objeto no espaço.

² ALVES, Luiz Edmundo. Gertrude Stein. Disponível em: <<http://www.tanto.com.br/luizedmundoalves.htm>>. Acesso em: 5 de março de 2017.



Figura 13 – Picasso, *Gertrude Stein*, óleo sobre tela 100 x 81.3 cm, Museu Metropolitano de arte de Nova York
Fonte: Pablo Picasso

Neste capítulo vimos que a imagem colabora na construção do indivíduo e que as imagens são construções a partir de sua percepção do mundo. Viu-se como a imagem é usada por forças catequizadoras, aqui exemplificadas pelas construções a partir dos interesses da Igreja Cristã em particular. Percebemos que as pinturas foram usadas para capturar o olhar do observador e que elas por vezes estão sob o crivo da Igreja, quando o artista executa tais imagens criando imagens com propostas sacralizantes. Além disso, viu-se também aqui que as imagens também surgem a partir das escolhas pessoais e expressivas dos artistas, mesmo assim inseridas na cultura.

3 A IMAGEM E A CONSTRUÇÃO DO CORPO COLORIDO

Este capítulo tem como objetivo apontar como o corpo em suas diversas representações foi usado como meio discursivo com propósitos aliciadores e simbólicos dentro de diferentes situações.

Para tanto, este capítulo traz discussões sobre representação e idealização do corpo dentro da História da Arte, tentando localizar os interesses nas propagações destas imagens.

O corpo tem sido usado como discurso por toda a História da Arte. Ele é social e culturalmente construído a partir de forças simbólicas. Veremos a tentativa de apagamento e negação do corpo negro nas representações sacralizadas, a partir do envolvimento da Igreja Católica, tentando entender que estas representações atravessam a História da Arte e se tornam assim normativas quanto a representações.

Ao longo da História da Arte, pode-se perceber que as representações dos corpos estiveram submetidas à cultura na qual as imagens estavam inseridas. Os interesses de cada cultura, muitas vezes privilegiando castas, etnias ou grupos religiosos, direcionavam a construção das representações desses mesmos corpos.

Percebe-se que essas construções, mesmo se levando em conta o olhar específico de cada artista como produtor de imagens, eram resultado de um processo ideológico, uma vez que estes artistas eram contratados para produzir essas imagens em igrejas, na maioria das vezes. A igreja, especificamente, visava propagar o entendimento da ideologia de fé e os ideais de comportamento ético construídos na religião.

Nesse contexto, a representação do corpo se torna de extrema importância, como veículo de informação e formação. Historicamente, as propostas discursivas e narrativas foram conectadas aos discursos políticos de cada período, quando interesses estéticos, narrativos e representativos são tratados com particularidades próprias, e significativas.

Ao longo de sua representação na História, o corpo foi representado a partir de forças ideologicamente vigentes. O conceito de beleza de cada período, de cada movimento, de cada estilo, influenciou contundentemente na construção representativa dos corpos nas imagens. Como exemplo, no Renascimento Italiano, os corpos idealizados foram representados em uma construção dentro do imaginário artístico que perdura até os dias atuais, de uma forma ou de outra.

A palavra “renascença” tem como significado “nascido de novo”, sendo que tal ideia ganha força na Itália a partir das pinturas de Giotto. Nesse momento, as pessoas faziam alusão às obras produzidas, comparando-as com as obras de antigos mestres da Grécia e de Roma,

antes das invasões das tribos germânicas, e os godos, que forçaram a queda do império romano no Ocidente. A palavra *renascimento* era assim associada à ressurreição da grandeza de Roma (GOMBRICH, 1995, p.223).

No Renascimento, as representações do corpo estavam associadas a propagações de ideias somadas às forças discursivas de poder. Como já vimos no capítulo 2, a Igreja foi preponderante neste período como “mentora” de tal propagação, sobretudo como força discursiva.

Neste período o corpo se humaniza, passando a expressar dor, medo, paixão, fé, colocando o homem no centro de tudo. Gombrich escreve que nesse período existia “Uma vontade apaixonada de criar uma nova arte, mais fiel à natureza” (GOMBRICH, 1995, p.235).

O processo de representação do corpo se volta para o ideal grego de representação de beleza e perfeição. Para tanto se propunha o estudo do corpo para uma melhor avaliação nas representações.

Gombrich, escreve:

(...) mestres florentinos do começo do século XV já não se contentavam em repetir as antigas fórmulas transmitidas pelos artistas medievais. À semelhança dos gregos e dos romanos, a quem admiravam, começaram a estudar o corpo humano em seus ateliês e oficinas, pedindo a modelos ou colegas artistas que posassem para eles nas atitudes requeridas. (1995, p.230)

Para tanto podemos entender que tais representações transpostas para pinturas reforçavam o biotipo local, somado aos interesses dos mestres deste período nas representações greco-romanas, como podemos ver na figura 14.



**Figura 14 – Leonardo da Vinci, *Leda e o cisne*, (1510-1515), 112cm X 86cm, óleo sobre madeira, Galeria Borghese, Roma
Fonte: Experiências estéticas (2016).**

Tais representações construíram as possibilidades representativas do corpo nesse período, uma vez que artistas não só tomavam como representações os modelos próximos de si, mas a arte greco-romana como idealização do belo, reforçando assim o corpo “branco” como uma constante e repetida possibilidade representativa ao longo da história. Esse corpo branco foi enfatizado pelas propostas dominantes, descartando o corpo negro nas

representações, ou colocando-o em situações submissas, menores (figura 15), provocando o que chamamos de “branqueamento” do corpo representado na pintura.

Esse é o poder discursivo da imagem, que pode, ao mesmo tempo, refletir e criar representações e significados, que até podem fugir da sua origem de observação fisiológica, sendo a construção da representação do corpo atrelada à cultura. O corpo branco, como pode-se perceber na História da Arte, está atrelado a discursos de beleza sacralizantes, nobres e poderosos. Já a representação do corpo negro, ao contrário, nega a beleza do poder, negando também assim tais significados e construindo outros, ligados à subserviência.



**Figura 15 – Eduardo Manet, *Olympia*, 1863, 1.30 X 1.90 m, óleo sobre tela 1863, Musée d'Orsay, Paris
Fonte: Musée d'Orsay (2016).**

Sendo assim, entende-se que a partir destas construções ao longo da História da Arte, a imagem perde a referência física, assumindo nova possibilidade de formação ética, dentro de determinados interesses discursivos.

Pensando no nosso contexto brasileiro, aqui também se pode perceber a construção do distanciamento entre a pele branca e a negra na representação de corpos na arte. A partir de relatos de viajantes estrangeiros no século XIX pelo Brasil, imagens foram criadas. Essas

imagens, feitas a partir desses relatos, tornam-se discursivas e representativas. Parte-se então da premissa de que ela intui o olhar do observador, construindo possibilidades discursivas significativas.



Figura 16 – Jean Baptiste Debret, *Um jantar brasileiro*, 1827, aquarela sobre papel, 15,9 cm X 21,9 cm
Fonte: Pergunta ao meu cavalo (2016).

A partir da pintura de Debret (figura 16), percebe-se como a imagem propõe a ideia do posicionamento social dos indivíduos da época. Percebe-se também como a imagem aponta discursos e significados. A construção da representação dos corpos com seus tons de pele é historicamente construída e, ao mesmo tempo, absorvida por seguimentos sociais, sendo reforçada constantemente na sua repetição, e também na popularização.

Tais construções socioculturais são preponderantes nas representações de corpos e nas imagens artísticas, sendo construídas propondo discursos cerceadores e em formas estereotipadas, participando assim da formação da identidade dos indivíduos.

A força deste processo dificulta o desaparecimento de dogmas e ideologias. Se o fato de origem não é de alguma forma mostrado, a intenção construtiva não pode ser extinta, portanto, pode-se concluir que nos dias de hoje a sociedade continua no caminho de construção da representação do corpo negro atrelada a conceitos e ideias geradas nos séculos XIX e XX, preponderantemente.

A escritora Lilia Moritz Schwarcz (2007), em entrevista para a Revista Pesquisa Fapesp, em abril de 2007³, explica que: “Raça não é uma realidade ideológica, mas é uma construção, muitas vezes perversa, porque ela leva a um campo de hierarquização. Dito isso, raça é uma construção, identidade também é uma construção”.

Quando questionada sobre a questão racial e de gênero, Schwarcz (2007) fala: “Já é uma discriminação duplicada. Não é a dupla jornada de trabalho, mas é a dupla jornada de preconceito, porque se existe um leque de representações negativas com relação ao malandro, ao mestiço, quando se refere à mulher, isso aumenta. A mulata é palco para a ideia de que não é só a preguiça, mas os atos sexualmente condenáveis; há a influência da prostituição, a traição, a mulata que é matreira”.

A possibilidade da interação e da inserção de diferentes indivíduos de origens díspares é a própria naturalização da equalização do humano quando à sua origem, diferenças, crenças, culturas, sexualidade. Existe uma possibilidade de interação igualitária, mesmo que de forma utópica.

Essa utopia evidencia um longo caminho a ser trilhado. Como vimos no capítulo dois, as construções simbólicas dentro das culturas promovem enraizamentos ideológicos, uma vez que tais construções perfizeram um caminho dentro da história da humanidade, fosse nas relações de construções simbólicas, fosse dentro das religiões.

Ao longo da História da Arte, as representações dos corpos nas imagens partem da necessidade de reforço à idealização do belo, educado e santificado. Esse corpo representado era então o corpo branco. As imagens eram adequações às intenções do clero como discurso e política, que se somava às intenções dos artistas no Renascimento (como já vimos anteriormente), de uma arte voltada para o belo dentro do ideal greco-romano de representação. Neste momento, artistas se servem de pessoas próximas como modelos nas representações, já que, como vimos, eles buscavam uma representação mais natural ou verídica dos corpos.

Com relação à idealização destes corpos brancos pela igreja, tais ideias já estavam culturalmente construídas.

Segundo o antropólogo Andreas HOFBAUER (2007):

Desde os primórdios do cristianismo (e, aliás, também do islã e do judaísmo), a cor negra vinha sendo associada ao inferno, ao diabólico, e, devido a uma reinterpretação de um trecho do Velho Testamento (Gênesis, cap. IX), também à

³ HAAG, CARLOS. **Lilia Schwarcz: Quase pretos, quase brancos.** Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2007/04/01/quase-pretos-quase-brancos/>> . Acesso em 28 de fevereiro de 2017.

culpa, à imoralidade e à escravidão, enquanto o “branco” expressava o divino e a pureza da verdadeira fé.⁴

Na Idade Média, os teólogos descreviam os diferentes tons de pele de acordo com suas convicções “moral e religiosa”, de acordo com as quais criavam relações comparativas entre o branco e o negro.

Tais afirmações, a partir da cor, estão presentes na Bíblia já em Gênesis 1, onde se exalta a luz (dia) e a treva (noite), relacionando o branco à luz e o preto à ausência dela:

¹ No princípio criou Deus o céu e a terra.

² E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas.

³ E disse Deus: Haja luz; e houve luz.

⁴ E viu Deus que era boa a luz; e fez Deus separação entre a luz e as trevas.

⁵ E Deus chamou à luz Dia; e às trevas chamou Noite. E foi a tarde e a manhã, o dia primeiro.

Procurando entender como tal pensamento ocorreu e ainda é propagado e reforçado pelas representações iconográficas de imagens no Cristianismo, um fato interessante é narrado na Bíblia em Gênesis 9:18-27. O termo “escravo” está relacionado, na Bíblia, pela primeira vez no caso da maldição de Ham (Cam) e sua identificação com a cor negra da pele. Ham, o filho caçula de Noé, viu o seu pai nu em um momento de embriaguez. Entretanto foi Canã, neto de Noé quem foi amaldiçoado à escravidão pelo avô Noé. Com isto, Ham foi classificado como tendo pele negra pelos intérpretes bíblicos que se seguiram. A maldição de Noé é relatada em Gênesis 9:18-27 na Bíblia e pintada por Michelangelo na Capela Sistina (figura 17).

⁴ **Conexão Professor: Entrevista com o antropólogo Andreas Hofbauer: Racismo no Brasil e o branqueamento da sociedade.** Disponível em: <<https://andreashofbauer.wordpress.com/entrevistas/conexao-professor-entrevista-com-o-historiador-andreas-hofbauer-racismo-no-brasil-e-o-branqueamento-da-sociedade/>>. Acesso em 28 de fevereiro de 2017.



Figura 17 – Michelangelo, *Noé Embriagado*, 1477/1480, Afresco, Capela Cistina, Vaticano, Roma
Fonte: Jusweek! (2016).

Na pintura de Michelangelo (figura 17), vê-se o momento em que Ham expõe a nudez do pai escarnecendo o fato.

O pesquisador Otavio da Cunha Botelho, em 09 de janeiro de 2015, escreveu no site “Observador crítico das religiões”⁵

(...) muitos seguidores das religiões abraâmicas (Judaísmo, Cristianismo e Islamismo) consideraram este mito como um fato histórico e, através de uma interpretação precipitada, forjaram um jeito de identificar a etimologia da palavra חם (Ham) com a cor negra ou escura e, por conseguinte, consideraram Ham como o pai da raça negra e, também, em razão da maldição de Noé sobre Canaã, filho de Ham, encontraram aí então uma sanção divina para a eterna escravidão dos negros africanos. Ademais, acreditar que “a partir de Sem, de Ham e de Jafé, toda a Terra foi povoada”, é tão ingênuo como acreditar que os contos infantis são relatos históricos. Com o passar do tempo a ideia se fixou tanto que quase todos os cristãos tinham certeza.

Essa construção possibilitou a propagação de tal ideia, sendo assim a maldição de Noé se tornou parte da cultura judaica, cristã e islâmica.

Botelho (*apud* Goldenberg, 2005) explica que a etimologia da palavra “ham” foi associada à cor negra pela semelhança na pronúncia entre duas palavras:

Então, depois de analisar várias teorias etimológicas que tentaram explicar a origem da palavra hebraica חם (Ham), David M. Goldenberg observa: “Apesar da atratividade das várias teorias, contudo, nenhuma destas sugestões etimológicas é

⁵ BOTELHO, Octavio da Cunha. **O Problema Fonológico da Palavra Ham (Cam) e sua Identificação com a Cor Negra**. Disponível: <<https://observadorcriticodasreligioes.wordpress.com/2015/01/09/a-problematICA-da-negrura-de-ham-cam/>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2017.

aceitável. A pesquisa recente mostrou conclusivamente que o antigo hebraico mantinha dois sons distintos do proto-semítico, o som ħ (uma consoante fricativa velar) e o som h (uma consoante faríngea fricativa), tal como o Árabe moderno ainda usa. O alfabeto que os antigos hebreus herdaram dos fenícios, entretanto, tinha somente um caractere para o som h . Então, o caractere ħ (hebraico ח), portanto, tiveram de fazer o duplo papel de representar ambos os sons, o ħ , como também o som h e, com isso, restou aos antigos leitores saber quando pronunciar o sinal de um jeito ou o outro de outro jeito”. (Goldenberg, 2005: 146-7). Em outras palavras, existiram então no passado duas palavras hebraicas muito semelhantes: ħam , com a inicial consoante fricativa faríngea, que é a palavra para o significado de ‘negro’ e ‘quente’; como também a palavra ham , com a inicial consoante fricativa velar, para o significado do filho de Noé, porém foi utilizada apenas uma letra (ח) para representar as duas consoantes que iniciavam palavras com significados diferentes, quando o alfabeto hebraico foi criado. Concluindo, com o uso de apenas uma letra (ח) para representar as duas palavras, a palavra ħam (negro, escuro, quente) passou, com o tempo, a ter o mesmo significado da palavra ham (filho de Noé), quando o conhecimento da diferença entre as pronúncias destas duas consoantes iniciais se perdeu (2005: 156).

A construção do corpo negro atrelado à ideia de algo ruim, ao grotesco e ao inferno é evidenciada na leitura e na reprodução da própria Bíblia cristã, em suas muitas reedições. Tal conteúdo não é questionado ou revisto a partir de estudos ou diferentes interpretações, portanto, também é assim que o significado do corpo de pele negra é construído.

A maldição de Noé que recai sobre seu neto Canaã pode ser vista como uma estratégia de construção simbólica, uma vez que israelitas e caananitas eram povos inimigos. Neste contexto, a ideia de que o patriarca dos caananitas, aqui Canaã, ter sido amaldiçoado pelo homem que construiu a Arca, e que ouvia a voz de Deus, serviu de estratégia política, já que criava uma relação entre Ham (pai de Canaã) e a cor negra da pele, relação que foi usada como justificativa para a escravidão dos povos africanos pelos europeus.

A maldição de Cam pelo seu Pai Noé acaba traçando um caminho que vai além de seu significado bíblico. Serviu também como justificativa ao racialismo (ou racismo científico) no século XIX, por exemplo, sendo a justificativa necessária ao massacre dos povos negros da África.

Na Península Ibérica, ocorreu o encontro conflitante entre cristãos, judeus e muçulmanos (HOFBAUER, 2007 p.29) que se cruzaram, em lugares como Portugal, Espanha, Gibraltar, Andorra e uma pequena porção do território da França.⁶ A islamização progredia, mas nunca houve um processo totalmente completo e uniforme nesta península, assim como em muitos outros lugares. Houve sim cooperações entre estes povos, e com isto também troca de símbolos e costumes.

⁶ COSTA, Ricardo da; PASTOR, Jordi Pardo. **Ramon Llull (1232-1316) e o diálogo inter-religioso. Cristãos, judeus e muçulmanos na cultura ibérica medieval: O Livro do gentio e dos três sábios e a Vikuah de Nahmânides**. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/ramon-llull-1232-1316-e-o-dialogo-inter-religioso-cristaos-judeus-e-muculmanos-na-cultura>>. Acesso em 28 de fevereiro de 2017.

O Brasil é um dos países mais miscigenados no mundo. Ao longo da história brasileira, pessoas de diferentes partes do mundo cá aportaram na busca de melhores tempos, condições de trabalho, ou mesmo na ânsia de liberdade política e religiosa. Com o processo de miscigenação ocorrido no Brasil, torna-se difícil definir a cor da pele do brasileiro, ou ao menos a cor que torna significativa à “padronização” deste significado simbólico, uma vez que a cor está relacionada à construções culturais étnicas, muito além das relações de misturas de raça. Por isso, a cor da pele do brasileiro é tida como “indefinida”. Esta indefinição provoca justificativas em diversos caminhos de preconceito.

Os negros, trazidos para o Brasil como escravos, chegaram possivelmente no século XVI (Caio Prado Junior, 1994 p. 30), destinados à lavoura canavieira, à mineração e, posteriormente, à lavoura cafeeira. Contribuíram para o desenvolvimento populacional e econômico do Brasil e tornaram-se, também pela inevitável mestiçagem, parte inseparável de seu povo.

Os africanos espalharam-se por todo o território brasileiro em engenhos de açúcar, fazendas de criação, arraiais de mineração, sítios extrativos, plantações de algodão, fazendas de café e áreas urbanas de baixa qualidade de vida. A associação da cor negra à subserviência ao branco se instaura a partir da escravidão.

Hofbauer escreve: “É quase impossível não provocar associações com escravidão e cor de pele escura” (2007, p.29).

Os termos que definem a cor de pele são muitos. Eles procuram definir seu valor semântico através de seus usos em contextos na sociedade. Tais definições não estão levando em conta questões históricas ou teóricas da sociedade brasileira, mas sim a importância das construções tipológicas que procuram fugir do padrão biológico de raça. Sendo assim, pesquisadores criaram definições do fenótipo, que ao longo do tempo se mostraram menos naturalizantes, tais definições estão entre: preto, cabra, cabo verde, escuro, mulato, pardo, sarará e moreno (HOFBAUER, 2007, p.267-268).

Pelo lado da institucionalização, o IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – costuma fazer censos no território nacional usando cinco categorias classificatórias quando a cor de pele. São elas: preta, branca, parda, amarela e indígena. Esses censos registraram que a categoria “preto” recuou na escala e que a categoria “pardo” teve significativo aumento até o ano de 1990 (HOFBAUER, 2007, p. 412).

Os artistas podem lidar com as informações institucionalizadas e de alguma forma evidenciar construções simbólicas presentes nas relações humanas. Adriana Varejão, artista brasileira nascida no Rio de Janeiro em 1964, se interessou pelos termos usados pelos

brasileiros para definir a sua própria cor de pele. Teve assim acesso à listagem da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios – PNDA, nos anos 1970 (SCHWARCZ, 2014, p.34).

Varejão selecionou então 33 termos que ela considerou incomuns, e que refletiam como cada pessoa definia a própria cor. Entre esses termos estão: “Enxofrada”, “Café com leite”, “Fogoió”, “Morenã”, “Encerada”, “Queimada de sol”, “Branquinha”, “Burro quando foge”, “Cor firme”, entre outros. A partir daí, a artista criou tintas que denominou “Tintas Polvo” (figura 18), que acabou como uma marca de tinta criada por Adriana Varejão para a Indústria Águia de tintas. A artista também supervisionou o envasamento das tintas nos tubos (SCHWARCZ, 2014, p.339).

Lília Schwarcz (2014), em “Pérola Imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão” analisa a ação estética da artista Adriana Varejão como uma ação política no cenário de preconceito delineado simbolicamente no Brasil. Ela escreve então:

Se no exemplo do México há uma tentativa de normalizar e dar regra às diferenças, no Brasil, como o racismo nunca entrou no corpo da lei, a população local acabou por inventar uma enormidade de termos para tentar lidar com a complexidade da situação. Segundo o censo oficial, temos cinco cores: branco, preto, vermelho, amarelo e pardo (uma espécie de coringa da classificação). No entanto esta é apenas uma classificação institucional; até porque no Brasil ninguém é obrigado a definir sua raça. Mais interessante é pensar que, quando indagados com frequência os brasileiros refazem um arco-íris de cores: branco, preto, vermelho, amarelo, roxo, verde (...). Mais do que isto, introduzem termos para se autodefinirem como “queimado de sol”, “quase claro”, “quase escuro”, “miscigenado”, que mostram como raça é questão de momento e percepção. (SCHWARCZ, 2014, p.33)

Dentro da possibilidade de discurso poético, isso nos leva a pensar que, quando da representação e da evidência da construção de significados dentro da cultura brasileira, a artista se exime da responsabilidade de um discurso verossímil. Se a licença poética lhe permite transpor normativas, porque isto é possível dentro da arte, provocar o estranhamento leva à pluralização do pensamento crítico.

Nas representações de tons de pele, a artista Adriana Varejão articula possibilidades a partir de seu olhar, criando discursos sem criar verdades, mas sim possibilidades, que no campo da arte é possível simular articulações, como que afirmando, juntamente com Carvalho Lima: “Estamos muito longe da imagem indicial, da imagem como prova, como testemunho (...)” (SCHWARCZ, 2014, p.64).



**Figura 18 – Set de tintas a óleo *Polvo*, obra da brasileira Adriana Varejão, com 33 tubos em tiragem de 200 exemplares. Detalhe do set de tintas *Polvo*, com 33 cores desenvolvidas por Adriana Varejão a partir de tons da pele de brasileiros
Fonte: Revista Estilo BB.**

Vale saber que aqui deve-se considerar o olhar da artista e sua liberdade poética na criação de cores. Ela se baseou na liberdade que espaços institucionalizados não permitem e, a partir do fazer e pensar artístico criou as cores para causar estranhamento e trazer à tona a construção simbólica preconceituosa da cor. Além disto, auto-definiu-se, pensando a cor da própria pele, baseando-se na comparação da cor de si com a cor do outro, muito além de criar relações com esta ou aquela determinada raça/etnia.

A respeito do processo construtivo de Adriana Varejão, Schwarcz, intui: “Trata-se de uma reflexão sobre cor, pele, pintura e paródia. Fabricar tintas é antes de tudo produzir representações, driblar o verismo e criar a partir do próprio ato de criação e classificação” (2014, p.339).

Assim, a partir do exemplo do pensamento artístico de Adriana Varejão, é pertinente pensar que, ao longo da História da Arte, o corpo como representação transcende a própria representação do artista, que assume também discursos, reforçando construções simbólicas e interesses. As representações nas pinturas, desenhos e esculturas são formas construídas

também a partir de idealizações para confirmar símbolos a partir da religião, da vida política, através também do ideal de beleza.

O corpo esteve representado ao longo da história, também com o propósito de criar uma identificação discursiva, já que as representações do corpo falam do indivíduo e para o indivíduo. Dentro destes discursos, a forma como estes corpos passaram a ser representados também estavam dentro do interesse político e religioso. Sendo assim, passa-se agora a pensar, nesse contexto, as obras sacralizadas.

Obras sacralizadas são construções simbólicas que visam criar uma relação entre o observador e o discurso religioso da igreja. Tais imagens visam a captação do indivíduo em sua fé.

Aumont propõe:

Como exemplo simples, tomemos um quadro com tema religioso situado em uma igreja; suponhamos a Assunção da Virgem, de Ticiano (1516-1518), na igreja de Santa Maria dei Frari, em Veneza, que possui triplo valor: significa – de modo certamente redundante no caso – o caráter religioso do lugar, pela colocação acima do altar (devemos notar que neste exemplo, a rigor, o signo está menos na própria imagem do que em sua situação); representa personagens dispostos em uma cena que, como toda cena bíblica, é extremamente simbólica (aliás, simbolismos parciais, tais como o das cores, estão presentes). (1990, p.79)

Como vemos, no exemplo citado por Aumont, a pintura de Ticiano, *Assunção da Virgem* (figura 19), propõe uma construção imagética. Na pintura, percebe-se que a imagem da virgem retratada está acima das representações dos personagens que tentam alcançá-la num claro ato de adoração e veneração. Na pintura, vê-se também claramente a divisão da imagem em dois planos, embaixo a representação do mundo dos homens e das coisas terrenas e acima a representação do sagrado. Como disse Aumont, tal imagem habita um altar e o “objeto/espço altar” tem forte significado para a Igreja Católica, uma vez que tal palavra faz parte da Bíblia como construção simbólica. (1990 p.79).

Como citado na bíblia “o altar será santíssimo; tudo o que o tocar será santo” (Êxodo 29.37). Entende-se que tais objetos dispostos em igrejas nos altares estarão sujeitos à sacralização, ou à chamada santificação.



Figura 19 – Ticiano, *A Assunção da Virgem*, 1516-1518, 6,90 m x 3,60m, óleo sobre tela, Igreja Santa Maria Gloriosa dei Frari, Veneza, Itália
Fonte: Virus da arte & Cia (2016).

Como vemos na pintura de Ticiano (figura 19), tais imagens reforçam a construção do corpo branco nas pinturas, e estas representações se repetem por muitos séculos. Assim, há aqui também, de forma identificável, uma construção, uma idealização e também uma imposição.

Sendo desta forma, as representações dos santos são em sua grande maioria corpos de pele branca. A cor branca é luz, pois o branco é relacionado à pureza. Podemos citar como exemplos a pomba branca e a bandeira branca da paz, em oposição à cor preta, que é a falta de luz, a qual relacionamos ao medo, ao luto, à morte, em termos ocidentais. Todos estes significados são construções simbólicas já que podem também variar em diferentes culturas. As representações, dessa forma, cristalizadas nas imagens sacralizadas, trazem por consequência a cor preta (negra) como o mal, enquanto o corpo branco é a imagem do corpo sacralizado em forma de discurso.

Ao longo da História da Arte, museus estão abarrotados de pinturas e esculturas que representam o corpo sob uma normatização europeia. Estas representações estão reproduzidas ao redor do mundo, e como são muito reproduzidas, reforçam a ideia do corpo branco ligado à sacralidade. Entendemos que as representações do corpo branco nas igrejas são em sua grande maioria presença preponderantes nestes discursos, sem esquecermos que existem representações do corpo negro. Os santos negros na igreja católica estão em minoria, e muitos ligados a lugares específicos culturalmente. Citamos como exemplo Nossa Senhora Aparecida no Brasil, Santa Bakhita no Sudão, Santo Elesbão na Etiópia, e talvez o mais famoso deles, São Benedito, nascido na Itália, filho de escravos. Ao longo da História da Arte estes santos negros não foram exaustivamente representados.

Como vimos anteriormente, quando das representações dos corpos nas pinturas do Renascimento, artistas tomavam como modelos para suas pinturas as pessoas próximas a eles, somando a isto a idealização de belo na arte greco-romana, o que Walter Benjamin chama de “culto ao belo, como ritual secularizado” (BENJAMIN, 2012, p. 15). Tais construções perfizeram um longo caminho na História da Arte e foram reproduzidas incansavelmente.

Benjamin propõe: “A autenticidade de algo é a essência de tudo que é transmissível desde a sua origem, da sua permanência física até seu testemunho histórico” (2012, p.13).

Sendo assim, é então possível entender que, a partir de sua origem, uma construção imagética reforça valores e discursos ao longo do tempo. O corpo branco aparece nas representações dos santos nas pinturas de afrescos em igrejas ao redor do mundo como uma importante possibilidade representativa e discursiva. Salvo nas representações dos orixás do sincretismo africano, a pele negra não é vista nas representações dos santos, anjos ou querubins, dentro das igrejas, com raras exceções, caso do barroco, por exemplo.

Amanda Braga traça um panorama sobre a construção do conceito estético do corpo negro ao longo de nossa história, estabelecendo relações com o alinhamento moral do século XX. Para Braga, pensar as articulações entre gênero, sexualidade, raça e etnia pode traçar um panorama de articulações e construções de poder. Amanda Braga diz:

Num olhar inverso, que faz do branco o observador, apenas o seu modelo deveria ser posto enquanto conceito de beleza, daí as seleções eugênicas. O século XX, por sua vez, faria surgir uma beleza moral, na tentativa de aplacar os estereótipos oferecidos ao corpo negro pelo período anterior, muito embora essa moral tenha sido corrompida pelos tantos sambas que tinham no corpo supostamente sensual da mulata sua inspiração. Por fim, é no século XXI que presenciemos o nascedouro de uma beleza multiplicada, embalada pelos discursos que afirmam a imagem negra, reciclando as memórias que temos e temperando-as ao sabor da atualidade. (2013, p. 219)

Como nos propõe Amanda Braga, o corpo negro sofre um processo de construção ao longo do tempo. Tais construções reforçam forças hegemônicas de dominação, e assim como a do corpo branco precisam ser revisitadas num processo de reformulação discursiva.

A imagem é discursiva, como escreve Aumont, uma vez que imagem propõe uma “mediação entre o espectador e a realidade” (1990, p.78).

Um exemplo da representação e imposição do corpo branco sobre o corpo negro pode ser visto na propaganda de sabão da empresa Norte Americana Lautz Bros. & Co's Soap (figura 20), onde vemos um negro sendo “lavado” para que sua pele se torne branca.



**Figura 20 – Propaganda de sabão da empresa Norte Americana Lautz Bros. & Co's Soap
Fonte: Propagandas históricas (2016).**

O embranquecimento dos corpos não ocorreu somente na pintura. Outras mídias também participaram refletindo as ideias da cultura e interferindo na construção cultural da imagem do corpo branco ou embranquecido, em oposição ao corpo negro.

Outra imagem a estampar o corpo branco como “superior” ao corpo negro é do sabão Fairy da The N. K. Fairbank Company (figura 21), que, em 1900, veiculou uma campanha nas revistas Norte Americanas com o seguinte slogan: “Por que sua mãe não o lava com sabão

Fairy?’. Na imagem da propaganda percebe-se uma criança branca, bem vestida, aparentando limpeza, contrária à representação do corpo negro de outra criança, empobrecida e descalça.



Figura 21 – Sabão Fairy da The N. K. Fairbank Company
Fonte: Propagandas históricas (2016).

Entende-se neste processo que o corpo branco sempre se mostra ideal como representação, e que qualquer variante de tom de pele deve ser negada.

Este problema fica evidenciado também no processo de equalização da imagem do corpo na mídia fotográfica. Pode-se pensar no caso dos cartões Shirley, produzidos pela Kodak nos anos 1940. Estes cartões eram usados pelos laboratórios, para se tentar equalizar o tom da pele nas impressões fotográficas. As Shirleys passaram a ser o nome dado ao padrão de referência de cor na fotografia, que se resumia à cor de todas as mulheres brancas retratadas nestes cartões. As referidas imagens traziam mulheres brancas vestindo roupas de cores fortes e contrastantes, em fundos de tons de cinzas variados, como o mostrado na figura 22.



Figura 22 – Cartões Shirley
Fonte: Canadian Journal of Communication (2016).

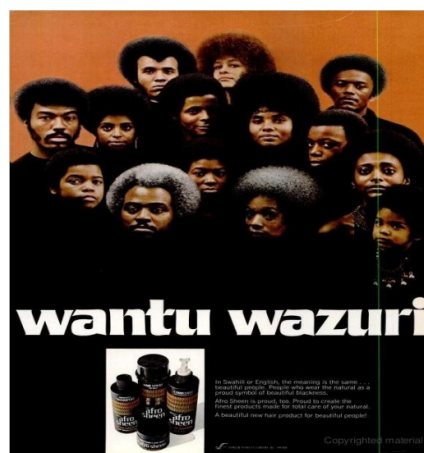
Os cartões foram usados, durante muito tempo, como padrão de equalização de cores e luz para a fotografia a ser produzida. Usavam-se estes cartões como referências para as cores dos corpos e, a partir disto, criava-se um padrão para todo e qualquer corpo.

Essa padronização gerava problemas no registro de corpos cuja pele não se adequava ao padrão do corpo branco das Shirleys (Lorna Roth – Questões de Pele. Os cartões Shirley e os padrões raciais que regem a indústria visual), principalmente a pele negra que, a partir dos cartões Shirley, se mostrava mais escura e apagado, até mesmo opaca. Sendo assim, os corpos negros eram representados na fotografia sem contornos ou formas definidas, enquanto que o branco dos dentes se mostravam excessivamente potencializados (figura 23).



**Figura 23 – Ella Fitzgerald e Louis Armstrong, festival de Jazz Phil Stern anos 50 em Los Angeles
Fonte: Native Thoughts (2016).**

A quantidade de luz era então aumentada, para se tentar equalizar as diferenças entre os tons de pele. Sendo assim, então, na representação fotográfica, os corpos brancos refletiam mais luz, destruindo também seus contornos e formas. Outro problema enfrentado era quando da impressão do material fotográfico capturado. Neste momento, os cartões Shirley também eram usados para equalizar as máquinas da Kodak, onde então se percebia que corpos de diferentes cores se mostravam inadequadamente representados ao serem impressos, principalmente o corpo negro, que se mostrava com a mesma tonalidade opaca de pele, indiferentemente da luz (figura 24 e figura 25).



**Figura 24 – Propaganda óleo para cabelo
Wantu Wazuri, Ebony magazine, 1970
Fonte: Newmanology (2016).**

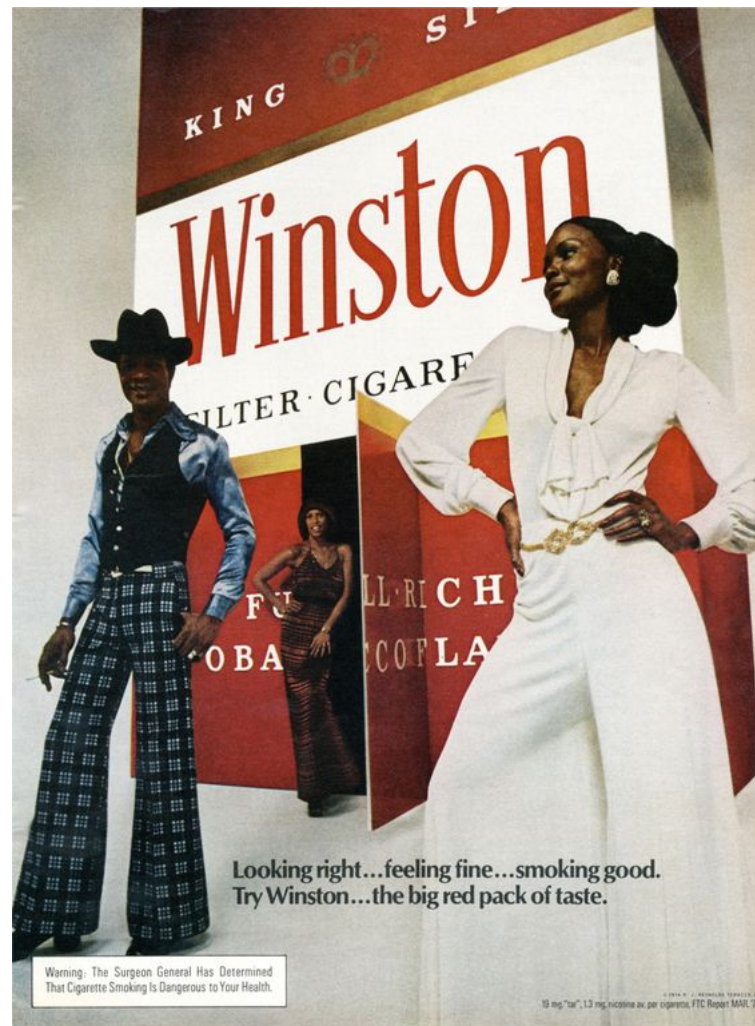


Figura 25 – Propaganda para revista, Cigarro Winston, 1974
Fonte: Pinterest (2016)

Já para as transmissões televisivas, foram criadas as Moças das Cores (ou *Color Girls*) que funcionavam como as Shirleys. Essas moças eram usadas como meio de se equalizar as cores de todos os corpos que estivessem diante das câmeras de filmagem ou transmissão. Eram mulheres brancas, que ficaram conhecidas a partir da década de 1950 como “Senhorita Cor da TV”. Não apenas os laboratórios de impressão, mas também os estúdios de transmissão televisivas, fizeram uso destes meios de equalizar tons de pele pela referência na pele branca (ROTH, 2016).

Os estúdios de Hollywood, os grandes estúdios industriais de cinema, utilizavam as *China Girls* como padrão de referência na cor dos corpos, brancos. Este nome era derivado dos manequins usados anteriormente, que eram fabricados em porcelana branca. Como

referências de tons de pele, as *China Girls* reforçavam a hegemonia da pele branca (figura 26) nas construções simbólicas, sendo que a tecnologia estava na mediação para esta construção.



**Figura 26 – Shirley de porcelana para Fuji Film, Japão 2003, Copyright Lorna Roth
Fonte: The colour balance Project (2016).**

As representações que colocam o corpo branco como referência de tonalidade ideal de pele não são idealizações recentes e nem ocorreram ao acaso. Sendo assim, não são formas hegemônicas factuais somente do século XX. Elas existem desde as primeiras necessidades de discurso através da imagem.

As representações em imagens também são retratos da própria civilização, ou seja, são reflexos de suas escolhas e crenças. Sendo a referência o corpo branco, cria-se nas imagens uma padronização em detrimentos de outros corpos, ou seja, também dos corpos negros. Desta maneira, a representação imagética na arte fazia parte de uma construção ética e econômica no entorno de um ideal a ser seguido, vivenciado.

Ao propor o corpo como possibilidade e referência, as imagens geraram o amortecimento e o apagamento de outras culturas no entorno de outros corpos. Assim sendo, corpos não adequados a essas normas, com referência aos corpos brancos, estiveram

submissos a pressões para se adaptarem a estas formas impositivas, causando o sofrimento e a dor do preconceito.

Dentro da necessidade de propagação do cristianismo, o corpo passou a ser sinônimo de busca pela pureza, atrelado à expiação do pecado da carne, já que todo pecado advém do corpo e seus desejos, desejos estes que precisavam ser contidos a todo custo, ou trocados por uma vida voltada às causas espirituais. Significava então uma vida de devoção e subserviências, na qual o corpo é instrumento do espírito em boa conduta. Os sofrimentos e as misérias humanas se transformam no lugar da aceitação e da redenção da alma.

Os corpos brancos assumem uma postura contemplativa e carregada de dramaticidade como se pode ver na pintura de El Greco (figura 27).



**Figura 27 – El Greco, *São Sebastião*, 1.91m X 1.52m, óleo sobre tela, Museu Catedralício, Valencia
Fonte: Wahooart.com (2016).**

Há a busca pela perfeição, pela beleza idealizada, pela nobreza de caráter, pela beleza da luz que reflete a espiritualidade. Assim, são banidas as representações de corpos negros, ligados à deformação e à feiura, aos vícios, à devassidão e à violência.

Segundo Hofbauer:

A maneira como os teólogos medievais abordavam as diferenças de cor de pele, seguia suas convicções “moral religiosas”, que relacionavam diretamente as cores

“branco” e “preto” (negro) a atitudes benignas e malignas Assim São Jeronimo (341-420) descrevia os “etíopes” como seres que tinham caído no vício, mas apresentava também a conversão como possível salvação que traria consigo inclusive a transformação da cor do converso. É por isto, diz São Jerônimo, que uma alma manchada de pecado exclama que é negra e, quando for lavada e limpa graças a penitencia, será saldada pelas palavras dos Cânticos dos Cânticos (Velho Testamento): Quem é esta que se tornou branca? (2007, p.70).

Estas representações passaram a ser as referências do ser supremo durante séculos de construções políticas discursivas. Elas se propagaram no mundo, levadas pelos interesses de domínio, chegando às mais longínquas terras, em diferentes culturas e também foram trazidas ao Brasil, na sua colonização.

Durante os anos que precederam a assinatura da Lei Áurea em 1888, teorias sobre raça surgiram, como o naturalismo, o social darwinismo, o evolucionismo e o positivismo. Lilia Moritz Schwarcz faz um recorte sobre a visão de raça no Brasil e sua construção identitária, dando ênfase à construção dos modelos e conceitos trazidos de fora. Tais teorias, de modelo Europeu, tinham em mente a teorização “dos problemas locais, priorizando o tema racial” (SCHWARCZ, 1993, p.18). Segundo ela, o argumento racial foi política e historicamente construído, assim como também o conceito de raça.

Andreas Hofbauer fala: “O discurso dos autores opunha-se especificamente ao uso ideológico de modelos que hierarquizavam as raças humanas numa ordenação irreversível, mas não constituía ainda uma crítica elaborada nem específica da fundamentação epistemológica do conceito de raça” (2007, p. 237).

3.1 A MISCIGENAÇÃO REPRESENTADA NAS CORES DO BRASIL

Neste item, iremos tocar nas teses hegemônicas e a construção do corpo negro a partir dos interesses em apagar a presença destes grupos na construção da identidade do povo brasileiro e seu interesse numa aproximação com a cultura europeia.

3.1.1 Processo da construção identitária no Brasil do século XIX

No século XIX, a mistura de raças era criticada pelas chamadas teorias raciais. O Brasil mestiço era amplamente criticado por naturalistas. A miscigenação criara um olhar pessimista por viajantes que por aqui passavam, enviados pelo governo francês. Segundo Schwarcz (1983), a falta de um pensamento científico brasileiro à época fez com estes discursos ganhassem reconhecimento entre os intelectuais que posteriormente os repetiriam e angariariam respeito, sem realmente dominar tais conhecimentos. Estavam mais interessados em ditar regras para a sociedade do que propriamente encontrar soluções para os problemas sociais, reforçando assim a inferioridade do negro em relação ao branco (figura 28).

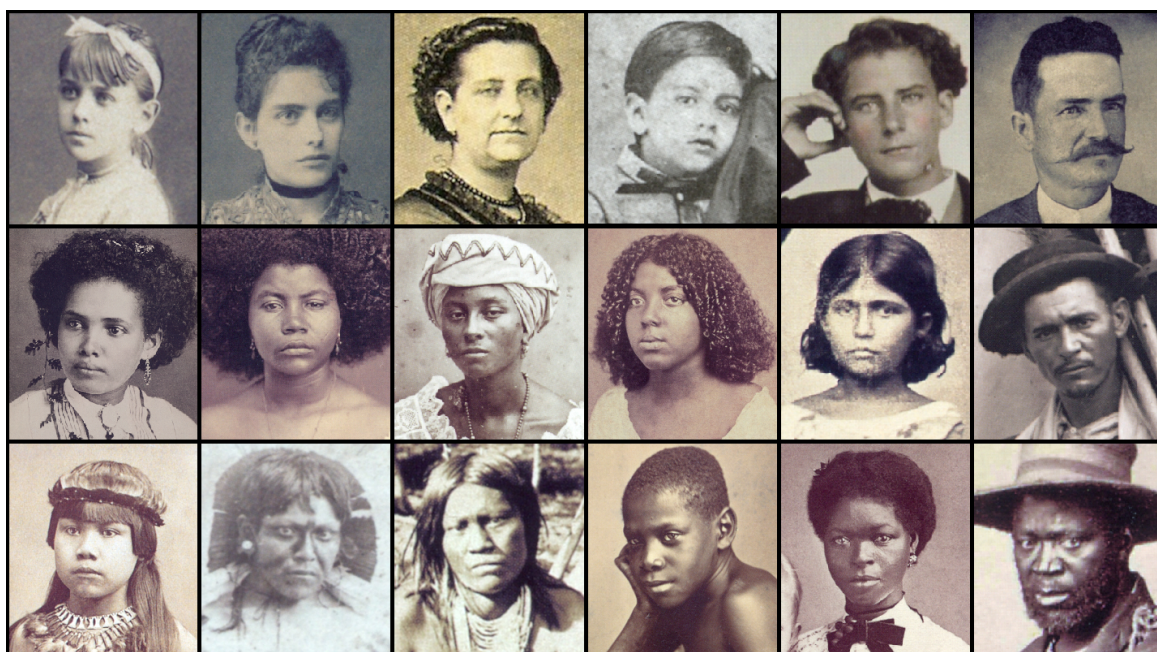


Figura 28 – Brasileiros do século XIX. 1ª linha: brasileiros brancos. 2ª linha: brasileiros pardos. 3ª linha: brasileiros índios de diferentes tribos e brasileiros negros
 Fonte: Wikiwand – Foto de domínio público (2016).

Criada no século XIX, por Francis Galton (1822-1911) as teorias eugênicas são um conjunto de práticas que visavam “melhorias na raça humana” ou o “aprimoramento da raça humana”, que se daria a partir da seleção de genitores superiores reconhecidos pelo estudo da hereditariedade. Para que esta teoria se concretizasse, seria necessário incentivar a apropriação de tipos eugênicos considerados superiores e coibir a procriação de indivíduos considerados inferiores, impedindo assim a degeneração da raça e da sociedade.

Segundo a pesquisadora Maria Eunice de Souza Maciel, em sua tese de doutorado:

O movimento eugenista ao procurar “melhorar a raça”, deveria “sanar” a sociedade de pessoas que apresentassem determinadas enfermidades ou características consideradas “indesejáveis” (tais como doenças mentais ou então os chamados “impulsos criminosos”), promovendo determinadas práticas para acabar com estas características nas gerações futuras. Todavia, este quadro não era aplicado apenas em indivíduos, mas, principalmente, às raças, baseando-se num determinismo racial (se pretende a tal raça, será de tal forma) fazia com que a hierarquia social fosse traduzida por hierarquia racial. (P.121-122).

A partir do fim da escravidão, estas bases teóricas são enfatizadas em teses sobre a inferioridade biológica negra, que são disseminadas por todo o território nacional, inferiorizando ainda mais o negro, reforçadas muitas vezes em imagens, como a da figura 29. A miscigenação era malvista e, a partir disto, pensou-se na possibilidade de resolver este problema, tornando a população branca em sua maioria.



**Figura 29 – J. B. Debret, Aluá, 1826, *Limões Doces e Cana-de-Açúcar*, Acervo Museu Castro Maya
Fonte: Museu de Imagem e História (2016).**

Os modelos evolucionistas vindos da Europa enalteciam a civilização e seus progressos e criticavam as misturas raciais que eram vistas como um processo degenerativo da sociedade. O Brasil, a estas alturas, encontrava-se já miscigenado.

A tese eugenista defendia a superioridade da raça branca europeia em detrimento da dos negros africanos, os amarelos asiáticos e os vermelhos, os povos indígenas. Tal tese afirmava a superioridade da raça branca na beleza física, inteligência, educação e civilidade. Estas teses oriundas do continente europeu foram adaptadas ao contexto latino americano. De acordo com os pressupostos eugênicos, a hereditariedade determina o futuro de cada indivíduo, quando se justifica que o indivíduo, sua cultura e padrão de vida no futuro estarão intrinsecamente relacionados à sua hereditariedade.

Enquanto tais teses eram trazidas da Europa ao Brasil na segunda metade do século XIX, verdadeiros zoológicos humanos eram criados em parques de diversões e feiras (figura 30), onde africanos de diferentes etnias eram expostos em jaulas para a apreciação de um público pagante.



Figura 30 – Em 1896, este casal de africanos da tribo Zulu foi levado da África para exibição num parque em Londres.

Fonte: Museu de imagens (2016).

A imposição de tais teses traz consigo a questão do poder. Tais forças de convencimento visam o controle de grupos menores sobre grupos maiores de indivíduos e também possuem grande habilidade de controle de mentes. Esse poder se dá no intuito de transformar a estrutura da sociedade em jogos políticos e de controle, onde tal forma de controle e coerção visa a verticalidade do poder com forças de achatamento de grupos e culturas.

O poder exercido por estas forças se dá pelo discurso e pela manipulação, que contam com a falta de discernimento dos grupos a serem dominados, informações enviesadas e fatos apresentados como verdades, que não são confirmados e, por isso, são tomados como verdades incontestáveis.

Já existiam então o exercício do convencimento ideológico de grupos suscetíveis. Tais grupos são levados a crer e a afirmar verdades impostas por grupos dominantes, e tais condições reforçaram, por décadas, o discurso do papel do negro na sociedade, aferindo a grupos negros características redutoras como as de preguiçosos, indolentes ou promíscuos.

Esses reducionismos foram transpostos para a ideia da miscigenação do brasileiro, aferindo a grupos de descendentes de negros e brancos tais características, sendo amplamente usados como discurso por grupos dominantes, sempre tentando explicar o porquê do tal “atraso” cultural da nação brasileira.

Segundo Schwarcz, “o mesmo modelo que explicava o atraso brasileiro em relação ao mundo ocidental passava a justificar novas formas de inferioridade. Negros, africanos, trabalhadores, escravos e ex-escravos – “classes perigosas” a partir de então (...)” (1993, pag. 38). Tais argumentos visavam apagar a identidade e presença do negro no processo de construção de uma sociedade com anseios europeus. Toda uma sociedade europeia foi, afinal, construída a partir da identidade com o corpo branco e suas referências em beleza, inteligência e cultura.

3.1.2 A tese do branqueamento da pele negra

O processo de branqueamento do povo brasileiro estava calcado na preocupação dos intelectuais da época com a grande miscigenação ocorrida no Brasil. A partir da metade do século XIX, a população brasileira cresceu em volume. Tal fato deixou claro para pensadores na época que o país caminhava para o não desenvolvimento e crescimento, o que se baseava

nas teorias de que o negro era inferior ao branco. O projeto de branqueamento da nação brasileira tinha como meta esperar que a cada nascimento da geração futura dos descendentes dos negros africanos estes se tornassem mais e mais brancos, e tal projeto propunha “o Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento em um século sua perspectiva, saída e solução” (LACERDA, apud SCHWARCZ, 1993, p.15-16).

João Baptista de Lacerda (1846-1912), antropólogo e médico carioca, foi diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro e participou, em julho de 1911, em Paris, do I Congresso Universal das Raças. Participaram deste congresso intelectuais do mundo todo, para debater sobre o racismo e as relações entre raças. Neste congresso, Lacerda levou uma cópia da pintura do artista espanhol Modesto Brocos, de 1895, intitulada “A Redenção de Cam”. A pintura em questão (figura 31) retrata uma mulher, já idosa, negra, em posição de agradecimento aos céus. Uma mulher mestiça traz uma criança branca no colo, e seu genro branco a direita observa o filho com orgulho.



Figura 31 – Modesto Brocos, “A Redenção de Cam”, óleo sobre tela, 1.99 m X 1.66, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2016).

Sobre esta pintura, Schwarcz comenta:

O autor reconstruía, por meio de imagens, não só argumentos como perspectiva de época. O país era descrito como uma nação composta por raças miscigenadas, porém em transição. Essas, passando por um processo acelerado de cruzamento, e depuradas mediante uma seleção natural (ou quiçá milagrosa). (SCHWARCZ, 1993, p.16)

A pintura de Brocos representava tudo o que Baptista defendia, o processo de branqueamento pela descendência através do “apagamento” da raça negra pela mistura com o branco europeu.

Segundo Lilian Schwarcz, Lacerda, verdadeiro representante de um “típico país miscigenado”, apresentou a tese *Sur les métis au Brésil*, que dizia: “O Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento em um século sua perspectiva, saída e solução” (1993, p.16), como já citado.

Com a imagem de M. Brocos, Lacerda construía uma possibilidade de se concretizar tal feito. Já que o país era considerado uma nação em transição e em crescimento, quem sabe assim, pela ordem natural de seleção de raça, com o tempo, o Brasil tornar-se-ia branco.

João Baptista de Lacerda acreditava nas teorias sobre o branqueamento da população brasileira, acreditava que, com as grandes migrações de povos europeus, em menos de um século, já se teriam erradicado características da raça negra na população brasileira. João Baptista se aproximava de outras teses eugênicas, como a do determinismo de Henry Thomas Buckle e do darwinismo social de Spencer, e também das teorias racistas do conde Joseph Arthur Conde de Gobineau (1816-1882), que permaneceu no Rio de Janeiro por quinze meses enviado como Ministro das relações Exteriores da França, a mando de Napoleão III.

Sobre a miscigenação do Brasil, Gobineau escreveu em seu relatório:

É preciso reconhecer que a maioria do que chamamos de brasileiros compõem-se de sangue mestiço, sendo mulatos e filhos de caboclos de graus distintos. Eles estão em todos os escalões sociais. O Senhor Barão de Cotegipe atual Ministro das Relações Exteriores é mulato; no Senado há homens desta categoria; em uma palavra, quem diz brasileiro diz com raras exceções homem de cor. Sem entrar no mérito das qualidades físicas ou morais destas variedades, é impossível desconhecer que elas não são laboriosas, ativas ou fecundas. As famílias mestiças destrói-se tão rapidamente que certas categorias existentes há apenas vinte anos já não mais existem, como por exemplos os mamelucos. E por outro lado a grande maioria dos fazendeiros, cuja desagradável situação expôs-lhe ainda agora, vive num estado muito próximo da barbárie, no meio de escravos, e deles não se diferenciam nem por gostos mais sofisticados, nem por tendências morais mais elevadas. (Carta de Gobineau respondendo ao Ministro das relações Exteriores da França sobre a questão da abolição da escravatura, no Brasil. MRE, Paris, Question de l’Esclavage

au Brésil, Rapport de Bobineau, Relatório nº5, 22 de setembro de 1867. Op. Cit.,p.117-124).⁷

Naturalistas que por aqui passaram descreveram o povo brasileiro como mestiço. Este mesmo povo mestiço representado na imagem que Louis Agassiz levou do país para os Estados Unidos da América em sua visita em 1865 (SCHWARCZ, 1993, p.17).

Em suas anotações levadas aos Estados Unidos da América do Norte, Agassiz descrevia o Brasil:

Qualquer um que duvide dos males da mistura de raças, e inclua por mal-entendida filantropia, a botar abaixo todas as barreiras que as separam, venha ao Brasil. Não poderá negar a deterioração decorrente da amálgama das raças mais geral aqui do que em qualquer outro país do mundo, e que vai apagando rapidamente as melhores qualidades do branco, do negro e do índio deixando um tipo indefinido, híbrido, deficiente em energia física e mental (SCHWARCZ, 1993,1868:17)

Entende-se com isto que cada raça como a branca, negra e a índia possuía reconhecido valor em sua essência e o problema segundo Agassiz era a mistura entre elas, o que ele chama de “deterioração do amálgama das raças”.

Hofbauer comenta: “A noção de raça, todos o sabem, baseia-se não só nos traços anatômicos como nos caracteres psicológicos. Entre os animais, nós vemos que a hereditariedade transmite os caracteres morfológicos como as qualidades intelectuais e morais” (HOFBAUER *apud* BONFIM 2007, p. 238).

Na história do Ocidente, foram construídas ao longo do tempo poderosas simbologias das cores de pele branca e preta, como já dito em outras palavras. Em consequência disto, foram criadas atribuições simbólicas ao corpo branco e ao negro. Se a cor branca simbolizava a pureza, a retidão, a inocência e o divino, o contrário ocorria com a cor preta, que remeteria ao oposto, como as trevas, a culpa, ao mal, ao grotesco e ao diabólico, representados, por exemplo, na figura 32.

⁷ Citado em *O Inimigo Cordial do Brasil – O Conde de Gobineau no Brasil*, de Georges Raeders (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988). Disponível em: <<http://www.nacaomestica.org/GobineauMFP.htm>>. Acesso em 21 de abril de 2017.



Figura 32 – Demônios da madrugada
Fonte: Mundo Gump.

Ideias advindas do Velho Testamento criavam relações entre a imoralidade e a inferioridade com a escravidão. Estas ideias tomariam força na expansão europeia. Nesse processo, tais interpretações reforçariam as ideias de culpa, imoralidade e escravidão, associadas a valores religiosos e simbólicos, que povos africanos e asiáticos (povos infieis) expressavam.

A partir do século XIX, a ideia de raça no Brasil seria tratada como uma categoria, cuja estrutura, e não dependia de religião ou fatores geográficos, uma vez que povos amarelos (asiáticos) e negros (africanos) padeciam dos processos de inferioridade. Para E. Renan (1823-92), filósofo e historiador francês, “existiam três grandes raças: a branca, a amarela e a negra específicas em sua origem e desenvolvimento” (E. RENAN apud SCHWARCZ, 1993, p.82)

Segundo E. Renan, os amarelos, os negros e os miscigenados “seriam povos inferiores não por serem incivilizados, mas por serem incivilizáveis, não perfectíveis e não suscetíveis ao progresso” (E. RENAN apud SCHWARCZ, 1993 p.82).

A ideia das “elites” espelhava concepções sobre a pele negra, que sofria ainda com o “apoio” do imaginário popular nos ideais de branqueamento do corpo.

As teorias que reforçam a ideia de branqueamento não surgiram no Brasil ou na América latina, mas foram adaptações a partir das teorias raciais europeias dentro destes territórios. Os ideais de branqueamento abrem precedentes de poder em tais definições de raça e cor, figurando em jogos políticos, já que este ideal remete à construção e valoração de uma

sociedade centrados em conceitos religiosos-morais, evolutivo-biológicos, e culturais-civilizatórios (HOFBAUER, 2007, p. 410-411).

A miscigenação foi um problema para a elite intelectual brasileira do fim do século XIX. Tal elite consumia literatura norte americana e europeia, com grande obsessão nas questões de raça. Segundo Schwarcz: “O problema racial é, portanto, a linguagem pela qual se torna possível aprender as desigualdades observadas, ou mesmo certa singularidade nacional” (1993, p.313-314).

As teorias deterministas advindas de fora, quando usadas para se entender à realidade mestiça do Brasil, apenas revelaram a rigidez preconceituosa do contexto intelectual brasileiro. Os que detinham o poder no Brasil defendiam fortemente que o progresso e o desenvolvimento da civilização eram imprescindíveis, porém afirmavam que a mistura de raças era sempre um erro, e que tais possibilidades causariam a degeneração do indivíduo como um todo. Para este grupo de intelectuais brasileiros, a situação era um tanto desconfortável, já que a adoção de tais modelos deterministas e a possibilidade da modernização e desenvolvimento do país não iria acontecer. Apenas reforçavam a inviabilidade do futuro do país, já que os indígenas, africanos e mestiços representavam obstáculos para que o Brasil alcançasse o alto patamar da tal civilização.

Tais intelectuais oscilavam entre admirar a nova nação que se formava ou temer o futuro do país. Para os homens detentores das leis ou “os homens de direito”, o futuro do país dependia da formulação de um código unificado, já que, para esses intelectuais, cientistas ou médicos, seria de sua responsabilidade tais “curas” para o problema que afligia a nação brasileira.

A partir deste contexto, procuravam a solução para sua nova realidade sociopolítica do Brasil, vendo nas teorias deterministas as reais possibilidades de transformação entre as diferenças sociais, justificando-se-as fundamentalmente no olhar biológico.

Com o fim da escravidão no Brasil, em 13 de maio de 1888, e a instauração da República em 15 de novembro de 1888, fortalece-se o discurso racial, uma vez que a liberdade proposta pela abolição não acontecia com a nova Constituição da República uma vez que escravos libertos não gozavam dos mesmos direitos da população, já que tais indivíduos não conseguiam acesso ao trabalho, direitos como cidadão e condições de participar da sociedade como um todo.

Essas teorias adotadas no Brasil induziam ao pensamento de “evolução humana”, criando diferenciações entre raças, negando a cultura do negro, notadamente, almejando uma nação branca, dentro de padrões europeus de beleza e comportamento.

3.1.3 A construção do corpo negro e a identidade nacional

No final do século XIX e no começo do século XX, houve no Brasil a busca de uma identidade nacional, baseando-se na necessidade de mostrar um país com aspectos reconhecíveis pela sociedade internacional, ou até como um país dentro dos moldes internacionais de crescimento e progresso.

Dentro desta possibilidade, o determinismo dessas forças políticas exige que todo aquele que viesse a não se adequar a padrões pré-estabelecidos não faria parte do tal plano de desenvolvimento. Tal pensamento propõe a adequação dos indivíduos ao que seria o “padrão de qualidade internacional”, que tanto o Brasil dos intelectuais almejava.

Sendo assim, grupos sofreram o achatamento vertical por tais forças impositivas. Assim, os negros, que desde a vida forçada, escravizada, ao Brasil, passaram a se relacionar com os brancos, dando origem a uma população chamada mestiça, passaram também por esse processo de “adequação dentro da escala evolutiva” a partir de sua descendência no processo de branqueamento da população no território nacional.

Hofbauer escreve: “raça não é apenas uma categoria política necessária para organizar a resistência ao racismo no Brasil, mas é também categoria analítica e indispensável: a única que revela que as discriminações e desigualdades que a nação brasileira de “cor” enseja são efetivamente raciais e não apenas de classe” (GUIMARÃES *apud* HOFBAUER, 2007, p.417).

O problema, após a abolição da escravatura, foi como “recolocar” tais indivíduos livres dentro da sociedade. A libertação dos escravos tinha gerado a marginalização destes indivíduos e a exclusão social, uma vez que estes grupos faziam parte de outra realidade social. Os negros livres sofreram então a padronização de significados, já vindos das teses hegemônicas. Tudo se agravou, pois tais grupos passaram a fazer parte de uma sociedade na qual o olhar por sobre tais indivíduos já estava saturado pelos preconceitos. Dentro da escala evolucionista, os negros eram vistos como não evoluídos, causando a desvantagem destes grupos diante de grupos brancos aqui já estabelecidos, somados a grupos de imigrantes brancos vindos da Europa.

Os negros vieram para o Brasil, a princípio, para trabalhar nas plantações da cana de açúcar, nas plantações de café, posteriormente, na mineração, em diferentes ciclos, durante séculos, participando assim do desenvolvimento econômico do Brasil. Os africanos então se

espalharam por todo o território brasileiro desde as áreas rurais até as áreas urbanas, misturando-se à população pela mestiçagem, muitas vezes forçada. Sua contribuição não esteve apenas atrelada ao desenvolvimento econômico, mas na cultura, trazendo consigo seus costumes que aqui foram adaptados ao contexto local, seja na comida, na língua, na música, na religião.

Com o desenvolvimento do Brasil, criou-se uma particular visão sobre os povos, a crença de que no Brasil vivia uma democracia racial, no interior da qual o negro vivia a possibilidade de uma ascensão na sociedade e que isto aconteceria a partir do processo de branqueamento. Essa era a imagem do Brasil no exterior, a de um país igualitário. No entanto, como vimos anteriormente, no final do século XIX, por aqui chegaram teses que pregavam a supremacia da raça branca, através de doutrinas de racismo científico, as quais propunham a hegemonia racial prevalecendo o branco em detrimento do negro.

Como vimos anteriormente, no território nacional, tais teses encontraram apoio em alguns pensadores brasileiros que através da “Tese do branqueamento da população”, que propunha a superioridade da raça branca e o conseqüente enfraquecimento da raça negra. Tal tese propunha o branqueamento da população já miscigenada ao longo dos anos, sendo que a raça branca dominaria e a raça negra seria apagada; assim, segundo tais propósitos, com o tempo, o Brasil faria parte das nações evoluídas, muito calcada na visão europeia de desenvolvimento.

Tal projeto ganhou força na Primeira República (1891 – 1930), com a constituição de 1891, expedida pelo político brasileiro Francisco Glycério de Cerqueira Leite (1846-1916), no mesmo ano da instauração da Primeira República foram assim proibidos de migrarem para o território nacional povos africanos e asiáticos.

Com isto, 2,5 milhões de europeus migraram para o território brasileiro, sobretudo os alemães. Interesses econômicos e diplomáticos “afrouxaram” a lei de restrições quanto a povos asiáticos através da Lei 97, de 15/10/1892, propiciando a entrada de japoneses e chineses no território nacional.

Com tais medidas, a sociedade brasileira de então começou a se impactar com tais procedimentos, acrescentando força à ideia de que o negro não era bem-vindo ao país, gerando conflitos e tensões entre brancos, negros e mestiços. Somente a partir dos anos 1920 e 1930 mobilizações sociais começaram a propor um novo caminho para se entender a identidade nacional, enfraquecendo o esforço de tornar o Brasil em uma sociedade branca europeia.

Teóricos passaram a pensar o Brasil como uma nação plural com uma sociedade notadamente multirracial e multicultural.

O Brasil dos anos 1950, sob a influência de pesquisas estrangeiras e nacionais, em que se questionava a democracia racial do brasileiro, começa a propagar a concepção de identidade nacional, e sendo assim fomos grandemente afetados por discursos políticos e sociais de outras nações.

Com a intenção de adotar o combate ao racismo, no mundo foi criada em 1945 a UNESCO – Organização Educacional, Científica e Cultural das Nações Unidas. Neste momento, o Brasil se torna um dos polos de pesquisa da UNESCO, já que se percebiam neste território altos níveis de desigualdades entre as raças, assim como evidências de racismo entre a população branca.

Ainda nos anos 1950 aconteceu um fato que foi largamente divulgado pela imprensa nacional e estrangeira, quando da vinda da bailarina negra americana Katherine Dunham a São Paulo. Dunhan (figura 33) foi proibida de se hospedar no Hotel Esplanada de São Paulo, que à época não aceitava negros. Tal fato foi exposto à mídia e se tornou um escândalo nacional e internacional, recebendo grande atenção do sociólogo Gilberto Freyre, que, por sua vez, incitou os meios culturais e políticos da época, reforçando o projeto de lei de 3 de julho de 1951, posteriormente chamada Lei Afonso Arinos – Lei 1390/51 | Lei no 1.390, do Deputado Afonso Arinos (Deputado Federal da UDN mineira). Sendo aprovada por unanimidade, tal lei transformava em contravenção penal o racismo.⁸

⁸ **Lei Afonso Arinos – Lei 1390/51 | Lei no 1.390, de 3 de julho de 1951.** Disponível em: <<http://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/128801/lei-afonso-arinos-lei-1390-51>>. Acesso em 28 de fevereiro de 2017.



Figura 33 – Katherine Dunham (1909-2006), bailarina e coreógrafa americana
Fonte: Dance Heritage Coalition (2016).

Finalmente nos anos 1980, a democracia racial sofreu novo enfraquecimento a partir de criação de dispositivos anti-discriminatórios na constituição de 1988.

Ao longo deste capítulo vimos como se construiu a identidade do negro na cultura brasileira desde quando foram trazidos como escravos até os processos da sua adaptação dos negros no pós-abolição e a pretensa “adaptação” destes grupos dentro das teses vindas da Europa num processo ao qual o corpo negro passou pelo chamado “branqueamento”. Vimos também como a tese hegemônica do branqueamento contribuiu para fortalecer preconceitos ao longo do século XX.

No capítulo seguinte falaremos sobre a construção da pintura “Retrato de Santa Maria Bueno”, do pintor paranaense Raul Cruz, criando uma ponte entre a forma como as imagens foram construídas ao longo da História da Arte, a sacralização da imagem e o processo de branqueamento do corpo negro nessa pintura.

4 MARIA BUENO NA VIDA DE RAUL CRUZ

Neste capítulo, a imagem de Maria Bueno entra na vida do artista Raul Cruz. Sendo assim, no item 4, apresentaremos Maria Bueno como personagem, passível de representação. No item 4 trataremos do processo sacralizante de Maria Bueno. No item 4 falaremos sobre a representação de Maria Bueno por Alfredo Andersen. E no item 4 apresentaremos a representação de Maria Bueno de Raul Cruz, analisando-a.

Pensamos aqui, como uma possibilidade, que o processo de construção da pintura “Retrato da Santa Maria Bueno”, do artista Raul Cruz, por um lado, reflete o processo histórico da negação do corpo negro e a reafirmação do corpo branco, e por outro o processo de sacralização da imagem talvez como forma de refletir uma atribuição simbólica sensível, na qual o artista esteve inserido.

4.1 A PERSONAGEM MARIA BUENO: DE VÍTIMA A SANTA

A história da vida de Maria Bueno é envolta em controvérsias, porém uma coisa os pesquisadores concluem igualmente: era moça pobre com um rosto belo. Em “Maria Bueno”, livro de Sebastião Isidoro Pereira (1948), o autor traça um perfil no qual descreve a personagem como sendo uma jovem de origem humilde, bela, cabocla do litoral paranaense. Em seu livro, Sebastião Isidoro Pereira afirma ter colhido informações para escrever seu texto, de quem se lembrava e conviveu com a personagem.

Como escreve Pereira, “Era uma moça muito bonita, uma cabocla e tanto. Os pais dela chamavam-se Pedro e Julia. Tinha ela mais três irmãs que casaram e sumiram”. (PEREIRA, 1948, p. 17)

Pereira escreveu o livro Maria Bueno em 1948, ou seja, 55 anos após o assassinato da personagem. Por ser um documento escrito no formato de romance, supõe-se que o autor pôde, em dado momento, ter liberdade poética na construção da trama e personagem, relacionando fatos com a sua própria visão. Sendo assim, tal relato pode ser analisado como herança contextual do passado, tanto quanto os jornais da época (*A República*, *O Diário do Comércio* e *A Federação*), podendo em determinado momento serem tendenciosos e construídos a partir do olhar de um autor. Tal texto então não é uma prova histórica, mas pode, mesmo assim ser de grande auxílio na composição da construção das personagens.

Segundo o pesquisador Edvan Ramos da Silva (Edvan Ramos da Silva *apud* FERNANDES, 2015), “Maria Bueno nasceu na cidade de Morretes, em 1863, filha de mãe

escrava negra e pai branco”. Mãe e filha teriam pertencido, como escravas, a padres da Capela do Tamanduá, em Balsa Nova, Paraná, Brasil. Suspeita-se que esses religiosos “deram” a criança Maria para o comerciante Mário Basso, em pagamento a dívidas. Alforriada em 13 de maio de 1888, Maria pertenceu à camada mais modesta dos ex-escravos, ou seja, a dos sem posses, sem família e sem instrução básica.

A partir daí, a estória de Maria da Conceição Bueno tem diferentes versões. Uma delas diz que a moça era prostituta, já outras desmentem esta versão. Os relatos concordam que Maria Bueno era uma moça pobre com certa beleza, o que causava em seu amante muitos ciúmes, e por isso foi assassinada.

Uma das versões da causa de seu assassinato é que a moça teria sido proibida de ir a um bordel por seu então namorado Inácio José Diniz. Ela, não acatando as ordens do moço, foi morta por ele, degolada. A outra versão conta que Maria da Conceição Bueno foi morta numa tentativa de estupro por Inácio José Diniz, quando entregava roupas lavadas.

Por certo, tem-se que, em 29 de janeiro de 1893, foi assassinada, na Rua Campos Gerais (atual Vicente Machado em Curitiba, Paraná, Brasil), entre a Rua Visconde de Nacar e a Rua Visconde do Rio Branco, zona de meretrício do século XIX, na capital paranaense. Segundo Vera Irene Jurkevics, *O Diário do Comércio*, em 30 de janeiro de 1893 publicou:

Apareceu assassinada Maria Bueno, de cor parda, em uma travessa da Rua Campos Gerais, desta cidade, tendo a cabeça completamente separada do corpo. Maria, segundo consta, era uma dessas mulheres de vida alegre, mas inofensiva criatura, de quem a polícia não tem a menor queixa em seus arquivos. A mutilação é grande no pescoço da vítima e conforme se depreende de certos indícios, ela tivera uma tremenda luta com o assassino e tanto mais se justifica essa afirmativa quando se veem, nas mãos da infeliz, talhos profundos de cortante navalha, que fora segurada nas tréguas medonhas do desespero. Nada de positivo se sabe, até hoje, em referência ao bárbaro acontecimento, apesar de ter a polícia desenvolvido pesquisas. (2004, p.154)

Apesar das provas contra ele, Inácio José Diniz foi inocentado por um júri de “severos e respeitáveis cidadãos” (Jurkevics, 2004 p.168), que alegaram nos autos falta de provas.

Alguns anos mais tarde, Inácio José Diniz comete latrocínio⁹, quando da invasão pelas tropas federalistas. Pelo crime, teria sido fuzilado por ordens do comandante federalista Gumercindo Saraiva, nos muros do Cemitério Municipal São Francisco de Paula.

O corpo de Maria da Conceição Bueno foi enterrado no local de sua morte, ou seja, numa ruela deserta, sem iluminação, e sem pavimento, chamada à época Campos Gerais, hoje

⁹ Latrocínio: ato de roubo à mão armada, seguido de assassinato.

Rua Vicente Machado, próximo ao número 190. Alguém plantou ali uma cruz e, com o passar do tempo, peregrinos ali rezavam e acendiam velas, como relata Vera Irene Jurkevics (2004), em sua tese de doutorado:

A cruz demarcando o local do crime nos sugere um a releitura das antigas capelinhas de beira de estrada... Lugares santificados pela força de leigos, erigidas em honra de algum santo, essas capelinhas expressavam, no contexto rural colonial, o que as irmandades e confrarias representavam nas cidades. Apesar de tratar-se de associações leigas, estas últimas estavam sujeitas à aprovação da Santa Sé e ao controle do clero local, enquanto aquelas outras, até mesmo por sua condição de isolamento, expressavam a espontaneidade da fé dos devotos, que sem interferência clerical procediam às rezas, ladainhas e festejos. E aí se encontra, segundo nosso entendimento, o ponto de convergência com a devoção primicial à Maria Bueno. Mesmo que o sepultamento tenha sido realizado no cemitério, parece bastante provável que no lugar do crime tenha sido fincada uma cruz. Tal ato demarcou e sacralizou o local, que deixou de ser um lugar manchado de sangue, para se tornar um lugar piedoso. E para os que lá se prostravam, acendendo velas, orando, pedindo graças ou agradecendo, o que valia era o caráter sagrado com que o local se revestiu independente de consentimento ou aprovação da hierarquia clerical. (JURKEVICS, 2004, p. 161)

À época do assassinato de Maria Bueno, o principal cemitério da cidade era o Cemitério Municipal São Francisco de Paula, Praça Padre João Sotó Maior – São Francisco, Curitiba. O cemitério da Água Verde era paroquial e os demais ficavam na região metropolitana. Os indigentes, os presos e os indivíduos sem identificação (chamados “sepultamentos a pedido da Polícia”) eram enterrados exclusivamente ali, no Cemitério Municipal São Francisco de Paula.

Maria Bueno foi então sepultada na condição de indigente nos fundos deste cemitério. Nos anos 1950 seu corpo foi transferido para o jazigo atual, hoje considerado um local de peregrinação, localizado no Cemitério Municipal São Francisco de Paula, lápide de nº. 3903, quadra 13, rua 4. O túmulo possui um desnível em sua construção, por onde pode-se entrar descendo uma escada. Lá dentro pode-se perceber um altar, onde diferentes representações escultóricas trazem Maria Bueno usando cabelos curtos negros, roupas azuis e pele clara. Sobre o túmulo, uma imagem em tamanho natural traz a personagem vestida de azul e branco, com um manto ou véu sobre a cabeça¹⁰, como mostra a fotografia da figura 34.

¹⁰ Em seu artigo *Imagens de Vestir*, o pesquisador Paulo Brasil, explica o ato de vestir estátuas de santos como uma tradição; “Origens: A oferenda e a aplicação de vestuário em escultura é uma tradição muito antiga que remonta à Grécia pré-clássica com a aplicação de vestes nas Xoanon e mais precisamente numa subcategoria designada de acrolith. Este costume foi encontrado e descrito por Pausânias (séc. II), na sua obra Descrição da Grécia. Ainda na Grécia Antiga, era costume a realização de um cortejo para o transporte de um manto até ao Pártenon, para ser oferecido à deusa Atena. Em Espanha, a Virgem dos Reis deve ser o exemplo mais antigo de uma imagem de vestir. Trata-se de uma obra do séc. XIII e encontra-se na Capela Real da Catedral de Sevilha e terá sido para aqui levada numa procissão organizada pelo Rei Fernando III, em 1248, para comemorar a sua vitória sobre os Muçulmanos. Em Itália, a tradição de vestir esculturas já aparece no séc. XV, tendo sido



Figura 34 – Túmulo de Maria Bueno
Fonte: Foto Emerson Persona.

Nas paredes do túmulo ou em seu entorno placas de agradecimento se amontoam e se acumulam, revestindo tanto o espaço quanto os muros ao seu redor. São placas cujas datas podem ser observadas desde a década de 1920, até as mais recentes. Algumas dessas placas (figura 35) estavam no antigo túmulo de Maria Bueno, nos fundos do cemitério.

encontrada no Batistério de Florença e nos presépios de Nápoles. No séc. XVI e XVII é de uso corrente na Península Ibérica e já aparece no Brasil, motivo este que nos leva a supor que nos Açores também fosse uma tradição utilizada desde a centúria de seiscentos. No Norte da Europa também se recorreu ao uso de vestir imagens em épocas recuadas. No entanto, esta tradição terá sido reforçada nos inícios do séc. XVII, possivelmente, devido à influência Espanhola dos Arquiduques Alberto e Isabel. O uso das imagens de vestir tem por objetivo último a busca do realismo, quer através da representação da matéria pela aplicação de vidro para os olhos e lágrimas, gotas de resina vermelha para o sangue, quer através da utilização da própria matéria, como cabelos naturais para as cabeleiras, tecidos e rendas para o vestuário, e adornos vários, desde brincos, colares, pulseiras e malas, executados em metais preciosos.



Figura 35 – Placas de agradecimentos
Fonte: Foto Emerson Persona.

4.2 PROCESSO SACRALIZANTE DA IMAGEM DE MARIA BUENO

Ao longo do tempo, as representações de Maria Bueno, em pinturas ou esculturas, reforçaram a mesma construção imagética, ou seja, a partir de uma pele clara, cabelos curtos, olhos que variam em tonalidades entre castanho e azuis e roupas azuis, exceto nas imagens de Andersen e Raul Cruz, como se perceberá nos itens adiante 5.3 e 5.4. Dessa construção imagética, justamente com milagres atribuídos a ela e uma crescente visitação a seu túmulo, hoje Maria Bueno é uma considerada uma santa popular milagreira.

A imagem de Maria Bueno é vendida pela internet, no site Mercado Livre¹¹ (figura 36), onde está descrita como: “Maria Bueno Imagem 20 cm Gesso”, e até a data de acesso era vendida a R\$29,90.



Figura 36 – Maria Bueno Imagem 20 cm Gesso
Fonte: Mercado Livre (2016)

Nestas imagens, pode-se perceber a pele clara, olhos azuis, semblante sereno, cabelos curtos, arrumados, vestida de azul, aproximando-a da imagem de uma santa.

¹¹ Disponível em: <<http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-778057266-maria-bueno-imagem-20-cm-gesso-JM>>. Acesso em 28 de fevereiro de 2017.



Figura 37 - Túmulo de Maria Bueno
Fonte: Foto Emerson Persona.



Figura 38 – Altar dentro do túmulo
Fonte: Foto Emerson Persona.

Podem-se perceber nestas imagens que ladeiam um altar para Maria Bueno também a pele clara, olhos castanhos ou azuis, cabelos castanhos ou pretos, porém colocadas em um altar. A sacralização de Maria Bueno se dá pela montagem em um lugar de culto e também pela aproximação das imagens serenas, centradas, e por vezes angustiadas dos santos (figuras 37, 38 e 39).



Figura 39 – Imagem do altar dentro do túmulo, reforçando a imagem branca de olhos azuis
Fonte: Foto Arquivo Pessoal.

As imagens em forma de bustos são ladeadas por oferendas em um altar de culto, como doces, flores, fitas, perfumes, velas, entre outras. Além disso, percebe-se o branqueamento da imagem de Maria Bueno nas estátuas.

Não é de se estranhar que, neste momento, as representações de Maria Bueno em escultura, aproximassem-na da pele branca, pois, em se tratando de ícones religiosos, até aqui já tínhamos mais de oitocentos anos de construção da coloração desses corpos. Como vimos nos capítulos 2 e 3, tal construção dava, muitas vezes, ênfase ao corpo branco em detrimento do corpo negro. Isso também ocorre nas representações de Maria Bueno na pintura.

Atualmente, o branqueamento continua a ser reforçado na exposição de sua imagem na internet. Além disso, qualquer visita à igreja mais próxima mostrará esta construção. No caso específico das imagens sacralizadas ao longo do tempo, são muito raras rupturas marcantes, nas quais apareceriam repetidamente e exaustivamente corpos santos negros. Eles existem, como já citados, mas se referem a situações específicas, de santos africanos, descendentes de africanos (ou de povos semitas) ou ainda em corpos que foram esculpidos, por exemplo, em madeira negra, mas mostrando personagens da hagiografia cristã brancos.

A construção das imagens sacralizadas ao longo dos anos torna dogmática uma única possibilidade perceptiva para o observador.

Como vimos, atualmente, uma certa naturalização das imagens é construída pela exaustiva exposição dessas mesmas imagens, propiciando, inclusive, sua inquestionável aceitação. Se imagens são construções culturais quase impositivas, e se tais representações sobreviveram aos séculos, chegando até os dias atuais como valores essenciais, pode-se entender que grande parte de nós as inclui na vida, sem ao menos questionar sua origem.

Tal trajetória dogmática de construção da imagem pode se fazer à intenção de discurso de alguém, grupo ou cultura, e assim a imagem passa a ter uma intenção discursiva e de representação.

Seja qual for o motivo ou intenção na criação da imagem de Maria Bueno feita por Alfredo Andersen e Raul Cruz, além da necessidade de fala, de imposição de uma ideia particular ou de valores, deve-se levar em conta a relação que o artista teve com o objeto que quis representar.

4.3 ALFREDO ANDERSEN E SUA MARIA BUENO

Como vimos anteriormente, o branqueamento e a valorização do corpo branco se espalha através das representações na História da Arte, muitas vezes em detrimento do corpo negro. Por isso, grande parte das pinturas de ícones religiosos são representadas com a pele branca, sendo que santos e santas, anjos e querubins, muitas vezes, decoram as igrejas num desfile ininterrupto de peles alvas e cabelos alourados.

Além disso, ao longo da História da Arte, o ideal de beleza grego foi um forte cânone nas representações em pinturas e esculturas do Renascimento. Neste contexto, o ideal artístico e imagético do período em que a igreja católica se serve da arte como veículo discursivo, prioriza a representação do corpo europeu como branco, criando assim um vínculo de identificação entre a imagem proposta nas pinturas e o corpo europeu.

Já vimos anteriormente que a aproximação entre as imagens sacralizadas e o corpo europeu branco propôs, ao longo do tempo, um espaço possível de identificação, ou seja, na observação das pinturas dos retábulos e paredes nos quais o europeu se identificava, num caminho de mão dupla, mostrando-se e fazendo-se ver. Este significado se aproximava pelo fenótipo, ou seja, os santos que ali estavam representados eram passíveis de identificação, ambos como corpos brancos. Diferentes das representações orientais ou africanas, as representações da igreja criavam uma ponte discursiva entre o objeto sacralizado e a iconofilia¹².

Ao longo de nossa história percebe-se o uso de reproduções de imagens de diversas vertentes, desde obras clássicas a ícones religiosos, que se tornaram objetos de decoração ou mesmo objetos para veneração. Para objetos venerados, independe o que a imagem propõe, pois o objeto de veneração poderá tratar de santos e santas ou mesmo a representação de um Cristo crucificado ou a reprodução da “Santa Ceia” de Leonardo Da Vinci.

Ao observador, aquele que coleciona a cópia de uma obra, pouco importa seu distanciamento com o original, pois ele está muito mais atrelado e próximo à representação e ao significado da imagem muito mais que pela própria autenticidade do objeto. Benjamin nos fala da “unicidade da obra a partir do lugar onde ela está” (2012, p.12), ou seja, ela é única como autenticidade, mas não é imune à reprodução. Para tanto, basta pensar que, em se tratando de reproduções de obras sacralizadas, o objeto de adoração é somente uma construção ou ideia de representação de um santo ou santa a partir da intenção do artista. Aquele que opta por uma cópia de determinado santo opta pela imagem, imagem esta que o remete à adoração da representação ou significado da imagem.

Joly propõe: “Por um lado, existe pelo menos uma função que a imagem não pode ter, a não ser muito raramente; a função metalinguística. Esta, que consiste em “falar” de seus próprios códigos com seus próprios códigos” (1996, p.58). O poder de “fala” da imagem deve estar atrelado à possibilidade de entendimento ou compreensão pelo observador. Ele deve entender que a imagem é uma manifestação discursiva e que possui funções além da

¹² Colecionar imagens com sentimento de amor e paixão.

subjetivação, ou seja, é construída a partir da necessidade de discurso. Por vezes não se concretiza no olhar do observador, mas pode sim ser lida, esmiuçada e entendida de diferentes maneiras, ao que Joly chama de “expectativa na recepção [...] E é claro, está intimamente ligada à [ideia] de contexto”.(JOLY, 1996, p.61).

A partir dessa perspectiva, pode-se pensar a pintura “Maria Bueno”, de Alfredo Andersen (1860-1935), e também o foco deste trabalho, a pintura “Retrato da Santa Maria Bueno”, do artista paranaense Raul Cruz (1957-1993).

O pintor Alfredo Andersen (nascido Alfred Emil Andersen, em Christianssand, a 3 de novembro de 1860 — e falecido em 9 de agosto de 1935), foi um pintor norueguês radicado no Brasil, fixando residência em Curitiba. Chamado o “pai da pintura paranaense”, teve forte influência no meio artístico de Curitiba, desde que aqui chegou em 1902.

Após morte de Alfredo Andersen, sua casa, que também era seu ateliê, se transformou em um museu, passando a se chamar Casa de Alfredo Andersen, em 1959. Em 1979, o prédio foi tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Paraná, passando a denominar-se Museu Alfredo Andersen.

O pintor passou por três fases distintas em sua produção. A primeira chamada “O período norueguês” (1873-1892), a segunda “O período litorâneo” (1892-1902) e, por fim, “O período curitibano” (1902-1935). Este último, caracterizado por pinturas de retratos, paisagens e cenas de gênero.

Não existe registro do porquê Andersen pintou Maria Bueno, mas é importante salientar que, em 1892, Andersen desembarcou em Paranaguá, fixando residência nesta cidade depois de uma longa viagem pela Europa e Estados Unidos. Um ano depois de sua chegada a Paranaguá, o periódico *A República*, de 1º de fevereiro de 1893, trazia a matéria sobre a morte de Maria Bueno. Tal notícia pegou a cidade de assalto e também alguns logradouros mais distantes da capital. O fato é que não existem registros que falem ao certo se Andersen pintou o retrato motivado pela notícia ou se o pintou após se mudar para Curitiba em 1902.



**Figura 40 – Alfredo Andersen – *Paisagem com Canoa na Margem*, 1922, óleo sobre tela, 66 X 89 cm. Acervo MASP
Fonte: MASP.**

Segundo o site do Museu Alfredo Andersen¹³, ele pintava “Os retratos por encomenda, como é de se esperar, enaltecendo o caráter público do retratado, particularmente quando este tinha certa importância social – como profissionais liberais e políticos. [...]”. Observa-se que Andersen pouco usou da distribuição do retratado em posição de enfrentamento do observador, e quando aquele olha para o observador, parece fazê-lo muito mais numa postura de reconhecimento e simpatia do que de superioridade e distanciamento”.

Na pintura de Andersen, vemos Maria Bueno retratada de frente (figura 34), a olhar para o observador. O artista a retrata com a pele clara e os cabelos curtos e lisos, mostrando uma moça vestindo vermelho. Anos depois, todas as representações de Maria Bueno a mostrarão usando azul, porém reforçarão os cabelos negros e curtos e sua pele clara.

A pintura de Andersen não tem data, mas existe a possibilidade de que ela foi executada entre o período de 1902 e 1935, o chamado “período curitibano” do artista, levando-se a imaginar o porquê do retrato.

Quando se observam os retratos de Andersen, vê-se que políticos e “eminentes cidadãos” curitibanos, parte da elite da cidade, foram retratados pelo artista. Suas pinturas “enaltecem o caráter público do retratado, particularmente quando este tinha certa importância

¹³ **Museu Alfredo Andersen.** Disponível em: <<http://www.maa.pr.gov.br/>>. Acesso em 1 de março de 2017.

social – como profissionais liberais e políticos. [Frisamos aqui este pormenor do que se diz dessas obras.] Nesses retratos Andersen apresenta uma abordagem mais sóbria, com pinceladas precisas, tons pouco luminosos, fundo normalmente escuro ou de cenário idealizado e a abordagem da figura variando de busto a corpo inteiro”. Em se tratando dos retratados da família ou de amigos, Andersen optava por: “Nos retratos afetivos nota-se certa união do retratado com o ambiente, uma maior aproximação física do artista com o modelo e o uso de tonalidades mais luminosas.”¹⁴

Se Andersen se ocupava das representações de políticos e afins, de forma a enaltecer o caráter e importância do retratado de forma “sóbria e pouco luminosa” e, em se tratando dos retratos “afetivos” de membros de sua família, o artista optava pelo uso de cores mais luminosas, é interessante então pensar que, no caso da pintura de Maria Bueno, nenhuma das opções seria seguida pelo artista, pois a personagem não era importante e tampouco Andersen tinha uma relação de aproximação com ela.

No entanto ele a pinta de forma a remeter a uma fotografia para documento, lembrando o padrão 3X4. Aqui se percebe um jogo de possibilidades pelo qual a própria imagem de Maria Bueno se tornou emblemática, no “desconhecimento de sua aparência física”.

Assim, Andersen constrói uma possibilidade imagética, uma vez que, ao propor o retrato, a modelo não posa. A pintura é feita a partir de relatos, o que por si pode demonstrar certa inexatidão ou liberdade poética.

¹⁴ **Museu Alfredo Andersen.** Disponível em: <<http://www.maa.pr.gov.br/>>. Acesso em 1 de março de 2017.



**Figura 41 – Alfredo Andersen, Retrato de Maria Bueno, sem data, óleo sobre tela, 29,8 cm x 23.5 cm
Fonte: Museu Alfredo Andersen.**

A ficha técnica da obra, parte dos arquivos do Museu Alfredo Andersen, descreve a obra como sendo:

Secretaria de Estado da Cultura Coordenadoria do Patrimônio Cultural 031, Museu Alfredo Andersen, Tombamento: 037 – Pág. 22, Livro: 3633 – Vol. 01, Data: 1972, Autor: Alfredo Andersen, Título: Maria Bueno, Descrição: Retrata figura feminina em posição frontal. Cabelos curtos e castanhos, olhos também castanhos, olheiras bem marcadas, sobrancelhas afiladas, lábios pequenos semicerrados. Tez clara, levemente rosada. Traja roupa vermelha. Fundo claro e amarelado.

4.4 A REPRESENTAÇÃO DE MARIA BUENO NA PINTURA DE RAUL CRUZ

Nesta seção falaremos da vida de Raul Cruz pontuando os principais aspectos da vida do artista, e logo após discutiremos a pintura “Retrato de Santa Maria Bueno”, obra

emblemática do artista. No anexo I está um texto pessoal, numa licença poética, no qual localizo como autor a minha vivência com Raul Cruz, citando alguns de seus aspectos.

Raul Cruz nasceu Raul Borges da Cruz em Curitiba, em 15 de fevereiro de 1957, às 5h30, filho de Ney Borges da Cruz e Araci Cherem Borges da Cruz, e faleceu às 19h20min do dia 27 de abril de 1993, no Hospital Geral do Portão em Curitiba.¹⁵

Além de Ney e Araci, a família Borges da Cruz era constituída por cinco filhos, Rubens Borges da Cruz era o irmão mais velho, seguido por Raul, Renato Borges da Cruz, Luis Alberto Borges da Cruz (Foca Cruz) e a mais nova, Jaqueline Borges Cruz, que nasceu quando Raul tinha 11 anos.

Foca descreve o menino Raul como: “Um menino magro e dentuço, com a pele muito morena, herança de nosso avô libanês” (CRUZ, 2008, p.05).

Quando Raul Cruz tinha a idade de dez anos, em 1966, muda-se com a família para Paranaguá por motivo de saúde. Raul sofria de bronquite asmática e o clima úmido e frio da capital era extremamente prejudicial ao menino, e a família acreditava que o clima quente da nova cidade seria benéfico a ele.

Raul explica: “Quando fui para Paranaguá deixei tudo para trás. Encontrei a luz e a liberdade. Aí tem cor na minha lembrança. Deixei tudo aquilo e comecei uma infância comum.

Raul Cruz, em depoimento para Berenice Mendes, em seu documentário “Raul Cruz: Pintor de Almas – 1994” (MENDES 1994), explica: “As duas coisas mais importantes da minha infância foram a Igreja e a revelação do Espiritismo”. Raul reforçava que a Igreja sempre propiciou a ele a ideia de beleza. Mostrava assim profundo interesse no aspecto místico dos cultos e seus significados, dos simbolismos e da devoção, acreditando que as imagens dos sonhos eram carregadas de significados.

A Igreja católica na infância e os estudos espíritas quando adulto acabaram por vez sendo importantes para o artista como construção de significados no seu imaginário.

Foca, um de seus irmãos, afirma que:

Fã de Jung desde cedo, lhe agradava a ideia de os sonhos serem expressões gráficas da mente e uma fonte espantosa de imagens, símbolos pessoais extremamente herméticos e codificados, identificáveis nos seus trabalhos desde o início pré-belastartino até os últimos trabalhos para o teatro como autor e diretor. (CRUZ, 2008, p. 5)

¹⁵ O jornal *O Estado do Paraná*, de 28 de abril de 1993, traz uma breve matéria sobre o ocorrido, estampa o texto a pintura *Retrato de Pierre Rivière*; como causa da morte o jornal fala: “O artista plástico, cenógrafo e diretor de teatro, Raul Cruz, aquariano de 1957 é mais uma vida ceifada por uma ‘certa morte’”.

O imaginário de Raul Cruz, presente ao longo de sua produção artística, revela um artista voltado à percepção de sua própria vida, suas escolhas e influências revelam uma capacidade de codificar imagens em intenções discursivas muito relacionadas à sexualidade, ao amor e às suas relações, pois acreditava que os sonhos eram também a possibilidade de criar imagens. Como percebemos na figura 42.



**Figura 42 – Raul Cruz, *A cama do artista*, 1985, 1.30 m X 0.90 m, acrílico sobre tela, acervo da Família Cruz
Fonte: Raul Cruz (2016), Foto: Foca Cruz.**

Um dos amigos mais próximos do artista foi Beto Perna, que comenta no livro “A Morte, a Esfinge e a Rosa na Arte de Raul Cruz” de Mariza Bertoli :

Desde adolescentes a nossa relação sempre foi de troca, embora eu, dois anos mais novo, fosse mais avançadinho para a época do que o Raul, que era mais formal, muito religioso, um misto de cristão com espírita. Participava de todos os movimentos cristãos, do MOC (Movimento de Orientação Cristã). Já nessa época os símbolos do cristianismo que ele queria expressar eram relacionados com a tragédia, com a paixão. Ele gostava de representar o Sagrado Coração de Jesus, inclusive estampado em camisetas, que usamos para uma peça de teatro. Reencontramos-nos na Escola de Belas Artes – não que eu tivesse feito a Escola, eu era um frequentador da cantina. Não demorei a perceber que ele estava muito adiante da nossa época. (BERTOLI,1990, p16).

Raul cursou pintura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), de 1977 a 1980, mas desistiu de concluir o curso no terceiro ano, achando a escola muito “formalista e não vendo ali possibilidade de desenvolver formas simbólicas como representação e reconhecer o sentido social da arte da qual tinha interesse ” (CRUZ, 2008, p.20).

Raul Cruz frequentava as aulas de pintura do professor Luiz Carlos de Andrade e Lima. Por vezes o artista faltava um mês das aulas ficando na Ilha do Mel completamente sozinho, mas sempre trazia pinturas para o professor. Este “gosto” por ficar só fez com que ele abandonasse a EMBAP com 24 anos e voltasse a morar na Ilha do Mel por sete meses: “terminei minha faculdade na ilha, me formei lá” (Jornal *O Estado do Paraná*, p. 19, 1º de maio de 1988).

Na Escola de Música e Belas Artes, admirava os professores Leonor Boteri e Luiz Carlos de Andrade e Lima (CRUZ, 2008, p.21). Os anos 1980 foram extremamente produtivos para o artista, quando participou dos grupos de manifestações em arte como *Convergência* (1980-1981), *Bicicleta* (1982), e no grupo *Moto-Contínuo* (1983) formado por Mohamed Ali, Geraldo Leão, Raul Cruz, Denise Bandeira, Eliane Prolik (atrás) e Rossana Guimarães (embaixo), mostrados em fotografia da figura 43.



Figura 43 – Da esquerda para a direita: Mohamed Ali, Geraldo Leão, Raul Cruz, Denise Bandeira, Eliane Prolik (atrás) e Rossana Guimarães (embaixo)
Fonte: Muvi Museu Virtual (2016).

Estes artistas resgatavam a pintura e o desenho, expressões com que Raul Cruz muito se identificava, como mostra a imagem da figura 44, mas também a performance, as ações urbanas e os coletivos. Raul Cruz escreveu e dirigiu seis peças teatrais, atuando também como cenógrafo e figurinista.



Figura 44 – Em 1987, na residência de Francisco Souto Neto, Raul Cruz prepara suas tintas e pincéis para assinar e datar a obra *Santa Terezinha e a Devota*
Fonte: Fsoutoneto – Expressão & Arte (2016).

No seu “Retrato de Santa Maria Bueno”, Raul traz a personagem com a pele branca, translúcida, sendo que nem de longe lembra a moça de pele parda que biógrafos construíram. Em sua idealização e sacralização da personagem, o artista a toma pra si como talvez uma construção a partir da necessidade de ajuda espiritual diante dos problemas de saúde que passaram a afligi-lo na segunda metade dos anos 1980.

Raul Cruz com sua pintura traz o corpo branco para as representações já sacralizadas de Maria Bueno, discurso este que foi preponderante na formação do ideário imagético do artista. Vê-se claramente que em nada sua pintura corresponde à imagem descrita no relato do pesquisador Edvan Ramos da Silva. A Maria Bueno de Cruz está além, é uma representação que visa uma formalização, inserida claramente no imaginário do artista.

Esta imagem não pode ser desvinculada do olhar do artista, não apenas por ser carregada do seu traço poético, mas sobretudo no interesse da representação motivada por necessidades próprias. Percebe-se que a Maria Bueno de Raul está impregnada dele mesmo,

de suas escolhas. No transcorrer de sua vida, Raul Cruz deixa claro sua ligação com o místico, com a religião e seus mistérios. Foca Cruz (2008) diz, a respeito do irmão: “A religiosidade era uma contingência existencial dele” (CRUZ, 2008, p.26).

Ao longo de sua vida, nos seus interesses religiosos, Raul Cruz, criado entre o catolicismo e o espiritismo, aproximava-se da ideia de “mistério da vida”, segundo Foca Cruz (2008, p.12): “O padre dizia que era mistério e o meu pai queria contar o mistério que o padre não queria contar”.

Pode-se pensar que Raul pensava a morte como mistério da vida e trabalhava a própria incapacidade que se tem de lidar com a ideia de vida e morte, ou o mistério entre estes paralelos. O mundo espiritual o circundava desde que um primo lhe contou que o avô fazia sessões espíritas e que os espíritos baixavam por lá, e esta ideia “mudou a sua vida” (CRUZ, 2008, p.11).

A ideia de espíritos que voltam ao mundo dos vivos na esperança de comunicação possibilita uma ponte de percepção entre realidade e possibilidades discursivas construídas a partir do interesse do artista em representá-la. A pintura “Retrato de Santa Maria Bueno” traz uma construção que pode estar atrelada a este universo do espiritual, do universo misterioso, onde o corpo é mais luz que matéria. Daí então podemos pensar que esta pele pálida, branca, é a pele de toda uma tradição de representação nos santos das imagens santas que o artista vivenciou, mas também podem ser os fantasmas que Raul acreditava existirem.

Foca cita Raul: “Há um universo de criaturas que frequentam a minha vida, em outra dimensão. Elas vêm e aparecem nos meus quadros nas minhas peças. Então, parece que estou sempre cumprindo a mesma função, que é materializar estas criaturas” (CRUZ, 2008, P.22).

A pele pálida de Maria Bueno na pintura de Raul Cruz fala mais da origem branca da personagem em detrimento de sua porção negra, mas também fala do corpo translúcido, como uma alma etérea quase espectral. Existe o reforço de algo que, ao longo da História da Arte, já acontecia, fazendo parte desta já decantada normativa representativa. O corpo de Maria Bueno, como representação na pintura, insere-se também dentro da standardização e do branqueamento. A Maria Bueno branca de Raul Cruz foi uma opção, uma escolha, uma licença poética do artista, uma idealização, construída ao longo da vida pelos interesses do artista nos ícones religiosos, mas que também está atrelada ao interesse do artista às relações de vida, misticismo, morte e sexo.

A vida trágica de Maria Bueno, assim como as vidas trágicas dos santos de sua infância exerciam fascínio e poder sobre Raul Cruz: “(...) nessa época os símbolos do

cristianismo que ele queria expressar eram relacionados com a tragédia, com a paixão” (FOCA, 2008, p.16).

Não é de se estranhar que Raul se aproxime de Maria Bueno, assim como ele o fez ao se aproximar de Pierre Rivière (figura 45), matricida confesso, pesquisado por Michel Foucault, uma vez que ambos são figuras trágicas, deslocadas socialmente, incompreendidas ao seu tempo. Tanto Bueno como Rivière foram pintados por Raul Cruz, e de ambos os personagens não se sabe ao certo a aparência (embora haja de Pierre Rivière mais dados concretos) — mas Raul arrisca em produzir, afirmar a existência dessas personagens, iconicamente.

Joly nos fala da intenção do autor: ela nos questiona se a forma como analisamos a imagem de modo natural não implica o fato de sermos manipulados por ela (1996, p.43). Toda imagem propõe uma relação com o observador, afinal.

O poder de síntese de Raul Cruz, ao produzir a pintura “Retrato de Santa Maria Bueno”, reforça todo um discurso nele construído ao longo de sua vida, nas primeiras incursões com o mistério da fé, nos ícones religiosos de que tanto se aproximou e amou.

Ao seu tempo, Raul parece reforçar tudo o que se sabia até então sobre a personagem, e ele a retrata com unhas pintadas, maquiada e de cabelos curtos. Não existe a redenção dos santos católicos que fitam os céus em busca da ascensão, pois em Raul a personagem olha diretamente para o observador, assim como o fez Andersen em sua pintura. Os olhos de Maria Bueno lembram os olhos de Pierre Rivière.

Desde pequeno, Raul demonstrou grande interesse na religião católica. Gostava das imagens (estatutárias) das igrejas, gostava da maneira como elas eram dispostas nos altares, mas principalmente do mistério em torno dos símbolos da igreja e tudo que se relacionava com a fé. Raul costumava frequentar a escola paroquial, onde começou a formar o seu repertório simbólico, a partir das imagens de santos com os quais lá convivía. Raul passaria horas vendo as imagens dos santos nos nichos das paredes e altares, os santinhos¹⁶ e as impressões em livros. Fascinavam o menino tais representações, e a complexidade das construções dos corpos, suas cores e, sobretudo, fascinava o menino a vida dos santos.

Raul costumava dizer: “Quando criança eu queria ser santo, levitar e falar com os bichos” (*Gazeta do Povo*, 05 de abril de 1992).

¹⁶ Os Santinhos de Papel são a forma mais tradicional de agradecimento pelas graças alcançadas e divulgação das orações católicas. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/mauropowicz/santinhos-cat%C3%B3licos/>>. Acesso em 1 de março de 2017.



Figura 45 – Santos católicos (santinhos de papel).
Fonte: elevados.com.br

Em depoimento para Berenice Mendes, no documentário “Raul Cruz: Pintor de Almas – 1994”, Raul explica: “As duas coisas mais importantes da minha infância foram a Igreja e a revelação do Espiritismo”, como citado. Então, Raul reforçava que a Igreja sempre propiciou a ele a ideia de beleza, mostrava profundo interesse no aspecto místico dos cultos e seus significados, dos simbolismos e da devoção, acreditando também que as imagens dos sonhos eram carregadas de significados.

A Igreja católica na infância e os estudos espíritas acabaram por vez sendo importantes para o artista como significado religioso e imaginário, sendo que tinha predileção pela imagem do Sagrado Coração de Jesus.



**Figura 46 – *O sagrado coração de Jesus*, imagem ilustrativa, sem referência artística.
Fonte: Encontro com Cristo.**

Ao longo de sua carreira, Raul se tornou um propositor de imagens, imagens estas que, nas pinturas, nas gravuras, nos desenhos e no teatro, eram pensadas, produzidas e engajadas de forma simbólica, onde o artista discursava sobre a vida, suas relações com a morte, o sexo, a dor. Raul Cruz propunha seu particular olhar sobre tais assuntos, muitos dos quais vividos por ele mesmo já que percebia a vida ao seu redor como um laboratório de experimentações.

Raul dizia: “Eu pretendo mexer com as questões primordiais do ser humano, como a vida, a morte e a paixão” (*Gazeta do Povo* p.05 de 24 de abril de 1994).

Essas questões são aproximações do artista com a própria vida, com a percepção do que é importante como forma simbólica na arte e na pesquisa do artista.

Raul achava que o artista com sua arte tinha o poder de mover a sociedade e com isto tinha obrigação de fazê-lo, aumentando assim o “grau de sensibilidade” dela (CRUZ, 2008, p.23). Acreditava, igualmente, que a formação acadêmica deveria incentivar a criatividade, propondo algo muito além do formalismo dos meios acadêmicos. Ele acreditava na liberdade

de criação, no poder da criação, que por vezes, acreditava ele, era cerceado pelo currículo da academia: “Nunca um currículo para você sair dali um pintor ativo, com a mente ágil, a sensibilidade aguçada” (*Jornal O Estado do Paraná*, p. 19, 1º de maio de 1988).

O artista via a arte não como séries de elementos decorativos como uma pintura ou a escultura podem ser para alguns, sendo a arte de forma decorativa o que ele classificava de “o perigo de ser comercial” (*Jornal O Estado do Paraná*, p. 19, 1º de maio de 1988) e justamente por isso era a favor da visão do artista que entendia a arte como norteador do pensamento social. Ele via a arte como uma “forma de educar” (*Jornal O Estado do Paraná*, p. 19, 1º de maio de 1988). O artista procurava se expressar na pintura e no desenho somando a estas técnicas o interesse pelo teatro.

Raul Cruz escreveu e dirigiu, então, seis peças teatrais, além de trabalhar também como cenógrafo e figurinista. No teatro, Raul costumava dizer que “o trabalho do pintor é muito solitário; no teatro não, você trabalha com as pessoas, troca, tem vida social através do teatro.” (*Jornal O Estado do Paraná*, p. 19, 1º de maio de 1988). Raul Cruz sempre pretendeu trabalhar com teatro, onde via a possibilidade de trabalhar com algo em que exigia método, paciência e disciplina, coisa que não reconhecia na pintura. Segundo ele, “a pintura é um processo que toma o artista por inteiro, assim como o desenho.” (*Jornal O Estado do Paraná*, p. 19, 1º de maio de 1988).

O primeiro trabalho com o teatro foi a convite do grupo de dança U.A.I.C (União dos Artistas Independentes Contemporâneos), para o qual o artista fez o cenário; a montagem se chamava “Olha o delírio”, em 1984.

Após este trabalho, a convite de Clarisse Abujamra (1948), o artista fez o cenário e o figurino da peça “Eugênia” da coreógrafa Val Folly em parceria com Abujamra.

Logo em seguida, também fez o cenário e o figurino da peça infantil “Criandança”, espetáculo dirigido e coreografado por Clarisse Abujamra. Também fez o figurino e o cenário de “Uma caixa de outras coisas”, de Antônio Abujamra, todos para o T.D.B (Teatro brasileiro de dança) em São Paulo. Em seguida, em Curitiba, onde trabalhou novamente para o grupo U.A.I.C (União dos Artistas Independentes Contemporâneos), fez o cenário e o figurino para “3 e 3 são 7”, direção de Marcelo Marchioro.

O artista migrava com frequência da pintura, para o desenho, da gravura para a cenografia e para a direção no teatro.

Ele explicou, em entrevista: “Eu sempre paro de fazer uma coisa para fazer outra. Quando o teatro me cansa eu deixo de lado e volto para a pintura” (*Gazeta do Povo*, 12 de dezembro de 1992).

O primeiro trabalho como diretor no teatro foi com a peça “Cartas a Pierre Rivière”, em 1987, ano em que também pintou a obra “Retrato de Pierre Revière”, um acrílico sobre tela, com dimensões 60 X 50 cm.



Figura 47 – Raul Cruz – *Retrato de Pierre Rivière*, 1987, Acrílica s/ tela, 60 x 50 cm. Coleção Fundação Cultural de Curitiba. Fonte: PIBID.

David Mafra escreveu;

A montagem de *Cartas a Pierre Rivière* estreou no Festival de Teatro de Londrina. Posteriormente [o espetáculo] foi apresentado em Curitiba, no Auditório Salvador de Ferrante – Teatro Guaíra, e em São Paulo, na mostra Novíssimos Diretores – Madame Satã. Segundo o programa do espetáculo, a ficha técnica de *Cartas a Pierre Rivière* foi composta por:
Argumento e direção: Raul Cruz
Roteiro: Raul Cruz e Rita Gibran
Assistência de direção: Rita Gibran
Cenografia: Luiz Alberto Cruz

Figurinos: Berenice Urban e Raul Cruz
 Trabalho corporal: Kátia Drumond
 Iluminação: Guilherme Bonfanti
 Sonoplastia: Ridley Raciop
 Ilustração e programação visual: Luiz Alberto Cruz e Raul Cruz
 O elenco: Andréa Neves, Berenice Urban, Beto Perna, Jacqueline Daher, Kátia Drummond, Renato Negrão, Rita Gibran e, posteriormente, participações de Isabelle Daher e Paulo Daher. (Mafra, David. Dissertação de mestrado p.46, 2005)

Sobre Pierre Rivière, o próprio Raul escreveu:

Meu muito caro Pierre, por ser tão parecido conosco, por ser tão parecido comigo, porque comungamos todos na dor e no vazio, porque recriamos tudo na nossa infundável tragédia, porque se mergulhássemos como você nessa estranha lucidez a que só temos acesso em pequenos momentos de grande dor ou prazer sucumbiria também à irresistível sedução da paixão e da morte. Porque nossa grande verdade é a solidão e porque nos afastamos da realidade sempre que nos aproximamos de nós mesmos, por isso é que lhe escrevo. Porque como você, ao percebermos que o mundo gira no sentido contrário, indiferente à nossa dor, tomamos atitudes extremas, recriamos abismos. Por ter degolado sua mãe e seus irmãos para lavar a alma de seu pai, pelos seus vinte e um anos de vida terrestre e porque teve uma compreensão tão particular da vida é que lhe escrevo e subscrevo-me, Sempre seu, Raul. Texto de Raul Cruz publicado no programa da peça de teatro *Cartas a Pierre Rivière*, 1987. (Cena Raul Cruz, catálogo p. 29, 2010).

No ano seguinte, em 1988, Raul dirige a peça *Grato Maria Bueno*.

Cruz volta a se aproximar de outro personagem trágico, Maria da Conceição Bueno, ou Maria Bueno. O fascínio por personagens marginalizados marcou a vida do artista desde os tempos em que a igreja católica era importante para Raul como referencial simbólico; assim como os santos e suas vidas trágicas, Rivière e Bueno traziam em suas respectivas existências a própria inequação social e a dramaticidade com a qual o próprio Raul se identificava. Raul se isolava por grandes períodos em seu ateliê, ou quando viajava para a Ilha do Mel no litoral do Paraná e por lá ficava por meses e meses pintando ou escrevendo, e era também o próprio Raul que se cansava facilmente das pessoas e seus discursos.

Tanto quanto Pierre Rivière, Maria Bueno era para Raul um personagem oprimido, injustiçado, cuja vida trágica traria o mérito da redenção dos santos e sua santificação.

Grato Maria Bueno foi escrita por Raul apresentando a personagem desde a infância até a vida adulta. A peça foi em sua maioria encenada por mulheres.

Mafra escreveu:

A peça foi desenvolvida sem pretensões biográficas, tampouco procurou estruturar-se segundo uma narrativa linear, com início, meio e fim. O drama foi cenicamente construído a partir de fragmentos de textos, com o propósito de representar fatos da vida de Maria Bueno que levaram a sua consagração como santa milagreira. Assim, *Grato Maria Bueno* foi criado por Cruz a partir da colagem de escritos de Ana Hatherly, Cora Coralina, Emily Dickinson, Federico García Lorca e William C. Williams. (Mafra, p.50, 2005).

A peça *Grato Maria Bueno* estreou pela primeira vez no Teatro 13 de Maio, atualmente Teatro José Maria Santos, em 1988 no mês de junho.

Direção: Raul Cruz

Elenco: Jacqueline Daher, Leticia Guimarães, Maria Adélia Ferreira, Emmanuelle Daher e Ridley Raciop.

Criação do cenário, figurino, sonoplastia e programação visual: Raul Cruz

Coreografia, iluminação e assistência de direção: Beto Perna

Produção: Leticia Guimarães. (Mafra, p.51/52, 2005).

Pintada em 1989 por Raul Cruz, o “Retrato da Santa Maria Bueno” foi feito em tinta acrílica sobre tela e tem dimensões de 98 cm X 76 cm. A obra faz parte do acervo da família do artista, encontrando-se hoje em Paranaguá. Essa pintura traz uma Maria Bueno bastante diferenciada da descrição que se tem conhecimento.

Na representação de Maria Bueno de Raul Cruz, pode-se perceber seu interesse de discurso.



Figura 48 – Raul Cruz, *Retrato de Santa Maria Bueno*, 1989, 98 cm X 76 cm, acrílico sobre tela. Acervo da Família Cruz, foto: Gilson Camargo. Fonte: Olhar Comum (2016).

A Maria Bueno de Cruz é uma representação que visa uma formalização, inserida claramente no imaginário do artista. A imagem de Raul Cruz não pode ser desvinculada do olhar do artista, não apenas por ser carregada do seu traço poético, mas sobretudo no interesse da representação motivada por necessidades próprias, criando aproximação com Maria Bueno quando se vê portador do vírus HIV. Sendo assim, percebe-se que a Maria Bueno de Raul está impregnada dele mesmo, de suas escolhas. No transcorrer de sua vida, Raul Cruz deixa claro sua ligação com o místico, com a religião e seus mistérios. Foca Cruz (2008) fala que “a religiosidade era uma contingência existencial dele” (CRUZ, 2008, p.26), como citado, em outras palavras.

A imagem traz uma mulher de pele clara, olhos claros e cabelos curtos e negros, pintada em acrílico sobre tela, no tamanho de 98 cm X 76 cm, no padrão retrato, ou seja, verticalizada. A imagem traz a retratada com a mão direita sobre o peito, com unhas pintadas de vermelho e um “corte” em forma de cruz sobre esta mão. Traz na parte superior uma fita amarela, presa por flores também em amarelo com os dizeres “Maria Bueno grato pelo sexto sentido” e nas laterais os dizeres “Maria Bueno Deus é mulher”. A fita amarela funciona como uma moldura ao redor da imagem, e as palavras reforçam a ideia de “ligação íntima” entre a personagem e o artista, afinal ela o presenteia com o sexto sentido¹⁷.

A imagem retratada traz a figura feminina construída a reforçar os estereótipos de um corpo feminino, com a construção de seios que se avolumam por debaixo da roupa na cor bege, as unhas pintadas de vermelho, o batom nos lábios e a maquiagem nos olhos. Interessante pensar que tais construções foram negadas ao longo da História da Arte, quando as santas eram representadas cobertas por mantos e véus. A Maria Bueno de Cruz é enfaticamente uma representação que reforça a construção do feminino numa abordagem cultural para a qual Cruz não esconde o fato de a retratada ser uma mulher e possuir vaidades com seu próprio corpo.

O fundo azul, por detrás da cabeça, é pintado dando a ideia que luz circunda a cabeça da santa, numa clara alusão às construções dos corpos sacralizados nas pinturas ao longo da

¹⁷ Sexto sentido, ou habilidade de percepção sutil, é a nossa habilidade de perceber a dimensão sutil ou o mundo invisível dos anjos, fantasmas, céu, etc. Também inclui a nossa capacidade de compreender a causa e efeito sutil por trás de muitos eventos, que está além da compreensão do intelecto. Percepção extra-sensorial (PES), clarividência, premonição, intuição são sinônimos de sexto sentido ou habilidade de percepção sutil. Ao longo deste site, usamos as palavras sexto sentido, PES e capacidade de percepção sutil alternadamente.

O que é o sexto sentido? Disponível em:

<<http://www.spiritualresearchfoundation.org/portuguese/percep%C3%A7%C3%A3o-extra-sensorial-sexto-sentido>>. Acesso em: 5 de março de 2017.

História da Arte, com os nimbos ligados aos santos ou a Maria ou ainda a Jesus. Ali, o corpo da santa emana luz.

Podemos intuir que Raul pensava em como o mistério da vida perfazia a própria incapacidade que temos de lidar com a ideia de vida e morte, e o mistério entre estes paralelos, já que, como descrito aqui, havia interesse dele pelo místico de certas vertentes religiosas.

A ideia de espíritos que voltam ao mundo dos vivos na esperança de comunicação, como visto anteriormente, possibilita uma ponte de percepção entre a realidade e as possibilidades imagéticas construídas a partir do imaginário próprio do artista. A pintura “Retrato de Santa Maria Bueno” traz uma construção que pode estar atrelada a este universo do espiritual, do misterioso, onde o corpo é mais luz que matéria, a pele pálida, branca, é a pele de toda uma tradição de representação nos santos da História da Arte, mas são também são os fantasmas que Raul acreditava existirem. Sobre este aspecto da obra do irmão, Foca Cruz cita Rual Cruz: “Há um universo de criaturas que frequentam a minha vida, em outra dimensão. Elas vêm e aparecem nos meus quadros nas minhas peças. Então, parece que estou sempre cumprindo a mesma função, que é materializar estas criaturas” (CRUZ, 2008, P.22).

No entanto, a pele pálida de Maria Bueno na pintura de Raul Cruz fala mais da origem branca da personagem em detrimento de sua (possível) porção negra. Existe o reforço de algo que ao longo da História da Arte já acontecia, fazendo parte desta já decantada normativa representativa. O corpo de Maria Bueno, como representação na pintura, encerra-se também dentro da standardização e do branqueamento.

A Maria Bueno branca de Raul Cruz foi uma opção, uma escolha, um licença poética do artista, uma idealização, construída ao longo da vida pelos interesses do artista nos ícones religiosos, mas também está atrelada ao interesse do artista às relações de vida, ao misticismo, à morte e ao sexo, como citado.

A vida trágica de Maria Bueno, assim como as vidas trágicas dos santos de sua infância exerciam fascínio e poder sobre Raul Cruz (Beto Perna *apud* Cruz 2008): “(...) nessa época os símbolos do cristianismo que ele queria expressar eram relacionados com a tragédia, com a paixão” (CRUZ, 2008, p.16).

Raul se aproxima de Maria Bueno, assim como ele o fez ao se aproximar de Pierre Rivière, matricida confesso, analisado por Michel Foucault, em obra de mesmo nome: ambos, tanto Bueno quanto Riviere são figuras trágicas, deslocadas socialmente, incompreendidas ao seu tempo, marginalizados.



**Figura 49 – Pierre Rivière,
ilustração século XIX
Fonte: Guillotine.**

Tanto Bueno como Rivière foram pintados por Raul Cruz, então, e de ambos os personagens não se sabe ao certo a aparência, mas que Raul arrisca em produzir, em afirmar a existência de ambos. Há, a partir deles, toda uma construção “textual”, mas não exatamente “visual”, “imagética”, no sentido mais comum dado ao termo.



**Figura 50 – Desenho de Maria da Conceição Bueno. Este desenho (emoldurado) pode ser visto em sua capela/jazigo no Cemitério São Francisco de Paula em Curitiba, quanto ao desenho não existe registro do autor. Esta mesma construção se repete nas imagens de gesso
Fonte: Foto Emerson Persona.**



**Figura 51 – Interior da capela/jazigo de Maria da Conceição Bueno no Cemitério São Francisco de Paula em Curitiba.
Fonte: Maria Bueno.**



**Figura 52 – Representações em gesso de Maria da Conceição Bueno no interior de sua capela/jazigo no Cemitério São Francisco de Paula em Curitiba
Fonte: Foto Emerson Persona.**

Sobre Maria Bueno, Raul escreveu:

Maria Bueno gostava de baile
 moça de família não sai com soldado
 moça de casa não trai seu amante
 santa de casa não faz milagre.
 Rosa de pano manchada de sangue
 busto de gesso, peito apertado dor de ciúme
 dor da saudade, acórdão, farda surrada
 carmim de passar no rosto
 água de flores, amor mal fadado
 coração paranaense: vestido de noiva
 em mulher mal falada.

Texto de Raul Cruz publicado no programa da peça de teatro Grato Maria Bueno, 1992. (Cena Raul Cruz, catálogo p. 29, 2010).

Joly (1996) nos fala da “intenção do autor”: ela nos questiona se a forma como analisamos a imagem de forma “natural” não implica o fato de sermos manipulados por ela (JOLY, 1996, p.43).

Toda imagem propõe uma relação com o observador. O poder de síntese de Raul Cruz, ao produzir a pintura “Retrato de Santa Maria Bueno”, reforça todo um discurso nele construído ao longo de sua vida, nas primeiras incursões com o mistério da fé, nos ícones religiosos de que tanto se aproximava e amava.

Ao seu tempo, Raul parece reforçar tudo o que se sabia até então sobre a personagem, mas ele a retrata com unhas pintadas, maquiagem e cabelos curtos, não existindo a redenção dos santos católicos que fitam os céus em busca da ascensão, imagem comum à hagiografia cristã.

Raul Cruz com sua pintura reforça o discurso construído ao longo da História da Arte trazendo o corpo branco para as representações sacralizadas, discurso este que foi preponderante na formação do ideário imagético do artista.



**Figura 53 – Imagem em gesso de Maria Bueno no altar na capela/jazigo no Cemitério São Francisco de Paula em Curitiba.
Fonte: Foto Emerson Persona.**

Diante das representações de Maria Bueno, quer seja ela na pintura de Alfredo Andersen, ou mesmo no desenho e nas estátuas em gesso que habitam seu túmulo, e também na pintura de Raul Cruz, parece-nos importante salientar como a mesma construção se repete, mesmo com o espaço tempo que as separa. Desde Andersen até Raul, as imagens se aproximam, se parecem, são reforçadas em tais construções.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção da imagem não é algo recente ou atrelada a algum período específico da História da Arte, mas sim aparecendo ao longo de toda a história da humanidade com diferentes propósitos. As imagens tampouco estão ligadas especificamente às representações do belo, ou de certos discursos como o religioso ou dentro das relações de poder; entende-se que o belo está ligado à cultura em sua pluralidade, o que propõe muitas possibilidades representativas. Na sua complexidade, historicidade e contexto, as imagens também estão sujeitas ao olhar do observador, que atribui a ela diferentes significados e valores, ao mesmo tempo as influenciando, com sua presença e olhar.

Assim acontece com as atribuições de forma e conteúdo das imagens, sendo a cor de pele, por exemplo, um dos atributos que se pode elencar e analisar na construção de significados. A Arte participa da construção de significados através de suas imagens, no sentido de reforçar os parâmetros advindos das relações sociais e, ao mesmo tempo, convidando o observador a participar do processo, tensionando o discurso entre a imagem e o observador.

O objetivo deste trabalho foi estudar as representações artísticas das imagens de Maria Bueno, especificamente na pintura de Raul Cruz, tendo a capital paranaense como cenário.

O corpo é uma expressão individual, mas também uma construção social de representação. A imagem construída culturalmente e a imagem construída na arte são reflexos e ao mesmo tempo interferências de interesses políticos e ideológicos, reforçando padrões e gerando normativas de representações. A imagem do corpo é parte desta construção.

Ao longo da História da Arte, as representações dos corpos sacralizados estiveram à mercê de forças construtivas da igreja, que reforçaram o interesse nestas representações do corpo branco associado à luz e o negro às trevas, que assim sendo constituíram forte indício de discursos políticos e simbolicamente construídos nas representações em igrejas e nas pinturas de santos e santas.

Percebe-se com isto que, ao se conviver, com tais representações e ao reproduzi-las como verdades, reforçamos tais ideias, gerando a padronização destas representações, que passam a ser culturalmente reforçadas.

Nesse contexto, este trabalho inicialmente compreendeu como os significados das imagens são construídos ao longo de nossa existência e como essas imagens são norteadoras da construção de identidades, e ainda qual seria o papel da Arte nesse processo ao longo da

trajetória humana. Nestes estudos, entendeu-se como um caminho que as representações artísticas “editadas” pela História da Arte foram fortemente atreladas a interesses políticos, hegemônicos, religiosos, na construção de ideais de crenças e poder.

Com isto, analisamos a construção do corpo em representações sacralizadas e constatamos que tais representações são possibilidades de discursos atreladas a grupos de interesses de poder. Verifica-se que as mesmas imagens se repetem ao longo da História da Arte indo desembocar na arte contemporânea.

Através desta análise percebemos que as representações sacralizadas sempre estiveram atreladas a ideais simbólicos dentro da igreja, principalmente, ideais estes de dominação de seus territórios e expansão de suas ideias. Assim sendo, o corpo dos santos negros foi quase banido de suas representações. O corpo negro esteve ao longo da história da igreja ligado à negação nas representações já que se atribuiu a ele valores menores e depreciativos, como a violência, a feiúra e a degeneração moral.

As representações sacralizadas refletem a maneira como se construiu o olhar da igreja e seu público sobre essas representações imagéticas, reforçando a ideia de beleza, cultura, educação e civilidade sempre a partir do olhar europeu, enfatizando que o corpo branco está associado à luz, pureza e retidão do espírito.

Nas representações dos corpos sacralizados na igreja, apontou-se a repetida representação do corpo branco; já o corpo negro quando aparece está inserido em nichos históricos bem específicos, não rivalizando com o corpo branco nas representações da igreja em quantidade.

Neste trabalho tivemos como premissa analisar a pintura de Raul Cruz “Retrato de Santa Maria Bueno” (1987), entendendo como o artista a constrói e como sua representação reforça o discurso do corpo branco na sacralização de imagens. Entendemos que imagens são construções discursivas, percebemos também quando o artista repete esses padrões e reforça estruturas pré-existentes.

Dentro de seu imaginário, o artista pode reforçar estas estruturas ou optar por quebrar tais representações, trazendo uma nova possibilidade de representação e pensamento. Entendemos que a pintura de Raul Cruz está atada à poética do artista, mas mesmo assim percebemos que ele a faz dentro dos padrões impositivos construídos ao longo da História da Arte, segundo o qual o corpo branco nos remete a idealização nas representações.

Ao se indagar porque a pintura de Raul Cruz “Retrato de Santa Maria Bueno” traz a personagem com a pele branca, percebemos que o artista reforça e reproduz toda uma carga de imagens que povoaram sua vida a partir de sua aproximação a ícones religiosos desde a

infância. Essas construções são concomitantes, são relações entre a liberdade poética e a realidade já existente e que em dado momento o artista delas faz uso.

Pode-se pensar que no próprio contexto de vida Raul Cruz se manteve à margem, numa postura de negação aos sistemas pré-estabelecidos. Sendo assim ele não irá se adaptar como aluno na Escola de Musica e Belas Artes do Paraná, pois não sentia que o meio acadêmico iria somar à sua expressão artística. O artista também se distanciava de algumas relações sociais, quer queira por timidez ou por achar que longas conversas o entediavam profundamente.

Não são de causar estranhamento suas escolhas expressivas nas artes plásticas e no teatro, no qual Raul se aproxima de personagens marginalizados. Ele então se aproxima de Pierre Rivière, um matricida confesso, mas que para Raul é a vítima no seio familiar. É Pierre que mata a mãe e os irmãos, não pela loucura mas sim como gesto de amor para salvar o pai das torturas psicológicas deste meio. Para o artista Raul Cruz, Pierre é tanto vítima quanto agente.

Na representação da pintura “Retrato de Pierre Rivière”, de Raul Cruz, vemos um Pierre Rivière jovem, quase uma criança ou pré-adolescente, quando comete o crime, no entanto o assassino tinha 21 anos à época do crime. Podemos já perceber que a imagem de Raul demonstra a fragilidade do personagem, uma quase criança assumindo tamanha responsabilidade por gesto tão cruel. É Rivière o menino sombrio de Raul Cruz, pequeno e frágil mais propenso a receber o perdão do artista, que a pena capital da sociedade irá julgar.

Com Maria Bueno não é diferente: a personagem é construída também de forma marginal por Raul, ele propõe a imagem como de uma santa, mas ela não corresponde às construções das santas que o próprio Raul viu em sua infância.

A Maria Bueno de Raul Cruz é o entrelace das possibilidades como a santa e a prostituta, pois negar o lado mundano de Maria Bueno seria mostrar padrões e possibilidades já existentes dentro da construção da igreja (nos processos de sacralização dos santos muito dos quais de vida mundana e pecaminosa como a Maria Madalena da tradição apócrifa, por exemplo, que de prostituta passa a ser vista como santa, já que existe o processo de redenção e arrependimento dos pecados); no entanto isto não é importante para Raul.

Percebe-se que, para Cruz, em sua obra “Retrato de Santa Maria Bueno”, o pecado, o feminino na representação do corpo e a vaidade nos esmaltes vermelhos das unhas estão presentes e são a própria sacralização dos aspectos mais negados e execrados pela igreja, não existindo a negação da prostituta para que a santa possa “nascer”. Ele mostra Maria Bueno

como a vê, assim como “perdoa” Rivière pelos crimes. O artista constrói Maria no seu mais polêmico aspecto.

A Maria Bueno de Raul Cruz é feminina de corpo, tem seios e é vaidosa, é santa porque soube ser mundana, é santa pelo olhar do artista que a sacraliza como ela o é, e é na marginalização de Bueno que Raul propõe a redenção da personagem na pintura e no teatro.

O corpo branco está na pintura de Andersen, nas estátuas do túmulo de Maria Bueno e esta na pintura de Raul Cruz também; com isto afirmamos que imagens são construções, pois elas propõem elementos sensibilizantes, reforçam paradigmas, podendo a partir disto serem reproduzidas não somente como possibilidade imagética, mas reforçando construções há muito sedimentadas.

Para a existência de uma sociedade justa e igualitária, deve-se construir uma nação que não exclua ninguém, que considere todos os membros sociais como elementos importantes, reconhecendo sua contribuição no processo de crescimento social. Nesse sentido se fazem necessárias ações afirmativas e eficazes de erradicação destas forças, pois é preciso que o Brasil cresça em uma base realmente democrática e isto se torna viável quando realizadas políticas públicas de inclusão às quais o artista pode contribuir como autor de imagens veiculadas na cultura.

Uma sociedade justa jamais deverá pecar pela omissão, pela negação das diferenças culturais, pelo não reconhecimento às diferentes escolhas de cada indivíduo; ao contrário, uma sociedade deve ser plural, aberta às negociações. A História da Arte se mostra não linear, a história da sociedade humana também não o é, então vale percebermos que assim também são os indivíduos nesta sociedade: somos singulares, únicos em nossa completude.

Uma sociedade justa não se constrói equalizando o indivíduo, achatando culturas, mas sim dando possibilidades de crescimento e desenvolvimento nos seus mais amplos aspectos.

Alguns trabalhos futuros que poderão a partir desta dissertação:

Análise do trabalho do Raul Cruz sob o olhar de gênero; análise do trabalho do Raul Cruz no olhar do contraste entre a dor e a angústia, na relação com a sexualidade; pensar o trabalho do Raul Cruz a partir da sua doença, a AIDS e sua influência na sua produção artística, pensando a produção artística de artistas com esta mesma doença; Pensar a conversa da pintura com o teatro, através do trabalho do Raul. Imagens estáticas e dinâmicas. O que a imagem da Maria Bueno não mostra e que o teatro compensa de certa forma; as imagens sacralizadas de santos que não são reconhecidos pela igreja; aprofundar os estudos em respeito à trajetória histórica dos negros no Brasil e sua vinculação com a representação

artística; aprofundar os estudos sobre o papel do pesquisador na sacralização da imagem e o papel do artista na sacralização de suas obras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Luiz Edmundo. **Gertrude Stein**. Disponível em: <<http://www.tanto.com.br/luizedmundoalves.htm>>. Acesso em 05 de março de 2017.
- ALVES, Leão. **A Purificação Racial da “Aberração Mestiça” – 1ª parte**. Disponível em: <http://nacaomestica.org/la_kabengele_munanga_e_a_aberracao_mestica_01.htm>. Acesso em 08 de setembro de 2016.
- ANDREWES George Reid. **Democracia racial brasileira 1900-1990: um contraponto americano**. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141997000200008>. Acesso em 25 de setembro de 2016.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Ed. Papyrus, São Paulo, 1990.
- Maria Bueno**. Disponível em: <<https://www.mariabueno.com.br/>> Acesso em 24 de junho de 2016.
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era da sua Reproducibilidade Técnica**, in **BENJAMIN et al, Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2012.
- BERTOLI, Mariza. **A Morte, a Esfinge e a Rosa na Arte de Raul Cruz**. Editora: Secretaria de Estado da Cultura, PR, 1999.
- BOTELHO, Octaviano da Cunha. **O Problema Fonológico da Palavra Ham (Cam) e sua Identificação com a Cor Negra**. Disponível em: <<https://observadorcriticodasreligoes.wordpress.com/2015/01/09/a-problematICA-da-negrura-de-ham-cam/>>. Acesso em 17 de agosto de 2016.
- BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt – **Modernidade Líquida** – Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed 2001.
- BRAGA, Amanda. **Retratos em branco e preto: discursos, corpos e imagens em uma história da beleza negra no Brasil**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como parte dos requisitos para obtenção do Título de Doutor em Letras. 02/2013.
- BRASIL, Paulo. **Imagens de vestir**. Disponível em: <<http://www.ihit.pt/new/boletins/2012/imagensVestir.pdf>>. Acesso em 30 de outubro de 2016.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de/LIMA, Solange Ferraz de. **Cultura Visual na era da reprodutibilidade técnica**. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/viewFile/163/162>> Acesso em 24 de outubro de 2016.
- CENA RAUL CRUZ**. Catálogo p. 29, 2010

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano. 1.** Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CRUZ, Luiz Alberto Borges da, **Raul Cruz Sonhos.** Fundação Cultural de Curitiba, 2008.

FERNANDES, José Carlos. **Maria Bueno segundo o barão Potyguaras.** Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/colunistas/jose-carlos-fernandes/maria-bueno-segundo-o-barao-potyguaras-emvk5kfstqo7m1mlymqpnny2l>>. Acesso em 17 de setembro de 2016.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta.** São Paulo: Hucitec, 1985.

GOLDENBERG, David M. **The Curse of Ham: Race and Slavery in Early Judaism, Christianity and Islam.** Princeton: Princeton University Press, 2005.

GOMBRICH, E.H. A História da Arte. Rio de Janeiro, Ed. LTC. 1995.

HOFBAUER, Andreas. **Uma História de Branqueamento ou o Negro em Questão.** São Paulo: UNESP, 2007.

HOFBAUER, Andreas. **Racismo: o branqueamento da sociedade.** Disponível em: <<http://advivo.com.br/blog/antonio-ateu/racismo-o-branqueamento-da-sociedade>>. Acesso em 01 de outubro de 2016 as 16h01 min.

JANSON, Anthony F. **Iniciação à História da Arte.** Martins Fontes Editora, São Paulo, 1998.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Campinas: Editora Papirus, 1996.

JURKEVICS, Vera Irene. **Os santos da igreja e os santos do povo: devoções e manifestações de religiosidade popular.** Tese para obtenção do título de doutor.2004 Disponível em: <<http://www.poshistoria.ufpr.br/documentos/2004/Veraluciajurkevics.pdf>> Acesso em 29 de outubro de 2016.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura um conceito antropológico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia.** Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2007.

MACIEL, Maria Eunice de Souza. **A Eugenia no Brasil.** Tese de doutorado. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ppghist/anos90/11/11art7.pdf>>. Acesso em 26 de outubro de 2016.

Mafra, David. **Raul Cruz: um encenador contemporâneo.** / David Mafra. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

MENDES, Berenice. **Raul Cruz: Pintor de almas.** Vídeo documentário. Estados Unidos. Curitiba, 1994.

O nascimento de Venus.

<http://www.suapesquisa.com/artesliteratura/nascimento_venus.htm>. Acesso em 12 de outubro de 2016.

PEREIRA, Sebastião Isidoro. **Maria Bueno**. Curitiba: Editora Gráfica Mundial, 1948.

PRADO, C. Jr. (1937/1994) – **A formação do Brasil Contemporâneo: Colônia**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

ROTH, Lorna. **Questão de Pele**. Zum, n.10, abril de 2016, p.158-167.

Sandálias Ipanema. < <http://www.sandaliasipanema.com.br/historico>>. Acesso em 12 de outubro de 2016.

SCHWARCZ, Lilia Morritz. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1993.

SCHWARCZ Lilia Moritz; VAREJÃO Adriana. **Pérola Imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2014.

SHOHAT, Ella, and STAM, Robert. **Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media**. New York: Routledge, 1994. [Publicado no Brasil como *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à Teoria da Cor**. Curitiba: Ed. UTFPR, 2015.

Venus de Milo. Disponível em: < <http://www.visual-arts-cork.com/sculpture/venus-de-milo.htm>>. Acesso em 12 de outubro de 2016.

WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasmas Para Gente Grande**. Escritos, esboços e conferências. São Paulo: Ed. Companhia.

ANEXOS

ANEXO I

Oração para Maria Bueno

“Minha querida Maria Bueno, Espírito Iluminado, Mensageira de Cristo na Terra, junto às criaturas vulneráveis como nós! Eu venho pedir o auxílio certo para as minhas dificuldades, pois tenho certeza que serás a minha protetora e me ouvirás, como sempre fazes quando estou desamparado (a). Com a tua assistência, meu pedido não ficará no esquecimento. Imediata resposta obterei de ti. Portanto, confio e entrego em suas mãos espirituais o meu problema que é... (dizer o problema e a graça desejada). Maria Bueno, sinto o meu espírito tão agitado, desesperado, amargo como fel por esta provação que me invade. Ser de Luz, tenha pena de mim, ajuda-me como melhor achares, faz com que tudo chegue aos caminhos certos para que a alegria, a saúde e a paz voltem ao meu espírito atormentado. Por tudo, muito obrigado (a). Em troca de tua ajuda, prometo socorrer todos que tu mandares em meu caminho, Amém.”

(Fonte <https://www.mariabueno.com.br/oracao-a-maria-bueno/>)

ANEXO II

No final dos anos 1980, passei a frequentar com amigos um bar chamado *Camarim* (situado na Rua Amintas de Barros entre os números 23 e 45, ao lado do Teatro Guaíra). Nesta época começava a descobrir a noite Curitibana, e o *Camarim* era um bar onde se poderiam encontrar artistas plásticos, músicos, bailarinos, modelos (era o que eu fazia à época), atores (artistas daqui e de outros estados já que a aproximação do Teatro Guaíra propiciava isto).

Lá se podia ouvir o melhor Jazz e Blues da cidade.

O *Camarim* era pequeno, apinhado de mesinhas e enfumaçado; o bar também era um local onde se podia “azarar”, ou melhor, “paquerar” ou “flertar” ou somente conhecer pessoas que eram parte do meio artístico/criativo da cidade.

Lá pude ver a performance de Rossana Guimarães com seus vestidos de papel (este trabalho em papel foi mais tarde reformulado em metal), pude ver exposições de fotografias e pinturas que me causaram profunda impressão, afinal eu vinha de um ensino onde o máximo que se mostrava sobre arte era Leonardo Da Vinci e Picasso.

Estes contatos com artistas romperam dentro de mim vários paradigmas, por fim eu podia ver o outro lado da arte, pois era tudo novo e excitante: a arte rompia com as manifestações sedimentadas dos livros que até então tinham sido meu único contato e possibilidade. Com isto passei a me interessar por esta arte próxima a mim, comecei a pesquisar quem era quem no contexto local e nesta época conheci Raul Cruz.

Não posso dizer na realidade que o conheci, não sei se alguém um dia pode dizer isto. O fato é que um dia sentado com amigos no referido bar Raul se aproximou, cumprimentou um amigo em comum e sentou-se em frente a mim. Era um homem alto, moreno de pele como um mouro ou um árabe, cabelos penteados para trás levemente cacheados e brilhantes pelo uso de algum gel. O que me chamou mais a atenção era a sua personalidade tímida, reservada, quase taciturna.

Se neste momento ele trocou duas ou mais palavras com o grupo foi muito, ele ficou ali quieto, observando a todos e o que acontecia ao redor, por vezes sorria e fumava muito, ficou pouco em nossa mesa e logo pulou para outra onde pude observar que também não permaneceu por muito tempo; era inquieto.

Eu me lembro das vezes em que ele me olhou nestas ocasiões, pude perceber como ele era grande, grande na capacidade que algumas pessoas têm “de tornar os lugares menores com sua presença”, eu naquele momento senti assim, ele olhava com olhos escuros e tristes, mas cheios de força como alguém que tem a capacidade de ler sua alma enquanto rouba pedaços dela.

Com este “despertar” pela arte local, passei a me interessar pelos espaços e museus de Curitiba, passei a frequentar o MAC, onde conheci outros tantos artistas, onde pude ver mais performances de Rossana Guimarães, ver o Salão Paranaense e outros eventos, pude também ir à abertura da exposição de gravuras de Raul Cruz na sala Miguel Bakun na Biblioteca Publica do Paraná, onde comprei uma.

Com a aquisição de uma gravura, marquei com Raul uma visita ao seu apartamento/ateliê para assim pagar pelo objeto. O ateliê era no bairro Capanema, situado num prédio baixo de esquina. Raul me recebeu com um sorriso me convidando pra entrar; pude novamente perceber a tal timidez da primeira vez que o conheci. Raul e eu permanecemos na primeira sala do apartamento onde pude ver a grande maioria de suas emblemáticas pinturas. As pinturas estavam no chão encostadas nas paredes (como que prontas para serem levadas para outro lugar). Lá estavam pinturas maiores e outras menores. Lembro-me das cores brilhantes, dos desenhos intrigantes e sobretudo pude perceber como estas pinturas contavam histórias e falavam de coisas que até então eu não sabia ser possível na arte.

Em dado momento pude perceber a pintura de Maria Bueno num canto, pequena em tamanho perto das outras maiores. Lembro-me da impressão que ela causou em mim ao me aproximar e perguntar quem era ela... Raul sorriu e me explicou sua história, me senti desconfortável diante do relato e pensei se seria certo pintar a violência, a morte, a dor como arte. Naquele tempo ainda eu não tinha despertado para isto. Por fim negociamos o objeto e

peguei minha gravura me sentindo feliz por ter algo dele; meus amigos mais abastados todos tinham pinturas de Raul eu por fim tinha uma gravura e estava feliz.

O final dos anos 1980 foram terríveis com o advento da AIDS. As pessoas tinham medo de tudo, tinham medo de ir ao cinema e se sentar em seringas contaminadas propositalmente deixadas lá por pessoas contaminadas (esta era uma das histórias que circulavam à época), as pessoas não bebiam do mesmo copo, ou se sentavam nos lugares em que doentes estiveram... Foi uma época de horror e muita dor; muitos morreram rapidamente.

Eu não lembro nesta época de ver Raul novamente. Só soube de seu passamento por um amigo tempos depois e de ter lido no jornal uma matéria sobre a sua trajetória.

No dia 15 de fevereiro de 2017, visitei o apartamento de Foca Cruz, (coincidentalmente no dia do aniversário de Raul) para uma última entrevista para a minha dissertação de mestrado. Simpático e generoso Foca, me recebeu em seu apartamento, para onde tinha recém mudado. Na sala da frente vi pinturas de Raul e de Foca no chão, encostadas nas paredes esperando para serem fixadas e tive uma sensação de *déjà vu* com a cena.

Entre tantas e tantas histórias que Foca me contou falou da época em que Raul sabia ter o vírus HIV, contou-me que certa vez, ao ir à cerimônia de entrega do troféu Gralha Azul, usou uma camiseta onde ele próprio escreveu com tinta acrílica: AZT (azidotimidina). O gesto me fez lembrar em muito a obra de Nathaniel Hawthorne, “A Letra Escarlate”, em que a personagem Hester Prynne é acusada por seus vizinhos puritanos de dar à luz uma criança ilegítima e tem a letra “A” bordada na roupa como forma de acusação e vergonha. No gesto de Raul sinto uma grande dramaticidade, pois ele aponta a marginalização da sociedade da época, e o preconceito diante dos contaminados pelo vírus HIV.

Ao mesmo tempo, vejo como Raul é forte e grandioso, suficiente grandioso e único por assumir sua própria letra escarlate. Raul foi um grande provocador, talentoso, singular, marginalizado como o próprio Pierre Rivière e Maria da Conceição Bueno também o foram.

Viva Raul Cruz!