

# caiana

Claudia de Olivera

‘A Carioca’ de Pedro Américo: gênero, raça e miscigenação no Segundo Reinado

## ‘A Carioca’ de Pedro Américo: gênero, raça e miscigenação no Segundo Reinado

Claudia de Olivera

Em 1864, o pintor brasileiro Pedro Américo, bolsista do Imperador Pedro II na Europa, envia para a Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes, a tela *A Carioca*. (Fig.1) A pintura recebe a medalha de Ouro e, Pedro Américo, em agradecimento ao financiamento de seus estudos, decide presentear Sua Alteza Real com o quadro. Para a surpresa do artista a pintura é recusada pelo Mordomo Mor da Casa Imperial, Paulo Barbosa<sup>1</sup>, por considerá-la licenciosa. Em uma época em que a Mordomia da Casa Imperial tinha como uma de suas funções adquirir obras de arte que exaltavam a raça brasileira em formação, como a tela de Vitor Meirelles, *A primeira missa no Brasil* (1861), parece que a tela não evocava, para um representante do Império, um florão do triunfo do povo brasileiro.

Do ponto de vista do público que compareceu ao Salão, a tela também não agradou. A ilustração de Henrique Fleiuss na revista *Semana da Semana* de 1855 (Fig.2) apresenta, em tom satírico, uma matrona oitocentista escandalizada e ofendida ao fruir a figura feminina desnuda. Ultrajada diz ao marido que, com o seu monóculo escrutina a mulher representada: “*Veja que desaforo. Mandar-se pintar sem ter roupa para vestir*”<sup>2</sup>. A ilustração de Fleiuss parece apontar para uma crítica moral ao objeto representado na tela, indicando uma fruição desestabilizadora que, obviamente, alude ao papel da mulher na sociedade brasileira oitocentista. A matrona da ilustração de Fleiuss é provavelmente uma representante da boa família fluminense, e, como membro da

família patriarcal encarna o papel da mulher na época: o da grande Mãe da Nação brasileira, qual seja, atuar com recato e decoro, cuidar da prole e da escravaria, manter o domínio de seus sentimentos, ponderar os conflitos conjugais, mantendo, assim, a estabilidade nas relações domésticas e o respeito ao marido. A imagem da mulher recatada, envolvida apenas com o universo doméstico, no controle de suas sensibilidades íntimas e de seu pudor era central nos discursos sobre a construção de uma Nação constituída por indivíduos de qualidade, os quais auxiliariam na edificação de uma raça saudável, possibilitando o progresso moral e econômico da Nação.

Partindo do programa de construção da obra seguido pelo artista, a imagem d’*A Carioca* é uma alegoria ao Rio Carioca – principal fonte abastecedora de água da cidade na época - e não a mulher nascida no Rio de Janeiro. O primeiro registro histórico do Rio Carioca remonta o ano de 1503, quando o Governador Geral da Província do Rio de Janeiro Gonçalo Coelho manda construir uma casa em sua nascente, no Silvestre - região localizada no caminho da Floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro. Os índios Tamoios que lá viviam passaram a chamar o Rio, de Rio Carioca – palavra que na língua indígena significa “Casa de Homem Branco”. Com o tempo, a palavra indígena que dava nome ao Rio passou, também, a aludir ao povo que vivia na cidade. O Rio Carioca ganhou importância ainda maior quando foi canalizado no século XIX, e construído o Aqueduto da Carioca, que possibilitou que a água chegasse até o Centro da cidade, tornando-se, assim, acessível à população da cidade.

*A Carioca*, de Pedro Américo, sendo uma alegoria de enaltecimento à geografia local, não parecia em nada contrariar a política imperial em relação às artes e tão pouco àquela levada a cabo pela Academia Imperial de Belas Artes. Desde a sua concepção, em 1826, a Academia tinha como ação principal incentivar seus artistas e dar a conhecer ao Imperador e à sociedade em geral os seus progressos. As obras executadas pelos alunos da Academia seriam ao mesmo tempo, uma forma de homenagear o Imperador pelo patrocínio às artes, ao mesmo tempo em que davam início a uma galeria de obras útil a diversas finalidades como, por exemplo, aquelas voltadas ao enaltecimento da história da cidade e da Nação. Havia, ainda, o

interesse, por parte da Academia e do Imperador Pedro II, de formar artistas nacionais capazes de figurarem ao lado dos artistas estrangeiros. A produção nascida do fazer artístico desses mestres e alunos contribuiria para criar um acervo nacional, cujas obras refletiriam a história do país, a peculiaridade das diversas regiões, a sua fauna e flora, as suas riquezas, a sua gente.

Uma reflexão sobre a arte nacional na segunda metade do século XIX implica em considerar a relação entre as estéticas Neoclássica e Acadêmica. Os artistas franceses que chegam ao Rio de Janeiro em 1816 estruturam a Academia Imperial em torno dos princípios neoclássicos. Estes, quando adotados pela primeira geração de artistas brasileiros formados pela Academia Imperial, da qual o pintor Pedro Américo faz parte, já são tomados na versão acadêmica. Por Academicismo podemos compreender o movimento que, durante o século XIX e parte do XX, se caracterizou por uma releitura do Neoclássico por meio de adaptações modernizantes, configuradas pela incorporação dos diversos movimentos artísticos que se sucederam ao longo do século XIX, do Romantismo ao Pontilhismo.

Já a estética Neoclássica tem seu ápice coincidindo com a Revolução Francesa. O ideal neoclássico repousa sobre a arte do mundo antigo e greco-romano, e tem como temática de representação a Antiguidade simultaneamente a uma profunda valorização das Virtudes da Pátria. Contrariamente ao Barroco e ao Rococó – estilos artísticos que precederam ao Neoclássico – a técnica artística neoclássica não incentiva a inspiração, a habilidade, o virtuosismo individual, mas é instrumento racional, cujo maior objetivo era servir a sociedade. Segundo o historiador da arte Jean Starobinski, o Neoclássico se propunha instrumento racional, cujo maior objetivo era servir a sociedade. Ma tela *O Juramento dos Horários*, (1784) de Jacques-Louis David – o maior representante da linguagem neoclássica – o traço é firme e expressa uma paixão controlada e um estoicismo moral cujo modelo é a ética civil Clássica – que se serve como modelo para a nova República francesa. Florescem temas como a defesa da Pátria representados através do sacrifício, da vitória e do dever do indivíduo-cidadão. A arte e a imaginação são controladas e guiadas pela razão. Para

Starobinski, “...na pintura, a Revolução quis que a imaginação fosse controlada e guiada pela razão e a razão encontra o seu apoio em formas que se opunham a deformação, a languidez e a redução do paraíso pródigo do espírito do Rococó”<sup>3</sup>.

O historiador da arte Giulio Carlo Argan<sup>4</sup> diz que o neoclássico condena os excessos de uma arte que teria sua inspiração na imaginação e na ilusão, na frugalidade da Corte dos luízes, como apresenta o pintor do Antigo Regime Antonin Watteau. Em sua tela *Viajem à Ilha de Citera* vê-se a predileção de Watteau por ondulações languidas que se deixam ver através de cores e decorações delicadas, onde predominam a calma e a melancolia, em uma composição onde ressaltam os cenários fantásticos, como a Ilha de Citera, a qual, segundo o sociólogo Norbert Elias, em seu ensaio, *A peregrinação de Watteau à Ilha do amor*, a pequena ilha localizada no vasto arquipélago grego, “aparece como símbolo de um fictício santuário de amor, destino de muitos casais de jovens amantes galantes e objeto de sonhos e desejos, uma espécie de utopia secular”<sup>5</sup>. A filosofia neoclássica apoiou-se na teoria de interpretação do passado clássico elaborada pelo historiador da arte alemão Johann Joachim Winckelmann, especialmente, no singular capítulo da famosa *querelle des anciens et des modernes*<sup>6</sup>. A sua interpretação dos antigos apontava para uma nova concepção da Antiguidade. Para Winckelmann o passado Clássico exercia forte influxo sobre a cultura ocidental moderna. Por isso a íntima relação do Neoclássico com o passado Clássico, com a Antiguidade.

Vinte anos mais tarde, em 1884, Pedro Américo, embora vivendo na Europa, mas já pintor oficial da Corte de Pedro II, apresenta uma nova versão da tela, quando então, *A Carioca*, além de ser novamente premiada, é adquirida pela Pinacoteca da Academia, passando em 1937 a integrar o Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, onde hoje está exposta. Contudo a tela que vemos e que atualmente está no Museu Nacional de Belas Artes é uma cópia com variações da versão de 1864 – atualmente desaparecida. Após ser recusada pela Mordomia, a tela foi comprada pelo Imperador Guilherme I da Prússia, sendo vista pela última vez na Exposição da Filadélfia, em 1889, no Pavilhão do Brasil, junto com os principais produtos de exportação brasileiros.

Pensar o vínculo entre a Academia Imperial de Belas Artes brasileira e o processo de modificações que esta sofre a partir da década de 1880 – década em que a segunda versão da tela é comprada pela Academia -, impõe que se considere o seu projeto mais ambicioso, o que foi estruturado por um de seus diretores, Araújo Porto Alegre, na década de 1850, denominado, Escola de Pintura Brasileira. A proposta de Porto Alegre visava dotar a arte brasileira de uma identidade própria capaz de fornecer uma imagem a um país recém-independente, baseada ao mesmo tempo no estilo acadêmico com uma temática brasileira. Contudo, a década de 1880 apresenta outras linguagens artísticas e outras temáticas mais próximas ao realismo, à pintura ao ar livre e uma temática nova: o nu artístico. Uma das telas mais impactantes no salão de 1884 foi o nu artístico de Rodolfo de Amoedo, *Estudo de Mulher*.

Em *A Carioca*, de Pedro Américo, apresenta-nos um nu, onde predominam as curvas e as ondulações. A curva é definida pelos excessos na forma. A curva é livre, sensual e emocional. Na composição, a curva alia-se a sinuosidade do corpo feminino e alude, também, às curvas naturais do Rio Carioca. Na tela, a curva domina o território dos sentimentos, da suavidade, da flexibilidade, de uma geografia local e do feminino, e encontram-se em oposição ao caráter racional da linha reta que impõe a vontade e o controle do Neoclássico.

Que contextos a figura curvilínea de Pedro Américo teria suscitado que a levaram a ser recusada pela Mordomia e causado escândalo na sociedade carioca da década de 1860? Podemos entender que para a Mordomia Imperial e a sociedade da época um nu artístico encarnava naturalmente a licenciosidade, ou teria *A Carioca* características peculiares para ser vista como uma imagem imoral? Que características raciais apresentava o corpo desnudo dessa mulher à sociedade de seu tempo?

O sentido desta pintura não é o que está lá, mas o modo como está, ou melhor, como foi articulado. *A Carioca*, a nosso ver, parece introduzir um conjunto de diferenças nas narrativas canônicas sobre o nu feminino. Entre todas as diferenças, a principal delas é alteridade desta figura feminina<sup>7</sup>. Ou seja: signos, emblemas, chaves que, ao assegurarem

uma alteridade à figura representada, introduz “o outro” na narrativa acadêmica. Introduz “o outro” na norma dominante. Quem é o outro representado? É um corpo feminino desnudo muito próximo a um corpo real. Na composição percebe-se que o artista aproxima-se das concepções realistas da segunda metade do século XIX, ou seja, das culturas visuais da modernidade: o realismo, o naturalismo e as novas tecnologias da imagem, como a fotografia.

Contudo, tomando a análise de Gilberto Freyre sobre a percepção da sexualidade negra pela sociedade colonial branca, em *Casa Grande e Senzala*<sup>8</sup>, a criatura tropical criada por Pedro Américo parece encarnar os elementos associados aos estereótipos da sexualidade negra. Sexualidade que, para a Mordomia Imperial, caracterizava-se por um erotismo exacerbado, pela luxúria, pela depravação sexual, e, por consequência, relacionava-se diretamente ao atraso, ao não civilizado. Na visão de Paulo Barbosa, *A Carioca* encarnava a sexualidade do negro deformado pela escravidão: era imoral, vulgar e excessiva. Sexualidade que, na compreensão das classes dominantes, para exercitar-se necessita de estímulos picantes, danças afrodisíacas e culto fálico, segundo observa Gilberto Freyre<sup>9</sup>. Pedro Américo apresenta o estereótipo do “outro”: “outro” parece ser a representação do corpo de uma mestiça – como o povo brasileiro – e não uma Vênus rosada, como as que desfilaram pelos salões oitocentistas franceses, como nos chama atenção Camila Dazzi.<sup>10</sup>

Pedro Américo cria uma verdadeira Náiade tropical, fazendo uma verdadeira viagem escópica, onde deixa as marcas de suas mãos na construção desse corpo tropical, aparentemente, deformado pelos excessos de curvas. Percebemos, ao olhar a imagem, uma divisão crítica e proposital entre a cabeça e o quadril e as pernas. Estes últimos – quadril e pernas - são alargados e ocupam quase a metade da área desenhada, atravessando o plano da superfície da tela, o que proporciona ao espectador a miragem de áreas de fetiche. Alargamentos e desproporcionalidades incitam a fruição do olhar e criam redondezas afrodisíacas.

Assim, nos parece que o que fazia desta mulher desnuda uma imagem assustadora à Mordomia, não era tanto a imagem de um nu feminino, já que esse gênero fora dos mais representados na

pintura, especialmente na francesa no século XIX e era de conhecimento geral – mesmo os nus mais realistas, como os de Gustave Courbet. Pois o nu, mais que um tema dentro da história da arte, é uma das mais antigas formas artísticas, segundo o ponto de vista do historiador da arte Kenneth Clark<sup>11</sup> no seu clássico estudo sobre o objeto. O nu não é apenas a figura despida numa situação que indicaria constrangimento, mas uma construção que expressa, de modo privilegiado, o ideal de beleza de uma dada época. O termo “nu”, no âmbito da arte, também convoca imediatamente a idéia de um olhar educado, de uma representação que é, antes de tudo, resultado da boa educação do artista. O “nu artístico”, - termo, aliás, cunhado no século XIX – especialmente o nu feminino, encarnava um dos mais caros cânones do Belo ideal. Os nus do pintor Alexandre Cabanel - representante do classicismo acadêmico francês e muito conhecido nos *Salons* - buscavam encarnar o Belo ideal, embora muito próximos da linguagem realista do XIX. Ao observarmos os corpos representados em suas telas percebemos que esses são de um branco marmórico, sem pelos, sem nada que indique carnalidade.

Ao contrário dos nus ideais do século XIX, a carnalidade da figura representada parece encarnar um ritual de celebração que introduz no apolíneo um elemento dionisíaco<sup>12</sup>. A lascívia desse corpo feminino, do ponto de vista da Mordomia e da sociedade patriarcal do século XIX, parecia fazer parte de um ritual de celebração báquica. Ao incorporar uma intensa produção simbólica, a figura apresenta uma carga dramática e moral que a afasta dos padrões morais da sociedade da época. Pedro Américo apresenta esse corpo nu como lócus de uma sexualidade sem regras, sinônimo de energias liberadas e extrapola o cânone. O que fazia dessa mulher desnuda uma imagem assustadora à Mordomia, não era somente a brincadeira associativa entre a imagem da figura feminina lasciva e a senhora habitante da Corte em meados do século XIX. Havia outras associações explicativas para o seu estranhamento junto ao público e a Mordomia.

O historiador da arte Michael Baxandall diz que o estranhamento que as obras de arte suscitam no espectador relaciona-se diretamente com a distância entre a tela e aquele que a olha. Distância que sendo de níveis diversos, ou seja,

de percepção visual, entendimento e leitura, não será jamais superada inteiramente. Sua compreensão é antes de tudo uma representação do que pensamos sobre a obra do que a própria representação da mesma, alerta Baxandall, consciente do condicionamento do olhar e dos códigos de cada cultura na base da obra<sup>13</sup>.

Tomando a justificativa dada por Paulo Barbosa para a recusa do quadro, parece-nos que o Mordomo-Mor remete-se ao que o sociólogo Oracy Nogueira<sup>14</sup> classificou, em 1954, como “preconceito racial de marca” – preconceito que determina as relações raciais no Brasil, no que se refere ao negro, e que elege o fenótipo (a aparência racial) como critério para a discriminação. Toma-se por pretexto para discriminar os traços físicos do indivíduo, a sua fisionomia, seus gestos, ou seja, características que conformam a marca do indivíduo. Dentre essas características, inúmeras gradações classificatórias consideram não só as nuances da cor – “preta”, “mulata”, “mulata clara”, “escura”, “parda”, “trigueira” – como os seus traços fisionômicos: o nariz, os lábios, a cor dos olhos, o tipo de cabelo.

Em *A Carioca*, Pedro Américo, parece ter apresentado uma mulher de raça híbrida<sup>15</sup>. *A Carioca* tinha pele de cor “trigueira” - termo de classificação racial utilizado no Brasil entre os séculos XVI e XIX<sup>16</sup> e que significava cor de trigo maduro, cor morena. Um corpo de cor trigueira certamente não poderia ter agradado a Mordomia Imperial que pode ter reconhecido nessa imagem de mulher o “tropos da mulata”, ou seja: a graça sedutora do sangue misto, da natureza selvagem, sexual e exuberante, de pele que sugere calor, cabelos negros serpentinos, em abundância, seios firmes e um corpo onde predominam as curvas em oposição ao corpo europeu branco, disciplinado e formal. Em suma, esta imagem representa todos os elementos associados aos estereótipos do atraso e do não civilizado. Para a Mordomia Imperial o “hibridismo racial” suscitado na imagem, projetava um absoluto desencantamento, porque articulava terminologias raciais.

A figura de Pedro Américo encarna também uma enorme ambigüidade, pois ao mesmo tempo em que se opõe ao ideal romântico de mulher, no XIX, por outro lado apresenta uma figura de mulher extremamente sensual para a

mesma sua época: exuberância de formas, opulência carnal e pele morena eram atrativos desejáveis para o homem na sociedade patriarcal brasileira, segundo Gilberto Freyre. Esta figura ambígua está emoldurada por uma vegetação misteriosa e exuberante que, obviamente, alude a uma terra que extravasa riqueza e vigor, deixando emergir as profundezas da Floresta Tropical, sibilina, majestosa e sublime. O que suscita um tom dramático a composição, fazendo-a dialogar com as poéticas do Sublime, onde a natureza é um ambiente misterioso e hostil. A imagem da água jorrando do pote, fazendo brotar flores, como o lírio, reafirma a idéia de terra paradisíaca e de natureza pródiga, mas também à natureza da mulher. O elemento água é símbolo de feminilidade, está vinculado a terra e, conseqüentemente, a criação, a fertilidade e ao nascimento. As flores, como o lírio, são elementos que recebem o maná do céu e simbolizam a beleza e a perfeição, e o braço sinuoso da figura aponta para um fundo azul de ultramar, que parece aludir à outra natureza: as “luzes” da civilização ocidental - luzes que iluminam a terra de natureza selvagem, contudo pródiga.

Há uma dialogia pictórica entre o corpo d’*A Carioca* e os nus serpentinos de Michelangelo e de Rafael - cujos corpos em curvas são atléticos, de musculaturas fortes, retorcidas, verdadeiras fúrias, com músculos em ação e modelados. Mas há também na tela uma dialogia especial com o quadro *São João Batista* (1660) de Michelangelo Merisi de Caravaggio. (Fig.3) O artista italiano, em sua tela, além do *chiaroscuro* totalmente espetacular e teatral, cria um realismo primoroso e uma sensualidade quase sacrílega. A pintura naturalista dominada por furores, excessos de claros-escuros e êxtases é marcada com figuras de rapazes andrógenos em poses e situações nada convencionais para sua época. *A Carioca* também apresenta certa androginia, aproximando-se das figuras de Caravaggio. A figura de Pedro Américo deixa muito tênue os limites entre o masculino e o feminino. A criatura tropical de Pedro Américo, assim como as de Caravaggio, parece saltar de penumbras densas, com uma luz que delineia e realçava pontos especiais da tela: as sombras ditam o caminho da composição, valorizando ainda mais a forte luz incidental - que se tornou a característica maior tanto das obras do artista italiano quanto dessa tela de Pedro Américo,

que apropria-se de técnicas, modelos e temas artísticos europeus e resignifica-os para criar uma imagem como um campo aberto para estabelecer novas releituras. De que modo? Utilizando-se de temáticas européias e representações da natureza brasileira, do erotismo e da carnalidade do corpo mestiço para criar uma narrativa, na qual a riqueza da Nação parecia estar na sua própria mestiçagem. Não se trata, portanto, de transplantes, mas de reelaborações que contribuem para uma transformação social. Essa tela de Pedro Américo apresenta à arte da época, uma maneira diferente de expressão da realidade social. Através de signos diversos o artista aponta para questões que não poderiam ser ditas. Uma dessas questões acreditamos ser a representação da brasilidade - a miscigenação da raça brasileira.

Em seus primeiros estudos na Europa, o artista foi aluno de Horace Vernet, e, também de Jean-August-Dominique Ingres que, por sua vez, fora aluno de David. Ingres cultivava o Estilo Grandiloquente, preferia estudar as obras de Poussin, Rafael e Bronzino. Os Retratos femininos, especialmente, os nus idealizados das exóticas odaliscas, eram seu gênero preferido. Ingres desenha os contornos, o que define a figura e o espaço onde está colocada. A linha, o *chiaroscuro*, a luz e a cor são elementos constantes em suas figuras. Ingres pinta *A Fonte* em 1856. (Fig.4) Nessa composição podemos perceber um desenho linear, com curvas impecáveis e ondulações no contorno dos braços, resultantes de um trabalho de observação do modelo. Ingres, para pintar a sua alegoria da fonte, cria um nu frontal, cuja figura é uma ninfa que segura um pote, do qual jorra água. As ninfas são divindades associadas a terra, especialmente, aos rios e as fontes na tradição Clássica. A representação d’*A Carioca* ao relacionar-se à Fonte de Ingres segue uma longa temática de representação ocidental, a qual remonta a Antiguidade - o que sinaliza para uma forte característica da trajetória de Pedro Américo de alinhar-se às representações clássicas na construção de representações locais.

*A Fonte*, de Jean-August-Dominique Ingres, e *A Carioca*, de Pedro Américo têm presença que se impõe ao espectador, ambas fixam-no de frente. Porém, Pedro Américo, em *A Carioca*, apresenta ao público da década de 1860, uma figura feminina, cuja visualidade encarna a beleza

alegórica de um fragmento da história da cidade. Uma alegoria onde a imagem do corpo feminino se torna em si mesmo a visão do voluptuoso e do libidinoso e serve-se como avatar de um mito grego aclimatado ao contexto nacional. Pedro Américo parece ter-se servido da sinuosidade do corpo dessa feminilidade dúbia – de corpo e alma - como veículo de articulação entre beleza feminina, sexualidade, mestiçagem e poder erótico, já que Pedro Américo representa uma mulher local, meio ninfa, meio demônio, meio náiaide tropical cujo pé toca a água, eleva o braço e os cabelos se enroscam serpentinamente.

Contudo, as distorções no corpo desnudo da carioca trigueira pareceram à Mordomia Imperial a representação de um corpo imperfeito, tão imperfeito quanto a sociedade brasileira da época. Povo imperfeito que vive da riqueza que esta terra pródiga oferece. Assim, a relação entre terra e natureza exuberante, representada na imagem dessa mulher de formas opulentas, não funcionou como uma metáfora mito-poética da terra brasileira para o cânone imperial. A questão racial era extremamente complexa na sociedade oitocentista. Olhar para o “outro” e reconhecer-se a si próprio era uma atitude que extrapolava a mentalidade burguesa oitocentista. Contudo, não podemos deixar de olhar para esta imagem de mulher de formas opulentas e admitirmos que ela é metáfora de uma Nação exuberantemente mestiça.

A década de 1870 marca o início da produção de pinturas com temática indianista, produção que afluía bem após sua voga na literatura. Essa temática teve seu apogeu nas artes plásticas na década 1880. Sobre o indianismo na pintura, o historiador da arte Luciano Migliaccio ao analisar a tela *Moema* de Vitor Meirelles (Fig.5) faz o seguinte comentário:

Moema reformulou em termos nacionais um outro gênero: a paisagem histórica, que, unindo o indianismo ao romance sentimental e ao erotismo por meio da imagem feminina, tornou-se característico da pintura brasileira durante quase toda a segunda metade do século.<sup>17</sup>

De fato e, talvez, mais importante em nossa digressão, seja o fato de que a maioria das obras indianistas brasileiras são nus ou semi-nus femininos, em que a paisagem recebe grande

destaque - o que torna ainda mais evidente a validade do comentário de Luciano Migliaccio. O fato é que com o Indianismo nas artes plásticas, os nus femininos começam a ganhar cada vez mais espaço.

A década de 1880 marca, no Brasil, segundo o historiador e crítico de arte Carlos Zílio<sup>18</sup>, uma inquietação extremamente instigante, caracterizada pela investigação da autonomia da arte. Uma consequência importante dessa inquietação é a nova abordagem na tradição não mais como imposição do passado no idealismo Neoclássico ao erguer a Antiguidade como paradigma, mas uma questão pictórica a ser rearticulada diante do presente. Essa nova produção artística altera o projeto estrito de uma arte brasileira, proposto por Porto Alegre, em 1850, dando a esta concepção a possibilidade de ser compreendida de maneira mais ampla e produtiva. Ignorando os vínculos retóricos da pintura histórica, a nova produção propõe implicitamente um entendimento de arte tomada como a arte que é feita no Brasil.

Esse movimento de rebeldia, entre os pintores na década de 1880, apresenta a tentativa de novas representações temáticas. Uma delas foi a construção do tipo brasileiro, mesmo que em moldura imagem-tipo, como a tela *O derrubador brasileiro* (1875) de Almeida Junior. (Fig.6) Na tela vemos a representação de um homem de aspecto rude, pés e mãos de trabalhador, miscigenado – meio indígena, meio negro, meio branco - emoldurado por uma natureza exuberante em destruição, criando, assim, certa representação que busca aproximar-se do “tipo nacional”.

Paralelamente, nas décadas de 1870 e 1880, no Brasil, há a emergência de nus femininos na pintura, dando seguimento à moda dos Salões Franceses. Ao folhear os catálogos das exposições de arte do século XIX, especialmente, na sua segunda metade, é possível perceber uma crescente presença de nus femininos, realizados por artistas das mais diversas procedências, na Europa e no Brasil. Não raro, alguns desses nus suscitavam polêmicas e acaloradas acusações de “mal gosto” e “pornografia” – como foi o caso de *A Carioca*. Percebe-se nesses nus, que no século XIX a representação do corpo ocupou um “lugar obsessivo” entre os artistas que começavam a questionar as concepções do corpo tradicional,

corroborando significativamente para a sua representação nas artes - e também na literatura.

No Salão de 1884, Pedro Américo, apresenta a *A Carioca*, em conjunto com mais nove pinturas, com temática, histórica, alegórica e retratos, mas os ganhadores da Primeira Medalha de Ouro foram pintores que apresentaram soluções pictóricas mais singulares. Foram eles: Abigail de Andrade, com *Um canto no meu atelie* (Fig.7) e duas paisagens, uma de Giovanni Batista Castagneto, *Praia de Santa Luzia* (Fig.8) e outra de Georg Grimm, *Vista do Cavalão* (Fig.9). Este Salão foi o último e o maior que se realizou no Segundo Reinado - nele participaram 53 pintores, 4 escultores e 4 fotógrafos - e significou um momento importante, de intensa produção, marcado por obras de diversos artistas, os quais apresentaram telas com soluções diversas e inovadoras.

É preciso considerar que essa nova produção, que tem seu auge com a geração de 1880, altera o projeto estrito de uma arte brasileira proposto por Porto Alegre, na década de 1850, dando a esta nova concepção a possibilidade de ser compreendida de maneira mais ampla e produtiva, abarcando, inclusive, diversos momentos históricos. Contudo, mesmo havendo uma renovação na Academia, fica patente a incapacidade da arte brasileira de conseguir ligar-se aos movimentos mais questionadores da arte européia. Considerando seu caráter de arte em formação, a tendência será de buscar afirmar-se junto àquilo que era o consagrado na Europa, ou seja, a arte oficial. Temos então uma espécie de renovação do mesmo ou de um mesmo que buscava uma aparência de novo. É preciso atentarmos para uma lógica de cultura periférica da Academia Brasileira, que não vive como a européia, o confronto ideológico direto com a arte moderna.

É nesse contexto que a tela *A Carioca* é comprada pela Academia Imperial de Belas Artes para compor a sua Pinacoteca – junto com as demais telas que Pedro Américo apresentara no Salão. Porém, a trajetória da segunda versão da tela ainda sofreria reveses, recebendo várias críticas, como a do artista e ilustrador Ângelo Agostini, que na *Revista Ilustrada*, de setembro de 1884, refere-se a desproporção anatômica da figura.<sup>19</sup> (Fig.10)

Pedro Américo era então artista prestigiado, deputado e professor da Academia, e popularizado por obras grandiosas. Considerado o artista oficial, era o porta-voz da ortodoxia acadêmica e do dirigismo artístico brasileiro, algo certamente combatido por críticos de arte, como Ângelo Agostini vinculado ao que havia de mais moderno nas artes plásticas nacionais. Ao referir-se a desproporção anatômica da figura, o ilustrador comete a nosso ver uma injustiça, pois Pedro Américo era um mestre não só do traço, mas da cor, como atestam as palavras de Gonzaga Duque, pouco após a morte do artista em 1905. O crítico anota:

...a beleza da forma que a *Carioca* possui, a flexibilidade de suas curvas, a segurança de seus contornos, a exuberância de suas massas musculares, ficaram como características de um estilo, a que o colorido veio a completar com uma turbulenta riqueza de tons crus<sup>20</sup>.

Gonzaga Duque compara *A Carioca*, ainda a obras de Tiziano, Rafael, Veronese e Caravaggio ressaltando a precisão na execução do traço, da composição e das linhas sinuosas.

A melhor fortuna da tela no seu segundo momento também deve ser atribuída ao cenário político da década de 1880. A Abolição e a República eram os temas centrais do debate público e, como nota a historiadora da arte Sonia Gomes Pereira<sup>21</sup>, a tela incorporava mais facilmente agora ao imaginário que circulava em jornais e revistas. Se no auge do Império, a tela não correspondia à exaltação do Nacional pela via do nativismo romântico; em tempos quase republicanos, a tela também parecia alheia ao Brasil. Permanece, assim, simultaneamente transgressora e acadêmica, ao mesmo tempo representação idealizada e corpo pulsante. Dito de outro modo, o erotismo d'*A Carioca* ofereceu-se como um problema não somente estético mas também político e cultural, uma provocação, talvez involuntária, saída de dentro mesmo dos mais severos limites da arte oficial.



## Notas

<sup>1</sup> O cargo de Mordomo Mor era parte da estratégia de hierarquização de uma sociedade informada pela tradição ibérica da época da reconquista portuguesa, onde a coroa concedia cargos administrativos e militares como recompensa por serviços prestados ao estado luso. O império brasileiro seguiu as regras de etiqueta do estado luso.

O Mordomo Imperial (major Domus) era o homem mais poderoso da casa do rei. Odiado por muitos, Paulo Barbosa era um oficial que tinha à sua conta as despesas da Casa Real, tratando de todos os interesses do imperador e outras incumbências. Entre elas, a compra de quadros provenientes da Academia Imperial de Belas Artes, que vinham de encontro à política de exaltação da raça brasileira em formação.

Sobre esta informação ver: João Fragoso, Maria de Fátima Guedes Gouvêa, Maria Fernanda Batista Bicalho, *Bases da materialidade e de governabilidade no Império. Uma leitura do Brasil colonial*, Lisboa, Penelope, 2000, p. 98.

<sup>2</sup> *Revista da Semana*, outubro de 1862.

<sup>3</sup> Jean Starobinski, *1789: Os emblemas da razão*, São Paulo, Cia. das Letras, 1988.

<sup>4</sup> Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna – Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, São Paulo, Cia das Letras, 1998.

<sup>5</sup> Norbert Elias, *A peregrinação de Watteau à ilha do amor*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005, p. 76.

<sup>6</sup> Johann Joachim Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des uvres grecques en peinture et sculpture*, Alerçon (Orne), Aubier, 1990. (Coleção bilíngüe)

<sup>7</sup> Edward W. Said, *Orientalism*, London, Penguin, UK, 2000, p. 87

<sup>8</sup> Gilberto Freyre, *Casa-Grande e Senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, São Paulo, Global, 2006, p. 285.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 290.

<sup>10</sup> Camila Dazzi, *O nu feminine na Argentina e no Brasil – Pinturas de Eduardo Sívori e Rodolpho de Amoêdo. Artciência*, year VII, number 14, September 2011- February 2012.

<sup>11</sup> Kenneth Clark, *The Nude: a study in ideal form*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

<sup>12</sup> Friedrich Nietzsche, *Birth of Tragedy*, Oxford, Oxford UK, 2008; Norbert Elias, *O Processo Civilizador*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

<sup>13</sup> Michael Baxandall, *Padrões de Intenção. A explicação histórica dos quadros*, São Paulo, Cia. das Letras, 2006, p. 35.

<sup>14</sup> Oracy Nogueira, *Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem. Sugestão de um quadro de referência e interpretação do material sobre as relações raciais no Brasil*, Tempo Social, Revista de Sociologia da USP, v.19, n.1.

<sup>15</sup> Néstor Garcia Canclini, *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, São Paulo, Edusp, 2003, p. 20.

<sup>16</sup> No século XIX além das categorias classificatórias raciais mais abrangentes, branco, preto, pardo, mulato, crioulo, negro, cabra e moreno havia também uma combinação entre classificações, como, branca morena, branca trigueira, tirante a moreno, branca alva, branca macilenta, cabra moreno, cabra e trigueiro, pardo claro, pardo pouco trigueiro, pardo escuro, etc. Ver: Jocélio Teles Santos, “De Pardos Disfarçados a Brancos Pouco Claros: Classificações Raciais no Brasil Dos Séculos XVIII-XIX”, in: *Afro-Ásia*, nº 32, Universidade Federal da Bahia, 2005, pp. 115-137.

<sup>17</sup> Luciano Migliaccio, *A Arte do Século XIX*, catálogo da Mostra do Redescobrimento, São Paulo, Fundação Bienal, 2000, p. 105.

<sup>18</sup> Carlos Zílio, “A Modernidade efêmera: anos 80 na Academia”, in: *180 Anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180*. Universidade Federal do Rio de Janeiro / Centro de Artes e Letras / Pós-Graduação da Escola de Belas Artes.

<sup>19</sup> *Revista Ilustrada*

<sup>20</sup> Gonzaga Duque, *Impressões de um Amador. Textos esparsos de crítica (1882-1909)*, Júlio Castañon e Vera Lins (org.), Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

<sup>21</sup> Sonia Gomes Pereira, *Os percursos e dilemas de artistas brasileiros em Paris: o caso da tela A Carioca, de Pedro Américo*, Anais XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Tiradentes/MG, outubro de 2005, pp. 292-301.

## ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

DE OLIVERA, Claudia; “A Carioca’ de Pedro Américo: gênero, raça e miscigenação no Segundo Reinado”. En *caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 2 | Año 2013.