

CAPÍTULO I

## RETRATOS DE UMA BELEZA CASTIGADA (SÉCULO XVIII-1888)

*A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil. Ela espalhou por nossas vastas solidões uma grande suavidade; seu contato foi a primeira forma que recebeu a natureza virgem do país, e foi a que ele guardou; ela povoou-o como se fosse uma religião natural e viva, com os seus mitos, suas lendas, seus encantamentos; insuflou-lhe sua alma infantil, suas tristezas sem pesar, suas lágrimas sem amargor, seu silêncio sem concentração, suas alegrias sem causa, sua felicidade sem dia seguinte... É ela o suspiro indefinível que exalam ao luar as nossas noites do norte.*<sup>34</sup>

**S**e a escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil, como bem ressalta Nabuco, é bem verdade que suas cicatrizes também o serão. As marcas do período escravocrata inundam nossa formação enquanto povo, enquanto nação, estão estampadas em nosso corpo, em nossa língua, em nosso tato. Nosso objetivo, aqui, é abordar a história dessas marcas, a fim de entender de que modo produziam sentido no interior de uma realidade escravocrata. Se quisermos entender um tanto sobre a representação da beleza negra atual, demorar os olhos sobre a história de uma estética africana em tempos de Brasil escravocrata é o primeiro passo. Com esse fim, foi preciso revolver o material

<sup>34</sup> Nabuco (1952, p. 232).

produzido à época, não apenas no que diz respeito às palavras, mas também no que diz respeito às imagens.

Sobre as palavras, ancorados em Gilberto Freyre,<sup>35</sup> vale-mo-nos tanto de sua pesquisa sobre a formação do Brasil em termos teóricos quanto do material catalogado por ele sobre anúncios de jornais brasileiros do século XIX, mais precisamente sobre anúncios de escravos fugidos: são relatos precisos e rigorosos sobre o corpo negro e sua expressão, “são os mais francos, os mais cheios de vida, os mais ricos de expressão brasileira”, segundo o próprio Freyre.<sup>36</sup> Do mesmo modo, no que diz respeito às imagens, lançamos mão de litografias, aquarelas e, mais extensivamente, de fotografias. Estas últimas, produzidas, na maioria dos casos, em estúdios fotográficos, são retratos de uma realidade em desacordo: cenas criadas a partir de um luxo não conhecido pela condição social do negro fotografado, “mas cujos rostos, expressões e posturas denotavam a sua posição, revelavam a sua identidade e podiam também ajudar a revelar parte de sua história”.<sup>37</sup>

Por um lado, flagram-se negros livres ou libertos retratados a partir de um padrão branco, não apenas na indumentária, mas também na pose, com códigos de representação e comportamento que denunciavam a pertença a uma sociedade autoritária e racista. Por outro lado, em se tratando de escravos domésticos, pode-se apontar pelo menos três casos em que essas fotografias eram produzidas: primeiramente, havia aqueles que, levados por seus senhores, teriam seu rosto estampado em álbuns da família a qual pertenciam; do mesmo modo, considerando-se que o século XIX é o momento de progresso científico, o que faz aguçar, sobre o outro, um olhar exploratório, havia o desejo de produzir, pela lente fotográfica, não apenas *souvenirs* que registrassem o negro enquanto diferença exótica, como também uma dada documentação que pudessem ser-

35 Freyre ([1933] 2006, [1963] 2010).

36 Id. ([1963] 2010, p. 84).

37 Koutsoukos (2006, p. 5).

vir de material etnográfico em trabalhos científicos. Em qualquer dos casos, o que nos interessa, aqui, é considerar que as marcas e expressões estampadas nos corpos são historicamente expressivas e ultrapassam as cenas e as finalidades fotográficas delineadas. São corpos que nos falam à distância, sem deixar, no entanto, de serem categóricos.

Com o objetivo de ouvi-los, esta discussão está dividida em três partes. A princípio, discorreremos sobre a representação clássica de uma Vênus branca com vistas a pensar sobre a representação da *Vénus noire*, abordando o surgimento da expressão na França do século XIX e seus desdobramentos no Brasil. A seguir, focados no contexto brasileiro, abordaremos o apelo sexual atribuído ao corpo negro, seu suposto apetite sexual mais aguçado, além das tantas relações “proibidas” entre negros e brancos num país escravocrata. Por fim, em trabalho mais detalhado, reuniremos as minúcias retratadas pelo corpo negro: seus sinais de nação, suas deformações, suas marcas de trabalho, suas tatuagens, seu nariz, seus dentes, seus penteados.

## 1.1 Da Vênus clássica à Vênus negra

Numa recente versão do dicionário Aurélio, o termo *Vênus* apresenta duas acepções: “mulher de belas formas” e “o segundo planeta em ordem de afastamento do Sol”.<sup>38</sup> Na astrologia, o planeta Vênus encarna “o sentimento, o amor, a simpatia, a harmonia e a doçura. (...) Suas casas – Touro e Libra – estão relacionadas, respectivamente, ao pescoço, aos seios e aos quadris, ou seja, a particularidade de uma silhueta feminina”.<sup>39</sup> Na mitologia romana, Vênus corresponde à deusa grega Afrodite: “uma das divindades olímpicas, deusa do amor e da fertilidade”.<sup>40</sup> *Vênus* é, assim, uma mulher, um planeta, uma

38 Ferreira (2008, p. 811).

39 Chevalier & Gheerbrant (1998, p. 938).

40 Kury (2003, p. 16).

deusa. Apropriada, ao longo do tempo, por diferentes culturas, passou por uma série de significações e representações. Como unidade na dispersão: a beleza, a virtude, o corpo.

Já na pré-história, mais precisamente no período que vai do neolítico ao paleolítico, ainda que sejam predominantes as representações de animais, é possível encontrar referências aos signos femininos. Sob a égide da fertilidade, as estatuetas produzidas nesse período estão centradas no tamanho excessivo dos seios, do quadril e do abdômen. Nas palavras de Lipovetsky, são “Vênus esteatopígicas de seios hipertrofiados e flácidos, de ventre e bacia enormes, de aspecto globular. Suas ancas e torços maciços contrastam com braços finos e pernas terminadas em ponta”.<sup>41</sup> São representações que expressam a preocupação com a fecundidade, em detrimento de um enfoque estritamente estético. A perpetuação da espécie, nesse momento, oferece à mulher o lugar de *deusa-mãe*: divindade a ser cultuada pelo seu *poder superior de vida e de morte*. Muitas são as estatuetas de mulheres nuas esculpidas nesse momento. A primeira delas foi descoberta na segunda metade do século XIX, na França. Pela forma *graciosa* que apresentava, recebeu o nome de *Vênus impudica*, como forma de evocar a deusa romana do amor.<sup>42</sup>

A *Vênus de Willendorf*, **Figura 1**, também representa esse momento.<sup>43</sup> Ela foi desenterrada nos primeiros anos do século XX, na Áustria, e acredita-se que foi esculpida entre 24000 ou 22000 a.C. aproximadamente. É um exemplo do modo como os signos da fertilidade estão associados à imagem da mulher no período neolítico. Em contraposição aos braços e pernas inexpressivos, bem como a um rosto sem traços – portador de identidade nenhuma ou, ao mesmo tempo, capaz de representar todas as mulheres do período – apresentam-se seios e bacia hipertrofiados, símbolos da maternidade. Essa não é, portanto,

41 Lipovetsky (2000, p. 108).

42 Bonalume Neto ([2009] 2011).

43 Imagem disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Venus\\_von\\_Willendorf\\_01.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Venus_von_Willendorf_01.jpg)>. Acesso em: 24 out. 2011.

uma representação que se pretende realista, mas uma idealização do papel exercido pela mulher no interior dessas sociedades: *deusa-mãe* da natureza, da vida e da morte.

Já na antiguidade clássica, em contraposição à pré-história, a mulher foi representada mediante seus atributos estéticos. Os gregos saudaram a beleza feminina de forma apaixonada, atribuindo-lhe um poder admirável e, ao mesmo tempo, temível, já que sedutor. Foi exaltada a “harmonia das partes com o todo, seios fartos, cintura fina, balanço do quadril fazendo repousar o peso do corpo sobre uma perna”.<sup>44</sup> Entretanto, paradoxalmente, ainda que admirados, os encantos da mulher não lhe atribuíam um lugar de beleza sacralizada, muito menos um lugar de beleza superior em relação à masculina. Atrelado ao esporte, à retórica e à guerra, era o corpo viril que figurava, hierarquicamente, como modelo de beleza: “a cultura pederástica levou a privilegiar a beleza dos homens jovens, a rejeitar a identificação das mulheres ao belo sexo, a recusar uma hierarquia estética dos gêneros sob a dominância do feminino”.<sup>45</sup>

No interior da classificação grega, que levava em conta o calor do corpo, essa distância entre os sexos, na qual se sobrepunha o masculino, dava-se também pela baixa temperatura do corpo feminino. Os homens, resultado de fetos bem aquecidos pelo útero, recebiam a energia do calor do sêmen, o que lhes atribuíam músculos quentes, fortes, além de altivez e exuberância. As mulheres, em contraposição, destituídas desse calor, tornavam-se frias, frágeis e menos encorpadas que os homens. Disso, decorre que “apenas o macho podia se expor em sua nudez”,<sup>46</sup> de modo que o homem estava para o domínio público, assim como a mulher estava para o domínio privado. Enquanto às mulheres estava reservado o confinamento e as túnicas, ao corpo masculino era permitida a exibição, tendo, em seu nu, a representação de sua beleza e de seu poder.

44 Lipovsky (2000, p. 109).

45 Id. *ibid.*, p. 100-111.

46 Sennett (2010, p. 42).

Expostos em ginásios, os homens se encontravam para um culto ao corpo, que passava pela prática de exercícios – a fim de modelar a musculatura – e ensino de oratória: “um rapaz forte, obviamente, tornava-se um bom guerreiro; uma voz educada garantia sua participação nos negócios públicos”.<sup>47</sup> À medida que se tornavam adultos, eram cortejados por homens mais velhos, com os quais desenvolviam uma relação socialmente honrosa e positiva. A prática homossexual, nesse caso, talvez seja signo – causa e consequência – da então hierarquia que oferecia à beleza masculina o posto de superioridade. A esse fato, acrescia-se, ainda, a associação feita entre a beleza feminina e as armadilhas da mentira e da sedução. Basta dizer que “é a beleza de Helena que serve de pretexto à guerra contra Troia”.<sup>48</sup>

Assim, centrados na superioridade do corpo viril, a antiguidade clássica não se absteve de seu culto e da consequente transferência de seus atributos à representação do corpo feminino. Ápice da beleza, era o corpo masculino que deveria servir de modelo a pinturas e esculturas, ainda que as figuras representadas fossem femininas. Não por acaso, a *Vênus de Milo* (Figura 2),<sup>49</sup> estátua grega que representa a deusa romana Afrodite, recebe um modo de representação masculinizado, acentuado pela musculatura do abdômen. Segundo Lipovetsky, a concessão da estética masculina às representações femininas estende-se até o século V: até lá, elas “aparecem musculosas, da mesma altura que os homens, com ombros largos e um tórax viril; apenas os seios assinalam a identidade feminina”,<sup>50</sup> bem como se apresenta a *Vênus de Milo*.

Essa articulação entre a exaltação de um corpo viril e os perigos apresentados pela malícia do corpo feminino terá reflexo, ainda, no decorrer da arte medieval. Durante a Idade Média teologizada, o feminino representará os perigos contra os quais

47 Id. *ibid.*, p. 46.

48 Lipovetsky (2000, p. 111).

49 Imagem disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Vênus\\_de\\_Milo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Vênus_de_Milo)>. Acesso em: 24 out. 2011.

50 Lipovetsky (2000, p. 110).

deveria lutar o homem. O corpo da mulher assumia o corpo do demônio, lugar do pecado: “porta do diabo, poder tentador”,<sup>51</sup> como salienta Lipovetsky. Ainda segundo o autor, a beleza feminina – a começar pela beleza das heroínas bíblicas – estava em comunhão com a mentira e a astúcia: foi encantado por Eva que Adão pecou. À mulher estava reservado o olhar desconfiado da Idade Média: ardilosa, satânica, a representação feminina medieval estava mais ligada ao medo e menos à admiração.

É apenas na Idade Moderna que a beleza feminina deixa de estar à sombra de um corpo viril para ser exaltada em seus atributos físicos e espirituais. Tem êxito a promoção da mulher enquanto *belo sexo*, símbolo máximo da beleza, obra-prima de Deus, musa inspiradora dos tantos e tantos hinos de louvor. Lipovetsky lembra a declaração de Liébaut: “parece que Deus, ao criar o corpo da mulher, acumulou nele todas as graças que o mundo medieval poderia compreender”.<sup>52</sup> Existe aqui, portanto, um deslocamento que vai do diabólico ao divino. Se, na Idade Média, o corpo feminino estava associado ao corpo do demônio, no renascimento, ele era confundido com a face de Deus, promovido à condição de anjo, colocado num patamar superior ao patamar masculino, fosse por seus predicados físicos, fosse por sua virtude de mulher.

Embalados por um contexto Cristão, marcado pela impossibilidade de louvor aos rapazes, foi a mulher quem figurou enquanto personificação máxima da beleza nos discursos e nas artes. A beleza feminina passa a ser canal de condução ao divino: representa a perfeição e a sabedoria de Deus. Tomada pela graça divina, inspiração do amor e da bondade, a beleza da mulher fazia jus a títulos de nobreza, assumindo uma espiritualidade que terá reflexo nas pinturas dispostas a representá-las: “no século XV, as representações de Vênus se tornam espelho de uma perfeição moral e espiritual, reflexo de

51 Id. *ibid.*, p. 112.

52 Liébaut (1582, *apud* LIPOVETSKY, 2000, p. 114).

um mundo ideal, caminho de uma elevação”.<sup>53</sup> O *nascimento de Vênus*, de Botticelli, que data da segunda metade do século XV, marca esse momento em que a representação feminina deixa de ser a imagem do pecado para assumir o lugar da graça divina (**Figura 3**).<sup>54</sup>

O *nascimento de Vênus* representa a versão de Hesíodo acerca do nascimento de Afrodite, deusa romana da beleza e do amor. Após Cronos cortar os órgãos sexuais de Urano – seu pai – e jogá-los ao mar, a deusa Afrodite nasce da espuma marinha em uma concha, metáfora da vagina na antiguidade clássica.<sup>55</sup> A composição da imagem – cujo movimento das formas sugere um misto de harmonia e leveza – dialoga com imagens cristãs no modo como se organiza: a representação da deusa, ainda que nua, está desprovida de um apelo erótico na medida em que esconde os seios e a vagina com as mãos e o cabelo; do mesmo modo, a presença de Zéfiro e das ninfas ao seu lado remete à imagem dos santos católicos rodeados por anjos, ratificada, ainda, não apenas pelo azul celeste que compõe o ambiente, como também pelas açucenas que flutuam na imagem, cuja significação, para a História da Arte, é “virgem rainha dos céus”.<sup>56</sup> Esse padrão de representação da mulher enquanto obra de Deus não apenas desvincula a imagem feminina de uma associação direta com o pecado, bem como permite aproximá-la da imagem de Maria: a “Vênus substitui a Virgem (...). Seu rosto se assemelha mais ao de uma Madona do que ao das deusas antigas”.<sup>57</sup> Criada, então, à imagem e semelhança de Deus, a Vênus de Botticelli é a fusão dos preceitos cristãos e mitológicos. Assistimos, assim, durante todo o século XV, ao triunfo de uma beleza celeste, centrada na exaltação de uma mulher elevada à condição de anjo.

53 Lipovetsky (2000, p. 116).

54 Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Nascimento\\_de\\_Vênus](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Nascimento_de_Vênus)>. Acesso em: 24 out. 2011.

55 Kury (2003).

56 Sousa ([2010] 2011, s/p).

57 Lipovetsky (2000, p. 116).



Na passagem para o século XVI, a exaltação renascentista em torno da Vênus sofre uma mudança de foco: um toque de sensualidade e certo apelo carnal são acrescentados às representações clássicas da Vênus. A beleza feminina ganha uma estética luxuosa, animada por composições que ressaltam o lirismo e a volúpia numa atmosfera de sensualidade e prazer. Os gestos, as formas e as poses que atestavam o gosto pela Vênus ganham lugar em toda pintura da época, mesmo naquelas em que o tema tratado não estava associado à mitologia. Assim, multiplicam-se os quadros de nu feminino que retratam uma autocontemplação: um sopro narcisista em que a Vênus, na presença do espelho, é surpreendida admirando suas formas.<sup>58</sup> É assim no quadro *Vênus em sua toalete* (escola de Fontainebleau), bem como em *Vênus ao espelho*, de Peter Paul Rubens, e é assim, do mesmo modo, na pintura de Velázquez, intitulada *Vênus olhando-se ao espelho* (Figura 4).<sup>59</sup>

Estendida à cama, a Vênus de Velázquez está nua, tem a cabeça ancorada pelo braço direito e se olha ao espelho enquanto o Cupido o sustenta. Fora da imagem, o expectador tem a possibilidade de perceber tanto o olhar da Vênus a si mesma – na medida em que seu rosto está refletido no espelho e este, por sua vez, está voltado ao expectador –, como também o olhar do Cupido pra ela, que segura o espelho enquanto contempla seu rosto. Assim, há um olhar que vai do Cupido à Vênus, outro que vai da Vênus ao espelho e, possivelmente, um último que iria do reflexo do espelho ao expectador. Considerada, aqui, a representação da beleza por excelência, a Vênus é exaltada como espetáculo a ser assistido por todos os olhos, inclusive por ela mesma. Não por acaso, o Cupido – *deus-menino do amor*, filho de Vênus na mitologia romana<sup>60</sup> – também lança, sobre ela, um olhar de contemplação.

58 Id. ibid.

59 Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Vênus\\_ao\\_espelho](http://pt.wikipedia.org/wiki/Vênus_ao_espelho)>. Acesso em: 24 out. 2011.

60 Kury (2003).

O nu deitado, do mesmo modo que a própria nudez e o olhar que lança sobre si, também é signo representativo da estética renascentista nesse século XVI: “estendida, abandonada a seus sonhos, a bela se abandona ao mesmo tempo ao olhar do espectador como em um sonho feérico. A Vênus adormecida angeliza a beleza feminina, pacifica-a e ao mesmo tempo a reveste de um suplemento de sensualidade”.<sup>61</sup> Existiria, então, certa dualidade nesse modo de representação da Vênus. Por um lado, o nu deitado se opõe ao vigor com que é retratado, por exemplo, o modelo de beleza másculo da antiguidade clássica; a beleza feminina aqui é lânguida, indolente, entregue à ociosidade e à passividade. Por outro lado, essa atmosfera desvencilhada de qualquer atividade mais enérgica é adocicada por um toque de sensualidade e mistério. É uma maneira, pois, de “estetizar o enigma feminino e abrandar sua tradicional inacessibilidade”.<sup>62</sup>

Essa concepção de beleza que liga os atributos físicos às virtudes morais predominará até o século XVIII. Apenas a Era Clássica operará uma cisão entre os dois eixos. Assim, ao lançar olhos sobre uma história da beleza numa longa duração, é possível ressaltar, com base nesses dois aspectos, a distinção entre uma concepção tradicional e uma concepção moderna da beleza. Na primeira, que, como já dito, tem seu domínio até o século XVIII, beleza e virtude são esferas que se confundem: nesse sentido, a beleza seria “reflexo da bondade moral, (...) não tem autonomia, é a mesma coisa que o bem, toda perfeição física excluindo a feiúra da alma e toda feiúra exterior significando um vício interior”.<sup>63</sup> Já a concepção moderna, por seu turno, operante a partir da Era Clássica, marca essa distinção na medida em que limita a beleza ao domínio do corpo: “um valor autônomo distinto de qualquer valor moral (...)”. Pensada como

61 Lipovetsky (2000, p. 120).

62 Id. *ibid.*, p. 120.

63 Id. *ibid.*, p. 121.

uma qualidade física pura que tem apenas um valor estético e sexual”.<sup>64</sup>

Sendo assim, as representações da Vênus enquadradas numa concepção tradicional se apoiaram sempre em seus atributos físicos e morais enquanto elementos associados. Até o século XVIII, a história dosou, à sua maneira – fazendo ampliar ou abrandar –, as esferas da beleza e da virtude em cada um dos momentos em que a Vênus se deu a ver. Espelho de beleza, seu corpo foi moldado sempre à imagem e semelhança do belo, independentemente da concepção adotada. Assim, fazia-se confundir corpo e beleza. Tendo, diante dos olhos, a representação de uma Vênus, haver-se-ia de fazer uma associação direta: se Vênus, logo, bela. Entretanto, no século XIX, o surgimento da *Vênus noire*, na França, faz deslocar a concepção de uma *Vênus*. Para além de uma distinção entre beleza e virtude, seria preciso empreender, ainda, uma distinção entre o corpo venusino e a beleza: o domínio do corpo estava, a partir de então, desvinculado da concepção de beleza.

Nascida na África do Sul em 1789 com 1,35 m de altura, aquela que ficou conhecida como *Vênus hotentote*, ou *Vênus negra*, pertencia ao povo *Khoisan*, considerada a mais antiga etnia humana estabelecida da parte meridional da África, cujos invasores europeus denominaram, mais tarde, de Hotentotes ou Bosquímanos. Desconhecendo seu nome de batismo, foi chamada de Saartjie (“pequena Sara”) por uma família de agricultores holandeses que morava próximo à Cidade do Cabo, por quem foi adotada aos 10 anos na condição de serva e de quem assumiu o sobrenome, passando a chamar-se Saartjie Baartman. Pertencente ao povo Hotentote, herdou as características físicas pelas quais ficaram conhecidas as mulheres de seu povo: uma espécie de “avental frontal”, ou “avental hotentote”, que denotava a hipertrofia de seus lábios vaginais, bem como a esteatopigia, o que lhe conferia um acúmulo de

64 Id. *ibid.*, p. 121.

gordura nas nádegas, fazendo-as maiores e mais salientes em relação ao padrão europeu.

No início do século XIX, mais precisamente em 1810, Saartjie foi levada para Londres – pelo cirurgião inglês Dunlop, conforme Damasceno,<sup>65</sup> ou pelo irmão de seu patrão Baartman, segundo Pellegrini<sup>66</sup> – na perspectiva de empreender uma turnê de apresentações pela Europa. Pelos atributos físicos considerados exóticos aos olhos europeus, Saartjie foi exposta em feiras, circos e teatros. Nessas ocasiões, em uma jaula, “Saartjie aparecia presa a uma corrente (nua, porém com a vagina coberta) e caminhava de quatro, de maneira a ressaltar o seu traseiro e sublinhar a natureza ‘animalesca’ que, naqueles tempos, costumava-se atribuir à sensualidade”.<sup>67</sup> A presença da jaula ratificava seu caráter supostamente perigoso, selvagem e incivilizado, diretamente relacionado, à época, à crença de uma sexualidade ameaçadora, já que incontrolável.

À luz das teorias evolucionistas vigentes, os espetáculos promovidos eram, segundo Courtine, *festas do olhar*, onde anomalias, monstruosidades, ou, ainda, ilusões de ótica, atraíam multidões de observadores: olhares que faziam “um inventário sem limites da grande exibição de bizarrices do corpo humano”.<sup>68</sup> Assim, aos olhos curiosos, além dos truques que faziam, por exemplo, corpos decapitados falarem, estavam expostos também as tantas deformações humanas: crianças unidas pelo mesmo tronco, homem-elefante, mulher-barbada, criança microcéfala, espécies monstruosas armazenadas em frascos de vidro, anões, indígenas, orientais. Verdadeiros fenômenos que, unidos, trabalhavam na construção de um *zoo humano*.

Nesse ambiente, a diferença racial atuou como mola propulsora capaz de gerar uma distância abismal entre europeus e africanos. Assim, lado a lado com os monstros humanos, “as

65 Damasceno ([2007] 2011).

66 Pellegrini ([2009] 2011).

67 Id. *ibid.*

68 Courtine ([2006] 2009, p. 255).

diferenças raciais foram a princípio objeto de espetáculo, diante de olhares prontos a adivinhar a anomalia monstruosa sob a estranheza exótica”.<sup>69</sup> Marcam-se, então, os títulos de *selvagem* e *civilizado*: ao primeiro, grotesco em forma e gestos, cabia a exibição de sua monstruosidade para deleite e curiosidade do segundo. Nesse palco, o hotentote será a prova final do parentesco entre o animal, o monstro e o selvagem. Citando Debay, Courtine repassa as palavras da Teratologia:

O hotentote ocupa ainda hoje o último grau da escala antropológica. Acocorados dias inteiros na sujeira, sem pensar em nada, fazendo caretas, coçando-se, devoraram, como símios, os vermes de que estão cobertos. Sua preguiça, sua estupidez e sua feiúra repugnante não têm igual na espécie.<sup>70</sup>

A observação de Debay mostra que, paralelamente ao trânsito de negros para a Europa, trazidos para diversão dos europeus, era crescente o desenvolvimento do conhecimento científico pautado nas diferenças raciais e sexuais que atestavam a inferioridade não apenas dos africanos, mas também de indígenas e outros povos vítimas do imperialismo e da dominação colonial.<sup>71</sup> Durante todo o século XIX, assistiu-se à exibição de africanos em feiras, teatros, circos e exposições. Ao lado de animais, ao mesmo tempo em que se expunham para deleite dos europeus, foram observados e estudados como elementos capazes de confirmar teorias médicas eugenistas, que versavam acerca da superioridade da raça branca. Dentre os grupos de raça inferior, a mulher, em particular, figurava como ainda mais inferior, uma vez que era limitada sua capacidade racional em

69 Id. *ibid.*, p. 257.

70 Debay (1845 *apud* COURTINE, [2006] 2009, p. 258).

71 Rago ([2008] 2011).

detrimento do seu instinto. Os *zoológicos humanos* que surgem nesse período são fruto, portanto, de “um sofisticado cruzamento de espetáculos e da produção de saberes”.<sup>72</sup>

Segundo Margareth Rago, “dos estudos da frenologia à teoria de Darwin, da craniometria à antropologia criminal, as teorias científicas evolucionistas não mediram esforços para provar a diferença hierárquica entre os povos, os gêneros e as classes”.<sup>73</sup> Courtine dirá que esse é o momento em que os sinais do corpo serão sinais de uma identidade psicológica, permitindo, assim, que personalidades fossem decifradas a partir dos indícios oferecidos pelo corpo.<sup>74</sup> A Antropologia e a Estatística trabalharão na classificação de populações, identificando, a partir do cálculo, desvios de personalidade numa sociedade de massa. Estava em voga a hipótese da origem animal do homem desenvolvida por Lamarck e retomada por Darwin, a prática de medição de crânios feita pela Antropologia física, bem como os estudos de Lombroso, segundo os quais a morfologia facial seria capaz de detectar os traços de um criminoso. O corpo se torna, então, espaço que precisa ser descoberto, medido, classificado: “Alcoólatras, criminosos, prostitutas e artistas entram nessa dança, que prossegue e se afirma com a Antropologia Criminal, reforçando as hierarquias de classe, de gênero e de etnia”.<sup>75</sup>

Étienne Samain lembrará que, na época, o naturalista, o anatomista, ou, ainda, o zoólogo, dispunham de três suportes imagéticos, através dos quais poderiam registrar suas descobertas e oferecê-las à vista dos demais cientistas, são eles: o desenho (pinturas ou gravuras), as modelagens de gesso (daguerreótipos) e a fotografia.<sup>76</sup> Sobre o desenho, pairava a desconfiança de que, com os olhos acostumados ao padrão europeu, os de-

72 Id. *ibid.*, s/p.

73 Id. *ibid.*, s/p.

74 Courtine & Haroche (1988).

75 Rago ([2008] 2011, s/p).

76 Samain ([2001] 2011).

senhistas não fossem capazes de reproduzir, com fidelidade, nenhum outro padrão corporal sem, antes, “vesti-los à europeia”. A fotografia, inventada em 1839, ainda que proporcionasse a ilusão inicial de uma representação fiel, oferecendo uma série de indícios, pistas e até provas aos questionamentos evolucionistas da época, estava limitada a duas dimensões e não permitia, portanto, que os cientistas tivessem acesso às dimensões exatas do retratado.

A exatidão de medidas e volumes será obtida apenas com as modelagens em gesso: “*fotografia de gesso*, um original de segundo grau (...). *Esculturas* que, pintadas ou não, moldavam a realidade da escala humana, quase puras réplicas, sósias ou fantasmas”.<sup>77</sup> É a modelagem de gesso, então, que, ao lado da fotografia, será utilizada pela Antropologia na tarefa de assistir às espécies e raças humanas. Realizadas em condições duvidosas, essas modelagens eram produzidas em expedições feitas com essa finalidade, ou, ainda, em Paris e Londres, acerca dos sujeitos considerados exóticos, anormais e, portanto, passíveis de estudo científico. Nesse contexto, serão feitas “moldagens de todo tipo, executadas sobre o ser vivo: moldagens da cabeça e das diversas partes do corpo humano: mãos, pés, mamas, joelhos, umbigos, órgãos genitais, etc., às vezes, o corpo inteiro”.<sup>78</sup>

No que se refere a Saartjie, a *Vênus hotentote*, foi feita a modelagem de todo o corpo, em 1815, pelo médico Cuvier.<sup>79</sup> Nove anos depois, em 1824, foi divulgado um desenho duplo, de face e de perfil, no livro *História natural dos mamíferos com figuras originais, coloridas a partir de animais vivos*, publicado pelo anatomista Geoffroy de Saint-Hilaire e pelo próprio Cuvier, onde Saartjie aparecia “catalogada” como uma das 120 espécies de mamíferos. E por fim, há, ainda, a fotografia

77 Id. *ibid.*, p. 110.

78 Id. *ibid.*, p. 110.

79 Ateliê do Muséum. A *Vênus hotentote*, gesso pintado, 1815; Paris, Museu do Homem, Laboratório de Antropologia.

de Stinée, também pertencente ao povo hotentote, retratada apenas de costas, em 1855, por Louis Rousseau.<sup>80</sup>

Nas imagens (Figura 5), é possível perceber com clareza os atributos físicos que causavam, ao mesmo tempo, espanto e curiosidade aos europeus: os lábios vaginais crescidos cerca de 8 a 10 cm a partir da virilha, além do acúmulo de gordura nas nádegas. Por este último atributo, seria possível perceber uma relação de continuidade entre a *Vênus de Willendorf*, esculpida na Pré-história, e a *Vênus hotentote*: em ambas, têm-se a hipertrofia das nádegas, do quadril, do ventre, dos seios. A primeira, no entanto, teria seus atributos cultuados em torno da fecundidade, da maternidade, ligando-os a seu poder de *deusa-mãe*. Na segunda, a mesma esteatopigia está ligada à anormalidade, uma vez que essa hipertrofia estaria condicionada ao seu alto grau de desejo sexual e este, por sua vez, lhe conferia um papel biologicamente inferior.

No livro publicado em 1824 – *História natural dos mamíferos com figuras originais, coloridas a partir de animais vivos* –, Cuvier chamará atenção, ainda, para “a enorme protuberância de suas coxas e a aparência brutal de seu rosto. Seus movimentos tinham algo que lembrava os do macaco”.<sup>81</sup> Desse modo, ao corpo da *Vênus hotentote* foi atribuído, por um lado, a qualidade de zooide: aproximando-se do animal ou até confundindo-se com ele; e, por outro lado, uma suposta superexcitação sexual, cuja prova final residiria na hipertrofia de seus órgãos sexuais. Margareth Rago lembrará que aquele era um momento de afirmação da ginecologia, segundo a qual a mulher “normal”, reservada apenas à maternidade, estaria desprovida de desejo sexual. Rago dirá que, segundo médicos da época, “a voluptuosidade nas negras constituía-se num grau de lascívia desconhecido no clima europeu”.<sup>82</sup>

80 Vale destacar que Saartjie não chega a ser fotografada, uma vez que sua morte se dá alguns anos antes da invenção da fotografia. Todas as imagens aqui apresentadas estão publicadas em Samain ([2001] 2011).

81 Cuvier (1824 *apud* SAMAIN, [2001] 2011, p. 122).

82 Rago ([2008] 2011, s/p).



A figura da hotentote foi assimilada à da prostituta e à da lésbica. “*Mulheres negras representam tanto a mulher sexualizada como a mulher como fonte de corrupção e doença*”, adverte Gilman (1994, p. 101).<sup>83</sup> Estudos médicos do período, como os do Dr. Parent-Duchâtelet e os da médica russa Pauline Tarnowsky, analisavam detalhadamente a fisionomia da prostituta, mostrando como os quadris eram maiores assim como o peso, entre outros dados que foram repetidos por vários especialistas, como Cesare Lombroso e G. Ferrero, em *La Donna Delinquente*.<sup>84</sup>

Assim, em meio ao susto da “anormalidade”, a *Vênus hotentote* tornou-se muito conhecida pelas aparições em circos e exposições exóticas de Londres. Já em Paris, apresentou-se em teatros como o Teatro de Vaudeville, em 1814, onde era exposta diariamente por mais de 12 horas. Posteriormente foi vendida a um adestrador de animais e este, por sua vez, passou a exibi-la em prostíbulos e espetáculos de saltimbancos, ao lado de animais como macacos, ursos, além de pulgas e percevejos. Diante do espetáculo da diferença, Saartjie não tardou em despertar, nos cientistas da época, o desejo de examiná-la. Assim como qualquer “corpo estranho”, o corpo exótico da *Vênus negra* precisava ser devidamente conhecido pela ciência: aberto, estudado e espetacularizado.

Em 1815, Saartjie foi tomada como objeto empírico durante três dias no *Jardin Du Roi*, em Paris. Enquanto um artista pintava seu nu, um grupo de zoólogos e fisiologistas a examinava: “Ela foi estudada e medida (quatro pés, seis polegadas e sete

83 GILMAN, S. L. *The Hottentot and the prostitute: toward an iconography of female sexuality, difference and pathology. Stereotypes of sexuality, race and madness*. 2. ed. Ítaca; Londres: Cornell University Press, 1994.

84 Rago ([2008] 2011, s/p).

linhas) quando ‘na primavera de 1815, tendo sido conduzida ao Jardin Du Roi, teve a complacência de se despir e de se deixar pintar, na sua nudez’”.<sup>85</sup> Naquele mesmo ano, Saartjie viria a morrer: vítima de “pneumonia, ou por outra doença causada por forte ingerência de bebida alcoólica”,<sup>86</sup> segundo Rago; de uma “doença infecciosa”,<sup>87</sup> simplesmente, segundo Pellegrini; por alcoolismo, segundo Damasceno;<sup>88</sup> “alcoólatra, de varíola”, segundo Samain.<sup>89</sup> No ano seguinte, em 1816, Cuvier fez a autópsia de Saartjie, dissecou seu corpo, moldou e conservou seu cérebro e suas partes genitais em formol. Por fim, concluiu que a hotentote “associava uma mulher da espécie humana ‘a mais baixa’ com a mais alta da família dos macacos, o orango-tango e descrevia as ‘anomalias’ de sua genitália”.<sup>90</sup> Nas palavras de Samain,

concluiu que se as “hotentotes” faziam parte da espécie humana eram dotadas de particularidades raciais tais como um amontoado gorduroso nas coxas e o “avental”, isto é, uma hipertrofiada parte da vulva interpretada como testemunho de hipersexualidade (Roquebert, 1994, p. 10).<sup>91</sup> No espírito do público, Saartjie se tornara a mulher africana “típica”.<sup>92</sup>

Por “mulher africana típica”, Étienne Samain faz referência a todo o imaginário criado em decorrência do corpo de

85 Cuvier (1824 *apud* SAMAIN, [2001] 2011, p. 122).

86 Rago ([2008] 2011, s/p).

87 Pellegrini ([2009] 2011).

88 Damasceno ([2007] 2011).

89 Samain ([2001] 2011, p. 113).

90 Rago ([2008] 2011, s/p).

91 ROQUEBERT, A. La sculpture ethnographique au XIX siècle, objet de mission ou oeuvre de musée. In: RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX. *La sculpture ethnographique: de la Vénus hottentote à la Tehura de Gauguin*, Paris, 1994.

92 Samain ([2001] 2011, p. 114).

Saartjie de suas exposições. Naquele contexto, em relação ao corpo europeu masculino – símbolo da normalidade –, a *Vênus hotentote* representava uma radical alteridade, articulando “categorias de raça e sexo que universalizadas acabaram por criar o estereótipo de hipersexualidade da mulher negra”.<sup>93</sup> Assim, “a mulher africana típica” guardava no tamanho dos órgãos sexuais, bem como nas nádegas de 18 polegadas, uma hipersexualidade que evidenciava um corpo cujo apetite sexual é incontrolado, além de uma natureza puramente instintiva. Nessa alteridade, “brancos se construía como civilizados, comedidos, inteligentes. Funda-se a representação de que a sexualidade feminina, não calcada no corpo branco, controlado, é em geral patológica”.<sup>94</sup> A **Figura 6**, cartão-postal da *Vênus hotentote*,<sup>95</sup> vendido ao final de suas apresentações, nos oferece indícios desse discurso – tanto sexista quanto racista – que aproxima a mulher negra dos animais a partir da forma como se desenvolvem seus órgãos sexuais.

De perfil, a *Vênus hotentote* se apresenta, aqui, numa confluência de símbolos. O tamanho denotado das nádegas, bem como seus ornamentos, a pintura em seu rosto, e certo aspecto selvagem que paira sobre a caricatura, estão em consonância com um discurso segundo o qual os africanos representariam a ponte de ligação entre o mundo animal e o humano: “o elo perdido na cadeia evolucionária, entre os macacos e os homens”.<sup>96</sup> Nesse contexto, a forma física da hotentote, em particular no que diz respeito a seus órgãos sexuais, seria, quiçá, a prova final dessa ligação. Isto porque, em contraposição ao homem, que atestava sua superioridade em relação aos primatas a partir de comparações que levavam em conta a linguagem, a razão ou a cultura, às mulheres estavam reservadas comparações fundamentadas exclusivamente na anatomia sexual, de modo que

93 Damasceno ([2007] 2011, s/p).

94 Id. *ibid.*

95 Imagem publicada em Rago ([2008] 2011, s/p).

96 Id. *ibid.*

não só as nádegas, como também a extensão dos lábios vaginiais da *Vênus* tornam-se provas definitivas de sua aproximação com os primatas.

Além disso, é preciso destacar a presença do Cupido sentado em suas nádegas: mesmo personagem que aparece no quadro *Vênus olhando-se ao espelho*, de Velázquez. Se, por um lado, a presença do Cupido pode ser uma tentativa de atenuar o apelo sexual atribuído ao corpo da Vênus pelos europeus do século XIX,<sup>97</sup> é possível empreender, por outro lado, uma leitura que caminha na direção oposta: *deus-menino do amor*, filho de Vênus na Mitologia Romana,<sup>98</sup> o Cupido estaria, aqui, aguçando a ligação das nádegas hotentote ao prazer do corpo. Apontando – e lançando – sua flecha, o deus-menino adverte aos perigos do amor: *take care of your heart*. Em alguma medida, a presença do Cupido sugere, na *Vênus hotentote*, uma volúpia presente na *Vênus olhando-se ao espelho*. Em ambas, está marcado o apelo carnal centrado no corpo nu feminino, particularmente nas nádegas expostas: na primeira, é a certeza de uma hipersexualidade que está na base da representação; na segunda, a atmosfera lírica e luxuosa de uma sensualidade feminina. Dito de outra forma: na primeira paira o animal; na segunda, a deusa.

Por fim, sobre Saartjie, é preciso que se diga: mesmo depois de morta, em 1815, aos 26 anos, seu corpo continuou a ser exposto. Sua genitália, nunca descoberta durante as apresentações que fazia, foi retirada por Cuvier, conservada em formol e exposta juntamente com outros órgãos, inclusive o cérebro, até 2002, no Museu de História Natural de Paris – depois chamado de *Musée de l'Homme*. Segundo o próprio Cuvier, orgulhoso de seu feito, não havia “nada mais famoso na história natural que o *tablie* das hotentotes”.<sup>99</sup> Assim, após receber atestado científico de sua inferioridade racional, sexualidade

97 Pellegrini ([2009] 2011).

98 Kury (2003).

99 Cuvier (*apud* DAMASCENO, [2007] 2011, s/p).

aflorada e aproximação com os babuínos pelo desenvolvimento de suas nádegas, Saartjie continuou a se apresentar, dessa vez em frascos de formol que ilustravam as prateleiras do *Musée*. Apenas em 2002, por reivindicação de Nelson Mandela, seus órgãos, bem como uma caixa com sua ossada, foram devolvidos à África do Sul. Carregados de história, racismo e da *ferocidade científica do colonialismo*, aqueles ossos, pedaços de cérebro e vagina receberam as honras de um chefe de Estado e tiveram seu sepultamento sob salvas de canhão e um discurso inflamado proferido por Nelson Mandela acerca da herança e da identidade africana.<sup>100</sup>

A morte de Saartjie não encerra, no entanto, a história de um corpo particular para os padrões do século XIX. A história atravessa o Atlântico e desembarca no Brasil. As marcas de uma *Vénus noire* à brasileira estão espalhadas pelos arquivos do período escravocrata: pinturas, depoimentos de viajantes, anúncios de jornal, relatos históricos. Um conjunto de documentos que atestam, nas descrições detalhadas que carregam, a presença da hotentote no Brasil: “sucedem-se os casos de negros e negras de nádegas arrebitadas, empinadas, salientes. Negros e negras de origem evidentemente hotentote ou bosquímana, que são as populações africanas culatronas por excelência”.<sup>101</sup> Assim, em anúncios de jornais, por exemplo – que ora anunciam a venda, ora a busca por escravos fugidos –, é comum encontrar expressões que denunciam a esteatopigia dos escravos: *bundas grandes, nádegas salientes, empinadas para trás, nádegas gordas, traseiros arrebitados*, entre outras. A preta Joaquina representa um desses casos:

(...) nos primeiros dias de agosto de 1845 fugiu de uma casa de Pernambuco uma preta de nome Joaquina, de nação Caçanje,

100 Em 2010, um filme foi produzido sobre a vida de Saartjie Baartman, intitulado *Vénus noire*, foi dirigido por Abdellatif Kechiche.

101 Freyre ([1963] 2010, p. 114).

que representa ter 30 a 32 anos, cor fula, baixas, tem as *nádegas um tanto arrebitadas para trás*, com uma pequena costura no rosto, com falta de dente em um lado, nariz chato, com alguma carne sobre os olhos, peitos pequenos e murchos (...) esta preta foi de cozinha e anda um tanto porca. (*Diário de Pernambuco*, 11/07/1845)<sup>102</sup>

Bem como a preta Joaquina, houve também a preta Rosa:

No dia 10 de dezembro de 1850 fugiu da casa do senhor Ignácio Luís de Brito Taborda, negociante com armazém à Rua da Praia, no Recife – a rua dos armazéns de peixe e carne-seca –, a preta Rosa, de nação, 50 anos mais ou menos, baixa, cheia de corpo, *nádegas empinadas*, cara redonda e lustrosa, *feições amacacadas*, pés pequenos, andar cambaio, por ter uma estupada na sola do pé direito e uma ferida no dedo pequeno do pé esquerdo e os dedos grandes roídos de bicho. (*Diário de Pernambuco*, 30/01/1850)<sup>103</sup>

Além delas, há notícias, ainda, de outra preta, também chamada Joaquina, “que fugiu em 1855, tinha as *nádegas empinadas para trás* e sobre elas cicatrizes e relhos” (*Diário de Pernambuco*, 20/08/1855).<sup>104</sup> Entre as descrições, é interessante que percebamos a associação feita entre a esteatopigia e outros traços físicos. Não são apenas as *nádegas arrebitadas* ou *empinadas* que se percebe de comum entre elas, o restante da des-

102 Id. *ibid.*, p. 114, grifo nosso.

103 Id. *ibid.*, p. 114, grifo nosso.

104 Id. *ibid.*, p. 114, grifo nosso.

crição, nos três casos, levam a crer em um corpo marcado por deformidades: costura no rosto, carne sobre os olhos, feições amacacadas, dedos roídos de bicho, andar cambaio, cicatrizes. Tem-se, aqui, a ideia de deformação marcada pelo todo: um conjunto de atributos que, ao lado da esteatopigia, atuam na manutenção de uma imagem zooide para o corpo negro.

Do mesmo modo, também é possível flagrar anúncios como o da escrava Cristina: “A *bunda empinada* e os dedos [dos pés] muito curtos e que pareciam não ter juntas eram as *principais deformações* que caracterizavam o corpo cheio e de estatura regular da escrava Cristina, crioula” (*Diário de Pernambuco*, 11/11/1841).<sup>105</sup> Ou, ainda, como a escrava Maria: “*Nádegas saídas para fora deformavam o corpo* da escrava Maria, de nação Caçanje, baixa e de rosto feio, os olhos abotificados, mãos fouveiras, ambas muito grandes” (*Diário de Pernambuco*, 17/11/1843).<sup>106</sup> Nos dois últimos anúncios, se, por um lado, eles continuam trabalhando na manutenção de uma imagem zooide – a partir, por exemplo, de atributos como pés muito curtos, rosto feio, olhos abotificados –, há, por outro lado, a ideia de deformação atribuída diretamente à esteatopigia, marcada pelo verbal, ao contrário dos casos anteriores.

Não por acaso, Gilberto Freyre tratará das nádegas das mulheres hotentotes ao discorrer sobre as deformações do corpo escravo. Assim, ao lado de deformações causadas por uma intervenção externa – castigos, incisões, furos, talhos, rituais, doenças, ofícios –, havia, para ele, do mesmo modo, “deformações que caracterizavam, na população das senzalas brasileiras do século passado, grupos étnicos: a esteatopigia das mulheres hotentotes, por exemplo. Suas ‘nádegas empinadas’, ‘suas bundas grandes’, seus traseiros ‘arrebiteados’”.<sup>107</sup> Além disso, há registro de uma comunicação feita por Freyre ao *I Congresso de Estudos Afro-brasileiros*, em Recife, no ano de 1934. A comunicação se

105 Id. *ibid.*, p. 145, grifo nosso.

106 Id. *ibid.*, p. 148, grifo nosso.

107 Id. *ibid.*, p. 151.

intitula *Deformações de corpo nos negros fugidos* e, dentre elas, Freyre enquadra, mais uma vez, os casos de esteatopigia relacionados ao corpo do escravo brasileiro.<sup>108</sup>

Essas afirmações, no entanto, não representam, por parte de Gilberto Freyre, uma postura radical no que diz respeito ao corpo hotentote. Se ele o ratifica enquanto deformação num contexto brasileiro – como é certo que o faz –, ele também o observa sob a luz de uma estética tribal, segundo a qual as nádegas arrebitadas eram sinônimo de beleza. Saartjie Baartman, por exemplo, “era considerada particularmente bonita entre as mulheres do seu povo”, como salienta Pellegrini.<sup>109</sup> No Brasil, o corpo hotentote estaria situado, então, entre sua valorização por parte de uma estética tribal – embora isso não fosse reconhecido pela postura colonial/imperial – e uma deformação atribuída por um padrão europeu. Ainda que o corpo não mude, mudam os sentidos depositados sobre ele, de modo que a esteatopigia passa a assumir, não somente na França, mas também além-mar, um sentido adverso daquele construído pelo povo *Khoisan*.

Daí, em parte, as próprias nádegas arrebitadas, tão valorizadas na Vênus chamada hotentote, e que caracterizavam muita figura de mulher escrava em anúncio de jornal brasileiro do tempo do Império, com uma crueldade de caricaturista que fixasse os traços ridículos da pessoa. Mas esses traços eram ridículos para os europeus, e não para as sociedades africanas em que se exaltava ou se idealizava esse tipo de Vênus.<sup>110</sup>

108 Id. *ibid.*, p. 191.

109 Pellegrini ([2009] 2011, s/p).

110 Freyre ([1963] 2010, p. 135).



Aliada a essa tensão, repousava, também, a estética sexual. Acusada pela ciência europeia de uma hipersexualidade, a mulher hotentote, no Brasil escravocrata, também não ficou alheia aos sentidos sexuais oferecidos a seu corpo. Prova disso é a fotografia de Carlo Evangelisti, datada de 1898 e intitulada *Impudica/Typo negro brasiliense* (Figura 7).<sup>111</sup> A fotografia em questão apresenta uma negra nua, cujo único gesto de pudor são as mãos assentadas sobre a vagina. Seu rosto, que poderia estar escondido ou, ainda, voltado pra trás, sob o signo da vergonha, está, antes, virado pra frente. A *Impudica* representa a total alteridade em relação, por exemplo, às regras de decoro que então se alastravam pela Europa. Uma delas, trazida por Nobert Elias, versará justamente sobre a exposição indevida de certas partes do corpo, bem como do uso das mãos para esconder alguma delas: “Faz parte do decoro e do pudor cobrir todas as partes do corpo, com exceção da cabeça e das mãos. Deve-se tomar cuidado para não tocar com as mãos nuas qualquer parte do corpo que não é habitualmente deixada descoberta”.<sup>112</sup>

Além disso, é possível perceber que a *Impudica* apresenta, como se pode perceber pela imagem, as nádegas volumosas, empinadas, salientes, o que nos permite entrever, à sua sombra, o rastro deixado por Saartjie Baartman. Essa fotografia, em específico, estabelece uma relação de intericonicidade com as representações já apresentadas da Vênus hotentote. Exposta nua no *Jardin Du Roi*, em Paris, no ano de 1815, Saartjie foi pintada por um artista e examinada por zoólogos e fisiologistas. A *Impudica*, mais de oito décadas depois, também se deixou registrar nua, deixando à mostra o volume de seu corpo em geral e, em particular, a saliência de suas nádegas. Do mesmo modo, as mãos posicionadas conforme nos mostra a imagem teria, pelo menos, duas possibilidades de interpretação: a primeira delas faz referência à alteridade da qual falávamos

111 Coleção Carlos Eugênio Marcondes de Moura, São Paulo. Atualmente catalogada em Moura (2000, p. 646).

112 Elias ([1939] 1994, p. 138).

anteriormente e, portanto, as mãos que escondem sua genitália seriam apenas um sinal de pudor, que contrasta com o restante nu de seu corpo; e a segunda faz referência justamente ao “avental hotentote”, também escondido por Saartjie durante suas apresentações. Uma ou outra, faz parte dos segredos escondidos pela história.

Por fim, ainda que não haja registros sobre um possível estudo acerca de seu corpo, o subtítulo da fotografia – *Typo negro brasiliense* – permite perceber que não se trata de uma simples fotografia. Trata-se, sobretudo, de uma espécie de catalogação do corpo negro encontrado no Brasil. Assim, a imagem é, ao mesmo tempo, um registro e um estudo, ou, no limite, o registro do estudo: um registro acerca do caráter indecente atribuído ao negro e um estudo na medida em que cataloga o tipo de corpo encontrado no país. Além disso, é preciso salientar que *Vênus impudica* foi o nome recebido pela estatueta mais antiga de que se tem notícia. Esculpida ainda na pré-história, a *Vênus impudica* foi encontrada na segunda metade do século XIX na França. Assim como as outras representações produzidas naquele período, essa Vênus estava moldada à luz da fertilidade, logo, apresentava, assim como a *Impudica* brasileira, além da esteatopigia, uma hipertrofia dos seios e do abdômen. O deslocamento entre as duas corresponde, no entanto, aos sentidos atribuídos a essa hipertrofia. Se, em uma delas, a esteatopigia estava em consonância com seu papel de *deusa-mãe*; na outra, a mesma esteatopigia estava ligada, antes, ao caráter indecente de seu corpo.

É sobre esse atributo sexual que residirá, em todo Brasil escravocrata, a expressão *Vênus*, *Vênus negra*, ou, ainda, *Vênus fusca*. Não por acaso, Gilberto Freyre dirá que “o que nem o português, nem o brasileiro, nunca sacrificaram a interesse nenhum, foi o culto fastuoso da Vênus. E particularmente o da Vênus fusca: *Est etiam fusco grata colore Venus*”.<sup>113</sup> A afirmação de Freyre, ao mesmo tempo em que ratifica o teor sexual atribuído

113 “A negra também é uma cor agradável para a Vênus” (FREYRE, [1963] 2010, p. 530).

à Vênus, também chama a atenção para o papel da prostituição na medida em que ressalta seu *culto fastuoso*. Esse papel está em consonância, por exemplo, com a aquarela de Debret, intitulada *Les Vénus noires de Rio de Janeiro*, produzida, provavelmente, durante a terceira década do século XIX (Figura 8).<sup>114</sup>

A imagem retrata uma sequência de cinco mulheres – que parecem lideradas pela primeira – no momento de uma abordagem masculina. Todas calçadas e bem vestidas, as negras não delatam, pela indumentária que portam, sua condição social. Como ressalta Pesavento, na cidade do Rio de Janeiro, era comum as escravas chamarem atenção pela variedade de sua indumentária, portando mantilhas, xales, mantas, além de colares e brincos.<sup>115</sup> Na cena em questão, o passeio público das mulheres chama a atenção de um senhor, que as interpela. De mãos dadas com a negra que a segue – o que pode representar, ao mesmo tempo, proteção ou subserviência por parte da segunda –, a mulher conversa com o homem e deixa transparecer, pela gestualidade de sua mão esquerda, a expressão de quem mostra – ao tempo em que oferece – as negras perfiladas. Estas, entre si, também parecem comentar o diálogo, divagando, talvez, acerca de um possível acordo.

Não apenas o olhar daqueles que dialogam em busca desse acordo, seus gestos, como toda a organização da cena, denuncia a negociação de prostitutas, também chamadas por Debret, segundo Pesavento, de “mulheres públicas”, ou de *Vénus noire*, como atesta o título da aquarela. Livres do trabalho escravo, era na prostituição que ex-escravas encontravam um modo de subsistência na grande cidade. Aqui, essa prática está marcada tanto no primeiro plano quanto no segundo. Ao lado direito da imagem, ainda é possível perceber um homem que conversa com uma mulher à janela. Protegendo-se numa espécie de toldo, a mulher, ainda que não se dê a ver no passeio público, é interpelada por uma presença masculina. Certamente não se

114 Atualmente catalogada em Moura (2000, p. 397).

115 Pesavento ([2007] 2011).

trata, aqui, de uma simples conversa, mas de uma negociação com fins sexuais. Assim, os dois casos – tanto naquele que figura enquanto cena principal quanto naquele que se mostra à sua sombra – estão marcados pela prostituição negra, o que ressalta, ou, antes, ratifica, a expressão da *Vênus negra* enquanto designação relacionada à prática sexual, para além do corpo hotentote.

Por fim, é preciso retomar que, assim como já anunciava a astrologia, a Vênus se desenhou, ao longo da história, como a *particularidade de uma silhueta feminina*, com especial atenção aos seios e aos quadris: a Vênus pré-histórica é esteatopígica, o que salienta especial tamanho dos quadris e abdômen; na antiguidade clássica, ainda que não representasse o ápice da beleza, a estética feminina foi saudada com base em um padrão que reclamava a cintura fina e o balanço de um quadril singular; durante o renascimento, o protótipo de um corpo cheio oferece às representações um dado acúmulo de gordura no abdômen, o que se pode conferir em *O nascimento de Vênus*, de Botticelli; já no século XVI, são as nádegas que aparecem expostas, por exemplo, em quadros como *Vênus olhando-se ao espelho*, de Velázquez, como símbolo de toda sensualidade e de toda beleza narcisista cultuada à época.

Em parte deste percurso, mais precisamente da pré-história ao século XVIII, as representações venusianas trataram a beleza física enquanto espelho das virtudes morais. Assim, a Vênus esteatopígica da pré-história tinha seus seios e bacia hipertrofiados como símbolos de maternidade, na sua condição de *deusa-mãe*. Na antiguidade clássica, a hierarquia estética com predominância do masculino era índice da força, da altivez e da exuberância do homem em detrimento da mulher. A Idade Média, por seu turno, terá na beleza feminina o corpo do diabo, personificação da mentira, da astúcia, ideia que será sobreposta apenas na Idade Moderna, quando a mulher passa a ser confundida com a face de Deus, uma vez que sua pureza permitiria acesso ao divino.

Na passagem para o século XIX – e é preciso que ratifiquemos –, além de estabelecer uma distinção entre beleza física e

virtudes morais, é necessário que façamos uma distinção entre beleza física e corpo venusino. O corpo da Vênus, nesse século XIX, já não comporta os ideais de beleza estabelecidos. A Vênus hotentote, na França, tem esse conceito de beleza substituído pela monstruosidade e suas virtudes morais de Vênus reduzidas às denúncias de uma hipersexualidade. Do mesmo modo, no Brasil, a beleza da Vênus é sobreposta pela ideia de deformação. Suas virtudes morais, bem como as virtudes da Vênus hotentote, são transformadas em virtudes imorais: é sob o signo da prostituição que ela aparecerá ligada, seja ela uma mulher hotentote, especificamente, ou não. Seguindo esse rastro, nosso intuito, agora, é discutir o modo como o sangue da casa-grande chega à senzala durante o período escravocrata brasileiro: reparar em suas representações num contexto senhoril significa entender, posteriormente, as continuidades e descontinuidades dessas relações na imagem atribuída ao negro atualmente.

## 1.2 Cor e pecado

*A porta cerrada  
não abras.  
Pode ser que encontres  
o que não buscavas  
nem esperavas.  
Na escuridão  
pode ser que esbarres  
no casal em pé  
tentando se amar  
apressadamente.  
Pode ser que a vela  
que trazes na mão  
te revele, trêmula,  
tua escrava nova,  
teu dono-marido.  
Descuidosa, a porta  
apenas cerrada  
pode te contar*

*conto que não queres  
saber.*<sup>116</sup>

Falar em Brasil é falar, necessariamente, de uma miscigenação que ultrapassa os atributos físicos. A presença negra no Brasil não se marca apenas no corpo, mas no corpo e na alma, como diria Gilberto Freyre. Ela está em *tudo que é expressão sincera de vida*: no nosso batuque, na nossa fé, na nossa língua, nos nossos pratos. Todos nós temos – no corpo, no sangue, na alma ou na memória – um tanto daquela escrava que amolecia a vida antes de oferecê-la, açucarada, à boca do *nhonhô*. Da comida às palavras, todo sabor foi machucado pela negra, daí o português doce desenvolvido aqui: “palavras que só faltam desmanchar-se na boca da gente”, a exemplo de *dodói, bum-bum, papá, mimi, cocô...*<sup>117</sup> Foi entre os braços da mucama que o menino branco conheceu uma ternura e uma docilidade às quais não se rendia o povo europeu.

Muito menino brasileiro do tempo da escravidão foi criado inteiramente pelas mucamas. Raro o que não foi amamentado por negra. Que não aprendeu a falar mais com a escrava do que com o pai e a mãe. Que não cresceu entre moleques. Brincando com moleques. Aprendendo safadeza com eles e com as negras da copa. E cedo perdendo a virgindade. Virgindade do corpo. Virgindade de espírito.<sup>118</sup>

Ainda segundo Freyre, foi o contato com a negra que ofereceu ao menino branco “a primeira sensação completa de

116 Drummond (1979, p. 8).

117 Freyre ([1933] 2006, p. 414).

118 Id. *ibid.*, p. 433.

homem”<sup>119</sup>: os princípios do amor físico embalados por um sistema que criava e oferecia o imaginário da mulata fácil, rendida aos caprichos e desejos do senhor. Instigado, desde sempre, a iniciar-se na vida sexual – uma vez que não ficava bem, à casa-grande, um filho *donzelo* –, a ânsia pelo sexo, já na adolescência, se fazia valer de moleques e animais domésticos. Era um prelúdio *ao grande atoleiro da carne*. Freyre narra casos não apenas de predileção pela cor, mas de exclusivismo também: casamentos sem vias de realização, já que o homem não conseguia se satisfazer com mulheres brancas, ou casos em que, consagrado o casamento, era preciso, ao homem, em suas noites de casado, munir-se de roupas de sua amante negra.

Relações entre o *sinhô-moço* e a negra da senzala – tão intensas quanto fugazes – foram cantadas, inclusive, pelas tantas modinhas que acompanhavam o trabalho escravo: *Meu branquinho feitiçeiro/ doce ioiô meu irmão/ adoro teu cativoiro/ branquinho do meu coração/ Pois tu chamas de irmãzinha/ a tua pobre negrinha/ que estremece de prazer/ e vai pescar à tardinha/ mandi, piau e corvinal/ para a negrinha comer*.<sup>120</sup> É a partir de versos como esses que podemos atentar, por exemplo, às possíveis relações incestuosas ocorridas no período. O emprego de expressões como *irmão* e *irmãzinha* nos remete a um erotismo que ultrapassa o limite da carne. São, provavelmente, pessoas do mesmo sangue que se amam nessa cantiga: o filho branco e sua meia-irmã mulata, denunciando a grande prole de filhos ilegítimos no interior do sistema.

Além disso, existe uma ambiguidade ao final dos versos: a pescaria a que se propõe o *ioiô* pode tanto se confirmar na prática, a fim de alimentar a *negrinha*, configurando-se, portanto, enquanto linguagem denotativa; quanto pode funcionar num sentido conotativo, em que a pescaria seria pretexto para um encontro. Vale salientar que, entre as duas leituras, está a ordem com que se apresenta o último verso. No primeiro caso,

119 Id. *ibid.*, p. 367.

120 Id. *ibid.*, p. 424.

numa leitura denotativa, o último verso estaria em ordem direta: [*branquinho feiticeiro*] *vai pescar à tardinhal mandi, piau e corvinal para a negrinha comer* [o peixe]. No segundo caso, numa leitura conotativa, o último verso se apresenta, ao contrário, em ordem indireta: [*branquinho feiticeiro*] *vai pescar à tardinhal mandi, piau e corvinal para a negrinha comer* [*comer a negrinha*]. Estando, aqui, portanto, o verbo *comer* num sentido adverso, num sentido sexual.

A cena retratada pela cantiga era recorrente num Brasil escravista. Acompanhado de negras e mulatas desde cedo, o menino aprendeu, ainda na infância, sobre os prazeres – e as facilidades – da carne. Motivado pelo *status* pessoal que isso lhe traria, o *nhonhô* reparou, rapidamente, na pouca roupa das mulatas da copa, e viu na relação e na consequente procriação com escravas, um modo de trazer rentabilidade ao sistema. Os filhos ilegítimos foram muitos, relações incestuosas, feitiçaria sexual, crimes por ciúmes, e até o alastramento da sífilis: tudo em demasia. A Figura 9,<sup>121</sup> litografia de Henrique Fleiuss, intitulada *Velho amador, inverno em flor*, data de 1865 e nos parece um espelho do modo como se organizaram e se desenvolveram as relações entre senhores e escravos no interior da casa-grande. A litografia em questão retrata um senhor, possivelmente um senhor de engenho, no momento em que é servido por uma mulher negra, provavelmente sua escrava.

O título da litografia – *Velho amador, inverno em flor* – já anuncia o tom de sensualidade em que se desenvolve a cena: velho amador, apreciador, diletante, transforma inverno em primavera. Na imagem, especificamente, nem o contexto escravocrata, que coloca senhor e escrava em posições hierárquicas distintas, muito menos a brusca diferença de idade, são fatores capazes de impedir o interesse sexual expresso na litografia. Os olhos denunciam a tensão existente na cena: enquanto a fita com os olhos e ensaia um sorriso ao mesmo tempo discreto

121 Publicada originalmente em *Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, (5), n. 233, p. 1859, 28 maio 1865. Atualmente catalogada em Moura (2000, p. 560).



e sedutor, o senhor leva sua mão esquerda ao rosto da negra, como quem o contempla e o acaricia, numa possível tentativa de puxá-lo a si. A negra, por sua vez, ao mesmo tempo em que retribui seu olhar, lhe oferece um copo. Sobre sua mão esquerda, a mesma que sustenta o copo, está a mão do senhor, que, em lugar de pegar aquilo que lhe é servido, opta por repousar a mão sobre a mão daquela que o serve. A cena é o retrato da sedução lançada pelo senhor às suas escravas.

Vale salientar, ainda, que não foram apenas os senhores que se renderam às negras. Padres e frades, por trás de um suposto moralismo religioso, deixaram-se “arregaçar as batinas para o desempenho de funções quase patriarcais, quando não para excessos de libertinagem com negras e mulatas”.<sup>122</sup> O intercuro dos religiosos pela vida sexual aparece, por exemplo, na **Figura 10**, também de Henrique Fleiuss, que data de 1871.<sup>123</sup>

“Muitas vezes por trás dos nomes mais seráficos deste mundo – Amor Divino, Assunção, Monte Carmelo, Imaculada Conceição, Rosário – (...) floresceram ganhões formidáveis”.<sup>124</sup> A Figura 10 delata essa prática. Marcada tanto pelo título da litografia quanto pela batina, a presença do Padre surge como uma sátira, uma crítica e, ao mesmo tempo, uma denúncia do comportamento da época. Num ambiente rural, presente na imagem pela vegetação e longe, portanto, de qualquer lugar sacralizado, o religioso, de costas ao leitor, está voltado à mulata e canta a ela, acompanhado de um instrumento. Com um leve sorriso, a mulata, esparramada numa rede, também está voltada ao religioso, como quem aceita e retribui seu gesto.

Observa-se que, se, por um lado, o *pano da costa* usado à cabeça é signo da descendência africana da mulata retratada – uma vez que, no interior das sociedades africanas, a depender do

122 Freyre ([1933] 2006, p. 532).

123 Publicada originalmente em *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, (11), n. 572, p. 4572, 26 nov. 1871. Atualmente catalogada em Moura (2000, p. 561).

124 Freyre ([1933] 2006, p. 532).

modo como estava disposto, o *pano da costa*, especificamente, funcionava como linguagem capaz de revelar sua origem e seu estado de casada ou solteira<sup>125</sup> –, por outro lado, a mulata em questão não porta uma vestimenta comum à sua condição. Seu vestido, seu sapato, bem como as joias que a ornamentam, se apresentam à luz dos padrões de representação, pose e vestuário europeus, seguidos pelas negras fotografadas em ateliês no século XIX: espaços que guardavam e ofereciam uma série de acessórios capazes e dispostos a transformar o *repertório social* do retratado. Um “palco de ilusões”.<sup>126</sup>

Ainda sobre a mulata, é preciso ressaltar o gesto que a mesma insinua com o vestido: enquanto uma de suas mãos suspen- de e sustenta seu rosto, a outra enlaça o vestido e sugere levantá-lo, deixando entrever seu pé e um tanto de sua perna, numa suposta tentativa de seduzir aquele que a “canta”. Ao lado direito da imagem, ao mesmo tempo em que a cena se desenvolve, pelo menos dois rostos espiam, por trás de árvores, o provável casal. Um deles, bem maior que as proporções impressas na litografia, sugere os olhos arregalados de uma sociedade que estava atenta ao episódio, aludindo ao fato de ter sido corrente e sabido, a todos, as relações entre padres e mulatas, ostentadas enquanto amantes sem que isso fosse motivo de pudor. Não por acaso, Freyre observa que o poder da companhia religiosa nunca intercedeu a favor das negras, nunca se mostrou contra suas condições irregulares de vida sexual, ao contrário do que fizera com as índias.<sup>127</sup>

O comportamento sugerido pela litografia, bem como pela cantiga anteriormente citada, estende-se, ainda, aos anúncios de jornais brasileiros do século XIX. Considerados por Gilberto Freyre como “nossos primeiros clássicos”,<sup>128</sup> eles guardam, em grande medida, a história de uma economia senhoril e ao

125 Id. ([1963] 2010) e Gomes (2006).

126 Kossoy & Carneiro (1994, p. 174).

127 Freyre ([1933] 2006).

128 Id. ([1963] 2010, p. 84).

mesmo tempo dependente de seus escravos. Os anúncios – que chegaram a ocupar dois terços dos diários em questão – estão impregnados pelo cotidiano do país e, como não poderia deixar de ser, pelo intenso comércio de negras e mulatas escravizadas para fins sexuais. Pela exigência do gênero, bem como pelo tipo de comércio a que se destinavam, tanto se encontram anúncios que demonstram preocupação excessiva pela descrição física das escravas – sem, no entanto, falar abertamente sobre sua vida sexual – como também se encontram anúncios que não tardam em sugerir, de imediato, seus “préstimos”.

Em 1830, o *Diário de Pernambuco* publicava: “Algum homem solteiro que estiver em circunstâncias de precisar de uma ama de casa para todo serviço necessário (...)” (*Diário de Pernambuco*, 30/01/1830).<sup>129</sup> Já em 1859: “Vende-se uma escrava boa cozinheira, engoma bem e ensaboia, com uma cria de 3 anos, peça muito linda, própria de se fazer um mimo dela (...)” (*Diário de Pernambuco*, 28/04/1859).<sup>130</sup> E sucederam-se, até fins do século XIX, anúncios em que escravas à venda figuravam como “bonita figura”, “corpo sadio”, “sem defeitos”. Ao lado destes, havia também aqueles que noticiavam não a venda, mas a procura de escravos fugidos: estes também de “bonita figura”, capazes de dengos e quitutes, deixando, no anúncio, o ruído de um senhor saudoso.

Alguma mucama ou mumbanda de “bonita figura”, criada quase como folha e fugida talvez com o mulato de sua paixão, deixando o senhor branco sozinho, com saudade dos seus cafunés, dos seus dengos e dos seus quitutes. Está nesse caso a negrinha Luísa, de beijos finos, olhos grandes, pés pequenos, espigadinha de corpo, peito em pé, que em 1833 fugiu

129 Id. *ibid.*, p. 170.

130 Id. *ibid.*, p. 166.

da Rua das Violas, aqui em São Cristóvão.

(*Jornal do Commercio*, 08/01/1833)<sup>131</sup>

À luz da mucama Luísa, houve também a mulatinha sarará Joana, de apenas 14 anos: “fugida de um engenho do Cabo, seria, com suas pernas e mãos muito finas, uma verdadeira ‘flor do pecado’, cor alvacentas, cabelos carapinhos e russo, corpo irregular, com todos os dentes (...)” (*Diário de Pernambuco*, 04/01/1865).<sup>132</sup> Por outro lado, em contraste com a beleza de Luísa, de Joana, ou de tantas outras escravas que passearam pelos anúncios de jornais brasileiros do século XIX, compradas, vendidas ou procuradas pela forma que traziam seus corpos, houve também aquelas que, pelo motivo oposto, encontraram lugar apenas em anúncios de venda: “Vende-se uma escrava por preço tão favorável incrível no tempo presente por tal comprá-la; a mesma escrava não tem vício e é quitandeira e só tem contra si uma figura desagradável e é o motivo por que se vende...” (*Diário de Pernambuco*, 23/09/1830).<sup>133</sup>

Uma vez visto que os anúncios, em geral, estiveram, durante todo o período em que circularam, mais atentos ao corpo escravo do que com suas habilidades ligadas ao trabalho em si (ou tão atentos quanto), é possível afirmar que houve um processo de seleção eugênica e estética no momento de aquisição dos escravos.<sup>134</sup> A preferência sempre esteve voltada aos negros bonitos de corpo e de rosto, altos e com todos os dentes. Negros vindos da Guiné, Cabo e Serra Leoa, por exemplo, ainda que sustentassem a fama de maus escravos, estavam entre aqueles considerados mais bonitos de corpo, principalmente as mulheres. Não por acaso, elas tinham prioridade quando se tratava de escravas para o trabalho doméstico nas casas-grandes:

131 Id. *ibid.*, p. 112.

132 Id. *ibid.*, p. 112.

133 Id. *ibid.*, p. 99.

134 Id. ([1933] 2006).

“Fácil é de imaginar que também para os doces concubinatos ou simples amores de senhor com escrava em que se regalou o patriarcalismo colonial”.<sup>135</sup>

A estampa de Paul Harro-Harring, intitulada *Inspeção de negras recentemente chegadas da África* (Figura 11),<sup>136</sup> ilustra o processo de compra e venda de escravos em armazéns. A cena inquietou o olhar do viajante europeu e serviu de cenário a vários artistas, inclusive Rugendas e Debret. Cada um retratou, a seu modo, as especificidades de uma comercialização em que o homem era, ao mesmo tempo, vendedor e mercadoria: o “homem pelo homem”.<sup>137</sup>

Para fins de análise, a imagem em questão poderia ser dividida em três partes de igual tamanho, em recortes verticais. A primeira delas corresponde à cena que ocorre do lado esquerdo de quem a observa: o vendedor dos escravos empurra uma das negras em direção ao possível comprador, numa provável tentativa de convencê-lo sobre a “qualidade” das africanas recém-chegadas. Tais negociantes, astuciosos, detinham a fama de trapaceiros, lançando mão de artifícios capazes de disfarçar a idade ou o pouco vigor físico dos escravos em questão. Eram grandes, portanto, as tentativas de fraude por parte dos vendedores. Raspar a cabeça dos escravos para que não aparecessem os cabelos brancos ou pintar a pele com pólvora a fim de torná-la mais jovial eram apenas algumas das artimanhas utilizadas com o intuito de ludibriar o então comprador.<sup>138</sup>

A cena seguinte, central aos olhos de quem observa, retrata o comprador apalpando os seios de uma das escravas oferecidas à venda. Enquanto a negra o encara, o comprador parece esquecer as mãos sobre seu corpo seminu, esboçando uma expressão aparentemente indiferente à cena. Num tom caricaturoso, Harro-Harring mostra, aqui, um processo de seleção de

135 Id. *ibid.*, p. 384.

136 Atualmente catalogada em Kossoy & Carneiro (1994, p. 65).

137 Id. *ibid.*, p. 55.

138 Freyre ([1963] 2010).

escravos que passava, minuciosamente, pelos sinais oferecidos pelo corpo. É certo que os compradores exigiam e os negros, expostos, cumpriam-lhes as ordens: mostrar os dentes, a língua, os olhos, as marcas tribais, as capacidades físicas. Era fazendo com que os negros rissem, tossissem, dançassem ou pulassem que os compradores se achavam capazes de driblar as astúcias dos negociantes.<sup>139</sup>

Não são essas, entretanto, as ações solicitadas pelo comprador em questão na imagem. Sua atuação está voltada, antes, a um caráter sexual, em consonância com a atenção oferecida aos membros viris dos negros e à dimensão dos quadris das negras, expressando a preocupação com a capacidade de procriação de cada um. E aqui resta a alusão a um processo de seleção eugênica para fins sexuais. Notadamente, a inspeção inscrita na imagem não diz respeito à força física da escrava ou à sua capacidade de trabalho, ela faz parte de um processo de compra e venda de escravas destinadas, exclusivamente, ao trabalho na casa-grande e aos desejos patriarcais. Freyre narra relatos de viajantes franceses, segundo os quais as negras, expostas em armazéns, demonstravam interesse em serem compradas por aqueles que as observassem com interesse. Nesse jogo de compra e venda,

os negros se prestavam a tudo. Deixavam-se apertar, apalpar, amolegar por todas as mãos. As negrinhas de peitos de mulher já em formação, quadris já arredondados, coxas quase de mulher feita, e tudo de fora, apenas um trapo tapando, às vezes, as partes mais íntimas, os ciganos faziam que tomassem posições capazes de despertar o interesse de comprador rico, do fazendeiro ou do senhor de engenho.<sup>140</sup>

139 Id. *ibid.*

140 Id. *ibid.*, p. 101.

Vale salientar, então, que nessa seleção de escravos destinados a papéis que estão além do trabalho brutal, marca-se uma distinção entre os africanos importados para as colônias inglesas e aqueles importados para o Brasil. Por um lado, às colônias inglesas, interessava receber escravos para atuarem quase exclusivamente no trabalho agrícola, de modo que tinham preferência aqueles que se mostrassem resistentes, fortes, e fossem, ao mesmo tempo, baratos. Por outro lado, as necessidades e os interesses brasileiros no momento da importação eram outros: se trouxemos da África técnicos em trabalhos de metal, ferro; negros capazes de cuidar do gado, da indústria pastoril; comerciantes de pano, sabão, entre outros; trouxemos, também, mulheres que serviam de “amigas”, “mancebas” ou “caseiras” aos colonos sem mulher branca.

Exemplos de nossas importações são as negras Mina e Fula: as preferidas pelos brancos em zonas como Minas Gerais: eram “africanas não só de pele mais clara, como mais próximas, em cultura e ‘domesticação’ dos brancos”.<sup>141</sup> Chegadas da África na condição de escravas, as negras Minas assumiam, em alguns casos, o papel de donas de casa; quando não, faziam-se mucamas e cozinheiras. Em ambos os casos, seus predicados relacionados ao sexo sempre foram exaltados: “sadia, engenhosa, sagaz, afetiva (...) em matéria de belo sexo era impossível que a *mina* não dominasse a situação”.<sup>142</sup>

Certo é que essa seleção feita pelos senhores e à qual se submetiam as negras, ocasionava, quase sempre, o rancor sexual por parte das senhoras. E talvez esse fato remeta, exatamente, à última cena da imagem exposta anteriormente, aquela posicionada ao lado direito: não é de modo pacífico que a senhora assiste ao vendedor empurrar uma negra para “julgamento” do senhor e ele, por sua vez, apalpar o seio de uma delas; é com ar de superioridade que a senhora alfineta a sombrinha no quadril de uma escrava à venda. Duas interpretações podem

141 Id. ([1933] 2006, p. 389).

142 Id. *ibid.*, p. 390.

ser consideradas a esse respeito: a primeira delas supõe uma provável avaliação, por parte da senhora, acerca do quadril da negra, visando sua possível capacidade de procriação e, consequentemente, a possibilidade de lucro no interior do sistema escravocrata; e a segunda interpretação recai justamente sobre aquilo de que falávamos anteriormente: a disputa sexual nas quais entravam algumas senhoras mediante as escravas escolhidas pelos senhores para trabalho doméstico.

Rivalidade que, aliás, apenas ratifica o peso do caráter sexual empregado no momento da aquisição dessas escravas. Desse rancor, decorre uma série de crueldades por parte das senhoras: algumas vendiam as mulatas novas a homens libertinos de idade avançada, outras quebravam, sob o peso de suas botinas, dentadura de escravas, outras mandavam arrancar-lhes os seios, as unhas, provocar-lhes queimadura e, por fim, havia, ainda, aquelas sinhás-moças que “mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro da compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco”.<sup>143</sup>

Assim, lançando mão de um tom caricaturesco, a cena criada por Harro-Harring é um misto de denúncia e sátira: gestos burlescos e realidade perversa. O vendedor que empurra uma negra, o homem que apalpa os seios de outra e a senhora que espeta uma terceira com a sombrinha é uma sequência narrativa daquilo que acontecia nos mercados de escravos e se estendia à vida privada no Brasil do século XIX. A promiscuidade presente na relação entre senhores e escravas, um sem-número de filhos ilegítimos espalhados pelo sistema, o sangue branco misturado ao suor negro, a seleção minuciosa de negras destinadas ao trabalho doméstico, os ciúmes despertados nas senhoras, bem como os crimes cometidos em nome dessa rivalidade, são fatores que compõem um mesmo quadro: é o retrato da relação estabelecida entre brancos e negros num Brasil escravocrata, sobre a qual perpassaram, desde sempre, o corpo e o sexo.

143 Id. *ibid.*, p. 421.



Por fim, deixando em suspenso algum excesso determinista, é preciso que estejamos atentos à distinção marcada por Freyre entre o negro e o escravo. Sempre que consideramos, não a simples “influência” do negro, mas o negro enquanto parte constitutiva de nossa organização social no interior de um regime escravocrata, é sobre o negro na condição de escravo que estamos falando. Ainda que nos seja quase impossível dissociar as duas esferas, há de se considerar, sobre o escravo, a ação de um sistema que o limita, o reprime e o aponta enquanto elemento inferior num contexto senhoril. Sua moral, sua inteligência, sua capacidade de trabalho, sua fé, sua cultura, seus interesses, aparecem-nos como elementos deturpados – bem como o próprio negro – pela escravidão. O mesmo acontece quando se trata de sua vida sexual:

Dentro de tal ambiente, no contato de forças tão dissolventes, seria absurdo esperar do escravo outro comportamento senão o imoral, de que tanto o acusam. Passa por ser defeito da raça africana, comunicado ao brasileiro, o erotismo, a luxúria, a depravação sexual. Mas o que se tem apurado entre os povos negros da África (...) é maior moderação do apetite sexual que entre os europeus.<sup>144</sup>

Assim, as danças orgásticas, cultos e orgias, atribuídas e cultuadas pelos povos africanos, representariam, aos olhos de Freyre, uma prova de que, para se excitar, esses povos necessitavam de estímulos artificiais, em contraponto aos europeus, cujo apetite sexual acentuava-se naturalmente. Sendo assim, o deleite sexual com que se fartou o Brasil escravocrata seria fruto do próprio sistema em que se organizaram brancos e negros. Há aqui, portanto, uma distinção e uma inversão histórica.

144 Id. *ibid.*, p. 398.

A *devassidão* atribuída à negra, cujo fruto seria não apenas a corrupção, mas também a precoce iniciação na vida sexual do menino branco, decorre, antes, do sistema escravocrata, do que de seu apetite sexual, supostamente mais elevado. “Não há escravidão sem depravação sexual. É da essência mesma do regime”, apontava Freyre.<sup>145</sup>

Assim, para brancos e negros, a escravidão teria criado papéis sexuais a serem exercidos em nome de um bom funcionamento do sistema. No branco, havia um interesse que passava não apenas a esfera sexual, mas também um interesse econômico: era o ventre negro que assegurava o crescimento de sua posse. Do mesmo modo, o *sinhô-moço* foi criado, desde sempre, para garanhão: acompanhado de negras e mulatas desde pequeno, não tardava em jogar-se nos braços de uma delas. Como depositar na negra ou na mulata, então, a responsabilidade pela *intoxicação sexual* que se estendeu por um Brasil escravocrata? Se a mulata contribuiu para a precoce iniciação do menino branco na vida sexual – e é certo que o fez –, não foi “por si, nem como expressão de sua raça ou do seu meio-sangue”, mas como “parte de um sistema de economia e de família: o patriarcal brasileiro”.<sup>146</sup>

### 1.3 O que é que a africana tem?

Exposta a espessura histórica da expressão *Vênus negra*, seus desdobramentos no contexto brasileiro, bem como sua estreita ligação com os aspectos sexuais atribuídos à negra aqui escravizada, restar-nos-ia, ainda, fazer uma digressão acerca do corpo negro, de modo geral, no interior do sistema escravocrata: de que modo se apresentava, que atributos lhe “marcava” e, principalmente, que sentidos produzia a partir daí? Para tanto, lançaremos mão não apenas dos retratos produzi-

145 Id. *ibid.*, p. 399.

146 Id. *ibid.*, p. 457.

dos no decorrer do século XIX, mas também, e de modo mais expansivo, dos anúncios de jornais brasileiros daquele mesmo período, mais precisamente no que diz respeito aos anúncios de negros fugidos: “linguagem de fotografia de gabinete policial de identificação”.<sup>147</sup> É neles que desfila uma série de corpos escravizados, expostos ao olhar do outro, prontos a serem “apalpados” com a distância de dois séculos: retratos escritos, expressões da nossa história, narrativas do nascimento de um *tipo nacional de homem*.

A diversidade estética apresentada pelos anúncios é tão plural quanto as minúcias que lhes acentuam. Assim, é corrente encontrarmos escravos dos mais diversos tipos físicos: longilíneos, brevelíneos, gordos, magros, secos de corpo, inchados, com caras redondas, largas, com dentes limados, extraídos, olhos apalhetados, vultos, cabelos brancos, fulos, ruivos, feio de feições, bonitas figuras, com peitos enormes, murchos, estreitos, regulares, pra fora, ora com nariz pontudo, ora achatado, viciados em comer terra, em cachaça, gogos, políticos no falar, apressados, contentes, banzeiros, com joelhos metidos pra dentro, pernas finas ou arqueadas, pés apalhetados, cabeça pequena, *embigo* grande, cicatrizes na face, nas nádegas, no peito, marcas tribais, de surra, queimadura, entre tantas outras.

No que se refere às marcas, deformações e cicatrizes, é preciso destacar que sua variedade está atrelada à sua natureza, à sua procedência, bem como ao sentido a ela atribuído. É possível encontrar desde aquilo que Freyre chamará de *deformações profissionais*, até tatuagens amorosas, sinais de castigos, ou marcas de nação. No primeiro caso, situava-se, por exemplo, o negro Luís, que trazia o “dedo picado de agulhas de debruçar tamancos” (*Diário do Rio de Janeiro*, 02/01/1838).<sup>148</sup> Também Francisco, de Angola, que tinha “nas juntas dos dedos das mãos, calos de amassar pão” (*Diário de Pernambuco*, 08/08/1833).<sup>149</sup>

147 Id. ([1963] 2010, p. 107).

148 Id. *ibid.*, p. 150.

149 Id. *ibid.*, p. 150.

Do mesmo modo, Joaquim, descrito com os dedos dos pés “torados” por “ter amassado cal com os mesmos e a cal lhe ter aberto feridas e comido os dedos” (*Diário de Pernambuco*, 31/03/1845).<sup>150</sup> O negro Caetano, que fugiu da casa do senhor em janeiro de 1830 e apresentava uma “coroa na cabeça (...) de carregar peso” (*Diário de Pernambuco*, 23/01/1830).<sup>151</sup> Ou, por fim, “De Galdino, (...) que além de calos nos lados das mãos – marca de seu ofício de sapateiro – uma marca abaixo do olho esquerdo de uma pedrada que levou sendo muito ardiloso” (*Diário de Pernambuco*, 27/02/1835).<sup>152</sup>

Ao lado destas, concebiam-se também aquelas deformações causadas pela viagem ao Brasil, por doenças (algumas resultantes do próprio tráfico), ou, ainda, pelas condições de trabalho e habitação. Assim, eram comuns os casos de escorbuto, mal de luanda, doença nos pulmões, cabeças deformadas, testas encalombadas, pernas tortas, etc. Segundo Freyre, o grande número de “joelhos saídos” e “pernas tortas ou cambaias” talvez indique os efeitos do raquitismo. Nesta situação, pode ser citado “Antônio, nação Congo, baixo e grosso de corpo, pernas cambadas pra dentro, cara redonda e meio fula” (*Diário de Pernambuco*, 21/04/1834).<sup>153</sup> Diogo, de nação Calabar, apresentado como “negro de estatura regular, falta de cabelo no alto da cabeça, um joelho mais grosso que o outro” (*Diário de Pernambuco*, 14/03/1834).<sup>154</sup> Ou, ainda, o negro Casimiro, cuja descrição relata “joelhos que um toca o outro” (*Jornal do Commercio*, 13/04/1833).<sup>155</sup> Freyre salienta, ainda, que as deformações das pernas e da cabeça, especificamente, estão atreladas ao “fato de muita mãe ser obrigada a conservar seus meninos de mama escanchados às costas durante horas e horas de trabalho; ou então deitados na esteira, sobre o chão duro

150 Id. *ibid.*, p. 150.

151 Id. *ibid.*, p. 150.

152 Id. *ibid.*, p. 132.

153 Id. *ibid.*, p. 107.

154 Id. *ibid.*, p. 107.

155 Id. *ibid.*, p. 132.

das senzalas”.<sup>156</sup> Há uma série de fotografias que retratam essa primeira alternativa (**figuras 12 e 13**).<sup>157</sup>

Para além dessas deformações – sejam elas causadas pelo trabalho, pelas condições em que foram transportados os negros escravizados, ou pelas doenças adquiridas –, é preciso considerar, do mesmo modo, as tatuagens e as marcas tribais narradas não apenas pelos anúncios, mas também pelas fotografias da época. As primeiras, ora azuladas, ora vermelhas, produzidas com estiletos ou agulhas, apareciam em várias partes do corpo: no peito, nos braços, e até nas nádegas. Algumas delas traziam signos religiosos – cruzes, Cristos, São Jorges, signos de salomão –, embora a maioria explicitasse motivações amorosas. Exemplo típico é o escravo Francisco, “grosso de corpo e de dentes perfeitos, (...) tinha no braço direito um signo de salomão, abaixo do qual ostentava um coração feito com tinta azul, em cujo centro se viam as iniciais MNIIMN” (*Diário de Pernambuco*, 01/06/1865),<sup>158</sup> como bem mostra a **Figura 14**.<sup>159</sup> “Era provavelmente um grande amoroso, especialista, talvez, em Marias”, adverte Freyre.<sup>160</sup>

À esteira de Francisco, houve também o escravo Joaquim, “de nação Quiçamã, alto, bem feito de corpo, rosto redondo, tinha uma orelha furada e em cima do peito este sinal: OO; no braço esquerdo, ostentava um R” (*Diário de Pernambuco*, 08/03/1842).<sup>161</sup> Já Maria, “de nação Caçanje, alta e seca de corpo, em um dos braços tinha a letra B e em um dos peitos tinha dois bicos” (*Diário de Pernambuco*, 10/08/1844).<sup>162</sup> Do mesmo modo, José, “seco de corpo, fulo, ainda bucal, tinha em cima do peito a marca P” (*Diário de Pernambuco*, 01/07/1844).<sup>163</sup> Luís,

156 Id. *ibid.*, p. 104.

157 Fotografias atualmente catalogadas em Ermakoff (2004, p. 176, 233).

158 Freyre ([1963] 2010, p. 142).

159 Imagem publicada em Freyre ([1963] 2010, p. 105).

160 Id. *ibid.*, p. 116.

161 Id. *ibid.*, p. 146.

162 Id. *ibid.*, p. 147.

163 Id. *ibid.*, p. 148.

“preto de nação Baca, de 20 anos, pouco mais ou menos, tinha uma marca no braço direito, que parecia um B com uma letra miúda dentro e no peito (...) umas letras” (*Diário de Pernambuco*, 04/04/1839).<sup>164</sup> Entretanto, diferente do que se poderia supor a princípio, as marcas aqui relatadas – **Figura 15**<sup>165</sup> – podem não ser fruto exclusivo de uma inspiração romântica. Mas podem entrever, pelo contrário, marcas de fogo feitas pelos senhores como sinais de carimbo ou propriedade.

Essas marcas, que “estigmatizavam os escravos como tais para a vida inteira”,<sup>166</sup> e representavam, portanto, uma “humilhação constante”, não devem ser confundidas, ainda, com as marcas tribais, ou sinais de nação: estas sim, “ostentadas com orgulho” por parte daqueles que as carregavam. Signos de pertencimento geográfico, essas marcas eram feitas na África com uma faca ou objeto igualmente cortante. De tamanho, profundidade e formato variados, essas marcas assumiam diferentes significados a depender do povo em que circulavam, de modo que o mesmo sinal poderia designar toda uma etnia, a pertença a um dado grupo político, ou, do mesmo modo, a condição social de um indivíduo no interior de uma sociedade: nobres ou plebeus, homens livres ou escravos.

Assim, segundo Freyre,<sup>167</sup> se atentarmos às marcas inscritas no rosto e na testa dos africanos, seria possível, a partir dos anúncios de escravos, identificar a região ou o povo ao qual pertencia o africano em questão. Se quisermos um exemplo concreto, recorramos a uma das várias marcas dos oiós: “conhecida como *pele* – três cortes verticais nas faces, fundos e longos –, nem sempre se distingue das usadas pelos egbas, ijebus e alguns outros povos, ainda que pudesse haver variação na profundidade e no tamanho dos sulcos”.<sup>168</sup> Poderia pertenc-

164 Id. *ibid.*, p. 138.

165 Id. *ibid.*, p. 94.

166 Id. *ibid.*, p. 151.

167 Id. *ibid.*

168 Silva ([1963] 2010, p. 14).

cer ao povo oió, então, o negro que aparece no cartão-postal da **Figura 16**, cuja fotografia reflete os três traços presentes em seu rosto.<sup>169</sup>

Assim como ele, poderia pertencer aos oiós, como também aos egbas, ou aos ijebus, a negra “Maria, de nação Angico e seca de corpo, tinha o rosto talhado de sua nação” (*Diário de Pernambuco*, 23/03/1835).<sup>170</sup> “Zeferino, de cerca de 25 anos de idade, nação da Costa, de meia estatura, de pernas e de pés limpos, tinha dois talhos pequenos, um em cada frente” (*Diário de Pernambuco*, 02/04/1836).<sup>171</sup> “Julião, crioulo muito mensureiro, tinha um talo no lado esquerdo do rosto” (*Diário de Pernambuco*, 19/02/1835).<sup>172</sup> “Luísa, de nação Mongola, e de cor retina, beijos finos, peitos em pé e grandes, canelas finas e pé pequeno, muito rapariga e espigadinha de corpo tinha a cara riscada: sinais de nação” (*Jornal do Commercio*, 08/01/1833).<sup>173</sup> Ou, ainda, “o moleque Antônio, que em 1835 fugiu do Pataxo Heroína, apresentava um pequeno sinal na testa” (*Diário de Pernambuco*, 15/09/1835).<sup>174</sup>

Também “com cicatriz junto à frente apresentava-se o negro alto que, na sexta-feira da Paixão do ano de 1835, fugiu do Engenho Barunhum com uma preta também alta” (*Diário de Pernambuco*, 14/05/1835).<sup>175</sup> Já “Ignácio, nação Inhambane, de cor preta, cara redonda, além de um joelho mais grosso que o outro que o faz um tanto coxo, tinha sinais de sua terra ao lado no nariz” (*Jornal do Commercio*, 07/02/1833).<sup>176</sup> “Pequena cicatriz em uma das faces, deformação de nação, marcava o africano magro e de rosto comprido, que a 4 de setembro de 1857 fugiu da casa dos

169 Fotografia atualmente catalogada em Ermakoff (2004, p. 25). As marcas em questão foram ampliadas e sobrepostas às fotografias, a fim de apresentarem maior nitidez.

170 Freyre ([1963] 2010, p. 138).

171 Id. *ibid.*, p. 140.

172 Id. *ibid.*, p. 140.

173 Id. *ibid.*, p. 156.

174 Id. *ibid.*, p. 138.

175 Id. *ibid.*, p. 138.

176 Id. *ibid.*, p. 155.

seus senhores” (*Diário de Pernambuco*, 17/07/1857).<sup>177</sup> Por fim, em 1840, fugia “um escravo de nome Manoel, de Nação, de estatura ordinária, delgado de corpo, tendo na testa umas rodas mui salientes e dois riscos em cada face, marca de nação” (*O Povo*, 09/02/1840).<sup>178</sup>

Tanto as *rodas mui salientes* de Manoel, como os talhos de Maria e Zeferino, os sinais de Luísa e Antônio, e de tantos outros negros que se sucederam em nosso sistema escravocrata, estão à mostra nas **figuras 17, 18, 19 e 20**,<sup>179</sup> onde rostos escravos ecoam seus signos de pertencimento e, conseqüentemente, seus sinais de identidade.

Qualquer um deles, entre tantas Marias, Luísas, Antônio, Zeferinos ou Ignácios, poderia apresentar, da mesma forma, as escarificações corporais de que fala Silva, que, ainda que mantivessem a aparência de desenhos tradicionais, sua finalidade era estética e, no limite, erótica.

Sarjada a pele, esfregavam-se sobre as incisões ou os furos determinadas substâncias vegetais para provocar queloides ou cicatrizações protuberantes. Era um modo de enfeitar o corpo e aumentar a atração das mulheres. Os homens apreciavam acariciar esses calombos e ranhuras, que muitas vezes eram tão delicados e elaborados que davam a impressão de renda.<sup>180</sup>

Apresentadas, em sua maioria, nas costas, no colo, no punho, no antebraço, em torno do umbigo, nas coxas e na barriga da perna, essas escarificações foram encontradas apenas em

177 Id. *ibid.*, p. 138.

178 Id. *ibid.*, p. 163.

179 Fotografias atualmente catalogadas em Ermakoff (2004, p. 122, 132, 180, 218).

180 Silva ([1963] 2010, p. 15).



mulheres africanas, o que nos deixa entrever, conforme sugere Silva,<sup>181</sup> que essa não foi uma prática de embelezamento que se estendeu por gerações. Ao contrário, crianças nascidas no Brasil já não se submetiam ao processo. Exemplo dessas escarificações trazia, certamente, “Maria, de nação Angola, alta e cheia de corpo, tinha nas costas um matame de calombos da sua terra” (*Diário de Pernambuco*, 27/08/1835).<sup>182</sup> Também Luís, de nação Moçambique, fugido do Recife em 1838: “apresentava uns poucos de calombos no nariz, sinal de sua terra” (*Diário de Pernambuco*, 28/06/1838).<sup>183</sup> Do mesmo modo, “Estevão, crioulo de 40 anos, cheio de corpo e muito ladino, tinha por sinal muito saliente calombo no pescoço” (*Diário de Pernambuco*, 11/04/1838).<sup>184</sup> Ou, ainda, o escravo Antônio, que apresentava “três calombinhos entre os peitos” (*Diário de Pernambuco*, 20/12/1838).<sup>185</sup>

Para além desses anúncios, as fotografias da época nos relatam também sobre essas escarificações. A **Figura 21** deixa-nos, nitidamente, a “impressão de renda” de que fala Silva. As seguintes (**figuras 22 e 23**) deixam claros os “queloides ou cicatrizações protuberantes” marcados no colo.<sup>186</sup>

À esteira dessas escarificações enquanto padrões de beleza, é possível considerar, ainda, o nariz e os dentes como elementos estéticos africanos. Sobre o primeiro, Freyre falará de uma “deformação relativa” ao considerar que, em detrimento de um padrão de nariz “naturalmente” chato, pudesse haver um processo de achatamento, fazendo valer um padrão estético que representava uma negação – ou uma alteridade – ao padrão valorizado na Europa.<sup>187</sup> Teríamos, assim, ideais de beleza que perpassam não deformações, propriamente ditas, como é o

181 Id. *ibid.*, p. 15.

182 Freyre ([1963] 2010, p. 155).

183 Id. *ibid.*, p. 133.

184 Id. *ibid.*, p. 155.

185 Id. *ibid.*, p. 155.

186 Fotografias atualmente catalogadas em Ermakoff (2004, p. 232, 241, 243).

187 Freyre ([1963] 2010, p. 79).

caso das escarificações, mas que se sustentam na intensificação de traços naturais. Ao citar Dembo & Imbelloni,<sup>188</sup> Freyre ressaltará que “*numerosos etnólogos confessam que a deformação tem uma finalidade estética ou que se vincula com a função social, hierárquica, de relação entre os sexos, etc.*”.<sup>189</sup> Por outro lado, ainda segundo Freyre, ao lado de uma finalidade estética, esse achatamento, bem como uma série de outras “deformações” induzidas, teria também uma finalidade higiênica.

De todo modo, é possível encontrar, nos anúncios de jornais, não apenas a expressão “nariz achatado”, mas também as expressões “nariz chato” (esta em demasia), “nariz grosso”, “nariz mediano”, ou, ainda, “nariz um pouco afilado”. Vejamos: “Nariz grosso e achatado caracterizava o rosto do crioulo chamado Cosme, que fugiu em 1857 do sobrado grande da Madalena” (*Diário de Pernambuco*, 28/01/1858).<sup>190</sup> “Nariz chato e um tanto grande era o de João, mulato de boa estatura e seco de corpo, que, muito tabaquista, pouca barba e muito ladino, fugiu em 1835 da casa dos seus senhores” (*Diário de Pernambuco*, 04/09/1835).<sup>191</sup> “Nariz chato era o de Domingas, que deixou seus senhores levando vestidos de chita escura com saia preta” (*Diário de Pernambuco*, 21/08/1835).<sup>192</sup> “Nariz chato era, também, o de Luduvina, crioula que desapareceu da casa dos seus senhores em 1835” (*Diário de Pernambuco*, 12/03/1835).<sup>193</sup> Por outro lado, “de nariz mediano, com as ventas também arregaçadas, era o mulato Vicente, que em 1835 fugiu do Engenho Santo André” (*Diário de Pernambuco*, 23/11/1835).<sup>194</sup> E, ainda, “de nariz um pouco afilado era o negro de nação Luanda, que a 10 de dezembro de 1856 fugiu do

188 DEMBO, A.; IMBELLONI, J. *Deformaciones intencionales del cuerpo humano de carácter étnico*. Buenos Aires: José Anesi, 1938.

189 Dembo & Imbelloni (1938 *apud* FREYRE, [1963] 2010, p. 80).

190 Freyre ([1963] 2010, p. 133).

191 Id. *ibid.*, p. 132.

192 Id. *ibid.*, p. 132.

193 Id. *ibid.*, p. 133.

194 Id. *ibid.*, p. 132.

Engenho Sítio do Esteio: nariz um pouco afilado, sobrancelhas bem feitas, altura regular, seco de corpo, pouca barba” (*Diário de Pernambuco*, 30/04/1857).<sup>195</sup>

Essa variação de termos, que denuncia, portanto, uma variação estética, pode ser fruto de diversos fatores. Entre eles estão, primeiramente, a genética, uma vez consideradas as diversas regiões de onde nos chegaram africanos (e aqui, portanto, os traços descritos pelos anúncios seriam naturais); a prática de “achatamento” de que fala Freyre, com finalidade estética e higiênica;<sup>196</sup> ou, do mesmo modo, o processo de miscigenação aqui ocorrido entre africanos e europeus. O importante, no entanto, é considerar o peso estético que carregava esse traço no interior das culturas tribais de que foram subtraídos esses negros: não apenas no que diz respeito ao achatamento do nariz, mas também no que diz respeito aos sinais de nação de que falávamos anteriormente, tão descritos como “deformações”:

Das próprias deformações de corpo que assinalavam muitos dos escravos fugidos, retratados com todos os ff e rr em anúncios de jornais brasileiros do tempo do Império, deve-se salientar que não eram deformações que os definissem como caco-gênicos, e sim deformações que, dentro das culturas tribais donde os arrancava o tráfico negreiro, visavam fins estéticos ou objetivos rituais, condicionados pelas mesmas culturas, de modo diferente dos padrões de estética ou de beleza da figura humana, em vigor entre europeus e subeuropeus”. Daí “sinais de nação” feitos a fogo em muitos dos corpos de escravos que aparecem nos

195 Id. *ibid.*, p. 133.

196 Id. *ibid.*

mesmos anúncios: tatuagens, mutilações; dentes limados; dentes arrancados.<sup>197</sup>

Esse caráter relativo que perpassa, então, os sinais de nação e o nariz, perpassará também os dentes dos africanos, que, do mesmo modo, além de um signo estético, será, igualmente, um signo identitário: “outro elemento de identificação de origem era a dentadura dos escravos, pois havia povos que extraíam por motivos rituais ou estético dois dos incisivos, e outros que limavam os dentes para torná-los pontudos”.<sup>198</sup> Assim sendo, é possível encontrar anúncios que já remetem um tipo de dentadura a uma localidade específica: “uma negra moça de dentes limados à moda Moçambique, que em 1835 fugiu da casa dos seus senhores, era baixa, gorda, de peitos pequenos, e pisava como papagaio por ter as pernas arqueadas” (*Diário de Pernambuco*, 20/02/1835).<sup>199</sup>

Por extensão, vários outros anúncios denunciam a prática de limar os dentes ou, também, de arrancá-los, fossem por motivos estéticos, fossem por motivos rituais. Como modelo, aqui, teremos “Antônia, de nação Congo, estatura ordinária e seca de corpo, tinha uma costura no nariz, além da falta de dentes adiante da parte de cima” (*Diário de Pernambuco*, 23/06/1836).<sup>200</sup> “Joaquina, nação Benguela, estatura ordinária cheia de corpo, sobranceiras fechadas, tinha uma grande cicatriz ou marca de fogo no peito esquerdo – a marca XA –, além de falta de dois dentes” (*Diário de Pernambuco*, 27/09/1838).<sup>201</sup> Também “faltavam dentes no negro de nome Marcelino, nação Cabinda, que na noite de 8 de fevereiro de 1857 fugiu do brigue Melampo: negro de estatura regular, seco de corpo, rosto comprido, barba cerrada” (*Diário de Pernambuco*, 11/12/1841).<sup>202</sup> Por outro

197 Id. *ibid.*, p. 134-135.

198 Silva ([1963] 2010, p. 15).

199 Freyre ([1963] 2010, p. 140).

200 Id. *ibid.*, p. 154.

201 Id. *ibid.*, p. 153.

202 Id. *ibid.*, p. 153.

lado, “com dentes limados se apresentava o mulato seco de corpo e barbado, de 40 anos, que em 1835 fugiu da casa dos seus senhores” (*Diário de Pernambuco*, 29/09/1835).<sup>203</sup> “De dentes limados se apresentava também o negro alto bastante e corpulento, bonita figura, chamado Lourenço e de nação da Costa, que em 1838 fugiu da casa do seu senhor, José Apolinário da Cunha” (*Diário de Pernambuco*, 28/06/1838).<sup>204</sup> Do mesmo modo, “dentes limados tinha Cristóvão, de nação Angola, que em 1836 fugiu de Francisco Tupinambá, morador na cidade da Bahia” (*Diário de Pernambuco*, 16/03/1836).<sup>205</sup>

Por fim, bem como as escarificações, o nariz e os dentes, é preciso considerar, ainda, os turbantes e os penteados africanos: o modo como estava posto o turbante das africanas nos abria a possibilidade de identificar sua cultura tribal e, consequentemente, de investigar a predominância de certas culturas africanas no Brasil.<sup>206</sup> Isto porque “pelos diferentes modos de usarem essas escravas tais panos, elas se deixavam identificar quanto à sua origem africana e à sua condição de casadas ou solteiras”.<sup>207</sup> A linguagem dos panos – mais precisamente, suas diferenças simbólicas – desvelava, portanto, mais que uma preocupação estética, mas também uma marca identitária em consonância com tantos outros *sinais de nação* dos quais já falamos. Não por acaso, uma infinidade de negras, com os mais diversos turbantes, foram imortalizadas pelas fotografias do século XIX (**figuras 24, 25 e 26**).<sup>208</sup>

A disseminação do turbante entre as mulheres está associada às *nharas*, *nhanhas*, *senoras*, *sinhares*, ou *donas* da África Ocidental, isto é: àquelas africanas que se uniram a homens europeus e passaram às suas filhas mestiças essa tradição.<sup>209</sup> Com

203 Id. *ibid.*, p. 155.

204 Id. *ibid.*, p. 153.

205 Id. *ibid.*, p. 153.

206 Silva ([1963] 2010).

207 Freyre ([1963] 2010, p. 187).

208 Fotografias atualmente catalogadas em Ermakoff (2004, p. 23, 186, 235).

209 Silva ([1963] 2010).

o turbante, essas mulheres ostentavam “uma elegância de princesas do mundo afro-brasileiro”, fazendo frente às negras crioulas, que, vestidas de *baianas*, faziam uso do turbante como forma de sobressair-se no interior de sua classe escrava.<sup>210</sup> Essa dada “rivalidade” nos deixa perceber, portanto, o caráter social atribuído ao turbante, que passaria a signo, então, de certo *status* social.

Esse mesmo misto de estética, identidade e *status* estava também presente quando se tratava dos penteados africanos: “Desde o surgimento da civilização africana, o estilo de cabelo tem sido usado para indicar o estado civil, a origem geográfica, a idade, a religião, a identidade étnica, a riqueza e a posição social das pessoas”.<sup>211</sup> À esteira do turbante, então, cabelo era sinônimo de linguagem: “O significado social do cabelo era uma riqueza para o africano. Dessa forma, os aspectos estéticos assumiam lugar de importância na vida cultural das diferentes etnias”.<sup>212</sup> Não por acaso, os negros passavam por uma raspagem dos cabelos quando trazidos ao Brasil. Certos da necessidade de distanciar os negros escravizados de sua origem cultural, essa raspagem, salvaguardada sob o argumento de necessidades higiênicas, tinha o intuito de minar qualquer sentimento de pertencimento étnico que aqueles povos pudessem carregar a partir da relação com o cabelo. A tradição africana no que diz respeito ao cabelo não se perde, no entanto, com o tráfico, mas renasce: “a prática de manipular e enfeitar os cabelos foi sendo, aos poucos, mesmo sob o domínio da escravidão, transformada e resignificada. Os africanos escravizados não perderam o seu objetivo de enfeitar os cabelos e fazer deles uma assinatura”.<sup>213</sup> Alguns dos penteados aqui encontrados foram documentados pelo olhar de Debret (**Figura 27**).<sup>214</sup>

Nesse “renascimento”, ou seja, nessa mudança que ocorre no que diz respeito ao trato com o cabelo da África ao Bra-

210 Freyre ([1963] 2010, p. 188).

211 Gomes (2006, p. 350-351).

212 Id. *ibid.*, p. 351.

213 Id. *ibid.*, p. 360.

214 Imagem atualmente catalogada em Moura (2000, p. 372-373).

sil, outros fatores, não considerados anteriormente, passam a ser decisivos no momento da manipulação. Basta dizer que o cabelo e o tom de pele eram critérios que estabeleciam a classificação do escravo no interior do sistema, definindo suas atribuições e atividades.<sup>215</sup> Estamos tratando, portanto, daquela seleção eugênica de que falávamos anteriormente, já que as representações estéticas inspiradas no modelo europeu se destacavam com autenticidade e beleza superiores. Essa seleção criaria não apenas a preferência por um tipo de cabelo que já não era crespo, mas cacheado, herança da miscigenação, como também a prática – o desejo – de alisar os cabelos, além de uma certa hierarquização entre os escravos. Nascia, aqui, um olhar sobre sua estética que partia não de sua origem, de sua identidade, como antes, mas partia do olhar do outro. Entre os dois modelos, estava a busca por um *status* social.

É sob a égide dessa seleção eugênica que se assiste, nos princípios do século XIX, através dos anúncios de jornal, a uma “valorização dos escravos de tipo físico e de características culturais mais semelhantes aos da população culturalmente dominante. Pelo menos quando eram escravos destinados ao serviço doméstico: a pajens e mucamas, sobretudo”.<sup>216</sup> A essa valorização, respondia a mestiçagem: “frequentes vezes aparecendo os mulatos e as mulatas alvas, aças, sararás, claras, de cabelo liso, cacheado, ruço, ruivo, louro. Era o sangue das casas-grandes escorrendo pelas senzalas”.<sup>217</sup> Isso explica, sobremaneira, a quantidade de anúncios que trazem expressões como “pardo claro”, “bem louro”, “bem feito de corpo”, “boas feições”, “boa figura”. Exemplo disso é “Antônio, pardo claro, oficial de sapateiro, era escravo, além de bonito e de olhos grandes, tão faceiro que, quando falava, fechava os olhos por faceirice (...)” (*Diário de Pernambuco*, 06/06/1835).<sup>218</sup> Tantos

215 Gomes (2006).

216 Freyre ([1963] 2010, p. 69).

217 Id. *ibid.*, p. 168.

218 Id. *ibid.*, p. 141.

atributos eugênicos tinha Antônio que foi preciso ratificar em seu anúncio: sim, “era escravo, além de bonito”.

Como Antônio, havia também “Francisco, do gentio Angola, que em 1835 fugiu dos seus senhores, era homem de bonita figura, estatura mediana, suíça, bem feito de pé e de perna, meio fulo (...)” (*Diário de Pernambuco*, 26/11/1835).<sup>219</sup> “Antônio, que na noite de 15 de fevereiro de 1865 desapareceu da casa do seu senhor, era um mulatinho tão claro que tinha os cabelos corridos e um pouco louros e os olhos azuis” (*Diário de Pernambuco*, 15/02/1865).<sup>220</sup> “Joana, mulata bem alva, cabelos soltos, já assimilando-se a branca, com uma filha (...)” (*Diário de Pernambuco*, 11/05/1835).<sup>221</sup>

Muitos são, portanto, os escravos descritos em anúncios, traçados pelas litografias e aquarelas, capturados pela fotografia. Os séculos escravocratas construíram uma *beleza castigada*, ligada ao corpo, e bifurcada entre o olhar do negro sobre o negro e o olhar do branco sobre o negro: as escarificações, as marcas tribais, os penteados africanos, o achatamento do nariz e a limagem dos dentes são elementos exaltados apenas pelo olhar do negro sobre o negro. Num olhar inverso, que faz do branco o observador, apenas o seu modelo deveria ser posto enquanto conceito de beleza, daí as seleções eugênicas. Esses são corpos marcados (na maioria das vezes, literalmente) pela história, pela identidade, pela geografia, pela estética e, principalmente, pela diversidade. Aquilo que os singulariza – sinais de nação, tatuagens, penteados, narizes, dentes – é também aquilo que os pluraliza: são nomes perdidos numa multidão de rostos negros, tão diversos quanto dispersos. Desse turbilhão, o que será filtrado pela memória e entrará para a história dos nossos tempos – com suas continuidades e descontinuidades – é o que veremos a seguir.

219 Id. *ibid.*, p. 158.

220 Id. *ibid.*, p. 168.

221 Id. *ibid.*, p. 169.