

## Como a cor da pele se tornou um marcador racial: arte e perspectivas históricas sobre raça

---

Em suma, é preciso usar sempre as cores primárias [...] às quais o branco é adicionado para expressar a luz, e o preto, para expressar sua ausência.

CLAUDE-HENRI WATELET, 1788<sup>1</sup>

Em 1788, o teórico da arte Claude-Henri Watelet declarou em seu verbete sobre cores no *Dictionnaire des Beaux-Arts* [Dicionário de Belas-Artes] que o branco expressava a luz e, conseqüentemente – na era do Iluminismo –, a perspicácia e a inteligência humana guiadas por um desejo de perfeição. No século XVIII, a metáfora do Iluminismo para evocar um conjunto de projetos e debates jurídicos, filosóficos, artísticos, científicos e literários já estava em voga.<sup>2</sup> A associação, por um lado, da raça branca com o progresso racional e, por outro, da raça negra com a ausência e privação do mesmo – que pode ser deduzida não só dessa frase inofensiva, mas também, de uma maneira mais geral, dos discursos estéticos do século XVIII –, correspondia a uma convicção largamente aceita de que a inteligência se distribuía entre os seres humanos de acordo com uma graduação da cor da pele, uma demarcação pigmentar, objetiva e visível a olho nu. Watelet adaptou para o campo estético a teoria das cores de Isaac Newton, a qual determinava que o branco é composto pelo espectro visível de todas as cores refletidas e que o preto não refrata a luz. Newton elaborou sua teoria no tratado *Ótica*, de 1704, que foi traduzido para o francês pelo médico, jornalista, abolicionista e

futuro revolucionário Jean-Paul Marat, em 1787, um ano antes da publicação do verbete de Watelet.<sup>3</sup> Ao se apropriar da teoria das cores de Newton quase um século depois de sua divulgação, o teórico da arte francês entrelaçou uma análise descritiva de evidências físicas a décadas de debates filosóficos acerca do Iluminismo, da escravidão e da diversidade humana. De fato, ela ecoava a pluralidade das cores de pele e a proeminente bipolaridade entre brancos e negros no processo de categorização humana e no mapeamento da Terra.<sup>4</sup>

Este texto tenta demonstrar como a produção artística e o discurso do século XVIII produziram ferramentas de observação e análise que permitiram que os seres humanos fossem diferenciados e implicitamente classificados de acordo com uma escala moral, uma empreitada que mais tarde se converteria em racismo explícito. Tento destacar essa longa e confusa era do desenvolvimento pictórico e pigmentário porque ela evidencia o modo como, por meio de uma configuração ou representação visual, um elemento natural – a cor da pele – pode ser manipulado sinteticamente ao ponto de fornecer evidências ou provas das hierarquias humanas.

A epígrafe de Watelet, inspirada por Newton, uma eminente autoridade científica, ilustra a construção da raça com base na cor da pele e aponta para as artes visuais como um elemento fundamental nos primeiros passos da antropologia. Essa nova ciência da humanidade estava integrada ao *corpus* teórico do Iluminismo, cujo projeto – comparativo, mas também categórico – era (entre outros) escrever a história natural da espécie humana. Arte, história natural, antropologia incipiente, estética e leis coloniais convergiram em torno de 1700 (1685–1745) para estabelecer, e então estabilizar, a cor como o principal marcador racial no inventário da diversidade humana.

Uma das principais contribuições para a discussão sobre raça a partir da perspectiva da história da arte é o influente livro de David Bindman, *Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the Eighteenth Century* [Do macaco a Apolo: a estética e a ideia de raça no século XVIII].<sup>5</sup> Bindman escreve a história de duas disciplinas paralelas

e emergentes – a estética e a antropologia – nos textos naturalistas e estéticos da Europa do século XVIII, com base nas ocorrências do conceito de raça.<sup>6</sup> Depois de escrever esse livro, pertencente à história das ideias, Bindman, juntamente com Henry Louis Gates Jr., supervisionou o projeto de *The Image of the Black in Western Art* [A imagem do negro na arte ocidental], cujo foco não é a questão da raça, mas da memória, em um nível universal e enciclopédico, referente a imagens com figuras negras.<sup>7</sup>

Eu gostaria de apresentar aqui uma definição mais apurada para o papel determinante das belas-artes, em especial a pintura e o desenho, no surpreendente processo imaginário e científico que incorporou a categoria de raça à da cor da pele. Pretendo me concentrar nas (supostas) cores de pele branca e preta, uma vez que a comparação entre as duas se baseia em um conjunto significativo de material artístico e visual produzido no Ocidente no século XVIII e porque elas também eram as principais referências nos debates e trabalhos de arte que lidavam com raça.

Na verdade, estudos recentes têm ressaltado o modo como, no século XVIII, a construção intelectual dos amarelos e “vermelhos” (indígenas das Américas) como grupos humanos, que emergiu de Linnaeus e seus contemporâneos, foi baseada em questões diplomáticas, no comércio e em interações culturais.<sup>8</sup> Ainda assim, diferentemente dos textos escritos, tem-se a impressão de que as artes visuais não tendiam de modo sistemático a etnicizar esses dois supostos grupos humanos.<sup>9</sup> Em algumas representações de indígenas da América do Norte em obras de arte do quarto final do século XVIII, os ameríndios não parecem ter qualquer indício de pele vermelha (por exemplo, no quadro *Vúva Indígena*, de Joseph Wright of Derby, de 1784, em exposição no Derby Museum and Art Gallery, e mesmo no mais recente *A morte de Atala*, de Girodet, de 1808, exposto no Museu do Louvre, que de fato contém a imagem do indígena Chactas). No entanto, é digno de nota o fato de que Girodet foi o retratista do afrodescendente Jean-Baptiste Belley (1797, retrato situado no Palá-

cio de Versalhes), que aparece precisamente etnicizado em seu retrato. Portanto, o homem negro foi de fato etnicizado em 1797, enquanto o ameríndio, não, mesmo em uma pintura acadêmica de 1808.

Embora o conceito de raça durante o *ancien régime* tenha sido tema de um trabalho histórico e epistemológico notável na história da ciência, na história da política e na estética, resta um ponto essencial a ser ressaltado em defesa da necessidade de se analisar o papel das imagens e das belas-artes.<sup>10</sup> Suas especificidades expositivas e materiais – seus próprios meios e métodos – têm uma ligação fundamental com a ancoragem da raça e com a divisão da espécie humana em tons de pele.<sup>11</sup> Sob essa perspectiva, os recursos da história da arte como disciplina das ciências humanas e sociais com áreas específicas de competência (questões de representação e visibilidade, política do olhar, história da forma visual e da observação, além de questões relacionadas a materiais e meios) nos fornecem ótimas ferramentas para a investigação da construção de raça e cor de pele como categorias atuantes na história natural da humanidade, categorias que estão na fundação da diferenciação, comparação e criação de hierarquias entre os seres humanos.

### **Os anos 1680: cor da pele, matriz da raça**

Em 1682, o pintor Pierre Mignard (1612–1695) retratou uma das primeiras serviçais africanas a figurar na pintura francesa. A jovem criada negra, ao lado de uma integrante da aristocracia branca, forma uma dupla pictórica cujo sucesso vem da revelação da presença colonial na vida pública e privada das metrópoles francesas e britânicas do final do século XVII e de todo o século XVIII. Essa antiga pintura (datada de 1682), que retrata Louise de Kéroualle, Duquesa de Portsmouth [figura 1], mostra a amante francesa do rei da Inglaterra em um ambiente emblemático da dinâmica imperial e marítima que definiu o destino da jovem, uma aristocrata da região francesa de Finistère. Graças ao relacionamento com Carlos II, que se prolongou por mais