

---

## ARTIGOS

---

# INSTRUMENTOS DE PERSUASÃO: MANUAIS DE PINTURA E CONSTRUÇÃO VISUAL DA ÁFRICA E DOS AFRICANOS NO VICE-REINO DE NOVA GRANADA, SÉCULO XVIII

*Angélica María Sánchez Barona*  

*Harvard University*

A ilustração europeia do século XVIII criou um espaço para construir a alteridade que abrangia o campo da visualidade, incluindo desde pinturas, gravuras e esculturas até peças de teatro, caricaturas e ilustrações em tratados de anatomia, entre outros. Uma categoria fundamental é a constituída pelos manuais de desenho e pintura que circulavam na época. Focando-me primordialmente nesses manuais que circularam no século XVIII, analiso as instruções contidas neles para pintar, literalmente, uma imagem da África e de seus habitantes que, embora conectada com os paradigmas da ilustração, possuía uma linguagem própria. Nessa linguagem, a visão e outros sentidos, como o tato e o olfato, desempenhavam um papel fundamental, pois os manuais de pintura criavam, transmitiam e estruturavam seu conteúdo em torno deles. A composição, a iluminação e os gestos também foram cruciais para transmitir ao público um conceito particular através de um mecanismo persuasivo e emocionalmente ressonante, em vez de um enfoque mais analítico. Como resultado, as imagens produzidas seguindo as instruções desses manuais implicariam no processo de compreensão pelos sentidos.

Para estudar como esses manuais procuravam formalizar representações da população negra, e como ideias anteriores sobre a África influenciaram tais representações, esta pesquisa se focará nas diretrizes propostas para dois repertórios visuais: “A Visita dos Reis Magos” e a alegoria da “África nas Quatro Partes do Mundo”. Para identificar como as pessoas negras e a África foram concebidos nesses manuais, utilizo uma perspectiva interseccional, analisando como fatores de raça, classe

e gênero são priorizados nas estratégias propostas por esses textos. Como instrumentos técnicos, os manuais oferecem a informação necessária para desenhar e pintar de maneira “apropriada” pessoas negras, mas também explicam as implicações teóricas e filosóficas de tais postulados técnicos. Todos os manuais compartilham um objetivo comum: dar a conhecer as características atribuídas ao continente africano e os valores ou vícios próprios das pessoas negras, uma proposta em forma de imagens. Eles também defendem a rigorosidade de suas propostas e a validação intelectual delas, como esforço para tornar a pintura uma atividade intelectualmente válida e respeitável. As discussões encontradas nos manuais também mostram o quanto os pintores, iconógrafos e escritores de arte dos séculos XVII e XVIII estavam dedicados a defender a pintura como um instrumento de sua retórica, cujo objetivo fundamental era persuadir seu público através dos sentidos e das emoções.

## Os Manuais

Não existe uma fórmula perfeita para identificar os tratados e manuais que melhor refletem a visão da África, dos africanos, dos afrodescendentes e dos valores associados às pessoas negras no século XVIII. Os textos aqui analisados foram selecionados com base na influência que exerceram no período em que foram criados e, posteriormente, se fosse o caso. Por “influência”, entende-se o fato de serem citados e elogiados por intelectuais da época, e aqueles manuais cujas instruções resultaram em produção artística que pode ser encontrada no Vice-Reino. Este artigo investiga se existia uma estrutura visual formal e homogênea que considerava instruções sobre como representar a África e a população negra; ou se, pelo contrário, o que se observa é uma multiplicidade de instruções sobre como fazê-lo, resultando em formas heterogêneas para representar visualmente a África, africanos e afrodescendentes. Para alcançar esse objetivo, foram selecionados quatro tratados e manuais de pintura publicados,

em sua maioria, entre os séculos XVII e XVIII na Itália, Espanha e no Vice-Reino de Nova Granada.

O acadêmico italiano Cesare Ripa (1555-1622) publicou um dos tratados mais influentes na História da Arte ocidental: *Iconologia*. Este texto reunia uma série de instruções para desenhar alegorias e emblemas de valores, emoções, continentes, entre outros. Em sua capa, o texto prometia conter “várias imagens de virtudes, vícios, paixões, artes, humores, elementos e corpos celestes, tal como foram desenhados pelos antigos egípcios, gregos, romanos e italianos modernos”.<sup>1</sup> Inicialmente publicado em 1593 sem imagens, sua segunda edição, publicada em 1603, incluía mais de cem gravuras que ilustravam as alegorias e emblemas contidos no texto. *Iconologia* foi traduzido para o francês, holandês e inglês, e republicado ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX, embora com menor popularidade desde a segunda metade do século XVIII.<sup>2</sup> Suas instruções foram ainda transcritas e incorporadas em outros manuais de desenho e pintura na Espanha, Países Baixos e Reino Unido, entre outros; e, com algumas diferenças, ainda podem ser rastreadas em pinturas e entalhes encontrados nos territórios que compuseram o Vice-Reino de Nova Granada, especialmente em composições relacionadas às estações do ano, sentimentos e continentes. De fato, as instruções de Ripa para representar a África foram disseminadas na cultura visual colonial, especialmente na produção artística da Escola Quitoenha.<sup>3</sup>

---

1 Cesare Ripa, *Iconologia: or, Moral emblems, by Cesare Ripa. Wherein are express'd, various images of virtues, vices, passions, arts, humours, elements and celestial bodies; as design'd by the ancient Egyptians, Greeks, Romans and modern Italians useful for orators, poets, painters, sculptors, and all lovers of ingenuity: Illustrated with three hundred twenty-six humane figures, with their explanations; newly design'd, and engraven on copper, by I. Fuller, painter, and other masters. By the care and at the charge of P. Tempest*, London: Printed by Benj. Motte, 1709, (tradução nossa).

2 Curiosamente, a única tradução para o espanhol conhecida até agora foi publicada no México em 1866 por Luis Pastor. Karl Ludwig Selig, “The Spanish Translation of Cesare Ripa’s *Iconologia*”, *Italica*, v. 28, n. 4 (1951), pp. 254-256, [↗](#). Para efeitos de clareza neste artigo, recorre-se à versão ilustrada em italiano de 1613 e à primeira tradução ilustrada em inglês, de 1709.

3 A Escola Quitoenha refere-se à produção artística que floresceu na Real Audiência de Quito, inicialmente situada no Vice-Reino do Peru e posteriormente incorporada

Dois tratados publicados na Espanha e que circularam no Vice-Reino serão estudados neste artigo. Francisco Pacheco (1564-1644), pintor e escritor espanhol, publicou o que alguns consideram o tratado de pintura mais bem-sucedido do Século de Ouro Espanhol. O texto *Arte de la Pintura*, terminado em 1641 e publicado postumamente em 1649, considera a pintura como uma prática tanto técnica quanto intelectual. Ao falar deste último aspecto, Pacheco disserta sobre os aspectos filosóficos da pintura, especialmente sobre seu papel fundamental para comunicar a doutrina católica através de imagens. A segunda parte do texto de Pacheco é uma síntese dos elementos técnicos que envolvem o desenho e a pintura a óleo, tais como linhas, formas, proporções, cores e pigmentos. Além de ser enfático sobre a importância de reconhecer a intelectualidade do exercício da pintura, este manual oferece uma compilação sistemática sobre como desenvolver visualmente vários repertórios católicos, discutindo cada um em relação a outras fontes artísticas e, sobretudo, religiosas.<sup>4</sup> Se Cesare Ripa é considerado o criador das alegorias humanísticas mais influentes na Europa ocidental, Pacheco foi o autor de instruções sobre pintura religiosa mais prestigioso na Espanha e suas colônias nas Américas. Embora Ripa não seja citado no manual de Pacheco, há evidências de que o espanhol conhecia a existência deste texto, pois uma versão em italiano foi registrada em sua biblioteca pessoal.<sup>5</sup> Tanto Ripa quanto Pacheco

---

ao Vice-Reino de Nova Granada. Esse movimento artístico prosperou durante o período colonial, particularmente durante os séculos XVII e XVIII. Caracterizada pela apropriação de temas e técnicas europeias, a Escola Quitenha se destacou por sua adaptação dessas influências aos materiais, contextos e ideias locais. As realizações artísticas deste estilo conquistaram amplo reconhecimento, levando à disseminação de suas obras além das fronteiras do Vice-Reino. De fato, sua produção artística pode ser encontrada não apenas nas colônias espanholas, mas também na Península Ibérica.

- 4 Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad, y grandezas: descriuense los hombres eminentes que ha auído en ella, assi antiguos como modernos; del dibujo, y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminacion, y estofado; del pintar al fresco; de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate, y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, En Seuilla: Por Simon Faxardo, impresor de libros, a la Cerrajería, 1649.
- 5 María Jesús Rey Recio, *La huella de Cesare Ripa en la pintura alegórica española del siglo XVIII*, Tese (Doutorado em Sociedad y Cultura), Universitat de Barcelona, Barcelona, 2019. Como afirmou E. Mâle, “Se le tiene siempre presente; se le nombra

influenciaram o pintor espanhol Antonio Palomino de Castro y Velasco (1655-1726), que publicou seu manual de pintura em três volumes, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. O último volume, *El Parnaso Español Pintoresco Laureado*, é considerado o mais bem-sucedido da coleção e pelo qual Palomino é reconhecido. Ele apresenta uma lista de pintores considerados pelo autor como os mais influentes de seu tempo. Para este artigo, porém, interessam os dois primeiros volumes. No primeiro, *Teórica de la Pintura*, publicado em 1715, Palomino aprofunda as discussões filosóficas e teóricas já presentes no texto de Pacheco, refletindo cuidadosamente sobre pinturas históricas, pinturas metafóricas e a liberdade e criatividade do artista em cada uma delas. Nesse volume, Palomino argumenta, por exemplo, como o conhecimento de outras “nações” (o que hoje entendemos por regiões geográficas, ou mesmo continentes) é fundamental para recriá-las visualmente, quando as fontes bíblicas e apócrifas não oferecem informações suficientes.<sup>6</sup> No segundo volume, *Práctica de la Pintura*, publicado em 1724, ele expande a discussão ao incluir técnicas compositivas, além de representações e proporções anatômicas.

No Museu de Arte Colonial, em Quito, Equador, os visitantes podem se surpreender ao encontrar um pequeno texto que, até hoje, é o único de seu tipo encontrado na América do Sul de língua espanhola. Manuel de Samaniego y Jaramillo (1767-1824), pintor Quiteno, é o autor do “Tratado de Pintura”, publicado provavelmente por volta de 1790.<sup>7</sup> Como pintor, Samaniego gozou de grande prestígio, e junto ao seu irmão Bernardo Rodríguez, liderou renomados ateliês que receberam encomendas de cidades coloniais proeminentes como Quito, Popayán e Santafé. Samaniego também teve contato com membros da elite intelectual crioula, como José Celestino Mutis, diretor do projeto *Expedição Botânica*.

---

raramente, pero se le conoce de memoria”: E., Mâle, *Art religieux après le Concile de Trente*, 1932, 2.

6 Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictorico, y escala optica..*, Madrid: L. A. de Bedmar, impressor del reyno, 1715.

7 José María Vargas, *Manuel Samaniego y su Tratado de pintura*, Quito: Editorial Santo Domingo, 1975.

*Tratado de Pintura*, um texto mais técnico do que os mencionados anteriormente, carrega uma quantidade significativa de informações de Francisco Pacheco, Antonio Palomino (e por extensão, de Cesare Ripa), e inclusive de autores como Juan de Arfe, cujos desenhos anatômicos informaram, por sua vez, os que se encontram no texto de Palomino. A primeira parte desse manual é dedicada às medidas e proporções do corpo humano; a segunda, enfoca a seleção de cores para certos repertórios religiosos e seculares e a maneira de obter esses pigmentos. Na última parte, o autor apresenta uma lista de alegorias e emblemas que são uma cópia quase literal daqueles propostos por Palomino (e Ripa). O fato de ser o único manual de pintura encontrado no Vice-Reino já o torna um exemplar excepcional. No entanto, a interessante sugestão que Samaniego apresenta para a alegoria da África merece uma análise minuciosa.

## A Visita dos Reis Magos

Provavelmente, uma das representações mais icônicas de pessoas negras na cultura visual católica é *A Visita dos Reis Magos*. Geralmente associado à vida de Jesus, esse repertório católico mostra como líderes de terras distantes aguardavam o nascimento de Jesus e souberam exatamente quando ele ocorreu graças à estrela que serviu de mensageira e os guiou até Belém. Segundo a tradição, após contemplarem o nascimento do “Rei dos Judeus”, eles se encarregaram de espalhar a notícia para as aldeias próximas. As menções aos reis magos na Bíblia são escassas, sendo a única referência oficial aquela encontrada no Evangelho de Mateus. No entanto, essa referência não oferece nenhuma informação sobre a proveniência dos reis, ou seus títulos formais, e até mesmo omite quantos eram.<sup>8</sup>

---

8 A Bíblia Reina Valera na sua versão de 1602, também chamada de Bíblia do Cântaro, narra em Mateus 2, versículos 1-2 a visita dos Magos: “Os magos ensinados de Deus veem das partes do Oriente em busca de Christo a Jerusalem, onde por instrução do rei Herodes e dos sábios do povo entendem que em Beth-lehem, havia de nascer, e partidos lá, o encontram, e adoram, e lhe oferecem dons. II. São avisados por Deus para

Apesar da escassa informação “oficial”, essa história faz parte da tradição católica desde pelo menos o século VIII.<sup>9</sup> Brent Landau assegura que a lenda tem sido perpetuada através da tradição oral desde tempos tão antigos quanto a Idade Média. A única fonte escrita que sustenta a representação é *The Revelation of the Magi*, um texto que foi provavelmente escrito entre o final do século II e o início do século III. Landau afirma que a maioria dos elementos que atualmente reconhecemos como essenciais para a tradição católica pode ser encontrada nesse texto escrito em primeira pessoa, e que sermões, hinos, mosaicos, gravuras e esculturas desempenharam um papel fundamental na divulgação dessas histórias.<sup>10</sup> Em todo caso, a descrição e os detalhes em torno da visita dos Reis são de natureza mais apócrifa do que oficial.

---

não voltarem a Herodes. III. O qual vendo-se enganado por eles, para matar o messias nascido, manda matar a todos os meninos de Beth-lehem e sua comarca de dois anos abaixo. IIII. Mas Deus já havia escapado seu messias fazendo retirar a Ioseph com o menino e a mãe a Egypto a tempo: onde fica até que Deus lhe avisa que volte: e voltado habita em Nazareth. 1 E como foi nascido Jesus em Bethlehem de Judeia em dias do rei Herodes, eis que uns magos vieram do oriente a Jerusalem, 2 Dizendo: Onde está o Rei dos Judeus, que nasceu? porque sua estrela vimos no oriente, e viemos adorá-lo. 3 E ouvindo isto o rei Herodes, se perturbou, e toda Jerusalem com ele. 4 E convocados todos os príncipes dos sacerdotes, e os escribas do povo, lhes perguntou onde havia de nascer o Cristo. 5 E eles lhe disseram: Em Bethlehem de Judeia; porque assim está escrito pelo profeta:6 ‘E tu, Bethlehem, de terra de Judá, Não és muito pequena entre os príncipes de Judá; Porque de ti sairá um guia, Que apascentará o meu povo Israel.’ 7 Então Herodes, chamando em segredo aos magos, entendeu deles diligentemente o tempo do aparecimento da estrela; 8 E enviando-os a Bethlehem, disse: Ide lá, e perguntai com diligência pelo menino; e depois que o encontrardes, fazei-mo saber, para que eu também vá e o adore. 9 E eles, tendo ouvido o rei, se foram: e eis que a estrela que tinham visto no oriente, ia diante deles, até que chegando, se pôs sobre onde estava o menino. 10 E vendo a estrela, se alegraram com muito grande gozo. 11 E entrando na casa, viram o menino com sua mãe Maria, e prostrando-se, o adoraram; e abrindo seus tesouros, lhe ofereceram dons, ouro, incenso e mirra. 12 E sendo avisados por revelação em sonhos que não voltassem a Herodes, voltaram a sua terra por outro caminho. Cipriano de Valera, *La Biblia: que es, Los Sacros Libros del Vieio y Nuevo Testamento*, [s.l.]: Amsterdam: En casa de L. Iacobi, 1602, livro de Mateo, v. 1-12, [↗](#).

9 Richard C. Trexler, *The Journey of the Magi: Meanings in History of a Christian Story*, Princeton: Princeton University Press, 2014.

10 Brent Landau, *Revelation of the Magi: the lost tale of the Wise Men's journey to Bethlehem* New York: HarperOne, 2010.

Dada a escassez de informações sobre esse repertório, as representações visuais tornaram-se um dos principais mecanismos para preservar a tradição. Sua evolução se dá a partir de três figuras idênticas, inicialmente, que se consolidaram posteriormente como três personagens distintas, representações comuns durante o século XVIII. Por exemplo, através da análise da cultura visual, pode-se saber que somente a partir de 1440 um dos reis magos foi representado como uma pessoa negra.<sup>11</sup> A evolução visual dos reis magos, de um trio idêntico a embaixadores, até três homens de idades diferentes e, finalmente, reis provenientes de terras distantes (de diferentes etnicidades), está conectada às ideias sobre a classificação biológica dos humanos em idades ou etapas da vida (juventude, maturidade, velhice), conforme os temperamentos (inteligência e liberdade; selvageria e paixão incontida; inocência e obediência); com tipos regionais (Europa, Ásia e África), e com o estabelecimento de um nacionalismo estético eurocêntrico durante os séculos XVII e XVIII.<sup>12</sup>

A polissemia em torno desta história e a falta de informações oficiais para moldar visualmente esse repertório podem ser percebidas nas entrelinhas dos manuais de pintura. Francisco Pacheco apresenta sua proposta sobre como pintar este evento religioso, ao mesmo tempo que oferece uma robusta discussão sobre a autenticidade e a relevância desse acontecimento. Ao fazer isso, além de se referir ao Evangelho de São Mateus, Pacheco cita os textos de Cristóbal de Fonseca, *Vida de Cristo Nosso Senhor*,<sup>13</sup> e *História das Imagens e Pinturas Sagradas*, de Juan Molano.<sup>14</sup> Ao usar esses autores, Pacheco busca mostrar a autenticidade da história, especialmente o fato de serem três reis que chegaram do Oriente.

---

11 Trexler, *The Journey of the Magi*.

12 David Bindman, *Ape to Apollo: aesthetics and the idea of race in the 18th century*, London: Reaktion Books, 2002.

13 Cristóbal de Fonseca, *Vida de Christo, señor nuestro. Van emendados en esta impression algunos descuydos de la primera, y anadidas cosas de mucha importancia*, Madrid: en la Imp. real, 1605.

14 Johannes Molanus, *De picturis et imaginibus sacris, liber unus: tractans de vitandis circa eas abusibus, & de earundem significationibus*, Louvain: Apud Hieronymum Wellaeum, 1570.

O autor inclusive discute a velocidade da viagem dos magos para justificar sua chegada a Belém em treze dias, conforme afirma a tradição.<sup>15</sup>

A fonte mais consultada e citada por Francisco Pacheco é Cristóbal de Fonseca, a ponto de copiar seções inteiras de seu texto. Essa decisão não deve surpreender, pois Fonseca dedicou um dos capítulos mais longos de seu texto precisamente para discutir os pormenores e detalhes do nascimento de Cristo e da Epifania. Nesse texto, Fonseca tenta mostrar como as menções a “sábios” e “buscadores” são sinônimos apropriados para a posterior definição de “magos”, e que, sob certas condições, ambos os termos também foram equiparados a “embaixadores”. Em consequência, para Fonseca, é adequado chamá-los de reis, embora esse termo específico não seja usado no Evangelho de Mateus.<sup>16</sup> De qualquer forma, para Fonseca, a Epifania está menos relacionada aos reis magos e mais a Jesus como um rei universal ou “rei dos reis”. Essa universalidade requer a lealdade e o reconhecimento dos líderes de outras nações, cuja pluralidade e diversidade são, precisamente, o enfoque desse repertório. Não é coincidência que Fonseca estabeleça explicitamente nessa história três reis, com três fenótipos diferentes, incluindo a cor da pele, o cabelo, a barba e a idade: “O primeiro, que era velho e grisalho, com cabelos e barba mais crescida, chamava-se Melchior, ofereceu-lhe ouro, reconhecendo-o como Rei. O segundo, que era jovem e loiro, com pouca barba, ofereceu-lhe incenso, reconhecendo-o como Deus. O terceiro, de idade mediana e algo moreno, ofereceu-lhe mirra, reconhecendo-o como homem e mortal”.<sup>17</sup> Este trecho, que foi extraído na íntegra e traduzido do texto de Pacheco, mostra a visita dos reis magos como um ritual no qual Jesus é oficialmente reconhecido como homem, mortal e Deus, além de ser declarado o rei universal por um grupo diverso de líderes de outras nações. Fonseca questiona: “O nascimento de Deus no mundo é um tesouro incomparável, mas de que nos serviria se não se manifestasse? [...] Era conveniente, pois,

---

15 Pacheco, *Arte de la pintura*.

16 Fonseca, *Vida de Christo*.

17 Fonseca, *Vida de Christo*, p. 229 (tradução nossa).

dar um anúncio que o manifestasse a todos, e que proclamasse que ele nascia para todos, para que todos viessem a reconhecê-lo como verdadeiro Senhor”.<sup>18</sup>

Depois de seguir cuidadosamente os argumentos de Fonseca sobre os reis magos, Pacheco finalmente propõe as instruções para pintá-los:

A virgem Santíssima sentada na porta da caverna [...] muito alegre e charmosa, vestida como se referiu, e São José da mesma maneira, a seu lado em pé, com regozijo e admiração, e o menino Jesus belíssimo, e risonho nos braços de sua mãe [...] envolto por seu tecido e manto [...] Ó, maravilhosa infância! Cujas fraldas veladas pelos anjos, servem às estrelas e se inclinam os seguidores da sabedoria.

Os Santos Reis, todos os três prostrados em terra, ou de joelhos, vestidos em gala e autoridade. O primeiro beijando o pé direito do menino, que o tinha descoberto alçadas as envolturas. Mas ninguém está de pé, nem os criados que estão por perto. O velho que o adora primeiro tem a cabeça descoberta, e o adorno com a sua coroa, e o presente, este junto a si no chão. Os outros dois possuem os presentes em suas mãos, e seus adornos e coroas postas. Parecem no escuro dentro da caverna, os dois animais: a estrela está baixa e raiando luzes sobre o menino.<sup>19</sup>

A partir do que propõe Pacheco, no repertório *Visita dos Reis Magos*, percebemos que a essencialização das pessoas negras se enquadra dentro de um ritual que legitima a existência de uma religião universal, no ápice de uma ordem hierárquica geopolítica. Interseções de gênero, classe e raça desempenham papéis fundamentais que podem ser observados na disposição das figuras no espaço ao redor do menino Jesus: as idades e as posturas que lhes são atribuídas, suas ações durante o ritual e o gênero daqueles incluídos na composição. A interseccionalidade como ferramenta analítica nos ajuda a entender como a alteridade visual requer múltiplas estratégias para construir as pessoas negras como outros-absolutos.<sup>20</sup> Cada categoria deve ser analisada para entender como Pacheco

18 Fonseca, *Vida de Cristo*, p. 182 (tradução nossa).

19 Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 515 (tradução nossa).

20 Patricia Hill Collins, *Intersectionality*, Cambridge: Polity Press, 2016.

propôs ferramentas visuais para persuadir o público sobre o significado da presença das pessoas negras. Por exemplo, quando se trata de gênero, o fato de que a Virgem Maria é a única figura sentada já nos indica algo: ela é glorificada em seu papel maternal. Pacheco está nos dizendo que mulher é aquela que dá à luz. Ao contrário do que acontece nos mitos originários de outras religiões, nos quais os deuses surgem das águas, descem das estrelas ou, em geral, aparecem de forma não natural, a santidade do nascimento de Jesus não escapa à necessidade da corporeidade feminina. Nesse caso, sua santidade é preservada e garantida através do mistério de sua concepção virginal. Seu esposo, José, não é o pai do menino Jesus e, mesmo assim, goza de um espaço no repertório: de pé, ao lado de Maria. Uma posição para a qual não faltam controvérsias, como se constata nas discussões levantadas tanto por Pacheco quanto por Fonseca, nas quais são citadas diferentes fontes teológicas que examinam a pertinência da presença de José nos repertórios da natividade. A relação de Maria com os Reis Magos existe através de sua associação a Jesus (e não por ela mesma), de modo que seu corpo feminino e feminizado é instrumentalizado em um mundo masculino que a glorifica desde que ela continue sendo mãe, virgem e imaculada.

Quando se trata de categorias de classe, Pacheco propõe diferentes estratégias que evidenciam o status social das figuras. A começar pela inclusão de servos na cena: “Os Santos Reis, todos os três prostrados em terra [...] ninguém está de pé, nem os criados que estão por perto”.<sup>21</sup> Afinal, não existem reis ou governantes sem súditos para governar. Outra estratégia são as instruções específicas com respeito às vestimentas, que fazem referência tanto à diferença de etnicidade quanto à diferença de classe. Ao discutir o papel do pintor como criador, Antonio Palomino assegura que toda invenção necessita do conhecimento do contexto no qual o tema se desenvolve. Para criar imagens de outras “nações”, por exemplo, o pintor precisa conhecer o estilo de vestimenta que a nobreza de cada cultura usa, defende Palomino. Ele afirma que, “quanto aos trajés, deverá se observar

---

21 Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 515 (tradução e grifo nosso).

o estilo da nação, de quem for a história”.<sup>22</sup> O autor também defende que os pintores devem se familiarizar com o código de vestimenta hebraico, já que a maioria das histórias que fazem parte dos repertórios cristãos inclui o Antigo e o Novo Testamento e as vidas dos santos. Ele descreve em seguida como a nobreza, os plebeus e os sacerdotes se vestiam. Inclusive oferece sucintas descrições do vestuário dos egípcios, maometanos, persas, caldeus, gregos, assírios, húngaros, armênios, moscovitas e população indígena americana, indicando, quando possível, as diferenças entre a nobreza e “os comuns”. Palomino sugere olhar as gravuras (estampas) produzidas por Rubens e Annibale Caracci, bem como os trabalhos de Charles Le Brun sobre as colunas Trajano e Antonino como fontes alternativas de informação.<sup>23</sup>

A cultura visual do século XVIII valorizou ainda mais o código de vestimenta como uma indicação de status social. Autoras como Roxanne Wheeler argumentam que durante esse período, as características externas, além da raça e do fenótipo, foram dominantes para determinar o prestígio social das pessoas, especialmente na sociedade britânica.<sup>24</sup> Como elemento de status, a vestimenta foi de fato controlada tanto na Europa quanto nas colônias espanholas na América. Tal marcador não era indiscutível, e quando foi desafiado (o que revelava a agência e agenda política dos grupos oprimidos), era objeto de acalorados processos judiciais.<sup>25</sup> Em consequência, o código de vestimenta deve ser entendido como um marcador de status fortemente preservado e protegido pela lei na Europa e na América. A esse respeito, Pacheco enfatiza em seu manual que os Reis Magos devem estar vestidos com “formalidade e autoridade”, embora não ofereça instruções específicas sobre as cores ou formas das roupas, mas sim a respeito do impacto e percepção que elas deveriam gerar.

---

22 Palomino de Castro y Velasco, p. 88 (tradução nossa).

23 Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictorico*.

24 Roxann Wheeler, *The Complexion of Race: Categories of Difference in Eighteenth-Century British Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.

25 Tamara J. Walker, *Exquisite Slaves: Race, Clothing, and Status in Colonial Lima*, Cambridge: University Press, 2017.

A classe também é revelada em Pacheco através da separação da cena em três planos e da postura que cada figura adota dentro do repertório. A estrela ilumina o espaço onde se encontra o menino Jesus, e sua luz toca Maria, José e o primeiro rei mago que beija o pé do menino. O segundo espaço, onde se encontram os outros dois reis magos, tem menos luz que o anterior, porém, a caverna escura tem luz suficiente para tornar visíveis os animais que estão nela. Se acaso a luz da estrela não fosse por si mesma um símbolo de status, ainda assim ela criaria as condições para levar a atenção do público ao menino Jesus, e, portanto, enfatiza a centralidade e status que se confere a Jesus, Maria e José como as figuras principais do repertório. O status da sagrada família é alcançado através de suas posturas (reclinado, sentado e de pé), que são diferentes daquelas dos magos, que devem estar, como diz Pacheco, “prostrados no chão ou de joelhos”.<sup>26</sup> Pacheco reitera que “nenhum está em pé, nem os criados que estão por perto”.<sup>27</sup> A postura, então, sugere um contraste de classe que não contradiz, mas complementa aquele já sugerido no código de vestimenta. Ao destacar que os reis magos devem estar vestidos com gala e autoridade, Pacheco lembra aos pintores que leem seu manual que eles deveriam representar autoridades distantes, como embaixadores que visitam terras estrangeiras em nome de seus povos. Essas mesmas roupas ainda enfatizam que o poder político que os reis representam é diferente do poder religioso e sobre-humano que encarna Jesus, enquanto divindade. Os reis estão vestindo suas próprias galas. Pacheco e suas fontes, ao adorarem eles mesmos a Jesus, banhado em luz, deixam clara a hierarquia presente no repertório, segundo a qual o poder religioso está acima do poder político e, portanto, Jesus deve estar no topo dessa hierarquia.

O terceiro aspecto estudado nesta análise interseccional é o racial, que será inicialmente abordado focando no tom de pele das figuras do repertório. Na representação da Visita dos Reis Magos, como apresentada por Pacheco, a única figura com pele escura é o terceiro rei mago. Assim

---

26 Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 516 (tradução nossa).

27 Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 516 (tradução nossa).

como Fonseca, Pacheco identifica o rei mago mais velho como Melchior, enquanto os outros dois reis são identificados apenas pela ordem em que estão posicionados na imagem. O tom de pele do terceiro rei mago é o único mencionado na descrição deste repertório específico, sendo identificado como “moreno”, sem que saibamos exatamente o que Pacheco quer dizer com essa expressão. A respeito disso, o *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) esclarece o que se pensava sobre essa expressão na época próxima à publicação do manual de Pacheco. Segundo o verbete, o termo “moreno” é entendido como um adjetivo “que se aplica à cor escura, que tende ao negro. [...] Diz-se dos Mouros, porque regularmente têm essa cor, [...] Chamam também ao homem negro queimado, para suavizar a palavra negro, que é a que lhe corresponde”.<sup>28</sup> Ou seja, o conceito de moreno era entendido como uma cor definitivamente escura, sem chegar a ser negra. Também se definia esse conceito em termos fenotípicos e raciais, em que a palavra moreno se tornava uma alternativa que indicava um tratamento “mais suave” do que aquele comunicado pela palavra negro que lhes era atribuída. Tanto o uso dado em termos cromáticos, quanto o uso linguístico que buscava suavizar a expressão “negro”, fazem referência à intenção de mencionar o tom escuro, marcando uma certa distância daquilo que, tanto cromaticamente quanto na hierarquia racial, se entendia como negro nos séculos XVII e XVIII.<sup>29</sup>

Raça é uma categoria que, no manual de Pacheco, também aparece em estreita relação com a valorização estética dos traços corporais. De

---

28 “Diccionario de Autoridades (1726-1739)”, .

29 Um texto definitivamente posterior ao *Diccionario de Autoridades*, o *Diccionario Castellano de Ciencias y Artes* de 1787 oferece uma definição muito próxima, apesar da distância temporal entre um e outro. Nele, o termo “moreno” é definido como “a cor escura, que tende para o negro, e geralmente é unificada com marrom, pardo e escuro. [...] Bronzeado, cor escura. Moreno ou pardo, chamado especialmente na América, aos filhos de negros e negras (segundo Solórzano) livres”. Esteban de (S I.) Terreros y Pando, *Diccionario castellano: con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina é italiana /su autor el P. Esteban de Terreros y Pando; tomo segundo*, Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1787 (grifo e tradução nossa) .

Nesse caso, a definição fenotípica de “moreno” suaviza a palavra, ao mencionar pessoas negras que são livres, filhos de pessoas que haviam sido escravizadas.

fato, o autor é explícito ao sentenciar que a brancura é uma das três condições essenciais da beleza suprema. As outras duas condições são a integridade das partes do corpo e a sua proporção. Para Pacheco, um “belo e agradável colorido” nas peles das figuras humanas não deve ser “muito branco nem muito vermelho, mas de cor de rosa, e que a tez irradie brilho e clareza. [...] A mais perfeita beleza é a do corpo humano, e de todo ele (como disse Fernando de Herrera) a maior está no rosto”.<sup>30</sup> Para alcançar então o ideal de beleza, como proposto por Pacheco, embora se preste atenção à totalidade do corpo, o foco é no rosto. Portanto, essa branquitude enquanto condição de beleza deve ser tratada com maior cuidado ao representar os rostos.

Essa estreita conexão entre branquitude e beleza é recorrente ao longo de seu texto, mencionando explicitamente uma e deixando implícita a outra, de tal maneira que aparecem de forma intercambiável. Em algumas ocasiões, Pacheco menciona aspectos como o rubor nas bochechas e a cor dos cabelos, ao mesmo tempo que menciona a considerável beleza de um santo ou santa, referindo-se à sua branquitude. Em uma das partes de seu texto, ao descrever a maneira como deve ser pintada a Virgem da Imaculada Conceição, Pacheco afirma que esta deve ser representada como uma “belíssima menina, lindos e graves olhos, nariz e boca perfeitíssima, e bochechas rosadas”.<sup>31</sup> Em outra instância, ao realizar uma comparação entre diferentes formas de pintar, utiliza como metáfora a comparação entre uma camponesa de uma aldeia e uma princesa. Nela, afirma:

Agradável coisa é em uma aldeia ver uma lavradora charmosa, da maneira que normalmente é, morena de cor graciosa, negros os olhos, negro cabelo (como Anacreonte desejava) [...] mas não há dúvida de que seja uma princesa, ou rainha, com branca, e rosada tez, e cabelos de ouro, e olhos de safira, como desejam os maiores poetas, cheia de discrição, adornada de vários tecidos, postos juntos desta lavradora,

30 Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 264 (tradução nossa).

31 Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 482 (tradução nossa).

será mais agradável objeto à vista: e mais poderoso para arrebatá-lo o ânimo daquele que souber fazer boa escolha.<sup>32</sup>

É importante notar quão reiterativo e consistente é Pacheco ao mencionar o rubor das bochechas junto à brancura. A esse respeito, Angela Rosenthal sustenta que o rubor das bochechas foi utilizado durante o século XVIII para enfatizar a pureza da brancura e a superioridade espiritual.<sup>33</sup> Assim como Pacheco, os artistas explorados por Rosenthal ressaltavam esse rubor nas representações de rostos de mulheres brancas, nesse caso, da elite britânica. Tal pureza da brancura expressa pelo rubor das bochechas sempre necessitava de um referencial, um oposto, sobre o qual se estabelecesse tal superioridade. Para Rosenthal, esse oposto era constituído pelas peles dos pajens negros, cujos rostos deveriam, necessariamente, carecer de rubor.<sup>34</sup> Esse argumento ajuda a entender a comparação entre a camponesa morena e a princesa de tez branca e rosada. Ou seja, em certas situações, a brancura, entendida como superioridade espiritual, necessitaria de um contraste oposto, que deveria, em todo caso, ocupar uma posição “inferior”.

Em evidente contraste com a associação entre brancura e beleza, Pacheco é consistente em vincular peles escuras à feiura e ao demoníaco. Isso vai desde posturas precisas em que afirma que “o feio e escuro é desagradável, embora seja natural”<sup>35</sup>, até propor instruções para pintar os demônios, que poderiam ser representados “em figuras humanas de homens nus, feios e escuros, com orelhas compridas, chifres, unhas de águia e caudas de serpentes”.<sup>36</sup> Apenas em casos considerados por Pacheco como excepcionais, a pele escura se encontra próxima de algo considerado belo. Isso ocorre na mencionada comparação da camponesa morena e da princesa branca, e ao falar da pele de Andrômeda, princesa etíope da

32 Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 315 (tradução nossa).

33 Angela Rosenthal, “Visceral Culture: Blushing and the Legibility of Whiteness in Eighteenth-Century British Portraiture”, *Art History*, v. 27, n. 4 (2004), pp. 563-592, [DOI](#)

34 Rosenthal, “Visceral Culture”.

35 Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 294 (grifo e tradução nossa).

36 Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 479 (tradução nossa).

mitologia grega, por quem Perseu se apaixona. No primeiro caso, a beleza da camponesa morena serve para mostrar a superioridade da princesa de pele clara e bochechas rosadas. Ou seja, mesmo a pele morena, que é bela, é inferior à beleza que a brancura confere. O mito de Andrômeda, por sua vez, foi utilizado por Pacheco para explicar os alcances e limites da imaginação na pintura. À margem dessas exceções, as peles definidas como escuras, morenas, queimadas, brunidas, *de color patrio*, são definidas por múltiplas oposições às peles brancas. A primeira dessas oposições é definida pela ausência de rubor nas bochechas; a segunda, pela associação entre escuridão e feiura; e, finalmente, pela explícita menção à superioridade da beleza da pele branca em relação à escura. Visualmente, a proposta de Pacheco para representar as pessoas negras em repertórios católicos segue o contraste manifestado por Angela Rosenthal. Ou seja, as figuras de peles negras sem rubor no rosto são incorporadas na composição sob certos parâmetros que as colocam visualmente em tamanho menor, de menor idade e, em todo caso, em posições inferiores.<sup>37</sup> Isso significa que se a imagem não está acompanhada dos argumentos de Pacheco que associam peles escuras à escuridão e feiura, visualmente, ela propõe uma minimização visual que inclui infantilização ou redução de estatura, atribuição de posturas de submissão, posição inferior no plano e menor iluminação.

*Os Três Reis Magos* é um repertório religioso que, na perspectiva de alguns autores, antecede a versão mais humanista conhecida como *As Quatro Partes do Mundo*.<sup>38</sup> Há uma indicação clara da localização do rei mago na posição social mais baixa dentro da composição. Pacheco indica que o rei mago mais velho (aquele de cabelos brancos) é quem está mais próximo do menino Jesus e quem determina como os outros se aproximam do menino. Esse mago oferece ouro, enquanto declara o menino como rei. O segundo rei oferece incenso e o declara Deus; e o terceiro rei mago, de pele escura, é o último a se aproximar do menino, oferecimen-

---

37 Rosenthal, “Visceral Culture”.

38 Bindman, *Ape to Apollo*.

do-lhe mirra<sup>39</sup> como símbolo de mortalidade. A diferença na intensidade da luz a que estão expostos; a idade que lhes é atribuída, como símbolo de conhecimento e experiência acumulados; a ordem em que aparecem na composição e as ações que cada um realiza reforça a perspectiva racial que Pacheco propõe neste repertório. Para o autor, existe uma hierarquia racial na qual as pessoas negras são colocadas em último lugar.

## África: A Quarta Parte do Mundo

Analisado pela perspectiva da alteridade, não existe Europa sem África, Ásia ou América, pois não existe a branquitude sem as etnicidades consideradas outras. Além das instruções sobre como pintar os continentes, esses manuais de pintura oferecem uma racionalidade visual sobre como tornar evidentes aos olhos da audiência esses estereótipos atribuídos a certos territórios. Ásia, África e América foram pintadas como os outros continentes, contrapartes da Europa; portanto, as características visuais atribuídas a cada um estão relacionadas com a própria Europa. Isso ocorre tanto para a alegoria da África, como para a ideia do ângulo facial e as diferenças anatômicas propostas para desenhar os africanos e a população

---

39 A Mirra era uma resina extraída da casca de uma árvore com o mesmo nome e que era encontrada, principalmente, no Noroeste do continente africano, especialmente no Egito, Etiópia e na Arábia. Tratava-se de um elemento muito apreciado por suas propriedades medicinais e pelo seu uso na fabricação de perfumes: *Diccionario de Autoridades (1726-1739)*. Em seu tratado sobre a vida de Cristo, Fernando de Valverde explica como os judeus tinham o costume de adicionar mirra ao vinho e dar essa mistura aos que seriam crucificados, como uma última caridade para que suportassem a tortura à qual estavam condenados. No caso de Jesus Cristo, a essa preparação também teria sido adicionada bile, de modo que ela teria um sabor terrível. Isso, segundo Valverde, seria um símbolo da impiedade dos judeus que o condenaram. Nesse mesmo texto, Valverde explica como após a morte de Jesus, José de Arimateia e Nicodemo se encarregaram de depositar seu corpo no sepulcro, preparando-o antes com mirra e aloe vera. A partir desse texto, entende-se que a unção com mirra não apenas aproveitava seu aroma, mas também suas propriedades para embalsamar os corpos. A mirra então, como presente dos reis magos, também é vista como um presságio da morte à qual Jesus Cristo estava destinado: Fernando de Valverde, *Vida de Jesu Christo Nuestro Señor... Escrita por... F. de V. ... Sacal a luz nuevamente el M. R. P. M. Fr. J. Suazo... Tercera impresion, etc.*, [s.l.: s.n.], 1687, liv. 6, Cap. 38.

negra em geral. Peter Camper, autor de um dos manuais de desenho mais conhecidos no Ocidente durante o século XVIII, afirmou que “as pessoas se distinguem umas das outras, de acordo com a ampla divisão dos continentes, como Europeus, Africanos, Asiáticos e Americanos”,<sup>40</sup> mostrando não apenas o conhecimento dos artistas e autores dos manuais a respeito dessa divisão de mundo, mas também a aceitação dela como uma verdade científica.

Tão importante quanto o argumento dessa divisão do mundo em quatro partes é a convicção sobre o papel da cultura visual em tornar as diferenças humanas compreensíveis. Ou seja, os autores dos manuais estavam convencidos da importância da cultura visual para distinguir um grupo étnico do outro. Por exemplo, Camper afirma que “quando vemos um grupo de pessoas de diferentes lugares do mundo, e que se encontram juntas em uma grande cidade comercial, somos capazes de distinguir, com apenas um olhar, não apenas negros de brancos, mas entre os últimos, podemos distinguir judeus de cristãos, espanhóis de franceses, ou alemães, e estes dos ingleses”.<sup>41</sup> Como resultado, os manuais de pintura se encarregaram de mostrar como desenhar as quatro partes do mundo e propuseram alegorias para cada continente e, às vezes, para aqueles que os autores consideravam como os habitantes desses continentes.

Ao chegar ao século XVIII, o repertório das Quatro Partes do Mundo já trazia uma história consigo. Como explica David Bindman acerca desse repertório:

as Quatro Partes do Mundo podem ser relacionadas no passado com a divisão tripartida do mundo em Europa, Ásia e África, à qual as Américas foram adicionadas no século XVI [...] e teve uma vigorosa

40 Petrus Camper, *The works of the late Professor Camper;: on the connexion between the science of anatomy and the arts of drawing, painting, statuary, &c. in two books. Containing A Treatise on the Natural Difference of Features in Persons of Different Countries and Periods of Life; and on Beauty, as Exhibited in Ancient Sculpture; with a New Method of Sketching Heads, National Features, and Portraits of Individuals, with Accuracy, &c. &c. Illustrated with seventeen plates, Explanatory of the Professor's leading Principles. Translated from the Dutch by T. Cogan, M.D.*, London: C. Dilly in the Poultry, 1794, p. 14 (tradução nossa).

41 Camper, *The works of the late Professor Camper*, p. 13 (tradução nossa).

presença nas artes públicas desde o século XVII em diante; repertórios decorativos coroavam a Europa como a fonte da sabedoria e da verdade, ou pelo menos o principal continente dos quatro.<sup>42</sup>

O nascimento dessa temática pode ser rastreado em épocas tão antigas quanto 1570 na Antuérpia, inicialmente com gravuras em uma tradição principalmente secular, movendo-se posteriormente para pinturas, às vezes religiosas, sem nunca perder seu caráter humanista inicial.<sup>43</sup> Alguns manuais não apenas incluem uma proposta formal sobre como desenhar os continentes, mas também oferecem longas explicações sobre as condições físicas, ambientais e térmicas, bem como o tipo de animais, plantas e a população residente. Essas descrições físicas eram entrelaçadas com concepções morais e preconceitos raciais. Na maior parte do tempo, essas construções amalgamadas ressoavam com ideias antagônicas sobre o que se supunha não ser Europa, mas ao que este continente tinha acesso ou relação de alguma forma. A África era um deles.

Antonio Palomino, cujo manual de pintura foi publicado pela primeira vez em 1715, sugere que: “Na África, cessando os ventos, costuma engrossar-se o ar de tal maneira com alguns vapores, que se formam umas visões de tão desmesurados, monstros e figuras horrendas ao parecer, que aos viajantes que o ignoram [o vento] costuma causar grande pavor, e para alguns até mesmo a morte”.<sup>44</sup> Além disso, citando Plínio, Palomino afirma que na África existem “todos os tipos de pessoas de ordem irregular”. Não há outras descrições da África no manual de Palomino. Mas é importante observar como essas breves, mas precisas menções, apelam aos sentidos, mais do que à racionalidade. Para esse autor, a África era um lugar geograficamente identificável com carac-

---

42 Bindman, *Ape to Apollo*, p. 26 (tradução nossa).

43 Nadia Baadj, “A world of materials in a cabinet without drawers: Reframing Jan van Kessel’s *The four parts of the world*”, *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, v. 62, n. 1 (2012), pp. 202-237, [DOI](#).

44 “El museo pictórico y escala óptica. Tomo segundo, Practica de la pintura, en que se trata del modo de pintar a el olio, temple y fresco... / por Don Antonio Palomino...”, *HathiTrust*, p. 228 (tradução nossa). [DOI](#)

terísticas ambientais homogêneas. Embora esteja discutindo sobre os ventos que passam pelo continente, Palomino descreve situações em que esses ventos não se movem. E quando se refere ao ar, o autor sugere que a África é um lugar onde é difícil respirar, e mesmo assim, ao fazê-lo, sucedem terríveis alucinações, capazes de matar aqueles que não estão preparados para entrar no território. Tanto a visão quanto a capacidade de respirar seriam afetadas em um espaço que também produz pessoas de “ordem irregular”.

A descrição que Palomino faz da África se encaixa no desenho de um cenário que envolve múltiplos sentidos. E todos eles são impactados de maneira negativa. Recorrer aos sentidos é uma maneira de comunicar quão insuportável e inabitável é um território em particular —e, por extensão, aqueles que o habitam devem ter alguns atributos também indesejados que lhes permitam sobreviver. Nesse caso, Palomino invoca a respiração e a transforma em um sentido que pode ser percebido no campo da visualidade, ao se concentrar no ar que passa pela África e seu subsequente efeito. Primeiro, o ar, um recurso tão necessário quanto invisível, é tornado visível através da combinação de umidade e temperatura (sem mencioná-las). Palomino descreve o ar como algo que costuma “engrossar com vapores”, ou seja, o ar pode ser sentido, mas os vapores, como as nuvens, podem ser vistos, percebidos com os olhos. A segunda instância de visualização do ar reside na descrição do efeito tóxico que causa terríveis alucinações, incluindo monstros e figuras “horrendas”. Tanto o espessamento do ar quanto seus efeitos tóxicos são tornados visíveis aludindo à visualidade daqueles que constituem o público do manual, e não à visão ou descrição de algum viajante. Em contraste, Palomino não oferece nenhuma descrição sobre as condições particulares do território, da paisagem, do meio ambiente e, inclusive, da composição do próprio ar; ele se concentra apenas na percepção que se teria do ar e seus efeitos. A referência que faz sobre o medo intenso, e até à morte que acometeu viajantes que passaram por esse território, é feita sem mencionar nomes específicos e sem seguir tradições anteriores, que faziam referência

explícita a uma fonte “autorizada” que havia viajado ao continente e visto o descrito.

Provavelmente, a ideia mais influente do mundo moderno para representar visualmente a África foi proposta por Cesare Ripa com seu texto *Iconologia*, em sua segunda versão de 1603. Esse manual, amplamente difundido na Europa Ocidental nos séculos XVII e XVIII, estabeleceu o padrão de como a alegoria da África deveria ser representada.<sup>45</sup> Esse texto também propôs uma construção visual do continente como um espaço ameaçador habitado por espécies perigosas. É importante observar a associação precoce que Ripa faz entre perigo e feiura. Um exemplo disso é a recomendação de Ripa de que a alegoria da África deve incluir escorpiões, leões e serpentes, pois este continente é considerado “a origem das espécies mais perigosas do planeta”.<sup>46</sup> Quando se trata dos atributos dessa alegoria, Ripa afirmou que a África deveria ser representada como

Uma mulher moura, quase nua, com o cabelo crespo, que tem coberta a cabeça com uma de elefante, em seu colo, uma fileira de colares, e dois pingentes deles em suas orelhas; um escorpião em sua mão direita, em sua mão esquerda sustentando uma cornucópia cheia de espigas de milho; em um de seus lados haverá um leão feroz e do outro lado haverá algumas víboras e serpentes venenosas. Se faz desnuda, porque não abundam riquezas neste país. A cabeça de elefante se põe porque assim é feita a medalha de Adriano, por causa da grande quantidade desta espécie de animais que produz a África. A cornucópia cheia de grãos, é emblema da abundância e fertilidade que produz a África; da mesma maneira que o escorpião que tem na mão, o leão e a serpente que a rodeiam, dão a ideia de que é o berço dos animais mais nocivos.<sup>47</sup>

Essa alegoria proposta por Ripa apresenta elementos que se tornariam icônicos durante os séculos XVII e grande parte do XVIII para

---

45 Bindman, *Ape to Apollo*.

46 Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione. Di nuovo revista...*, Roma: Appresso Lepido Facij, 1603, p. 336 (tradução nossa).

47 Ripa, *Iconologia*, pp. 335-337 (tradução nossa).

a representação da África. Primeiro, os elementos constitutivos de sua aparência física, a saber, a cor da pele, o cabelo crespo e o corpo nu. Segundo, a fauna representativa que a acompanha. Nesse caso, os elefantes com suas presas de marfim foram os animais mais icônicos propostos por Ripa na representação da África. Terceiro, os ornamentos que faziam referência aos recursos do continente: o coral e a cornucópia com grãos.

A pele escura, o cabelo crespo e a nudez parcial ou total aparecem em outras duas alegorias propostas por Ripa: “Luxúria e Libido”. Em sua descrição da luxúria como uma alegoria moral, o autor propõe que seja representada como “uma jovem dama com o cabelo crespo, de alguma forma nua; senta-se em um crocodilo e segura uma perdiz”.<sup>48</sup> Segundo esse manual, a nudez representa como a luxúria “dissipa os bens da fortuna e destrói os da alma”.<sup>49</sup> Para Ripa, o crocodilo, que é símbolo de fertilidade, também denota luxúria e, por isso, deve fazer parte da alegoria. Ao descrever a alegoria da libido, Ripa refere-se a ela como “uma jovem muito bela, com cabelo crespo [...] um escorpião na mão [...] o escorpião é um emblema da libido, assim como também o é a cabra”.<sup>50</sup>

As alegorias da luxúria e da libido ajudam-nos a entender melhor a alegoria da África de Ripa. Por um lado, a nudez, que denota escassez de recursos, explica-se na luxúria como “um desperdício dos bens da fortuna e uma destruição dos bens da alma”.<sup>51</sup> O escorpião, que aparece tanto na alegoria da África quanto na da libido, é considerado por Ripa principalmente como um símbolo desta última. Tanto a nudez, produto da incontinência moral; quanto o escorpião, símbolo da libido, aparecem na alegoria da África, carregando-a de falta de controle e impulsividade erótica. Ripa sexualiza a representação da África ao associá-la com as alegorias da libido e da luxúria.

---

48 Ripa, *Iconologia*, p. 50 (tradução nossa).

49 Ripa, *Iconologia*, p. 50 (tradução nossa).

50 Ripa, *Iconologia*, p. 50 (tradução nossa).

51 Ripa, *Iconologia*, p. 50 (tradução nossa).

Paralelamente, tanto a luxúria quanto a libido tornam-se alegorias enegrecidas. Isto é, são dotadas de características físicas das pessoas negras, como o cabelo crespo. Visualmente, Ripa realiza um trabalho de associação entre África, luxúria e libido através de dois mecanismos na visualidade. O primeiro consiste na sexualização da África; o segundo, no enegrecimento da luxúria e da libido. Trata-se de uma criação de sentido visual em duas vias, nas quais tanto a raça de uma (através do cabelo) quanto a sexualidade das outras se definem mutuamente, associando, em última instância, negritude e sexualização.

Essa alegoria proposta por Ripa chama a atenção para a hipersexualização do corpo das mulheres negras. Nesse manual, pode-se rastrear um amálgama entre raça e gênero que cria uma forma única de representação visual das mulheres negras, ecoando na ideia de “matriz de opressão”, como a propõe Patricia Hill Collins.<sup>52</sup> Como afirma Charmaine Nelson, é importante distinguir entre *nakedness* e *nudity* ao fazer referência ao corpo das mulheres negras. Para Nelson, *naked* tem sido historicamente mais ofensivo e associado com pornografia e sexualidade desenfreada, enquanto *nudity* está associada ao discurso que remonta à fetichização sexual, às normas patriarcais e eurocêntricas de feminilidade e beleza, identificado na história da arte.<sup>53</sup> Em Ripa, tal hipersexualização é compreendida de forma contextual e se materializa ao revisar os conteúdos do próprio manual.

Por outro lado, quando se trata de representar a Europa, Ripa a descreveu como “uma dama com um vestuário muito suntuoso [...], uma grande quantidade de instrumentos musicais a rodeia, e uma paleta para pintor, junto a seus pincéis. Tudo isso a mostra como a principal parte do mundo, em religião, artes e armas”.<sup>54</sup> Não só Ripa estava consciente da superioridade com que propunha a alegoria da Europa, mas também, para alcançar tal status, era necessário um contraste com a alegoria da África.

---

52 Hill Collins, *Intersectionality*.

53 Charmaine Nelson, *Representing the Black female subject in western art*, New York: Routledge, 2010.

54 Ripa, *Iconologia*, pp. 332-334 (tradução nossa).

O processo de alteridade visual consiste em propor o corpo de uma mulher negra nua e hipersexualizada, em oposição ao corpo de uma mulher branca totalmente coberta e ricamente vestida, representando a Europa.

Elefantes, leões, escorpiões e serpentes são atributos da alegoria da África proposta por Ripa, e contribuíram para a construção deste continente como “o outro”, uma ideia que foi influente durante os séculos XVII e XVIII. Tal identificação da África com esses animais foi citada em outros manuais de pintura como se fosse uma verdade comprovada. Um exemplo disso é a afirmação de Antonio Palomino, que assegura que “seria impróprio pintar [...] caça de leões e tigres na Europa, e de javalis na África”.<sup>55</sup> Em vez de oferecer uma comparação aleatória, Palomino mostra como o vestuário pode ser usado para identificar algumas “nações”, assim como os animais podem ser usados para identificar algumas geografias. A ideia dos animais como representativos dos continentes foi aceita por autores como Petrus Camper, que, durante o século XVIII, afirmou que as alegorias tanto da África quanto da América, “sendo de alguma maneira similares em cor e em roupas, são conhecidas pela adição de um crocodilo, um elefante, uma carga de tabaco, incisões na pele, tatuagens e penas”.<sup>56</sup> Essa afirmação é verdadeira tanto para as pinturas e gravuras realizadas na Europa Ocidental, como também nas colônias espanholas na América.<sup>57</sup>

A persistência dessa proposta para representar a África e a América evidencia a circulação dos manuais na América, assim como circularam gravuras e pinturas feitas na Europa seguindo essas mesmas instruções. As gravuras ou estampas foram instrumentos integrais ao exercício dos ateliês de artistas. A gravura *Fili Redemptor Mundi* (1750) do ateliê Klauber (Ver imagem 1), um dos mais bem-sucedidos na criação, venda e envio de suas gravuras aos vice-reinados espanhóis, mostra uma alegoria

---

55 Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictorico, y escala optica*, p. 141 (tradução nossa).

56 Camper, *The works of the late Professor Camper*, p. 15 (tradução nossa).

57 Muitas imagens coloniais criadas durante o século XVIII, seguindo as instruções de Ripa para representar a África, estão atualmente localizadas em Cuzco (Peru), Quito (Equador), Buenos Aires (Argentina), Cidade do México (México), Salvador (Brasil) e La Paz (Bolívia).

da África realizada segundo as instruções de Ripa. A Virgem Maria encontra-se no centro da composição, elevada por querubins e emoldurada por um círculo que enfatiza seu caráter dual como divina e mortal. A imagem retrata ela se comunicando com seu filho, Jesus Cristo, que está em uma posição mais elevada no céu e, por sua vez, se comunica com Deus, que está em uma posição ainda mais alta. Maria é mostrada como a mensageira para a humanidade. Na parte de baixo, representando a terra, as alegorias dos quatro continentes (África, Ásia, América e Europa) são representadas louvando a Virgem Maria. A África é representada como uma mulher de pele escura, parcialmente coberta, vestindo um colar de corais e um adereço de elefante. Em uma das mãos, ela segura cornucópias repletas de milho.

As outras gravuras de Klauber que circularam entre os ateliês das colônias na América e sua influência podem ser rastreadas nas pinturas que fazem parte de coleções públicas e privadas. A influência de *Fili Redemptor Mundi* (1750) pode ser vista em uma série de pinturas provavelmente realizadas por artistas das escolas Cusquenha e Quitenha. Uma dessas pinturas, também intitulada *Fili Redemptor Mundi* (século XVIII) encontra-se atualmente em uma coleção privada em Salta, Argentina (Ver imagem 2). Embora o artista tenha tido a liberdade de escolher as cores da imagem, as mudanças na composição são mínimas. A pintura preserva todos os atributos da gravura original. No Mosteiro de Santa Catalina, em Quito, Equador, encontra-se uma pintura intitulada *El Poder del Rosario* (c. 1780). Embora essa pintura trate de um tema diferente do que mostra a gravura de Klauber, a parte inferior da imagem, em que se vê as quatro partes do mundo, foi, sem sombra de dúvida, inspirada pela gravura de Klauber (Ver imagem 3). Em ambas as pinturas, a África é representada como uma mulher negra com o torso nu (ou parcialmente vestida), usando um colar de coral, um adereço que recria a cabeça de um elefante – incluindo suas orelhas, tromba e presas – e segurando em sua mão ramos de trigo.

As instruções de Ripa, apresentadas para cada continente, foram úteis e influentes para os ateliês de pintura que precisavam de um guia

para desenhar as quatro partes do mundo, um repertório comum durante os séculos XVII e XVIII. Essas instruções foram úteis quando se tratava de representar cada continente como parte de um sistema global articulado. Ripa também estabeleceu um precedente ao propor, como parte da linguagem visual para representar Ásia, Américas e Europa, corpos de mulheres rodeadas de diferentes atributos simbólicos. Biombos, afrescos, mobiliário, pinturas e gravuras mostrando os continentes sob a liderança de qualquer uma das partes da Santíssima Trindade, da Virgem Maria ou de um santo, constituíam uma linguagem comum que se referia à intenção de universalidade da tradição católica. Poucas representações esquemáticas não incluíam corpos de mulheres, apresentando apenas animais acompanhados de outros elementos simbólicos para indicar a universalidade de certos temas. No entanto, isso foi raro em comparação com a tradição predominante que focava as alegorias nos corpos de mulheres para representar os continentes.

Houve um manual de pintura que rompeu esse padrão e, ainda assim, capturou o que a África significava para a mentalidade da ilustração no século XVIII. Manuel Samaniego foi um pintor renomado cuja reputação pode ser inferida pelas numerosas comissões encomendadas por igrejas locais, não apenas em Quito, mas também na região de Popayán e em Santafé, esta última, capital do vice-reinado da Nova Granada. Junto com seu irmão, Bernardo Rodríguez, liderou dois dos ateliês de pintura mais bem-sucedidos do Vice-Reinado e desenvolveu um estilo particular. Além de dedicar-se ao seu trabalho artístico, Samaniego escreveu o *Tratado de Pintura*, que sobrevive até hoje no Museu de Arte Colonial em Quito. Trata-se de um manual de pintura mais prático em contraste com os mais teóricos escritos por Francisco Pacheco e Antonio Palomino, de quem cita, precisamente, os aspectos mais técnicos relacionados ao desenho e à pintura.<sup>58</sup> Ao mesmo tempo, tanto Pacheco quanto

---

58 É importante esclarecer que mais do que citações, Samaniego copia textualmente parágrafos e seções inteiras tanto de Pacheco como de Palomino e Arfe. Na introdução de seu texto, no entanto, ele se esquece de reconhecer quão fundamental é,

Palomino incluíram em seus escritos algumas das contribuições de Juan de Arfe, que é também outra fonte para Samaniego.<sup>59</sup>

Esses manuais revelam a disseminação e o acatamento sistemático de teorias e técnicas relacionadas à produção visual. Em outras palavras, os manuais de pintura fazem parte de uma intenção de construir e consolidar a produção e teorização em artes como um campo legítimo do conhecimento. Considerando essa intencionalidade, pode-se rastrear um diálogo contínuo entre os autores sobre como transformar ideias, conceitos, valores e sensações em objetos projetados para serem percebidos através da visualidade. Como parte desse esforço, também existe uma preocupação constante em traduzir as ideias principais entre o espanhol e outros idiomas, como italiano, francês e holandês. Isso incentivou uma linguagem e uma racionalidade teórica mais sofisticadas em torno da produção visual, e demonstra o interesse por incluir os teóricos que escreveram em espanhol dentro da ampla comunidade intelectual que na época discutia esses temas. Ao propor seu próprio manual de pintura, Samaniego estava se incluindo nessa comunidade intelectual. Tomar para si e citar conceitos de Francisco Pacheco, Antonio Palomino e Juan de Arfe, assim como de Pablo de Céspedes e Karl Van Mander, era sua maneira de estabelecer fundamentos intelectuais para suas ideias, inclusive para um manual técnico como o que ele estava propondo.

Assim como Ripa, Samaniego oferece uma série de soluções e alternativas para a criação de pigmentos e para desenhar e pintar certos objetos, animais, seres humanos e santos. Citando Juan de Arfe e Francisco Pacheco, Samaniego oferece ao leitor as técnicas para desenhar as proporções do corpo humano e preservar sua simetria, de forma a seguir uma ideia de harmonia e beleza. Nesse pequeno manual, Samaniego também incorpora uma série de propostas para desenhar e pintar alegorias de valores, vícios e continentes, justo como Ripa. De fato, Samaniego

---

particularmente, Palomino em sua obra, da qual ele copia, entre outras coisas, a maior parte das alegorias para valores morais apresentadas neste tratado.

59 Vargas, *Manuel Samaniego*.

copiou passagens inteiras do texto de Antonio Palomino, que por sua vez havia copiado os mesmos de Cesare Ripa. As alegorias aos valores e continentes que Samaniego apresenta fazem parte dessa proposta, por exemplo. Samaniego enumera essas alegorias em ordem temática, em contraste com a ordem alfabética que propõe Ripa. Dessa forma, os continentes são enumerados juntos, um após o outro, o que reforça a ideia da importância de representar a África como parte de um sistema visual global. Nesse caso, Samaniego propõe a alegoria da África como:

Negros nus, suas colmeias de plumas, e na cabeça seus adornos de plumas, com suas flechas muita pedraria, corais, conchinhas, guarda-sóis, redes, todos com cinturões de diversas cores, com frutas, que se assam à luz e ao fogo, e macacos lobos, de todas as classes de pássaros de mil cores, e charmosos animais de diferentes espécies, vendendo escravos, e alguns, que se embarcam, e outros que descem à terra, árvores e palmeiras, cocos, e bananas, canas bravas, milho, leões, tigres e lagartos.<sup>60</sup>

A alegoria da África proposta por Samaniego tem algumas semelhanças com as propostas por outros escritores, ao mesmo tempo que se distancia de versões anteriores, especialmente da de Cesare Ripa. Primeiro, a proposta de Samaniego não oferece nenhuma instrução específica sobre como representar traços faciais racializados, mencionando apenas a nudez, a cor da pele e outros atributos externos. Ou seja, com a exceção da pele, a ideia de raça ou de “nação” é apresentada por fatores diferentes do corpo. Samaniego e seus predecessores não seguiram os postulados de cientistas contemporâneos a eles como Camper, Cuvier, Lavater e Kant. Pelo menos, não na materialização das características físicas da África como um continente. Nas alegorias descritas, os corpos negros devem estar vestidos – ou semivestidos – de uma certa maneira para serem identificados como pertencentes a certo continente. Como resultado, a ideia de um continente repousa na cultura material, nos rituais, na fauna e na flora. Mas Samaniego também se distancia dessas definições em dois

60 Vargas, *Manuel Samaniego y su Tratado de pintura*, p. 103 (grifo e tradução nossa, ênfase no original).

principais aspectos. Primeiro, essa alegoria não apresenta um corpo negro feminino como aspecto central da composição, mas um grupo de pessoas, mudando a proposta de uma definição individual para uma mais coletiva. Em segundo lugar, essa alegoria faz uma clara referência ao tráfico transatlântico de pessoas escravizadas, o que sugere a decisão de Samaniego de associar o continente a esse processo.

Essa referência à escravização é, no mínimo, notável, especialmente porque nem a produção artística de Samaniego, nem a de seu irmão, Bernardo Rodríguez, refletem essa perspectiva em particular. Em seu manual, o autor representa o tráfico na frase “vendendo escravos, e uns, que se embarcam, e outros que saltam em terra”,<sup>61</sup> deixando clara a ideia de troca de pessoas. Trata-se de uma linguagem visual simples e eficaz, que apresenta o tráfico de forma semelhante à que empregaria um livro de inventário, no qual se detalham entradas e saídas. Sobre as pessoas que embarcam, no entanto, nada é dito sobre o navio de onde descem e para o qual sobem, mas fica claro que esse movimento não só está em conexão com, como também ocorre na África. Tampouco é mostrado nesse manual a quem são vendidas as pessoas escravizadas, já que não está inclusa na alegoria a menção a um grupo humano distinto do dos africanos. Em seu manual, Samaniego separa o processo do tráfico transatlântico de pessoas escravizadas de qualquer império europeu.

Surpreende o fato de que a África não seja o único continente que Samaniego associa à escravidão. Ao descrever a Ásia, o autor menciona que esse continente deve ser representado como “uma turquesa bem-vestida, com muitas pérolas, correntes de ouro, alguns turcos e mouros, camelos, elefantes, muitas frutas, especiarias e suas meias-luas, no turbante, escravos resgate deles”.<sup>62</sup> Essas menções demonstram não apenas uma clara consciência sobre o processo de escravização, mas também um conhecimento das geografias do império espanhol onde ele ocorria.

---

61 Vargas, *Manuel Samaniego y su Tratado de pintura*, p. 103 (tradução nossa).

62 Vargas, *Manuel Samaniego*, p. 103 (tradução nossa).

Samaniego não oferece detalhes específicos sobre como operava o tráfico de pessoas escravizadas – pelo menos, não através das alegorias dos continentes em seu texto. No entanto, ele identifica a Europa com o comércio marítimo. Na alegoria deste continente, Samaniego afirma que deve ser representado como

uma mulher com espigas de trigo, instrumentos de todas as ciências e artes, edifícios de arquitetura, frutas que se encontram nela, ferramentas e instrumentos de guerra; bem-vestida, e alguns ao longe com suas vestes da Europa, pipas de vinho, alguns animais que se encontram nela, peças de gêneros pardos [provavelmente tecidos em tons de marrom], navios, navegando.<sup>63</sup>

Embora esta proposta não indique automaticamente que o tráfico de pessoas escravizadas também implicava a Europa (embora, de fato, assim acontecesse), identifica a navegação marítima e as atividades associadas a ela como atributos do continente. O comércio marítimo, as explorações e o expansionismo ultramarino eram possíveis para a Europa, que controlava os meios para se mover de um continente a outro. Assim como Ripa, Samaniego também estabeleceu um sistema hierárquico no qual a Europa é o principal continente em um sistema global que inclui América,<sup>64</sup> Ásia e África.

Nessas representações hierárquicas dos continentes, o caráter coletivo ou individual das alegorias desempenha um papel fundamental. Por exemplo, é importante observar como as alegorias da Europa e da Ásia podem ser interpretadas como individuais e ao mesmo tempo coletivas. Cada uma delas é encarnada por um corpo feminino como figura central.

---

63 Vargas, *Manuel Samaniego*, p. 103 (tradução nossa).

64 Com relação à América, Samaniego propõe a alegoria para este continente como: “Yndios e Yndias vestidos de Algodão, pintados com suas franjas; Eles são de cor queimada, tingidos de cor, llautos dourados, vinhos de Capisayos, outros com pananelas na cintura com suas cortinas, miçangas, dardos, flechas e arcos, grandes guarda-sóis, suas redes de algodão com frutas diversas, abacaxis, abacates, Bananas da terra, Melancias, Yucas, Vatatas, Bananas, Cherimoyas; Leopardos, Tatus, os Danta, Varracas de Palha, Canas brabas, minas, seus moinhos, Esmeraldas, ametutos, alguns Cacuos, Cascarilhas, de Loxa, e Baldos”. Vargas, *Manuel Samaniego*, p. 104 (tradução nossa).

No entanto, entre os elementos adicionais, encontram-se outras pessoas como parte do plano secundário. Enquanto no caso da Ásia, menciona-se que a alegoria deve ter “alguns turcos e mouros” sem maior precisão acerca do lugar que deveriam ocupar na composição; na alegoria da Europa é mais específico e indica-se que deve ter “alguns, ao longe, com suas vestes da Europa”.<sup>65</sup> Ambas as representações combinam figuras femininas únicas como centro da composição, adornadas com elementos simbólicos de cada continente, ao tempo que mencionam os grupos humanos que também seriam característicos dos mesmos. Em outras palavras, enquanto a figura central expressa o caráter (o humor) do continente, a representação total sugere que, no interior desse continente, existem certas diferenças culturais, alertadas pelo vestuário. Essa maneira de representar as alegorias de maneira coletiva sugere uma distância da norma que se percebe nos manuais renascentistas que inspiraram Samaniego em outras representações.

O caráter coletivo das alegorias da África e da América é, ao contrário da Europa e da Ásia, indiscutível. Do grupo de vinte e nove alegorias propostas por Samaniego, entre valores, vícios e continentes, apenas África e América são apresentadas exclusivamente por um grupo. No caso da América, em vez de uma figura feminina central, Samaniego propõe que sejam “índios”, cujo tom de pele é descrito como queimado e “tisonado” (em referência à fuligem ou mancha que deixa a cinza nos objetos que toca). Se essa referência gera alguma confusão, no capítulo de seu manual, Samaniego oferece as instruções dos pigmentos que devem ser combinados para conseguir o tom de pele (encarne) da figura indígena.<sup>66</sup> Finalmente, a apresentação desses continentes como coletivos e não como uma unidade ou identidade coletiva, poderia ser uma alusão aos continentes como um conjunto de recursos disponíveis para a exploração por parte das metrópoles. Não só seriam esses continentes divisíveis, mas já estão

---

65 Vargas, *Manuel Samaniego*, p. 103 (tradução nossa).

66 Encarnar, que deriva de tornar-se carne, refere-se ao processo pelo qual se obtêm e se aplicam os pigmentos adequados para a cor da pele, cabelo e outras partes do corpo das figuras, tanto para escultura, quanto para entalhe e pintura.

divididos. Ásia e Europa, por outro lado, seriam para Samaniego entidades coesas, embora incluam algumas variações étnicas e multiplicidades.

Assim como Ripa incluiu na alegoria da África a fauna, cujo simbolismo considerava necessário para construir a ideia do continente, Samaniego também levou em conta uma série de animais em sua representação. O autor inclui na alegoria africana a presença de “macacos lobos”, sendo o único continente no qual propõe algum tipo de macaco. Existe um número significativo de fontes bibliográficas que tratam sobre a conexão e, em algumas ocasiões, a identificação feita a partir da literatura e das artes visuais do século XVIII entre os macacos e as pessoas africanas e afrodescendentes.<sup>67</sup> Não é, portanto, aleatório ou inocente incluir algum tipo de macaco na descrição, pois para a ilustração, os macacos na cultura visual representam uma libido incontrolada, malícia, movimentos infantis e impulsividade.<sup>68</sup> A presença de macacos na alegoria que Samaniego propõe para a África é consistente com versões anteriores e contemporâneas ao seu manual. O macaco funciona como uma indicação do caráter das pessoas africanas e, por extensão, do continente inteiro.

As conexões entre as representações da África e da América e os macacos não eram uma novidade na segunda metade do século XVIII. Vários autores já trabalharam, particularmente, essa associação com a África, os africanos, afrodescendentes e pessoas negras. Em *Ape to Apollo*, David Bindman explica como na História Natural e na taxonomia, a partir da comparação da forma e tamanho dos crânios, estabeleceram-se quadros de evolução em que a forma da cabeça das pessoas negras foi associada como mais próxima àquela dos macacos, enquanto a forma dos crânios de

---

67 Sarah R. Cohen, *Enlightened Animals in Eighteenth-Century Art: Sensation, Matter, and Knowledge*, London/New York: Bloomsbury Visual Arts, 2021. Mary L. Bellhouse, “Candide Shoots the Monkey Lovers: Representing Black Men in Eighteenth-Century French Visual Culture”, *Political theory*, v. 34, n. 6 (2006), pp. 741-784, . Bindman, *Ape to Apollo*. Wulf D. Hund, Charles W. Mills e Silvia Sebastiani, *Simianization: apes, gender, class, and race*, Zürich: Lit, 2015. Gregory Scott Parks e Danielle C. Heard, “‘Assassinate the Nigger Apes’ Obama, Implicit Imagery, and the Dire Consequences of Racist Jokes”, *SSRN Electronic Journal*, .

68 Bellhouse, “Candide Shoots”.

peças brancas europeias as colocaria mais próximas da figura do Apolo Belvedere, o maior símbolo da beleza, segundo Gregorio Winckelmann.<sup>69</sup> Infelizmente, essas ideias não foram apenas estéticas, mas também incorporaram teorizações acerca da “beleza interna”, valores, vícios e o caráter da nação. Assim, se a forma do crânio e a aparência de uma pessoa estavam próximas àquela de um macaco, isso indicava agitação interna, imperfeição e, em última instância, vícios, em vez de virtudes. Essa é uma perspectiva compartilhada por autores como Mary Bellhouse, que afirma que, na iconografia cristã, os macacos estavam associados à luxúria, vaidade, falso orgulho e instintos demoníacos.<sup>70</sup> Essa autora também indica como os macacos foram usados na cultura visual ocidental para construir o estereótipo do sujeito colonial como uma “imitação falhada”. Ou seja, a imagem dos macacos não apenas serviu como um elemento simbólico para representar a luxúria, falta de moderação e de autocontrole das pessoas negras, mas também para mostrar a proximidade dessas pessoas com o animal e, portanto, seu distanciamento dos valores considerados humanos e sua incapacidade de serem completamente humanas.

O que se pode observar nesses manuais é o posicionamento estratégico do que deveria ser, visualmente, a África, e, em última instância, as pessoas negras. Os elementos são usados de maneira persuasiva para jogar com os sentidos e percepções do público:<sup>71</sup> a luz, a postura, a ordem da composição, os gestos, os grupos de idade, o vestuário, são usados para posicionar as figuras negras dentro de composições que incluem outras figuras humanas pertencentes a outras etnias. As pessoas negras foram conscientemente incluídas ou omitidas como parte dessas estratégias. Ao estabelecer o corpo de um homem negro como um símbolo de uma terra distante (como no caso do repertório dos Reis Magos), ou ao incluí-lo como um atributo de uma população diferente sob um mesmo regente, os

---

69 Bindman, *Ape to Apollo*.

70 Bellhouse, “Candide Shoots”.

71 Jaime Humberto Borja Gómez, “La pintura colonial y el control de los sentidos”, *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, v. 4, n. 5 (2010), pp. 58-67, 

autores desses manuais estabeleceram as pessoas negras como os outros que podem ser percebidos visualmente.

A presença das pessoas negras, ou melhor, a cor da pele delas, também foi estrategicamente ignorada ou invisibilizada quando necessário ou conveniente para o artista. Francisco Pacheco dedica algumas páginas para explicar como, no mito de Andrômeda e Perseu, a pele negra desapareceu. Após demonstrar que Andrômeda, que era uma princesa etíope, era de fato, de pele negra,<sup>72</sup> ele reconhece que essa não tem sido a representação comum do mito nas pinturas existentes em seu tempo. Pacheco cita várias fontes que a descrevem como “morena”, “bruna”, “azabache”, “de cor patriótica” e “virgem negra”.<sup>73</sup> Ao consultar fontes em latim, Pacheco encontra que a pele negra de Andrômeda não está nesses textos associada à feiura, e pelo contrário, chama a atenção para como sua beleza foi precisamente o que provocou a ira de Poseidon e o encantamento de Perseu. Esse apagamento da pele escura de Andrômeda feito pelos pintores de seu tempo, para favorecer uma nova versão branquíssima e “belíssima”, é explicado por Pacheco como um engano que não o surpreende, uma vez que faz parte da liberdade que o pintor pode usar para comunicar melhor uma história. Essa liberdade, no entanto, não teria lugar nos repertórios de tipo religioso.<sup>74</sup>

Aretórica, enquadrada de maneira dramática, é talvez uma descrição justa da *Vista dos Reis Magos* proposta por Pacheco. David Francis Taylor e Jaime Humberto Borja Gomez, cada um com sua própria perspectiva, lembram a importância da persuasão nas artes visuais do século XVIII e, sobretudo, o quanto os artistas estavam conscientes de seu papel fundamental em influenciar as emoções do público.<sup>75</sup> Borja nos lembra como a

---

72 Claro que era negra, pois era etíope. Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 175 (tradução nossa).

73 Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad, y grandezas*.

74 Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad, y grandezas*.

75 Gómez, “La pintura colonial y el control de los sentidos”. David Francis Taylor, “Graphic satire and the Enlightenment eye”, *The Critical Quarterly*, v. 59, n. 4 (2017), pp. 34-53, .

retórica foi usada para ensinar, deleitar e especialmente para persuadir o público sobre certos tópicos ou temas. Esse objetivo precisava incluir a percepção sensorial.<sup>76</sup> O papel de Pacheco e de outros autores de manuais de pintura era precisamente fazer essa implicação ainda mais forte através da cultura visual. Ao discutir como as imagens deveriam ser mostradas e o raciocínio por trás dessas decisões, os manuais apresentavam o desenho e a pintura como técnicas de ver, eram epistemologias visuais. No contexto da Ilustração, segundo Taylor, essas tecnologias se aderiram à crença de que ver é saber.<sup>77</sup>

---

76 Gómez, “La pintura colonial y el control de los sentidos”.

77 Taylor, “Graphic satire and the Enlightenment eye”.

Imagens

Figura 1: *Fili Redemptor Mundi* (1750). Klauber Workshop. Gravura. Placa 7 da Ladainha de Loreto, de Franciscus Xavieris Dornn. Publicado por Johann Baptist Burckhart. Augsburg.



Fonte: Almerindo Ojeda, "Projectct for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESCA)", [\[link\]](#).

**Figura 2: *Fili Redemptor Mundi* (S. XVIII). Autor Anónimo da Escola Cusquenha. Óleo sobre tela. Coleção Gustavo Adolfo Marrupe, La Isla, Salta, Argentina.**



Fonte: Ojeda, Almerindo, “Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA)”, [📄](#).

**Figura 3: O Poder do Rosário (S. XVIII). Artista Anônimo da Escola Quiteña. Óleo sobre tela. Monastério de Santa Catalina, Quito, Equador.**



Fonte: Almerindo Ojeda, “Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESCA)”, .

---

*Recebido em 15 fev. 2024*

*Aprovado em 20 maio 2024*

---

doi: 10.9771/aa.v0i70.59177

Neste artigo, analiso como os manuais de desenho e pintura que circularam durante o século XVIII no Vice-Reino da Nova Granada apresentam uma ideia visual da África e dos africanos. Utilizando uma perspectiva interseccional, são examinados os repertórios de “A Visita dos Reis Magos” e “As Quatro Partes do Mundo” desses manuais, com atenção para a alegoria da África. Esta análise revela como as estratégias visuais destinadas a persuadir a audiência de uma ideia sobre o continente e seus habitantes envolveram a instrumentalização de fatores como raça, classe e gênero através de um processo de alteridade visual. O artigo ajuda a entender como essas estratégias desempenharam um papel fundamental na consolidação de imagens de negritude e afrodescendência dentro da sociedade colonial, que perduram até os dias atuais, gerando consequências.

Cultura visual | África | Manuais de Pintura | Interseccionalidade | Nova Granada.

***INSTRUMENTS OF PERSUASION: PAINTING MANUALS AND THE VISUAL CONSTRUCTION OF AFRICA AND AFRICANS IN THE VICEROYALTY OF NEW GRANADA, EIGHTEENTH CENTURY***

*In this article, I analyze how drawing and painting manuals circulated in the eighteenth century in the Viceroyalty of New Granada presented a visual idea of Africa and Africans. Employing an intersectional perspective, the repertoires of “The Visit of the Three Kings” and “The Four Parts of the World” are examined in these manuals, with attention to the allegory of Africa. This analysis reveals how visual strategies aimed at persuading the audience of an idea about the continent and its inhabitants involved the instrumentalization of factors such as race, class, and gender through a process of visual othering. This analysis helps to understand how these strategies played a fundamental role in consolidating an image of blackness and Afro-descendancy within the colonial society, bringing consequences that endure to this day.*

Visual culture | Africa | Painting manuals | Intersectionality | New Granada.