

**COMO A COR DE
PELE TORNOU-SE UM
MARCADOR RACIAL:
PERSPECTIVAS SOBRE
RAÇA A PARTIR DA
HISTÓRIA DA ARTE**

ANNE LAFONT

**HOW SKIN COLOR
BECAME A RACIAL
MARKER: ART
HISTORICAL
PERSPECTIVES ON RACE**

**COMO EL COLOR
DE LA PIEL SE
CONVIRTIÓ EN UN
MARCADOR RACIAL:
PERSPECTIVAS DE LA
HISTORIA DEL ARTE
ACERCA DE RAZA**

Artigo inédito¹
Anne Lafont²

Textos escolhidos -
Histórias da arte sem lugar

Tradução
Liliane Benetti*

 <https://orcid.org/0000-0002-1517-1465>

*Universidade Federal
do Rio de Janeiro (UFRJ),
Brasil

Lara Rivetti**

 <https://orcid.org/0000-0002-1517-1465>

**Universidade de São
Paulo (USP), Brasil

<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.192433>

1. Tradução do texto de Anne Lafont "How Skin Color Became a Racial Marker: Art Historical Perspectives on Race". *Eighteenth-Century Studies*, vol. 51, n. 1, 2017, pp. 89-113.

© 2017 The American Society for Eighteenth-Century Studies. Reprinted with permission of Johns Hopkins University Press.

2A seleção do conjunto de títulos apresentados aqui pela primeira vez em versão brasileira resultou das discussões do grupo



Em última análise, devemos nos ater às cores primárias... às quais o branco é adicionado para expressar a luz, e o preto, para expressar sua privação.

Claude-Henri Watelet, 1788¹

Em 1788, o teórico de arte Claude-Henri Watelet afirmou, em seu verbete do *Dictionnaire des Beaux-Arts* [Dicionário de Belas Artes, em tradução livre] sobre cor, que a cor branca exprimia a luz e, conseqüentemente, na era do Iluminismo, a clarividência e a inteligência humana guiadas por um desejo de perfectibilidade. No século XVIII, já se usava a metáfora do Iluminismo como forma de evocar um conjunto de projetos e debates jurídicos, filosóficos, artísticos, científicos e literários². A associação, por um lado, entre a raça branca e o progresso racional e, por outro lado, entre a raça negra e a ausência e privação deste – que pode ser deduzida não apenas naquela inofensiva sentença, mas, de modo geral, nos discursos estéticos do século XVIII – correspondia à convicção amplamente aceita de que a inteligência era dividida entre os seres-humanos de

de estudantes, assistentes editoriais e editoras que organiza este número especial de *Ars*, e que transcorreram num período de cerca de um ano e meio, antecedendo o lançamento desta edição; a iniciativa visa ampliar o acesso dos pesquisadores brasileiros, estudantes de graduação e pós-graduação a autores que marcaram posição relevante num debate que renovou radicalmente o campo disciplinar da história da arte nas últimas décadas.

2. Gostaria de expressar meus agradecimentos a Mechthild Fend, Richard J. Powell e Silvia Sebastiani, cujos comentários e sugestões melhoraram e matizaram significativamente o argumento deste artigo. Agradeço também a Jennifer Donnelly sua tradução do artigo e a Amy Dunagin a assistência editorial. [N.A.]

acordo com uma escala da cor de pele, uma demarcação pigmentar, objetiva e óbvia a olho nu. Watelet adaptou para o campo da estética a teoria da cor de Isaac Newton, que determinava que a cor branca é composta, na realidade, pelo espectro visível de todas as cores refletidas, e que a cor preta não refrata a luz. Newton desenvolveu essa teoria no seu tratado *Opticks*³, de 1704, traduzido para o francês pelo físico, jornalista, abolicionista e futuro revolucionário Jean Marat em 1787, um ano antes da publicação do verbete de Watelet⁴. Ao apropriar-se, quase um século depois, da teoria da cor de Newton, o teórico da arte francês imprimiu, a essa análise descritiva de uma evidência física, décadas de debates filosóficos sobre o Iluminismo, escravidão e diversidade humana. De fato, sua formulação ecoava a pluralidade de tons de pele e a proeminente bipolaridade entre Brancos e Negros no processo de categorização humana e no mapeamento do mundo⁵.

Este artigo busca demonstrar como a produção artística e o discurso do século XVIII produziram ferramentas de observação e análise que permitiram com que os seres humanos fossem diferenciados e também classificados implicitamente em uma escala moral, uma iniciativa que posteriormente redundaria em racismo explícito. Eu procuro isolar essa longa e intrincada era

de desenvolvimento pictórico e pigmentar porque ela claramente demonstra como, por meio da figuração ou representação visual, um elemento natural – a cor de pele – pode ser manipulado sinteticamente a ponto de providenciar uma evidência ou prova para as hierarquias humanas.

A epígrafe de Watelet, inspirada na eminente autoridade científica de Newton, ilustra a construção da raça via a cor de pele e aponta as artes visuais como elemento fundamental da antropologia. Essa nova ciência da humanidade estava enraizada no *corpus* teórico do Iluminismo, cujo projeto – comparativo, mas também categórico – tinha por objetivo, entre outros, escrever a história natural da espécie humana. A Arte, a história natural, a nascente antropologia, a estética e o direito colonial convergiam, em torno de 1700 (1685-1745), para estabelecer e, em seguida, estabilizar a cor enquanto o principal marcador racial no inventário da diversidade humana.

Uma das principais contribuições para a discussão acerca da raça a partir do ponto de vista da história da arte é o livro seminal de David Bindman *Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the Eighteenth Century* [*Do macaco a Apollo: Estética e a ideia de raça no século XVIII*, em tradução livre] (BINDMAN,

2002). Bindman descreve a história de duas disciplinas paralelas e emergentes – estética e antropologia – nos textos naturalistas e artísticos da Europa do século XVIII, rastreando as ocorrências do conceito de raça⁶. Desde que escreveu esse livro no campo da história das ideias, Bindman, junto com Henry Louis Gates Jr., tem supervisionado o projeto *The Image of the Black in Western Art* [A imagem do negro na arte ocidental, em tradução livre], cujo principal assunto não é a questão da raça, mas o da rememoração, em nível universal e enciclopédico, de imagens de figuras negras⁷.

Neste artigo, eu gostaria de definir melhor o papel determinante desempenhado pelas belas artes, especialmente pinturas e desenhos, no surpreendente processo, ocorrido no imaginário [*imaginary*] e na ciência, que fundiu a categoria de raça àquela da cor de pele. Meu foco serão as cores de pele (supostamente) branca e preta, uma vez que a comparação entre elas se vale de um conjunto significativo de materiais artísticos e visuais do século XVIII e porque elas constituíam, ao mesmo tempo, o principal marco nos debates e nas obras de arte que lidavam com a raça.

Na realidade, pesquisas acadêmicas recentes demonstraram como, no século XVIII, a construção intelectual de Amarelos e Vermelhos enquanto grupos humanos, surgida a partir de Lineu e seus

contemporâneos, assentou-se sobre questões diplomáticas, trocas comerciais e encontros entre culturas⁸. No entanto, diferentemente do que se vê em textos escritos, as artes visuais, ao que parece, não tendiam a etnicizar de maneira sistemática esses ditos [*supposed*] dois grupos de pessoas⁹. Dentre algumas representações de nativos norte-americanos em obras de arte do último quarto do século XVIII (como *Viúva indígena*, de 1784, pintado por Joseph Wright of Derby e pertencente ao Derby Museum and Art Gallery, ou mesmo *A morte de Atala*, de 1808, de Girodet, no Museu do Louvre, em Paris, que retrata, de fato, o indígena Chactas), os ameríndios definitivamente não pareciam ter a pele avermelhada. É importante considerar, no entanto, que foi Girodet quem fez o retrato do afrodescendente Jean-Baptiste Belley (de 1797, atualmente localizado no Palácio de Versalhes), que parece ter sido justamente etnicizado nessa pintura. Assim, o homem negro foi etnicizado em 1797, ao passo que o ameríndio não, mesmo quando retratado em uma pintura acadêmica de 1808.

Embora o conceito de raça tenha sido, durante o *ancien régime*, o objeto de notáveis trabalhos de caráter histórico e epistemológico na história da ciência, na história política e na estética, faz-se necessário abordar o papel desempenhado pelas

imagens e as belas artes (WHEELER, 2000, BINDMAN, 2002)¹⁰. Suas especificidades materiais e expositivas – seus próprios meios e métodos – estão fundamentalmente entrelaçados à ancoragem da raça e à divisão da espécie humana pelas cores de pele¹¹. Sob essa perspectiva, os recursos da história da arte enquanto uma disciplina das ciências sociais e humanas com áreas de competência específicas (questões de representação e visibilidade, políticas do olhar, história da forma e observação visuais, assim como aspectos relativos a seus materiais e meios) oferecem ferramentas importantes para investigar a construção da raça e da cor de pele como categorias operacionais na história natural da humanidade, categorias essas que se encontram nas bases da diferenciação, comparação e criação de hierarquias entre seres-humanos.

A DÉCADA DE 1680: COR DA PELE, MATRIZ DA RAÇA

Em 1682, o artista Pierre Mignard (1612-1695) retratou um dos primeiros criados africanos a aparecer em uma pintura francesa. A jovem acompanhante [*page*] negra, ao lado de uma mulher branca da aristocracia, forma um par pictórico cujo êxito reside em revelar a presença colonial nas vidas pública e privada das

metrópoles francesas e britânicas do final do século XVII e início do XVIII. Essa pintura inaugural (1682), que retrata Louise de Kéroualle, Duquesa de Portsmouth (figura 1), mostra a amante do rei da Inglaterra em um ambiente emblemático da dinâmica imperial e marítima que orientava o destino dessa jovem aristocrata de Finistère. Por meio de um relacionamento de mais de 15 anos com Carlos II, Louise de Kéroualle garantiu a união estratégica dos poderes da França e da Inglaterra contra as Províncias Unidas e proporcionou um objeto notável ao retratista Pierre Mignard em sua interpretação da função diplomática – e fundamental – de Kéroualle como agente francesa na disputa imperial. A Inglaterra, que, em 1671, assim como a França, encontrava-se em guerra contra as Províncias Unidas (a primeira, nos mares, a segunda, em terra), depositava suas esperanças de dominar o comércio marítimo em uma vitória definitiva contra o império colonial rival. Assim, dez anos mais tarde, quando Louise de Kéroualle, ainda a preferida do rei da Inglaterra, estava na França, Mignard dedicou-se a pintar seu retrato, conferindo-lhe um conjunto de atributos simbólicos da aliança secreta que ela encarnava e em cujo âmago reinava o tema marítimo. O coral, a concha, as pérolas e a sorridente garota negra figuram como as muitas riquezas naturais que os mares ofereceriam a quem

quer que os desbravasse, nomeadamente, a duradoura parelha nacional, Inglaterra e França, que Louise de Kéroualle havia ajudado a estabelecer uma década antes (MACLEOD; ALEXANDER, 2001, p. 149, WILLIAMSON, 2010, p. 116).



FIGURA 1.
Pierre Mignard, *Retrato de Louise de Kéroualle, Duquesa de Portsmouth*, 1682. Óleo sobre tela, 120,7 x 95,3 cm. National Portrait Gallery, Londres. Domínio público.

Esse retrato da Duquesa de Portsmouth sinaliza o aumento dos recursos naturais dos poderes europeus por meio de suas prósperas colônias, bem como da exploração do trabalho negro, representado como dócil e voluntário. No entanto, a obra abre caminho para outra iconografia: aquela de um prazer estético propiciada por contrastes na pele, no tamanho (a criança negra é sempre uma miniatura) e no toque, já que as mãos brancas parecem apreciar o contato com essas “bonecas” negras. Na França, assim como na Inglaterra, a retratística do século XVIII recuperou o padrão específico dessa pintura acadêmica, cujo sucesso impressionante nos informa em que medida a identidade mercantil, imperial e marítima da Europa era incorporada, em nível alegórico, pela mulher aristocrata branca. Além disso, a compleição de Kéroualle aparenta ser mais clara quando complementada pela presença de uma pessoa negra diminuta e manifestamente servil.

O *Retrato da Duquesa de Portsmouth* dialoga com outro retrato, posterior, do mesmo artista: *Retrato da Marquesa de Seignelay* (1691) (figura 2). Sua figura também é representada com

corais, conchas e pérolas, mas sem um criado negro. O anjo ajoelhado no canto inferior direito da pintura parece ter assumido o papel encarnado pelo jovem africano em imagens contemporâneas similares, como o *Retrato da senhora Claude Lambert de Thorigny* (figura 7). A Marquesa de Seignelay era a viúva de Jean-Baptiste Colbert (1651-1690), que havia sucedido seu pai, em 1683, no cargo de Secretário Naval de Estado, no qual ele promulgou o ato jurídico patriarcal e colonial do *code noir* de 1685. Esse texto legislativo, concebido para regular os direitos e deveres dos senhores em relação a seus escravos nas colônias francesas nas Américas, revelava, no âmbito jurídico, os mesmos nexos entre colonizadores europeus e escravos ou alforriados africanos que pinturas contemporâneas mostravam entre aristocratas brancos e criados negros. Esse gênero foi inaugurado na França por Mignard como uma espécie de atualização, informada pela navegação no Atlântico e pela escravidão, do motivo orientalista veneziano do jovem criado negro com uma mulher adulta dona de escravos [*mistress*], como é o caso do *Retrato de Laura Dinti*, de Ticiano (1520, Kreuzlingen, Kisters Collection). Mignard apropriou-se desse motivo e o inseriu em um novo contexto histórico, do Mar Mediterrâneo ao Oceano Atlântico, do comércio Oriental dos

séculos XV e XVI ao tráfico humano Ocidental do século XVIII¹². A manifestação do gênero no final do século XVII e no século seguinte distinguia-se pela presença de um criado pré-púbere igualado a um objeto animado ou animal doméstico, que serve como um *repoussoir* tonal. Esse esquema frequentemente empregado no início da arte moderna forjou a imagem do africano como o eternamente menor [*eternal minor*], para sempre uma figura imatura e infantil.

No mesmo período, na década de 1680, François Bernier (1620-1688), físico, viajante e homem de letras, publicou um texto intitulado “Nouvelle Division de la Terre, par les différentes Espèces ou Races d’hommes qui l’habitent” (“Nova divisão da Terra a partir das diferentes espécies ou raças de homens que a habitam”, em tradução livre) no *Journal des Sçavans* de 24 de abril de 1684 (BERNIER, 1684). Nele, Bernier desenvolveu pela primeira vez o conceito de divisão por cor da diversidade de seres-humanos e destacou dois grupos principais, Negros e Brancos, embora ele tenha definido a divisão, em escala global, a partir de quatro ou cinco grupos (1- Brancos, 2- Negros, 3- Asiáticos brancos, 4- Lapões, 5- Peles cor-de-oliva [*Olive-Greenishes*]). A seguir, a explicação de Bernier sobre a necessidade de uma nova divisão dos

povos do planeta e o que era “essencial” (em suas palavras) aos Negros africanos:

Até hoje, geógrafos dividiram a terra de acordo com apenas suas diferentes regiões e países. As observações que notei nos homens em todas as minhas longas e inúmeras viagens me deram a ideia de dividi-los de um modo diferente. Embora na forma externa de seus corpos, e especialmente em seus rostos, os homens sejam quase todos diferentes uns dos outros, de acordo com as diferentes regiões do planeta que habitam...; *ainda assim, notei que há quatro ou cinco espécies ou raças de homens em particular cuja diferença é tão perceptível que pode ser adequadamente usada como o fundamento para uma nova divisão do planeta.*

(...)

Sob a segunda espécie eu coloca toda a África, exceto as áreas costeiras da qual falei [as costas Mediterrâneas]. O que me leva a estabelecer uma espécie diferente a partir dos africanos é:

1. Seus lábios grossos e narizes largos [*squab*].
2. A *negritude* [*blackness*] que lhes é peculiar, e que não é causada pelo sol, como muitos podem pensar; pois, se um casal de africanos negros for transportado para um país frio, seus filhos serão igualmente negros, assim como todos seus descendentes até que eles se casem com mulheres brancas. (BERNIER, 1684, pp. 133-135, *itálicos da autora*)¹³

FIGURA 2.
Pierre Mignard, *Retrato da Marquesa de Seignelay*, 1691.
Óleo sobre tela, 194,5 x 154,4 cm. National Gallery, Londres.
Domínio público.



Silvia Sebastiani e Claude-Olivier Doron, que examinaram mais recentemente o texto de Bernier, levam em consideração os meios intelectual e político envolvendo o artigo de 1684. Suas análises demonstram que Bernier não foi nem o inventor nem o precursor de um sistema taxonômico, mas sim que ele teria modernizado o conceito de raça ao minimizar, em sua definição, a ideia preponderante de linhagem e transmissão hereditária. Primeiro, ele promoveu uma escala Atlântica e global (planetária) na categorização dos seres-humanos e, depois, ele enfatizou a negritude [*blackness*] como traço essencial do processo de estabilização e naturalização da alteridade africana¹⁴.

Em meados do século XVIII, o erudito sueco Carlos Lineu partiu dessa divisão baseada em grupos de pessoas com tons de pele distintos e para determinar quatro deles: branco, amarelo, preto e vermelho¹⁵. Ao mesmo tempo, a literatura filosófica e naturalista aproveitava a questão da divisão da espécie humana, forjando diferentes categorias sem se deter nas quatro raças determinadas pela cor, o que só ficaria bem-estabelecido no século XIX. Assim, encontramos a raça do Lapões nos escritos de Buffon, a dos Pigmeus em Abbot du Bos, a raça humana em Kant, ou os Negros, os Hotentotes e os Albinos em Voltaire. Finalmente, já em 1805, Georges Cuvier,

partindo do conceito de raça caucasiana desenvolvido por Christoph Meiners e Johan Heinrich Blumenbach na década de 1780, escreveu em sua *Leçon d’anatomie comparée* (Lição de anatomia comparada, em tradução livre) que a protrusão do focinho [*muzzle*]¹⁶ era mais pronunciada nos indivíduos da raça Caucasiana¹⁷.

Assim, o uso do termo “raça” se generalizou ao longo do século XVIII; inicialmente, no entanto, nem a articulação do conceito de cor de pele nem a divisão da espécie humana em quatro partes havia sido fixada. Ainda assim, o recurso constante à noção de raça para designar um grupo étnico (ou, na verdade, para designar a raça humana como um todo, distinguindo-a das espécies animais) revela um processo de diferenciação fundado na percepção visual de sinais anatômicos (a cor da pele, a textura e cor dos cabelos, o formato dos olhos e do nariz) compartilhada, em maior ou menor escala, pelos indivíduos que formavam determinada comunidade em um mesmo território. A preponderância da cor em relação a outros sinais anatômicos faz-se ver no comentário irônico de Montesquieu: “Pode-se julgar a cor da pele pela dos cabelos¹⁸” (MONTESQUIEU, [1748] 2000, p. 257)¹⁹.

A raça, portanto, foi definida como algo manifesto em sinais corporais confiáveis e apreensíveis e que se revela ao olhar

independentemente da vontade de seu portador. Ela não tem nada a ver com desimpedimento social [*social availability*]²⁰, mas servia, ao invés disso, como marcador anatômico distintivo e inescapável. Pertencer a determinada raça significava carregar, apresentar e transmitir um grupo de elementos anatômicos distintivos dos quais, independentemente da situação individual da pessoa, não se pode escapar, e que nenhum observador poderia deixar de notar. Esse cenário mostra como podemos aumentar nosso entendimento da noção de raça ao observá-la através das lentes da história das artes visuais. Mais propriamente, as artes visuais contribuíram para a divisão dos humanos em raças, categoria cujo fundamento – até que avanços científicos modernos permitissem divisões dos homens com base na genética – era a cor de pele, enquanto marcador primordial, o que ecoou, na arte, por meio da aplicação de pigmentos: em outras palavras, da pintura²¹.

A primeira década do reinado de Luís XIV, uma era de centralização das instituições no reino da França, testemunhou a convergência de medidas legais, políticas e artísticas que estabeleceram o conceito de uma raça branca superior, dominante e europeia – até mesmo francesa e parisiense, de acordo com as iniciativas institucionais de Colbert. Discursos e teorias no

domínio da arte, promovidos sobretudo pela Academia Real de Pintura e Escultura da França, fundada em 1648, não eram exceção e se viram envolvidas em um debate entre dois campos estéticos de 1660 em diante: os seguidores de Charles Lebrun, defensores entusiasmados da supremacia do desenho, e os seguidores de Pierre Mignard (o retratista mencionado anteriormente), que, por sua vez, argumentavam em favor da cor como o principal elemento da pintura. É nesse contexto político e estético de disputa teórica que deve ser entendida a emergência de uma obsessão pela ideia de que a raça é fundamentada na cor da pele. Como escreveu Montesquieu ([1748] 2000, p. 257), “é tão natural pensar que a cor constitui a essência da humanidade”²², assim resumindo o entendimento comum de que os indivíduos se revelavam “essencialmente”, ou, em outras palavras, fundamentalmente, pela cor da sua pele.

ARISTOTELISMO E A ESTÉTICA DA DIVERSIDADE

Parece ser necessário traçar, mesmo que de modo sumário, um panorama dos principais marcos do discurso que tratou a cor como vetor de diferenciação e marcador racial preponderante na vida intelectual e artística do século XVIII. Por volta de 1700, o debate

entre partidários do desenho, ou Poussinistas, e partidários da cor, ou Rubenistas, era travado em conferências na Academia Real de Pintura Francesa (LICHTENSTEIN, 1989). Os argumentos proferidos pelos partidários da cor (o círculo de Mignard) eram baseados em uma dinâmica política de contestação da supremacia estilística de Charles Lebrun. Este estava à frente do *lobby* a favor de um tipo de desenho que fosse claro e inequívoco, em detrimento da pluralidade estilística que teria permitido o florescimento de formas e cores variadas e de suas potencialidades sensoriais particulares²³.

Nessa tentativa dos partidários da cor de enfraquecer a hegemonia artística do desenho, e dos defensores do desenho de proteger sua superioridade, ambos os lados se empenharam para definir com mais precisão a essência e o poder da cor, dando origem a numerosos textos relevantes para as conotações culturais da cor e de figuras das esferas social e política. Entre os pintores acadêmicos que desenvolveram discursos dedicados a localizar a especificidade da pintura no seu uso da cor encontrava-se o *connoisseur* e teórico Roger de Piles (LICHTENSTEIN; MICHEL, 2006, vol. 1, livro 1, pp. 436-439). Ele chegou a afirmar que a cor de um corpo era uma condição não apenas da sua visibilidade, mas também de sua distinção, dada a quantidade de encarnações [*incarnations*] possíveis. Sem a

cor, segundo Piles, o corpo seria apenas uma ideia, uma forma solitária, conforme ele explicava:

Deus, ao criar os corpos, providenciou amplo material para as criaturas o glorificarem e reconhecerem como seu Criador; mas ao conferir-lhes cor e torná-los visíveis, Ele concedeu aos pintores a oportunidade de imitá-lo em toda Sua vontade, e de extrair, como que do abismo, uma segunda Natureza que existia previamente apenas enquanto ideia. De fato, os corpos deixariam de ser apreensíveis, a não ser pelo toque, *se não fosse a variedade de cores para distingui-los uns dos outros*. (PILES, 1677, pp. 179-181, itálico da autora)²⁴

A variedade de cores de pele encontrou um apoiador também em Jean Nocret, que lembrava que a genialidade de Ticiano ecoava na “união de cores e suas gradações”, destacando especialmente a cor [*carnation*] admirável da compleição da mulher na *Alegoria conjugal do Louvre* (1530) (NOCRET, [1668] 2006, tomo 1, livro 1, p. 258). O desafio da coloração permaneceu uma preocupação dos artistas ao longo do século XVIII, de Nattier (*Mademoiselle de Clermont como sultana*, 1733, figura 3) a Ingres (*Odalisca com escravo*, 1839, figura 4) e, no âmbito teórico, de Roger de Piles a Watelet e Lésvesque, que, no verbete “cor” no *Dicionário de Belas Artes* de 1788 (já mencionado no início deste artigo), escreveram:

Deve-se prestar atenção às diferentes nuances exigidas por objetos diversos. A tonalidade da pele não é a mesma para homens, mulheres ou crianças; ela varia também entre os diferentes indivíduos de uma mesma idade e do mesmo sexo de acordo com a cor que receberam da natureza, do clima no qual vivem, da profissão que exercem, do costume de viver abrigados do ambiente ou expostos ao calor do sol e ao rigor das estações (WATELET; LÉVESQUE, vol. 1, p. 162)²⁵.

A questão da coloração permaneceu proeminente durante o século XVIII, embora o ensino tradicional nas instituições acadêmicas fosse exclusivamente baseado no desenho, deixando aos instrutores particulares a tarefa de transmitir, no âmbito de seus ateliês, o conhecimento sobre o preparo e a aplicação de pigmentos e, de fato, sobre a arte da pintura, uma vez que ela era considerada acessória nos debates teóricos e oficiais.

Não obstante, naquele mesmo período, a literatura sobre arte recomendava extremo cuidado no tratamento da pele e, de modo geral, do claro e escuro. Em 1670, por exemplo, o pintor Philippe de Champaigne proferiu uma conferência na Academia sobre a teoria das sombras que conectava estética a questões raciais:

para criar uma figura a contento, uma parte precisa estar nas sombras; uma composição também não pode ter sucesso sem que uma parte esteja

nas sombras, o que, para além do descanso que promove à vista, faz emergirem as figuras do primeiro plano; um efeito extraordinário não pode ser alcançado sem esse artifício agradável. (CHAMPAIGNE, [1670] 2006, tomo 1, vol. 1, pp. 371-373)²⁶

O sucesso pictórico alcançado ao se introduzir uma figura negra com um contraponto essencial à figura branca – aqui chamado um artifício agradável – ecoava hierarquias entre indivíduos na sociedade racializada, isto é, negra e branca, do antigo regime. A partir dessa perspectiva é possível entender melhor a popularidade da iconografia do criado negro que acompanhava uma aristocrata branca. Sua intrusão no campo pictórico é duplamente oportuna ao ilustrar uma realidade social de 1700 – a presença de criados negros nas metrópoles europeias (NOËL, 2011) – e, ao mesmo tempo, ao servir ao projeto artístico de harmonia e impacto tonal apresentado pela teoria da eficácia pictórica, que residia no contraste entre o claro e o escuro.

Havia um argumento comum proferido em *Conférences académicas formais durante esse período*: seus expositores se apropriavam do conceito aristotélico de diferença específica e o aplicavam ao âmbito da pintura. De fato, como argumentou Jacqueline Lichtenstein, havia uma “profunda afinidade... entre, de um lado, o

FIGURA 3.
(NA PÁG. SEGUINTE)

Jean-Marc Nattier,
Mademoiselle de Clermont
como sultana, 1733. Óleo sobre
tela, 109 x 104,5 cm. Wallace
Collection, Londres.
Domínio público.

Platonismo e teorias artísticas que tentavam impor à representação [na instância da pintura] a homogeneidade de uma ordem fundada num ideal abstrato [desenho] e, de outro lado, entre Aristotelismo e teorias que exigiam que a representação fosse o espaço do desejo e da heterogeneidade no qual a natureza se expressasse em sua variedade [cor]” (LICHTENSTEIN, 1989, p. 65). Essa teoria binária do desenho e da cor na esfera da representação poderia ser comparada a teorias republicanas universalistas discutidas por representantes durante os debates que eram realizados, nas assembleias revolucionárias francesas, a respeito da definição do novo cidadão. Argumentos políticos defendiam minimizar as diferenças e promover uma unificação em torno de algo comum (a República, una e indivisível, ou a língua francesa, em oposição aos dialetos regionais), provando-se o precursor do desafio de contemplar a diferença dentro da comunidade. Igualmente, o registro feminino da cor no discurso acadêmico dos séculos XVII e XVIII sempre era enfatizado: o feminino era uma perversidade que ameaçava o temperamento normativo – isto é, masculino – do desenho²⁷.



O *connoisseur* Roger de Piles declarou, ainda, que “[alguns] dizem que, nos trabalhos de Rubens, quando olhados de perto, as cores e a luz parecem exageradas, que se trata senão de mera cosmética e, por fim, que definitivamente não é assim que se enxerga, em regra, a Natureza. Mas ó! Que bela maquiagem!” (PILES, 1681, p. 59). Esse conceito de “maquiagem” traz um ponto de divergência, uma divergência ontológica, na realidade, entre a cor pictórica e a cor humana, uma vez que esta era uma cor sem maquiagem, isto é, sem artifício e distanciamento, e a pintura do corpo (com maquiagens ou tatuagens, por exemplo) era tão naturalizada a incorporada à pele que se tornava como que parte dela²⁸.

TÊXTEIS E TATUAGENS: REALÇANDO A COR DA PELE

Em um estudo sobre questões raciais transmitidas e conceitualizadas pelas artes visuais no século XVIII, a compreensão da cor da pele pode ser complementada por uma investigação sobre têxteis, tecidos coloridos, tinturas e os novos tecidos leves de algodão impressos em vários padrões. Sua variedade decorreu da globalização dos recursos naturais usados na criação de cores, como o anil, o urucum, a raiz de garança e o mogno. As telas criadas por artistas que

ostensivamente aproveitavam as nuances de sombras oferecidas por um mundo expandido e móvel – em Paris, assim como na Martinica ou em Barbados, pela transferência forçada de populações e cruzamentos raciais no contexto colonial [*colonial interbreeding*] – exigem uma análise de uma espécie de *continuum* da pele ao tecido, que reforçava a distinção social já estabelecida pela pigmentação. Os artistas frequentemente replicavam essa gama de compleições jogando com os tecidos com os quais vestiam seus modelos. O *Indienne*, um tecido de algodão importado, como o próprio nome sugere, da Índia, ou uma imitação feita em fábricas europeias, disseminou o consumo têxtil²⁹. Na Europa, assim como nas colônias e na África, todas as classes sociais avançaram sobre essas roupas chamativas, leves, fantásticas, cuja faixa de preços permitia a manutenção da distinção de classe na vestimenta (SKEEHAN, 2015)³⁰.

A partir de 1733, Jean-Marc Nattier introduziu magistralmente essa sobreposição das cores da pele e dos acessórios. Esse padrão de manchas irregulares estava presente na imaginação do serralho, o harém no qual presidia o corpo branco da Sultana, Mademoiselle de Clermont (figura 3). As camadas de cores iam da tez mais clara – situada majestosamente no centro – para a mais escura, empurrada para as bordas da tela. O lugar de maior destaque,

porém, é dado à mulher negra [*mulatto woman*] aos seus pés. Seus braços estendidos destacam o longo tecido branco (e vice-versa), enquanto seu turbante e roupas são retratados em tons creme, bege e marrom, e permitem um vislumbre de seu seio direito. Ela parece coroada pelo teto arqueado iluminado, que representa a forma arquitetônica de um halo.

Essa pintura dá início a um cruzamento visual entre materiais corporais e vestimenta que ecoa uma crença, amplamente difundida em algumas esferas, de que certas populações alteravam sua cor da pele com tatuagens e cosméticos. O missionário jesuíta Joseph-François Lafitau articulou essa visão em sua antropologia cultural de 1727, na qual explicou a origem da cor dos “Vermelhos” alegando que eles haviam feito tatuagens e aplicado outros cosméticos coloridos em suas peles. Imaginando que os autores da antiguidade conheciam a América, ele descreveu três elementos que acreditava estarem na origem da cor das peles “selvagens”:

A história de Eufemo parece-me bem provável e sua descrição das populações das ilhas se adequa perfeitamente aos caribenhos que eram senhores das Antilhas, a maioria dos quais recentemente expulsos pelos europeus. O corpo dessas pessoas é muito avermelhado – é naturalmente assim –, e isto é menos efeito do clima do que da imaginação das mães,

que achando beleza naquela cor a transmitiram aos seus frutos; está ali também por artifício, pois esses bárbaros se pintam todos os dias com urucum, que usam no lugar do vermelhão [*vermilion*], e que os fazem parecer vermelhos como sangue. (LAFITAU, 1724, p. 29)³¹

O Lafitau, então, propôs duas explicações para o vermelho dos “peles vermelhas”: primeiro, que a imaginação da mãe pode ser transmitida pela vontade ao feto – uma teoria muito difundida no início do mundo moderno³² – e, segundo, que a capacidade absorvente da pele permite que um artifício se torne natural, uma maquiagem artificialmente vermelha se torne a aparência orgânica da pele. Ambos os argumentos são extremamente importantes porque contradizem a ideia de um entendimento racializado da cor da pele para o qual a definição primária de raça reside em sua transmissão hereditária. A imaginação materna e a contaminação da pele não são os veículos tradicionais de transmissão racial, que se entendia serem fluidos, como sangue e esperma. Os argumentos de Lafitau, ancorados em uma antropologia cultural emergente, de certa maneira ampliaram a definição de raça e a estenderam ao conceito de grupos étnicos.

Portanto, Lafitau ofereceu indiretamente uma contextualização da loucura por têxteis evidenciada no imaginário artístico de

pintores como Nattier. A interpretação de Lafitau evidencia como, em pinturas de populações de várias raças, as técnicas pictóricas e a lógica artística exigiam a convergência de todas as metamorfoses possíveis dos recursos pigmentares naturais – e que esses materiais fossem transformados e, em seguida, depositados em suportes como os têxteis e o corpo. Pigmentos para colorir e tingir foram incorporados, contribuindo finalmente para a aparência da pele; eles pareciam ser a causa da cor de diversas populações na terra. O Novo Mundo tinha, assim, cores de todos os tipos – natural, artesanal, humana –, pois a natureza permitia a exploração desses pigmentos, recursos naturais locais cuja transformação manufaturada alterava a aparência da pele humana, assim como de seus acessórios.

Era, assim, evidente que os artistas, os coloristas *a fortiori* do século XVIII, repercutiam esses sentimentos por meio do entrelaçamento de corpos e de itens decorativos enquanto manejavam as figuras em suas telas. Isso foi feito com manifesto prazer nos ornamentos que cercam os protagonistas: seus turbantes, tapetes, roupas e os estofados. Era um pouco diferente no caso do *fard* [maquiagem], mesmo que pertencesse também ao campo lexical da maquiagem, tatuagens e tinturas; o termo *fard* servia para designar acima de tudo a ferramenta simbólica da branquitude. A noção de tatuagem

correspondia à cor das pessoas não brancas (obtida por corantes naturais que supostamente penetravam na pele) e não à ideia de *fard*, que designava uma operação de exacerbação do branco – concebida, por monogenistas como Buffon, como uma *não cor* – como a cor original da pele antes da maculação³³. Como tal, era passível de ser reforçada pela adição de pós mais pastosos ou densos que agiam como substâncias clareadoras, ocasionalmente realçados com rosa ou vermelho (especialmente) nas bochechas.

BRANCO É UMA COR? E COMO FOI RACIALIZADO NA PINTURA?

A construção das identidades europeias em relação a um elemento anatômico distinto – a pele branca – correspondeu a um período de intensificação das expedições marítimas, ecoado pelo crescente número de figuras negras na pintura veneziana no século XVI, até o estabelecimento dos Impérios francês e britânico, paralelamente à notável proliferação de criados negros [*page*] nos retratos de Largillière, Zoffany e outros³⁴. Nas belas artes, essas figuras africanas jovens participaram do aparato performativo da branquitude europeia. No domínio da pintura, os europeus buscaram duas formas adicionais de explorar a constituição pigmentar da raça:

primeiro, a curiosa obsessão científica e artística pelo albinismo e, segundo, o uso de sofisticadas maquiagens, pós e *blushes* pela aristocracia europeia.

Enquanto filósofos e naturalistas como Buffon, Maupertuis (1744), Le Cat (1765), Voltaire e Blumenbach (1804, pp. 211-213) especulavam sobre as origens da negritude dos africanos, bem como as qualidades morfológicas dominantes nas populações negras, artistas participaram desse empreendimento explorando em detalhes as formas e as fronteiras da humanidade. Consequentemente, muitos pintores foram atraídos pelo desafio artístico representado pelo "negro branco", na medida em que o sistema acadêmico de formação e apreciação da arte do desenho dependia principalmente da avaliação das habilidades ilusionistas em relação à anatomia e à pele, conforme explicado detalhadamente por Antoine Leblond de Latour (1635-1706), um artista e teórico de Bordeaux. Em seu estudo sobre pintura, Leblond de Latour dedicou um longo trecho à representação da pele branca em suas formas feminina e masculina, após ter afirmado que nada era tão necessário “à perfeição de nossa Arte como a ciência das proporções do corpo humano... Com efeito, o corpo do homem, da mulher e da criança pequena são os objetos mais bonitos para os nossos sentidos e fornecem o assunto mais

amplo possível para esta arte divina e maravilhosa” (LATOURE, 1669, p. 24)³⁵. O exercício artístico supremo era a representação do corpo humano, tanto que quando tomava formas peculiares, como no caso dos albinos, o desafio artístico se tornava muito maior e exigia mais conhecimento e imaginação. Jean-Baptiste Perronneau enfrentou o desafio com um pastel sobre papel notável, *Retrato de Mappede* (1745), localizado, desde então, no Castelo de Drottningholm, na Suécia (figura 5) (LIMASIS; VAILLAT, 1923, pp. 10-13, lâmina 3).

O quadro de Perronneau é um dos muitos desenhos e pinturas que os artistas do século XVIII dedicaram à iconografia dos albinos – considerados monstros por alguns naturalistas contemporâneos, como Buffon - como um modelo propício para explorar a exceção pictórica. Esse jovem modelo deu ao artista a oportunidade de pintar uma pele incomum com ferramentas artísticas específicas, já que o pastel, na teoria da arte [então] contemporânea, era considerado o meio mais adequado para representar a pele, qualquer que fosse sua cor. Perronneau não exagerou nessa ocasião de dupla pigmentação e, mesmo que o modelo usasse roupas sofisticadas e um chapéu, o artista escolheu a sobriedade e representou um modelo distante e digno.

FIGURA 4.
Jean-Auguste-Dominique
Ingres, *Odalisca com escravo*,
1839. Óleo sobre tela, 72,1 x
100,3 cm. Fogg Art Museum,
Cambridge. Domínio público.



A construção da identidade europeia, como evidenciada pela proliferação de criados negros nos retratos de mulheres aristocráticas brancas e o interesse pelas figuras albinas, foi fundada simbolicamente na relação dos franceses e britânicos com o africano como o Outro: absolutamente, parcialmente ou mesmo temporariamente³⁶. Dessa perspectiva, reconhecer uma espécie de obsessão entre os europeus por manter esse Outro – o homem, a mulher ou a criança negros – tão perto, nas fronteiras de si mesmo, nos ajuda a compreender o papel totêmico dos albinos (especialmente o estranho africano branco) na cultura filosófica e naturalista da Europa iluminista (CURRAN, 2009, Idem, 2011, pp. 74-115). Pois nesses indivíduos que eram tão resistentes à categorização, a Natureza parecia estar brincando com certos critérios morfológicos que deveriam ser infalíveis (pele negra e “lã” [wool] preta para cabelos, nas expressões da época), mas não outros (lábios grossos ou nariz achatado), de tal modo que os marcadores presumivelmente óbvios de si e dos outros se enfraqueceram, ocasionando a perda de nitidez das fronteiras que delimitavam Negros e Brancos. O caso do albino no século XVIII levantou uma questão: como resolver a categorização dos seres humanos pelo critério da cor da pele, se a raça mais distante dos europeus brancos, a raça negra, poderia, muito ocasionalmente, e ainda assim de forma incontestável, tornar-se branca?

PERFORMANDO BRANQUITUDE

Tendo considerado a branquitude [*whiteness*] natural (a tez europeia), a branquitude reversível (de acordo com a sugestão de Buffon de que a pele negra é uma deterioração temporária da pele branca original) e uma branquitude patológica ou monstruosa no entendimento da época (albinismo), gostaria de me voltar para as formas de branquitude artificial obtidas por maquiagem ou máscaras e como eram usadas e retratadas na pintura. A esse respeito, o *Retrato do Conde d'Orsay*, um pastel de Joseph Boze (figura 6), é particularmente evocativo, pois o pintor torna visível com insistência essa linha de cor em seu modelo, a demarcação entre o branco do pó e o branco da pele. A brancura artificial também era performada pelas máscaras da *Commedia dell'arte*, na qual o malicioso Arlequim usava a máscara preta, enquanto Pierrô, o inocente, usava um traje branco e maquiagem em pó ou farinha, e estava apaixonado por uma lavadeira ou *blanchisseuse* – literalmente, fabricante de branco em francês –, a Colombina, que em inglês significa "pombinha".

O trabalho meticuloso de Catherine Lanoë sobre a história dos cosméticos nos informa precisamente sobre as preparações

quase alquímicas dos mestres perfumistas e sobre os riscos médicos dos unguentos e outros cremes criados para adornar aristocratas na corte (LANOË, 2008). Sua pesquisa nos ensina que, em sua maioria, essas bases serviam para iluminar a tez, agindo diretamente na derme para clarear fisiologicamente a pele. Em outras palavras, como explica Lanoë, o tom da pele branca, natural ou obtido artificialmente, tinha valor social, era cobiçado e procurado em mil produtos, que deram origem a manuais de instruções. Esse gosto pelo branqueamento da pele repercutia de modo muito evidente na palidez nas pinturas, como nos retratos femininos de Nicolas de Largillière (*Thorigny*, figura 7), que muitas vezes também retratam a criada negra como *repoussoir* da mulher aristocrática branca. Esse formato é bem explicado pelo teórico da arte Leblond de Latour:

Quando desejamos expressar os traços de uma bela Princesa, de uma Rainha ou de uma Imperatriz, costumamos dar-lhes como acompanhantes, aquelas em quem se apoiam enquanto caminham, mulheres que são um pouco morenas ou velhas Mouras, criadas com gestos fortes e livres, e anões muito disformes, para emprestar mais Graça e Majestade ao assunto principal. (LEBLOND, 1669, p. 59)³⁷

FIGURA 5.
Jean-Baptiste Perronneau,
Retrato de Maonde, 1745.
Pastel, 75 x 56 cm. Castelo de
Drottningholm, Suécia.
Domínio público



Angela Rosenthal e Elsa Dorlin, por diferentes meios, demonstraram que a mulher branca encarnava a matriz da raça: por um lado, a sede da nação; por outro lado, a cidadela tornada imperativamente inacessível à sujeira da sombra, ao risco do bronzeado e simplesmente à escuridão (ROSENTHAL, 2004, DORLIN, 2006). Nesse contexto, parece óbvio que no século XVIII a branquitude era vista não apenas como um valor social, mas também, e talvez especialmente, como um valor racial. Nesse século de contatos acelerados com as populações negras nas colônias, assim como na Europa, padrões estéticos promoveram a branquitude, colocando-a como o ápice da hierarquia dos seres humanos segundo critérios raciais, tanto na sociedade britânica, conforme apropriadamente descrita por Rosenthal, quanto na sociedade francesa, como se vê, por exemplo, no *Retrato de Madame Claude Lambert de Thorigny* (figura 7). Essa pintura, de 1696, é contemporânea aos retratos a este semelhantes pintados por Mignard, todos eles demonstrando a branquitude como valor superior. O rosto e o decote da jovem oferecem uma tez leitosa, sutilmente realçada com o rosa nos lábios e nas bochechas. Na verdade, essa alteração quase imperceptível das bochechas pela emoção foi percebida como uma garantia da superioridade da raça.

Os poucos toques discretos de cor, reminiscentes do bronzeado, participam da eficácia da branquitude – para emprestar a expressão de Louis Marin, uma eficácia racial (MARIN, 1993): a branquitude, a sede da identidade, deve ser animada, e o rubor natural realiza isso. Enquanto isso, o cabelo empoadado, os antebraços de alabastro e a transparência da água, assim como a pele – a um só tempo véu e esponja sobre a qual estão impressos os movimentos da alma – e a brancura de mármore das pernas da estátua ao fundo (todos elementos brancos variados) trabalham em conjunto para demonstrar metaforicamente uma cor racial sofisticada com numerosas repercussões e avatares plásticos. Em contrapatida, em uma conhecida dinâmica pictórica, o menino negro com uma coleira de escravos carrega um cachorrinho e, formalmente, atua como *pendant* do papagaio, cuja plumagem de cores vivas evoca o diverso e o variado – em resumo, o contrário do branco. Além disso, a coroa de ornamentos domésticos animados (o cachorro, o papagaio e o escravo negro) fornecem o contraponto decorativo a esse desdobramento do branco e, implicitamente, o contraponto não humano para a demonstração de humanidade superior.

O assunto é ligeiramente modificado no *Retrato da Princesa Charlotte-Amelia Rákóczi* (figura 8), de 1720, no qual o sujeito

principal é retratado, mais uma vez, com um jovem negro. Para compreender o significado dessa pintura, é útil lembrar algumas das proposições de Rosenthal, que, em seu estudo da branquitude na pintura (essencialmente britânica³⁸, mas adaptável à pintura de Largillière, que se formou na Inglaterra) esboça uma primeira etapa, a de uma alteridade exterior ao corpo branco (o pequeno criado como uma espécie de *repoussoir*); uma segunda etapa, na qual a alteridade, internalizada no corpo branco, corresponde a um influxo de sangue nas bochechas (a primeira pintura de Largillière, figura 7); e, finalmente, uma terceira etapa, na qual o contraste necessário é insuficientemente natural e deve ser obtido artificialmente. O batom e o *blush* nas bochechas, especialmente pronunciados naquela pintura, compensam uma falha na brancura natural da princesa, que não é mais eficaz como cidadela nacional ou racial. Pois, olhando para a maioria das pinturas, é evidente que essas compleições brancas leitosas, garantias da inviolabilidade e da pureza do sangue, também contam com a ideia de juventude. Diferente da Madame Thorigny, a princesa Rákóczi já não era mais jovem, e ela ou seu retratista tiveram que exagerar a sutil mistura de branco e rosa, escurecendo e intensificando a maquiagem vermelha.

FIGURA 6.
Joseph Boze, *Retrato do Conde d'Orsay* [*Portrait du comte d'Orsay, de profil, poudré*], anterior a 1793. Pastel, 56,6 x 42,3 cm. Paris, Musée du Louvre. Domínio público.



Em ambos os casos, os jovens escravos negros (eles usam a coleira distintiva, mesmo que a legislação não permitisse oficial e diretamente a escravidão em solo metropolitano³⁹), empurrados para as bordas das pinturas, e menores do que suas senhoras, olham para elas com adoração, como se o pintor se sentisse compelido a mostrar a concordância de ambos quanto à autoridade da raça branca. Esses olhares de submissão e admiração respondem a uma estratégia frequente posta em prática para remover, creio eu, o constrangimento moral em relação a essa hierarquia violenta de populações. Assim, a adesão dos Negros – embora impossível de estimar em tal contexto de violência – foi, muitas vezes, uma garantia, uma liberação e uma necessidade, que assumiu a forma de um simulacro para apaziguar a consciência de proprietários de escravos, como o americano Thomas Jefferson, que expressou por escrito que o “próprio julgamento dos Negros a favor dos brancos, declarado por sua preferência por estes, [é] tão uniforme quanto é a preferência dos orangotangos pelas mulheres negras em relação às [fêmeas] de sua própria espécie” (JEFFERSON, 1787, p. 230)⁴⁰. Este exemplo, entre muitos outros, convida-nos a prestar atenção a uma questão emblemática do Atlântico que torna os diferentes aspectos da branquitude racial um constructo ocidental e intercontinental.

Pois, em minha opinião, Jefferson incorpora a relação entre estética e política.



FIGURA 7.

Nicolas de Largillière, *Retrato de Madame Claude Lambert de Thorigny*, 1696. Óleo sobre tela, 139,7 x 106,7 cm. Nova York, Metropolitan Museum, Rogers Fund, 1903. Domínio público.

Como a cor de pele tornou-se um marcador racial: perspectivas sobre raça a partir da história da arte
Anne LaFont / Tradução: Liliane Benetti e Lara Rivetti

ESTÉTICA E POLÍTICA: COR RACIALIZADA

Durante sua estadia na França, entre 1784 e 1789, Thomas Jefferson frequentou salões literários e até ajudou Jean-Nicolas Dèmeunier a escrever seus artigos sobre os Estados Unidos para a *Encyclopédie méthodique* [*Enciclopédia metódica*, em tradução livre] de Panckoucke, que também foi responsável pelo Dicionário de Belas Artes, do qual a epígrafe é extraída. Jefferson também se aproximou de Maria Cosway, uma pintora anglo-italiana que vivia em Paris e que se envolveria na ambiciosa aventura editorial de gravar as obras-primas do Louvre. Essa pintora de 27 anos e o escultor Jean-Antoine Houdon, retratista de Jefferson em 1789⁴¹, fizeram amizade com o político americano e compartilharam com ele seus conhecimentos sobre arte. Em 1785, Jefferson sucedeu Benjamin Franklin como embaixador dos Estados Unidos e, no mesmo ano, publicou a primeira versão de *Notes on the State of Virginia* [*Notas sobre o estado da Virgínia*, em tradução livre], em que escreveu que a coabitação de negros e brancos era impensável por várias razões, principalmente porque, entre as duas raças e do ponto de vista visual, “a primeira diferença que nos impressiona é a da cor” (JEFFERSON, 1787, p. 229).

Ele seguiu com divagações teóricas sobre o fato de que “quer o preto do negro resida na membrana reticular entre a derme e a epiderme, ou na própria epiderme; quer proceda da cor do sangue, da cor da bile, ou de alguma outra secreção, a diferença é fixada na natureza e é tão real como se sua origem e causa fossem bem conhecidas por nós. E essa diferença não tem enorme importância?” (Ibidem, pp. 229-230).

A cor da pele era, portanto, a diferença essencial entre Negros e Brancos e, como veremos, a causa da impossibilidade de empatia dos Brancos para com os Negros, uma dinâmica emocional, e ainda assim incontestável, na base da comunidade política. Como Jefferson perguntou,

Não é [a diferença racial] o fundamento de uma parcela maior ou menor da beleza nas duas raças? Não são as finas misturas de vermelho e branco, as expressões de toda paixão por suas maiores ou menores sufusões de cor, preferíveis àquela monotonia eterna, que reina nos encontros, àquele imóvel véu preto que cobre todas as emoções da outra raça? (JEFFERSON, 1787, p. 230)⁴²

Os negros foram, assim, relegados a uma alteridade não compartilhável, que os excluía da comunidade dos homens brancos (na América do Norte, na Europa, no Ocidente) e os impedia de compartilhar igualmente seus direitos e responsabilidades. A fonte

dessa distinção fundamental que Jefferson traçou entre negros e brancos foi a teoria estética:

Acrescente a essas [vantagens do homem branco], cabelos esvoaçantes, uma simetria de forma mais elegante, o próprio julgamento [do povo Negro] em favor dos brancos... A circunstância da beleza superior é considerada digna de atenção na propagação de nossos cavalos, cães e outros animais domésticos; por que não na [propagação] do homem? (JEFFERSON, 1787, p. 230)⁴³

Portanto, de acordo com Jefferson – certamente ciente das teorias naturalistas sobre os Negros, incluindo as origens da cor da pele, bem como das teorias protoevolucionista de Petrus Camper (1722-1789)⁴⁴ –, a beleza é branca, como é reconhecido até mesmo pelos Negros. Ele invoca um segundo elemento que igualmente estabeleceu a teoria estética que defende a superioridade do desenho sobre a cor: a expressão da paixão. Esse parâmetro artístico, como a cor, apareceu pela primeira vez no domínio político.

Seguindo os ensinamentos fisionômicos contemporâneos de Johann-Kaspar Lavater (1741-1801) sobre a possível leitura da alma de um indivíduo por meio da observação de seu corpo e rosto, Jefferson fundamentou o estabelecimento da confiança entre

indivíduos – instrumental na construção de uma comunidade política – na capacidade de “ler” uns aos outros. A branquitude era percebida como transparência da alma, enquanto a negritude era impenetrável e levava à insubordinação. No texto de Jefferson, adaptando a teoria da luz e da cor de Newton, a branquitude foi associada à transparência emocional, e a negritude, à opacidade emocional, que levou à invisibilidade e, conseqüentemente, à desconfiança.

CONCLUSÃO

Espero ter mostrado até que ponto a categoria racial foi forjada no mundo visível, na percepção visual, e se baseou na existência de um limite intuitivo de si e do outro para o qual o sentido da visão era preponderante. Do início do século XVIII em diante, a cor da pele parece ter sido o principal lugar da divisão da espécie humana. Desde então, tem atuado como uma fronteira natural e não contestável devido à sua obviedade visível e sua natureza sintomática, como Montesquieu expressou no seu reducionismo impressionante: “Pode-se julgar a cor da pele pela dos cabelos”. Isso significava que a pele negra representava mais do que apenas a pele negra: era

considerada um sintoma e um sinal da raça negra em todas as suas supostas especificidades e manifestações.

Nesse contexto, os meios e fins da história da arte (estudos da cultura visual e material, histórias institucionais dos mundos da arte e a história intelectual da teoria artística) mostram-se ferramentas notavelmente eficientes nos estudos raciais críticos. O conhecimento profundo e informado sobre arte e imagens prova-se essencial para discernir o que preparou, equipou e acompanhou o nosso olhar, tanto no passado quanto hoje, para o “Outro” de certos corpos e para a criação de hierarquias de seres humanos. E essas hierarquias, no Iluminismo, eram na maioria das vezes baseadas em um *unicum*, visto como primeiro, original e superior: o Homem Branco, ou seu modelo idealista, a antiga escultura masculina grega.

NOTAS

1. As cores primárias, no artigo de Watelet, são vermelho, amarelo e azul (WATELET; LÉVESQUE, 1788, vol. 1, p. 166). Exceto quando mencionado o contrário, as traduções de citações em francês [para o inglês na versão original do texto] são de Jennifer Donnelly.

[N.T.] No original: "On sera toujours réduit en dernière analyse aux trois couleurs primitives... auxquelles on joint le blanc pour exprimer la lumière & le noir pour en exprimer la privation".

2. Escreveu-se muito sobre *Les Lumières* ou o *Siècle des Lumières*; ver sobretudo a síntese de EDELSTEIN (2010).

3. Publicado em português pela Edusp como *Óptica* (NEWTON, 2018). [N.T.]

4. Cf. a última versão francesa de *Optique*, de Isaac Newton's, com ampla introdução de Michel Blay (NEWTON, 2015); versão francesa original traduzida por Jean-Paul Marat (NEWTON, 1787).

5. Eu adoto o convincente argumento de James Delbourgo sobre a apropriação da teoria de Newton na compreensão da origem da cor de pele, especialmente daquela negra. Delbourgo baseia seu argumento em exemplos como os do médico nascido na Virgínia, nos Estados Unidos, John Mitchell e abolicionistas como Thomas Clarkson e Olaudah Equiano. Cf. DELBOURGO (2012).

6. Para uma contextualização do trabalho instrumental de David Bindman, cf. meu artigo "Zoomorphismes avant Darwin" (LAFONT, 2009).

7. Para esse projeto em Harvard, ver <http://www.imageoftheblack.com>. Acesso em: 10 nov. 2021. Cf. também meu artigo "La représentation des Noirs : quel chantier pour l'histoire de l'art?" (LAFONT, 2013).

8. Cf. SHOEMAKER (1997) e KEEVAK (2011). Agradeço a Silvia Sebastiani as referências.

9. Mesmo que, conforme notou Linda Nochlin, as figuras asiáticas em São Francisco Xavier, de Poussin (1641, Paris, Museu do Louvre), tenham uma compleição amarelada. Cf. NOCHLIN; LAFONT, PORTERFIELD (2015).

10. Ver também o pioneiro trabalho coletivo produzido em francês sob direção de Sarga Moussa a partir de um colóquio na cidade de Lyon, em 2000, e que foi publicado em MOUSSA (2003). Ver também BLANCKAERT (2009), CURRAN (2011), SEBASTIANI (2013b), SCHAUB (2015).

11. No mundo ibérico, as pinturas de castas [*Casta paintings*] eram o principal meio pelo qual a questão das cores de pele e de suas misturas era abordada, explicada e descrita. Tratou-se desse assunto em diversas pesquisas substanciais, pautadas no livro pioneiro Ilona Katzew *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico* (KATZEW, 2004).

12. Cf. KAPLAN (2010-11, pp. 93-189, esp. 109-115 para Ticiano).

13. A versão em inglês do texto citada pela autora foi traduzida em MEMOIRS (1863-1864) e editada em BERNASCONI; LOTT (2000).

[N.T.] No original: "Les Geographes n'ont divisé jusqu'icy la Terre que par les differens Pays ou regions qui s'y trouvent. Ce que j'ay remarqué dans les hommes en tous mes longs & frequents Voyages, m'a donné la pensée de la diviser autrement. Car quoy que dans la forme esterieure du corps, & principalement du visage, les hommes soient presque tous differens les uns des autres, selon les divers Cantons de Terre qu'ils habitent . . . j'ay neanmoins remarqué qu'il y a sur tout quatre ou cinq Especies ou Races d'hommes dont la difference est si notable, qu'elle peut servir de juste fondement à une nouvelle division de la Terre. (...) Sous la 2. Espece je mets toute l'Afrique, excepté les Costes dont nous venons de parler [celles de la Méditerranée]. Ce qui donne lieu de faire une espèce différente des Africains, ce sont

1. Leurs grosses lèvres & leur nez écaché [*sic*].

2. *La noirceur qui leur est essentielle*, & dont la cause n'est pas l'ardeur du Soleil, comme on le pense; puis que si l'on transporte un noir & une noire d'Afrique en un Pays froid, leurs enfans ne laissent pas d'être noirs aussi bien que tous leurs descendans jusques à ce qu'ils se marient avec des femmes blanches."

14. Cf. SEBASTIANI (2103a) e DORON (2016).

15. É na décima edição de *Systema Naturae* (1758–59, original de 1735) publicada em Estocolmo, tomo 1, que Lineu endossa uma classificação da espécie humana que colocava o homem branco no topo dessa escala, e o homem negro, na parte inferior.

16. O interessante é que focinho [*muzzle*] não é comumente utilizado em referência a humanos, mas sim a animais. Em francês, Cuvieu usou “*museau*”, com o objetivo de evocar mandíbula, boca e nariz dos animais. C. CUVIER (1805, vol. 3, p. 17).

17. Esses exemplos tendem a provar a instabilidade original e duradoura do conceito de raça, conforme argumentado em SEBASTIANI (2013a), DORON (2016) e também presente em GARRETT; SEBASTIANI (2017), DUBOS (1719, vol. 2, p. 294), LECLERC (1749, vol. 3, p. 319), VOLTAIRE ([1756] 1990a, vol. 1, p. 6), KANT ([1775] 1990b, pp. 47-67; [1785] 1990a, pp. 123-144), CUVIER (1805, p. 17).

18. No original: “On peut juger de la couleur de la peau par celle des cheveux”. A referência citada pela autora da versão francesa do texto é MONTESQUIEU ([1748], 1772, p. 305). [N.T.]

19. CURRAN (2011, pp. 130-137) comenta o famoso capítulo de Montesquieu e contextualiza o preconceito irônico empregado pelo ensaísta francês.

20. Os conceitos de desimpedimento e impedimento são emprestados de SCHAUB (2015). O autor refere-se à impossibilidade de dissimulação do estigma de raça, que é bastante diferente dos signos sociais.

21. Mechthild Fend (2013) explicou a migração do termo “pigmento” do campo da pintura para o discurso médico no final do século XVIII.

22. No original: “Il est si naturel de penser que c’est la couleur qui constitue l’essence de l’humanité”. A referência citada pela autora da versão francesa do texto é MONTESQUIEU ([1748], 1772, p. 305). [N.T.]

23. Para uma história mais completa, ver TEYSSÈDRE (1965), HEINICH (1993) e LICHTENSTEIN; MICHEL (2006-2015).

24. No original: "Dieu en créant les corps a fourni une ample matière aux creatures de le louer et de le reconnaître pour leur Auteur; mais en les rendant colorés et visibles, il a donné lieu aux Peintres de l'imiter dans toute sa puissance, et de tirer comme du néant une seconde Nature qui n'avait l'être que dans leur idée. En effet, tout serait sur la terre et les corps ne seraient plus sensibles que par le toucher, si la diversité des couleurs ne les avait distingués les uns des autres." [N.T.]

25. No original: "Il faut penser aux nuances différentes qu'exigent les objets divers. Les nuances ne sont pas les mêmes dans les chairs des hommes, des femmes, des enfants; elles varient encore dans les différents individus du même âge et du même sexe, suivant la couleur qu'ils ont reçue de la nature, suivant le climat qu'ils habitent, la profession qu'ils exercent, l'habitude de vivre à l'abri de l'air ou d'être exposés à l'ardeur du soleil, à la rigueur des saisons." [N.T.]

26. No original: "pour faire une figure avec entente, il faut qu'il y en ait une partie ombrée, aussi une ordonnance ne peut bien réussir qu'il n'y en ait aussi une partie dans l'ombre, laquelle, outre le repos qu'elle donne à la vue, fait avancer les figures que l'on dispose sur le devant, qui ne peuvent jamais faire un effet extraordinaire sans cet agréable artifice." [N.T.]

27. Mesmo em meados do século XIX, era possível escrever, como o fizera Charles Blanc, que o "desenho é o sexo masculino da arte; a cor é o sexo feminino... A cor desempenha o papel feminino na arte, o papel do sentimento; submetida ao desenho da mesma maneira como o sentimento se submete à razão, ela potencializa o charme, a expressão e a graça da composição" (BLANC, 1867, pp. 22-24).

[N.T.] No original: "Le dessin est le sexe masculin de l'art; la couleur en est le sexe féminin... La couleur joue dans l'art le rôle féminin, le rôle du sentiment; soumise au dessin comme le sentiment doit être soumis à la raison, elle y ajoute du charme, de l'expression et de la grâce."

28. Expresso minha dívida com o abrangente trabalho de Melissa Hyde (2006) sobre o conceito de *fard*.

29. Ver a definição de Nicole Pellegrin em *Les vêtements de la Liberté: Abécédaire des pratiques vestimentaires françaises de 1780 à 1800* (PELLEGRIN, 1989, p. 103).

30. Ver também DOBIE (2010). Daniel Roche, embora não inclua as sociedades coloniais em sua história instrumental do vestuário no século XVIII, escreve que "uma nova história problematizada do vestuário é uma ferramenta certa rumo ao coração da história social" (ROCHE, 1989, p. 13).

[N.T.] No original: une problématique renouvelée de l'histoire du vêtement est un moyen direct d'aller au coeur de l'histoire sociale".

31. O argumento completo é discutido e contextualizado em DOBIE (2010). Ver também VOLTAIRE (1753, vol. 1, p. 29; Idem, [1756–1771] 1990b, vol 2, pp. 330-344 ou idem, 1840, vol. 15, p. 36 e ss. e vol. 43, p. 368) e RAYNAL (1780, vol 15, pp. 11-12).

[N.T.] No original: "Ce récit d'Euphémus me paraît assez vraisemblable, et la description de ces Insulaires convient parfaitement aux Caraïbes qui étaient maîtres des Antilles, de la plus grande partie desquelles ils ont été chassés par les Européens en ces derniers temps. La chair de ces Peuples est fort rougeâtre: elle l'est naturellement ; & c'est moins un effet du climat, que de l'imagination des Mères, qui trouvant de la beauté dans cette couleur, la transmettent à leur fruit ; elle l'est aussi par artifice: car ces barbares se font peindre tous les jours avec le rocou qui leur tient lieu de vermillon, et les fait paraître rouges comme du sang."

32. Em 1765, Claude-Nicolas Le Cat, que acumulava teorias sobre a origem da pele negra, menciona aquela remota da imaginação materna em seu *Traité de la couleur de la peau humaine en général et de celle des Nègres en particulier* [Tratado sobre a cor da pele humana, em geral, e a dos negros, em particular, em tradução livre] (LE CAT, 1765). Cf. LAFONT (2010).

33. Esse termo pouco usual significa "manchar" [*staining*]: macula significa "mancha" [*stain*], em Latim. Eu o escolhi por dialogar com a ideia da Imaculada Conceição, em referência à virgindade de Maria. A mancha não é pura, uma vez que ela arruína a suposta pureza da brancura tanto em sentido físico quanto espiritual.

34. Ver BINDMAN; GATES (2011) e SCHMIDT-LINSENHOFF (2004).

35. Agradeço a Mechthild Fend, que mencionou essa referência.

36. Esses discursos possuíam dois eixos filosóficos principais: o primeiro, o monogenismo de Buffon, o segundo, o poligenismo, como, por exemplo, de Voltaire. Esses dois conceitos determinavam a rigidez ou instabilidade e relatividade dos marcadores raciais. De fato, para Voltaire, o poligenismo explicava uma variedade de espécies (VOLTAIRE, [1734] 1879, vol. 1, pp. 181-193). Por sua vez, Buffon acreditava que essa variedade dependia do clima: "O clima informa em parte a variação das espécies humanas porque ela é una e está firmemente separada de todas as outras espécies vivas; o homem branco na Europa, o negro na África, amarelo an Ásia e vermelho na América, ele é o mesmo e único homem, bronzeado pela cor do clima" (BUFFON, 1761, vol. 9, pp. 1-2).

37. No original: "Lors que nous voulons exprimer les traits d'une belle Princesse, d'une Reyne, ou d'une Imperatrice, nous avons accoustumé de leur donner pour Suivantes, sur qui elles s'appuyent d'ordinaire en marchant, des femmes un peu bazannées & de vieilles moresques, des Pages avec des gestes fort libres, & et de petits Nains fort difformes, pour donner plus de Grace & de Majesté au sujet principal." [N.T.]

38. Ver ROSENTHAL (2004) para questões pictóricas e WHEELER (2000) para o contexto literário, intelectual e econômico mais geral no Reino Unido.

39. Ver os trabalhos de Frédéric Régent e Jean-François Niort a respeito da legislação francesa e dos direitos das Pessoas de Cor [*Colored People's rights*] na França e em suas colônias, entre eles RÉGENT; NIORT; SERNA (2014).

40. A primeira edição, em inglês, foi publicada anonimamente em Paris em 1785, a segunda, uma tradução para o francês, no ano seguinte (JEFFERSON, 1786). A edição em inglês citada é aquela publicada em Londres, em 1787, pela Stockdale. As citações [no original] foram retiradas da versão disponível em: https://books.google.bg/books?id=KlbAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=judgment%20in%20favour%20of%20the%20whites&f=false.

41. Uma versão em mármore desse busto é mantida no Museum of Fine Arts de Boston.

42. No original: "Is [the racial difference] not the foundation of a greater or less share of beauty in the two races? Are not the fine mixtures of red and white, the expressions of every passion by greater or less suffusions of colour in the one, preferable to that eternal monotony, which reigns in the countenances, that immoveable veil of black which covers all the emotions of the other race?" [N.T.]

43. No original: "Add to these [advantages of the white man], flowing hair, a more elegant symmetry of form, their [the Black people's] own judgment in favour of the whites, ... The circumstance of superior beauty, is thought worthy of attention in the propagation of our horses, dogs, and other domestic animals; why not in that of man?" [N.T.]

44. Ver LAFONT (2010).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNIER, François. Nouvelle Division de la Terre, par les différentes Espèces ou Races d'hommes qui l'habitent. **Journal des Sçavans**, 24 abril 1684, pp. 133-40.

BERNIER, François. New Division of Earth by the Different Species or Races of Men. *Journal des Savants*, 24 abril 1684; traduzido em THE ANTHROPOLOGICAL SOCIETY. **Memoirs Read before the Anthropological Society of London** / trad. T. Bendyshe. Vol 1. Londres: Trübner, 1863-64, pp. 360-364; e editado em BERNASCONI, Robert; LOTT, Tommy L. **The Idea of Race**. Indianapolis, IN: Hackett, 2000.

BINDMAN, David. **Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the Eighteenth Century**. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 2002.

BINDMAN, David; GATES, Jr., Henry Louis. **Image of the Black**, vol. 3: From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press, 2011.

BLANC, Charles. **Grammaire des arts du dessin**. Paris: 1867.

BLANCKAERT, Claude. La classification des races au XVIIIe siècle. L'anthropologie naturaliste entre méthode et anti-méthode. **Lumières 14 - L'invention et la**

représentation des races au XVIIIe siècle, edição especial / ed. Isabelle Baudino, Bordeaux, 2009, pp. 13-41.

BLUMENBACH, Johann-Friedrich. **De l'unité du genre humain et de sa variété**. Paris: Chez Allut, 1804, pp. 211-213.

BUFFON, Georges-Louis Leclerc, Conde de. **Histoire naturelle**. Vol 9. Paris: Imprimerie royale, 1761.

CHAMPAIGNE, Philippe de. Palestra de 7 de junho de 1670. In LICHTENSTEIN, Jacqueline; MICHEL, Christian (eds.). **Les conférences de l'Académie royale de peinture de sculpture (1648-1792)**, tomo 1, vol. 1. Paris: ENSBA, 2006, pp. 370-373.

CURRAN, Andrew. **The Anatomy of Blackness: Science and Slavery in an Age of Enlightenment**. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 2011.

CURRAN, Andrew. Rethinking Race History: The Role of the Albino in the French Enlightenment Life Sciences. **History and Theory** 48, n. 3, 2009, pp. 151-179

CUVIER, Georges. **Leçons d'anatomie comparée**. Vol 3. Paris: Crochard, 1805.

DELBOURGO, James. The Newtonian Slave Body: Racial Enlightenment in the Atlantic World. **Atlantic Studies: Literary, Cultural and Historical Perspectives** 9, n. 2, 2012, pp. 185-207.

DOBIE, Madeleine. The Fabric of the Two Worlds. In DOBIE, Madeleine. **Trading Places: Colonization and Slavery in Eighteenth-Century French Culture**. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 2010, pp. 89-124.

DORLIN, Elsa. **La Matrice de la Race**. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française. Paris: Découverte, 2006.

DORON, Claude-Olivier. Le cas Bernier. In DORON, Claude-Olivier. **L'homme altéré: races et dégénérescence**. Paris: Champ Vallon, 2016, pp. 429-433.

DUBOS, Abbot Jean-Baptiste. **Réflexions critique sur la poésie et la peinture**. Vol 2. Paris: Mariette, 1719.

EDELSTEIN, Dan. **The Enlightenment: A Genealogy**. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2010.

FEND, Mechthild. Flesh-tones, Skin-color and the Eighteenth-Century Color Print. In ENSSLIN, Felix; KLINK, Charlotte (ed.). **Aesthetics of the Flesh**. Berlin: Sternberg Press, 2013, pp. 211-233.

GARRET, Aaron; SEBASTIANI, Silvia. David Hume on Race. In ZACK, Naomi (ed.). **The Oxford Handbook of Philosophy of Race**. Oxford: Oxford University Press, 2017, pp. 31-43.

HEINICH, Nathalie. **Du peintre à l'artiste:** Artisans et académiciens à l'âge classique. Paris: Ed. Minuit, 1993.

HYDE, Melissa. **Making Up the Rococo:** François Boucher and his Critics. Los Angeles: Getty Publications, 2006.

JEFFERSON, Thomas. **Observations sur la Virginie.** Paris: Barrois, 1786.

JEFFERSON, Thomas. **Notes on the State of Virginia.** Londres: John Stockdale, 1787.

KANT, Immanuel. Définition du concept de race humaine [1785]. In KANT, Immanuel. **Opuscules sur l'histoire.** Paris: Garnier Flammarion, 1990a, pp. 123-144.

KANT, Immanuel. Des différentes races humaines [1775]. In KANT, Immanuel. **Opuscules sur l'histoire.** Paris: Garnier Flammarion, 1990b, pp. 47-67.

KAPLAN, Paul H. D. Italy 1490-1700. In BINDMAN, David; GATES, Jr., Henry Louis. **The Image of the Black in Western Art.** Vol. 3, From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 2010-11, pp. 93-189.

KATZEW, Ilona. **Casta Painting:** Images of Race in Eighteenth-Century Mexico. New Haven, CT: Yale Univ. Press, 2004.

KEEVAK, Michael. **Becoming Yellow: A Short History of Racial Thinking.** Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 2011.

LAFITAU, Joseph-François. **Moeurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps.** Paris: Saugrain, 1724.

LAFONT, Anne. Zoomorphismes avant Darwin. **Perspective**, n. 3, 2009, pp. 461–466.

LAFONT, Anne. Étrange étrangeté: la science au coeur de la représentation de l'Africain. In LAFONT, Anne (ed.). **L'artiste savant à la conquête du monde moderne.** Strasbourg: PUS, 2010, pp. 141-156.

LAFONT, Anne. La représentation des Noirs: quel chantier pour l'histoire de l'art?. **Perspective**, n. 1, 2013, pp. 67-73.

LANOË, Catherine. **La poudre et le fard: une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières.** Paris: Champ Vallon, 2008.

LATOUR, Antoine Leblond. **Lettre de Le Blond de la Tour à un de ses amis contenant quelques instructions touchant la Peinture.** Bordeaux: Pierre du Coq, 1669.

LE CAT, Claude Nicolas. **Traité de la couleur de la peau humaine en général, de celle des nègres en particulier et de la métamorphose d'une de ces couleurs**

en l'autre, soit de naissance, soit accidentellement. Amsterdã, 1765.

LECLERC, Georges Louis (Comte de Buffon). **Histoire naturelle.** Paris: Imprimerie royale, 1749.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **La couleur éloquente:** Rhétorique et peinture à l'âge classique. Paris: Flammarion, 1989.

LICHTENSTEIN, Jacqueline; MICHEL, Christian (eds.). **Les conférences de l'Académie royale de peinture de sculpture (1648–1792),** 6 vols. Paris: ENSBA, 2006-15.

LIMAI, Paul Ratouy de; VAILLAT, Léandre. **Jean-Baptiste Perronneau (1715–1783), sa vie et son oeuvre.** Paris/Bruxelas: Librairie nationale d'art et d'histoire, 1923.

MACLEOD, Catharine; ALEXANDER, Julia Marciari. **Painted Ladies:** Women at the Court of Charles II. Londres: National Portrait Gallery e Yale Center for British Art, 2001.

MARIN, Louis. L'être de l'image et son efficace. In MARIN, Louis. **Des pouvoirs de l'image, gloses.** Paris: Seuil, 1993), pp. 9-21.

MAUPERTUIS, Pierre Louis Moreau de. **Dissertation physique à l'occasion d'un Nègre blanc.** Leiden, 1744.

MONTESQUIEU. **L'Esprit des lois** [1748]. Paris: Nourse, 1772.

MONTESQUIEU, **O espírito das leis** [1748] / apresentação de Renato Janine Ribeiro, trad. Cristina Murachco. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MOUSSA, Sarga (ed.). **L'idée de "race" dans les sciences humaines et la littérature (XVIIIe et XIXe siècles)**. Paris: L'Harmattan, 2003.

NEWTON, Isaac. **Optique** / trad. Jean-Paul Marat. Paris: Leroy, 1787.

NEWTON, Isaac. **Optique** / introdução Michel Blay. Paris: Dunod, 2015.

NEWTON, Isaac. **Optica** / trad. Andre Koch Torres Assis . 1ª ed. São Paulo: EDUSP, 2018.

NOCHLIN, Linda; LAFONT, Anne; PORTERFIELD, Todd. Entretien avec Linda Nochlin. **Perspective**, n. 1, 2015, pp. 63-76. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5800>. Acesso em: 18 nov. 2021.

NOCRET, Jean. Conferência de 1 set. 1668. In LICHTENSTEIN, Jacqueline; MICHEL, Christian (eds.). **Les conférences de l'Académie royale de peinture de sculpture (1648-1792)**, tomo 1, vol. 1. Paris: ENSBA, 2006, pp. 256-260.

NOËL, Érick. **Dictionnaire des gens de couleur dans la France moderne**. Geneva: Droz, 2011.

PELLEGRIN, Nicole. **Les vêtements de la Liberté**: Abécédaire des pratiques vestimentaires françaises de 1780 à 1800. Aix-en-Provence: Alinea, 1989.

PILES, Roger de. Conversations sur la connaissance de la peinture [1677]. In LICHTENSTEIN, Jacqueline. **La couleur éloquente**: Rhétorique et peinture à l'âge classique. Paris: Flammarion, 1989.

PILES, Roger de. Dialogue sur le coloris. In PILES, Roger de. **Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres**. Paris, 1681.

RAYNAL, Guillaume Thomas François. **Histoire des deux Indes**. Paris, 1780.

RÉGENT, Frédéric; NIORT, Jean-François; SERNA, Pierre (eds.). **Les colonies, la Révolution française, la loi**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.

ROCHE, Daniel. **La culture des apparences**: Une histoire du vêtement (XVIIe-XVIIIe siècle). Paris: Fayard, 1989.

ROSENTHAL, Angela. Visceral Culture: Blushing and the Legibility of Whiteness in Eighteenth-Century British Portraiture. **Art History** 27, n. 4, 2004, pp. 563-592.

SCHAUB, Jean-Frédéric. **Pour une histoire politique de la race**. Paris: Seuil, 2015.

SCHMIDT-LINSEHOFF, Viktoria (ed.). **Weisse Blicke**: Geschlechtermythen des Kolonialismus. Marburg: Jonas Verlag, 2004.

SKEEHAN, Danielle C. Caribbean Women, Creole Fashioning and the Fabric of Black Atlantic Writing. **The Eighteenth Century** 56, n. 1, 2015, pp. 105-123.

SEBASTIANI, Silvia. François Bernier. In TAGUIEFF, Pierre-André. **Dictionnaire historique et critique du racisme**. Paris: PUF, 2013a.

SEBASTIANI, Silvia. **The Scottish Enlightenment**: Race, Gender, and the Limits of Progress. New York: Palgrave Macmillan, 2013b.

SHOEMAKER, Nancy. How Indians Got to be Red. **The American Historical Review** 102, n. 3, 1997, pp. 625-644.

TEYSSÈDRE, Bernard. **Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV**. Paris/Lausanne: La bibliothèque des arts, 1965.

VOLTAIRE. **Abrégé de l'histoire universelle**. Paris: Jean Nourse, 1753.

VOLTAIRE. **OEuvres complètes**. Paris: Bechet, 1840.

VOLTAIRE. Traité de métaphysique [1734]. In VOLTAIRE. **Oeuvres complètes**.

Paris: Garnier Frères, 1879.

VOLTAIRE. Des différentes races d'hommes. In VOLTAIRE. **Essai sur les mœurs et l'esprit des nations** [1756]. Paris: Classique Garnier, 1990a.

VOLTAIRE. **Essai sur les mœurs et l'esprit des Nations** [1756-1771]. Paris: Bordas, 1990b.

WATELET, Claude-Henri; LÉVESQUE, Pierre-Charles. Dictionnaire des Beaux-Arts. In PANCKOUCKE, Charles-Joseph (ed.). **L'Encyclopédie méthodique**. Paris, 1788.

WHEELER, Roxann. **The Complexion of Race: Categories of Difference in Eighteenth-Century British Culture**. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 2000.

WILLIAMSON, David. **Kings and Queens**. Londres: National Portrait Gallery, 2010.

SOBRE A AUTORA

Anne Lafont é historiadora da arte e directrice d'études na École des hautes études en sciences sociales, em Paris. Atuou como editora-chefe do periódico *Perspective - Actualité en histoire de l'art*, do Institut national d'histoire de l'art. Publicou os livros *Une Africaine au Louvre en 1800: La place du modèle* (Institut National d'Histoire de l'Art, 2019) e *L'Art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières* (Presses du réel, 2019). Organizou os livros *1740, un abrégé du monde. Savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville* (INHA / Fage, 2012) e *Plumes et Pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)* (INHA / Les Presses du réel, 2012), em parceria com Mechthild Fend e Melissa Hyde. Foi co-organizadora, junto a Vincent Debaene, da edição especial da revista *Critique: Art Noir* (mai-jul. 2020).

SOBRE AS TRADUTORAS

Liliane Benetti é professora adjunta do Departamento de Artes Visuais - Escultura, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo, na área de História, Teoria e Crítica de Arte (2013), bacharel em Escultura pelo Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2006), Mestre em Filosofia do Direito pela Faculdade de Direito da USP (2002) e bacharel em Direito pela mesma instituição (1998). Integra o Grupo de Pesquisas Estudos sobre Samuel Beckett (USP/CNPq). É editora da revista *Ars* (São Paulo), do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP desde 2016.

Lara Rivetti é doutoranda em Artes Visuais no Programa de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) na área de História, Teoria e Crítica de Arte, mestre pelo mesmo programa, no qual produziu dissertação sobre o trabalho do artista brasileiro Antonio Dias, e bacharel em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP. Tem experiência nas áreas de tradução, preparação e revisão de textos. Atualmente, é editora-assistente da revista *Ars*.

Artigo recebido em
17 de setembro de 2021 e
aceito em 11 de novembro de 2021