ÍCONE

REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA DA ARTE

Colonialismos e discursos raciais: as castas de Luis de Mena e o Criollismo *no México do Século XVIII*

JULIANA PROENÇO DE OLIVEIRA

Graduada em Ciências Jurídicas e Sociais pela UFRGS, cursa, atualmente, o oitavo semestre do Bacharelado em História da Arte na mesma universidade.

RESUMO

A pintura Castas de Luis de Mena traz uma combinação incomum de elementos: a Virgem de Guadalupe, algumas das misturas de raças no México do século XVIII e frutas tropicais. Por que colocar em uma só tela três gêneros que funcionam bem sozinhos? A partir de uma análise interpretativa do quadro, e de textos sobre ele e sobre o contexto colonial mexicano, conclui-se que a mistura servia ao discurso *criollista* corrente em sua época, permitindo reflexões sobre a formação social da América Latina.

Palavras-chave: Pintura de castas. Luis de Mena. *Criollismo*. México. Pintura no século XV.

RÉSUMÉ

La peinture Castas de Luis de Mena montre une combinaison inhabituelle d'éléments tels que la Sainte-Vierge de Guadalupe, les mélanges raciaux au Mexique du dix-huitième siècle et des fruits tropicaux. Pourquoi mettre dans le même tableau trois genres qui pourtant fonctionnent bien seuls? Partant d'une analyse interprétative de la peinture, de textes sur celle-ci et à propos du contexte colonial mexicain, on peut conclure que ce mélange servait au discours créoliste courant à son époque et permet de réfléchir sur la formation sociale de l'Amérique Latine.

Mots-clés: Peinture de castes. Luis de Mena. *Créolisme*. Mexique. Peinture au dix-huitième siècle.

LUIS DE MENA
Castas, c. 1750
Óleo sobre tela, 119x103cm
Museo de América, Madrid/Espanha

A mais conhecida obra de Luis de Mena (cuja reputação, aliás, quase se resume a ela), pintada no México colonial, por de volta 1750, parece comprovar aquilo que David Hume descreve, em *Do padrão do gosto*, como resultado da primeira impressão diante de uma obra de arte. Ou seja, "uma palpitação ou confusão de pensamento", "apresentando-se [os diversos aspectos da pintura] à imaginação de maneira indistinta" (HUME, p. 341). Na medida em que a visão se acostuma à fartura de figuras e de elementos, é possível distinguir três faixas horizontais que organizam, hierarquicamente, a composição.

O topo é ocupado pela imagem divina da Virgem de Guadalupe[1] e por duas cenas relacionadas à Basílica construída em sua homenagem no Monte do Tepeyac, ao norte da Cidade do México. No centro, há personagens humanas organizadas em oito representações de castas – um gênero de pintura da época, a ser comentado em seguida. A parte inferior, dedicada à flora, exibe a simulação da forma de uma bacia com frutas tropicais. Cada subdivisão da pintura está identificada por inscrições, sendo que a faixa azul que encerra o quadro serve de legenda à natureza morta logo acima. Feita essa divisão, a confusão inicial dá lugar a uma curiosidade de segunda ordem: em princípio, não há relação necessária entre os elementos das subpartes elencadas. Se cada terço do quadro funciona sozinho, por que apresentá-los unidos (embora não completamente)?

Propõe-se essa pergunta como norte para o desenvolvimento de uma análise interpretativa da pintura. Cabe, todavia, ressalvar que o intuito não é encontrar uma resposta definitiva – isto talvez nem seja possível. As informações acerca do autor e de como a obra chegou ao Museo de América, em Madrid, são praticamente inexistentes (CLINE, 2015, p. 222). No mais, as pinturas de castas (representadas na faixa principal e que dão nome à obra) seguem pouco estudadas, tendo despertado a atenção de estudiosos só nas últimas décadas, após alguns séculos de completo esquecimento (CATELLI, 2012, p. 151).

1.
Nota-se que a santa, já à época da pintura, era padroeira da Cidade do México e, quiçá, pela data estimada por volta de 1750, de toda a Nova Espanha. Conforme Oleszkiewicz, "Em 1737 Guadalupe recebe o título oficial de 'Padroeira principal da cidade do México' e já em 1754 sua tutela se estende por toda a Nova Espanha". Tradução livre do original: "En 1737 Guadalupe recibe el titulo oficial de "Patrona principal de la ciudad de Mexico" y ya en 1754 su tutelaje se extiende sobre toda la Nueva Espana" (OLESZKIEWICZ, 1998, p. 243).

Tais estudos, aliás, até onde se teve acesso, concentram-se nos Estados Unidos, com alguns ensaios em espanhol. Nenhum em português; não obstante a reflexão sobre a formação de estereótipos de raças durante o período colonial, etapa necessária das pesquisas sobre o citado gênero pictórico, seja tão relevante para o Brasil como para seus vizinhos da América Latina. Também no intuito de contribuir para esses debates, é que se optou pela tela de Mena neste estudo. De início, faz-se uma descrição mais longa, e permeada por interpretações, de seus vários componentes, acompanhada de possíveis interações entre eles, com base em artigo específico publicado pela professora de *Estudos Mexicanos* da Universidade da Califórnia, Sarah Cline.

O foco, ademais, será nas peculiaridades desveladas pela autora. A começar, na ordem natural de leitura, pelo extremo superior esquerdo da pintura: uma cena "aérea" da Basílica de Guadalupe, com um pequeno grupo de figuras humanas; lê-se, na inscrição abaixo dela: "Dansa de Matachines que asen a N. Sra. De Guadalu[p]e". Segundo Cline, trata-se de um ritual indígena adaptado ao culto cristão de Nossa Senhora de Guadalupe, que ocorre até hoje em alguns locais, como o Novo México, nos Estados Unidos, embora pouco se saiba sobre a sua origem (CLINE, 2015, p. 237). Observe-se que a Basílica em homenagem à santa foi construída sobre um conhecido local de culto à deusa indígena Tonantzin[2]; onde – por coincidência – a divindade católica teria aparecido a Juan Diego, um índio recém-convertido (OLESZKIEWICZ, 1998, p. 243; KATZEW, 2009). Em tom menos exótico, a cena à direita da Virgem, intitulada ''Paseo de Jamayca'', traz espanhóis (brancos) passeando, a pé ou de barco, por um canal próximo ao santuário, além de alguns comerciantes mestiços. Veja-se que a questão racial, dominante na porção média, anuncia-se também nessas cenas, aparentemente desconectadas daquela.

Quanto à Virgem de Guadalupe, ao centro, Cline aponta que foi "cuidadosamente trabalhada e está em conformidade com os padrões exatos para representações da sua imagem" (CLINE, 2015, p. 236).[3] Lembre-se

2.
Desborda dos limites deste estudo aprofundar os significados da divindade citada. Reproduz-se, então, rápida descrição de Oleszkiewicz: "A deusa Tonantzin, cujo nome significa 'nossa verdadeira mãe', deusa da terra e da lua, aparece também sob o nome de Teteoinnam, 'a mãe dos deuses' e Toci, 'nossa a vó'". Tradução livre do original: "La diosa Tonantzin, cuyo nombre significa 'nuestra verdadera madre', diosa de la tierra y de la luna, aparece tambien bajo el nombre de Teteoinnam, 'la madre de los dioses' y Toci, 'nuestra abuela'" (OLESZKIEWICZ, 1998, p. 243).

3.
Tradução livre do original: "The image of Guadalupe is carefully crafted and conforms to the exacting standards for renditions of her image".

que, no princípio, as pinturas da santa eram realizadas conforme uma lógica de ícone, ou seja, tratava-se de reproduções fiéis da impressão original e sagrada do pano exibido por Juan Diego ao bispo que se negava a acreditar no encontro divino que ele tivera. Por exemplo, uma tela pintada por Manuel de Arellano, em 1691, traz, no topo, a inscrição "Tocada al original", dando a entender que o artista teve contato com a imagem resguardada na Basílica, de modo a assegurar seu valor e sua autenticidade (KATZEW, 2009).

MANUEL DE ARELLANO (1662–1722)
La Virgen de Guadalupe, 1691
Óleo sobre tela, 185.45X123.38cm
LACMA, Los Angeles/EUA

Além disso, como se vê do quadro de Arellano, não era uma imagem fácil a mimetizar. O halo ao redor da figura e, sobretudo, as vestes da Virgem são bastante detalhados. Cline cogita, inclusive, que, em razão da superioridade técnica na representação de Nossa Senhora de Guadalupe em contraste com o restante da pintura, não teria sido Luis de Mena a executá-la. Reforça essa hipótese o fato de que a santa foi o último elemento a ser inserido na composição – dado que as nuvens ao redor dela, claramente, sobrepõem-se a um fundo já preenchido (CLINE, 2015, p. 237). Não há, de fato, como afirmá-la ou negá-la, sendo que a vontade do pintor não é fundamental nesta investigação; assim, resta seguir encarando a pintura como um todo.

É importante ressaltar, em atenção à narrativa racial que se vem pontuando, que a santa, ela própria mestiça, serviu

à consagração de um "pacto" entre espanhóis e índios que vai muito além do campo religioso. Katzew, nesse passo, afirma que a crença na Virgem de Guadalupe só se sedimentou graças ao *criollismo*. O termo possui mais de uma acepção, referindo-se, por exemplo, a uma tendência literária; aqui ele será usado em sentido amplo, para indicar o movimento de cunho político e social, "nacionalista", de reação dos *criollos* (espanhóis nascidos na colônia) a medidas de segregação e inferiorização por parte dos europeus – conhecidos como *peninsulares*. A opção por manter a grafia em espanhol (também de palavras próximas – *criollos, criollistas*) deve-se à ausência de fontes em português sobre o assunto, não havendo uma tradução clara ou sedimentada. Transcreve-se o trecho com a afirmação referida:

> Embora o culto da Virgem de Guadalupe tenha começado na segunda metade do século XVI, sua tradição só foi fixada na metade do século XVII quando um forte sentimento de criollismo cristalizou na Nova Espanha. (Criollismo é a grande identificação com a colônia que surgiu entre os descendentes de espanhóis na América Espanhola) (KATZEW, 2009).[4]

As pinturas de castas desempenharam, em campo diverso (artístico e não religioso), um papel muito semelhante na sociedade mexicana colonial. Bailey, em curto resumo, aponta que esse gênero pictórico era, normalmente, "produzido em séries de dezesseis cenas individuais, cada qual retratando um homem e uma mulher de raças diferentes com um ou mais de seus filhos, e elas eram acompanhadas por uma legenda identificando o resultado da mistura racial" (BAILEY, 2005, p. 68).[5] Trata-se de um padrão: determinada combinação de raças dá origem a uma categoria, e estas são apresentadas conforme uma ordem hierárquica, onde brancos (espanhóis) ocupam "postos" mais altos, índios, intermediários, e negros, mais baixos. As castas não configuram meras fantasias pictóricas; correspondiam a classificações jurídicas com repercussão na sociedade colonial. A depender do título racial, um indivíduo poderia ou não

4. Tradução livre do original: "Although the cult of the Virgin of Guadalupe goes back to the second half of the sixteenth century, her tradition was only fixed in the mid-seventeenth century when a strong sense of criollismo crystallized in New Spain. (Criollismo is the strong identification with the local that surfaced among the descendants of Spaniards in Spanish America)".

5. Tradução livre do original: "Casta paintings were more usually produced in sets of sixteen individual scenes, each depicting a man and a woman of different races with one or more of their offspring, and they were accompanied by a label identifying the resulting racial mix".

ocupar cargos de prestígio no governo ou no clero. Enfim, eram marcas de *status* (CLINE, 2015, p. 222).

Bailey também identifica esse tipo de obra com o fascínio da elite na colônia por questões raciais, localizando-o na confluência entre preocupações sociais e uma certa vocação para a ciência vigente no século XVIII: "Enquanto *status* desempenhava um papel fundamental nessa nova fascinação – a classe dominante branca sentia-se ameaçada pela flexibilização das barreiras raciais – ela também refletia um interesse geral do século XVIII por taxonomia científica" (BAILEY, 2005, p. 66).[6] Mesmo que a aproximação entre pinturas de castas e investigações científicas seja comum, não custa indicar que aquelas consistem em representações altamente idealizadas e não "realistas" ou descritivas (CLINE, 2015, p. 223).

A própria escolha por pintar núcleos familiares, com crianças, e não indivíduos sozinhos, incorporando o resultado dos "encontros" raciais, já permite concluir que esses quadros dão vazão a um discurso bem mais complexo do que o da ciência. O discurso cientificista serviria antes como fonte de legitimação para (apaziguar) o conflito social citado por Bailey, com aplicações bastante duvidosas. Afinal, do ponto de vista científico, é evidente que o cruzamento de raças não deriva um só e sempre o mesmo fenótipo; sendo que as legendas incorporam "espécies" como albinos e *torna-atrás* – filho negro de pais brancos – cuja frequência biológica no México colonial certamente não corresponde às centenas de vezes que aparece nas telas. Sem contar a baixa cientificidade de termos como *torna-atrás* (CUMMINS, 2006).

No quadro de Mena, há apenas oito das dezesseis combinações possíveis de castas. Ele representou todas as variáveis do cânone envolvendo espanhóis (brancos), que correspondem às seis primeiras divisões, além de um casal de mestiça (filha de espanhol e índio) e índio, resultando a raça chamada *lobo*, e de *lobo* e índia, que "retorna" à raça índia. Observe-se que nunca a união entre espanhóis é retratada nesse gênero pictórico, afinal, eles não integram castas – isto é, são de raça "pura", as

6.
Tradução livre do original: "While status played a major role in this new fascination – the white ruling class felt threatened by the blurring of racial boundaries – it also reflected a general eighteenth-century interest in scientific taxonomy". Observa-se que o quadro aqui analisado é a única pintura de castas reproduzida em todo o livro de Bailey sobre arte colonial na América Latina, tratando-se de um exemplo peculiar, ele, ainda, assim, não aprofunda qualquer questão específica.

7.
Na realidade, boa parte das castas não aduz tradução em português. Cabe apenas indicar, pois, que *español(a)* corresponde a espanhol(a) e *mestizo* a mestiço. Ao final, tem-se a indicação de quem não há representação de "misturas" envolvendo índios e negros ou asiáticos e qualquer outra categoria racial.

castas refletem miscigenações e estão, inevitavelmente, abaixo deles. Conforme a citada lógica hierárquica de representação, conclui-se que a pintura em questão traz apenas as castas mais "privilegiadas": espanhóis e índios. Não existe resposta definitiva sobre o que motivou essa seleção, algumas possibilidades serão apreciadas mais adiante. Segue reprodução de quadro elaborado por Cline, com identificação, em ordem, das castas retratadas por Mena – e tradução em nota de rodapé.[7]

CHART 1. *RACIAL CATEGORIES IN MENA'S "CASTAS" PAINTING.*	
EUROPEAN + INDIAN	
Panel 1. *Española + Indio = Mestizo*	Spanish woman, Indian man, Mestizo son
Painel 2. *Mestizo + Española* = Castizo	Mestizo man, Spanish woman, *Castizo* son
Painel 3. *Castiza + Español = Española*	*Castiza* woman, Spanish man, Spanish daughter
EUROPEAN + AFRICAN	
Panel 4. *Español + Negra = Mulato*	Spanish man, Black woman, Mulatto son
Panel 5. *Mulato + Española = Morisca*	Mulatto man, Spanish woman, *Morisca* daughter
Panel 6. *Morisca + Español = Albino Torna-atrás*	Morisca woman, Spanish man, "*Albino* throwback" son
INDIAN + INDIAN-MIX	
Panel 7. *Mestiza + Indio = Lobo*	Mestiza woman, Indian man, "Wolf"
Panel 8. *Lobo + India = Indio*	"Wolf", Indian woman, Indian son
INDIAN + AFRICAN – NONE	
ASIAN + ANY OTHER RACIAL CATEGORY – NONE	

Quadro indicando a ordem das raças representadas na pintura (CLINE, 2015, p. 223).

LUIS DE MENA
Castas, c. 1750
Óleo sobre tela, 119x103cm
Museo de América, Madrid/Espanha

Quanto à representação, o primeiro (união entre espanhola e índio, com filho mestiço) e o último (união entre espanhol e negra, com filho mulato) quadros da primeira linha, quarto da ordem total, merecem comentário, que será feito nessa ordem. Cline destaca que a visão de um casal formado por uma espanhola elegantemente vestida e um índio "selvagem", armado inclusive, e não dócil, certamente chocaria a sociedade colonial. O *standard* não declarado era de que o homem incorporasse a metade "superior" racialmente dos casais das castas; de maneira que "o discurso cristão da hierarquia de gênero é utilizado na construção das hierarquias raciais" (CATELLI, 2012, p. 167).[8] Existem, é certo, outros exemplos de inversão, até no próprio quadro, mas nenhum tão contundente quanto este. Cline, ainda, cogita que o índio e a espanhola poderiam ser alegorias, respectivamente, da América e da Europa; o que, todavia, não resolve a contradição, mesmo alegórica, entre forças de dominação. Outra hipótese dela é a de que as mulheres ganham destaque na tela em razão da Virgem de Guadalupe, mas tampouco isto resolve o dilema. Também voltar-se-á a ele.

Já o quarto quadro, representando a união de espanhol e negra, não configura exceção ao cânone do gênero, mas produz um profundo choque anacrônico.[9] Veja-se que, diferente de todas as demais, a família, nesse caso, não traduz harmonia. O homem é representado desempenhando tarefas femininas (um insulto, é claro), com as mangas arregaçadas e um avental de cozinha; enquanto a mulher, negra, que deveria servi-lo – segundo a expectativa da estrutura então vigente (e talvez além) – contempla-o, sentada, com roupas luxuosas. A violência subentendida nessa cena transforma-se em violência real em outras pinturas de castas, onde a mulher negra agride fisicamente o espanhol, pai de seu filho mulato (CLINE, 2015, p. 230). Para que não se tenha dúvida de que a criança é indesejada, coloca-se ela longe dos genitores.

O intuito é escancarar o malefício da miscigenação com a raça negra, que vai estourar, alguns quadros de-

8.
Tradução livre do original: "Es evidente también que en esta escena familiar del imaginario creado por las agencias criollas el discurso cristiano de la jerarquía de género es utilizado en la construcción de jerarquías raciales".

9.
Ou seja, a representação que choca (ou deveria chocar) o espectador de hoje, pelo subtexto machista e racista, era esperada para o espectador *criollo* do século XVIII, para quem ela foi criada. Anacronismo de que se fala aqui é aquele teorizado por Didi-Huberman: "Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente jamais cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja – o passado nunca deixa de se reconfigurar, dado que essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória, ou mesmo da obsessão" (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 32). Tradução livre de: "Ante una imagen – tan antigua como sea –, el presente no cesa jamás de reconfigurarse [...]. Ante una imagen – tan reciente, tan contemporánea como sea –, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión".

pois (o segundo da segunda fileira), no *torna-atrás*, um filho negro de pais brancos. É como se a raça negra fosse uma praga que pode re-emergir a qualquer momento, trazendo humilhação à linhagem familiar.[10] Tanto que, depois de duas gerações relacionando-se com espanhóis, o mestiço (filho de índio e espanhol) volta a ser espanhol, isto é, de raça pura; o mulato jamais reconquista essa "honra" (CLINE, 2015, p. 230–233). Da mesma forma, repisa-se que os negros, trazidos como escravos, ocupavam os postos mais baixos na hierarquia (social e pictórica) das castas, a ponto de suas combinações nem ganharem espaço na tela de Mena.

A despeito de, como exposto, a Virgem de Guadalupe e as pinturas de castas servirem ao reforço de um discurso racial similar; o quadro sob análise é o *único* – entre os centenas que se conhece – a unir esses dois elementos. Cline é enfática nesse sentido (CLINE, 2015, p. 220), indicando que, para executar temas religiosos, o artista dependia da aprovação em um teste específico, o que não era necessário em relação a representações seculares, como as pinturas de casta (CLINE, 2015, p. 223). A autora sugere que a mistura inusitada de gêneros tenha até atrapalhado a recepção da tela de Mena:

> No entanto, os elementos religiosos únicos da pintura nunca foram emulados por qualquer outro artista. A proeminente inclusão, por parte de Mena, do contundente simbolismo religioso de Guadalupe em um gênero, de resto, secular como as castas pode ter colidido com noções de espectadores e de potenciais patronos no sentido de que imagens religiosas e seculares deveriam ser mantidas inteiramente separadas (CLINE, 2015, p. 241).[11]

Por outro lado, a representação, a uma só vez, de castas e de frutas tropicais – outra inovação de Mena, segundo Cline – foi bem assimilada por seus sucessores (CLINE, 2015, p. 239). Antes de cuidar dos desenvolvimentos, cabe detalhar que se tem, na tela, a representação de

10.

Vale repisar o que foi dito antes: a probabilidade biológica disto acontecer é baixíssima.

11.

Tradução livre do original: "However, the painting's unique religious elements were never emulated by any other artist. Mena's prominent inclusion of the overtly religious symbolism of Guadalupe in the otherwise secular casta genre might have clashed with viewers' and potential patrons' notions that religious and secular images should be kept entirely separate".

dezessete frutas, a maioria delas inexistente na Europa. A nomenclatura na faixa inferior, ademais, não segue o padrão (internacional) de *Carolus Linnaeus*, privilegiando os nomes indígenas originários do México.[12] A autora pondera que, com isto, reforçava-se o exotismo da representação; mas também reconhece que o sistema de *Linnaeus* foi um ponto de ruptura entre intelectuais *criollos* e a coroa espanhola, aqueles resistindo à determinação desta de que apenas tal taxonomia fosse utilizada para documentação botânica na colônia (CLINE, 2015, p. 240).

MIGUEL CABRERA (1695–1768)
De negro e índia, china cambuja, 1763
Óleo sobre tela, 134x103 cm
Museo de América, Madrid/Espanha

Existem diversos exemplos (entre eles os trazidos abaixo) nos quais a flora exótica, com ou sem legenda, faz parte da cena onde as famílias das castas interagem; o que torna a composição muito mais orgânica em comparação com a cisão em andares da tela analisada. De fato, não espanta que pintores mais habilidosos como Miguel Cabrera e Juan Patricio Morlete Ruiz tenham alcançado, cerca de uma década depois de Luis de Mena, uma solução mais adequada para a representação. O pioneirismo e as claras limitações técnicas deste último podem explicar sua abordagem menos acabada; mas cabe cogitar que isto se deve, também, a ele estar criando em meio à formulação de um discurso, já sedimentado à época dos demais. E é esse dis-

curso, o *criollismo*, que costura as três partes da figura – aqui se dá o retorno ao problema.

Juan Patricio MORLETE RUIZ (1713–1772)
De español y torna-atrás, tente en el aire, c. 1760
Óleo sobre tela, 100.33×120.65 cm
LACMA, Los Angeles/EUA

Antes de mergulhar nessa hipótese, todavia, apresenta-se, ainda que rapidamente, as sugestões de Cline para a interação dos elementos da pintura; afinal, o seu estudo é o mais aprofundado que se tem sobre a tela de Mena e serviu de base até aqui. Em resumo, a autora sugere que: ou o quadro consistiria em uma espécie de cartão-postal que exalta os aspectos exóticos da Nova Espanha, destinando-se à exportação (o que era comum para as pinturas de castas à época, segundo estudos), um lugar similar ao que ocupa até hoje no Museo de América, em Madrid; ou a Virgem de Guadalupe seria a chave para leitura do quadro, devendo-se encará-lo como uma homenagem – ela chega a falar em *ex-voto* –, que a coloca como guardiã da fartura humana e natural do México colonial (CLINE, 2015, p. 242–244). Embora instigantes, acredita-se que essas explicações são incapazes de abarcar a

12.

Cline as enumera da seguinte forma: "1) *plátano gineo* (Guinea banana); 2) *sapote blanco* (white zapote); 3) *aguacate* (avocado); 4) *guallaba* (guava); 5) *piña* (pineapple); 6) *camote morado* (brown camote); 7) *camote blanco* (white camote); 8) *chirimolla* (cherimoya); 9) *tuna* (prickly pear); 10) *plátano largo* (long plantain); 11) *sapote prieto* (black zapote); 12) *tuna blanca* (white prickly pear); 13) *mamei* (mamey); 14) *cacaguate* (peanuts); 15) *calabasa* (calabash); 16) *challote* (chayote); 17) *sapote borracho* ("drunken zapote"/ sapodilla plum)" (CLINE, 2015, p. 240). Mais uma vez, afora alguns casos, abacate (3), abacaxi (5) e amendoim (14), a maioria das frutas elencadas não guarda tradução direta para o português, então se deixa de fazê-lo.

complexidade social e política em que a obra se inseria, com suas tantas peculiaridades.

Laura Catelli, em artigo publicado no ano de 2012, indica a necessidade de se estudar as pinturas de castas como instrumento do colonialismo interno instituído pelo *criollismo* (CATELLI, 2012, p. 147–148), sobretudo a partir dos anos 1760, por força da intensificação das Reformas Bourbônicas, que eclodiu na Independência Mexicana, em 1821.[13] Daí a ubiquação da tela de Mena num período de transição, de construção de uma linguagem visual conveniente às necessidades da elite criolla; que já sofria, por volta de 1750, as pressões da vontade de retomada (ou ampliação) do poder da coroa espanhola sobre as colônias. A respeito das ditas reformas, a autora esclarece o seguinte:

> As Reformas Bourbônicas foram um projeto de reorganização do governo espanhol iniciado por Felipe V e Fernando VI, que continuou com Carlos III (1759–1788) e se estendeu até o reinado de Carlos IV (1788–1808). [...] Uma de suas principais características foi a intenção de excluir todo sujeito nascido na colônia (discriminando ao mesmo tempo *criollo*, mestiço, índio, negro e mulato), de cargos eclesiásticos, de administração civil, e até de certos ofícios de prestígio, limitando assim as possibilidades de ascensão social e política por vias oficiais de todos aqueles que não fossem espanhóis nascidos na península. Embora os mestiços, os índios, negros e mulatos tivessem sido consistentemente excluídos desses espaços, os membros da elite *criolla* que, de regra, haviam gozado os privilégios de pertencer aos estratos mais elevados da sociedade colonial, viram-se profundamente afetados pelas novas leis (CATELLI, 2012, p. 154).[14]

Catelli não chega a apreciar, no seu escrito, a pintura de Mena, ilustrando-o com telas posteriores a 1760. Cline,

13.

"Durante o período colonial esses dois grupos [*peninsulares e criollos*] iriam competir por proeminência e o movimento de independência do início do século XIX foi uma grande vitória para os *criollos* (assim como foi a independência dos Estados Unidos algumas décadas antes)" (BAILEY, 2005, p. 66). Tradução livre do original: "Throughout the colonial period these two groups would vie for prominence and the independence movement of the early nineteenth century was largely a victory for the *criollos* (as was the independence of the United States a few decades earlier)".

14.

Tradução livre do original: "Las Reformas Borbónicas fueron un proyecto de reorganización del gobierno español iniciado por Felipe V y Fernando VI, que continuó con Carlos III (1759-1788) y se extendió hasta el reinado de Carlos IV (1788-1808). [...] Una de sus principales características fue el intento de excluir todo sujeto nacido en la colonia (discriminando a la vez por criollo, mestizo, indio, negro y mulato), de cargos eclesiásticos, de administración civil, y hasta de ciertos oficios de prestigio, limitando así las posibilidades de ascenso social y político por vías oficiales de todo aquel que no fuera español nacido en la península. Si bien los mestizos, los indios, negros y mulatos habían sido consistentemente excluidos de esos espacios, los miembros de la élite criolla, que en general habían gozado de los privilegios de pertenecer a los estratos más elevados de la sociedad colonial, se hallaron profundamente afectados por las nuevas leyes".

de outro lado, na profunda análise interna que faz dessa tela, deixa de se deter ao contexto histórico. Veja-se que pontos relevantes constam, diluídos, na tese da segunda. Ela reconhece que o culto da Virgem de Guadalupe "foi depois apropriado por patriotas *criollos*" (CLINE, 2015, p. 236); que "as elites *criollas* eram extremamente conscientes e sensíveis sobre as raças" (CLINE, 2015, p. 226); que o uso da nomenclatura indígena para os frutos tropicais pode ter sido influência de intelectuais *criollos* (CLINE, 2015, p. 240) e até que a maioria das pinturas de castas "era produzida para uma clientela *criolla* no México" (CLINE, 2015, p. 244).[15] Apesar de tudo isto, por algum motivo, a autora não confronta, claramente, a pintura com as tensões sociais que se desenrolavam à época, tentando decifrá-la só a nível formal, no que não atinge respostas satisfatórias.

A ausência de distinção entre *peninsulares* e *criollos* nas pinturas de castas – só existe a nomenclatura "espanhol", que abarca ambos, como raça pura e superior – parece pacificar a questão para Cline (2015, p. 229). Contudo, uma vez que se admite a pintura de Luis de Mena (e as demais pinturas de castas, principalmente após a segunda metade do século XVIII) como parte do discurso das elites *criollas*, ressentidas da inferiorização que sofriam por parte dos europeus; resta flagrante que o uso indistinto do termo "espanhol" servia, justamente, a abrandar essa barreira, deletéria para os *criollos*, sendo este mesmo um termo pejorativo.[16] Além disso, era útil para eles verem-se representados como parte de uma elite branca homogênea, em harmonia com as demais raças (daí as cenas familiares), e sem perder a supremacia em face delas. As pinturas de castas são a ilustração do ideal de sociedade *criollo*, um claro exercício de poder simbólico, no sentido de Pierre Bourdieu.[17]

Eles precisavam, afinal, reconhecer e se aproximar das demais raças existentes na colônia, a fim de dar credibilidade e sustento ao seu projeto de nação autônoma. Por óbvio, a preferência nesse contato foi dada aos índios, e não aos negros, tidos como (mais) inferiores. O elemento indígena, por sua "autenticidade",

15.
Tradução livre dos respectivos originais: "Her cult was later appropriated by Creole patriots" (p. 236); "Creole elites were acutely conscious of and touchy about race" (p. 226) e "most casta paintings [...] were produced for a Creole clientele in Mexico" (p. 244).

16.
Lembre-se que criollo é inspirado (sem grande modificação) no termo *crioulo,* que os escravos negros usavam para identificar aqueles entre eles que nasceram nas colônias e eram, pois, inferiores (CATELLI, 2012, p. 152).

17.
"É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os 'sistemas simbólicos' cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a 'domesticação dos dominados'" (BOURDIEU, 2011, p. 11).

por seu valor originário, fornecia, ainda, o arcabouço cultural necessário à construção de um imaginário local/nacional; era a face (semi-)exposta da ferida colonialista, de modo a justificar a recusa dos europeus, em prol de um colonialismo interno – no qual os *criollos* reinavam não por dominação, mas mediante uma fraternidade ambígua. O espírito parece ser aquele que Antonio Cândido atribui à elite brasileira retratada n'*O cortiço* – repisa-se que o caso do Brasil não é assim tão diverso dos seus vizinhos de colonização espanhola:

> Se estiver na camada de cima, asseguro deste modo a minha posição e desmascaro os que estão por baixo: portugueses pobres, gente de cor, brancos do meu tipo que podem cobiçar o meu lugar. Se estiver em camada inferior, devo gritar ainda mais alto, para me fazer como os de cima e evitar qualquer confusão com os que estão mais abaixo. Por isso eu empurro o meu vizinho de baixo e sou empurrado pelo de cima [...] (CÂNDIDO, 1991, p. 117).

A compreensão do imaginário *criollo*, principalmente na faceta em que tenta se ligar a um passado indígena autêntico, permite amarrar diversas pontas soltas na análise das Castas de Mena com base em Cline. Segue-se a mesma ordem de leitura apresentada no início. Quanto ao primeiro nível, cabe perceber que as cenas à esquerda – ritual indígena – e à direita – brancos abastados passeando nas imediações da Basílica – só vêm a reforçar a união de raças entorno da figura da Virgem de Guadalupe (um símbolo *criollo*). Na camada média, dedicada às castas, a exclusão dos negros justifica-se pela ausência de real interesse na adesão deles ao *criollismo*; sendo que convém, na interpretação do primeiro quadro, enxergar a espanhola bem vestida e o índio viril como alegorias, respectivamente, da Europa e da América. Não por acaso, o índio, em vez de dócil e subjugado, resguarda certa força e dignidade – o suficiente para seguir sem o domínio da dama espanhola e sem abandonar sua cultura originária. Com os frutos

locais nomeados segundo a tradição indígena, fecha-se o discurso homogêneo, corrente nas três partes, de exaltação da pátria (colonial), de seu povo, sua crença e sua flora. Tudo isto a partir de convicções *criollas*.

Tal discurso aprimorou-se nas décadas seguintes, com aproveitamento de parte dos caminhos indicados por Luis de Mena. Em suma, as pinturas de castas, a partir da década de 1760, passaram a incorporar mais características sociais – vestes, objetos e outros indicativos de profissão e classe social –, além dos frutos típicos do México, fundindo-se cada vez mais com as pretensões *criollas*. Não por acaso, a vida útil do gênero durou do início do século XVIII até o início do século XIX (CLINE, 2015, p. 221) – proclamada a independência, mudaram os instrumentos de dominação cultural da elite. Claro que a identificação aqui defendida não está acima de qualquer dúvida, nem resolve definitivamente os muitos mistérios envolvendo as pinturas de castas, em geral, e a famosa tela estudada, em particular.

Cummins (2006), ao resenhar livros de Ilona Katzew e Magali M. Carrera[18] sobre as pinturas de castas, indica que há pontos cegos importantes a serem esclarecidos ainda quanto ao gênero. Por exemplo, não existem maiores informações sobre onde e como tais quadros eram exibidos; e, sem dúvida, a sua eficácia enquanto disseminadores de um discurso racial e cultural depende em boa parte disso. Sabe-se que a maioria das séries se dispersou e hoje está na Espanha, mas não há maiores dados sobre como isto ocorreu. No mais, como já se comentou, as informações sobre o próprio Luis de Mena são bastante escassas.

A propósito, Cummins aponta que a maior parte dos pintores mexicanos, à época, eram mestiços. É de se esperar, então, que sua posição frente a tais representações raciais fosse, no mínimo, ambígua (e não tão panfletária como se sugeriu até aqui). Claro que a vontade de participar da elite pode ter forçado a adesão de muitos artistas; Catelli, inclusive, aponta a existência de um estatuto de cerca de 1783 vedando a

18.

Trata-se de *Casta Paintings: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico* (2004), de Katzew, e *Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings* (2003), de Carrera. Não foi possível ter acesso aos livros; mas a resenha de Cummins, identificado como professor de História Pré-Colombiana na Fundação Dumbarton Oaks, levanta pontos relevantes e merece citação.

participação de alunos de *color quebrado* (ou seja, com mistura de raça negra) na academia artística presidida pelo já citado Miguel Cabrera (CATELLI, 2012, p. 156–157). De todo modo, mais estranho seria que não houvesse contradições e ambiguidades na tentativa de enquadramento de uma situação social tão complexa quanto o sistema de castas, do que o contrário.

Seja como for, é certo que as pinturas de castas integram (como fonte ou reflexo) um relevante processo de criação de estereótipos raciais ocorrido na América colonial, e que pesa sobretudo sobre os negros e seus descendentes (CATELLI, 2012, p. 168–170). E não há como encerrar senão acentuando a importância de iniciativas que promovam a revisão desses discursos e de lugares comuns capazes de acobertar a persistência de desigualdades há tantos séculos. Nas palavras de Andreas Huyssen: "o passado rememorado com vigor pode se transformar em memória mítica. Não está imune à fossilização, e pode tornar-se uma pedra no caminho das necessidades do presente, ao invés de uma abertura no *continuum* da história" (HUYSSEN, 2000, p. 69). Isto vale, igualmente, para o Brasil.

REFERÊNCIAIS

BAILEY, Gauvin Alexander. *Art of Colonial Latin America*. Londres: Phaidon Press Limited, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 15a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

CÂNDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *Novos Estudos*, n. 30, São Paulo, Cebrap, julho de 1991, p. 111–129. Disponível em – http://paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlima/De%20cortico%20a%20cortico%20-%20Antonio%20Candido.pdf/view. Acesso em 04 de agosto de 2018.

CATELLI, Laura. Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo

virreinal tardío. In: *Cuadernos del CILHA*, vol. 13, nº .2, Mendoza, dic. 2012, p. 146–174. Disponível em – http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152012000200009. Acesso em 04 de agosto de 2018.

CLINE, Sarah. Guadalupe and the Castas: The Power of a Singular Colonial Mexican Painting. In: *Mexican Studies/ Estudios Mexicanos*, Vol. 31, Issue 2, Summer 2015, p. 218–247. Disponível em – http://www.history.ucsb.edu/wp-content/uploads/Guadalupe-and-the-Castas.pdf. Acesso em 04 de agosto de 2018.

CUMMINS, Thomas B. F. Casta *Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico* (Book review). The Art Bulletin (March 2006). Disponível em – http://www.tufs.ac.jp/ts/society/masaaki/kyositu/kogi/shiryo/Cummins_CastaPainting_2.pdf. Acesso em 04 de agosto de 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

HUME, David. Do padrão do gosto. In: *Vida e Obra, Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, p. 333–350.

HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KATZEW, Ilona. Notas de curadoria sobre a pintura *La Virgen de Guadalupe*, de Manuel de Arellano, 2009. Disponível em – https://collections.lacma.org/node/220044?parent=589011 . Acesso em 04 de agosto de 2018.

OLESZKIEWICZ, Malgorzata. Los cultos marianos nacionales en América Latina: Guadalupe/Tonantzin y Aparecida/Iemanjá. In: *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV, núms. 182–183, enero–junio 1998, p. 241–252. Disponível em – https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6161/6337. Acesso em 04 de agosto de 2018.