

## A IMAGEM DE MARIA BUENO NA REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA DE RAUL CRUZ

Emerson Persona.<sup>1</sup>  
Luciana Martha Silveira.<sup>2</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é estudar as representações artísticas das imagens de Maria Bueno (1854-1893), especificamente na pintura “Retrato de Santa Maria Bueno”, de Raul Cruz. Com este objetivo, analisam-se as particularidades e o contexto de produção desta pintura, dentro do universo do artista. As imagens de Maria Bueno são sacralizadas por parte da população da capital paranaense e, sendo assim, estuda-se neste trabalho o seu processo de sacralização. A partir de seu assassinato em 29 de janeiro de 1893, começam a lhe ser atribuídos milagres. Uma vez que não existe nenhum registro fotográfico da aparência de Maria Bueno, pensa-se também sobre a construção do branqueamento de seu tom de pele na sua representação em imagens. No caso de Maria Bueno, existem duas versões sobre sua real aparência, uma delas descrita como branca e a outra como negra, pois se tem que foi filha de pai branco e mãe negra. No entanto, desde as suas primeiras representações imagéticas, ela foi evidenciada com a pele branca. Exemplos desta representação branqueada são imagens feitas pelo pintor norueguês Alfredo Andersen (1860-1935) e também a pintura do artista plástico paranaense Raul Cruz (1957-19). Para se atingir o objetivo deste trabalho, discorreu-se sobre a imagem como construção do indivíduo, passando pela construção da imagem do branco e do negro e a representação do corpo branco nas imagens sacralizadas da igreja. O exercício de análise dessas imagens trouxe um foco diferenciado à produção artística da imagem de Maria Bueno, uma vez que evidencia o viés da construção ideológica dessa imagem no sentido da sua sacralização e branqueamento de seu tom de pele.

**Palavras-chaves:** Maria Bueno; Raul Cruz; Arte; Sacralização; Branqueamento.

<sup>1</sup> Emerson Persona, possui Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE) da UTFPR. Especialização em História da Arte pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP – Unespar Campus I e Graduação em Superior em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP. Atualmente é Professor Substituto Especialização em História da Arte pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP – Unespar Campus I e atua como artista visual. Email: [persona.emerson@gmail.com](mailto:persona.emerson@gmail.com)

<sup>2</sup> Luciana Martha Silveira possui Pós-Doutorado em Cor e Arte pela Universidade de Michigan EUA (2009-2010), Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002), Mestrado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (1994) e Bacharelado e Licenciatura em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (1989). É autora do livro “Introdução à Teoria da Cor”, publicado pela Editora UTFPR, 2015. Atualmente é Professora Associada da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), atuando no curso de graduação em Design e no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE) como orientadora de mestrado e doutorado.. Email: [silveira.lucianam@gmail.com](mailto:silveira.lucianam@gmail.com)

## ARTISTIC REPRESENTATION OF MARIA BUENO IMAGE BY RAUL CRUZ

**ABSTRACT:** The present work aims at studying Maria Bueno (1854-1893) image artistic representation, specifically focusing the painting “Saint Maria Bueno Portrait” by Raul Cruz through analyzing the particularities and context of the picture production taking into consideration the artist universe. Part of the Paraná capital (Curitiba) population considers Maria Bueno pictures sacred, thus our work studies such sacredness process. From January 29, 1893, the day she was murdered, people started to impute miracles to Maria Bueno. Since there are no photographic records of Maria Bueno appearance, so we also analyze the skin whitening process in her portraits. There are two versions of Maria Bueno appearance; one describes her as a white person and the other as a black one for it is believed that her father was white and her mother was black. Nevertheless, painters have showed her as a white woman since the first time she was painted. Good examples of whitened representations of Maria Bueno are the portraits painted by Norwegian Alfredo Andersen (1860-1935) and Paraná citizen Raul Cruz (1957-1993). To meet the present work objective we discussed image as a process to build a person, including white and black, as well as the representation of white bodies in the Church sacred imagery. The image analyses process carried out in the present dissertation made us see the artistic production of Maria Bueno image in a different light, since it highlights the ideological building of images towards sacredness and skin whitening.

**Keywords:** Maria Bueno; Raul Cruz; Art; Sacredness; Whitening.

A história pessoal de cada um de nós é certamente construída a partir da cultura na qual estamos inseridos. As imagens produzidas dentro desta cultura se encaixam, de uma forma ou de outra, na construção da história coletiva e pessoal de cada um. Sendo assim, todas as imagens e os processos de percepção associados a elas estão relacionados a um certo caminho de aprendizagem e entendimento do mundo. A imagem participa ativamente da construção de significados, o que envolve uma negociação constante entre o indivíduo e o coletivo onde este mesmo indivíduo se insere. Está presente tanto no registro quanto na divulgação de ideias, com consequente interferência na afirmação de crenças e cultura.

Segundo Aumont (1995), a imagem pode ser metaforicamente negociada, podendo-se usar inclusive a própria palavra para gerá-la. Sendo assim, este trabalho trará o recorte nas imagens que possuem a forma visível como a mais forte, ou seja, as imagens visuais. Ao mesmo tempo, as imagens são culturais, emocionais e afetivamente construídas, tanto pelo indivíduo quanto pelo coletivo, na negociação em relações com o mundo. As negociações geram representações. O conceito de representação neste artigo será usado como na definição de Aumont (1995, p. 198), segundo a qual a representação não deve ser cunhada somente como resultado da percepção de um único espectador, mas sim obtida a partir de um criador, em um processo de materialização de significados.

Martine Joly, fala que o significado de imagem é:

[...] bem difícil dar uma definição simples dele, que recubra todos os seus empregos  
[...] Compreendemos que indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e de qualquer modo, dependendo da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece. (1996, p.13).

O artista criador é o mediador do processo de materialização da imagem, a partir de seu próprio imaginário e a cultura onde está inserido. Segundo Jacques Aumont, “[...] o imaginário é o domínio da imaginação, compreendida como faculdade criativa, produtora de imagens interiores eventualmente exteriorizáveis.” (1990, p.118).

Além disso, no contexto da arte, entende-se que as imagens produzidas também são submetidas à escolha técnica e tecnológica do artista, que materializa formas a partir de várias de suas referências. Essas referências são experiências de percepção de imagens armazenadas na memória, que por sua vez acumulam e transformam sensações e vivências. Segundo Luciana Martha Silveira: “[...] perceber coisas depende primeiramente de ter sensações. Portanto, a percepção é a elaboração, análise e sintetização da sensação” (2015, p.115).

Esses processos mentais fazem uso da nossa memória para sintetizar os dados recebidos. Sendo esta memória construída dentro de uma determinada cultura, a percepção do mundo é, ao mesmo tempo, coletiva e particular em cada um de nós. Neste contexto, pode-se dizer que a imagem se faz a partir de uma construção simbólica e cultural, sendo usada, ao mesmo tempo, como mediação do processo de percepção. Sendo assim, esta mesma imagem pode ser utilizada como reforço de determinados interesses, como, por exemplo, nos objetivos de catequização da Igreja Cristã.

Através da História da Arte, pode-se perceber que a imagem funciona na construção da percepção. Neste intuito, o cristianismo fez uso dessa possibilidade de representação para mediar ensinamentos, na intenção de disseminar suas ideias e assim ter um reforço na construção de outras crenças. A maneira como estas construções foram pensadas reforça hegemonicamente o discurso do poder e a necessidade da sacralização de imagens.

O interesse nas questões religiosas fomentou as peregrinações às igrejas e o consequente reforço à sacralização das imagens que existiam nestes espaços sagrados. Essas imagens foram sacralizadas por representarem corpos de seres santos, expressando suas histórias de fé. Gombrich diz deste processo: “É um retábulo para ser contemplado em prece e devoção, com velas ardendo em sua frente”. (1995, p.391). As imagens sacralizadas neste contexto perduram até os dias atuais, sendo presença importante no ritual de culto diário em igrejas por todo o mundo.

A imagem medeia a comunicação. Ela captura a atenção do observador e interfere na construção de sua percepção. Sendo ela mesma um discurso, seu significado pode ganhar acréscimos a partir do olhar e entendimento do outro. Por isso, os estudos no entorno da imagem são complexos. Não se pode contar com um único significado. Silveira fala sobre a construção de significados:

Todos os fatos parecem apontar para uma conclusão geral de que cada ser humano aprende o significado do mundo sob as aparas de sua educação e da sociedade em que vive. O valor é formado em parte pela cultura e em parte pela experiência conclusiva da interpretação individual, mas de qualquer maneira são apreendidos. (2015, p.118).

Imagens são estímulos para os sentidos, e estes, por sua vez, enviam a informação codificada biologicamente para o cérebro, onde encontra a memória, construída dentro da cultura onde estamos inseridos.

Joly comenta:

Considerar uma imagem como uma mensagem de diversos tipos de signos equivale, como já dissemos, a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e de comunicação, seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitua uma mensagem para o outro [...] (1996, p.55).

Desde as primeiras percepções, passamos por um processo de acúmulo de imagens na memória, onde são guardadas quando relacionadas a significados. Sendo esses significados também construídos na cultura das quais fazemos parte, certas imagens foram armazenadas na memória coletiva como realidades inquestionáveis.

Este é o caso das imagens que serviram como reforço ao discurso das escrituras sagradas da igreja. Tendo em vista a cristianização dos povos bárbaros, a igreja se valeu do poder dessas imagens sacras para a construção e reforço de um ideal de fé, o que não poderia partir de uma abstração, sem materialidade. Sendo assim, as imagens pintadas nas paredes e tetos desses espaços sagrados, eram desencadeadoras da fé.

Sobre essa questão, Gombrich escreve:

As imagens não eram apenas úteis de um ponto de vista didático, as imagens eram acima de tudo sagradas [...] “Se Deus em Sua majestade, pôde revelar-Se aos olhos dos mortais na natureza humana do Cristo”, argumentavam eles, “porque não estaria disposto também a manifestar-Se em imagens? (1995, p.138).

Artistas participaram da cristianização, materializando ideias na geração de imagens, que por sua vez foram cultuadas e sacralizadas nos rituais da igreja. Muitas das representações de santos são uma construção desses artistas, permeadas por interesses da igreja. Essas imagens trazem discursos com força política e religiosa voltados para o observador, que por sua vez, se coloca imerso em seu próprio universo sensorial, atrás de respostas para suas questões de vida. Enfaticamente, tais pinturas, como a mostra a figura 1, são imagens que visam construir e reforçar a fé nos fiéis.



Figura 1 – Caravaggio, *A crucificação de São Pedro*, 1601, 230 cm × 175 cm, óleo sobre tela, Santa Maria del Popolo, Roma  
Fonte: Vírus da Arte e Cia (2016).

A aproximação da igreja com o império Romano e se dá, politicamente, quando o imperador romano Constantino, em 311 d.C., “estabeleceu a igreja Cristã como um poder de Estado” (GOMBRICH, 1995, p.133). Ao poder do Estado, uniram-se as representações de corpos e a propagação de ideais éticos, criando um processo de identificação por aproximação entre a população e os santos, como um discurso ideológico específico. Tais representações perpetuavam a imagem do corpo sacralizado de pele branca, que, ao longo da história da humanidade, povoou as paredes dos templos cristãos ocidentais.

Gombrich escreve a este respeito:

A arte greco-romana forneceu um imenso repertório de figuras em pé, sentadas, curvando-se ou caindo. Todos esses tipos poderiam ser comprovadamente úteis

para contar uma história; por isto foram assiduamente copiados e adaptados sempre a novos contextos. (1995, p.136).

A Igreja em relação à arte foi preponderante através da imposição dos cânones para a construção visual. Pode-se pensar na representação de Deus, do paleocristão até Michelangelo, quando este pinta a Capela Sistina. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475 – 1564), pintor do Renascimento Pleno, propõe uma possibilidade de representação da imagem de Deus ao pintar a Capela Sistina (figura 2).

A representação de Michelangelo traz um homem branco, adulto, forte, fazendo uma referência aos cânones de representação da Grécia antiga (GOMBRICH, 1995, p.310). Com isso, ele reforça a imagem de um Deus poderoso, branco em sua forma física, criando assim uma identidade europeia com a imagem.

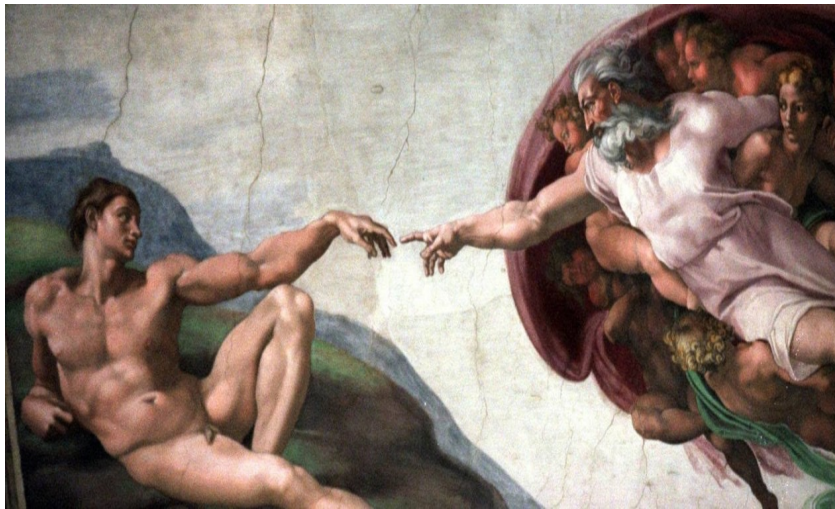


Figura 2 – Michelangelo, *A Criação de Adão*, 1511, afresco de 280 cm X 570 cm, Capela Sistina, Vaticano.  
Fonte: Argentino (2016).

Nas construções dos ícones religiosos pode-se perceber que a aplicação de cânones clássicos causou certa padronização, que interferem nas imagens de santos colocadas em igrejas. Tais imagens reforçam o discurso da fé, e, sendo assim, a Igreja se vale de seus princípios representados. As imagens têm a função de doutrinar, exemplificar, explicar e complementar as palavras. Martine Joly explica a força da representação:

Não devemos esquecer, que, se qualquer imagem é representação, isto não implica que ela utilize necessariamente regras de construção. Se estas representações são compreendidas por outras pessoas além das que as fabricam, é porque existe entre elas o mínimo de convenção sociocultural. (1996, p. 40).

Tendo isso em mente, pode-se concluir que o corpo foi representado, num contexto histórico, a partir das ideologias vigentes. O conceito de beleza de cada período, de cada movimento, de cada estilo, influenciou contundentemente na construção representativa dos corpos em imagens. Dentro e fora da igreja, artistas representaram os corpos e, dentro de cânones previamente estabelecidos, construíram esses corpos, não só a partir dos modelos próximos de si, mas tendo também a arte greco-romana e o corpo “branco” como o ideal de beleza. Esse corpo branco foi enfatizado pelas ideologias dominantes, descartando o corpo negro na maioria das representações, ou colocando-o em situações submissas, menores (figura 3), provocando o que se chama de “branqueamento” do corpo representado na pintura.





Figura 3 – Eduardo Manet, *Olympia*, 1863, 1.30 X 1.90 m, óleo sobre tela 1863, Musée d'Orsay, Paris  
Fonte: Musée d'Orsay (2016).

Entende-se que, a partir das representações de corpos humanos, no contexto da História da Arte, essas imagens perdem a referência física a partir da natureza e, assumindo nova possibilidade de formação ética, se colocam submissas a determinados interesses ideológicos.

Pensando através da História da Arte Brasileira, também se pode perceber a construção de certo distanciamento entre a pele branca e a negra na representação de imagens de corpos. A partir de desenhos e pinturas de artistas viajantes estrangeiros no século XIX pelo Brasil, imagens foram criadas, tornando-se parte de um discurso ideológico do afastamento e privilégio do corpo branco. Essas imagens reforçavam a intenção de uma ideia de Brasil branco, sob o domínio europeu.



Figura 4 – Jean Baptiste Debret, *Um jantar brasileiro*, 1827, aquarela sobre papel, 15,9 cm X 21,9 cm  
Fonte: Pergunta ao meu cavalo (2016).

A partir de uma pintura de Debret (figura 4), percebe-se como a imagem propõe a ideia do posicionamento social dos indivíduos da época. A imagem aponta discursos e significados, tendo na construção da representação dos corpos com seus tons de pele historicamente construídos e, ao

mesmo tempo, absorvidos por determinados seguimentos sociais, reforçados constantemente na sua repetição e disseminação.

A pesquisadora Lilia Moritz Schwarcz (2007), em entrevista para a Revista Pesquisa Fapesp, em abril de 2007<sup>3</sup>, explica que: “Raça não é uma realidade ideológica, mas é uma construção, muitas vezes perversa, porque ela leva a um campo de hierarquização. Dito isso, raça é uma construção, identidade também é uma construção”.

Ao longo da História da Arte, as representações dos corpos nas imagens partem da necessidade de reforço à idealização do belo e sacralizado. Segundo o antropólogo Andreas HOFBAUER (2007):

Desde os primórdios do cristianismo (e, aliás, também do islã e do judaísmo), a cor negra vinha sendo associada ao inferno, ao diabólico, e, devido a uma reinterpretação de um trecho do Velho Testamento (Gênesis, cap. IX), também à culpa, à imoralidade e à escravidão, enquanto o “branco” expressava o divino e a pureza da verdadeira fé.<sup>4</sup>

Procurando entender como tal pensamento foi propagado e reforçado pelas representações iconográficas de imagens no Cristianismo, um fato interessante é narrado na bíblia em Gênesis 9:18-27. O termo “escravo” está relacionado, na Bíblia, pela primeira vez no caso da maldição de Ham (Cam) e sua identificação com a cor negra da pele. Ham, o filho caçula de Noé, viu o seu pai nu em um momento de embriaguez. Entretanto foi Canaã, neto de Noé quem foi amaldiçoado à escravidão pelo avô Noé. Com isto, Ham foi interpretado como tendo pele negra pelos intérpretes bíblicos que se seguiram.

A maldição de Noé é relatada em Gênesis 9:18-27 na Bíblia e pintada por Michelangelo na Capela Sistina (figura 5).



Figura 5 – Michelangelo, *Noé Embriagado*, 1477/1480, Afresco, Capela Sistina, Vaticano, Roma  
Fonte: Jusweek! (2016).

<sup>3</sup> HAAG, CARLOS. **Lilia Schwarcz: Quase pretos, quase brancos.** Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2007/04/01/quase-pretos-quase-brancos/>> . Acesso em 28 de fevereiro de 2017.

<sup>4</sup> **Conexão Professor: Entrevista com o antropólogo Andreas Hofbauer: Racismo no Brasil e o branqueamento da sociedade.** Disponível em: <<https://andreashofbauer.wordpress.com/entrevistas/conexao-professor-entrevista-com-o-historiador-andreas-hofbauer-racismo-no-brasil-e-o-branqueamento-da-sociedade/>>. Acesso em 28 de fevereiro de 2017.

O pesquisador Otavio da Cunha Botelho, em 09 de janeiro de 2015, escreveu no site “Observador crítico das religiões”<sup>5</sup>:

[...] muitos seguidores das religiões abraâmicas (Judaísmo, Cristianismo e Islamismo) consideraram este mito como um fato histórico e, através de uma interpretação precipitada, forjaram um jeito de identificar a etimologia da palavra חַם (Ham) com a cor negra ou escura e, por conseguinte, consideraram Ham como o pai da raça negra e, também, em razão da maldição de Noé sobre Canaã, filho de Ham, encontraram aí então uma sanção divina para a eterna escravidão dos negros africanos.[...] Com o passar do tempo a ideia se fixou tanto que quase todos os cristãos tinham certeza.

Essa construção possibilitou a propagação de tal ideia, sendo que a “maldição de Noé” se tornou parte da cultura judaica, cristã e islâmica.

A construção do corpo negro atrelado à ideia de algo ruim, grotesco e ao inferno é evidenciada na leitura e na reprodução da própria Bíblia cristã, em suas muitas reedições. Tal conteúdo não é questionado ou revisto a partir de estudos ou diferentes interpretações, portanto, segue assim o significado do corpo de pele negra.

Hofbauer escreve: “É quase impossível não provocar associações com escravidão e cor de pele escura” (2007, p.29).

As representações dos santos são em sua grande maioria corpos de pele branca. Os santos negros na igreja católica estão em minoria, e muitos ligados a lugares específicos culturalmente. Citamos como exemplo Nossa Senhora Aparecida no Brasil, Santa Bakhita no Sudão, Santo Elesbão na Etiópia, e talvez o mais famoso deles, São Benedito, nascido na Itália, filho de escravos. No contexto da História da Arte, estes santos negros não foram exaustivamente representados, mas sim o corpo branco, somando-se a eles a idealização de belo na arte greco-romana.

Amanda Braga traça um panorama sobre a construção do conceito estético do corpo negro ao longo de nossa história, estabelecendo relações com o alinhamento moral do século XX. Para Braga, pensar as articulações entre gênero, sexualidade, raça e etnia pode traçar um panorama de articulações e construções de poder. Ela diz: “Num olhar inverso, que faz do branco o observador, apenas o seu modelo deveria ser posto enquanto conceito de beleza, daí as seleções eugênicas. (2013, p. 219)”.

Como nos propõe Amanda Braga, o corpo negro, assim como o branco, também sofreu um processo de construção ao longo do tempo. O embranquecimento dos corpos não ocorreu somente na pintura, mas outras mídias também participaram deste processo, refletindo as ideias da cultura e interferindo na construção da imagem do corpo branco ou embranquecido em oposição ao corpo negro.

Outra imagem a estampar o corpo branco como superior ao corpo negro é do sabão Fairy da The N. K. Fairbank Company (figura 6), que, em 1900, veiculou uma campanha nas revistas Norte Americanas. com o seguinte slogan: “Por que sua mãe não o lava com sabão Fairy?”

---

<sup>5</sup> BOTELHO, Octavio da Cunha. **O Problema Fonológico da Palavra Ham (Cam) e sua Identificação com a Cor Negra**. Disponível: <<https://observadorcriticodasreligoes.wordpress.com/2015/01/09/a-problemativa-da-negrura-de-ham-cam/>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2017.





Figura 6 – Sabão Fairy da The N. K. Fairbank Company  
Fonte: Propagandas históricas (2016).

Ao representar o corpo em imagens como referência, gera-se o amortecimento e o apagamento de outros corpos. Assim sendo, corpos não adequados a essas normas, especificamente os corpos negros, sofreram pressões para se adaptarem a formas eleitas como nobres, causando o sofrimento e a dor do preconceito.

Segundo Hofbauer:

A maneira como os teólogos medievais abordavam as diferenças de cor de pele, seguia suas convicções “moral religiosas”, que relacionavam diretamente as cores “branco” e “preto” (negro) a atitudes benígnas e malignas. Assim São Jerônimo (341-420) descrevia os “etíopes” como seres que tinham caído no vício, mas apresentava também a conversão como possível salvação que traria consigo inclusive a transformação da cor do converso. É por isto, diz São Jerônimo, que uma alma manchada de pecado exclama que é negra e, quando for lavada e limpa graças a penitência, será salgada pelas palavras dos Cânticos dos Cânticos (Velho Testamento): Quem é esta que se tornou branca? (2007, p.70).

Estas representações passaram a ser as referências durante séculos de construções ideológicas e políticas. No século XIX, a mistura de raças era criticada pelas chamadas teorias raciais. O Brasil mestiço era amplamente criticado por naturalistas. A miscigenação criara um olhar pessimista por viajantes que por aqui passavam, enviados pelo governo francês. Segundo Schwarcz (1983), a falta de um pensamento científico brasileiro à época fez com estes discursos ganhassem reconhecimento entre os intelectuais que posteriormente os repetiriam e angariariam respeito, sem realmente dominar tais conhecimentos.

Criada no século XIX, por Francis Galton (1822-1911) as teorias eugênicas são um conjunto de práticas que visavam “melhorias na raça humana” ou o “aprimoramento da raça humana”, que se daria a partir da seleção de genitores superiores reconhecidos pelo estudo da hereditariedade. Para que esta teoria se concretizasse, seria necessário incentivar a apropriação de tipos eugênicos considerados superiores e coibir a procriação de indivíduos considerados inferiores, impedindo assim a degeneração da raça e da sociedade.

No início do século XX, a “tese do branqueamento” ou “tese eugenista” teve grande aceitação no Brasil. Schwarcz propõe: “[...] apesar da admiração de que os modelos deterministas pareciam gozar, eles mais serviram como referência do que inspiraram interpretações originais” (1993, p.180).

A partir da metade do século XIX, a população brasileira cresceu em volume. Tal fato deixou claro para pensadores na época que o país caminhava para o não desenvolvimento e crescimento, o que se baseava nas teorias de que o negro era inferior ao branco. O projeto de branqueamento da nação brasileira tinha como meta esperar que a cada nascimento da geração futura dos descendentes dos negros africanos estes se tornassem mais e mais brancos, e tal projeto propunha “o Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento em um século sua perspectiva, saída e solução” (LACERDA, apud SCHWARCZ, 1993, p.15-16).

Com o fim da escravidão no Brasil, em 13 de maio de 1888, e a instauração da República em 15 de novembro de 1888, fortalece-se o discurso racial, uma vez que a liberdade proposta pela abolição não acontecia com a nova Constituição da República uma vez que escravos libertos não gozavam dos mesmos direitos da população, já que tais indivíduos não conseguiam acesso ao trabalho, direitos como cidadão e condições de participar da sociedade como um todo.

Essas teorias adotadas no Brasil induziam ao pensamento de “evolução humana”, criando diferenciações entre raças, negando a cultura do negro, notadamente, almejando uma nação branca, dentro de padrões europeus de beleza e comportamento.

## **A PERSONAGEM MARIA BUENO: DE VÍTIMA A SANTA**

A história da vida de Maria Bueno é envolta em controvérsias, porém uma coisa os pesquisadores concluem igualmente: era moça pobre com um rosto belo. Em “Maria Bueno”, livro de Sebastião Isidoro Pereira (1948), o autor traça um perfil no qual descreve a personagem como sendo uma jovem de origem humilde, bela, cabocla do litoral paranaense. Em seu livro, Sebastião Isidoro Pereira afirma ter colhido informações para escrever seu texto, de quem se lembrava e conviveu com a personagem.

Segundo o pesquisador Edvan Ramos da Silva (Edvan Ramos da Silva *apud* FERNANDES, 2015), “Maria Bueno nasceu na cidade de Morretes, em 1863, filha de mãe escrava negra e pai branco”. Alforriada em 13 de maio de 1888, Maria pertenceu à camada mais modesta dos escravos, ou seja, a dos sem posses, sem família e sem instrução básica. A partir daí, a estória de Maria da Conceição Bueno tem diferentes versões. Uma delas diz que a moça era prostituta, já outras desmentem esta versão. Os relatos concordam que Maria Bueno era uma moça pobre com certa beleza.

Por certo, tem-se que, em 29 de janeiro de 1893, foi assassinada, na Rua Campos Gerais (atual Vicente Machado em Curitiba, Paraná, Brasil), entre a Rua Visconde de Nacar e a Rua Visconde do Rio Branco, zona de meretrício do século XIX, na capital paranaense. Segundo Vera Irene Jurkevics, *O Diário do Comércio*, em 30 de janeiro de 1893 publicou:

Apareceu assassinada Maria Bueno, de cor parda, em uma travessa da Rua Campos Gerais, desta cidade, tendo a cabeça completamente separada do corpo. Maria, segundo consta, era uma dessas mulheres de vida alegre, mas inofensiva criatura, de quem a polícia não tem a menor queixa em seus arquivos. A mutilação é grande no pescoço da vítima e conforme se depreende de certos indícios, ela tivera uma tremenda luta com o assassino e tanto mais se justifica essa afirmativa quando se veem, nas mãos da infeliz, talhos profundos de cortante navalha, que fora segurada nas tréguas medonhas do desespero. Nada de positivo se sabe, até hoje, em referência ao bárbaro acontecimento, apesar de ter a polícia desenvolvido pesquisas. (2004, p.154).

O corpo de Maria da Conceição Bueno foi enterrado no local de sua morte, ou seja, numa ruela deserta, sem iluminação, e sem pavimento, chamada à época Campos Gerais, hoje Rua Vicente Machado, próximo ao número 190. Alguém plantou ali uma cruz e, com o passar do tempo,

peregrinos ali rezavam e acendiam velas, mais tarde foi trasladado para Cemitério Municipal São Francisco de Paula, Praça Padre João Sotó Maior – Bairro São Francisco, Curitiba. Maria Bueno foi então sepultada na condição de indigente nos fundos deste cemitério. Nos anos 1950 seu corpo foi transferido para o jazigo atual, hoje considerado um local de peregrinação, localizado no mesmo cemitério, lápide de nº. 3903, quadra 13, rua 4. Sobre o túmulo, uma imagem em tamanho natural traz a personagem vestida de azul e branco, com um manto ou véu sobre a cabeça, como mostra a figura 7.



Figura 7 – Túmulo de Maria Bueno  
Fonte: Foto do autor (2016).

Nas paredes do túmulo ou em seu entorno placas de agradecimento se amontoam e se acumulam, revestindo tanto o espaço quanto os muros ao seu redor. São placas cujas datas podem ser observadas desde a década de 1920, até as mais recentes. Algumas dessas placas estavam no antigo túmulo de Maria Bueno, nos fundos do cemitério.

Ao longo do tempo, as representações de Maria Bueno, reforçaram a mesma construção imagética, ou seja, a partir de uma pele clara, cabelos curtos, olhos que variam em tonalidades entre castanho e azuis e roupas azuis, exceto nas imagens de Andersen e Raul Cruz.

A imagem de Maria Bueno é vendida pela internet, no site Mercado Livre<sup>6</sup> (figura 8), onde está descrita como: “Maria Bueno Imagem 20 cm Gesso”, e até a data de acesso era vendida a R\$29,90.

---

<sup>6</sup> Disponível em: <[http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-778057266-maria-bueno-imagem-20-cm-gesso-\\_JM](http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-778057266-maria-bueno-imagem-20-cm-gesso-_JM)>. Acesso em 28 de fevereiro de 2017.



Figura 8 – Maria Bueno Imagem 20 cm Gesso  
Fonte: Mercado Livre (2016)

Nestas imagens, pode-se perceber a pele clara, olhos azuis, semblante sereno, cabelos curtos, arrumados, vestida de azul. Atualmente, o branqueamento continua a ser reforçado na exposição de sua imagem na internet.

Seja qual for o motivo ou intenção na criação da imagem de Maria Bueno feita por Alfredo Andersen e Raul Cruz, além da necessidade de fala, de imposição de uma ideia particular ou de valores, deve-se levar em conta a relação que o artista teve com o objeto que quis representar.

A partir dessa perspectiva, pode-se pensar a pintura “Maria Bueno”, de Alfredo Andersen (1860-1935), e também a pintura “Retrato da Santa Maria Bueno”, do artista paranaense Raul Cruz (1957-1993).

O pintor Alfredo Andersen (nascido Alfred Emil Andersen, em Christianssand, a 3 de novembro de 1860 — e falecido em 9 de agosto de 1935), foi um pintor norueguês radicado no Brasil, fixando residência em Curitiba. Chamado o “pai da pintura paranaense”, teve forte influência no meio artístico de Curitiba, desde que aqui chegou em 1902.

Não existe registro do porquê Andersen pintou Maria Bueno. Na pintura de Andersen, vemos Maria Bueno retratada de frente (figura 9), a olhar para o observador. O artista a retrata com a pele clara e os cabelos curtos e lisos, mostrando uma moça vestindo vermelho. Anos depois, todas as representações de Maria Bueno a mostrarão usando azul, porém reforçarão os cabelos negros e curtos e sua pele clara.

A pintura de Andersen não tem data, mas existe a possibilidade de que ela foi executada entre o período de 1902 e 1935. No entanto ele a pinta de forma a remeter a uma fotografia para documento, lembrando o padrão 3X4. Aqui se percebe um jogo de possibilidades pelo qual a própria imagem de Maria Bueno se tornou emblemática, no “desconhecimento de sua aparência física”. Assim, Andersen constrói uma possibilidade imagética, uma vez que, ao propor o retrato, a modelo não posa. A pintura é feita a partir de relatos, o que por si pode demonstrar certa inexatidão ou liberdade poética.





Figura 9 – Alfredo Andersen, Retrato de Maria Bueno, sem data, óleo sobre tela, 29,8 cm x 23,5 cm  
Fonte: Museu Alfredo Andersen.

## **A MARIA BUENO DE RAUL CRUZ**

No seu “Retrato de Santa Maria Bueno” (figura 10), Raul Cruz traz a personagem com a pele branca, quase translúcida. Sua Maria Bueno nem de longe lembra a moça de pele parda que biógrafos resgataram em sua história.

Vê-se claramente que em nada sua pintura corresponde à imagem descrita no relato do pesquisador Edvan Ramos da Silva. A Maria Bueno de Cruz está além, é uma representação que visa materialização de um pensamento específico, ela está inserida no imaginário do artista.

Raul Cruz nasceu Raul Borges da Cruz em Curitiba, em 15 de fevereiro de 1957, às 5h30, filho de Ney Borges da Cruz e Araci Cherem Borges da Cruz, e faleceu às 19h20min do dia 27 de abril de 1993, no Hospital Geral do Portão em Curitiba.

Em depoimento para Berenice Mendes, no documentário “Raul Cruz: Pintor de Almas – 1994” (MENDES 1994), o próprio Raul assume: “As duas coisas mais importantes da minha infância foram a Igreja e a revelação do Espiritismo”. Raul reforçava que a Igreja propiciou a ele a ideia de beleza, ligada às alturas do céu, à cor branca e translúcida. Mostrava assim profundo interesse no aspecto místico dos cultos e seus significados, dos simbolismos e da devoção, acreditando que as imagens dos sonhos eram carregadas de significados.

Um dos amigos mais próximos do artista foi Beto Perna, que comenta no livro “A Morte, a Esfinge e a Rosa na Arte de Raul Cruz” de Mariza Bertoli:

Desde adolescentes a nossa relação sempre foi de troca, embora eu, dois anos mais novo, fosse mais avançadinho para a época do que o Raul, que era mais formal, muito religioso, um misto de cristão com espírita. Participava de todos os movimentos cristãos, do MOC (Movimento de Orientação Cristã). Já nessa época os símbolos do cristianismo que ele queria expressar eram relacionados com a tragédia, com a paixão. (BERTOLI,1990, p16).

Não é de se estranhar que Raul tenha se aproximado da imagem de Maria Bueno. Esta personagem era uma figura sofrida, deslocada socialmente, incompreendida no seu tempo. Sendo assim, Raul escolhe arriscar em produzir seu retrato, afirmando a existência desta personagem.

A vida trágica de Maria Bueno, assim como as vidas trágicas dos santos que Raul Cruz conheceu na infância lhe exerciam fascínio e poder. Em depoimento para Berenice Mendes, no documentário já citado anteriormente “Raul Cruz: Pintor de Almas – 1994”, Raul explica: “As duas coisas mais importantes da minha infância foram a Igreja e a revelação do Espiritismo”. Então, Raul reforçava que a Igreja sempre propiciou a ele a ideia de beleza, mostrava profundo interesse no aspecto místico dos cultos e seus significados.

A pele pálida de Maria Bueno na pintura de Raul Cruz significa tanto a origem branca da personagem em detrimento quanto sua porção negra, mas também significa um corpo translúcido, como uma alma etérea quase espectral. A Maria Bueno branca no retrato de Raul Cruz foi uma opção, uma licença poética do artista, uma idealização, construída ao longo da vida no seu imaginário e na vivência com imagens religiosas. Ao mesmo tempo, está atrelada ao interesse do artista às relações de vida, misticismo, morte e sexo.

O poder de síntese de Raul Cruz, ao produzir a pintura “Retrato de Santa Maria Bueno”, reforça o complexo discurso construído ao longo de sua vida, desde as primeiras incursões com o mistério da fé, através da aproximação com os ícones religiosos dos quais se aproximou.

Raul Cruz propunha seu particular olhar sobre tais assuntos, muitos dos quais vividos por ele mesmo, já que percebia a vida ao seu redor como um laboratório de experimentações.

Pintada em 1989 por Raul Cruz, o “Retrato da Santa Maria Bueno” foi feito em tinta acrílica sobre tela e tem dimensões de 98 cm X 76 cm.

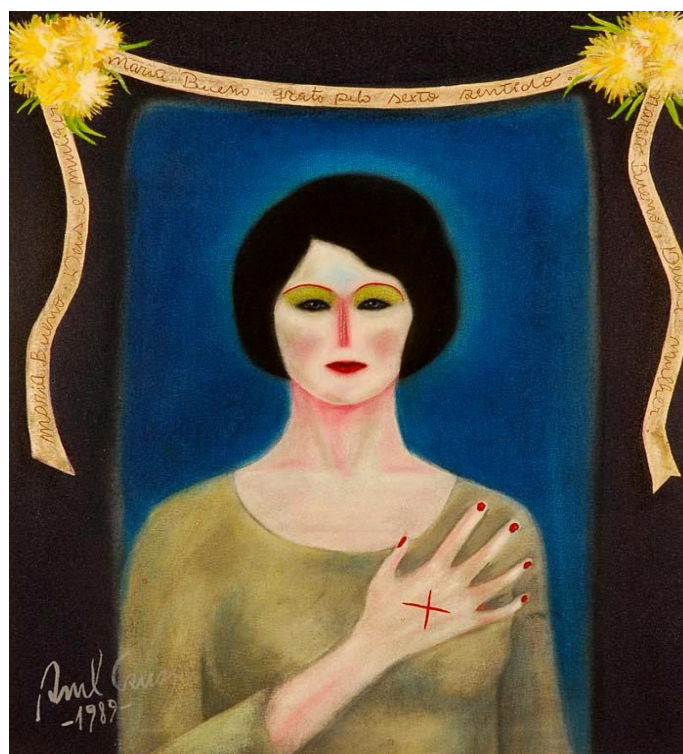


Figura 10 – Raul Cruz, *Retrato de Santa Maria Bueno*, 1989, 98 cm X 76 cm, acrílico sobre tela. Acervo da Família Cruz, foto: Gilson Camargo  
Fonte: Olhar Comum (2016).

A Maria Bueno de Raul não pode ser desvinculada do olhar do artista, não apenas por ser carregada do seu traço poético, mas sobretudo no interesse da representação motivada por necessidades próprias, criando aproximação com Maria Bueno. A imagem traz uma mulher de pele clara, olhos claros e cabelos curtos e negros, pintada em acrílico sobre tela, no padrão retrato, ou seja, verticalizada.

A imagem traz também Maria Bueno a retratada com a mão direita sobre o peito, com unhas pintadas de vermelho e um “corte” em forma de cruz sobre esta mão. Apresenta na parte superior uma fita amarela, presa por flores também em amarelo, com os dizeres “Maria Bueno grato pelo sexto sentido” e nas laterais os dizeres “Maria Bueno Deus é mulher”. A fita amarela se faz como uma moldura ao redor da imagem, e as palavras reforçam a ideia de “ligação íntima” entre a personagem e o artista, afinal, de acordo com o que está escrito, ela presenteia o artista com um sexto sentido.

A Maria Bueno branca de Raul Cruz foi uma opção, uma escolha, uma idealização construída a partir de sua própria imaginação, mas ao mesmo tempo contaminada pela construção histórica do corpo branco dos santos, representados nos ícones religiosos que também eram de interesse do artista.

Ao seu tempo, Raul parece reforçar tudo o que se sabia até então sobre a personagem, mas ele a retrata com unhas pintadas, maquiagem e cabelos curtos, não existindo a redenção dos santos católicos que fitam os céus em busca da ascensão, imagem comum à hagiografia cristã. Diante das representações de Maria Bueno, quer seja ela na pintura de Alfredo Andersen, ou mesmo no desenho e nas estátuas em gesso que habitam seu túmulo, e também na pintura de Raul Cruz, parece-nos importante salientar como a mesma construção se repete, mesmo com o espaço tempo que as separa. Desde Andersen até Raul, as imagens se aproximam, se parecem, são reforçadas em tais construções.

A construção da imagem não é algo recente ou atrelada a algum período específico da História da Arte, mas sim aparecendo ao longo de toda a história da humanidade com diferentes propósitos. Na sua complexidade, historicidade e contexto, as imagens também estão sujeitas ao olhar do observador, que atribui a ela diferentes significados e valores, ao mesmo tempo as influenciando, com sua presença e olhar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Ed. Papirus, São Paulo, 1990.

BERTOLI, Mariza. **A Morte, a Esfinge e a Rosa na Arte de Raul Cruz**. Editora: Secretaria de Estado da Cultura, PR, 1999.

BOTELHO, Octaviano da Cunha. **O Problema Fonológico da Palavra Ham (Cam) e sua Identificação com a Cor Negra**. Disponível em: <<https://observadorcriticodasreligoes.wordpress.com/2015/01/09/a-problematica-da-negrura-de-ham-cam/>>. Acesso em 17 de agosto de 2016.

BRAGA, Amanda. **Retratos em branco e preto: discursos, corpos e imagens em uma história da beleza negra no Brasil**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como parte dos requisitos para obtenção do Título de Doutor em Letras. 02/2013.

CRUZ, Luiz Alberto Borges da, **Raul Cruz Sonhos**. Fundação Cultural de Curitiba, 2008.

- FERNANDES, José Carlos. **Maria Bueno segundo o barão Potyguaras**. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/colunistas/jose-carlos-fernandes/maria-bueno-segundo-o-barao-potyguaras-emvk5kfstqo7m1mlymqpnny2l>>. Acesso em 17 de setembro de 2016.
- GOLDENBERG, David M. **The Curse of Ham: Race and Slavery in Early Judaism, Christianity and Islam**. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro, Ed. LTC. 1995.
- HOFBAUER, Andreas. **Uma História de Branqueamento ou o Negro em Questão**. São Paulo: UNESP, 2007.
- HOFBAUER, Andreas. **Racismo: o branqueamento da sociedade**. Disponível em: <<http://advivo.com.br/blog/antonio-ateu/racismo-o-branqueamento-da-sociedade>>. Acesso em 01 de outubro de 2016 as 16h01 min.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Editora Papyrus, 1996.
- JURKEVICS, Vera Irene. **Os santos da igreja e os santos do povo: devoções e manifestações de religiosidade popular**. Tese para obtenção do título de doutor.2004
- Disponível em: < <http://www.poshistoria.ufpr.br/documentos/2004/Veraluciajurkevics.pdf>> Acesso em 29 de outubro de 2016.
- MENDES, Berenice. **Raul Cruz: Pintor de almas**. Vídeo documentário. Estados Unidos. Curitiba, 1994.
- PEREIRA, Sebastião Isidoro. **Maria Bueno**. Curitiba: Editora Gráfica Mundial, 1948.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1993.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. **Pérola Imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2014.
- SHOHAT, Ella, and STAM, Robert. **Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media**. New York: Routledge, 1994. [Publicado no Brasil como *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006
- SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à Teoria da Cor**. Curitiba: Ed. UTFPR, 2015.