

# **BÉLIZAIRE E A FIGURA POR VIR**

**LUIZ ARMANDO BAGOLIN  
MAGALI REIS**

**BÉLIZAIRE AND THE FIGURE  
TO COME  
BÉLIZAIRE Y LA FIGURA  
POR VENIR**

Artigos originais  
Luiz Armando Bagolin\*

<https://orcid.org/0000-0001-6513-2846>

Magali Reis\*\*

<https://orcid.org/0000-0001-6741-1638>

\*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

\*\*Pontifícia Universidade Católica De Minas Gerais (PUC Minas). Brasil

DOI:[10.11606/issn.2178-0447..ars.2026.238512](https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447..ars.2026.238512)

e-238512



## RESUMO

Este ensaio analisa o apagamento e a restauração da figura de Bélizaire, jovem negro retratado por Jacques Amans em 1837. Com base em tratados artísticos do século XIX e leituras críticas contemporâneas, discute-se a lógica estética e ideológica da invisibilidade racial na pintura de costumes do Sul dos Estados Unidos.

**PALAVRAS-CHAVE** Bélizaire; pintura de costumes; retrato; invisibilidade; racismo visual.

## ABSTRACT

This essay examines the erasure and later restoration of Bélizaire, a young Black boy portrayed by Jacques Amans in 1837. Drawing on 19th-century artistic treatises and contemporary critical theory, it discusses the aesthetic and ideological logic of racial invisibility in Southern American genre portraiture.

**KEYWORDS** Bélizaire; Genre Painting; Portrait; Invisibility; Visual Racism.

## RESUMEN

Este ensayo examina el borramiento y la posterior restauración de la figura de Bélizaire, un joven negro retratado por Jacques Amans en 1837. A partir de tratados artísticos del siglo XIX y de la teoría crítica contemporánea, analiza la lógica estética e ideológica de la invisibilidad racial en la pintura de género del Sur de los Estados Unidos.

**PALABRAS CLAVE** Bélizaire; Pintura de Género; Retrato; Invisibilidad; Racismo Visual.



**FIGURA 1.**  
Atribuído a Jacques Guillemin Lucein Amans.  
*Bélizaire and the Frey Children* [antes da  
restauração], circa 1837. Óleo sobre tela,  
51,5 x 43 cm. Coleção particular.

**FIGURA 2.**

Atribuído a Jacques Guillame Lucein Amans.  
*Bélizaire and the Frey Children*, circa 1837. Óleo  
sobre tela, 51,5 x 43 cm. Coleção Particular.



Bélizaire e a figura por vir  
Luiz Armando Bagolin  
Magali Reis



Não é possível olhar para o rosto de Bélizaire – esse jovem negro que ressurgue, mais de um século depois, da penumbra de um retrato de família do sul dos Estados Unidos – sem sentir a descontinuidade interna da pintura (figura 2). Há ali algo que talvez exceda o gênero, o costume, o gesto. Algo que retorna não como objeto de saber, mas como uma interrogação.

Pintado por Jacques Amans (1801-1888) por volta de 1837, o retrato coletivo dos filhos da família Frey em Nova Orleans jamais fora, ao menos na aparência, um quadro destinado à dissonância. Tinha tudo o que se esperava de uma *conversation piece* do Sul escravocrata: infância branca em repouso, a floresta em repouso, domesticada, como se a cena fizesse parte do jardim da casa Frey, luz lateral, compostura gestual, domínio técnico da anatomia e moderação das paixões. Mas havia ali, no plano mais recuado da composição, um menino negro – figura de corpo inteiro, ereta, sem afetação, sem servilismo. Não uma silhueta periférica, mas um sujeito. Seu nome: Bélizaire. Sua imagem, mais tarde, seria

encoberta por mãos que não conhecemos (figura 1). O gesto não se deu por erro ou acidente: foi obra. E como toda obra, teve doutrina. O que se apagou não foi apenas uma figura, mas uma função em crise. Bélizaire não se dobra a nenhuma das categorias tipológicas herdadas do repertório da servidão pictórica. Ele não sorri, não oferece nada às crianças, não serve como moldura exótica. Sua presença é visualmente sóbria, mas talvez iconograficamente insuportável. Porque não há nada mais perturbador para a doutrina do retrato oitocentista do que uma figura que vê, sem função narrativa, sem legenda – que simplesmente insiste em estar ali.

Nos tratados e lições de pintura do século XIX, a harmonia da cena era regulada não apenas pela composição, mas por uma economia de gestos éticos. A pintura de costumes, herdeira do espírito ilustrado e moralista do século anterior, exigia que cada personagem ocupasse um lugar reconhecível: o pai, o pastor, o criado, a criança, o doente. A boa composição – dizia Félibien (1666) ainda no final do XVII, e repetiam Diderot (1957), Watelet (1774), Reynolds (1997) e mais tarde Charles Blanc (1867) – era aquela em que o espectador podia, sem hesitação, compreender o papel de cada figura, sua dignidade relativa, sua função no enredo mudo da cena. A decência da imagem coincidia com a legibilidade da ordem social.

É por isso que a figura de Bélizaire – silenciosa, autônoma, inexplicável – excede o código. E exceder o código, no século XIX, não era gesto neutro: era desvio, ruído, risco moral. O desaparecimento posterior de sua imagem não resulta de um gesto individual isolado. Ainda que tenha se dado por decisão familiar, ou convenção tácita, ou mesmo recalque sentimental, ele se insere num sistema mais vasto de censura visual. Como argumenta Vanessa M. Holden no livro *Hidden in Plain Sight: Concealing Enslavement in American Visual Culture* (2022), a cultura visual dos Estados Unidos produziu, ao longo de séculos, não uma ausência de figuras negras, mas sua desativação simbólica – sua invisibilidade como escolha estética e política.

O problema, afirma Holden, não é a falta de imagens, mas o que se faz com elas. Elas são vistas sem serem olhadas. Mostradas sem serem reconhecidas. Elas habitam a superfície das obras como ruídos à espera do verniz. Há uma gramática do silêncio que percorre as imagens da escravidão na história norte-americana. Essa gramática, como sugere Toni Morrison, opera não apenas por ausência, mas por uma presença trabalhada da omissão. O que se vê – ou o que se permite ver – é parte do campo de disputa sobre a memória da violência racial, e as artes visuais desempenharam papel decisivo na

fabricação desse imaginário. O estudo de Holden busca precisamente iluminar esse espaço intermediário entre o visível e o velado: o lugar onde a representação artística da escravidão serviu tanto ao projeto abolicionista quanto à retórica apologética da supremacia branca.

Na base dessa análise está uma imagem icônica: *The Scourged Back*, fotografia tirada em 1863, que retrata Peter (também conhecido como Gordon), um homem anteriormente escravizado com as costas profundamente marcadas por chicotadas (figura 3). A imagem circulou amplamente entre os abolicionistas, tornando-se, segundo Stephen Best, “uma das peças mais poderosas da propaganda antiescravagista” (apud Holden, 2022, p. 3). Nela, o corpo negro transforma-se em prova visual da brutalidade escravocrata. Trata-se de um testemunho, mas também de um artefato cuidadosamente encenado: “Peter presumivelmente teve pouca escolha senão posar para essa fotografia” (Holden, 2022, p. 5), aponta o texto, revelando como mesmo a denúncia visual pode implicar em novas formas de exploração simbólica.

O uso dessa imagem não apenas documenta, mas dramatiza a escravidão. Sua circulação pública foi estratégica – como destaca a análise do periódico *Harper’s Weekly*, que publicou uma gravura baseada na fotografia como centro de uma série sobre a evolução de



**FIGURA 3.**

Mathew Brad Studio. *Peter* (also known as *Gordon* or *The Scourged Black*). Fotografia com albumina, aproximadamente 3x2 polegadas. National Portrait Gallery, Smithsonian Institution.

“Gordon”, de escravizado a soldado da União. O corpo cicatrizado de Peter não é, portanto, um simples registro médico, mas parte de uma coreografia visual que os abolicionistas orquestraram para comover e mobilizar apoio. A própria estrutura dessa circulação, no entanto, denuncia algo mais profundo: a ausência sistemática de outras formas de violência, especialmente a sexual, que raramente era representada, mesmo pelas imagens mais contundentes.

Mas se as imagens abolicionistas revelavam, as imagens pró-escravidão ocultavam. Esta dicotomia, porém, não é simétrica. Enquanto os abolicionistas mobilizavam a dor e o sofrimento dos corpos negros para gerar empatia, os apologistas da escravidão apagavam sistematicamente essa violência, substituindo-a por cenas idílicas da vida nas plantações. Como observa Holden (2022, p. 6), “imagens produzidas por e para a causa escravocrata quase nunca faziam referência à crueldade da instituição”. Em seu lugar, promoviam um retrato idealizado, muitas vezes mostrando os escravizados como felizes, submissos ou beneficiados pela convivência com os brancos.

A oposição entre essas estratégias visuais revela, contudo, um ponto de convergência inquietante: o controle sobre a narrativa histórica. O texto demonstra que tanto o apagamento quanto a

exibição da violência têm função política. Documentos históricos foram destruídos, cartas familiares evitavam menções diretas à escravidão, e instituições do século XX descartaram arquivos que hoje seriam preciosos para a pesquisa histórica. Um exemplo simbólico é o livro de contabilidade de Dickinson, Hill & Co., que tratava da compra e venda de pessoas escravizadas e foi quase destruído pela American Antiquarian Society em 1954 – “por nojo, constrangimento ou um senso de que não pertencia a Massachusetts” (Holden, 2022, p. 6). A tensão entre ver e não ver estrutura todo o argumento do texto. Se “ver é acreditar”, como escreveu um jornalista da época ao comentar a foto de Peter, então controlar o que se vê – e o que se apaga – é disputar o próprio campo da verdade histórica. O apagamento das violências sexuais, a caricatura ou a omissão dos corpos negros nas artes visuais do século XIX e a destruição consciente de documentos ligam-se a um projeto mais amplo: a manutenção da ordem racial.

O livro de Holden sugere que o legado dessa iconografia não se limita ao passado. As estratégias de visualização e ocultamento continuam a afetar nossa percepção do período escravocrata, e estudar essas imagens – especialmente aquelas menos conhecidas – é também estudar os modos pelos quais o poder se inscreve no

olhar. A autora alinha-se à Association for Critical Race Art History ao defender que a arte visual deve ser compreendida não apenas como reflexo da cultura, mas como forma de construção ativa da hierarquia racial. “A história das culturas visuais da supremacia branca”, escreve Kirsten Pai Buick (apud Holden, 2022, p. 15), “continua a sofrer com um silêncio terrível”.

Ao dissecar as estratégias pelas quais a escravidão foi visualmente subtraída da cultura da representação no Sul dos Estados Unidos, Holden descreve não apenas um apagamento factual, mas um apagamento formal. O que se apaga, diz ela, é a agência. A presença negra não desaparece, mas é congelada em papéis reiterativos – servos silenciosos, pajens em repouso, tipos coloniais. Qualquer sujeito que desafie essa previsibilidade torna-se disfuncional ao quadro. E o retrato de família, esse instrumento burguês de transmissão da ordem, é particularmente sensível a esse tipo de disfunção. A história da escravidão nos EUA, como argumenta a autora, é também a história da tentativa deliberada de ocultá-la – o que chama de “amnésia histórica” –, e que se traduz tanto na destruição de imagens quanto na produção de imagens enganosas. O Sul dos EUA, embora riquíssimo em produção visual, foi ignorado por historiadores da arte durante décadas, em parte

devido ao viés das histórias do Norte e à ideia de que sociedades escravistas eram incapazes de produzir cultura sofisticada. A historiadora Drew Gilpin Faust é citada como uma exceção, ao apontar que o Sul ainda oferece “artefatos culturais significativos que oferecem *insights* importantes sobre a civilização que os produziu” (Faust apud Holden, 2022, p. 14).

A oposição entre imagens abolicionistas e pró-escravistas não se estabelece apenas no plano ideológico, mas no controle das formas de ver – e de não ver. Enquanto o movimento abolicionista norte-americano desenvolveu uma iconografia do sofrimento, marcada por cenas de tortura, separações familiares e marcas físicas da violência, os artistas simpáticos à escravidão cultivaram um repertório imagético de apagamento ou idealização. Trata-se de uma estetização da dominação, em que o corpo negro é domesticado, apagado ou incorporado como parte de uma paisagem idílica da ordem social.

Uma fotografia de Jeremiah Gurney (1812-1895), datada de 1850, oferece uma condensação aguda das hierarquias visuais da cultura escravista americana: nela, uma mulher negra sustenta fisicamente um bebê branco, que repousa sobre um pedestal, elevado tanto literal quanto simbolicamente (figura 4). A composição,



**FIGURA 4.**

Jeremiah Gurney, *Mulher e Criança*, ap. 1852-1858.  
Daguerreótipo com cor aplicada, ap. 3 x 2 polegadas.  
Smithsonian Art Museum.

Bézaire e a figura por vir  
Luiz Armando Bagolin  
Magali Reis

cuidadosamente construída, posiciona a criança em primeiro plano, ereta, frontal, iluminada – enquanto o corpo da mulher é oblíquo, escurecido e secundário. A mão que segura o bebê é também a que o apresenta, como quem oferece um bem. Segundo Holden (2022, p. 160-161), trata-se de um caso emblemático de “visibilidade fantasma”, em que o corpo negro é incluído apenas para ser funcionalmente obliterado: visto, mas não percebido; exposto, mas desativado. A figura da ama – rígida, maternal, deslocada – ilustra aquilo que Leslie Furth (1993, p. 63) chamou de “dinâmica complexa de distância social e nutrição protetora”. Como nas pinturas oitocentistas de costumes, o gesto de cuidado é apropriado pela branquitude enquanto o sujeito cuidador é transformado em ornamento. Gurney, ao congelar essa cena com a nitidez do daguerreótipo, não apenas reproduz a violência simbólica da época: ele a cristaliza. A mulher está ali, como escreve Deborah Willis (2009, p. 43), “como o móvel que sustenta o retrato, e não como parte dele”.

Há uma estranha convergência entre o daguerreótipo de Jeremiah Gurney e a pintura de Jacques Amans, realizada treze anos antes, em Nova Orleans. Em ambos, o corpo negro está presente, mas fora de eixo; visível, mas oblíquo. A ama de Gurney, cujo braço sustenta o bebê branco sobre o pedestal, não olha para a criança,

tampouco para a câmera – seu olhar se perde num ponto lateral, exterior à cena. O mesmo ocorre com Bélizaire, cuja figura restaurada nos revela um rosto que tampouco procura o espectador. Ambos dirigem o olhar a um lugar outro, talvez interior, talvez futuro, certamente fora do enquadramento branco. Não há convergência entre seus olhos e os nossos. E é precisamente essa ausência de reciprocidade que os desestabiliza enquanto “figuras acessórias”. A pintura e a fotografia, cada qual à sua maneira, capturam o gesto visual de um sujeito que não participa da narrativa, mas que também não pode mais ser reduzido a sua função. Esse olhar oblíquo – nem confrontador nem servil – é o que escapa à pedagogia do retrato e à retórica do afeto doméstico. Ele marca, em silêncio, a falência do regime imagético da supremacia: sua presença recusa-se a validar o pacto da cena.

Essa estratégia de ocultamento visual, mesmo com a presença da figura em cena, dialoga com o que Christina Sharpe (2016, p. 44) chama de “monumentos à violência sem memória” – estruturas simbólicas que sustentam uma ordem racial por meio da negação ativa do trauma. As imagens pró-escravistas, ao evitarem representar castigos, estupros, mutilações ou fugas, constroem não apenas uma negação da realidade, mas um projeto político de silenciamento

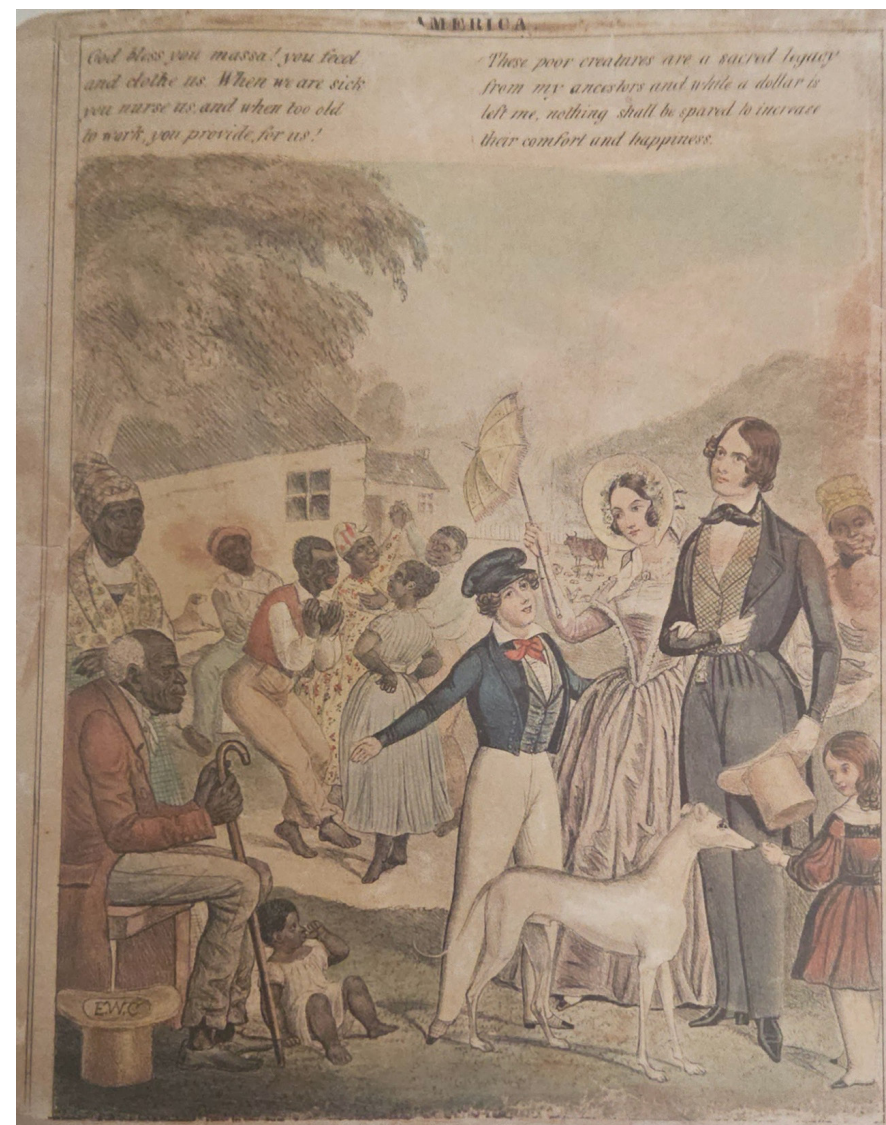
estético. A ausência de imagens do estupro de mulheres escravizadas, por exemplo, mesmo nos panfletos abolicionistas, aponta não apenas para um tabu, mas para uma ordem discursiva que considera certas violências como indizíveis – ou, pior, como aceitáveis.

Num outro exemplo, temos o retrato de Andrew Chandler e Silas Chandler – mestre e escravizado, fotografados lado a lado em trajes confederados durante a Guerra Civil americana (figura 5). Ambos olham fixamente para a lente, com o rigor posado dos retratos de estúdio do século XIX. Mas é um olhar sem afeição, sem cumplicidade, sem gesto: apenas presença. A simetria aparente das armas, dos uniformes e da pose é interrompida por uma assimetria ontológica que o discurso visual tenta camuflar. Silas, ainda que armado, ainda que fardado, permanece no lugar do corpo sem voz – o “servo leal” que a ideologia confederada queria exhibir como figura de naturalidade. Como aponta Holden (2022, p. 238-239), trata-se de um registro construído para reforçar a confiança da elite escravocrata em sua própria ordem simbólica. A imagem não prova lealdade, mas performa submissão. O olhar fixo de Silas não é um gesto afirmativo, mas um silêncio imposto. E, por isso mesmo, seu rosto se torna inquietante: como se ali se acumulasse



**FIGURA 5.**

Fotógrafo desconhecido. *Sargento A. M. Chandler e Silas Chandler*, 1861-1863. Tintatipo, aproximadamente 2 x 3 polegadas. Biblioteca do Congresso.



**FIGURA 6.**

E. W. Clay. *America*, 1841. Litografia colorida a mão, aproximadamente 13 x 17 polegadas. Biblioteca do Congresso.

a tensão de um sujeito forçado a posar não para se fazer ver, mas para reafirmar sua condição de invisibilidade crítica.

A litografia *America* (1841, figura 6), do caricaturista pró-escravista Edward Williams Clay (1999-1857), é um exemplo notório da iconografia paternalista que floresceu no Sul dos Estados Unidos nas décadas anteriores à Guerra Civil (Holden, 2022, p. 54-55). A cena representa uma família branca cercada por escravizados pretensamente satisfeitos, sorridentes, dispostos em atitude reverente e quase teatral. Um homem negro idoso repousa com uma bengala ao canto esquerdo, enquanto mulheres dançam, crianças brincam e uma ama segura nos braços uma criança branca. Ao fundo, uma cartela moralizante diz: “God bless you massa! you feed and clothe us...”, naturalizando a dependência como forma de gratidão. Como sublinha Holden, trata-se de uma representação cuidadosamente encenada para reforçar a retórica da escravidão benevolente, visualizando uma ideia de cuidado sob escravidão que nada tem de inocente. A composição apresenta os corpos negros como signos do conforto branco, apagando completamente as estruturas de violência que sustentavam a cena. A inclusão ostensiva da alegria, da harmonia e do bem-estar serve não à verdade histórica, mas à sua negação performativa.

Ao comparar essa imagem com a figura de Bélizaire no retrato de Jacques Amans, o contraste é revelador: onde Clay estetiza a subordinação como contentamento, Amans, mesmo sem querer, nos legou um corpo negro cuja mudez e obliquidade tornam-se formas de recusa. A diferença é que Bélizaire não serve à cena; sua presença nela a desestabiliza. Já os escravizados de Clay, mesmo quando visíveis, são apenas recursos narrativos do poder que os define.

Por outro lado, mesmo as imagens abolicionistas, como *Views of Slavery* (1836), com suas cenas de leilões, tortura e separações familiares, operam dentro de uma gramática do choque. A ênfase no sofrimento, como mostrou Susan Sontag, pode produzir tanto empatia quanto dessensibilização. As litografias, panfletos e gravuras circulavam rapidamente e com baixo custo, alcançando um público amplo, mas também obedeciam a uma lógica de consumo visual que transformava a dor em espetáculo. A fotografia, como no caso de Peter, acentuou essa lógica com o selo da “verdade objetiva” – e por isso foi rapidamente apropriada como instrumento de mobilização política (Holden, 2022, p. 6).

No entanto, o uso do corpo ferido como prova encerra riscos. Como observa Hortense Spillers (1987, p. 63), o corpo negro, sob o regime escravocrata, foi reduzido à carne, ao que ela chama de “a

genealogia da dor encarnada”. Reproduzir a imagem dessa carne ferida, mesmo com intenções emancipadoras, implica repetir a lógica de sua disponibilidade para o olhar. Peter, com suas costas mutiladas, é ao mesmo tempo sujeito da dor e objeto do escândalo público, capturado na tensão entre testemunho e fetichização.

A discussão proposta aqui não se restringe às imagens visuais em si, mas estende-se à política de seus registros e apagamentos. A destruição deliberada de arquivos, como no caso do livro de contabilidade de escravizados quase descartado em 1954 pela American Antiquarian Society, e o esvaziamento simbólico de cartas familiares, onde o silêncio sobre a escravidão é mais eloquente do que qualquer declaração explícita, o demonstram exemplarmente. Esse gesto – apagar, omitir, silenciar – é parte do que Michel-Rolph Trouillot (1995, p. 48) chamou de “produção do silêncio” nos mecanismos históricos: não apenas o que aconteceu, mas o que foi autorizado a ser contado. Na esfera privada, os diários e cartas do Sul escravocrata norte-americano revelam uma ambivalência constante. Muitas vezes, o sistema escravocrata é descrito apenas por alusões – “o negócio por aqui eu não acho seguro de se escrever”, registra uma jovem sulista (apud Trouillot, 1995, p. 10-11). As informações eram mantidas deliberadamente longe das populações escravizadas

e, como o ensaio mostra, as elites brancas também procuravam esconder suas práticas umas das outras. A imagem da escravidão era, nesse sentido, regulada por um regime de segredo ou omissão que operava tanto interna quanto externamente.

Mas o que ocorre quando as imagens escapam desse controle? Eyre Crowe (1824-1910), artista inglês contrário à escravidão, tentou registrar uma cena de leilão em Richmond, Virgínia, em 1853. Foi expulso do local, mas não antes de fazer um esboço que depois se tornaria a base de sua pintura *Slaves Waiting for Sale* – uma imagem que, ao contrário da maioria, coloca os sujeitos escravizados no centro e empurra os brancos para as bordas da representação. Essa inversão de foco – centrar os esquecidos, marginalizar os opressores – representa, em si, um gesto político (Trouillot, 1995, p. 11-12). A potência dessas imagens, entretanto, não reside apenas no que mostram, mas no que tornam possível imaginar. Como propõe Deborah Willis (2000, p. 9), o desafio da história visual negra é duplo: recuperar uma iconografia apagada e, ao mesmo tempo, reinventar formas de ver que escapem à lógica da fetichização e do trauma espetacularizado. Isso implica uma ética do olhar, uma atenção radical – para usar a expressão de Simone Weil – àquilo que foi sistematicamente negligenciado.

Numa pintura como *Negro Life at the South*, por exemplo, o artista Eastman Johnson (1924-1906) constrói uma cena ao mesmo tempo íntima e orquestrada, na qual os habitantes de uma habitação precária – todos negros ou mestiços – aparecem entregues a gestos cotidianos: música, conversa, flerte, repouso. Trata-se de uma composição coral, aparentemente informal, mas profundamente determinada por uma lógica de encenação racial. Como observa Holden (2022, p. 248-251), a arquitetura em ruínas, o musgo sobre o telhado e o cão no centro da cena contribuem para a impressão de uma domesticidade rústica e autônoma, que oculta as estruturas de violência que condicionam a vida daqueles retratados e, ao mesmo tempo, os fixam numa temporalidade de longa duração. A luz suave, a atmosfera bucólica e a disposição dos corpos produzem uma iconografia da “vida feliz sob a escravidão”. O quadro, embora detalhado, apresenta todos os personagens como tipos: não há rosto que encare o espectador, não há figura que rompa a moldura da cena com um gesto de dissenso. A falsa naturalidade da cena mascara seu caráter retórico: Johnson, como destaca a crítica, mobiliza o gênero da pintura de costumes para suavizar a realidade da escravidão urbana no Sul, transformando corpos racializados em elementos

paisagísticos. O cotidiano pintado não denuncia: apenas entretém e dissimula.

Mas na cena pintada por Amans, Bélizaire está ali como presença, não como papel ou somente um tipo. E essa diferença basta para possivelmente desarticular a lógica do costume. No interior das doutrinas de representação que orientaram a pintura do século XIX, especialmente no meio acadêmico francês que formou Amans, o retrato coletivo era uma tipologia derivada (e menor) da pintura histórica: sua função era conjugar o verossímil e o exemplar. Como ensinava Quatremère de Quincy (1821, p. 44), “toda figura na cena deve ser ao mesmo tempo necessária à composição e coerente com seu papel natural na sociedade”. A pintura não devia apenas refletir o mundo, mas oferecer dele uma versão moralizada. Era nesse espaço que se inscrevia a pintura de costumes: uma arte para organizar os afetos, instruir os olhos e fixar a memória familiar.

O problema de Bélizaire – se quisermos manter essa categoria com o cuidado de quem a interroga – é que sua figura, no limite, não instrui. Ela não reafirma o afeto branco, nem justifica a domesticidade. Não há, ali, aquela distância cênica que garante ao espectador sua superioridade moral. O que há é um olhar. Mas um olhar que não se submete. Que não serve. E isso, como ensinaram

os tratadistas da fisionomia moral (de Lavater a Morel d'Arleux), é precisamente o que deve ser corrigido na composição. Um criado deve parecer atento; um subalterno deve olhar para o outro, não para si. O que está fora de lugar precisa ser modulado, ou suprimido. É isso que torna o gesto de apagamento – feito em data incerta, mas seguramente no Sul racialmente segregado dos EUA – tão significativo. A pintura de Amans não é destruída: ela é corrigida. E essa correção não se dá com violência visível, mas com a tinta cuidadosa do retoque. O ato de apagar a figura de Bélizaire não é um ato de iconoclastia, mas de restauração ideológica. Ele devolve o quadro ao seu suposto equilíbrio: três crianças brancas em cena íntima, nenhuma dissonância no fundo. Como lembra Hartman (1997, p. 20), “o que desaparece não é o corpo, mas a capacidade de vê-lo como sujeito”.

Para compreender essa operação – silenciosa, mas devastadora – é preciso recuar à matriz visual do retrato oitocentista, sobretudo aquele produzido sob a égide da pintura francesa pós-revolucionária. Jacques Amans, pintor treinado na tradição de Ingres e estabelecido nos Estados Unidos nos anos 1830, trazia consigo o arcabouço técnico e retórico da Académie des Beaux-Arts. Suas obras são exercícios de equilíbrio compositivo, contornos nítidos, hierarquia tonal e

contenção afetiva. Mas, acima de tudo, suas pinturas são fiéis à pedagogia da *propriété*, entendida não apenas como adequação do estilo ao modelo, mas como correspondência simbólica entre figura e função.

O conceito de *propriété*, que aparece já em Félibien e é desenvolvido por Diderot e Quatremère de Quincy, é talvez a chave doutrinária mais útil para compreender por que a imagem de Bélizaire foi apagada. Não porque estivesse tecnicamente mal executada – ao contrário, seus traços revelam domínio do pincel e da luz –, mas porque sua presença comprometia a coerência moral da cena. A *propriété* exige que cada figura corresponda a uma ideia; que o retratado seja reconhecível não apenas pelo rosto, mas pelo papel que encarna. O burguês deve parecer industrioso, o clérigo compassivo, o negro, submisso. Quando essa lógica se rompe – quando a imagem excede o tipo –, o retrato perde sua *décence*, sua decência formal.

Charles Blanc, em seu tratado sobre a *Gramática das Artes do Desenho* (1867, p. 148), advertia contra a inclusão de figuras cuja expressão fosse “ambígua ou irreduzível aos afetos clássicos”. Ele temia, justamente, o que hoje nos comove: a opacidade. E é isso que Bélizaire oferece. Seu olhar, que não corresponde a nenhuma das

categorias retóricas da pintura de costumes (ternura, obediência, reverência), nos desarma. Ele vê sem gesto. Está sem servir. Não age, mas afirma. Sua figura não se insere em um esquema; ela o perturba. Essa perturbação, como mostrou Achille Mbembe (2018), ao discutir a economia visual da modernidade colonial, não se resolve pela negação do corpo negro, mas pela sua gestão como “resíduo útil” – uma presença que só pode ser tolerada se subordinada ao projeto de legibilidade da ordem. Bélizaire não é subordinável. Ele não denuncia, não se vitimiza, não se inscreve num *pathos* épico. Sua força está no fato de não participar do drama – e, ao mesmo tempo, ser seu centro.

Na tradição pictórica do Sul escravocrata, mesmo nas suas formas mais refinadas, a figura negra só era permitida enquanto moldura do privilégio branco. Era isso que sustentava a aparente harmonia das *conversation pieces* – gênero herdado da pintura britânica do século XVIII, mas adaptado aos valores locais do patriarcalismo e da hereditariedade. Na Louisiana, no Mississippi, na Carolina do Sul, o retrato de família era também retrato de propriedade. Os filhos, as joias, os livros, os escravos. Tudo compunha o inventário do *status*. Mas para que essa ordem

funcionasse como imagem, era preciso que os corpos negros fossem imagem de função – nunca de sujeito.

Ora, é justamente com essa lógica da função – tão profundamente incorporada ao gênero do retrato familiar oitocentista – que aparentemente a figura de Bélizaire rompe. Não por alguma expressão escandalosa, mas por aquilo que nela resiste à redução tipológica. Ele não ocupa o quadro como “parte da casa”, como se dizia nos inventários coloniais, nem como alegoria servil.

No Sul dos Estados Unidos, onde a escravidão foi não apenas prática social, mas base estrutural da economia simbólica, o retrato de família operava como alicerce ideológico da ficção do lar branco. Era necessário que a domesticidade fosse preservada, mesmo que para isso fosse preciso silenciar tudo o que a sustentava. Como se os corpos que cozinham, educavam, limpavam e sustentavam essas casas não pudessem figurar no retrato – ou, se figurassem, o fizessem como emblemas mudos da ordem. O caso de Bélizaire revela a rachadura nesse dispositivo: sua imagem não é muda, tampouco passiva. Ela fala – ainda que sem palavras – por meio de uma presença que resiste à categorização. Sua figura não é nem ornamento, nem elemento narrativo auxiliar. É justamente aí que a imagem de Bélizaire se inscreve como desafio. Sua presença formal

não infringe nenhum cânone técnico: é pictoricamente precisa, elegante, bem composta. Mas ela rompe a *propriété* moral do retrato. Aquele menino não se submete a uma função visível. Não é criança, não é escravo, não é símbolo. Ele é apenas alguém que está ali. E estar, no contexto da arte acadêmica francesa transplantada ao Sul dos Estados Unidos, é um ato perigoso quando se trata de corpos negros. Essa simples presença, deslocada da economia simbólica da cena, perturba como um “excesso de real”. Uma realidade que o código do gosto não sabia como suportar. A arte, nesse caso, não elimina o corpo: elimina sua autonomia. E quando não pode eliminar essa autonomia sem ruído, corrige. Retoca. Silencia.

Mas talvez uma das hipóteses mais inquietantes para a ocultação da figura de Bélizaire esteja não apenas nas considerações da ruptura estética ou moral, mas no campo da retórica antiga (não contemplado pela autora) – mais especificamente, no uso da memória como instrumento de construção do discurso visual. Desde a Antiguidade, a memória, como quinta parte da arte retórica latina, foi compreendida não apenas como o exercício de recordação verbal, mas como um sistema de lugares e imagens mentais – o *ars memoriae* – que sustentava a construção do discurso por meio da imaginação espacial. Essa tradição, que atravessa Cícero (1991),

Quintiliano (1920) e é retomada por humanistas do Renascimento e pelos artistas acadêmicos dos séculos seguintes, se funda na ideia de que a memória se fixa por meio da visualização de corpos, gestos e lugares físicos, assim como pelas imagens desses lugares.

É nesse sentido que a figura de Bélizaire, jovem negro de pé no fundo do retrato familiar, poderia representar uma memória incômoda demais para ser preservada no espaço da imagem pública. Após a Guerra de Secessão e a abolição formal da escravidão, o Sul dos Estados Unidos entrou num processo de reconstrução identitária que implicava também uma reconfiguração da iconografia do lar branco. A imagem do negro no retrato doméstico já não servia como emblema de ordem. Tornava-se resíduo de uma memória que se queria recalcada. A sua permanência na moldura evocava o passado escravocrata não como glória patriarcal, mas como trauma histórico. Ao contrário da memória monumental, que celebra, esta memória é o que Freud (2010) chamaria de “lembrança encobridora”: uma imagem que insiste em reaparecer, mas que é continuamente disfarçada para que uma narrativa oficial se sustente.

Esse disfarce, na pintura, toma a forma do retoque. Mas, sob o ponto de vista da retórica visual, é uma estratégia de apagamento da memória imagética – a mesma que permite à pintura acadêmica

do século XIX se tornar um instrumento de modulação do olhar e da lembrança. O rosto de Bélizaire, portanto, não é apenas figura fora do decoro: é lugar da memória indesejada, corpo-imagem que atrapalha a reconfiguração narrativa da família branca no pós-guerra. Ele aparece como vestígio daquilo que a nova ordem simbólica não podia mais assimilar. Sua exclusão é, nesse sentido, não apenas doutrinária, mas também mnemônica: apagar Bélizaire é uma tentativa de redefinir o que merece ser lembrado – e de que forma.

Após a Guerra de Secessão (1861–1865), o Sul dos Estados Unidos não atravessou apenas um colapso militar, mas um colapso simbólico. A ordem que sustentava o lar branco – baseado na escravidão, na hereditariedade e na hierarquia racial – tornou-se, de súbito, insustentável como imagem. A guerra não apenas destruiu plantações e fortunas: ela desfigurou o imaginário que dava coesão moral à vida doméstica sulista. Nesse contexto, o retrato de família não podia mais continuar a incluir os corpos que, por gerações, haviam sido representados como parte do mobiliário afetivo da casa. A presença de um jovem negro como Bélizaire, no fundo de uma cena íntima branca, já não evocava a estabilidade da servidão: evocava a lembrança incômoda da escravidão abolida, do trauma

recente, da história que se desejava enterrar. A reconstrução do Sul, do ponto de vista visual, implicava também uma reconstrução da moldura simbólica da branquitude. Era necessário purificar a imagem do lar. E para isso, não bastava narrar uma nova história: era preciso reconfigurar a memória do que havia sido.

A figura de Bélizaire, nesse sentido, encarnava aquilo que a nova iconografia da domesticidade sulista queria exorcizar – o vestígio da intimidade racial forçada, a lembrança indelével da coexistência desigual, a evidência de que a infância branca se formava sob os olhos e os cuidados de corpos negros. Sua imagem não era apenas inconveniente: era anacrônica. Uma memória viva demais para um tempo que precisava, a qualquer custo, esquecer. O mesmo Sul pós-Reconstrução, entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX, foi cenário da consolidação das políticas segregacionistas que viriam a ser formalizadas, como as leis Jim Crow. Mas antes de serem leis, foram hábitos do olhar. O apagamento de corpos negros da iconografia doméstica – seja na fotografia, na pintura, na publicidade ou na literatura visual – é o remate dessa segregação. Como se o olhar branco precisasse se purificar. Como se a convivência que existira – e que dera origem

ao retrato original – fosse, de repente, indecente demais para permanecer visível.

A comparação com outras figuras negras na pintura europeia do século XIX torna esse deslocamento ainda mais evidente. Pensemos, por exemplo, na cena construída por Géricault em *A Jangada da Medusa* (1819): ali, o corpo negro que aponta para o horizonte – inspirado em um modelo vivo, Joseph, um escravo liberto – é representado como símbolo ambíguo de esperança. Géricault o pinta com centralidade dramática, mas sem desnaturalizá-lo da sua condição de exceção. Ele é o sobrevivente. O eleito. Já em *Olympia* (1863), Manet posiciona a figura da criada negra como contrapeso semântico à nudez frontal da cortesã. Ela entrega flores, como quem oferece contexto. Está ali para destacar a brancura da outra, o poder de escolha e a visibilidade performativa dela. Em ambos os casos, a figura negra é retoricamente localizada. Está a serviço de uma tensão que ela mesma não formulou.

À maneira de contraponto, é possível evocar aqui o caso de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), cujo olhar estrangeiro sobre a população negra no Brasil Imperial, embora documentalmente incisivo, jamais rompeu com os limites representacionais do gênero baixo. Na *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834-1839),

especialmente no segundo tomo, Debret representa os escravizados e negros forros como base estrutural do trabalho agrícola e dos serviços urbanos na capital, o Rio de Janeiro. Ainda assim, mesmo nas cenas de punição e flagelo – como os açoitamentos públicos, as correntes ou as feições de dor – a representação tende à mornidão: os gestos são contidos, os rostos genéricos, e o *pathos* é filtrado pela lente da pintura de costumes, reduzido ao que Plínio o Velho chamaria de *riparographia*, o gênero das coisas vis. A violência aparece, mas sem rasgo. Não há ali retrato, mas tipo. Não há sujeito, mas classe visual. Do ponto de vista político, Debret seguia de perto as ideias de Condorcet, que associava o progresso moral à superação do estado selvático pela educação racional. Por essa via, a visibilidade dos corpos negros em Debret reforça, paradoxalmente, a aceitação da inferioridade como dado de natureza, que só a “marcha lenta da civilização” poderia, eventualmente, reverter. Ainda que visíveis, os negros ali figurados não são representados como indivíduos: são quadros vivos de uma ordem naturalizada – classificados, descritos, administrados pela pintura como ciência moral.

Em outro exemplo, numa gravura de Johann Moritz Rugendas (1802-1858), publicada na *Viagem Pitoresca Através do Brasil* (1835), a cena mostra um casal de escravizados em uma fazenda de café,



**FIGURA 7.**

*Nègre & Nègresse Dans une Plantation*, 1835. Litografia aquarelada, dans *le Voyage Pittoresque au Brésil*. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

aparentemente em repouso, diante da paisagem idealizada do trabalho tropical (figura 7). A mulher, de braços firmes, com as mãos na anca, não encara frontalmente o espectador (assim como Bélizaire), mantendo uma expressão que é ao mesmo tempo firme e vazia, como se encenasse uma prontidão civilizada. O homem, encostado a uma palmeira e com uma enxada em mãos, volta o olhar para a companheira, formando com ela um simulacro de diálogo. Trata-se, evidentemente, de uma construção moral do gênero baixo, em que a miséria é domesticada pelo pitoresco. Os corpos estão íntegros, sadios, enrijecidos pela idealização, e sua atitude em cena é performática: não há agonia, apenas docilidade contida, a famosa *cháris* preceituada pelo pintor grego Apeles, referido na *História Natural*, novamente de Plínio o Velho. Diferente de Bélizaire, cuja figura restaurada escapa ao papel e à função, os dois personagens de Rugendas são integralmente funcionalizados. São tipos, não sujeitos. Mesmo olhando, não veem. Já o adolescente negro pintado por Amans, embora recuado na cena, impõe uma presença irredutível. Seu olhar não se dirige nem ao espectador nem aos outros retratados: é um gesto visual que escapa à retórica do enquadramento. Enquanto em Rugendas a visibilidade opera como instrumento de uma administração simbólica – uma espécie de

inventário étnico da ordem escravocrata –, em Amans a visibilidade de Bélizaire aparece como resto: o que sobra do sistema da imagem quando ele já não consegue mais ordenar todos os corpos. Em um, o gesto é previsível; no outro, indecível.

Bélizaire aparentemente também não se inscreve nesse circuito no qual o enquadramento é ordenado de forma a atender o gênero pitoresco. Sua posição não é dramática. Não representa nada e nada explica, pois não está ocupando apenas uma posição tipológica na função tipificada de criado de uma família branca. E é talvez justamente por isso que ele se impõe. Sua imagem não nos interpela no registro do sublime ou da harmonia de gestos encenado. Como escreve Tina Campt (2017, p. 8), “as imagens que nos tocam não são as que gritam, mas as que recusam se dobrar ao tempo do reconhecimento”. O olhar de Bélizaire, restaurado à superfície da tela, recusa o tempo linear do retrato burguês. Ele não projeta futuro, nem consagra passado. Apenas olha. Como quem persiste. Esse olhar, agora visível, é o que transforma o quadro de Amans em um documento sobre o próprio gesto da exclusão. Sua restauração recente – conduzida com perícia técnica, mas sobretudo com escuta crítica – não deve ser compreendida como mero reparo material. O que se restitui não é apenas um corpo: é

o direito à presença incômoda, à memória sem legenda, ao lugar que a imagem tentou expulsar.

Com a reaparição de *Bélizaire*, o quadro já não é mais o que era. Ele não pertence apenas à família Frey, mas à história das imagens que tentaram ser inocentes. Ele nos devolve a possibilidade de reler não só o retrato de Amans, mas todo um regime visual que construiu, entre tons neutros e afetos domesticados, uma política da invisibilidade. O gesto restaurador, nesse caso, não é uma volta ao original: é um corte no tempo da arte. Um recomeço. O quadro restaurado nos obriga, portanto, a pensar a pintura não mais como espaço de representação harmônica, mas como campo de inscrição de ausências. O que *Bélizaire* traz de volta não é apenas sua figura, mas a ferida do que foi necessário ocultar para que o retrato funcionasse como memória socialmente aceitável. É nesse sentido que a obra se aproxima menos de uma “pintura de costumes” tradicional – como aquelas ensinadas nos tratados ingleses de Joshua Reynolds ou nos comentários morais de Watelet sobre a conveniência pictórica – e mais de uma pintura em ruínas, onde o visível emerge não como acabamento, mas como resto.

É também por isso que a história da restauração de *Bélizaire and the Frey Children* não é apenas uma história de conservação

técnica. É, sobretudo, uma história do olhar. O gesto de remover a tinta que ocultava a figura do jovem negro é também o gesto de reconhecer que aquilo que se tentou esconder continuou, durante todo esse tempo, olhando. A invisibilidade, como nos lembra Hartman, nunca é completa. Ela carrega consigo um rastro, uma resistência, uma promessa. E talvez seja isso que Bélizaire representa hoje: não uma reparação do passado, mas uma convocação crítica no presente. Seu retorno não é triunfal. Não é alegórico. É silencioso, exato, radical. Ele nos pergunta: quem pode ser lembrado? Quem teve direito à pose? Quem, ao fim, permaneceu dentro da moldura?

O rosto de Bélizaire não reivindica grandeza, não solicita compaixão, não busca centralidade. Ele apenas reaparece. E é nesse reaparecimento que reside sua força. Ele está ali, entre as dobras de uma pintura que pretendia estabilidade e que agora se oferece como campo de tensões. A moldura do retrato, antes barreira protetora da memória branca, torna-se hoje fronteira móvel, onde se desenha uma nova cena da arte: aquela em que o silêncio já não é suficiente para garantir o esquecimento.

A figura por vir, portanto, não é uma metáfora para o futuro, mas o nome de uma presença que, tendo sido retirada, retorna para exigir outra gramática da imagem. Uma figura que se mantém em

pé, visível, diante de nós, como se nos dissesse que a história da arte não se resume àquilo que foi preservado, mas se escreve também nos gestos de exclusão, nos atos de encobrimento, nos nomes que se recusaram a deixar rastros.

Bélizaire não é a exceção. Ele é a regra que se revelou. A regra da omissão, da decência seletiva, do gosto como pedagogia racial. E sua visibilidade hoje, tardia e incômoda, é o que nos obriga a repensar a própria ideia de retrato – não como imagem do que foi, mas como lugar do que insistiu em não desaparecer. Não se trata de devolver-lhe um lugar que lhe foi negado. Trata-se de perceber que ele sempre esteve ali, aguardando o momento em que nosso olhar se tornasse capaz de vê-lo.

## REFERÊNCIAS

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

CAMPT, Tina M. **Listening to Images**. Durham: Duke University Press, 2017.

CÍCERO, Marco Túlio. **De Oratore**. Trad. Pierre Grimal. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

DEBRET, Jean Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil [...]** Paris: Firmin Didot Frères, 1834-1839.

DIDEROT, Denis. **Salons**. Paris: Hermann, 1957. [especialmente os Salons de 1767 e 1769].

FÉLIBIEN, André. **Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes**. Paris: Coignard, 1666.

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. In: **Obras completas**, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FURTH, Leslie. **Augustus Vincent Tack: Landscape of the Spirit**. Edited by Ellen Cochran Hirzy and Marcia Schifanelli. Washington, DC: Phillips Collections, 1993.

HARTMAN, Saidiya. **Scenes of Subjection**: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America. New York: Oxford University Press, 1997.

HOLDEN, Vanessa M. **Hidden in Plain Sight**: Concealing Enslavement in American Visual Culture. Richmond: Virginia Museum of History & Culture, 2022.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome. **Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art**. Paris: Le Normant, 1821.

QUINTILIANO. **Institutio Oratoria**. Trad. Harold E. Butler. Cambridge: Harvard University Press / Loeb Classical Library, 1920.

REYNOLDS, Joshua. **Discourses on Art**. New Haven: Yale University Press, 1997.

SHARPE, Christina. **In the Wake**: On Blackness and Being. Durham: Duke University Press, 2016.

SPILLERS, Hortense J. "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book". **Diacritics**, vol. 17, no. 2 (1987), pp. 64–81.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silencing the Past:** Power and the Production of History. Boston: Beacon Press, 1995.

WATELET, Claude-Henri. **Essai sur les jardins.** Paris: Debure, 1774 [capítulos sobre pintura e moral].

WILLIS, Deborah. **Posing Beauty:** African American Images from the 1890s to the Present. New York, NY: W. W. Norton & Company, 2009.

WILLIS, Deborah. **Reflections in Black:** A History of Black Photographers, 1840 to the Present, New York: W.W. Norton, 2000.

## SOBRE OS AUTORES

**Luiz Armando Bagolin** é Livre Docente em História da Arte Brasileira, Doutor em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, FFLCH/USP. Professor Associado e pesquisador do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, IEB/USP. Pesquisador sobre Arte, Teorias da Arte e Arte Brasileira dos séculos XIX e XX. É orientador no Programa de Pós-Graduação em Estudos Brasileiros do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP). É curador e crítico de arte contemporânea. Foi Diretor da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, entre 2013 e 2016. Reside em São Paulo, Brasil.

**Magali Reis** é Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora Adjunta IV do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação da PUC Minas. Coordena a Rede Iberoamericana de Pesquisas - Rede Emilí@ e o Núcleo de Pesquisas Sociais: Teoria Crítica da Sociedade, Cultura e Educação (DGP/CNPq). Atua principalmente nos temas: Sociologia da Educação, Estudos Sociais da Infância, Cultura, Fundamentos da Educação.

Artigo recebido em 1 de  
julho de 2025 e aceito em 24 de  
fevereiro de 2026

*Declaração de disponibilidade de dados:*  
os conteúdos subjacentes ao texto da  
pesquisa estão contidos no manuscrito

*Editor responsável:*  
Profa. Dra. Liliane Benetti  
<https://orcid.org/0000-0002-1517-1465>