

Mulheres com “cabelos nas ventas”: representações femininas luso-brasileiras nos séculos XIX e XX

Patricia Delayti Telles
Centro de História da Arte e Investigação Artística
da Universidade de Évora

Resumo

Este texto argumenta que, ao contrário das “mulheres barbadas” representadas na pintura espanhola dos séculos XVI e XVII como anomalias ou “milagres da natureza”, a presença de buços e bigodes femininos em alguns retratos luso-brasileiros nas primeiras décadas do século XIX não visava causar estranheza. A pilosidade facial nestes retratos parece ter sido aceita pelas retratadas, não apenas como uma “marca” visual característica, visando facilitar a sua identificação, mas como sinal de força, poder, e até de sensualidade.

Palavras-chave: pelos faciais; retrato; bigodes femininos; pintura do século XIX; história da arte; estudos de género.

Abstract

We argue that the presence of upper lip hair, or even moustaches, in some female portraits from Portugal and Brazil during the first decades of the 19th century, did not mean to cause any kind of astonishment. Contrary to the representation of “bearded women” in Spanish painting from the 16th to the 17th centuries as anomalies, freaks, or “miracles of nature”, the facial pilosity displayed in these portraits seems to have been seen as a something positive. It seems to have been embraced by the sitters, not only as a characteristic individual visual “mark” allowing for them to be easily recognized, but as a sign of strength, power, and even sensuality.

Key words: facial hair; portrait; female moustaches; 19th century painting; art history; gender studies.

A presença de barbas e bigodes em alguns retratos femininos pintados na península Ibérica causa estranhamento ou desconforto. Antes do século XIX, raros exemplos pontuavam o fascínio das cortes barrocas pelo exótico; figuravam provavelmente em “gabinetes de curiosidades” ao lado de ramos de coral, cavalos marinhos secos, chifres de rinoceronte ou “unicórnio” – mementos de aberrações mais de retratos de indivíduos.

De facto, embora a busca de uma semelhança física fosse fundamental para qualquer retrato, longe de ser a cópia fiel de uma pessoa, um retrato é antes de mais nada uma construção visual. Desde o primeiro tratado de pintura dedicado ao assunto, escrito no século XVI por Francisco de Holanda, considerava-se que os pintores deviam melhorar a aparência de seus retratados: se

a pessoa fosse feia, “pareça que não é tão feia” (HOLANDA, 1984, p. 39). Essa função cosmética levava a que a existência real de um buço ou bigode não implicasse necessariamente sua inclusão num retrato. Se o pintor considerasse que os pelos prejudicavam o modelo, não apenas podia – mas devia – eliminá-los.

Assim, por mais que a morenice mediterrânea ornasse de buços os lábios de muitas mulheres, a retratística europeia dos séculos XVII e XVIII parece quase não ter registrado “barbas” ou bigodes – a não ser aqueles que ornavam faces masculinas, e contribuía para afirmar essa masculinidade. Surpreende, então, que nas primeiras décadas do século XIX alguns buços pronunciados comecem a surgir em retratos femininos.

O interesse por retratos mulheres com barbas data, pelo menos, do século XVI: em 1564, o rei de Espanha Felipe II (1527-1598) possuía o de uma “muchacha Barbuda” pintado por Anthonis Mor, dito Antonio Moro (c.1516-c.1577) (SANCHEZ CANTÓN, 1947, *apud* RAMOS, 2013, p. 6), o mais famoso retratista de seu tempo. O famoso retrato de Brígida del Río, dita a “barbuda” de Peñaranda, com as mãos postas em pose delicada contrastando com a sua longa barba branca, foi pintado em 1590 provavelmente pelo espanhol Juan Sánchez Cotán (1560-1627), mais conhecido pelas suas naturezas mortas. Permanece nas reservas do Museu do Prado, em Madrid, estranho testemunho de “mostro horrendo y raro” (COVARRUBIAS, 1610), uma criatura cuja pilosidade facial seria objeto de espanto, a ponto de ter sido convidada a vir à corte¹ e de merecer outros retratos, hoje desaparecidos, que figuravam no século XVII nas coleções de Pedro Salazar de Mendoza, do arcebispo Ribera e do marquês de Astorga.

Diversas imagens de mulheres barbudas circulavam pela Espanha barroca, algumas das quais foram gravadas.² Raras permaneceram tão famosas como a do retrato pintado por Giuseppe de Ribera, o Espanoleto (1591-1652),³ em 1631: a “mulher barbuda” amamentando o filho. Ao seu lado, figura o marido, igualmente barbado. Mas a longa explicação em latim incluída na tela indica que essa representação de Magdalena Ventura e sua família – pintados “do natural”, ou seja diante dos modelos – destinava-se, não a resguardar a memória de uma pessoa, mas de uma suposta aberração. Eis aqui “um grande milagre da Natureza”, lê-se sobre numa pedra, inserida na tela como um marco: explica que a retratada tornara-se famosa na sua região natal dos Abruzzi, na Itália, pela barba que começara a crescer a partir dos 37 anos de idade e fora retratada aos 52, a mando do vice-rei de Nápoles, então uma possessão espanhola.⁴ Colecionador de arte, mas

¹ No bosque de El Pardo, na Real Quinta: “se ve un retrato de la barbuda de Segovia, que fue mujer con grandes barbas llamada Brígida, nacida en Peñaranda, que por lo raro y monstruoso de su figura fue traída a la corte en tiempo de Felipe II” (PONZ, 1941-1942, *apud* RAMOS, 2013, p.5.).

² Ver PORTÚS (2006, p. 72) ou <<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/brigida-del-rio-la-barbuda-de-penaranda/>>.

³ Ver Ribera, José de. El Espanoleto. In: SPINOSA, Nicola. Enciclopedia del Museo del Prado. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/ribera-jose-de-el-espaoleto/7af49b35-e253-4470-9c0f-9e7b73180b87>>.

⁴ Ver RIBERA, José de (El Espanoleto). La mujer barbuda. 1631 [126 x 194 x 9 cm.] Fundación Casa Ducal de Medinaceli. Disponível em: <<http://www.fundacionmedinaceli.org/coleccion/fichaobra.aspx?id=378>>.

também de “prodígios da natureza”, D. Fernando Afán de Ribera y Enríquez, terceiro duque de Alcalá, tê-la-ia convidado para vir ao palácio, onde mandou “tirar” o seu retrato. Pouco importava a personalidade de Ventura, com o peito exposto realçado num claro-escuro patético pensado para dramatizar a sua feiura quase animal. O seu olhar nos desafia, duro, frontal, mas a tela é quase um documento científico: como as suas antecessoras, Ventura, e todos os seus, não passam de modelos passivos, sujeitos da vontade do vice-rei e do pincel de Ribera.

As volutas sensuais do rococó, e a sensibilidade do século XVIII para com uma “natureza” idealizada pelo neoclassicismo talvez chocassem com a realidade dos pelos faciais. O fascínio pelas aberrações cedia o passo a uma visão idílica da natureza, e não encontramos ainda exemplos da representação de pelos em retratos femininos durante este período.

No entanto, nas primeiras décadas do século XIX, se as barbas desaparecem, alguns bigodes comecem a surgir... O número de exemplos encontrados, tanto na pintura quanto na literatura luso-brasileiras, aponta para a necessidade de estudos mais aprofundados; contudo, três elementos parecem contribuir para essa inclusão. Primeiramente, tais como as barbas, buços e bigodes seriam sem dúvida um elemento de identificação das retratadas, uma “marca” de reconhecimento de alguns modelos (FRANCO, 1998b, p. 50-53). Conhecem-se, por exemplo, diversas versões de um retrato de senhora D. Ana Xavier Pereira de Lima da década de 1840, que o historiador Anísio Franco estima derivado de um original anterior, de autoria do pintor suíço Auguste Roquemont (1804-1852), que trabalhou e faleceu em Portugal. Em todas as versões, o buço aparece com algum destaque, facilitando a sua identificação.

Mas curiosamente, tanto em Portugal como no Brasil, a pilosidade facial conotava também sensualidade. Parece ser o caso do modelo que Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) escolheu para representar a ninfa do rio Carioca, que dá nome aos habitantes do Rio de Janeiro, pois o tratar-se de uma alegoria exclui a necessidade de identificação pessoal.

Finalmente, buços e bigodes parecem ter sido igualmente um sinal de força, de poder, como na expressão “cabelos nas ventas” (“pelo na venta”, em Portugal), usada para designar mulheres “de fibra”. Tal parece ser o caso do retrato da aristocrática D. Maria Epifânia de São José e Aragão, hoje no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, datável por volta de 1850 ou 1860 pelas características do vestido e das joias: a imponência do modelo obriga-nos a constatar que a sua imagem com fartos bigodes era perfeitamente aceitável para uma fidalga baiana. Caso não o fosse, provavelmente não teria chegado até os nossos dias. O seu destino teria sido o das numerosas telas recusadas, ou corrigidas, de acordo com a vontade dos modelos.

Estamos longe, de facto, da passividade de modelos recatados que esperávamos encontrar no mundo ibérico oitocentista. Por volta de 1839, por exemplo, uma senhora chilena escrevia ao retratista Amadeo Gras (1807-1871): “Le devuelvo el retrato para me haga el favor de ponerle pechos, [...] También me achica la boca que no me agrada tan grande y me pone un poco más de colores en la cara porque estoy muy pálida [...]” (*apud* RIBERA, 1982, p. 132, 239).

Trata-se de uma intervenção muito ativa na construção da própria imagem, em nada exclusiva à América Espanhola. Encontramos um envolvimento semelhante no Rio de Janeiro: um artigo publicado no *Spectador Brasileiro* a 7 de agosto de 1826 descreve a recusa de um retrato por uma senhora carioca porque o retratista colocou “manchas pretas” no seu pescoço (*apud* TELLES, 2015, p. 292). Embora se trate de um artigo satírico, pensado para caricaturar a ignorância dos brasileiros em termos artísticos, o importante, para nós, é que não questiona essa participação do modelo feminino na elaboração do retrato – apenas a sua falta de conhecimento pictórico.

Fossem ou não marcos para a sua identificação, é inquestionável que essas senhoras incorporaram voluntariamente os bigodes à sua autoimagem. Foram aprovados. Integram as telas que elas escolheram deixar de si para a posteridade.

Talvez possamos explicar essa inclusão pela vontade de reivindicarem uma força e uma sensualidade circunspecta em períodos anteriores, e severamente reprimidas nas décadas seguintes. Algo mudava na posição feminina no mundo luso do início do século XIX, na época que esses bigodes começam a aparecer.

A 22 de abril de 1822, meses antes da independência, o deputado baiano Domingos Borges de Barros propôs às Cortes de Lisboa nada menos que o voto feminino, considerando que “a mãe de seis filhos legítimos” era passível de participar na vida pública – uma importante conquista política que só viria a efetuar-se em Portugal, em 1931 (embora uma mulher votasse em maio de 1911, aproveitando uma brecha na lei) e no Brasil, em 1932.

A proposta de Borges de Barros não foi sequer levada à discussão, por oposição de outro deputado que se apoiou nas palavras de S. Paulo, “mulier in ecclesia taceat”, para declarar as mulheres “incapazes” de direito político.⁵ Não surpreende; a maioria da historiografia feminista dedica-se há décadas ao estudo da repressão feminina. Em meados do século XVIII, as mulheres em Portugal eram consideradas “incapazes de qualquer gênero de estudo ou erudição” (VERNEY, 1746, *apud* ARRUDA, 2006, p. 13). Raramente saíam às ruas, e mesmo assim “cobertas com hum manto de seda preta” (CASTRO, 1762, p. 214) – numa invisibilidade quase muçulmana que seria mantida no Brasil até, pelo menos, a década de 1820, quando Jean Baptiste Debret observou, no Rio de Janeiro, mulheres cobertas da cabeça aos pés com *baetas*, “traje muito generalizado”, embora já se restringisse apenas às classes sociais mais baixas (DEBRET, 1975, p. 128 e 142).

Em Portugal, onde a nobreza se transmitia também por via feminina, ainda resta muito o que estudar sobre a percepção da mulher na época de transição entre D. Maria I e D. Maria II – duas rainhas que enquadram a figura singular da voluntariosa D. Carlota Joaquina.

A situação talvez fosse um pouco diferente do restante da Europa. A jurista portuguesa Elina Guimarães escreve que, até 1867,

⁵ “As mulheres devem manter silêncio nas igrejas” (1.ª Carta aos Coríntios 14:34), ou seja, segundo a interpretação do deputado, “não tem voz nas sociedades publicas” (*Diário das Cortes*, 1822, p. 907-908.).

Ao contrário do que muita gente pensa, as restrições impostas à mulher em razão do seu sexo eram raras [...] [A] mulher de mais de 25 anos, solteira ou viúva, [...] era absolutamente livre de praticar qualquer acto sem necessitar da intervenção de [...] parente[s] masculino[s]. Podia vender, comprar, arrendar, etc., nas mesmas condições que os homens [...]. (GUIMARÃES, 1986, p. 557-577)

A sua liberdade era cerceada no domínio jurídico: não podiam ser testemunhas em atos solenes, procuradoras em juízo, prestar fiança, nem ser tutoras senão dos próprios descendentes. “Fora disto, a mulher era livre de suas acções, facto importante e pouco conhecido” (GUIMARÃES, 1986, p. 557-577). Segundo a jurista, o importante é que, por mais rigorosas que fossem as Ordenações Filipinas, ainda vigentes, esse conjunto de leis não exigia “obediência ao marido” – uma obrigação legal que passa a existir com o Código Civil português de 1867. Não contente com esse retrocesso, o Código de 1867 cria uma completa dependência financeira das mulheres em relação aos maridos, obriga-as a segui-los e a pedir a sua autorização para viajar. O marido passa a ser o “chefe de família”: pode abrir a correspondência endereçada à esposa, e vender os seus bens que não fossem imóveis. Até as escritoras passam a ter que obter a autorização dos maridos para publicar as suas obras (GUIMARÃES, 1986, p. 557-577).

Diversas imagens de mulheres revelam a aceitação dessa submissão até mesmo nos anos 1840 – décadas antes do retrógrado Código Civil. Essas pálidas senhoras recatadas e submissas eram, de facto, retratadas sem traço de pelo na venta – mas, como veremos, esse não era o caso de suas mães e avós que haviam vivido nos primórdios dos Oitocentos.

Nesse período, as invasões francesas e as Guerras Liberais entre os partidários de D. Pedro e D. Miguel haviam trazido de volta não apenas a moda dos bigodes masculinos, mas a memória de outras guerras, em que mulheres portuguesas haviam pelejado ao lado dos soldados. Conhecia-se a lenda de Brites de Almeida, a heroica padeira de Aljubarrota, que teria participado na vitória contra as tropas espanholas no século XIV, matando com a sua pá de padeira sete castelhanos que encontrara escondidos em seu forno de pão. No opúsculo que lhe foi dedicado em 1743, era descrita como mais alta que um homem, com “o semblante triste e feyo, o cabello crespo” e “seis dedos em cada mão”; dizia-se que “desde a meninice começou a ostentar animo varonil, porque em lugar de applicar ao lado da roca, somente procurava cingir a espada” (COSTA, 1743). Textos do século XVII, como a “Relaçam dos gloriosos sucessos, que as armas de Sua Magestade El Rey D. Joam IV N. S. tiverão nas terras de Castella, neste anno de 1644 até a memorável Victoria de Montijo”, também destacavam a participação de mulheres na Guerra da Restauração contra Espanha, caracterizando-as como “varonis”, ou seja, merecedoras de uma condição... masculina:

Achou-se [...] em Ouguella uma mulher tão varonil, que saiu com um chuço às trincheiras e entre os nossos soldados ajudou a resistir ao inimigo, como qualquer entre eles, e afirma-se, que [...] feriram-na na cabeça e querendo os nossos recolhê-la para se curar, o não consentiu, antes perseverou animosa, pelejando com mais irritado valor. (*apud* CAMENIETZKI; MEIRELLES, 2008, p. 382)

Essa valorização da mulher guerreira pode estar por trás do retrato de D. Eugenia Cândida da Fonseca da Silva Mendes, conhecida como a “baronesa Silva”,⁶ pintado por volta de 1826 pelo miniaturista José de Almeida Furtado (1778-1831), dito “o Gata”. A imagem choca, pois, se encontramos leves buços a realçarem os lábios de algumas mulheres, como a de Domingos Borges de Barros, em retrato de família pintado por Domingos António Sequeira (1768-1837) em Paris, este não ofusca a sua beleza (MARQUES, 2006).

Não há beleza no semblante da baronesa Silva. A sua representação parece aproximá-la da frontalidade das mulheres barbudas do Barroco espanhol. Almeida Furtado aproxima a retratada do primeiro plano, para exibir com mais clareza as suas feições. Desconcerta o contraste entre a delicadeza das suas roupas femininas, o pente dourado e o laço no cabelo, o pequenino brinco, a doçura do olhar, o leve sorriso – e o farto buço negro.

Não se trata, contudo, de um documento científico, de um monstro, de uma anomalia.

Este é bem um retrato, aprovado pelo modelo – mesmo se não se colocasse ainda a possibilidade de expô-lo a um público mais amplo, pois não existia em Portugal, antes de 1836, uma Academia de Belas Artes que realizasse exposições públicas de pintura. Tal como a maioria dos retratos do início do século XIX que abordamos, esta representação teria sido pensada para o círculo mais próximo da retratada, seus familiares e amigos. O bigode era, portanto, inevitável – por ser esta aristocrata conhecida como “a Barbuda” (FRANCO, 1998a, p. 34), envolvida de corpo e alma nas Guerras Liberais. Detida pelos miguelistas em 1828, permaneceria encarcerada até 1832 (SIMÕES, 2000), o que permite datar o retrato entre 1826 e 1828. A baronesa não se esquiva aos nossos olhares curiosos, mas o seu olhar desviado, delicado, tampouco afronta o espectador. Não parece haver, na representação da guerreira Barbuda, outra agressividade senão na preservação do bigode. Apenas uma feiura doce e resignada, difícil, como os tempos em que vivia.

Não seria contudo apenas o elemento guerreiro que explica a aceitação do buço. As mulheres aqui retratadas, por mais que reivindicassem alguma qualidade varonil, longe de serem transexuais, eram simples mães de família – fisicamente amadas por seus maridos. Essa sexualidade leva-nos a analisar um segundo elemento na importância de buços e bigodes femininos: a sua curiosa associação, no mundo luso-brasileiro, com a sensualidade.

Em 1856, na *Neta do arcediogo*, Camilo Castelo Branco (1825-1890) apresenta uma de suas heroínas, que teria 18 anos em 1838, desta forma:

Engraçada e sympathica era [...] a neta do arcediogo. O sobr'olho cerrado castanho escuro, e o buço que lhe assombrava o labio superior, não fino, mas graciosamente arqueado, eram as feições mais distintas depois dos olhos [...]. Assucena era a mulher para os sentidos e para o coração; para a voluptuosidade do amor animal, e para os arrobamentos do amor do espirito. (CASTELO BRANCO, 1856, p. 27)

⁶ Seria, de facto, baronesa, mas apenas em 1837 (CASTELLO BRANCO; TORRES, 1838, p. 224.).

Exemplos da literatura demonstram que também no Brasil, pelo menos na década de 1860, a pilosidade facial feminina era apreciada pelos homens e vista como sensual. No seu livro *Lucíola*, de 1862, o escritor José de Alencar (1829-1877) imagina o seguinte comentário, num diálogo entre amigos:

Já conheces o amor dessa mulher: é um gozo tão agudo e incisivo que não sabes se é dor ou delícia [...]. Parece que dos seus lábios borbulham lavas embebidas em mel; que o ligeiro buço que lhe cobre a pele acetinada se eriça, como espinhos de rosa através das pétalas macias; que o seu dente de pérola te dilacera as carnes deixando bálsamo nas feridas. (ALENCAR, 1862, capítulo X)

Ora data do mesmo ano de 1862 a primeira versão do quadro do brasileiro Pedro Américo, que já mencionamos. Pintado em Paris, foi oferecido pelo pintor ao imperador D. Pedro II, mas recusado pelo mordomo da Casa Imperial por considerá-lo indecente. Comprado pelo *kaiser* Guilherme da Prússia, desapareceu. A versão que subsiste no Museu Nacional de Belas Artes foi pintada em Florença pelo mesmo pintor, em 1882, e embora não possamos afirmar que reproduza em tudo a tela original, o leve buço da ninfa parece indicar que sim, dado que, em datas posteriores, essa preferência desaparece no Brasil.

Em 1874, no romance de Machado de Assis, *A mão e a luva*, a mesma associação entre volúpia e pelos já causava uma certa estranheza. Ao explicar o poder de sedução da cantora de ópera Mlle Lagrua (1831-?), sobre a personagem Estêvão, o autor escreve:⁷

A causa principal das suas preferências, era decerto o talento da cantora; mas a que ele costumava dar, nas horas de bom humor, [...] era – imaginem lá –, era o buço de Mlle. Lagrua. Talvez não fosse ele o único admirador do buço; mas outro mais fêrvido, duvido que houvesse nesta boa cidade. Um [...] escritor elegante, elevava o tal buço à categoria de bigode, compreendendo sagazmente que, se o buço era graça, o bigode era excrescência; e ele nem ao lábio da Lagrua queria perdoar.

– Oh! Aquele buço! – exclamou Estêvão nos intervalos de uma ópera –. Aquele delicioso buço há de ser a perdição da gente de bem! Quem me dera ir encaracolado por ali acima, até ficar mais próximo do céu, quero dizer dos seus olhos, e ser visto por ela, que me não descobre na turba inumerável dos seus adoradores! Querem saber uma cousa? Ali é que ela há de ter a alma, e eu quisera entreter-me com a alma dela, e dizer-lhe muita cousinha que tenho cá dentro à espera de um buço que as queira ouvir. (MACHADO DE ASSIS, 1874)

Este emblema de sensualidade das décadas de 1830/1860 já denotava, no Rio de Janeiro dos anos 1870, um certo desvio, uma certa transgressão, nas preferências do admirador.

No início do século seguinte, os pelos faciais parecem ter perdido a conotação sensual que tinham – ou pelo menos essa associação não merece a aprovação social. Desaparecem quase

⁷ Note-se que Mlle Lagrua (1831-?) de facto atuou no Rio de Janeiro, em 1853.

por completo dos retratos no Brasil, onde o imaginário popular, confrontado com uma grande onda migratória de portugueses pobres, e acostumado desde a independência a relacionar com Portugal tudo o que fosse atrasado, passa a associar a imagem de mulher de bigodes à uma visão caricatural das portuguesas.

Mas mesmo na antiga metrópole, embora o conceituado pintor José Malhoa (1855-1933) ainda retrate os pelos que encimavam os lábios da condessa de Mossamides em 1899, e envie o retrato para o Salon de Paris no ano seguinte,⁸ os bigodes femininos aparentemente perdem prestígio. Permanecem sobretudo como marcas de identidade, embora ainda pareçam conotar força, virilidade e talvez, a partir de então, uma certa idade.

No interior de Portugal, a tradição oral em certas regiões continuava até recentemente a vincular o buço à sensualidade, a equiparar a pilosidade facial à fartura de pelos púbicos. No decorrer da investigação para o doutoramento defrontamo-nos com alguns depoimentos curiosos, que não incluímos na tese por se encontrarem fora do nosso campo de pesquisa e exigirem uma recolha sistemática, no âmbito da antropologia ou da etnografia. Gostaria, contudo, de mencionar alguns: no Alentejo dos anos 1960, meninos comentavam sobre as pernas das moças mais velhas, envolvidas em meias de seda que deixavam à mostra os pelos das suas pernas: “Se tem isso na montra [vitrine], imagine o que há na loja!” (depoimento do Sr. Arthur Almeida, recolhido em Borba, Portugal, julho de 2014). Algumas senhoras ainda se lembram de, na mesma época, terem de afrontar os pais para rasparem os buços segundo as modas que acompanhavam pelas revistas – e se verem ameaçadas de “não encontrar marido” (depoimento de D. Ana Maria, recolhido em Évora, Portugal, maio de 2013). Em Matosinhos, na região do Porto, ainda na década de 1970, mulheres louras eram consideradas pouco apetecíveis por falta de pilosidade; dizia-se, com desprezo: “Ruça de mau pelo, quero casar, não tem cabelo!” (depoimento de Luísa Cortesão, recolhido em Borba, julho de 2014). No Minho, pela mesma época, um camponês surpreendeu uma senhora de Lisboa ao elogiar a sua menina, ainda bebé, exclamando: “Tão bonita, tão peludinha!” (depoimento de Luísa Cortesão, ver acima).

Mesmo assim, a julgar pelo levantamento, ainda incipiente, de seus retratos pintados, no século XX, apenas as mulheres mais velhas parecem deixar-se retratar com bigodes ou buços. Estes aparecem em abundância em fotografias, prova cabal de que eram usados – mas o efeito cosmético dos pincéis de pintor vem somar-se ao paulatino desaparecimento da pintura de retratos para eliminar os pelos faciais. Aos poucos, o retrato da mulher de bigodes passou a ser reservado sobretudo para camponesas de meia-idade, fortes, sim, mas pouco sofisticadas. Em

⁸ Sobre a participação do retrato no Salon, ver José Malhoa e os “Salons” de Paris (V) em: <<http://provocando-umateima.blogspot.pt/2013/01/malhoa-e-os-salons-de-paris-v.html>>. Acesso em: 7 dez. 2016.

pleno século XXI, mesmo a mais fervorosa admiradora de Frida Kahlo⁹ provavelmente hesitaria em deixar-se fotografar com pelos nos lábios. Mas não precisamos mais desse tipo de afirmação.

E esta não é uma história linear, nem uma história acabada. O que encontramos nestes retratos parece-me sobretudo o vislumbrar de uma reviravolta surpreendente. Em Portugal e no Brasil, antes da submissão da mulher frente ao homem, do modelo frente ao pintor, muito antes das revoluções social e visual do século XX – parece-nos que, por um breve período, esboçou-se um outro caminho. Por poucos anos que fosse, no início do XIX, pode ter sido possível, para uma mulher lusa, afirmar-se. Fizem-no. Acredito. Mas nem sempre pegaram em armas, como durante as Guerras Liberais, nem todas tiveram bigodes que passassem para a história da arte; fizeram o que sempre fizeram: trabalharam, lutaram – com mais determinação, com mais força. O silêncio da maioria não implica a falta de um discurso, ou a passividade frente ao outro. Esses raros retratos comprovam essa – permitam-me o termo infeliz – “virilidade”. Na pintura do retrato familiar, importa – nessa época – sobretudo o modelo, a preservação da sua memória enquanto pessoa, não apenas da sua imagem. Mulheres nascidas a partir dos anos 1820 seriam criadas num mundo que se fechava à sua volta – dificilmente ostentariam bigodes com a tranquilidade da “Barbuda”. No decorrer do século XIX, até recentemente, as mulheres luso-brasileiras cederam o passo aos homens, em casa como na pintura, cada vez mais coagidas, talvez, a partir de 1867; no entanto, preservavam, acredito, nas bigodudas imagens de suas avós, o eco da sua força, física ou mesmo sexual, da sua coragem – o fantasma de senhoras com pelos nas ventas.

Referências

ALENCAR, José de. *Lucíola: um perfil de mulher*. Rio de Janeiro: F. Arfvedson, 1862. Disponível em: <<http://www.cja.ufc.br/images/pdf/luciola.pdf>>. Acesso em: 7 dez. 2016.

ARRUDA, Luísa Capucho; HALL, Aline Gallasch. *Pintoras portuguesas*. Lisboa: Ela por ela, 2006.

CAMENIETZKI, Carlos Ziller; MEIRELLES, Rejane da Conceição. Frágeis damas e mulheres fortes: a representação feminina na Restauração de Portugal (1640-1668). *Cad. Pagu*, Campinas, n. 30, p. 373-394, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n30/a19n30.pdf>>. Acesso em: 7 dez. 2016.

CASTELO BRANCO, Camillo. *Scenas Contemporâneas – A Neta do Arceidiago*. Porto: A. J. da S. Teixeira, 1856.

Castello Branco e Torres, João Carlos Feo Cardoso de; PEREIRA; Manoel de Castro. *Resenha das famílias titulares do reino de Portugal: acompanhada das notícias biographicas de alguns*

⁹ A representação da pilosiade feminina no contexto da pintura colonial mexicana e seu reaproveitamento por Frida Kahlo (1907-1954) em meados do século XX exigem um estudo detalhado. Relacionam-se com as pinturas ditas “de Castas” do século XVIII, com a fotografia popular e com a ideologia política dos muralistas mexicanos, levantando questões sociais e raciais diversas daquelas no âmbito deste pequeno estudo. No entanto, a imagem da pintora tornou-se tamanho ícone no século XXI, que não poderíamos deixar de homenageá-la com esta pequena menção.

- individuos das mesmas famílias. Lisboa: Imprensa Nacional, 1838.
- CASTRO, Pe. João Bautista de. *Mappa de Portugal antigo e moderno*. Lisboa: F. L. Ameno, 1762.
- COSTA, Diogo da. *Auto novo, e curioso da forneira de Aljubartora, em que se contem a vida, e façanhas desta valerosa matrona*. Lisboa: Off. dos herd. de Antonio Pedrozo Galram, 1743.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. Emblemas morales, Emblema 64, Centuria II, 1610. Disponível em: <<http://hybridutterance.wordpress.com/2010/05/26/la-barbuda-de-penaranda-1590-juan-sanchez-cotan/>>. Acesso em: 7 dez. 2016.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo/Brasília: Martins Fontes/Ministério da Educação e Cultura, 1975. tomo II, vol. III.
- DIÁRIO DAS CORTES GERAES E EXTRAORDINÁRIAS DA NAÇÃO PORTUGUESA. Lisboa: Imprensa Nacional, 1822.
- FRANCO, Anísio. A família Almeida Furtado e a miniatura como uma arma, *A arte em Família, os Almeidas Furtados* (catálogo de exposição), Museu Grão Vasco, IPM, 1998a.
- _____. À minha Bigoduda, *Arte Ibérica*, ano 2, n. 16, p. 50-53, 1998b.
- GUIMARÃES, Elina. A mulher portuguesa na legislação civil, *Análise Social*, v. XXII (92-93), n. 3-4, 1986.
- HOLANDA, Francisco de. *De tirar polo natural*. Lisboa: Horizonte, 1984.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *A mão e a luva*, 1874. Disponível em: <http://machado-deassis.net/hiperTx_romances/obras/amaoealuva.htm>. Acesso em: 7 dez. 2016.
- MARQUES, Bruno. *Mulheres do século XVIII: os retratos*. Lisboa: Ela por Ela, 2006.
- PONZ, A. *Viage de España*. [1a edição, em 1776-1788, 18 tomos]. Madrid: Aguilar, 1947.
- PORTÚS, J., El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya, Museo Nacional del Prado, Madrid, p. 72, 2006. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/brigida-del-rio-la-barbuda-de-penaranda/>>. Acesso em: 7 dez. 2016
- RAMOS, Francisco José Garcia. *Brígida del Río: un estado de la cuestión. Teatralización y moral anatomia de la Barbuda de Peñaranda*. (Primera Parte). Programa de Estudios Avanzados en Prácticas Críticas. SOMATECA 2013 – MNCARS. Disponível em: <<http://barbaridadesfanzine.files.wordpress.com/2013/09/brigida-del-rio-un-estado-de-la-cuestion-web.pdf>>. Acesso em: 7 dez. 2016.
- RIBERA, Adolfo Luis de. *El retrato en Buenos Aires 1580-1870*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1982.
- SIMÕES, Manuela Lobo da Costa. *A Barbuda*. Linda-a-Velha: Avis Rara, 2000.
- SPECTADOR BRAZILEIRO. 7 de Agosto de 1826.
- TELLES, Patricia Delayti. *Retrato entre baionetas: prestígio, política e saudades na pintura do retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834*. 2015. 432 p. Tese (Doutorado em História da Arte) — Universidade de Évora, Évora, 2015.

Minicurrículo

Patricia Delayti Telles, membro do Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA/UE), é doutora em História da Arte pela mesma universidade, com tese sobre o retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834 (2015). Economista (PUC/RJ, 1988), com pós-graduação em História da Arte e Arquitetura no Brasil (PUC/RJ, 1992) fez mestrado em Arts Administration (Columbia University, New York, 1996). Investigadora do CHAIA e do Centro de Estudos de Arqueologia, Artes e Ciências do Património da Universidade de Coimbra, estuda arte na transição entre os séculos XVIII e XIX na península Ibérica e no Brasil, concentrando-se na pintura do retrato e no mercado de artes.