

# LA MUJER NEGRA EN LA CULTURA Y EL ARTE DEL BRASIL COLONIAL E IMPERIAL

*Carlos Castro Brunetto*

El desfile de las Escolas de Samba del carnaval de Río de Janeiro constituye, sin duda, uno de los mayores espectáculos del mundo, donde a los fastuosos “carros alegóricos” o carrozas y a los espectaculares disfraces de cada una de las “alas” o sectores de la escuela, se une la belleza de mujeres negras que, ataviadas rícamente, portan el estandarte de su Escuela. Este hecho, considerado hoy como algo normal, cotidiano y sin mayor trascendencia, tiene para los ojos de un historiador un significado mucho más profundo que interpretarlo como una simple tradición.

Esas mujeres, siempre negras, y conocidas como *porta-bandeira* llevan un estandarte, la insignia de la escuela de samba, siempre mostrando el porte de una reina, como mandan los cánones del desfile, estando acompañada por un *mestre-sala*, otro hombre también de raza negra que sigue el baile femenino mientras custodia tanto la bandera como a quien la porta. Si analizamos la historia de la cultura de Brasil, ya desde el periodo colonial, nos encontraremos que a las procesiones realizadas en homenaje de Nuestra Señora del Rosario por su hermandad, desde el siglo XVII, se incorporaba el *congado* o cortejo de los “Reyes del Congo” que, recordando los orígenes africanos anteriores a la esclavitud, y adoptando las señas externas de ostentación de las cortes europeas desde finales del siglo XVII, adaptan el ceremonial monárquico a las raíces africanas.

En el interesante diccionario sobre la esclavitud en Brasil de Alaôr Scisínio se define el término *congado* de la siguiente forma:

1. Séquito ou cortejo de pretos, em certas festas religiosas, como a da Epifania, N.S<sup>a</sup> do Rosário e S. Benedito, rei e rainha do congado, danças, combates simulados de espada (Minas Gerais, Bahia).
2. A própria dança dos negros, com reis e rainhas no acompanhamento dessas festas religiosas. De origem africana, representa luta de guerreiros [...].<sup>1</sup>

Si bien la mayor parte de los documentos relativos a estos congados pertenecen al siglo XVIII, ya existirían en el Seiscientos, lo que nos habla de una rápida adaptación de las tradiciones africanas procedentes de Guinea, de la costa de Mina o de Angola en los primeros momentos de la historia de Brasil, lógicamente vinculadas al comercio esclavista. La mujer, como señalan los documentos, jugaba un papel destacado en esos cortejos procesionales, y una evidencia que persiste en la actualidad de ese pasado son, precisamente, los desfiles de las escuelas de samba.

Desde esa perspectiva podemos afirmar que la mujer negra, esclava en la mayoría de las ocasiones, cumple un papel fundamental en la cultura del Brasil-colonia pues las manifestaciones religiosas del siglo XVIII constituyen uno de los pilares esenciales para comprender la actualidad de la cultura brasileña. Ese papel preponderante de la mujer

negra ha trascendido a diversos campos, como el de las religiones afrobrasileñas, siendo notable en el candomblé, una manifestación de culto negro manifestado a través de un panteón religioso fundido con el culto católico. La mujer negra posee una dignidad comunmente reconocida tanto por la sociedad negra como blanca o, lógicamente, mulata. Las madres de santo, o *ialorixá* de los *terreiros de candomblé*, ya sea en Bahía, Río de Janeiro u otros estados del litoral, son uno de los elementos más singulares de la actual cultura brasileña, si bien es cierto que ese respeto no es generalizable a todas las mujeres negras, ni tampoco a las blancas, en la sociedad actual.<sup>2</sup>

Ya sea en el pasado colonial, en la etapa imperial (1822-1889) o en la actualidad, la mujer negra ha jugado un papel destacado. Esa circunstancia fue especialmente advertida por los numerosos viajeros que pasaron por Brasil a lo largo del siglo XIX, dejando anotaciones sobre las costumbres de las mujeres negras en Salvador, Río de Janeiro o en la ya activa ciudad de São Paulo, llegando a sorprenderse al ver cómo muchas esclavas participaban de los festejos sociales de los propios blancos (como si se tratase de invitadas, y no de esclavas) o vivían las fiestas populares con una dignidad que resultaba extraña a la mirada extranjera.

Todo esto se aprecia en los diseños de Johann Moritz Rugendas, natural de Augsburgo, llegado a Brasil a mediados del siglo XIX acompañando la misión científica del diplomático Langsdorff, al servicio del Zar. En sus dibujos, luego pasados a la técnica litográfica, se muestra esa presencia de la mujer esclava en la sociedad colonial del tiempo del imperio y dentro de los patrones que hemos comentado, algo que más adelante comentaremos.

Ahora bien, el objetivo de nuestro trabajo no es otro que el de mostrar por qué el dibujante alemán tuvo esa visión de la mujer negra –en principio, esclava–, algo que hemos intentado demostrar desde el presente del samba y desde el siglo XIX de Rugendas. Para ello debemos recurrir a las fuentes donde se entrevén algunas de las razones que justifican esta teoría. Así, consultamos algunos de los centros archivísticos donde se conservan documentos de interés a este proyecto, caso de la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro, o los fondos existentes en Lisboa, como es el caso de *Arquivo Nacional da Torre do Tombo* y el *Arquivo Histórico Ultramarino*.

Sin embargo, el mayor volumen informativo lo obtuvimos del *Arquivo da Cúria de Mariana* (Minas Gerais), archivo diocesano del primer obispado de Minas, lo que no es extraño si consideramos el hecho de que la referencia a estas mujeres estaba incluida en los documentos de las hermandades, principalmente la del Rosario de los Negros, muchos de cuyos libros, procedentes de hermandades de diferentes puntos de Minas Gerais, se custodian en ese archivo de Mariana.

Allí pudimos constatar numerosos documentos, sobre todo del periodo comprendido entre 1750 y 1850, donde se recoge la participación determinante de la mujer negra en estos festejos organizados por tales Hermandades. Y de nuevo hemos de mencionar los *congados*. Los cortejos de los “Reyes del Congo” desfilaban en las hermandades del Rosario de los Negros, iniciando la procesión de la Virgen, y en ellos las mujeres no sólo portaban el estandarte, sino que desfilaban como reina del Congo y princesa del Congo, además de estar presentes en esas ceremonias otras tantas mujeres. Y repetimos, una vez más, que no se trata de mujeres libres en la mayor parte de las ocasiones,

porque lo normal en ese tipo de documentos es que se incluya el término “forra” o liberta, en el caso de referirse a una mujer que ha alcanzado esa condición. También debemos añadir que no es que los documentos hablen extensamente sobre su participación, simplemente la mencionan, pero el hecho de que lo hagan ya representa una novedad, puesto que en Brasil, al hablar de la mujer en este contexto, no hay alusiones a la mujer blanca, lusitana, sino a la negra, esclava o *forra*, lo que no deja de ser un acontecimiento curioso.

Sin duda alguna, la figura mítica de la negra Chica da Silva (¿-1796) es la que mejor identifica a la esclava, luego liberta, del Brasil del siglo XVIII. Ella, por su concubinato con el juez João Fernandes de Oliveira, obtuvo un gran éxito social en la región de Diamantina, al norte del estado de Minas y área de gran prosperidad en la segunda mitad del siglo XIX. El caso de esta esclava liberta, o *alforriada*, es uno más de los que nos permiten comprender el poder que algunas mujeres de origen esclavo tuvieron en el Brasil del periodo colonial. Ello puede apreciarse también en las cartas de libertad que muchos de sus dueños daban antes de morir a las esclavas con las que vivían amancebados, reconciliando el derecho a ser luego enterradas junto a su antiguo amo en templo de blancos y no necesariamente en la iglesia del Rosario de los Negros.

La literatura brasieña del siglo XIX, en pleno Imperio, y antes de la abolición de la esclavitud en 1888, recoge también a la mujer negra como parte decisiva de la imagen de Brasil, e incluso como elemento crucial del Brasil independiente. Todas estas pruebas demostrarán cómo las mujeres negras jugaron un papel fundamental, hasta el punto de que hoy incluso las identificamos como la imagen femenina de ese país y no a la mujer blanca, tan significativa y característica de su realidad como la mujer negra. El caso más notable en ese sentido es la novela de Bernardo Guimarães titulada *A Escrava Isaura*, cuya trama se desarrolla, según el autor, en los primeros años del reinado de D. Pedro II (década de 1830), si bien se publica en 1875. En esa obra, una mujer culta y bella, si bien de facciones mulatas, es perseguida por el color de su piel. Con ello el autor quería significar las barbaridades cometidas en nombre del enfrentamiento racial y de la esclavitud, considerada por muchos intelectuales del momento, anterior a la “Ley Áurea”, como el mayor atraso de Brasil.

Por lo tanto, situar el peso de la mujer esclava o, simplemente de tez oscura, en el panorama cultural de Brasil es el objetivo de nuestro trabajo, pues no debemos procurar únicamente su importancia en la economía o en la política porque sólo las manifestaciones culturales en sentido amplio y la visualización artística nos permiten adentrarnos en la comprensión de la historia de las mujeres en Brasil.

Desde el punto de vista meramente visual, consideramos que los mejores testimonios son los grabados realizados por el francés Jean-Baptiste Debret, quien llegó a Brasil con la *Missão Artística Francesa* de 1816, donde resalta diferentes aspectos relativos a la mujer, y que ya estudiamos en un trabajo anterior publicado en las actas del XIII Coloquio de Historia Canario-Americana<sup>3</sup>. Ahora nos interesa otro artífice llegado a Brasil en el siglo XIX. Se trata de Johann Moritz Rugendas (1802-1858), nacido en Baviera y miembro de una familia de pintores y grabadores. Este artista llegaría a Río de Janeiro invitado por el cónsul de Rusia en Río, el barón Georg Heinrich Langsdorff, quien le contrató como dibujante documentalista para acompañar a una misión de reconocimiento del territorio brasileño organizada por orden del Zar y que iría desde Río de Janeiro hasta el Amazonas. Sin embargo, esta misión no llegó a concretarse (al

menos no con la presencia de Rugendas); pese a ello, entre 1821 y 1825 el artista estuvo en Brasil conociendo el país, sus tipos y costumbres e incluso acompañando los sucesos acaecidos con motivo de la independencia alcanzada en 1822.

Entre 1825 y 1834 realizó numerosos dibujos, luego grabados en litografías que serían incorporadas a la primera edición donde relata su paso por Brasil, además de acompañar tales ilustraciones con sus comentarios sobre la experiencia vivida. La primera edición, en francés, se titula *Voyage Pittoresque dans le Brésil* y fue publicada en 1835 en París por el editor Englemann<sup>4</sup>. Lo cierto es que años más tarde Rugendas tornaría a Brasil, permaneciendo en Río de Janeiro entre 1845 y 1846 pintando numerosos retratos de la familia imperial. Quizás lo más sobresaliente de su producción sea su función como cronista de lo que veía, pero aportando un importante aparato crítico a las situaciones que le tocaba contemplar y que luego pasaba al pincel o al lápiz para ser posteriormente grabadas, ya se trate de sus imágenes de Brasil contempladas en los años veinte o los posteriores viajes por México, Argentina, Chile, Bolivia y Uruguay.

De toda su producción queremos destacar, sin duda alguna, las litografías aparecidas en su *Voyage Pittoresque...* y que hemos utilizado en la versión brasileña lujosamente publicada en 1989.<sup>5</sup> En el texto que aparece publicado en 1835, tras ofrecer una visión paisajística de Brasil, se adentra en varios capítulos que él denomina *Tipos e Costumes* (Tipos y Costumbres) donde no sólo describe a los miembros de la sociedad brasileña del momento, sino que introduce comentarios críticos sobre las diferentes clases sociales que pueblan el recién nacido país, con gran incidencia sobre los indígenas y los negros.<sup>6</sup>

Y es justamente ahí donde queríamos llegar. No podemos decir que Rugendas profundice especialmente en la condición femenina de la esclava o la liberta, pero sí defiende encendidamente el fin de la esclavitud y cómo ésta conseguiría realmente el progreso de Brasil. En sus propias palabras:

(...) Nada hay más insensato que creer que la emancipación progresiva de los esclavos pueda ser peligrosa para los blancos y para el Estado (...). El mismo negro liberto ocupa su lugar en las clases inferiores de la sociedad, el lugar que le es señalado por su capacidad y fortuna; su mayor ambición reside en la esperanza de que sus descendientes puedan un día, a través de uniones con razas menos oscuras, integrarse en la población de los hombres de color y tener así la posibilidad de obtener empleos y dignidades. Es el Estado quien más se lucrará con la emancipación progresiva de los esclavos, pues ella tendrá como efecto sustituir una población privada de posesiones, o, por lo menos, muy pobre, y que en ciertas circunstancias puede convertirse en temible, por una población redimida, susceptible de contribuir en las necesidades de la sociedad y en la defensa del país (...).<sup>7</sup>

Queda clara su defensa de la abolición de la esclavitud en unas fechas aún muy tempranas para un proceso que sólo concluiría en el último cuarto del siglo; en cualquier caso, se aprecia un respeto por la raza negra y una actitud positiva sobre su capacidad laboral, argumento éste –la vagancia– que era empleado por muchos de los defensores de la esclavitud, quienes defendían la utilidad del sistema como único medio que garantizaba el trabajo negro.

Rugendas introduce algunos comentarios sobre la mujer mulata, indicando sus cualidades, que en nada desmerecen a las mujeres blancas, y resaltando que si bien no pueden contraer matrimonio con hombres blancos por razones sociales, estas mujeres quedan en casa del blanco siendo bien consideradas por la sociedad brasileña a pesar de carecer del vínculo del matrimonio:

Las mulatas se distinguen por su amabilidad y por las dotes de cuerpo y espíritu. Las dificultades derivadas de las pasiones que ellas inspiran y los obstáculos consecuentes a su origen llevan muchas veces a uniones muy especiales. Así, cuando cuestiones de familia impiden a un hombre de cierta categoría casarse con una mulata por la cual se siente atraído, la lleva a casa. Allí permanece años enteros al frente de los asuntos domésticos, recibiendo, de resto, visitas de señoras casadas (...). Si razones imperiosas obligan a un hombre a desposar otra mujer, entrega una dote a la mulata que así encuentra fácilmente un marido de su color y posición, pues es considerada viuda y no una mujer de malas costumbres (...). Las mulatas se muestran, generalmente, muy fieles y son muy dedicadas a sus amigos, lo que torna estas uniones no inferiores, como en la moralidad, a las consagradas por la ley y santificadas por la Iglesia.<sup>8</sup>

Las referencias que ofrece Rugendas se refieren a las mujeres de Río de Janeiro, si bien reconoce que sus opiniones pueden generalizarse a todo Brasil aunque según él mismo reconoce “El pueblo de otras ciudades marítimas, como Bahía y Pernambuco, se parece en verdad con el de Río de Janeiro, pero hay menos sutileza y gracia en los habitantes de estas ciudades, principalmente en los de Pernambuco”.<sup>9</sup> En cualquier caso, la preocupación y dedicación del viajero, cronista y pintor, por la presencia cultural negra es evidente, así como su estudio de las costumbres de las negras y mulatas.

Todo ello se manifiesta en los dibujos preparatorios de los grabados que se imprimirían hacia 1834, como hemos indicado. Las fechas nos parecen muy interesantes, pues el tiempo en que se encontró en Brasil (1821-1825), si bien marcan los incios de su singladura como país independiente, reflejan aún modos y costumbres casi intactos del periodo colonial, opinión ésta que podemos refrendar en los múltiples textos que numerosos viajeros extranjeros dieron a conocer tras su paso por Brasil, particularmente por Río de Janeiro, durante el siglo XVIII.<sup>10</sup>

Rugendas realizó un total de cien planchas litográficas para publicar en su obra, y en muchas de ellas se hacen presentes las mujeres negras. Hemos seleccionado algunas por su interés iconográfico, y las dividimos en tres grupos. El primero atiende a la mujer negra en la vida cotidiana y laboral. El segundo comprende su imagen como sujeto de especial atención por Rugendas, ya sea como objeto en sí mismo de la representación, o acompañando a un hombre negro como “tipo social”. El tercer grupo nos presenta a la mujer negra en las danzas y otras costumbres tradicionales donde juega un papel relevante.



Figura 1. Rue droite à Rio Janeiro. Litografía de Johann Moritz Rugendas hacia 1835 publicada en *Voyage Pittoresque dans le Brésil* (3<sup>a</sup> división, plancha 13).

Entre los grabados del primer grupo destacamos *Rue droite à Rio Janeiro* (3<sup>a</sup> división, plancha 13) donde se escenifica el ir y venir en una de las calles más bulliciosas de la corte imperial, donde las mujeres negras participan de la vida cotidiana portando sus mercancías y compartiendo la cotidianeidad con hombres blancos y negros sin señalarse necesariamente el carácter esclavo. Esta visión optimista se ve truncada por otras litografías donde se aprecia el origen esclavo pero donde la mujer no muestra sumisión, sino una actitud gallarda aún en las peores circunstancias, como en el *Marché aux Nègres* (4<sup>a</sup> división, plancha 3), *Blanchisseuses à Rio Janeiro* (4<sup>a</sup> división, plancha 11) donde curiosamente se incluye a una mujer blanca entre las lavanderas negras, o en la *Préparation de la racine de mendioca* (4<sup>a</sup> división, plancha 7), donde la vemos como operaria que, como se ve en una de los personajes, no abandona la función del cuidado de los hijos. Particularmente negativa nos parece la idea que desea transmitir Rugendas en la *Chatimens domestiques* (4<sup>a</sup> división, plancha 10), en la que dos mujeres negras, obviamente esclavas, van a ser castigadas con golpes (una es llevada por la oreja), quién sabe la razón, ante la presencia de un grupo de mujeres y hombres blancos que, indolentes, presencian la escena. Es, sin duda, un alegato antiesclavista, postura que, como vemos, no sólo dejó presente en los textos, sino que la expresó igualmente en sus grabados.

Como dijimos, el segundo grupo de representaciones abarca aquéllas donde la mujer es representada casi desde un punto de vista antropológico, citando las diferentes procedencias africanas y sus diferencias en el ornato personal, como se ve en los retratos de negras de *Benguela* y *Congo* (2<sup>a</sup> división, plancha 9), o las efigies de negras de *Rebolla* y *Mina* (2<sup>a</sup> división, plancha 10). En ambos casos intenta mostrar cómo de hecho puede apreciarse, según Rugendas, a través de su forma de vestir o de los objetos

de adorno que portan, e incluso en las pinturas corporales que aparecen, por ejemplo, en la negra de Mina, una diferencia cultural.

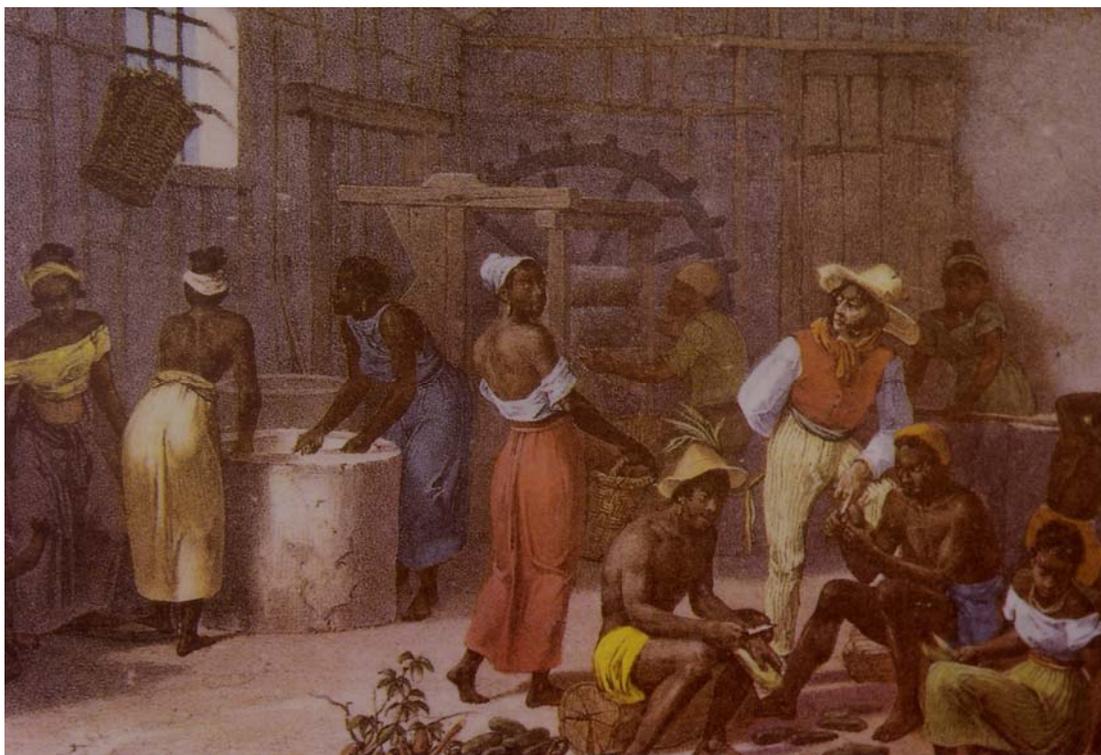


Figura 2. Préparation de la racine de mandioca. Litografía de Johann Moritz Rugendas hacia 1835 publicada en *Voyage Pittoresque dans le Brésil* (4<sup>a</sup> división, plancha 7).

Esa visión antropológica se ve acompañada por otra donde la mujer es presentada ya como género artístico en sí y en una forma que podríamos acercar al género del retrato. Queremos decir que aunque las mujeres negras aparezcan en sus litografías acompañadas por personajes secundarios, queda claro que en la mente del artista el único interés se centraba en destacar a la mujer como tal, su físico e incluso su dignidad como tal mujer de raza negra, algo acorde con las ideas abolicionistas expresadas en el texto de su libro. En este sentido destacan imágenes tales como *Negros Novos* (2<sup>a</sup> división, plancha 12), *Nègresses de Rio-Janeiro* (2<sup>a</sup> división, plancha 7), *Nègre e Nègresse dans une plantation* (2<sup>a</sup> división, plancha 6) o *Nègre e Nègresse de Bahia* (2<sup>a</sup> división, plancha 8). En este último caso, la figura de la mujer negra, presentada con gran elegancia y acompañada de un pescador negro, muestra pinturas en el rostro, con lo que Rugendas quiere dar a entender la pervivencia de algunos trazos originarios en la cultura afrobrasileña.

Un grupo de litografías nos muestra también a otras negras desarrollando actividades económicas o sociales, pero, en cualquier caso, es obvio que Rugendas deseaba mostrar en esas imágenes la naturalidad y completa integración de la mujer en la vida del país; es decir, que más que dar la impresión de destacar escenas costumbristas, parece querer resaltar que la bondad de la convivencia interracial es beneficioso para el progreso del país. Esto se ve en imágenes tales como *Venta a Reziffé* (3<sup>a</sup> división, plancha 27) donde mientras unas negras venden sus mercancías a la entrada de una venta en las calles de Recife, otras piden limosnas –adivinamos que para la cofradía del Rosario de los Negros–, y otras charlan tranquilamente, a la vez que un grupo, más

lejano, lava ropas en una acequia cercana. Es curioso que a la puerta de la venta figure a un mendigo envuelto en un manto y, supuestamente borracho, pero de color blanco, y no debemos olvidar que los protagonistas más numerosos de la escena son mujeres negras. En otra curiosa litografía, *Messe dans l'église de N.S. da Candelaria a Pernambuco* (3ª división, plancha 29), Rugendas muestra una escena social en un templo recifense, pero lo curioso es que entre los numerosos personajes blancos que devotamente asisten a la liturgia, figura junto a las damas principales y en idéntica actitud piadosa, a un grupo de negras.

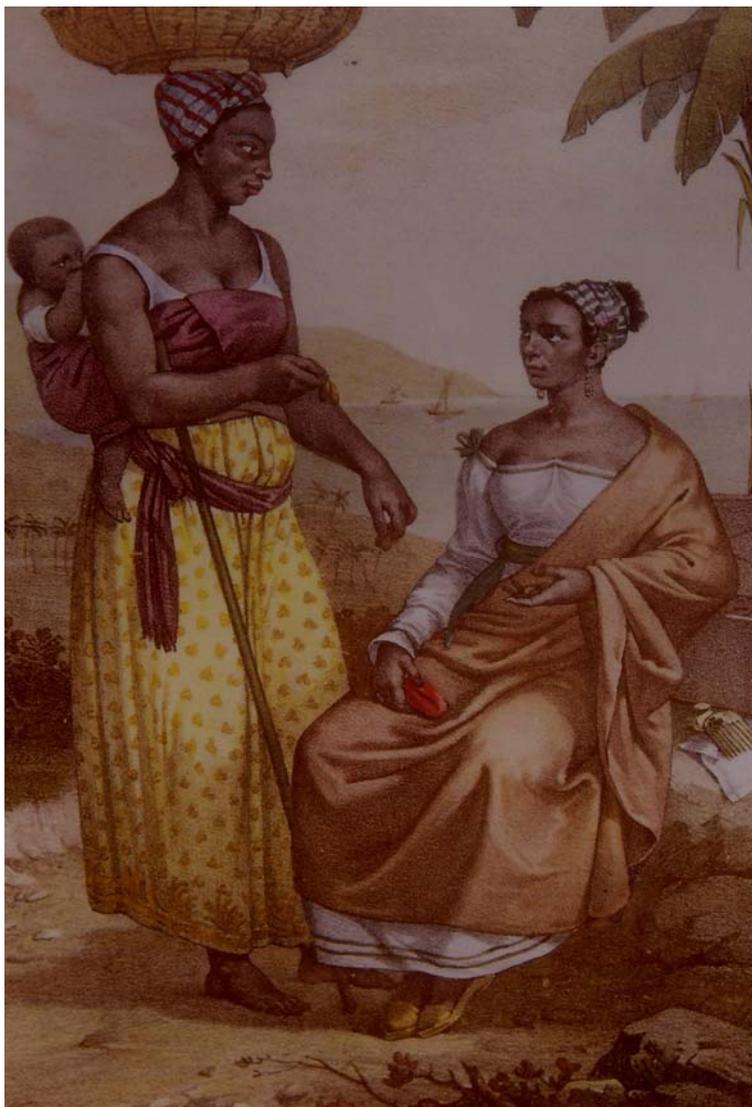


Figura 3. Nègresses de Rio-Janeiro. Litografía de Johann Moritz Rugendas hacia 1835 publicada en *Voyage Pittoresque dans le Brésil* (2ª división, plancha 7).

El último grupo de imágenes que deseamos destacar nos ofrece a la mujer participando de las danzas tradicionales u otro tipo de festejos de origen africano, pero en esas litografías queda claro que el papel social que la mujer juega es importante y destacado. Así se aprecia en una de las primeras imágenes visuales de la lucha de la capoeira, hoy practicada como deporte: *Jogar capoëra ou danse de la guerre* (4ª división, plancha 18). Esta puede relacionarse con *Danse Batuca* (4ª división, plancha 16), una danza de negros aquí acompañada por las palmas de los participantes donde la mujer negra juega igualmente una función destacada y sería una de las primeras imágenes donde se representaría lo que más tarde conoceríamos con el samba.

Más interesante aún es la *Fête de Ste. Rosalie, patronne des Nègres* (4ª división, plancha 19), escena en la que un grupo de negros desfila en procesión precedido por un grupo de músicos y centrado por un negro y una negra vestidos como reyes y cubriendo sus cabezas con coronas, mientras que tras ellos un grupo de estandartes aluden a la Hermandad del Rosario, todo ello sin que se haya mostrado imagen mariana alguna. Con ello Rugendas quiere dar a entender, sin duda, el carácter festivo y puramente africano de esta fiesta, y ello enlaza con los comentarios introductorios del presente trabajo.



Figura 4. Fête de Ste. Rosalie, patronne des Nègres. Litografía de Johann Moritz Rugendas hacia 1835 publicada en *Voyage Pittoresque dans le Brésil* (4ª división, plancha 19).

La conclusión que puede extraerse tanto de la lectura libro de Rugendas como de las ilustraciones que realizó para su preparación no dejan dudas sobre el interés por destacar el papel social tan importante que el negro juega en la sociedad brasileña, casi, y según se desprende de las imágenes, en igualdad de condiciones con el blanco, algo muy alejado de la realidad. Naturalmente, Rugendas une al hecho de ser un pintor costumbrista el traslucir en su obra un ideal filosófico sobre los derechos de los esclavos, muy lejanos aún de ser alcanzados. No obstante, sí nos parece significativo que conceda tanta importancia a la mujer, y en especial a la negra, algo que nunca antes había sucedido en la historia de Brasil puesto que las escasas referencias plásticas que conocemos, por ejemplo en el caso del retato, abordan la imagen de la mujer blanca.

Ahora bien, es preciso recordar que el artista realizaría los dibujos preparatorios y los posteriores grabados hacia 1825-1830, lo que nos invita a entender que lo que él conoció fue realmente un mundo de relaciones perteneciente a la etapa colonial y a características culturales aún muy arraigadas en las costumbres del siglo XVIII, cuando podríamos afirmar que eclosiona la *brasilidad*. Por ello, estos grabados, en muchas ocasiones, aluden a momentos culturales anteriores a la llegada de Rugendas, y la presencia social de la mujer negra en la cultura brasileña podemos rastrearla en la documentación anterior.

Los documentos conservados en la sección de manuscritos de la *Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro* son relevantes en tanto ofrecen datos curiosos sobre el funcionamiento de la venta de esclavos –si bien ahora sólo nos referimos a las esclavas–, cartas de libertad –*alforria*–, solicitud de permisos para viajar acompañados de esclavas o cuestiones relativas a la salud, como internamiento de esclavas en casas de

salud. A modo de ejemplo, podemos citar la carta que una esclava, Paula da Cunha da Conceição, dirigió al Emperador en 1825 –cuando Rugendas llega a Brasil– pidiendo ser acogida, junto con otra esclava de nombre Felipa, en el convento de *Nossa Senhora da Ajuda* de Río de Janeiro de donde fueron expulsadas por la abadesa sin motivo aparente.<sup>11</sup> Este documento no es que tenga un mayor interés en sí mismo, pero nos permite percibir que una “esclava” veía menoscabados sus “derechos” y acude nada menos que al Emperador para que medie en el conflicto. Esta situación paradójica resume muy bien el complejo entramado de relaciones en un Brasil esclavista donde los esclavos llegan a tener derechos de asociación –a través de las Hermandades–.

El *Arquivo da Cúria de Mariana*, archivo episcopal de esa ciudad, primera sede episcopal de Minas Gerais, guarda una interesante documentación de interés para la historia de la mujer en Brasil, y particularmente para la presencia de las negras, esclavas o *alforriadas* en las relaciones sociales.

Entre los documentos más antiguos figuran los relativos a la Hermandad del Rosario y San Benedito en Itatiaia –con sede en la iglesia de *Santo Antônio*–, registrándose ya en 1729-1730 la elección de los cargos de rey y reina del Congo para los desfiles procesionales del Rosario,<sup>12</sup> lo que sin duda indica la importancia de la mujer en la celebración de esas fiestas.

En otra localidad de Minas Gerais, Itaverava, la *Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos* incluye una relación, casi anual, de los reyes y reinas, *juizes e juizas* (miembros de la Junta de la Hermandad, entre los que, observemos las mujeres tienen tanta importancia como los hombres) y otros cargos de la *Irmandade*, y desde que se abre el libro en 1747<sup>13</sup>. En este sentido, es muy clarificadora la relación de los miembros de la *Mesa* –Junta–, y a su vez, del congado de la Hermandad del Rosario de los Negros de Mariana, y a modo de ejemplo citamos algunos de los nombre elegidos para el año 1750-1751:

Rey- Diogo Duarte, na Passagem.  
 Rainha- Luiza da Sylva, na Passagem [se entiende que ambos son *forros* (libertos)].  
 Príncipe- Bernardo Xavier, Escrv<sup>o</sup>. de Maria Xavier.  
 Princeza- Maria Antunes, Escrv<sup>a</sup>. do Pe. [Padre] Pedro Antunes.  
 (...).<sup>14</sup>

Lo que hemos citado es un simple ejemplo que se ve continuado en otras muchas citas de elecciones similares a lo largo de los años y en casi todos los libros de la hermandad del Rosario de los Negros –a la que pertenecían esclavos y libertos– de las diferentes localidades de Minas Gerais y otros Estados de Brasil.<sup>15</sup> Tal importancia tendría este tipo de conmemoraciones de origen africano dentro de la vida religiosa de las hermandades que no es extraño encontrar partidas específicas de gastos para sufragar lo que se dispendiaba. En el Libro de la Hermandad del Rosario de Ouro Branco (Minas Gerais), en la relación de gastos de 1782, figuran las siguientes partidas:

(...)  
 Por ouro q. se desprendio em algum reparamt<sup>o</sup>. p<sup>a</sup>. as danças de que uzam os pretos nas suas feztas... 9 ¼.  
 (...)

Pr. pano para a bandeira, feitio e pintura della... 2 ½.

(...)

Pr. fitas e flores e varios efeitos p<sup>a</sup> a preparazam da Rainha, e mais juizes...

7 ¼.

(...).<sup>16</sup>

Estos ejemplos no sólo nos permiten entender la afirmación realizada al comienzo de nuestro trabajo sobre las propias raíces del carnaval, sino que afirman la importancia del negro en la creación de las tradiciones que podemos considerar como “brasileñas”, a la vez que nos hace ponderar el papel de la mujer en ese mundo de relaciones.

La conclusión más evidente a la que puede llegarse una vez analizado tanto el volumen de referencias documentales –de las que sólo hemos escogido algunas por razones de espacio– como las obras artísticas, es que la mujer negra fue en ciertos casos valorada como elemento constitutivo y, a su vez, decisivo, de la sociedad colonial y en los primeros años del Imperio. Es una tentación dar por sentado que no representó nada significativo en su tiempo tanto por la condición femenina como por el hecho de pertenecer a la clase social más baja de la sociedad, en la suposición de que se trate de una liberta, y no digamos nada si hablamos de las esclavas. Sin embargo, las cosas no son tan sencillas y en los últimos años en Brasil se está revisando a través de numerosas publicaciones la participación de la mujer negra en la construcción del país<sup>17</sup>. En cualquier caso, tampoco queremos que se entienda que la mujer negra gozó de un papel respetable y reconocido. Nada más lejos de la realidad. La esclava, e incluso la liberta, continuaba desempeñando los oficios y labores más bajas de la sociedad y, como no podía ser de otra manera, a ella cabía el papel de prostituta, sufriendo las esclavas toda suerte de abusos. No obstante, la intención de este trabajo ha sido destacar otros aspectos que, por menos conocidos, son escasamente valorados incluso por los historiadores de género, pero que no por ello dejan de tener interés. Podemos concluir afirmando que sin la participación de la mujer negra es imposible comprender el actual Brasil, y el peso de esa afirmación podemos rastrearlo en múltiples manifestaciones culturales, siendo el carnaval uno de los ejemplos más notorios.

## NOTAS

- <sup>1</sup> SCISÍNIO, Alaôr Eduardo: *Dicionário da Escravidão*, Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1997, pp. 101-102.
- <sup>2</sup> La bibliografía sobre la cultura afrobrasileña es amplia; sin embargo, podemos acercarnos a ese complejo mundo a través de BERKENBROCK, Volney J.: *A experiência dos Orixás: un estudo sobre a experiência religiosa no Candomblé*, Petrópolis: Vozes, 1997.
- <sup>3</sup> CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: “De la virtud al exotismo: presencia de la mujer en el arte de Brasil (siglos XVIII y XIX)”, en *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana-VIII Congreso Internacional de Historia de América (AEA) 1998*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000, pp. 1.563 y 1.564.
- <sup>4</sup> Los datos biográficos han sido tomados de LEITE, José Roberto Teixeira: *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988, pp. 454 y 455.
- <sup>5</sup> RUGENDAS, Johann Moritz: *Viagem pintoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil. 3. Série; v. 8).
- <sup>6</sup> Sobre la figura de Rugendas y su relación con América, cf. DIENER, Pablo y COSTA, Maria de Fátima: *A América de Rugendas: Obras e Documentos*. São Paulo: Estação Liberdade: Kosmos, 1999.
- <sup>7</sup> RUGENDAS, J.M.: *op. cit.*, pp. 79 y 80. Traducción del autor de este trabajo (T.A.).
- <sup>8</sup> *Ibidem*, p. 84 (T.A.).
- <sup>9</sup> *Ibidem*, p. 85 (T.A.).
- <sup>10</sup> Cf. FRANÇA, Jean Marcel Carvalho: *Visões do Rio de Janeiro Colonial: Antologia de Textos, 1531-1800*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1999.
- <sup>11</sup> Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Divisão de Manuscritos, II-35, 05, 006. Documento original de febrero de 1825 y de 1 folio.
- <sup>12</sup> Arquivo da Cúria de Mariana (ACM). Prat. M, nº 23. *Livro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito de Itatiaia*, fol. 16r.
- <sup>13</sup> ACM Prat. N, nº 16. *Livro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Itaverava*. La información se halla repartida entre el folio 1r el 59v en que concluye la información que ofrece.
- <sup>14</sup> ACM Prat. P, nº 27. *Primeiro Livro de atas da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Mariana, 1747-1786*, fol. 8v.
- <sup>15</sup> Para tener un mayor conocimiento sobre la constitución de estas Hermandades en Minas Gerais, puede consultarse el trabajo de AGUIAR, Marcos Magalhães de: “Festas e rituais de inversão hierárquica nas Irmandades negras de Minas colonial”, en JACSÓ, István y KANTOR, Iris [orgs.]:

*Festa. Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa volume I.* São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001, pp. 361-393. En sentido estricto, todos los trabajos incluidos en esta obra colectiva pueden ser de gran interés para la participación de la cultura de origen africano en la construcción de Brasil.

<sup>16</sup> ACM Prat. S, nº 33. *Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Ouro Branco*, fol. 19r.

<sup>17</sup> En este sentido queremos destacar dos obras recientes que han presentado múltiples aspectos novedosos sobre la mujer en Brasil. Se trata de la obra de DEL PRIORE, Mary [Org.]: *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2000. La primera edición es de 1997 y aborda diferentes aspectos sobre la participación femenina en la sociedad, economía, vida pública, etc. de Brasil desde el periodo colonial hasta momentos muy recientes. Por otro lado, un trabajo de gran interés es el que aborda la biografía de diferentes mujeres que han destacado en la historia de Brasil. SCHUMAHER, Schuma y VITAL BRAZIL, Érico [Orgs.]: *Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.