

Os fantasmas da liberdade

The phantoms of liberty

Mariana Gazioli Leme

 0000-0002-8501-1678
marianagleme@gmail.com

Resumo

Ao analisar algumas pinturas canônicas da arte ocidental que mobilizam o ideário (também canônico) de liberdade – como *A morte de Marat* e *A liberdade guiando o povo* –, o artigo procura desvelar os silêncios e os apagamentos produzidos pela cultura visual. Assim, sugere que as pinturas não apenas escondem agentes que foram essenciais nas lutas emancipatórias, como também contribuem para a disseminação de uma ideia de liberdade que é fundamentalmente branca e masculina.

Palavras-chave

Artes visuais. Pintura francesa. Liberdade. Democracia.

Abstract

By analyzing some of the canonical paintings of Western art that mobilize the (also canonical) ideal of freedom – such as The death of Marat and Liberty leading the people –, the article seeks to reveal the silences and erasures produced by visual culture. Thus, it suggests that not only do the paintings hide the agents that were essential within emancipatory struggles, but also contribute to the dissemination of an idea of freedom that is fundamentally White and masculine.

A técnica de gravura em água-forte é um processo no qual se aplica um mordente químico – ácido nítrico, por exemplo – numa placa de metal, produzindo sulcos de acordo com o desenho do artista. Nesses sulcos, deposita-se a tinta e, com a ajuda de uma prensa, o desenho é transferido ao papel, podendo ser reproduzido em larga escala. Por sua natureza reprodutível e múltipla, a gravura tende a ser percebida como arte menor, aplicada, de tradução etc., de acordo com a tradição ocidental que costuma valorizar obras originais e únicas. A gravura, porém, tem considerável importância política, tanto no que diz respeito à circulação de informações – escritas ou não – quanto em relação a sua própria (des)valorização simbólica.

A primeira razão talvez seja a mais evidente: papel é leve, fácil de transportar, esconder e destruir, se for o caso. Notícias impressas disseminam-se rapidamente e, para citar um exemplo, em 1789 a Revolução Francesa já era conhecida nas colônias, assim como os franceses – e também brasileiros, estadunidenses, ingleses e tantos outros – receberiam as novidades da Revolução Haitiana logo após sua eclosão (Daut, 2015; James, 2010). Em 1814, o barão de Vastey (apud Daut, 2022, p. 347), ministro do rei Henri Christophe, afirmaria que graças à imprensa haitiana “Agora [...] seremos capazes de revelar os crimes dos colonizadores e responder até mesmo às mais absurdas calúnias fabuladas pelo preconceito e pela ganância de nossos opressores”.

Talvez seja possível dizer que existe também um sentido político no valor social atribuído às gravuras, como arte de segunda categoria: precisamente por ter pouco prestígio, elas podem ser entendidas como antimonumentos, capazes de acolher o contraditório ou de sorrateiramente criar sentidos insubmissos à história oficial, ao desejo daqueles que detêm o poder (e as pinturas). Nas colônias, por exemplo, são os anúncios impressos de fuga de escravizados que, ao descrever características singulares daquelas pessoas, a fim de facilitar o reconhecimento e uma futura “recuperação”, acabam humanizando-as, a despeito de todo o esforço empreendido em sentido contrário.

Por outro lado, o papel é frágil; numa instituição museológica não pode ser exposto por muito tempo, para que as cores impressas não esmaeam ou para que o suporte não oxide sob ação da luz. Assim, esses potenciais antimonumentos são guardados nas reservas técnicas, longe do olhar do público, como fantasmas. Ou seja, os indícios de sua existência se mantêm, mas o objeto

raramente é visto. De maneira contraditória, a ação de salvaguarda pode invisibilizar as próprias gravuras – ainda que as cores permaneçam vivas – e reafirmar seu lugar menos importante, tanto no escopo de uma coleção quanto em relação à dimensão pública daquelas imagens. É como se, institucionalizadas, as gravuras perdessem sua força política.

Pode-se traçar um paralelo entre a condição delicada das imagens em papel e a liberdade concedida a alguns grupos sociais subalternizados, a partir de algumas obras, quando se estabelece um diálogo entre a materialidade da existência – de objetos e sujeitos – e a suposta universalidade dos conceitos – de arte e de liberdade.

Uma água-forte colorida datada do final do século 18 mostra uma pequena multidão de mulheres empunhando armas. Com suas toucas e vestidos coloridos, elas caminham e a legenda manuscrita informa: “Épocas da Revolução. A jornada de Passy a Versailles”. Algumas parecem preocupadas, outras, como a mulher ao centro de vestido amarelo e branco, esboçam sorrisos. À esquerda, duas delas tentam arregimentar uma compatriota rica, de cintura mais fina e chapéu, que se mostra reticente.

Em 5 de outubro de 1789, sob forte chuva e sobre o chão lamacento, segundo relatos, mulheres marcharam de Paris até o castelo de Luís XVI e no dia seguinte retornaram à cidade em companhia do próprio rei, obrigado a dar satisfações à população (Jarvis, 2019). Na interpretação de Jules Michelet (1855, p. 26), um dos mais célebres historiadores franceses do século 19, se “os homens tomaram a Bastilha real, as mulheres tomaram a própria realeza”. Aquele 5 de outubro era um domingo, dia propício para encontros e sedições por ser o dia de descanso das classes trabalhadoras, de acordo com a tradição cristã.¹ Perderam-se, porém, os manuscritos que antecederam o levante, assim como a memória desse episódio central para a Revolução Francesa. Oficialmente, restaram apenas o 14 de julho, quando os homens tomaram a Bastilha, e algumas pequenas estampas.

⁵ Deuteronômio 5:12-14 “Trabalharás seis dias e neles farás todas as tuas obras; mas no sétimo dia, que é o repouso do Senhor, teu Deus, não farás trabalho algum, nem tu, nem teu filho, nem tua filha, nem teu servo, nem tua serva, nem teu boi, nem teu jumento, nem teus animais, nem o estrangeiro que vive dentro de teus muros, para que o teu escravo e a tua serva descansem como tu.”



Figura 1
Anônimo, *À Versailles, à Versailles du 5 Octobre 1789*,
água-forte, 18 x 28cm, 1789,
Bibliothèque nationale de France

Pode-se dizer que o imaginário da Revolução cristalizou-se em duas pinturas ambiciosas ou, pelo menos, percebidas como tal: *A morte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David, e *A liberdade guiando o povo* (1830) de Eugène Delacroix. A primeira foi doada pelo artista à Convenção naquele mesmo ano e hoje faz parte da coleção do Musée Royal des Beaux-Arts em Bruxelas. Uma réplica da pintura pertence ao Museu do Louvre, em cuja coleção também se encontra a obra de Delacroix. Além do fato de serem pinturas históricas que celebram os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, as obras podem ser descritas como “imagens da ausência”, que configuram, em última análise, a ideia moderna de liberdade, constituída a partir de sua própria antítese: a escravidão e a subalternidade. Em duas palavras: *liberdade branca* (Stovall, 2021).

David dedica seu quadro ao mártir da revolução, retratando-o no instante de sua morte, com pena e papel em mãos. O espectador contemporâneo talvez sinta compaixão por ele, que lutou pelo supremo ideário ocidental, a liberdade, à qual, segundo o sociólogo Orlando Patterson (apud Stovall, 2021, p. 30), “ninguém ousa negar a virtude”. Quem adivinharia que a autora do assassinato foi uma mulher, Marie-Anne Charlotte Corday d’Armont? E a quem interessa torná-la personagem fantasmagórico, como se não tivesse existido?



Figura 2
Jacques-Louis David, *La mort de Marat*, 1793, óleo sobre tela, 165 x 128cm, Musée Royaux des Beaux-Arts

Há algo que une ambos os personagens, Marat e Corday: a ideia de liberdade como um direito natural, que estrutura a supremacia branca. Como sugere a pintura, no entanto, essa afirmação de superioridade também tem gênero. É masculina, como o artista e o mártir. A título de comparação, em 1793 – mesmo ano da pintura –, a revolucionária Olympe de Gouges havia enviado à Assembleia a Carta dos direitos das mulheres e das cidadãs. Acusada de “travestimento”,² foi guilhotinada em praça pública. Significativamente, há apenas dois retratos conhecidos de Gouges, ambos em papel. De um deles não se conhece o paradeiro; o outro é uma pequena aquarela de 28 x 21cm, pertencente à coleção do Louvre e só contemplável mediante agendamento. Na ausência de uma pintura histórica que celebre a trágica morte de Gouges, ela parece ter se tornado um fantasma, como sua conterrânea Charlotte Corday no quadro de David.³

Em *A liberdade guiando o povo*, Delacroix opera de maneira semelhante à de David, ocultando os agentes históricos que possam contradizer, ou *contaminar*, a história idealizada em direção à “liberdade” – segundo a pintura, uma mulher alegórica (Marianne, a França), mas vitoriosos e vencidos são os homens brancos, os únicos a tomar a história com as próprias mãos. A Nação futura, guiada por Marianne, é representada por um menino. Onde estão as *femmes des Halles*, as trabalhadoras desse mercado francês que caminharam durante seis horas, carregando canhões e crianças, e que obrigaram o próprio rei a sair de Versailles? Onde estão as pessoas negras que, no século 18, viviam em Paris e também contribuíram para a Revolução, na esperança de um futuro melhor?

A escravidão, como estipulava o *Código Negro* promulgado no século 17, era proibida na França metropolitana (Buck-Morss, 2017; Sala-Molins, 2018). No século seguinte, no entanto, centenas desses imigrantes tiveram que requisitar seu direito por liberdade em processos judiciais – na maioria dos casos bem-sucedidos. Os documentos levantados pelo historiador Érick Noël (2006) mostram não

² A palavra, no original é “virago”, e foi proferida pelo revolucionário Pierre Gaspard Chaumette. A respeito de Gouges, ver Mousset (2003).

³ Corday está presente na cena do crime em pelo menos cinco pinturas de artistas pouco conhecidos ou anônimos: Paul Baudry, *Charlotte Corday*, 1860, Musée des Beaux-Arts de Nantes; Louis Jean Jacques Durameau, *Allégorie à la mort de Marat*, c. 1793-1794, Musée des Beaux-Arts de Tours; Jules Charles Aviat, *Charlotte Corday*, 1880, Musée des Beaux-Arts de Rouen; Jean-Jacques Hauer, *Mort de Marat*, 1794, Versailles/Musée Lambinet; e *Portrait de Charlotte Corday (1768-1793) au moment où elle vient d'assassiner Marat*, c. 1793, Musée Carnavalet.

apenas que havia expressiva população negra na França pré-revolucionária, mas que seus integrantes estavam bastante conscientes de seus direitos. Mostram, sobretudo, que para algumas camadas da população, a liberdade deve ser sempre negociada.

Delacroix escolheu não representar essas pessoas em sua pintura – seria “um defeito de cor”, capaz de deturpar sua composição romântica? As palavras da escritora Ana Maria Gonçalves são precisas: sendo a cor parte constitutiva da materialidade das pinturas, as tintas pretas e marrons são utilizadas apenas nos escombros, nas roupas e nas armas. Azuis cobrem boa parte do céu, a bandeira da França e a camisa de um sobrevivente que, de joelhos, se dirige à figura de Marianne. O vermelho cintila na bandeira e no cinto daquele homem; uma fumaça branca ilumina os céus, como se dissipasse as agruras do passado.



Figura 3
Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830, óleo sobre tela, 260 x 325cm, Louvre

Marianne está de perfil, e o formato de seu nariz lembra o das esculturas da antiguidade, simbolicamente fazendo da nação francesa herdeira da República Romana; porém, assim como as mulheres brancas, mulheres e homens negros estão ausentes da cena emblemática e, pode-se dizer, alheios à alegoria da liberdade. Dito de outra forma, tais agentes parecem existir como ausências ou fantasmas que assombra a liberdade branca, sempre lembrando que esse ideal, “universal” e “transparente”, foi construído por meio de profunda violência. Segundo a filósofa Susan Buck-Morss (2017), não haveria o pensamento iluminista de Hegel sem a existência do Haiti, ex-colônia tornada independente depois de uma bem-sucedida revolta de escravos. No século 18, afirma a autora,

a escravidão havia se tornado a metáfora de base da filosofia política ocidental, conotando tudo o que havia de mau nas relações de poder. A liberdade, seu conceito antítese, era considerada pelos pensadores iluministas como o valor político supremo e universal. Mas essa metáfora política começou a deitar raízes no exato momento em que a prática econômica da escravidão – a sistemática e altamente sofisticada escravização de *não* europeus como mão de obra nas colônias – se expandia quantitativamente e se intensificava qualitativamente, a ponto de, em meados do século 18, ter chegado a lastrear o sistema econômico do Ocidente como um todo, facilitando, de maneira paradoxal, a expansão ao redor do mundo dos próprios ideais do Iluminismo, que tão frontalmente a contradiziam. Seria de se esperar, obviamente, que qualquer pensador racional e “esclarecido” pudesse percebê-la. Contudo, não foi o que aconteceu. A exploração de milhões de trabalhadores escravos coloniais era aceita com naturalidade pelos próprios pensadores que proclamavam a liberdade como estado natural do homem e seu direito inalienável (Buck-Morss, 2017, p. 33-34).

Em 1791, eclodiu uma revolta na pequena ilha francesa de Saint-Domingue,⁴ que levaria o Haiti independente a ser a primeira república no mundo a proibir a escravidão. O artigo terceiro da Constituição de 1801 afirma categoricamente: “Não é possível que existam escravos neste território, a servidão está portanto

⁴ Ver, entre outros, James (2010); Trouillot (2000); Daut (2017) e Gaffield (2015).

para sempre abolida”.⁵ Ao contrário do que seria de esperar numa época marcada pelos ideais de “liberdade, igualdade e fraternidade”, a historiadora Marlene L. Daut (2022, p. 343) afirma que

A maioria dos relatos sobre a revolução foi marcada pela simpatia generalizada em relação aos colonizadores brancos e pelo profundo terror no que diz respeito à ideia de que africanos escravizados poderiam matar seus “donos” a fim de se libertar.

Assim, o fantasma Haiti passou a assombrar sociedades escravistas mundo afora,⁶ inspirando outras rebeliões de escravizados como em Demerara (1823) ou em Salvador (1835), e foi decisivo para constituição da ideia e do imaginário da liberdade branca, em grande medida reforçado pelas pinturas e pela cultura visual. Na França setecentista,

mais de 20% da burguesia dependia de atividades comerciais ligadas à exploração de mão de obra escrava. [E] era em meio a essa transformação que escreviam os pensadores do Iluminismo francês. Enquanto idealizavam populações coloniais com mitos do bom selvagem (os “índios” do “Novo Mundo”), o sangue vital da economia escravista não lhes importava (Buck-Morss, 2017, p. 49-50).

Em certo sentido, ainda hoje o fantasma do Haiti assombra o imaginário branco. E está particularmente “presente” nos discursos da arte e das instituições que pretendem salvaguardar este bem tão precioso, a liberdade, enquanto valor supremo atribuído ao Ocidente.

Em 1800 a artista francesa Marie-Guillemine Benoist enviou ao Salão aquela que é considerada sua obra-prima, o *Retrato de uma mulher negra*,⁷ e faz parte da coleção do Louvre desde 1818. Seis anos antes daquele Salão, em 1794, os revolucionários franceses haviam abolido a escravidão em suas colônias

⁵ No original: *Il ne peut exister d'esclaves sur ce territoire, la servitude y est à jamais abolie*. Disponível em [http://thelouvertureproject.org/index.php?title=Constitution_of_1801_\(French\)](http://thelouvertureproject.org/index.php?title=Constitution_of_1801_(French)). Acesso em 8 set. 2022.

⁶ Sobre o “fantasma” do Haiti a legislação brasileira no início do século 19, ver Queiróz (2017).

⁷ Benoist, nascida Laille-Leroulx, foi aluna de Élisabeth-Louise Vigée Lebrun e uma das três mulheres aceitas no ateliê de Jacques-Louis David, expondo regularmente no Salão desde 1791. Sobre a biografia da artista, ver Ballot (1914).

e, nesse contexto, a pintura de Benoist pode ser interpretada como uma alegoria da liberdade. Nas palavras do historiador da arte James Small (2004),

Embora não se saiba se ou em que medida Benoist participou dos voláteis debates sobre escravidão e gênero durante o final do século 18 e início do 19 na França, sua pintura pode ser entendida como uma voz de protesto, ainda que discreta, no âmbito do discurso sobre escravidão humana. Com o retrato, a artista reagiu ao racismo francês do início do século 19 e ao tratamento menos que desejável em relação às mulheres, jogando com a analogia popular estabelecida entre mulheres e escravos.⁸

Tal qual Marianne em Delacroix, a mulher do retrato de Benoist é representada com seu torso nu, o que sugere que ela seria uma figura alegórica. Além disso, a jovem veste as cores da bandeira francesa, que havia sido oficializada em fevereiro de 1794: um tecido branco e diáfano como turbante e uma espécie de túnica; uma fita vermelha lhe entrelaça na altura do busto e um tecido azul, ligeiramente brilhante, cobre a cadeira. A artista mostra sua *expertise* em representar diversas superfícies, além dos tecidos e da pele escura da modelo: o metal do pequeno brinco, o estofado da cadeira e a madeira folheada a ouro. Ao fundo, uma superfície clara e monocromática. Com evidente referência à nação tricolor e representando a modelo numa pose hierática, a pintura de Benoist pode sugerir, por um lado, que a liberdade é uma mulher negra. Por outro lado, segundo a interpretação de Small (2004),

Portrait d'une négresse [como a obra era conhecida até 2018] é menos um retrato de uma mulher negra que um retrato da própria Benoist. E, a esse respeito, trata-se de uma típica pintura colonial em que a artista que o criou serve-se do Outro racializado para definir e empoderar o Eu colonizador.⁹

⁸ No original: *Although we do not know whether or to what extent Benoist partook in the volatile debates on slavery and gender current during the late eighteenth and early nineteenth centuries in France, her painting may be seen as a voice of protest, however small, in the discourse over human bondage. With the portrait, the artist responded to early nineteenth-century French racialism and the less-than-desirable treatment of women by playing upon the popular analogy of women and slaves.*

⁹ No original: *Portrait d'une négresse is less a portrait of a black woman and more a portrait of Benoist herself. And in this respect, it is a typical colonialist picture in that the artist who created it made use of the racialized Other to define and empower the colonizing Self.*



Figura 4
Marie-Guillemine Benoist,
Portrait d'une femme noir,
1800, óleo sobre tela,
81 x 65cm, Louvre

Seja como for, o contraste entre o branco do tecido e o negro da pele – e, por extensão, entre pessoas brancas e pessoas negras – não passou despercebido na época. Uma publicação anônima de 1801 intitulada *La Vérité au Muséum ou l’oeil trompé, critique en vaudeville sur les tableaux exposés au Salon* [A verdade no Museu ou o olho enganado, crítica em *vaudeville* sobre os quadros no Salão] traz um poema significativo:

Não sei se é talento
Dispor o negro sobre o branco,
É o que se vê nesta pintura;
O contraste fere os olhos,
Quanto mais realça o rosto,
Mais o retrato parece hediondo.¹⁰

A ambiguidade do texto sugere equivalência entre as cores da pintura e a aparência das pessoas que, ao longo da escravidão moderna, se tornaram sinônimos conceituais, pictóricos – e violentamente reais – de seres humanos e seres considerados menos-que-humanos. Outra interpretação possível, mas talvez não tão convincente, seria a referência aos seios nus das mulheres nos mercados de escravos, mas a fragilidade dessa leitura está na contradição entre a condição degradante da escravidão sobreposta às cores da bandeira nacional e ao interior, se não luxuoso, pelo menos confortável.

Estudos recentes estabeleceram que a modelo era empregada do cunhado da artista, uma mulher de origem caribenha chamada Madeleine (Murrell, 2018, p. 40). Se não há como saber exatamente qual a intenção de Benoist em relação ao retrato – alegoria da liberdade, referência ao mercado de escravos ou ainda autorretrato por contraste –, a relação estabelecida entre artista branca e modelo negra, na França de 1800, era profundamente desigual. Em outras palavras, uma mulher “respeitável” da época jamais mostraria seu seio em público, mas o poder de negociação de Madeleine para definir seu próprio retrato era pequeno – se é que havia algum. Alguém de sua condição, aliás, deveria saber que sua liberdade estava longe de ser garantida.

¹⁰ No original: *Je ne sais si c'est un talent/ De mettre du noir sur du blanc,/ On le voit dans cette peinture;/ Ce contraste blesse les yeux,/ Plus il fait sortir la figure,/ Plus le portrait parait hideux.*

Apenas um ano após a pintura, em outubro de 1801, Napoleão nomeou seu cunhado Charles Victor Emmanuel Leclerc chefe da força expedicionária que tinha como missão retomar o controle da ilha de São Domingos e restabelecer a escravidão nas colônias. As tropas desembarcam em fevereiro de 1802 e encontraram forte resistência local, sob a liderança de Toussaint L'Ouverture. Naquele mesmo ano, a escravidão voltaria a ser legalizada em território colonial, e Leclerc faleceria de febre amarela. Em novembro de 1803 as tropas francesas foram derrotadas e, no dia primeiro de janeiro do ano seguinte, o general Jean-Jacques Dessalines proclamou a independência do Haiti, tornando-se governador-geral da nação.

Historiadores e artistas, a partir de então, se esforçariam para transformar a luta pela liberdade – irrestrita – da Revolução Haitiana em fantasmagoria ou, na pior das hipóteses, em episódio cujas maiores vítimas seriam as pessoas brancas, por exemplo:

Nos dois volumes de *Saint-Domingue, ou Histoire de ses Révolutions*, publicado anonimamente por volta de 1804, ano em que a Revolução terminou, um frontispício reduzia a rebelião de pessoas escravizadas a uma simplória guerra racial: 'Revolta generalizada dos negros. Massacre dos brancos' (Daut, 2022, p. 344).

Em 1815, Napoleão seria derrotado, mas a escravidão ainda persistiria por décadas, sendo abolida em território colonial francês em 1848. *A liberdade guiando o povo* data de 1830 e, “à luz” desses fatos, é compreensível que o pintor romântico tenha deliberadamente apagado a luta histórica de pessoas negras em direção à liberdade – e, metaforicamente, a própria ideia de liberdade. A pintura foi adquirida pelo Estado francês depois do Salão de 1831, quando passou a fazer parte da coleção do Musée du Luxembourg, primeira instituição a ter como foco a exposição de artistas contemporâneos. Em 1874, a obra foi transferida ao Louvre, onde se encontra exposta de maneira triunfal, logo após a construção da Grande Galerie, dedicada à arte italiana do Renascimento. A disposição das obras sugere que a República Francesa é herdeira direta dessa grande tradição humanista, que floresceu na Europa nos séculos 15 e 16 em paralelo à expansão colonial. Porém, se os “outros” são invisíveis nas pinturas mais emblemáticas, como as de David e Delacroix, milhares de papéis, documentos, gravuras e manuscritos ainda acolhem os fantasmas daquelas pessoas sobre cujos corpos a supremacia branca construiu seus monumentos.

Mariana Gazioli Leme é curadora e pesquisadora, interessada no cruzamento de branquitude, colonialidade e cultura visual. É bacharel em artes visuais e mestre em história da arte, ambos pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Referências

- BALLOT, Marie-Juliette. *Une élève de David, la Comtesse Benoist, l'Émilie de Demoustier 1768-1826*. Paris, 1914.
- BUCK-MORSS, Susan. *Hegel e o Haiti*. São Paulo: n-1, 2017.
- DAUT, Marlene L. Todos os demônios estão aqui: como a história visual da Revolução Haitiana falseia o sofrimento negro e sua morte. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 43, jan.-jun. 2022.
- DAUT, Marlene. *Baron de Vastey and the origins of Black Atlantic Humanism*. Cambridge: Palgrave MacMillan, 2017.
- DAUT, Marlene. *Tropics of Haiti: race and the literary history of the Haitian Revolution in the Atlantic world, 1789-1865*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.
- GAFFIELD, Julia. *Haitian connections in the Atlantic world: recognition after revolution*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2015.
- JAMES, Cyril Lionel Robert. *Os jacobinos negros. Toussaint L'Ouverture e a Revolução de São Domingos*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- JARVIS, Katie. *Politics in the marketplace: work, gender, and citizenship in revolutionary France*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- LA VÉRITÉ *au Muséum ou l'œil trompé, critique en vaudeville sur les tableaux exposées au Salon*. Paris: HY Imprimeur, an IX. 1801. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6425762s/f19.image.r=%22portrait%20d'une%20negresse%22?rk=278971;2>. Acesso em 24 set. 2022.
- MICHELET, Jules. *Les femmes de la Révolution*. Paris: Adolphe Delabays, 1855.
- MOUSSET, Sophie. *Olympe de Gouges et les droits de la femme*. Paris: Éditions du Félin, 2003.
- MURELL, Denise. *Posing Modernity. The black model from Manet and Matisse to today*. New Haven/London: Yale University Press, 2018.
- NOËL, Érick. *Être noir en France au XVIIIe siècle*. Paris: Tallandier, 2006.

QUEIRÓZ, Marcos Vinícius Lustosa. *Constitucionalismo brasileiro e o Atlântico Negro: a experiência constitucional de 1823 diante da Revolução Haitiana*. Dissertação (Mestrado em Direito). Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SALA-MOLINS, Louis. *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan*. Paris: Presses Universitaires de France, 2018.

SMALL, James. Slavery is a woman: 'race,' gender, and visibility in Marie Benoist's *Portrait d'une négresse* (1800). *Nineteenth-Century Art Worldwide*, v. 3, n. 1, 2004. Disponível em <http://www.19thc-artworldwide.org/spring04/70-spring04/spring04article/286-slavery-is-a-woman-race-gender-and-visibility-in-marie-benoists-portrait-dune-negresse-1800>. Acesso em 24 set. 2022.

STOVALL, Tyler. *White freedom. The racial history of an idea*. New Jersey: Princeton University Press, 2021.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the past: power and the production of history*. New York: Beacon Press, 2000.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

Como citar:

LEME, Mariana Gazioli. Os fantasmas da liberdade. Dossiê Poder, mulheres e feminismos nas artes. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 44, p. 390-404, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.19>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>