


# Miguel Cabrera e a ressignificação das pinturas de castas na História Social da Arte

Mairá de Oliveira Gomes<sup>1</sup>

 0009-0003-1746-643X

*Como citar:*

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 18, 2024. **Atas do XVIII Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 18, 2024.

DOI: 10.20396/eha.18.2024.11823

## Resumo

As pinturas de castas do século XVIII são essenciais para compreender as dinâmicas de mobilidade social na América colonial. Alguns estudiosos interpretam essas obras como uma maneira de categorizar e classificar as mestiçagens, enquanto outros veem nelas uma estratégia para preservar os privilégios dos *criollos* às vésperas das reformas borbônicas. Neste sentido, artistas como Luís de Mena retrataram a estratificação social, mas Miguel Cabrera, homem mestiço, ao representar as "castas" subalternas com itens de luxo em espaços comuns da vida cotidiana, contrariou leis da época. Essa abordagem é vista como uma crítica às normas, propondo um novo imaginário sem os estigmas sociais.

**Palavras-chave:** Pinturas de castas. Mestiçagem. Mobilidade social. Subversão da norma.

---

<sup>1</sup> Mestranda em História Social pelo programa da Universidade Federal Fluminense sob orientação do Professor Doutor Marcelo da Rocha Wanderley. Contato: mairagomes@id.uff.br.

## Introdução

No século XVIII, o mundo vivenciou diversas transformações em todos os âmbitos da sociedade, que caminhavam para uma renovação de suas crenças, valores e estruturas. O advento do iluminismo, com seus princípios de razão e ciência e seus ideais de liberdade, desafiou o tradicionalismo e fomentou novas concepções de pensamento. Esse período, que também foi marcado por revoluções tanto na Europa quanto no continente americano, ampliou o debate e a busca por liberdade e igualdade, gerando um espaço propício para a construção de uma sociedade mais moderna e com possibilidades para além das normas estabelecidas.

A transgressão nas colônias ibéricas, sobretudo nas espanholas, foi significativa devido ao seu contexto político e socioeconômico. Esse contexto é o da implementação das chamadas "reformas borbônicas", iniciadas durante o reinado de Felipe V (1º reinado de 1700 a janeiro de 1724 e 2º reinado de setembro de 1724 até sua morte, em 1746). Suas reformas tinham como objetivo modernizar a administração colonial e centralizar o poder, a fim de melhorar a eficiência do império espanhol. Apesar de, teoricamente, as reformas visarem melhorias imperiais, o reflexo delas nas colônias não foi positivo.

John Lynch<sup>2</sup>, em *The Hispanic American Revolutions*, destaca que as reformas borbônicas resultaram na exacerbação das tensões sociais nos vice-reinos hispânicos e tiveram um impacto duplo: "por um lado, modernizaram a administração colonial; por outro, acirraram as disputas sobre a representação e o controle local, aumentando o desejo da colônia pela autonomia." É importante explicar que as reformas foram uma medida adotada após os conflitos de sucessão (1701-1714) e, por isso, buscavam também uma espécie de recuperação financeira, que seria gerada por um aumento da exploração colonial. Entretanto, a coroa espanhola encontrou empecilhos: o poder e a influência das elites locais, os *criollos*.

Deste modo, a alternativa mais cabível foi limitar os usos e abusos dos privilégios que esses grupos exerciam há séculos. Em contrapartida, as reformas borbônicas não significaram apenas restrições; ao aumentar a exploração das minas em busca de ganhos financeiros, proporcionaram desenvolvimento urbano e comercial, principalmente nos dois grandes polos coloniais espanhóis: o vice-reino do Peru e o vice-reino da Nova Espanha. Isso criou um mundo onde a mobilidade social e econômica dos indivíduos se tornou possível como nunca.

---

<sup>2</sup> LYNCH, John. *The Hispanic American Revolutions*, 1808 - 1826. Estados Unidos, 1973.

Assim, os conflitos não se limitavam apenas à colônia e à monarquia espanhola; o interior da América também estava em ebulição. A necessidade de mobilidade de alguns grupos sociais e a permanência de outros em lugares privilegiados estavam em questão, gerando articulações e estratégias para alcançar seus respectivos objetivos, como no caso dos pintores *criollos* e mestiçados<sup>3</sup> das pinturas de castas.

### **As pinturas de castas**

As pinturas de castas é um gênero pictórico que surgiu nos anos iniciais do século XVIII nos dois grandes polos coloniais espanhóis (Peru e Nova Espanha, sendo a Nova Espanha o nosso recorte). Comumente, essas pinturas são criadas como parte de uma coleção de 16 (dezesesseis) quadros, cada um representando um casal de características diferentes e seus filhos nascidos dessa mestiçagem, com a respectiva nomenclatura utilizada na época para nomeá-los.

Seu surgimento nesse momento histórico emblemático fez com que fosse explicado, por historiadores e estudiosos da arte, que elas surgiram da necessidade da coroa em categorizar, classificar e diferenciar todas as mestiçagens. Outros consideram que essas pinturas faziam parte de uma estratégia da população crioula para manter seus privilégios e o acesso às prerrogativas destinadas apenas aos espanhóis, ao evidenciar uma certa superioridade hispânica em relação aos demais grupos da colônia. Dois grandes nomes associados a esse movimento são Luís de Mena e Andrés de Isla.

Entretanto, as pinturas de castas não podem ser tomadas como explicações simplistas nem tampouco como meras ilustrações da vida colonial. É preciso abordá-las com outras metodologias, como a iconografia, que possibilitem análises mais profundas sobre o potencial de pesquisa dessas pinturas. O que elas nos dizem se observadas para além de suas propriedades formais? A primeira observação é que, a partir de 1760, as representações já não seguiam o mesmo padrão das anteriores, trazendo aspectos contrários aos ideais *criollos*.

---

<sup>3</sup> Neste texto, a nomenclatura “mestiçados” é utilizada para designar todos aqueles filhos da mestiçagem, mas que não são mestiços (filhos de indígenas com espanhóis), comumente para se referir à mulatos, zambos, pardos, lobos, entre outros nomes utilizados no período colonial.

### **Agências criollas: Luís de Mena e Andrés de Isla.**

Laura Catelli<sup>4</sup>, em seu trabalho, analisa as pinturas de castas a partir do conceito de "agências criollas", desenvolvido por José Antonio Mazzotti, ao invés de pensar apenas em "sujeitos criollos", para entender as identidades dos criollos como algo posicional, em termos de agências que se forjam, se definem e se redefinem para alcançar suas metas<sup>5</sup>. Desta forma, as pinturas de castas de autoria criolla têm a singularidade de ilustrar o pensamento desse grupo e também evidencia a predominância da preocupação com a "limpeza de sangue" na colônia.

Na época colonial, o discurso da limpeza de sangue já fazia parte de uma história consolidada na Península Ibérica, quando o termo "sangue limpo" era destinado aos cristãos velhos, sem ascendência próxima a judeus ou muçulmanos. Na América espanhola, o discurso se revigorou para atender aos interesses locais. Diante do mosaico de grupos diferentes, a pureza sanguínea foi utilizada, desde o século XVI, para progressivamente reduzir os direitos da população mestiça. Já no caso dos mestiçados (aqueles com ascendência africana), ela era colocada de forma mais rigorosa, uma vez que, por terem sangue africano, seriam considerados impuros.

O sangue africano impuro era considerado infecto de forma irreversível. Magali Carrera<sup>6</sup> afirma que a lógica aplicada aos africanos era muito diferente da aplicada aos indígenas e mestiços, por exemplo: uma pessoa mulata (mestiçagem de negros com espanhóis) seria considerada africana, uma morisca (de mulatos com espanhóis) seria africana, da mesma forma que uma pessoa albina (de morisca com espanhóis) também seria africana, mesmo que levasse essa nomenclatura "albina" devido à brancura de seu tom de pele. No caso dos albinos, muitas vezes o termo utilizado era "albino torna atrás", porque, mesmo sendo visualmente brancos, ainda lembravam a ascendência africana que possuíam.

"Uma fisionomia negra ou mulata era o sinal visível dessa herança genealógica bárbara em termos culturais e morais"<sup>7</sup>. Apesar das características aparentes da negritude terem um peso maior para o acesso às prerrogativas sociais e jurídicas, por serem visualmente as mais distantes dos espanhóis, nota-se que as restrições se estendem a todos que descendiam desses grupos. Retornando às pinturas de castas dos *criollos*, Catelli<sup>8</sup> bem observa que boa parte dessas telas era encomendada por vice-reis e

---

<sup>4</sup> CATELLI, Laura. Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío. Mendoza: Cuadernos del CILHA, 2012.

<sup>5</sup> MAZZOTTI, 2008 apud CATELLI, op. cit., 2012, p.93.

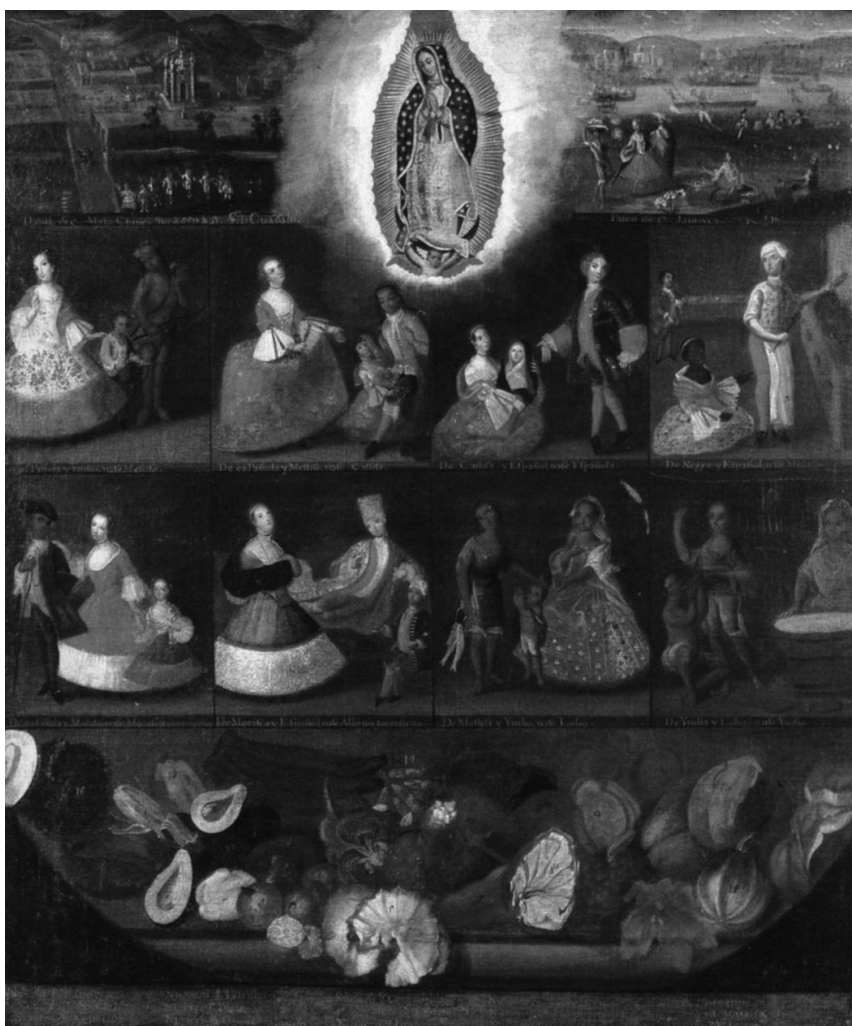
<sup>6</sup> CARRERA, Magali M. Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings, University of Texas Press (Austin), 2003.

<sup>7</sup> STOLCKE, Verena. O enigma das interseções: classe, "raça", sexo, sexualidade. In: Estudos Feministas, Florianópolis, Pp. 15-42, 2006, p.28.

<sup>8</sup> CATELLI, op. cit., 2012, p. 2.

autoridades coloniais e, por isso, fazia parte de um emaranhado que mostra a proximidade entre a arte e a política.

Durante a primeira fase desse gênero pictórico (1700-1760), alguns pintores se destacaram, entre eles: Luís de Mena e Andrés de Islas. O pintor Mena é o mais conhecido por ser o autor do quadro “*Castas*” (1750), um dos mais famosos do gênero das pinturas de castas, que atualmente faz parte do acervo físico e digital do Museo de América, em Madrid, na Espanha. Como podemos observar abaixo [Figura 1], a imagem principal retratada é a de Nossa Senhora da Virgem de Guadalupe, que na época já era padroeira do México e símbolo da conexão entre os espanhóis e as Américas. Junto a ela, de Mena retrata, em uma única tela, oito das dezesseis combinações possíveis das mestiçagens.



**Figura 1:**  
Luís de Mena, **Castas**, 1750. Óleo sobre tela, *Museo de América*, Madrid.

Segundo os estudos da artista visual e pesquisadora Juliana Proença de Oliveira<sup>9</sup>, há uma explicação para que Mena tenha trazido apenas 8 (oito) quadros em sua tela: ele representa apenas as castas consideradas mais privilegiadas, exceto em duas seções, nas quais aparecem uma mulher negra e um homem mulato. As castas privilegiadas são: espanhóis (sem diferenciação entre peninsulares e criollos, já que ambos, por não terem sangue mestiçado, seriam igualmente considerados puros), indígenas, mestiços e lobos. Como brevemente citado anteriormente, a lógica aplicada aos africanos era de que eles possuíam sangue "infectado" ou impuro, enquanto a lógica aplicada aos indígenas era diferente, Magali Carrera<sup>10</sup> diz que o sangue indígena não era considerado impuro, mas sim diluído e, por isso, ao se misturarem com espanhóis poderiam voltar a ser "puros", ou seja, espanhol.

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os 'sistemas simbólicos' cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a "domesticação dos dominados"<sup>11</sup>.

As pinturas de castas ilustram o ideal de sociedade criolla, funcionando como uma clara exemplificação do poder simbólico, conforme o conceito de Pierre Bourdieu. Assim, os espanhóis são representados com adornos luxuosos e itens que eram juridicamente proibidos à população de ascendência africana, por exemplo, enquanto os indígenas são retratados sem vestimentas adequadas e com flechas, de modo a serem lidos como "não civilizados" [Figura 2]. Já nas representações dos africanos [Figura 3], o cenário é desarmônico: o homem está desempenhando funções consideradas femininas e usando um avental, enquanto a mulher negra, que deveria estar servindo-o, aparece agachada com roupas luxuosas e mangas bufantes.

Outro aspecto relevante da imagem [Figura 3] é a posição do filho mulato, que está distante dos pais, evidenciando o quão indesejável ele era para a sociedade colonial. Oliveira<sup>12</sup> diz que a intenção de Mena nas suas representações seria "escancarar o malefício da miscigenação com a raça negra [...]. É como se a raça negra fosse uma praga que pode reemergir a qualquer momento, trazendo humilhação à linhagem familiar".

<sup>9</sup> OLIVEIRA, J. P. Colonialismos e discursos raciais: as Castas de Luís de Mena e o criollismo no México do século XVIII. ÍCONE: Revista Brasileira de História da Arte, v.3, p. 8-25, 2018.

<sup>10</sup> CARRERA, op. cit., 2003, p. 22-43.

<sup>11</sup> BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. 15a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011, p.11.

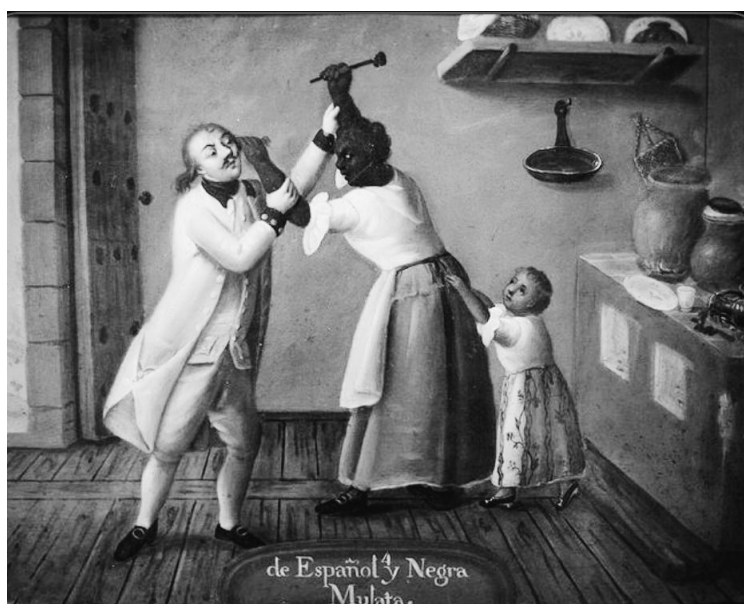
<sup>12</sup> OLIVEIRA, op. cit., 2018, p. 15.



**Figura 2:**  
Luís de Mena, **Castas**, 1750. Óleo sobre tela,  
*Museo de América*, Madrid.



**Figura 3:**  
Luís de Mena, **Castas**, 1750. Óleo sobre tela,  
*Museo de América*, Madrid.



**Figura 4:**  
Andréa de Islas, **De español y negra,  
mulata**, 1750. Óleo sobre tela, *Museo de  
América*, Madrid.

Outros tipos de representações dessa fase são as de Andrés de Islas. As telas de Islas frequentemente trazem um cenário conflituoso, com as castas sendo estratificadas, mesmo quando colocadas no mesmo ambiente. Em suas cenas [ex: Figura 4], as mulheres de castas negras estão retratadas em contextos domésticos (muitas vezes na cozinha), com roupas empobrecidas e poucos

detalhes, sendo frequentemente representadas como violentas ou servindo de alguma forma a seus maridos espanhóis, que vestem roupas aparentemente mais nobres.

Em síntese, as pinturas de castas que integram a primeira fase desse *criollismo* setecentista, especialmente a obra *Castas de Mena*, reforçam que elas não serviam apenas como representações estéticas, mas também como um forte instrumento político, com o objetivo de manter as hierarquias estabelecidas. Foi um espaço onde os discursos de limpeza de sangue e de inferioridade dos outros grupos encontraram um meio de legitimação. Essa visão esteve consolidada nos estudos historiográficos até poucas décadas atrás, até a recepção de novas metodologias, que ampliaram a compreensão das dinâmicas de poder e identidade no período.

### **A arte dos mestiçados: Miguel Cabrera e a 2ª fase do gênero.**

Com o desenvolvimento urbano e comercial do vice-reino da Nova Espanha, juntamente com as novas demandas sociais, o século XVIII trouxe possibilidades jamais vistas pelos sujeitos dos séculos anteriores, principalmente para aqueles com ascendência africana. É inegável que a presença da escravidão africana seria uma marca que muitos carregariam, tanto por serem egressos do sistema escravizador quanto por serem descendentes que ainda mantinham resquícios desse passado. No entanto, com o desenrolar da mestiçagem, definir apenas pelo aspecto visual a quem seriam destinados os prejuízos dessa herança africana tornou-se praticamente impossível.

Isso fez com que novas ferramentas passassem a ser utilizadas para vigiar as "qualidades" desses corpos coloniais. Magali Carrera<sup>13</sup> argumenta que, na sociedade colonial, o que importava não era o corpo físico das pessoas, mas sim os seus respectivos corpos sociais. Ela ilustra esse cenário em seu primeiro capítulo a partir de um caso jurídico, o de Doña Margarita Castañeda, uma mulher cujo marido, Don Cristóbal Ramón Bivian, entrou com um processo ao perceber que, ao consultar seu registro de batismo, ela constava no livro de pessoas de "cor quebrada" e não nos livros de pessoas puramente espanholas. Isso teria duas implicações graves para o contexto: a primeira está relacionada à reputação, de extrema importância nas relações sociais e na forma como as pessoas seriam vistas; a segunda diz respeito ao fato de que essa "mancha" na família impediria seus filhos de acessar as prerrogativas jurídicas e sociais reservadas a espanhóis e *criollos*.

---

<sup>13</sup> CARRERA, op. cit., 2003, p. 22-27.

No decorrer do processo, o que trouxe clareza para a futura resolução foram os testemunhos de padres e pessoas que conviviam com a família Castañeda Bivian, e todos tinham um denominador comum: relatos sobre como Doña Margarita era bem alfabetizada (lia e escrevia muito bem), frequentava a igreja todos os domingos (sendo uma boa cristã), se vestia "como uma autêntica mulher de qualidade espanhola" e, além disso, nunca havia sido vista em lugares que misturassem todos os tipos de gente (bares, festas seculares e até mesmo tribunais). A ausência de Doña Margarita no tribunal é um ponto interessante, pois evidencia que suas características físicas não eram importantes; o que realmente contava era o que a sociedade pensava a respeito do seu corpo social (da sua qualidade) tanto que em nenhum dos testemunhos há a presença da sua cor, do seu tipo capilar ou do seus traços faciais.

Deste modo, na sociedade colonial, havia um espaço de mobilidade não só em relação à condição econômica, mas também à qualidade social, o que levou muitos a buscarem diversas formas de alterá-las para alcançar posições mais estratégicas e vantajosas. As pinturas de castas passaram a ser um meio de criar um novo imaginário social para esses grupos.

Ou seja, assim como os *criollos* usaram as artes como ferramenta política, a população mestiça também passou a utilizá-las, não para manter seus privilégios, mas para consolidar suas respectivas condições (econômica e social), que eram divergentes. Primeiramente, é imprescindível compreender sob quais parâmetros esses sujeitos mestiçados, que historicamente foram colocados em posições subalternas, começaram a ascender a ponto de ter como preocupação a consolidação de uma visão positiva dos grupos aos quais pertenciam.

Até o século XVII, no vice-reino da Nova Espanha (México), o exercício da pintura, por ser uma atividade manual, era considerado um ofício inferior, de "segunda linha", e, por isso, estava associado à população subalterna, ou seja, às pessoas de castas (mestiços). Contudo, houve uma campanha liderada pelos artistas da época para elevar seu trabalho de mera execução mecânica a um ofício com status intelectual, uma vez que, para essa profissão, era necessário dominar tanto a técnica artística quanto a teoria das técnicas e simbologias dos livros de artes. Entre os líderes dessa campanha, destacava-se Miguel Cabrera, um dos grandes nomes do gênero das pinturas de castas.

Os pintores defendiam os argumentos que moldavam seu trabalho como um meio eficaz para o ensino, não apenas religioso, mas também político, a tal ponto que os eleva à esfera intelectual [...]. Atribuir-se capacidades eminentes implicava a tarefa de comprovar essas habilidades. Assim, junto com a maestria do pincel, a sabedoria se unia através da tinta.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> SOLORIO, Jorge Luis Merlo. Miguel Cabrera y las alegorías de los sacros corazones. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). México, 2020, p. 107.

Entre as etapas dessa análise, destaca-se a avaliação do manto do indígena Juan Diego, testemunha das primeiras aparições da Virgem de Guadalupe (que se tornaria padroeira do México e, posteriormente, das Américas), realizada por uma comissão composta pelos artistas mais renomados da arte religiosa do período, auge do Barroco, sob a liderança de Cabrera.

Esses artistas receberam a honra de serem os primeiros a reproduzir em telas a imagem que, até então, só era vista no manto original, no monte de *Tepeyac*. Alguns estudiosos apontam que a proximidade de Cabrera com as instituições religiosas, sobretudo a Companhia de Jesus (suas telas religiosas frequentemente traziam como elemento o Sagrado Coração, parte integrante da doutrina jesuítica), o colegiado de Guadalupe e seu envolvimento na análise científica da imagem de Guadalupe foram decisivos na intelectualização das artes.

Com essa intelectualização, esses pintores, muitos deles mestiçados, passaram a adquirir maior poder aquisitivo com seu trabalho. Com o advento das pinturas de castas, em meio às mudanças sociais da época, esses mestiços começaram a criar suas próprias representações das castas. No entanto, nenhum pintor de castas alcançou tamanha glória e fama quanto Cabrera, que eclipsou os artistas que vieram antes e depois dele no gênero. Nas suas obras, os sujeitos de castas não são apenas retratados de forma integrada aos espaços de convivência, mas também com indumentárias luxuosas e itens de valor, restritos àqueles que detinham poder econômico.

Essas escolhas artísticas de um homem tão próximo das instituições religiosas e políticas trouxeram alguns questionamentos que talvez possamos tentar responder: por que essas escolhas? Pouco se sabe sobre a biografia de Miguel Cabrera antes de ele atingir seu ápice artístico. Inicialmente, as informações disponíveis eram genéricas, descrevendo-o apenas como "mestiço de indígena zapoteca, nascido em Oaxaca", e afirmando que ele era um dos pintores mais renomados de sua geração. Contudo, isso nunca foi suficiente para compreender as motivações por trás de Cabrera, uma figura proeminente da arte barroca americana.

Entretanto, alguns pesquisadores da história, como Sofía Navarro Hernández<sup>15</sup>, que em "*La pintura de castas más allá del afán clasificatorio: La serie de castas de Miguel Cabrera (1763)*" buscou elucidarmos sobre a vida do artista ao recuperar suas primeiras documentações, como os de nascimento e batismo. Segundo os registros batismais de Oaxaca, explorados por Guillermo Tovar de Teresa, Cabrera era de fato um homem mestiço, mas com a peculiaridade de ter sido adotado por um casal de mulatos ainda na

---

<sup>15</sup> HERNÁNDEZ, Sofía Navarro. *La pintura de castas más allá del afán clasificatorio: La serie de castas de Miguel Cabrera (1763)*. In: MORELL, Blanca Ballester; VISTARINI, Antonio Bernat; CULL, John T. (Org). *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas*. Barcelona: Medio Maravedí, 2017.

infância, assim, sua identidade poderia estar vinculada tanto à mestiçagem quanto à criação por mulatos<sup>16</sup>.

A recuperação desses registros iniciais é de extrema importância e levou a autora a sugerir que Miguel Cabrera pode ter utilizado essas influências e sua identidade dúbia para transcender os limites impostos a determinados grupos de qualidades na sociedade colonial. A partir de determinado momento, ele passou a ser identificado como “espanhol”, conforme consta em sua certidão de casamento e nos registros de nascimento de seus filhos. A prática de identificar indivíduos de “castas” miscigenados como espanhóis tornou-se relativamente comum na época, especialmente à medida que eles se mobilizavam socialmente.

Sofía N. Hernández<sup>17</sup> apontou que, nesse sentido, as pinturas de castas, como um gênero pictórico altamente consumido na época, conferiam aos pintores responsáveis pelas pinceladas um enorme poder: o de personificar os limites do próprio sistema em suas telas. Assim, Miguel Cabrera, mesmo sendo muito próximo de setores institucionais da colonização, trouxe representações - sobretudo das mulheres de castas - que contradiziam algumas cédulas e ordenanças reais que buscavam limitar e regular as atuações desses sujeitos na sociedade, inclusive a forma como os indivíduos mestiçados poderiam ou não se vestir.

Em suas 16 (dezesesseis) telas, das quais 04 (quatro) podem ser visualizadas neste texto [Figuras 5, 6, 7 e 8], as castas são retratadas com indumentárias luxuosas, com jóias de pérolas, prata e/ou ouro, tecidos estampados com a fauna e a flora, provavelmente de seda e com rendas. Isso remonta a itens que eram restringidos aos mestiçados, tanto por questões sociais quanto econômicas, uma vez que tais artigos tinham um alto custo e esse grupo não era expressivo entre aqueles com poderio financeiro.

Tais representações foram lidas mais recentemente por historiadores e historiadoras da arte não apenas como uma resposta às políticas reformistas de Bourbon, mas também como uma demonstração do paradoxo jurídico-social que esses sujeitos vivenciaram no vice-reino da Nova Espanha do século XVIII. Isso não pode ser descartado, visto os consideráveis casos de pessoas que burlaram as restrições e a falta de acesso às prerrogativas jurídicas de seus grupos. No entanto, o que se propõe aqui é uma resignificação das pinturas de castas na História Social da Arte, levando em conta a movimentação ocorrida após as telas de Miguel Cabrera, que marcam uma nova fase desse gênero. Nessa nova fase, as pinturas não devem ser vistas apenas como ferramentas políticas da população crioula ou como uma mera ilustração da realidade, fruto de análises simplistas.

---

<sup>16</sup> TOVAR DE TERESA, 1995 apud HERNÁNDEZ, op. cit, 2017.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 545.



**Figura 5:**  
Miguel Cabrera, **De español y negra, mulata**, 1763. Óleo sobre tela, *Mexican History Museum, Monterrey, México*.



**Figura 6:**  
Miguel Cabrera, **De español y albina, torna atrás**, 1763. Óleo sobre tela, *Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles*.



**Figura 7:**  
Miguel Cabrera, **De español y torna atrás, tente el ayre**, 1763. Óleo sobre tela, *Museo de América, Madrid*.



**Figura 8:**  
Miguel Cabrera, **De español y morisca, albina**, 1763. Óleo sobre tela, *Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles*.

A partir de métodos próprios da história da arte, como a iconologia e a iconografia de Erwin Panofsky, é possível identificar as múltiplas facetas do contexto, indo além, ao se apropriar das biografias e trajetórias dos artistas para chegar a uma possível intencionalidade por trás da tela, assim como suas escolhas para cada trabalho. Dessa forma, as pinturas de Miguel Cabrera se configuram como um lugar de extrema importância nas dinâmicas e estratégias dessa população mestiçada em diversos âmbitos sociais. Isso se deve especialmente ao fato de que essa abordagem foi repetida por outros pintores similares posteriores a Cabrera, como José de Ibarra e Juan Patricio Morlete Ruiz, tornando evidente o objetivo de implementar na sociedade colonial um novo imaginário social sobre suas respectivas populações. Essas populações lutavam - e ainda lutam - para se libertar dos estigmas que lhes foram impostos, a fim de reescrever uma nova história.

### **Considerações finais**

Após todo o cenário, fica evidente que o estudo das pinturas de castas e suas diversas fases no contexto colonial hispânico revela as complexas dinâmicas de poder, identidade e privilégios presentes nas sociedades coloniais da América. A primeira fase do gênero, dominada por artistas como Luís de Mena e Andrés de Islas, reflete o discurso da elite *criolla* e sua tentativa de afirmar a superioridade da pureza sanguínea e da raça branca, enquanto simultaneamente deslegitimava os outros grupos sociais, especialmente aqueles de ascendência africana. Essas obras funcionaram não apenas como uma ferramenta de categorização das diferentes mestiçagens, mas como instrumentos de dominação simbólica, reforçando hierarquias sociais e de qualidades que se refletiam nas relações de poder.

Contudo, a segunda fase do gênero, com artistas como Miguel Cabrera, apresenta uma reviravolta importante. Ao mesmo tempo que ele continuava a trabalhar dentro do universo simbólico das castas, Cabrera e outros pintores mestiçados começaram a desafiar as limitações impostas a seus grupos sociais, usando a arte para promover um novo imaginário sobre as castas. Ao retratar indivíduos mestiçados com indumentárias luxuosas e em posições de prestígio, Cabrera não apenas criticava as políticas coloniais, mas também subvertia as normas sociais da época, criando um espaço de mobilidade social para um grupo que historicamente estava à margem.

Portanto, as pinturas de castas, longe de serem apenas representações artísticas da sociedade colonial, se tornam instrumentos poderosos de comunicação. Elas ilustram as lutas por identidade e legitimidade dentro de um sistema que constantemente tentava restringir as possibilidades de ascensão social para aqueles considerados “inferiores”. O estudo dessas obras, ao incorporar abordagens

metodológicas mais amplas, como a iconografia e as biografias dos artistas, permite uma leitura mais complexa das tensões sociais e políticas que definiram o período colonial, revelando como a arte pode ser simultaneamente uma ferramenta de opressão e uma forma de resistência.

Esse novo olhar sobre as pinturas de castas proporciona uma compreensão mais rica e profunda das relações de poder no período colonial e dos processos históricos de construção de identidades e hierarquias raciais. Essas representações, portanto, não apenas documentam o passado, mas também oferecem uma visão crítica das disputas sociais e políticas que, de alguma forma, reverberam até os dias atuais.

### Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 15a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

CARRERA, Magali M. **Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings**, University of Texas Press (Austin), 2003.

CATELLI, Laura. **Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío**. Mendoza: Cuadernos del CILHA, 2012.

EBERT, Anne. La representación de las américas coloniales en los cuadros de castas. **Scientia: Revista do Centro de Pesquisa da Universidade Ricardo P**, n. 10, v. 10, 2008.

FISHER, Abby Sue. **Mestizaje and the cuadros de castas: visual representations of race, status and dress in eighteenth-century Mexico**. Ph.D. diss., University of Minnesota, 1992.

GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001.

HERNÁNDEZ, Sofía Navarro. La pintura de castas más allá del afán clasificatorio: La serie de castas de Miguel Cabrera (1763). In: MORELL, Blanca Ballester; VISTARINI, Antonio Bernat; CULL, John T. (Org). **Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas**. Barcelona: Medio Maravedí, 2017.

KATZEW, Ilona. **Pintura de castas**. Representações raciais no México do século XVIII. Madrid: Turner; México: Conaculta, 2004.

LYNCH, John. **The Hispanic American Revolutions, 1808 - 1826**. Estados Unidos, 1973.

OLIVEIRA, J. P. Colonialismos e discursos raciais: as Castas de Luis de Mena e o criollismo no México do século XVIII. **ÍCONE: Revista Brasileira de História da Arte**, v.3, p. 8-25, 2018.

RATTO, Cristina. Entre pinceles y cuadros. Los libros del pintor Miguel Cabrera. **Revista Complutense de Historia de América**. Madrid, 2019.

SOLORIO, Jorge Luis Merlo. **Miguel Cabrera y las alegorías de los sacros corazones**. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). México, 2020.

STOLCKE, Verena. O enigma das interseções: classe, “raça”, sexo, sexualidade. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, Pp. 15-42, 2006.