



ARTIGOS/ENSAIOS

MULHERES, NEGRAS E PERIGOSAS. DA REPRESENTAÇÃO AO PROTAGONISMO NAS ARTES VISUAIS¹

A representação do feminino, em especial da mulher negra na arte brasileira, muitas vezes, impele negação e silêncio - reflexo de uma tradição que identifica o artista à figura masculina e branca. Mas, sobretudo, sua representação compõe uma história erigida a partir do domínio do olhar masculino sobre os corpos dessas mulheres.

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA
ABCA/SÃO PAULO

“Por que não existiram grandes artistas mulheres?” - essa foi a provocação de Linda Nochlin, nos anos de 1970. E a pesquisadora explicava as condições que lhe estavam à frente:

[...] em geral, a experiência e a situação da mulher na sociedade - e logo, a da artista - é diferente da do homem. E, certamente, a arte produzida por um grupo de mulheres - conscientemente unido e intencionalmente articulado - determinado a impulsionar uma consciência de grupo sobre a experiência feminina deve ser identificado como arte feminista - ou feminina. (NOCHLIN, 2016, p.5)

De fato, há 50 anos, seu ensaio expôs o papel atribuído ao feminino na história da arte, denunciou o silêncio sobre a produção de mulheres artistas e abriu portas para novas abordagens historiográficas. Contudo, suas premissas não foram expostas sem questionamentos, inclusive no âmbito das artistas-mulheres. À época, envolvidas pelo discurso da luta de classes, algumas artistas ressentiram-se da

ideia de colocar suas produções no “gueto feminista” ou do “feminino”; entenderam seu “fazer artístico” como algo acima de questões tidas como “pequeno-burguesas”; desejavam que suas produções fossem colocadas em “pé de igualdade” porque tratavam de “temas maiores”, tais como questões políticas, sociais e econômicas; de certo modo, desprezavam o específico e viam a perspectiva feminista como modo de redução de suas proposições.

Porém, a indagação de Nochlin despertou sentidos numa geração de mulheres, artistas e pesquisadoras que não menosprezaram as discussões sobre o específico feminino e feminista. Ao contrário, elas intensificaram o debate. Discutiram sobre afetos, sexualidade e opressões. E, do embate, surgiram novas complexidades inerentes ao discurso sobre o feminino na arte. Entre as problemáticas, mencione-se que apenas o embasamento das teorias feministas clássicas, como é o caso das contribuições de Nochlin tornaram-se insuficientes para atender outros contextos diversos ao da mulher-branca-europeia - aqui

pensamos no contexto latino-americano e, especialmente, no conjunto social que agrega mulheres indígenas, negras e mestiças. Nessa encruzilhada, é possível, então, recorrer aos pensamentos de Mignolo (2003) que nos ensina que para cada comunidade ser capaz de reexistir, devem preservar os laços de empoderamento - ou seja, deve resistir à mudança orientada somente pela retórica da modernidade ocidental.

E mesmo no histórico que orienta o movimento feminista, evidenciaram-se pontos críticos entre o feminismo e as discussões raciais dentro do movimento. No nosso caso particular, a mulher negra reconheceu sua condição duplamente discriminada (gênero e raça) - tornou-se peça sem encaixe no movimento negro, liderado por homens, que não tinham interesse em lutar contra o sexismo e, simultaneamente, ela não encontrava respaldo no movimento feminista que não previu a interseccionalidade racial.

Sob essa perspectiva, ativistas negras, como Lélia Gonzáles,

Beatriz Nascimento e Sueli Carneiro forneceram os subsídios necessários para a abordagem dos recortes raciais e de gênero nas mobilizações sociais. Nesse ponto, a lucidez de Sueli Carneiro nos dá o tom da discussão: “Somos seres humanos como os demais, com diversas visões políticas e ideológicas. Eu, por exemplo, entre esquerda e direita, continuo sendo preta”². Para além das divisões ideológicas que eram o norte das interpretações nos anos de 1960, 1970 e 1980, Carneiro nos lembra que o atravessamento racial coloca a mulher negra noutra posição e, sobretudo, com vivências e reivindicações diversas às mulheres brancas. De modo intenso, essas mulheres negras colocaram em xeque o poder patriarcal sobre os seus corpos, memórias, narrativas e, acima de tudo, motivaram estudos dedicados à condição da mulher em diversos setores, entre eles, a revisão da historiografia da arte nacional.

Esse reexame sobre a escrita da história da arte revela res (sentimentos) e apagamentos.

Aponta para um campo de disputa que envolve o discurso e o visual. A imagem muitas vezes confirma e legitima estereótipos que são aceitos sem o devido questionamento. A representação do feminino, em especial da mulher negra na arte brasileira, muitas vezes, impele negação e silêncio - reflexo de uma tradição que identifica o artista à figura masculina e branca. Mas, sobretudo, sua representação compõe uma história erigida a partir do domínio do olhar masculino sobre os corpos dessas mulheres.

As negras surgem, então, atreladas à sexualidade (ao desejo, à devassidão e à impureza). Vez ou outra, remetem às vênus ancestrais (deusas-mães), nas quais os seios e as partes do corpo que servem à reprodução são evidentes. Aparecem como “mães pretas”, abnegadas e devotas aos seus “filhos brancos” ou, ainda, como matriarcas agressivas e castradoras.

Figura 01: Emiliano Di Cavalcanti, Cinco moças de Guaratinguetá, 1930. Óleo sobre tela, 90,5x70x2,5cm. MASP. Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/cinco-mocas-de-guaratingueta>



O céu e o inferno são reservados a elas (porém, nunca é escolha sua). Não raras vezes, atribuiu-se às mulheres a condição de inspiração passiva escondida sobre o verniz da palavra “musa”.

Da aura exótica que envolve as negras retratadas por artistas coloniais às vanguardas, a nova estética se forja ao redor do discurso da “identidade”. Reinterpreta-se o expressionismo, o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo, a partir da busca das ascendências formadoras do nacional. Motivos indígenas, assim como a figura do negro tornam-se centrais nessas criações. Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, entre outros, delinearam o cenário social no qual negros e mestiços surgem, então, como “o povo brasileiro”. Contudo, as referências míticas e sociais nessas obras somente confirmam o modelo de servidão e passividade.

À *vanguarda*, Di Cavalcanti trouxe a figura da mulher em cenas sensuais e urbanas. O artista elegeu as mulatas como musas e elas se tornaram representantes da identidade

nacional. Elas são a mãe, a trabalhadora, a amante e a prostituta. Quando mães e trabalhadoras, essas mulheres podem variar entre a versão “boazinha” (as “mães pretas”) e as “más” (as matriarcas). Quando amantes e prostitutas, “as mulatas de Di” têm erotismo próprio: com decotes generosos, olhares lânguidos e maquiagem carregada. A sexualização da “mulata” não oculta sua vulnerabilidade social, o fetichismo e a subalternidade de seu corpo negro frente ao olhar do artista moderno. Em *Cinco moças de Guaratinguetá*, 1930 (Fig. 1), o pintor inspirou-se em *Les Demoiselles d’Avignon*, 1907, de Pablo Picasso, tela que se tornou marco inicial das pesquisas cubistas e ilustra o interior de um bordel da rua Avignon, na cidade de Barcelona. Na tela de Di Cavalcanti, o prostíbulo ganhou as cores, mas principalmente a identidade nacional.

Em *A negra*, 1923, (Fig. 02) Tarsila mostrou inovações técnicas, tais como: o gigantismo, a síntese formal e a estilização do desenho e do modelado. O fundo horizontal se apresenta em oposição à verticalidade

da personagem e à inclinação da folha de bananeira. Para além da linguagem cubista, a figura trouxe referências às amas de leite. Seu tema descreve uma negra sentada, pernas robustas cruzadas, um seio pesando sobre o braço, lábios enormes e a cabeça pequena. Muitos pesquisadores veem a tela como reminiscência do passado da pintora, resultado das narrativas contadas por mucamas da fazenda de sua infância. Outros estudiosos colocam *A negra* na esteira da tradição das “mães pretas” - uma tentativa de posse do patrimônio afro-brasileiro; uma imagem lida como nostálgica e afetiva pela elite. E, outros ainda, enfatizam o lugar ambíguo reservado à mulher negra - alguma coisa entre o sexo e a identidade nacional.

De fato, *A negra* é um grande problema. São diversas as leituras. Artistas atuais repensam sua construção imagética. Na performance *Axexê da negra ou descanso das mulheres que mereciam serem amadas*, 2017, de Renata Felinto, a reprodução da tela de Tarsila é enterrada seguindo a cerimônia de sepultamento da espiritualidade da pessoa iniciada



no candomblé nagô. Segundo a artista, *A negra* é enterrada juntamente com o culto das representações modernistas que carregam a gênese racista das elites escravocratas.

A tela *Tropical*, 1917, de Anita Malfatti (Fig. 03) apresenta como personagem a “mestiça quituteira” (que também pode ser a florista ou fruteira). A mulher nada se diferencia das escravas nas lavouras ou das que servem na casa grande. Porém, o apelo da “mulher livre na rua” a sexualiza e objetifica; sua mestiçagem ameniza os aspectos rudes de sua ascendência negra; a mulata é a mulher da terra; ela torna-se a natureza dos trópicos. É vista como dona de uma feminilidade ímpar e símbolo a ser exportado pelo modernismo brasileiro (PICANCIO,

Imagem à esquerda: Figura 02: Tarsila do Amaral, *A negra*, 1923. Óleo sobre tela, 100x81,3cm. MAC USP. Fonte: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17156>

Imagem na página seguinte: Figura 03: Anita Malfatti, *Tropical*, 1917. Óleo sobre tela, 77x102cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2046/tropical>



a.c. maffei

et. all., p. 61). Rosana Paulino, de certo modo, tornou enfática a visão do negro “como algo da terra” – face também observado em *A negra*, 1923. Nesse processo, ao revelar o conceito retira-lhe a força. Na série “As filhas de Eva”, 2014, Paulino recriou imagens de africanos e sombras que evocam os pretos novos. Nessa imagética, remete-se a origem da flora e fauna *brasilis* e coloca o negro “como o natural da terra”, ou seja, nada mais do que mais um elemento da fauna exótica (extraí dele a humanidade) – essa provocação é sentida pelas interpretações mais apuradas. O título do trabalho faz lembrar que todas as mulheres, inclusive as negras, são “filhas de Eva” – a primeira a provar do fruto do conhecimento e, por consequência ser expulsa do Paraíso. Isto porque a mulher conhece o pecado.

Observe-se que as vanguardas buscaram o exótico, o único, o original de cada cultura não-europeia. Nesse quesito, a “mulata” tornou-se ícone construído de uma ideologia nacional e, simultaneamente, imagem do Brasil a ser vendida no exterior.

Nesse ponto, ressalte-se que mesmo Anita e Tarsila – artistas mulheres destacadas nesse universo da arte predominante masculino – perseguiram uma arte genuinamente nacional a partir de uma visão elitista e branca.

De tudo, nas produções modernistas, percebe-se a distinção entre o “eu” e o “outro”. O artista não era o “povo” brasileiro, por isso a representação do “outro”. Lembremos que, durante os anos de 1930 e 1940, com o desenvolvimento de pesquisas sociológicas, ocorreu certa valorização da mestiçagem no processo de construção da nação brasileira – “o que era mestiço torna-se nacional” (ORTIZ, 2003, p. 41).

Gilberto Freyre, por exemplo, em *Casa Grande & Senzala*, 1931, refutou a ideia de que a miscigenação entre brancos, negros e indígenas teria originado uma raça inferior. Já Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, 1936, descreveu o brasileiro como um “homem cordial” – aquele que age pelo sentimento,

preferindo as relações interpessoais ao cumprimento de leis objetivas e imparciais. A interpretação enviesada do “homem cordial” somadas às ideias sobre a mestiçagem no país contribuíram para a criação do chamado “mito da democracia racial”, incidindo na negação dos conflitos étnico-raciais.

A guinada histórica para as artes visuais se deu nas últimas décadas do século XX, quando romperam à cena pública vozes silenciadas, tais como: as de mulheres, de grupos sexuais, religiosos e étnicos. Essas histórias “pluriversais” e “polifônicas” levaram muitos artistas contemporâneos a repensarem sobre sua condição e sobre a de seu grupo, seja ela cultural, de gênero, social ou política. A valorização dos discursos e dos autodiscursos identitários fez surgir o artista preocupado não somente com inovações e ousadias, mas também com citações históricas, mensagens pessoais, com modos de produção e com a função da arte.

Desse modo, referências africanas

e afro-brasileiras, nos trabalhos atuais, reconstituem os laços perdidos pela diáspora. Reconstroem uma memória fragmentada que nunca foi única ou inteiriça (reafirmando que o continente africano é formado por diversas etnias, dialetos e hábitos culturais. Longe de ser único; ele é múltiplo). A procura desses artistas, em sua grande maioria, está mais no desvelar a si do que na discussão sobre “outro”.

“Radical significa simplesmente ‘agarrar as coisas pela raiz’.”
Ângela Davis

Nessa seara, fica aqui a permissão para dizer que as mulheres são radicais, no sentido atribuído por Ângela Davis - elas têm a radicalidade de tratar das raízes dos problemas que afligem o universo feminino sob a perspectiva da mulher negra. Elas rompem com a lógica discursiva e com o olhar androcêntrico da história da arte brasileira. Tomadas por ironia ácida e por forte embasamento prático e teórico, elas abandonam o

modelo de representação da mulher negra modernista, para tornarem-se as protagonistas de sua vida e, principalmente, de sua arte.

Referência para uma geração de autoras negras, Rosana Paulino mostra-se profundamente coerente em seus propósitos e postura artística. O seu fazer arte envolve escultura-objeto, escrita-gravura, fotografia-pintura e instalação. Nessas linguagens, a artista insere técnicas sofisticadas, pesquisas criteriosas e objetos do cotidiano. Na sua produção, emergem as experiências pelas quais passam as mulheres negras: violência, objetificação, animalização e invisibilidade. Assim, ela expõe o preconceito racial, social e de gênero. As menções ao corpo da mulher transformam-se em matéria-prima para a reflexão que considera os atravessamentos impostos pelas condições de trabalho e de poder. Destaque-se em seu repertório para as amas de leite e mulheres escravizadas vindas da história colonial. Elas contam sobre o abuso enraizado na cultura brasileira. Suas amas, em terracota, dotadas

de diversos seios, convertem-se em tecelãs enredadas por fios que saem de dentro de si, formando casulos (Fig. 04). As *tecelãs*, 2003, tem ideia próxima, a instalação, composta de pequenas esculturas, espalha-se por chão e paredes. Nela, as mulheres



Figura 04: Rosana Paulino, *Operária*, 2005. Terracota, linha de poliéster, algodão e papel japonês, 38x18x13cm. Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>

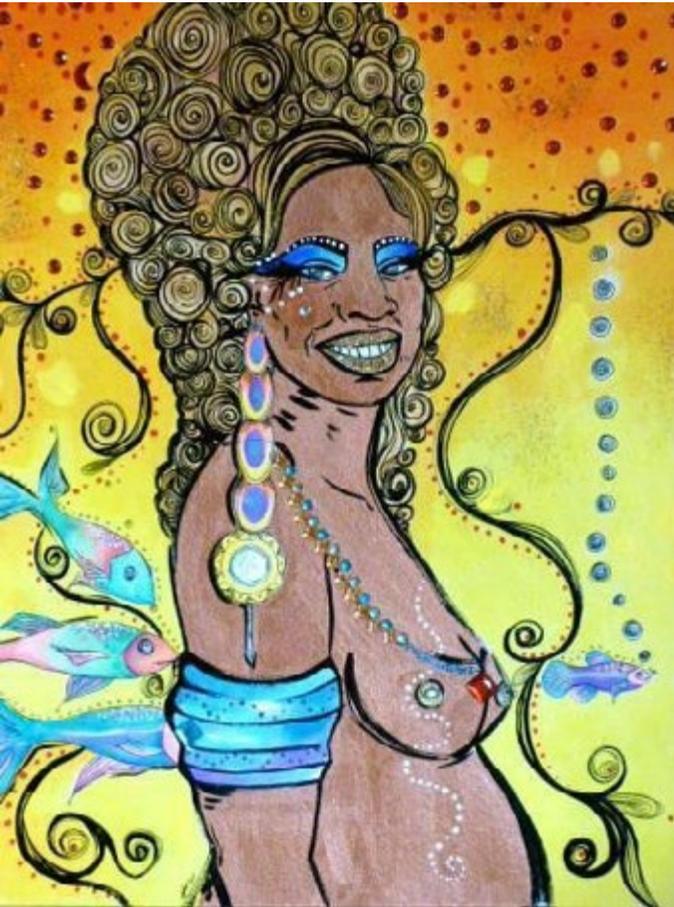


Figura 05: Renata Felinto, Mãe Oxum, (Série Afro-retratos), 2013. Acrílica, guache, pastel seco, adesivos e apliques sobre cartão. 50x40cm. Coleção Particular. Fonte: <https://renatafelinto.com/afro-retratos/#jp-carousel-311>

em terracota lutam para escapar dos seus casulos.

Em outras produções, Paulino discute o papel da “ciência” que deu bases para as teses de higienização, embranquecimento e darwinismo social. Ela questiona esse aval “pseudocientífico” que desumanizou milhões de pessoas, assim como lança dúvidas sobre a “tradição construtiva” no país, quando sobrepõe imagens de pretos e pretas escravizadas e figuras geométricas em cores primárias, secundárias e terciárias.

Já Renata Felinto tem apresentado um trabalho potente que nos leva para a mundividência da população negra, cercada por dilemas diários, memórias e afetos. A série *Re-existindo* evidencia o acervo fotográfico de famílias negras paulistanas - aquelas fotos cortadas, apagadas e riscadas que nos conduzem para a infância e a juventude em tempos não tão distantes. Ela usa também o autorretrato como modo de manifestação política frente ao domínio das imagens de mulheres brancas nas artes visuais. Nos seus

trabalhos, a artista apresenta uma versão negra de ícones *pop*, tais como: Marilyn Monroe, Brigitte Bardot e Kim Basinger (Fig. 05). O vídeo performance *White Face and Blonde Hair*, 2012, realizado pela artista em São Paulo, na rua Oscar Freire, por onde ela caminha com o rosto pintado de branco e uma peruca loira, mostra a perplexidade mesclada ao desconforto dos transeuntes - o preconceito tão velado transparece em seus rostos com tensão e evidência. As cartografias intangíveis dos corpos na cidade surgem nos registros da performance.

Por sua vez, Janaína Barros desenvolve projetos em parceria com o artista Wagner Viana. São performances, como *Mau olhar - bem olhar* e *Cântico da paixão de Cláudia*, que afirmam o corpo negro, seus afetos, família e necropolítica. O trabalho individual de Janaína é igualmente vigoroso. Ela explora a temática étnico-racial através de desenhos, performances, fotografias e objetos. No seu fazer, a natureza do tecido, da chita, dos bordados - os chamados bordados de afetos e desafetos - revela um repertório que é integrado por

retratos de mulheres negras, nos quais o corpo reveza entre fundir-se e se aparta do fundo. Seus trabalhos são inspirados em memórias de infância, no espaço do trabalho doméstico e, principalmente, na experiência corporal feminina. A série *Objetos invólucros* (luvas, aventais, capas de liquidificador, panos de prato, entre outros) abre passagem para essa poética e micropolítica cotidiana. Porém, na série *Bonecas de Bitita* (Fig. 06), a artista mergulha na constelação afetiva de Carolina Maria de Jesus (na infância, Bitita), autora-mulher-negra que hoje tem seus escritos e pensamentos revisitados por intensa pesquisa e reconhecimento.

As três artistas abordadas nos contam sobre as transformações no sistema da arte e sobre as mudanças das abordagens epistemológicas. Nos últimos anos, a escrita da história da arte e particularmente, a

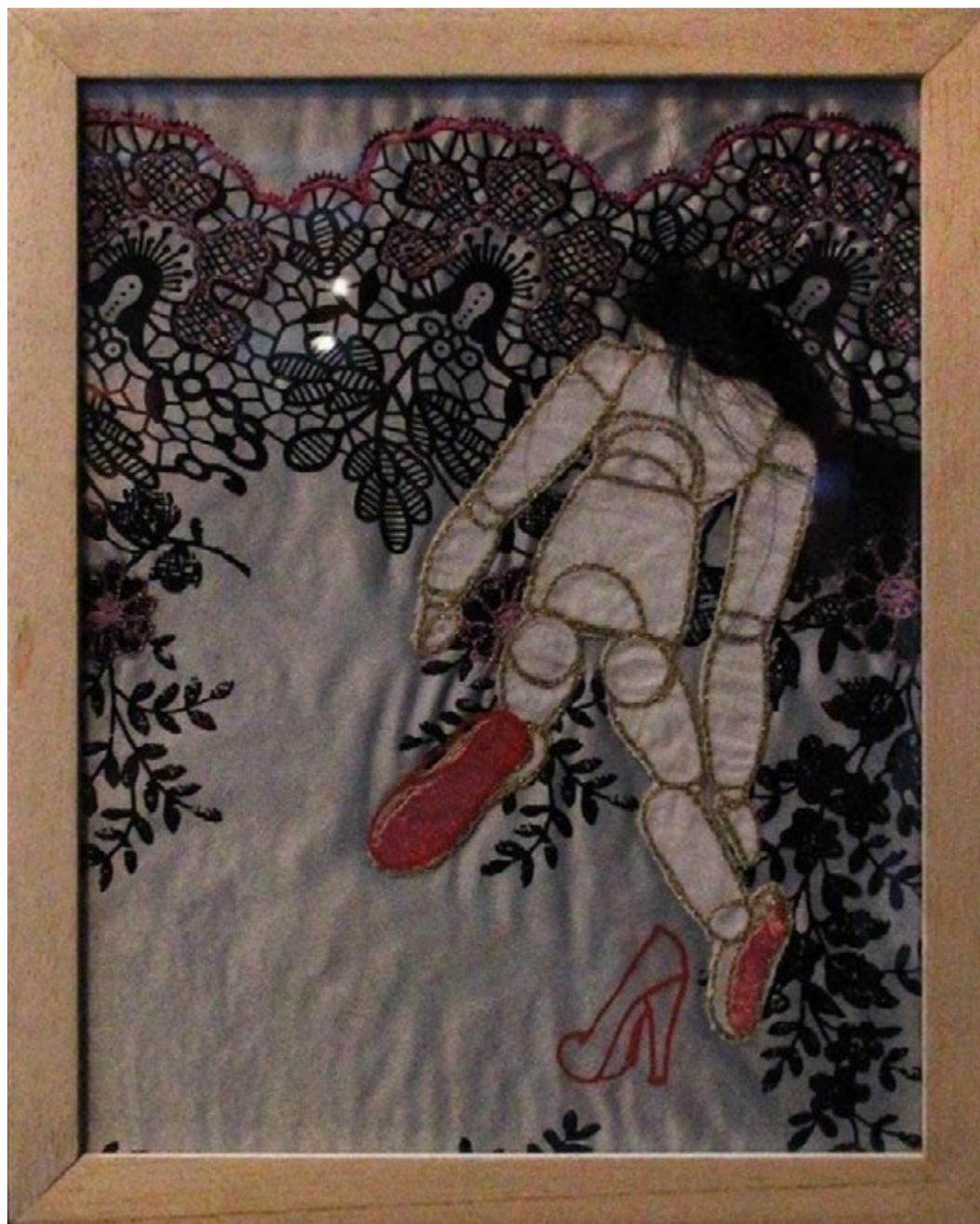


Figura 06: Janaina Barros, Série Bonecas de Bitita, 2010. <https://artebrasileiros.com.br/arte/pretaatitude-emergencias-insurgencias-affirmacoes-arte-afro-brasileira-contemporanea/>

construção da historiografia da arte brasileira tem passado por intensa revisão. A mulher negra que, apesar de tantas lutas, ainda ocupa a base da pirâmide social – aquela destinada aos papéis subalternos e à violência cotidiana – tem sido foco de atenção e estudos. E, é justamente pelas mãos de mulheres negras que esse discurso de expropriação é denunciado. Essas vozes reverberam na academia, mas também no circuito internacional das artes. Nesse ponto, faz-se menção às grandes exposições, tais como, a Bienal de Veneza e a Bienal do Mercosul, que já abrigaram as obras das nossas artistas em edições recentes.

Em síntese, essa geração de artistas desenvolve suas investigações estéticas centradas nas questões que envolvem o feminino e, particularmente, a condição da mulher negra na sociedade brasileira. Elas são pesquisadoras (algumas são ligadas às universidades), são curadoras e são perigosas porque evidenciam e denunciam questões que por muito tempo foram abafadas no contexto histórico e das artes visuais

nacionais. A provocação de Nochlin foi respondida por elas e a partir de suas produções fica difícil afirmar que “não existem grandes mulheres artistas” (e negras). Mas, elas vão além, quando abrem caminho para uma nova geração de jovens negras e negros que querem reconhecer seus corpos, suas histórias e representações na arte brasileira. Essas artistas revisitam as referências modernistas, dialogam, criticam e denunciam o olhar patriarcal dessas produções. Elas superam a representação (o ato passivo de serem representadas). Elas tomaram para si temas e linguagens que expressam suas vidas, mas também as vivências de suas avós, mães e irmãs – tornam-se as vozes de quem sempre foi silenciado e amplificam as reivindicações das que chegam depois.

NOTAS

1 O primeiro esboço deste texto foi publicado no *Jornal da USP* em 18 de dezembro de 2017. Disponível em (<https://jornal.usp.br/artigos/mulheres-negras-e-perigosas/>). Acesso em 29 ago. 2022.

2 Depoimento de Sueli Carneiro. *Caros Amigos*, nº 35, fevereiro de 2000.

REFERÊNCIAS

AJZENBERG, Elza e MUNANGA, Kabengele. *Arte Moderna e o Impulso Criador da Arte Africana. Pesquisa em Debate*. Edição 9, Vol. 5, n. 2, jul/dez. 2008.

BOUSSO, Daniela. Quem são os artistas negros da arte contemporânea? *Select*. <https://www.select.art.br/quem-sao-os-artistas-negros-de-arte-contemporanea/>. Acesso em 05 dez. 2017.

CARRERA, Fernanda e MEIRINHO, Daniel. Mulheres negras nas artes visuais: modos de resistência às imagens coloniais de controle. Dossiê crise, feminismo e comunicação. *Revista ECO*

Pós. UFRJ, v. 23, n. 3, 2020.

CUNHA, Mariano Carneiro da. *Arte Afro-Brasileira*. In: ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes artistas mulheres? *ArtNews*, 1971

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2003.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias. Das “pequenas” violências: um ensaio sobre história e arte. *CIANTEC16 A Força do Terror como Inspiração Criativa. Filhos do Cotidiano Contemporâneo*. Itu: CIANTEC, 2016.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. O jogo da memória. *Jornal da USP*. 20 dez. 2019. Disponível em <https://jornal.usp.br/artigos/o-jogo-da-memoria/>. Acesso em 11 ago. 2020.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. A reescrita da história. *Jornal da USP*.

16 out. 2020. Disponível em <https://jornal.usp.br/artigos/a-reescrita-da-historia/>. Acesso em 39 ago. 2020.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. *Mulheres, negras e perigosas. Jornal da USP*. 18 dez. 2017. Disponível em <https://jornal.usp.br/artigos/mulheres-negras-e-perigosas/>. Acesso em 11 ago. 2020.

OLIVEIRA, Alecsandra. *Memória da resistência*. São Paulo: Museu da Cidade de São Paulo, 2022.

OLIVEIRA, Alecsandra. *Mulheres, negras e (ainda mais) perigosas. Jornal da USP*. 28 nov. 2022. Disponível em <https://jornal.usp.br/articulistas/alecsandra-matias-de-oliveira/mulheres-negras-e-ainda-mais-perigosas/>. Acesso em 09 jan. 2023.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PICANCIO, Gabriela Valer; SANTOS, Rafael José dos e BOONE, Silvana. *Do animal imoral à total invisibilidade: a representação da mulher negra nas artes visuais e na literatura*

brasileiras. *Conexão - Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, V. 18, n. 35, jan./jun. 2019, p. 99-117.

VIANA, Janaina Barros. *A invisível luz que projeta a sombra do agora: gênero, artefato e epistemologias na arte contemporânea de autoria negra*. São Paulo: PGEHA USP, 2018 (tese de doutoramento).

VICENTE, F. L. *A arte sem história: Mulheres e cultura artística (Século XVI-XX)*. Lisboa: Athena, 2011.

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

Doutora em Artes Visuais (ECA USP). Pós-doutorado em Artes Visuais (UNESP). Professora do CELACC (ECA USP). Pesquisadora do Centro Mario Schenberg de Documentação e Pesquisa em Artes (ECA USP). Membro da Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA) e Associação Brasileira de Crítica de Arte (ABCA). Autora dos livros *Schenberg: Crítica e Criação* (EDUSP, 2011) e *Memória da Resistência* (MCSP, 2022).