

DO ANIMAL IMORAL À TOTAL INVISIBILIDADE: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA NAS ARTES VISUAIS E NA LITERATURA BRASILEIRAS

*From immoral animal to total invisibility:
the representation of the black woman
in the visual arts and in the brasilian
literature*

Gabriela Valer Picancio¹

Rafael José dos Santos²

Silvana Boone³

Tudo que eu escrevo é profundamente marcado pela condição de mulher negra. (Conceição Evaristo, 2017)

RESUMO

Este artigo aborda duas diferentes perspectivas da presença da mulher negra nas artes brasileiras: como agente criadora de imagens e textos; e como figura passiva, representada de modo estereotipado. Por meio da reunião de obras literárias e artístico-visuais, produzidas entre os séculos XVI e XXI, na qual encontramos a mulher negra representada, podemos realizar uma leitura das modificações sócio-

¹ Bacharel em Artes Visuais pela Universidade de Caxias do Sul, com extensão universitária na Universidad Autónoma de Madrid. Aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura (UCS) e bolsista Prosup/Capes. *E-mail:* gvpicancio@hotmail.com

² Cientista Social (Unicamp). Doutor em Ciências Sociais (Unicamp). Antropólogo. Professor na Universidade de Caxias do Sul. *E-mail:* rafaprof@gmail.com

³ Doutora em Artes Visuais: história, teoria e crítica (IA-UFRGS). Docente na Universidade de Caxias do Sul (UCS). *E-mail:* sboone@ucs.br

Revisão: Letícia Lima

Data de submissão: 26.10.2018

Data de aceite: 28.8.2019.

históricas ocorridas no País em relação a questões de gênero e étnico-raciais, principalmente no que diz respeito ao espaço destinado à autorrepresentação e ao lugar de fala. O pouco conhecimento sobre a existência de mulheres negras como criadoras de arte confirma a abstenção dos meios responsáveis pela pesquisa e difusão de conhecimento das áreas correspondentes, independentemente do caráter da ação, seja o silêncio intencional ou indiferente.

Palavras-chave: Arte. Literatura. Gênero. Mulher negra. Representação.

ABSTRACT

This article approaches two different perspectives of the presence of black women in the Brazilian arts: as an agent creator of images and texts; and as a passive agent, represented by third parties. By means of the meeting of literary and artistic-visual works, produced between the sixteenth and twenty-first centuries and in which we find the black women, it is possible to make a reading about the socio-historical changes in the Country in relation to gender and ethnic-racial issues, especially as regards the space destined for self-representation and the place of speech. The lack of knowledge on the existence of black women as creators of art confirms the abstention of the different channels responsible for research and diffusion of knowledge in the corresponding areas, regardless of the character of the action: intentional or indifferent silence.

Keywords: Art. Literature. Gender. Black woman. Representation.

INTRODUÇÃO

O artista negro homem é minoria nítida nas artes literárias e visuais, em especial nas brasileiras, mas a mulher negra tem seu espaço ainda mais restrito, tanto no que diz respeito à sua presença como artista criadora, quanto à sua representação nas obras. Ao longo da história, a mulher foi afetada pelas restrições artístico-estilísticas de cada período e região em consequência de um fator maior, relacionado às normas morais, sociais e religiosas vigentes.

Em um espaço geopolítico colonizado por culturas com trajetórias persistentes nos campos citados, em um período em que o humanismo, somado à crença de que culturas exógenas às europeias eram primitivas, fomentou-se um processo inicial de formação cultural impositivo, o que torna persistente o emprego da expressão “arte no Brasil” e não “arte brasileira”, já que essa foi, nos primórdios, realizada por estrangeiros.

Nas artes brasileiras, a mulher, em especial a negra, teve sua representação diretamente condicionada pela situação social do País, acompanhando suas modificações estruturais e simbólicas, da situação de colônia à

emancipação política, do retrato feito pelo artista/escritor estrangeiro à autonomia e propriedade de discurso de criadores locais. As imagens seguiram interesses políticos governamentais e dos próprios artistas, primeiramente vindo na mulher uma fonte de figuração da imagem do território ainda desconhecido, depois, com o Romantismo, na personagem estereotipada da Índia ou das brancas submissas. Com o advento do Realismo, as negras e, principalmente, as mestiças entram em cena como degeneradas. Entrando no século XX, principalmente a partir dos anos 1930, são transformadas em ícones de uma identidade construída como ideologia nacional e, simultaneamente, como imagem do Brasil a ser vendida ao Exterior.

A presença da mulher na arte antecede o tempo da própria conceituação do fazer artístico como pertencente a uma área específica do conhecimento. Seguindo pelos séculos de acordo com o pensamento vigente, a representação não somente foi influenciada pelas correntes ideológicas culturais e artístico-estéticas de cada período e região, como modificada de acordo com o entendimento sobre gênero e o espaço socialmente delegado aos artistas que trabalharam com o tema. (GOMBRICH, 2012).

Se a arte em sua totalidade pode ser usada como mecanismo de leitura e compreensão sócio-histórica, a representação da mulher nos permite ter acesso às entrelinhas. Por meio de cenas representadas em obras, podemos analisar os diferentes papéis e as funções que a mulher deteve ao longo da História. Outra possibilidade é entender, a partir das eleições estéticas dos artistas, quais eram as visões masculinas e, conseqüentemente, sociais⁴ do feminino.

Colocadas em conjunto as obras de arte literárias e visuais que se seguiram da colonização até meados dos anos 1980, notamos uma constante sincronização entre a representação da mulher a partir da imagem e sua representação no texto escrito. As conotações variam praticamente entre dois perfis: as representações que apresentam a mulher negra como peça para “preencher” a cena, nivelando sua visibilidade à mesma direcionada a itens inanimados; e as que objetificam seu corpo e reduzem sua pessoa à fisicalidade desprovida de alma e caráter. Nas poucas e raras vezes que encontramos mulheres que destoam desses dois perfis, elas não são negras, mas mestiças, com sua negritude e “caráter associado”⁵ diluído.

⁴ Considera-se aqui a visão masculina como sendo conseqüentemente social pelo fato de que a sociedade dos períodos iniciais tratados neste artigo, incluindo seus governos, considerava apenas os homens para a ocupação de cargos de poder e que eram esses os responsáveis pela tomada de decisões, criação de normas e legitimação de correntes artístico-estilísticas.

⁵ Destaca-se aqui um pensamento recorrente no período estudado, relacionado às correntes raciológicas e ao determinismo biológico, que defendia a ideia de que a raça condicionava não

A disseminação dessas imagens, de forma constante e reforçada, sem a mediação ou a contraposição de outras possíveis formas de representação, reforça e “educa” o público para uma única verdade, fazendo com que a totalidade de imagens fosse entendida como a totalidade da realidade. Vale lembrar que essa visão era aceita e adotada pelos diferentes gêneros que consumiam direta ou indiretamente imagens visuais e obras literárias.

Nas últimas décadas do século XX, será notada uma modificação no fluxo de representação da mulher negra em ambos os campos, realocando o discurso para o âmbito da autorrepresentação. A voz dessas mulheres e o lugar reivindicado por elas serão de suma importância para a revisão histórica, diminuindo a importância de argumentos ainda hoje utilizados para justificar tratamentos desumanos e arbitrários.

1 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA NAS ARTES BRASILEIRAS

Os primeiros séculos de formação do Brasil apresentaram um cenário difícil para a consolidação da arte em geral, por motivos estruturais e políticos. A representação da mulher negra foi uma das principais diferenciações na busca por uma arte específica, que revelasse as particularidades do território e de seus povos formadores. Os artistas/escritores viajantes que estiveram no Brasil, com a missão de documentar a região em nome de governos ou para a realização de estudos, foram atraídos pelo imaginário criado na especulação sobre as terras “descobertas”, que muito se diferenciavam da civilização europeia.⁶

Esses artistas/escritores retratavam as mulheres como “tipos humanos”, sem qualquer traço de personalidade ou individualidade, servindo apenas como imagem documental dos exemplares encontrados no território. Havia destaque nessas representações, para as mulheres negras e nativas, caboclas e mestiças, pois isso atribuía ainda maior peculiaridade à colônia e à produção artística. Era comum eles realizarem o trabalho *a posteriori*, fazendo anotações durante a estadia e apenas executando de fato as obras ao retornarem para seus países. Dessa forma, muitos dos retratos e textos descritivos apresentam equívocos, principalmente em relação à vestimenta e a traços físicos dessas mulheres. Como o local era habitado por diferentes grupos culturais, e neles havia subgrupos, era comum encontrar em tais imagens a representação de ornamentações e vestimentas particulares de

apenas a fenotípia, mas o psicológico, o caráter e a forma de agir e pensar dos membros de cada grupo. (Ler: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993).

⁶As obras dos artistas Albert Eckhout (1610-1660) e Frans Post (1612-1680) sobre o Brasil da primeira metade do século XVII, com os “tipos brasileiros” são exemplos.

um grupo específico, como sendo comum aos demais. Alguns dos artistas não identificavam tais variações, outros as ignoravam, generalizando conforme grupo étnico-racial, itens culturais e fenotípias.

Quando o barroco brasileiro configurou-se, apesar de suas distinções em relação à fonte portuguesa, pela primeira vez a representação da mulher nas artes visuais alinhou-se com o que já havia sido feito na Europa. Encontramos o feminino atrelado ao sagrado, ocupando igrejas e espaços públicos, servindo como meio para a personificação imagética das figuras bíblicas e sacras. Apesar da distinção do movimento e suas características adaptadas à realidade local, dificilmente encontramos figuras bíblicas associadas às mulheres pertencentes às populações nativas ou negras.⁷ Na literatura, encontra-se a mínima presença, também demarcada até então pela voz do estrangeiro em terras brasileiras com forte caráter descritivo da mulher, destacando que a pequena amostragem da representação feminina, em maioria, dava-se por meio de textos religiosos.

Em 1807, a família real portuguesa, acompanhada de uma comitiva, muda-se para o Brasil. Com isso, houve uma estimulação no campo cultural e artístico, na tentativa da demonstração de uma permanência de *status* da Coroa portuguesa, independentemente das tensões internacionais. A elite brasileira começou a se formar em meio a um período de instabilidade política, sendo filha bastarda da nobreza fugitiva e dos membros de cargos governamentais ocupados segundo privilégios.

A europeização da colônia e a tentativa de solidificação da cultura da metrópole portuguesa no Brasil, em particular na Corte, fizeram com que, em um curto período de tempo, as representações femininas se adequassem ao que era produzido na Europa. Tanto nas artes visuais como na literatura, podemos afirmar que, durante um expressivo período, sua execução em território brasileiro se deu apenas com a imposição cultural e não a partir da errônea ideia de uma construção conjunta por grupos étnico-raciais distintos, como se tentou fazer acreditar. Para Candido:

Levando a questão às últimas consequências, vê-se que no Brasil a literatura foi de tal modo expressão da cultura do colonizador, e depois do colono europeizado, herdeiro dos seus valores e candidato à sua posição de domínio, que serviu às vezes violentamente para impor tais valores, contra as solicitações a princípio poderosas das culturas primitivas que os cercavam de

⁷ É interessante destacar que, no século XX, algumas religiões de matrizes africanas, encontrando formas de manterem práticas frente à intolerância e absorvendo influência católica na sua formação, adotaram santos católicos, atribuindo-lhes características diferentes, de acordo com semelhanças de seu povo.

todos os lados. Uma literatura, pois, que do ângulo político pode ser encarada como peça eficiente do processo colonizador. (1989, p. 2).

Dentre os gêneros artístico-visuais mais utilizados a partir de então, destaca-se o retrato, “usado como instrumento de projeção pessoal, que passou a servir a uma sociedade ávida por projeção social e propagação da imagem”. (BAMONTE, 2008 p. 288). Nesses retratos, eram apresentadas mulheres brancas, pertencentes às famílias das classes mais elevadas, encontrando na arte uma forma de inserção da imagem pessoal em diferentes ambientes, permanência da figura e elevação de *status*. As letras, por sua vez, deviam expressar a religião imposta aos chamados primitivos e as normas políticas encarnadas na Monarquia (CANDIDO, 1989, p. 2), onde o mesmo tipo de mulher que ganhava espaço nas representações imagéticas era descrito a partir de seus hábitos módicos, elevados e puros.

O cenário para a representação do feminino na arte manteve-se assim até o século XIX, quando a pintura social e regional começa a se estabelecer de forma oficial. Desde o registro documental, a produção que colocava em evidência aspectos da fauna, da flora e da população sempre se manteve ativa, recebendo maior ou menor atenção conforme o momento. O que possibilitou que o cenário se mostrasse mais fértil no século XIX, foi o surgimento de grupos nacionalistas, apoiadores da independência, de causas abolicionistas e da formação de uma identidade nacional efetiva. Essas parcelas também se puseram a exprimir suas novas posições e sentimentos por meio da literatura (CANDIDO, 2009) e das artes visuais.

A partir desse momento, as mulheres negras tornam-se elementos constantes nas obras dos artistas visuais naturalistas e realistas e dos escritores, que recebiam apoio das Academias, que, à medida que pesquisaram o passado, valorizaram as figuras dos brasileiros natos e exaltaram a importância dos seus feitos. (CANDIDO, 1989). Nas imagens, essas figuras apareceram primeiramente em cenas do campo, executando funções de trabalho escravo e, posteriormente, trabalhos manuais de mulher livre, mas que pouco diferem de suas atividades anteriores.

Uma das obras que melhor representa o espaço delegado à mulher negra na arte, durante o período, é a pintura Engenho de Mandioca, do espanhol Modesto Brocos. Na imagem, produzida em 1892, período pós-abolicionista, vemos trabalhadoras negras executando tarefas dentro de um engenho. A cena em nada se distingue das representações de escravas, em que não há espaço para individualidade nem para que surjam brechas para interpretações além do retratado. Não há sinal de crítica ou apologia do pintor sobre a cena.

Em obras literárias, o trabalho que simboliza o período e as relações é *A Escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, em que, em realidade, a mulher negra é branqueada em uma tentativa de apagar traços que diminuiriam seu valor. Em certo trecho, a senhora elogia a moça por parecer mais branca do que negra, dizendo: “És formosa e tens uma cor linda, que ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gota de sangue africano”. (GUIMARÃES, 1998, p. 29-31).

Nas artes visuais, as mulheres negras e mulatas seguiram associadas ao trabalho braçal durante todo o século XIX, cercadas por uma aura de passividade, ligadas ao passado e sem projeções de futuro melhor. No início do século XX, há apenas transferência parcial do cenário onde elas são retratadas conforme as modificações sociais. Com o passar dos anos, após a abolição da escravidão, a mulher foi “realocada”, passando a ambientar o cenário urbano. Na rua, representada como vendedora, quitandeira, florista, fruteira; no ambiente interno é doméstica, cozinheira, arrumadeira. Segundo Conduru (2007, p. 106) “constrói-se um lugar social e hierarquicamente inferior para a mulher negra ao configurar sua imagem entre o animal e a coisa, explorando sua condição associada ao trabalho físico”.

Quando representada por escritores, as qualidades apresentadas sempre estão ligadas ao corpo da mulher. Nunca é mencionado o que ela pensa, ou o que deseja. (MONTEIRO, 2006, n. p.). A mulher negra habita um espaço entre a bestialidade, a irrelevância e a invisibilidade; presente em tramas por sua sedução, beleza ou resistência física. Conforme Queiroz Junior:

[...] de positivo, são reconhecidas suas habilidades culinárias, via de regra, sua higiene, sua resistência física ao trabalho, sua saúde, sua solidariedade, sua beleza perturbadora, sua sensualidade irresistível, seus artifícios de sedução, a que sabe recorrer, quando canta dança e se enfeita. Já a soma de seus defeitos é constituída pela falta de moralidade, por sua irresponsabilidade, por ser muito pródiga sempre. (1975, p.123).

No período, o corpo enquanto temática foi abordado por diferentes artistas, o que não representa uma preocupação em expor o tema em virtude do social, mas a percepção de uma abertura no mercado para determinadas produções. Christo (2009) salienta que tais obras têm em comum o fato de terem, em sua maioria, participado de salões de arte, sendo premiadas e adquiridas pelo governo, tornando-se peças importantes na estratégia dos pintores para a conquista de premiação no Salão de Belas Artes.

Uma obra literária marcada pela representação depreciativa da mulher negra é *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, em que “as personagens aparecem caracterizadas por uma animalidade como a de Bertoleza que morre focinhando, por uma sexualidade perigosa ou como a de Rita Baiana, que macula a família portuguesa”. (EVARISTO, 2005)

Na fotografia, a abolição ocasionou uma mudança negativa no registro de mulheres negras. Com o prestígio com que a nova técnica se apresentava no Brasil no século XIX, era comum que famílias abastadas registrassem em cenas de estúdio, os filhos em diferentes idades. Para manter as crianças em longos períodos de exposição, uma das formas adotadas era fazer uso das amas de leite, colocando-as presentes nas cenas.

Novas correntes de pensamento se estabeleciam no Brasil por volta de 1870, tendo sua maior representatividade na chamada Escola do Recife, na qual se destacava a figura de Silvio Romero, árduo crítico do Romantismo, inclusive pelo silêncio em relação ao negro, defensor do Realismo e adepto das teorias raciológicas, mesológicas e evolucionistas. Conforme o próprio Romero, em *História da Literatura Brasileira*:

A literatura brasileira não se furta às condições gerais de toda a literatura antiga ou moderna, – ser a resultante de três fatores fundamentais: o meio, a raça, as correntes estrangeiras. Da ação combinada destes três agentes, atuando nas idéias e nos sentimentos de um dado povo, é que se originam as criações espirituais a que se costuma dar o nome de literatura. (1953, p. 297).

Passava a ocorrer a substituição da negativa da escravidão pela negativa das teorias raciais. A mulher negra passa a ser associada ao período escravocrata, vista como elemento que simboliza e rememora algo que deveria ser esquecido e que ia contra os ideais nacionalistas. Dessa forma, as amas de leite negras ainda em atividade começaram a ser escondidas nas cenas fotográficas. (BENACHIO, 2014).

Foi no século XX que aconteceram as duas mais expressivas modificações na representatividade das mulheres negras e mestiças nas artes brasileiras. O desenvolvimento do modernismo no Brasil e a preocupação governamental em relação à criação de uma identidade brasileira tinham em comum a abertura das fronteiras nacionais, que buscavam no Exterior referências e relações, levando em conta as características do País como fatores fundamentais para seu [doPaís] destaque e singularidade. O mestiço, em especial a mulher mestiça, intitulada como mulata, foi eleito símbolo da mudança social que se instaurava, teoricamente, em oposição aos

discursos raciais e eugênicos propagados no fim do século XIX. Uma obra paradigmática dessa transformação foi *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre (1997), que efetua uma mudança de ótica em relação à questão racial, retirando-a do quadro conceitual raciológico para interpretá-la em termos culturais. Ortiz aponta para essa mudança no nível das ideias:

A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambigüidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional. (2003, p. 41).

Essa mudança, aparentemente positiva, esconde as entrelinhas das escolhas imagéticas simbólicas. Quem entra em destaque é a mulher miscigenada, não a mulher negra. A mulata representa a amenização de fatores raciais e étnicos, como observa Christo (2009). Com a miscigenação, componentes negativos, próprios da raça negra, seriam encobertos pelos positivos da outra. Segundo essa tese, a mulata herdaria da raça negra aspectos físicos como itens positivos. Seu corpo, antes vinculado ao trabalho escravo e posteriormente ao doméstico, é atrelado à sexualidade. Suas características e gestual amenizados, mas ainda pontuais e explícitos, fazem com que se torne um símbolo a ser vendido no Exterior. A arte, a literatura, a música e a televisão aceitam o estereótipo e fazem uso dele:

Os pintores elaboram a imagem da mulata em oposição à mulher branca, mas também à negra, tradicionalmente associada ao trabalho. A mulata, mulher da terra, afro-americana, gera um ambiente de oposição entre uma cultura local, valorizada na representação também por significar uma oposição à cultura branca, ocidental. (FERNANDES, 2008 p. 146).

Um dos quadros que mais chamou a atenção no início do século XX, a respeito da problemática é a pintura *A Negra*, de Tarsila do Amaral. Realizada em 1923, a pintura não somente tornou-se fundamental para o entendimento das influências vanguardistas na arte brasileira, como também para a observação da representação da mulher nesse período. Tarsila simplifica a figura e o fundo, aproximando-os, deixando a cargo do observador a criação de profundidade. A horizontalidade é rompida pela presença da negra verticalmente posta e por uma folha de bananeira na transversal. Como se dois elementos completamente brasileiros fossem

colocados em um cenário cubista. A figura da mulher não é exposta de forma envolvente, mas demasiadamente destacada.

A *Negra* de Tarsila é o símbolo do lugar ambíguo no qual a mulher negra é posta, entre o sexo e a identidade nacionalista. Segundo Fernandes (2008, p. 144) “o mesmo peito que desperta o desejo, amamenta, alimentando a nação”.

Na poesia, a mulher negra escrava aparece pela voz de um poeta homem, negro e intelectualizado: Jorge de Lima, em *Essa Negra Fulô* (1974). Em uma linguagem crítica, o “eu lírico” fala de uma negra acusada de roubo pela sinhá, que solicita do patrão, seu marido, um castigo, cujo desfecho, contudo, não é o esperado pela patroa.

Ora, se deu que chegou
(isso já faz muito tempo)
no bangüê dum meu avô
uma negra bonitinha,
chamada negra Fulô.

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!
Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
– Vai forrar a minha cama,
pentear os meus cabelos,
vem ajudar a tirar
a minha roupa, Fulô!

Essa negra Fulô!

Essa negrinha Fulô
ficou logo pra mucama,
pra vigiar a Sinhá
pra engomar pro Sinhô!

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
vem me ajudar, ó Fulô,
vem abanar o meu corpo
que eu estou suada, Fulô!

vem coçar minha coceira,
vem me catar cafuné,
vem balançar minha rede,
vem me contar uma história,
que eu estou com sono, Fulô!

Essa negra Fulô!

“Era um dia uma princesa
que vivia num castelo
que possuía um vestido
com os peixinhos do mar.
Entrou na perna dum pato
saiu na perna dum pinto
o Rei-Sinhô me mandou
que vos contasse mais cinco.”

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô? Ó Fulô?
Vai botar para dormir
esses meninos, Fulô!
“Minha mãe me penteou
minha madrasta me enterrou
pelos figos da figueira
que o Sabiá beliscou.”

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô? Ó Fulô?
(Era a fala da Sinhá
Chamando a negra Fulô.)
Cadê meu frasco de cheiro
Que teu Sinhô me mandou?

– Ah! Foi você que roubou!
Ah! Foi você que roubou!
O Sinhô foi ver a negra
levar couro do feitor.
A negra tirou a roupa.

O Sinhô disse: Fulô!
(A vista se escureceu
que nem a negra Fulô.)

[...]
Ó Fulô! Ó Fulô!
Cadê meu lenço de rendas,
Cadê meu cinto, meu broche,
Cadê o meu terço de ouro
que teu Sinhô me mandou?
Ah! foi você que roubou.
Ah! foi você que roubou.

[...]
O Sinhô foi açoitar
sozinho a negra Fulô.
A negra tirou a saia
e tirou o cabeção,
de dentro dêle pulou
nuinha a negra Fulô.

[...]
Ó Fulô! Ó Fulô!
Cadê, cadê teu Sinhô
que Nosso Senhor me mandou?
Ah! Foi você que roubou,
foi você, negra fulô?
Essa negra Fulô! (LIMA, 1974, p. 121).

O caso desse poema de Jorge de Lima é significativo e, do nosso ponto de vista, ambíguo, tal qual *A Negra*, de Tarsila. Significativo por ser um poeta, homem e negro, que traz um “eu lírico” satirizado. Ambígua por sugerir a ideia de que a escrava, no final, tira a saia e pula “nuinha”, roubando o patrão. A sexualização do corpo da mulher negra reaparece na segunda fase do Modernismo pela escrita de um homem negro. Conforme Campos e Duarte:

Embora não faça referência direta à questão, o poema pode remeter às relações entre homens e mulheres do Brasil colônia. Isso nos leva a múltiplas interpretações acerca do papel feminino numa sociedade onde somente há poucos anos se admitiu não existir igualdade entre

as classificações sociais e quanto aos direitos. Assim, se de um lado a “Sinhá” do engenho se mostrar inativa, de outro, no poema de Jorge de Lima, Fulô representa a mulher transgressora, lúbrica e ágil, tipificada como fonte do prazer tropical, dos desejos libidinosos do Sinhô, aquela que “escurece a vista” do proprietário do bangüê e toma seu Sinhô para si. (2017, p.182).

Não obstante a associação da personagem com o “prazer tropical” ou com os “desejos libidinosos” do Sinhô, Campos e Duarte interpretam o poema como uma subversão do papel da negra escrava por meio de um jogo no qual “o feminino é representado por empatia e não por esforço racionalizado”. (CAMPOS; DUARTE, 2017, p. 183). E acrescentam:

Dos gostos e cheiros de carne de mulata, de Essa negra Fulô emerge reflexão crítica acerca do papel da mulher na sociedade brasileira daquele e deste século. Tema que o poeta talvez exprima sem revolta acre e sem intenções panfletárias, mas que, nos interstícios do poema, subjaz possibilidade de interpretação. (2017, p. 184).

Nossa problemática neste trabalho diz respeito à autoria da representação e à própria representação, portanto, não obstante a intenção crítica de Jorge de Lima, permanecem os significantes-chave da representação masculina da mulher negra e, neste caso, escravizada: o poeta estava imerso no espírito de seu tempo.

Na ficção, e algumas décadas depois, é em *Gabriela* (1958), de Jorge Amado, que a construção imagética do perfil da mulata do século XX se atualiza por meio das letras. Gabriela é nitidamente sensual, reúne todos os atributos “benéficos da raça”. Não é negra, é mulata, ou seja, têm os traços negativos da negritude diminuídos. Soma-se a sua fisicalidade a influência da geografia, o clima que confirma o comportamento esperado, as tendências de caráter e sociabilidade da personagem. Mariza Corrêa (1996, p. 39) referiu-se ao “inventário da rica coleção de ervas e especiarias utilizadas nas metáforas dos cheiros, gostos e cores evocados nas frases nas quais a mulata é sujeito”, mencionando, entre outros o cravo e a canela na obra de Jorge Amado. Mas Gabriela não vê a si como os outros a enxergam, sua “meninice” é a oposição de sua imagem sexualmente madura. Torna-se ainda mais sensual por ter em sua completude o contraste, ser uma mulher-natureza, incapaz de entender e atender a determinadas normas sociais. (EVARISTO, 2005).

Essas figurações da mulher negra atreladas ao físico, aos cheiros e gostos, que na atualidade se mantém em algumas esferas, somente foi receber críticas e competitividade efetiva na arte das últimas décadas do século XX. Chiarelli (1999) responsabiliza o cenário social brasileiro pelo surgimento expressivo de artistas mulheres nas décadas de 1980 e 1990. Entre os séculos XIX e XX, era de praxe que as famílias mais abastadas enviassem seus filhos homens para cursarem carreiras acadêmicas em instituições na Europa e nos Estados Unidos da América. Com isso, abriu-se uma brecha no País para que mulheres das classes superiores e homens mestiços participassem da cena artística. Às mulheres, Chiarelli (1999) intitula como filhas das classes abastadas, mulheres que encontraram na segurança financeira de suas famílias e no ambiente carente por resolução artística, espaço para a produção. Responsáveis por boa parte da “descolonização” artística do País foram, também, responsáveis pela alteração gradual da representatividade da figura feminina.

2 REIVINDICANDO O LUGAR DE FALA POR MEIO DA AUTORREPRESENTAÇÃO

Abordou-se, até o momento, a representação da mulher negra por terceiros, artistas/escritores que, ao longo dos séculos, usaram determinadas linguagens e meios para descrever, seja imagetivamente ou textualmente, a mulher negra no Brasil. Como enunciado na introdução, ao empregar-se a sentença “representação da mulher” se abrem duas linhas possíveis de abordagem: ativa e passiva.⁸ Se no que diz respeito à ótica passiva, tratada anteriormente, já temos a nítida percepção da diminuta presença da representação, na ótica ativa essa presença é praticamente inexistente até a segunda metade do século XX.

Nas décadas de 1960 e 1970 uma exceção foi revelada ao público, fato que já diz algo sobre os novos horizontes que se abriam no período. A escritora Maria Firmina dos Reis, nascida em 1825, é considerada a primeira romancista brasileira. Sua principal obra, *Úrsula* (1859), é o primeiro romance abolicionista e primeiro escrito por uma mulher negra brasileira. Maria Firmina sofreu tratamento já institucionalizado, e naturalizado, para a mulher negra: a exclusão e o descrédito, menosprezando sua rica textualidade, sem ter a possibilidade de servir à representatividade e incitar diversas mulheres à criação.

⁸ AGE: criadora de imagens e textos; agente passiva: representada por terceiros.

Sabemos que existiram artistas negras nos séculos anteriores e que acabaram sendo invisibilizadas e caladas, sem entrar para o cânone. Nas artes visuais, é apenas na década de 1990, depois de quatro séculos de imagens, que encontramos a representação da condição da mulher negra na produção de uma artista, mulher e negra: Rosana Paulino. Ela não apenas é a primeira artista negra a assumir o lugar de fala no Brasil, como estreia a vinculação do corpo negro feminino com temáticas nunca abordadas, como identidade e história, violência e solidão. Pela primeira vez, a mulher negra tem rosto e voz; caráter e psique; vontades e anseios. Paulino será a precursora de gerações de artistas negros, homens e mulheres, que, a partir de seu exemplo, sentem que têm o direito de narrar suas próprias histórias.

Já na literatura, a presença dessas mulheres motivadas a vociferarem sua perspectiva, inicia-se um pouco antes, em meados da década de 1960, com autoras como Carolina Maria de Jesus, Geni Guimarães, Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo, Miriam Alves, Lia Vieira, Celinha, Roseli Nascimento, Ana Cruz, Mãe Beata de Iemanjá, dentre outras. O traço comum na produção dessas escritoras é o nítido comprometimento com a causa da negritude, configurando uma literatura de combate, mesmo nos textos líricos e fantásticos. Para Navarro e Schmidt:

A cultura literária constitui parte integrante do campo cultural e seu desenvolvimento foi, até há pouco tempo, regulado e controlado ideologicamente pela hegemonia patriarcal e seus pressupostos sobre diferenças assimétricas e hierárquicas de gênero, o que significa dizer que as mulheres que atuaram, no passado, no campo das letras, ficaram à margem da literatura, esquecidas e silenciadas nas histórias literárias. Nesse sentido, uma visada crítica às culturas literárias nacionais ilumina as conexões entre cultura e poder, entre instituição intelectual e dominação, entre privilégio e exclusão. (NAVARRO; SCHMIDT, 2007, p. 85).

As escritoras negras contemporâneas trarão um caráter de união estética e questionamento social às suas produções, independentemente do gênero. O convite à afetividade dentre as mulheres e a união pela revisão de suas histórias também são nítidos. O poema “Ressurgir das cinzas”, de Esmeralda Ribeiro, ludicamente clama por uma representação histórica ilustra perante suas antecessoras:

Ressurgir das cinza
 Sou forte, sou guerreira,
 Tenho nas veias sangue de ancestrais.
 Levo a vida num ritmo de poema-canção,
 Mesmo que haja versos assimétricos,
 Mesmo que rabisquem, às vezes,
 A poesia do meu ser,
 Mesmo assim, tenho este mantra em meu coração:
 “Nunca me verás caída ao chão.”

[...]

Sou guerreira como Luiza Mahin,
 Sou inteligente como Lélia Gonzalez,
 Sou entusiasta como Carolina Maria de Jesus,
 Sou contemporânea como Firmina dos Reis
 Sou herança de tantas outras ancestrais.
 E, com isso, despertem ciúmes daqui e de lá,
 mesmo com seus falsos poderes tentem me aniquilar,
 mesmo que aos pés de Ogum coloquem espada da injustiça
 mesmo assim tenho este mantra em meu coração:
 Nunca me verás caída ao chão. (RIBEIRO, 2004, p.63).

As imagens de luta e ancestralidade no poema remetem a uma dimensão importante da emergência da autorrepresentação, que é o fato de tanto as artes visuais como a literatura das mulheres negras estarem entrelaçadas à política, aos movimentos reivindicatórios que ganharam impulso maior desde, aproximadamente, o último quadriênio do século XX, adentrando ao XXI com a incorporação de novas problemáticas e colocando em novos termos antigos dilemas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como quaisquer manifestações humanas, as artes visuais e a literatura acompanharam as diferentes formas de pensar e sentir a sociedade, articulando-se e se adaptando ao que certos grupos elegiam como pertinente em cada período. No que diz respeito ao *tema-objeto* de estudos, a mulher negra não poderia sofrer soma maior de limitações sócio-históricas, já que se encaixa em diferentes posições: como mulher e como negra. Dois grupos invisibilizados e que unidos não tinham interesse algum para os dominantes.

Tanto nas artes visuais como na literatura, as representações das mulheres negras exploraram uma gama limitada de temas e formas, partindo da mulher como escrava e sua utilidade física e trabalhadora, perpassando o ambiente do labor doméstico, ainda utilitário, em que essas mulheres funcionavam como pano de fundo, até a sexualização do seu corpo. Em todas essas formas, há a constância da inexistência de espírito, poder de decisão e intelecto nessas mulheres representadas. Podendo afirmar, assim, que, nas representações entre os séculos XVI e meados de 1980, a mulher negra não passou de um *corpo-objeto* colocado e realocado nas imagens e textos, conforme o entendimento social da sua utilidade.

As últimas décadas do século XX demarcam a transferência de discurso do outro para a *mulher-negra-sujeito* que se descreve, a partir de uma subjetividade própria, assumindo os meios de representação e transfigurando-os em meios de autorrepresentação ou auto-apresentação. Essas mulheres apresentam um lugar comum de fala, que contesta as representações já existentes e visa à reelaboração de suas imagens e dos papéis que assumiram/assumem na sociedade. Na sociedade, essa postura que é reafirmada pelo revisionismo histórico, tem buscado redimir e/ou ressignificar concepções já reconhecidas como limitadas e unilaterais.

Nos últimos anos, temos presenciado a potencialidade desses discursos que a duro custo têm galgado espaço e meio para se difundirem e chegarem às mais variadas esferas da sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

- BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. A identidade da mulher negra na obra de Rosana Paulino: considerações sobre o retrato e a formação da arte brasileira. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS PANORAMA DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS, 17., 2008, Florianópolis. *Anais[...]*. Florianópolis: Ciclodata, 2008. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/028.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2018.
- BENACHIO, Ana Laura et al. Considerações sobre a representação do negro na arte do Brasil, 1850-1950. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/negro_representacoes.htm. Acesso em: 17 jul. 2018.

CAMPOS, Luciene Lemos de; DUARTE, Luciano Rodrigues. A representação da mulher em três poemas de Jorge de Lima. *Albuquerque: Revista de História*, v. 4, n. 8, p. 173-190, jul./dez. 2017.

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2. ed. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX. 19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 2, abr. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_maraliz.htm. Acesso em: 18 jul. 2018.

CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP: Unicamp, n. 6-7, p. 35-50, 1996.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-representação da mulher negra na literatura brasileira. *Revista Palmares: Cultura Afro-brasileira*, Brasília, ano 1, n. 1, p. 52-57, ago. 2005. Disponível em: <https://docplayer.com.br/7166013-Da-representacao-a-auto-apresentacao-da-mulher-negra-na-literatura-brasileira.html>. Acesso em: jul. de 2018.

EVARISTO, Conceição. Tudo que eu escrevo é profundamente marcado pela condição de mulher negra. Entrevistador: Lucas Vasques. Entrevistado: Conceição Evaristo. In: *Revista Fórum*, 30 set. 2017. Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/conceicao-evaristo-tudo-que-eu-escrevo-e-profundamente-marcado-pela-condicao-de-mulher-negra/>. Acesso em: 13 ago. 2018.

FERNANDES, Caroline. As cores do sol: visualidade regional e representações da mulata na pintura brasileira. *Revista Estudos Amazônicos*, Belém, p. 141-163, 2008. Disponível em: <http://www.ufpa.br/pphist/estudosamazonicos/arquivos/artigos/6%20-%20III%20-%202%20%202008%20-%20Caroline%20Fernandes.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2018.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GOMBRICH, Ernest Hans. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. São Paulo: L&PM Editores, 1998.

LIMA, Jorge de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar; Brasília: INL, 1974. v. 1.

MONTEIRO, Liliane Nogueira. A representação da mulher negra na literatura brasileira. *Revista: Anais do Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental*, Rio Branco, n. 1, 2016, n.p. Disponível em: <http://revistas.ufac.br/revista/index.php/simposiufac/article/download/1010/592> >. Acesso em: 27 jul. 2018.

NAVARRO, Márcia Hoppe; SCHMIDT, Rita Terezinha. A questão de gênero: ideologia e exclusão. *In: CONGRESSO INTERACIONAL SOBRE A MULHER, GÊNERO E RELAÇÕES DE TRABALHO, 2.*, 2007, Goiânia. *Anais [...]* Goiânia: Cir Gráfica e Editora, 2007. p. 85-96.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

QUEIROZ JUNIOR, Teófilo de. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1975.

RIBEIRO; Esmeralda. Ressurgir das cinzas. *In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Marcio. (org.) Cadernos Negros 27*. São Paulo: Quilombhoje, 2004. s.p.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.