

## POLÍTICAS E POÉTICAS DA REPRESENTAÇÃO DO CORPO DA MULHER NEGRA NA ARTE BRASILEIRA

Célia Maria Antonacci Ramos – CEART/UDESC

**RESUMO:** Nas travessias do Atlântico Negro, a soberania do Brasil foi construída na acumulação de riquezas materiais a partir da escravização de pessoas transladadas da África, e a identidade nacional na humilhação do corpo negro. Os sistemas de imprensa oficial e os estabelecimentos educacionais, com finalidades de colonização dos saberes, registram a acumulação de bens materiais e do conhecimento. Em tempos de descolonização, revisões históricas encontram nas Artes Visuais registros significativos dos domínios raciais durante o período da escravidão e na construção nacional do Brasil de “todos”. A partir de abordagens da representação da mulher negra nas artes visuais – Almeida Junior, século XIX, Tarsila do Amaral, século XX, e Rosana Paulino, século XXI – este artigo objetiva formular uma genealogia da presença da mulher negra no Brasil dos tempos coloniais aos dias de hoje.

**Palavras-Chave:** Arte, Exclusão, Corpo, Mulher.

**ABSTRACT:** *Over the black Atlantic, the sovereignty of Brazil was built in the accumulation of material wealth from the enslavement of African people, and national identity in the abjection of black body. The official press - newspapers -, and educational establishments - schools and museums – under colonization purposes, registered the stories about accumulation of wealth materials, and superiority knowledge. In times of decolonization, historical revisions are significant records in the Visual Arts. From some approaches to the representation of black woman body in the Visual Arts - Almeida Junior, XIXth century, Tarsila do Amaral, XXth century, and Rosana Paulino, XXIth century - this article aims to formulate a genealogy of the presence of black women in Brazil from colonial times to the present day.*

**Key words:** *Art, Exclusion, Corps, Woman.*

O filósofo e historiador Jorge Coli (2005,p.9) abre seu livro *Como estudar a arte brasileira do século XIX* com uma advertência:

Vivemos, como todo o Ocidente, o triunfo da modernidade que se impôs no decorrer dos últimos cem anos. Ele não somente trouxe uma profunda modificação nos produtos artísticos, no papel dos criadores e na postura dos críticos. Acarretou também a eliminação de tudo aquilo que não parecia estar dentro dos parâmetros que esses modernos estabeleciam. A modernidade venceu os chamados ‘acadêmicos’, tão intransigentes em seus critérios, para impor algo semelhante: um autoritarismo eliminando tudo aquilo que parecia diverso dela própria. A história das artes, tal como foi então concebida, promovia a exclusão da alteridade.

Essa “tirania dos gostos e dos critérios” da modernidade nos exige, em tempos de decolonialidade, uma revisão da História da Arte com vistas a (re)observar as obras e conceitos que educaram gerações segundo políticas nacionalistas modernistas estabelecidas na branquitude versus pesquisas artísticas contemporâneas, que polemizam modelos políticos e sociais de segregacionismo e reivindicam a arte como local de contestação política na construção da identidade.

Voltando a citar Jorge Coli, a história das artes, tal como foi então concebida, promovia a exclusão da alteridade. Cabe observar que no caso do Brasil, a população negra, especialmente a mulher, no século XIX e XX foi pouco retratada por artistas brasileiros, e, quando retratada, foi muitas vezes em situação de inferioridade, escravidão, discriminação, subserviência e pobreza. Na pintura do século XIX, “A Negra”, de Almeida Junior, é a única obra desse artista com o tema da mulher negra e a única obra de pintura do século XIX que observa a mulher negra. Percorrendo o século XX, percebemos que mesmo após a abolição da escravatura, as mulheres negras continuavam sendo retratadas como subalternas, como mostra a tela de Armando Vianna “Limpendo Metais”, ou “Mãe Preta”, de Lucilio de Albuquerque, obras que pelos títulos já dispensam comentários. Trinta anos depois de Almeida Junior, nos 1920, encontramos a tela “Negra”, de Tarsila do Amaral, uma obra marco da História do Modernismo na Arte Brasileira, elaborada pela artista nos ateliês parisienses. Além desses artistas, vale nomear Di Cavalcante como um dos poucos artistas brasileiros, que dignificava a beleza e cultura da mulher negra, e Wilson Tibério, que residindo em Paris, conhece o artista sul-africano Geraldo Sekoto e com ele viaja para o Senegal e pinta nos anos 1960 muitos quadros com a representação de mulheres africanas em festas e danças. Nas primeiras décadas do XXI, alguns artistas afrodescendentes questionam a invisibilidade do negro na sociedade ou a representação dele na ciência e na arte. Destaco aqui neste ensaio, a artista Rosana Paulino que, entre outras questões políticas, salienta em sua obra a condição da mulher negra.

### **Século XIX – A Negra, de Almeida Júnior**

A obra “Negra”, 1891, do pintor paulista José Ferraz de Almeida Júnior é a única obra encontrada nos registros de pintores brasileiros no século XIX retratando

a presença da mulher negra no Brasil. Essa quase ausência da presença de negros nas obras de artistas brasileiros do século XIX torna-se um dos elementos mais significativos para as pesquisas contemporâneas sobre a exclusão política e social da mulher negra no Brasil de ontem, especialmente, porque além de ser uma única obra do artista Almeida Junior retratando a mulher negra, ela não é considerada nos estudos sobre a obra de Almeida Junior, um importante pintor do século XIX. A antropóloga Daniela Carolina Perutti (2010, p. 3), em seu texto *Considerações sobre a representação do negro na obra de Almeida Junior*, salienta que “apesar de uma ampla literatura dedicada a debater os elementos mais ou menos renovadores da pintura de Almeida Júnior, há uma questão pouco discutida pelos autores que se dedicaram a analisar sua obra. Ela diz respeito à figura do negro”. Continua Perutti,

Ao contrário da figura do indígena que – tornada símbolo idealizado de uma certa nacionalidade – fora apropriada e adequada às tópicas greco-romanas pelos artistas da primeira geração da Academia Imperial de Belas Artes como Vítor Meirelles (1832-1903) e Pedro Américo (1843-1905), a imagem do negro como personagem constitutiva de um certo Brasil sempre foi vista com desconforto pela produção artística oficial. Pautada pelos ideais neoclássicos, as personagens deveriam ser sempre dotadas de valores morais como a honra, a coragem, o heroísmo. Nesse sentido, um tema ou personagem que figurasse em determinada obra deveria ser digno de ser pintado o que, certamente, não ocorreu com a figura do negro escravizado. (idem).

Entretanto, se no século XIX, as academias de Belas Artes no Brasil consideravam a representação do negro um personagem indigno do pincel a óleo e da tela branca, nos anos da Abolição da escravatura, a presença do negro torna-se ainda mais inconveniente, especialmente se considerarmos que a arte era financiada por uma elite burguesa, escravocrata, branca e europeia, ou pelo Estado, esse também seguindo ideias republicanas de “branqueamento” da população, haja vista a pintura “Redenção de Cã”(1895), do pintor espanhol Modesto Brocos<sup>1</sup>, quadro premiado com medalha de ouro no Salão de 1885, que passou a integrar o Museu Nacional de Belas Artes, na cidade do Rio de Janeiro, na época capital do Brasil. Além disso, sempre é bom lembrar que a referida obra foi mencionada por João Batista de Lacerda, então diretor do Museu Nacional, que a incorporou como capa de sua tese apresentada no I Congresso Universal das Raças, em Londres, 1911. “O quadro tornava-se, nas mãos do cientista, uma evidência de sua tese, segundo a qual, por

efeito da evolução e da entrada de imigrantes europeus, levaria três gerações ou um século para que o país se tornasse evidentemente branco”, salienta Lilia Moritz Schwarcz (2008, p.11).

Nessa perspectiva, como lembra Walter Mignolo (2005, p.113), no século XIX a latinidade serviu para identificar uma comunidade de elite de imigrantes europeus que começou a chegar à América do Sul para substituir a mão de obra escrava, e promover o branqueamento da população. O etos da latinidade serviu para definir a identidade de uma comunidade de elite crioula/mestiça, que logo soma-se aos descendentes dos imigrantes europeus que começaram a chegar. Depois da Segunda Guerra Mundial, a América Latina passou a integrar o chamado Terceiro Mundo, mas a população indiana e africana seguiu sendo invisível.

Retornando a Almeida Junior, é interessante observarmos um pouco por sua história. Quando jovem trabalhou como sineiro na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, em Itu e realizou seus primeiros quadros inspirados em temáticas bíblicas. O padre Miguel Correa Pacheco, impressionado com suas pinturas, convenceu os eclesiásticos a lhe financiarem um curso na Academia de Belas Artes, no Rio de Janeiro, ocasião que foi aluno de Vitor Meirelles e Pedro Américo. Anos depois, o Imperador d. Pedro II em contato com sua obra ofereceu-lhe uma viagem de estudo a Paris. Em Paris, estudou com Alexandre Cabanel, teve contato com a obra de Gustave Coubert e com os artistas do impressionismo.

Paulistano, de volta ao Brasil, Almeida Junior participou nas discussões sobre o nacionalismo e o ser paulistano do final do século XIX. Segundo Perutti, ele foi um dos cento e trinta e nove fundadores do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), uma instituição, que entre outras atribuições, deveria construir uma historiografia paulista oficial e consolidá-la através de símbolos que revelassem a contribuição de São Paulo e dos paulistas para a constituição da nação, especialmente frente a já consolidada no Rio de Janeiro através da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). “Assim, a figura do bandeirante foi eleita personagem fundadora de São Paulo e do modo de ser paulista”, lembra Perutti (idem).

As obras mais conhecidas de Almeida Junior, as que deram a esse pintor sua notoriedade na historiografia da arte no Brasil, correspondem ao período entre a Abolição da escravidão (1888) e a proclamação da República (1889). A partir de 1890, Almeida Junior, descompromissado com as encomendas burguesas, dedica-se a temática regionalista, retrata personagens de zonas mais rurais, de sua região natal, como o caipira. Para Perutti, “a cena de gênero não é uma encomenda, mas um registro de afetividade pela sua região”(idem).

Os personagens regionalistas narram as atividades físicas, o trabalho braçal de homem e mulheres do interior, que trabalhavam nas lavouras de café, no campo. Os desenhos de Almeida Junior apresentam uma anatomia bem definida, destacada especialmente pela crítica Gilda de Mello e Souza, que considera

a grande contribuição de Almeida Junior estaria menos na escolha do tema em si – o caipira – e mais no modo pelo qual o artista o desenhou: enfatizando os gestos de seus personagens, como o jeito de se apoiar no instrumento, de andar ou de segurar a enxada – e que podem ser definidos por meio do conceito de “técnicas corporais”, de Marcel Mauss. [...] Almeida Júnior aprofunda a análise do comportamento corporal do homem do campo”. (apud PERUTTI, 2010, p.2).

Ora, se Almeida Junior era um especialista no desenho do corpo humano, de técnicas corporais, como enfatiza Gilda de Mello e Souza, nos indagamos porque sua obra “Negra”, uma obra produzida dois anos antes de sua obra mais conhecida, “Caipira Picando Fumo”, apresenta uma mulher sentada junto à soleira de uma porta rústica, envolta em uma roupa preta que lhe cobre os contornos do corpo, anulando totalmente a anatomia de seu corpo? Só a identificamos pelo seu pequeno rosto apoiado pela mão e emoldurado por um lenço branco-cru, que quase se confunde com o amarelado da parede da casa rústica. A “Negra” de Almeida Junior é uma mulher sem corpo, sem anatomia corporal. Com olhar triste, perdido na cena, seus contornos faciais também são quase imperceptíveis no ambiente escurecido do quadro.

Entretanto, se os estudos de Gilda de Mello e Souza ressaltam a anatomia, as técnicas corporais como um significante maior na obra de Almeida Junior, a crítica

Aracy do Amaral destaca a luz como um elemento da cena e não um efeito de linguagem da pintura à moda dos impressionistas.

A luz não foi pintada por Almeida Junior no sentido dos impressionistas, (...) a luz não aquela fragmentada de forma dos impressionistas, mas a luz como tema, tão forte quanto o assunto, surgida com intensidade em suas obras, particularmente em *Saudades* (1989) e em *Cozinha Caipira* (1895). (2010, p.14).



*Negra*, 1891, pintura 37 x 25 cm. Coleção RLM –São Paulo.

Na tela a “Negra”, se há uma quase ausência de corpo, e esse é sem expressão, sem movimento, sem anatomia, só o rosto é minimamente exposto, há também uma quase ausência de luz. O pequeno quadro é escuro, sem um “punto”, um elemento luminoso que nos atraia para dentro do quadro. A ausência desses dois significantes analisados criticamente por Gilda de Mello e Souza e Aracy Amaral, respectivamente, como temas centrais nas obras de Almeida Junior, e não como recursos formais, talvez seja o recado, a comunicação da obra, uma vez que nesse único quadro que ele retrata a figura da mulher negra, ele o faz na ausência de anatomia corporal e da luz.

Nessa obra, ele nos mostra não apenas a desolação da mulher escrava, mas a invisibilidade, ou a recusa à valorização da mulher negra às vésperas da construção do nacionalismo republicano. Para Perutti (2010), “o que nos atrai em Almeida Junior é sua obra como documento de um momento de transição rural regional e o novo

ambiente urbano progressista, de um tempo vinculado à modernização a partir das iniciativas geradas pela riqueza do café”.

Nesse contexto de transição rural para o urbano fez-se necessário a Abolição da escravatura e a construção do Estado republicano. Os nacionalistas logo se apressaram na impressão de símbolos que identificassem o nacionalismo no Brasil. A mulher negra era apagada da cena nacional, deveria desaparecer, ser abolida não da escravidão, mas do Brasil, da História do Brasil. Como disse Perutti,

Nesse sentido, os caipiras que Almeida Júnior trouxe para suas telas, vinculados historicamente aos antigos bandeirantes, estão associados a um tipo físico específico. Eram miscigenados, mas dentro de certos limites. Alguns traços considerados indígenas podem ser neles identificados – como a barba rala, de poucos pelos – mas não havia nada que os identificasse de forma mais direta aos negros. Afinal, como diria Cornélio Pires (1924), anos depois, dentre todos os tipos de caipira, o caipira preto constituía o tipo da pior espécie, “um farrapo de gente”. (2010, p. 9).

A obra “Negra” recorta esse pensamento. A começar pelas dimensões da tela (37 x 25 cm). No século XIX, as telas tinham grandes dimensões. A *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, mede 600cm por 100 cm e a *Primeira Missa no Brasil*, de Vitor Meirelles 260 cm por 356 cm. Também as telas de Almeida Junior seguem o padrão de grandes dimensões. Sua tela mais conhecida *Caipira picando fumo*, de 1883, mede 202 cm x 141 cm, *O Violeiro*, 1893, 141 cm x 172, para citar alguns exemplos. A tela da “Negra” mede 37 por 25 cm, é a menor de Almeida Junior. Além disso, a personagem “Negra” é miúda, “é um farrapo de gente”. Completando com Perutti,

Em relação ao negro e à questão racial, Almeida Júnior optou pelo silêncio. Não esteve vinculado explicitamente a discursos sobre o branqueamento por meio de suas pinturas, tal como Brocos em seu *Redenção de Cam*, mas também optou por não representar o negro, mantendo apenas alguns discretos traços indígenas em seus caipiras. Das poucas exceções encontradas, destacamos as obras *Partida da Monção* e *Negra*. (2010, p. 9).

## Século XX – A “Negra”, de Tarsila do Amaral

Trinta anos depois de Almeida Junior ter pintado “Negra”, e um ano após a celebração da “Semana de Arte Moderna”, de 1922, em São Paulo, Tarsila do Amaral, morando em Paris e frequentando o ateliê de Fernand Leger e o circuito das artes modernistas, pintou a obra “Negra”, uma de suas pinturas mais conhecida e referenciada no contexto do modernismo no Brasil.

Tarsila do Amaral nasceu na virada do século XIX, na fazenda São Bento, nas proximidades de Capivari, São Paulo, dois anos antes da abolição da escravatura no Brasil. Filha de um milionário cafeicultor, Tarsila foi educada segundo padrões europeus e em meio a muitas africanas meeiras da fazenda de café de seu pai. Realizou grande parte de seus estudos no exterior, especialmente Barcelona e Paris.

A década de 1920 representa na historiografia da modernidade o período em que os parisienses, especialmente os artistas e admiradores da arte, críticos, colecionadores, frequentadores de teatro, casas noturnas, galeristas, jornalistas, criadores de moda e objetos de arte em geral valorizavam e até hipervalorizavam a cultura negra apropriando-a e vulgarizando-a nos códigos e estéticas europeias.

Em 1907, o pintor catalão Pablo Picasso, recém-chegado a Paris, impressionado pelas diferentes estéticas de culturas africanas exibidas nas exposições etnográficas, abandona o academicismo grego clássico e apresenta na tela pela primeira vez uma *assemblagem* de formas inspiradas nas máscaras africanas e nos formalismos anatômicos da arte erudita. *Les demoiselles d’Avignon* provocou nos críticos e colecionadores parisienses indignações e polêmicas, mas o exotismo como estética do diferente logo se incorporou ao gosto das elites burguesas e dos artistas do modernismo. Brancusi, entre 1910 e 1920, experimentou em suas esculturas formas africanas de entalhe em madeira desafiando as tradições clássicas de modelagem. Mas também, Braque, Modigliani, Paul Klee, Joan Miró, Fernand Léger, Max Ernest, Man Ray e muitos outros, todos os artistas modernistas inspiraram-se em estéticas africanas e caribenhas expostas nos museus de etnografia, renovando formas de ver e pensar as culturas e as representações.

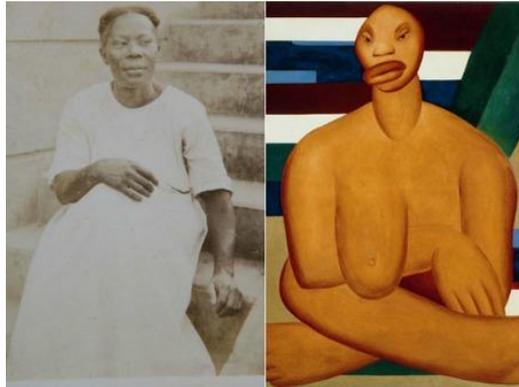
A partir daí, Paris do século XX é invadida pela audácia de artistas sensíveis às estéticas de culturas consideradas pelas políticas colonialistas como “primitivas”,

fetichistas, bárbaras ou canibais. Os surrealistas George Bataille e Michel Leris, que apreciavam a cultura negra através da etnografia, advogavam a *negrofilia*, o fetichismo, rituais mágicos e práticas canibais como forma de transgressão às normas europeias.

Entretanto, não só de Paris ecoava admiração por estéticas africanas. Vozes do Leste Europeu logo foram exibidas no Teatro Champs-Élysées. A ópera-dança *Sagração da Primavera*, 1913, com coreografia de Vaslav Nijinsky e música de Igor Stravinsky, surpreendeu os parisienses com seu ritmo e coreografia inovadores para os olhos e ouvidos da época. Indignados com as novas estéticas, músicos e artistas mais conservadores logo se retiraram do teatro. Na sequência, o público também reagiu com vaís, mas os músicos Erik Satire e Francia Poulenc logo passaram a exercitar fusões de música clássica com ritmos africanos. Para o historiador Roger Shattuck “depois que Stravinsky houvera introduzido seus mais primitivos ritmos africanos na *Sagração da Primavera*, Satire descobriu o elã do jazz.” (apud Sevcenko, 2009, p. 188).

A era do jazz chega a Paris e lota as casas noturnas com os admiradores das dançarinas afro-americanas Josephina Baker e Ada Bricktop, e os ritmos de compositores como Cole Porter. Nesse clima, o musical *Revue nègre*, criado em 1925, e divulgado nos cartazes de Paul Colin, celebrizou a dançarina Josephina Baker.

A “Negra” de Tarsila do Amaral não é uma dançarina de jazz ou samba. Com um corpo volumoso, ela está nua, sem ser sensual. Os pés são grandes, mas sem forma, a cabeça é pequena, sem cabelos e orelhas, e os pequenos olhos registram um olhar sem ver. A “Negra” de Tarsila do Amaral é uma ama de leite. É uma escrava a serviço de sua patroa.



*A Negra, Tarsila do Amaral, 1923.*

<http://www.50emails.com.br/videos/uma-visita-a-tarsila-do-amaral-40-anos-depois/>

A pintura “Negra”, se por um lado nos apresenta a empatia de Tarsila do Amaral com o fascínio dos artistas europeus pelo exotismo da cultura africana e os ritmos do jazz afro-americano; por outro, na exuberância do seio da “Negra”, que domina a cena em primeiro plano, ela nos apresenta uma brasilidade de sua infância vivida na fazenda cafeeira de propriedade de seu pai, quando as escravas ou meeiras eram amas de leite no auxílio de suas patroas. A pintura “Negra”, de Tarsila do Amaral, dialoga com a obra “Mãe Preta”, de Lucílio de Albuquerque.

## **Século XXI – Rosana Paulino – entre a militância e a arte**

O meu foco de investigação é a mulher negra dentro da sociedade brasileira, como se dá, qual o lugar dessa população na sociedade brasileira, e quais são os preconceitos e marcas que a escravidão deixou em nós. O que é ser mulher, o que é ser negra na sociedade brasileira, diz Rosana.<sup>2</sup>

Rosana Paulino é natural de São Paulo capital. Bacharel em gravura e doutora em Artes Visuais pela Universidade do Estado de São Paulo, USP, cursou gravura na *London Print Studio*, em Londres, e realizou estágio de gravura no *Tamarind Institute*, no Novo México, EUA. Artista contemporânea, seu processo criativo inclui fotografia, gravura, desenho, cerâmica, objetos manufaturados; oscila entre o bidimensional e a escultura. Sua obra por vezes ocupar grandes espaços projetados como instalações. Dentre as lembranças prazerosas de infância, Rosana lembra que ela e suas irmãs construía seus próprios brinquedos. Brincavam de desenhar,

esculpir com barro e encenar as fadas de histórias infantis e de novelas televisivas. “Quando criança, brincávamos de colocar uma toalha na cabeça para representar o cabelo loiro e liso e pensávamos que isso era normal. Só quando fui crescendo é que percebi essa exclusão, esses parâmetros”. A materialidade do barro e a destreza do desenho logo lhe indicam o desejo de trabalhar com arte, e a percepção da exclusão política e social via a omissão de bonecas negras no dia a dia das crianças agregada aos estereótipos estéticos impressos em livros infantis e emitidos via TV, que dominam as políticas da aparência dos corpos femininos nos padrões loiros, anunciam o compromisso político de denunciar a ausência ou a discriminação da presença da mulher negra na sociedade. Continua Rosana:

Qual é o parâmetro? A mulher negra sempre aparecia na TV no papel de empregada doméstica ou como mulata gostosa, sempre nessa situação, sempre nos papéis de excluídos. Obviamente isso foi chamando minha atenção. A medida que eu fui estudando, eu trouxe isso para meu trabalho porque é isso que me incomoda. Eu só consigo trabalhar de fato com as questões que me incomodam. Isso é um nó que cresceu na garganta e eu tinha que falar e eu escolhi a arte para tratar dessas questões.

Desenhista de infância, Rosana conta que resolve boa parte de seus trabalhos com o desenho e a gravura, mas num determinado momento percebeu que essas técnicas lhe impunham limitações possíveis de serem resolvidas através da fotografia, do uso de imagens fotográficas que guardam o passado, as histórias de família.

Eu queria lidar de forma mais contundente com o fato de ser negra e isso a fotografia me dava. (...) eu gosto muito é de trabalhar com a foto já feita, porque ela tem um afeto muito grande. Eu lembro que eu li um texto do André Bazin em que ele falou que as fotos eram pequenas múmias de papel. Isso foi uma abertura para mim. Eu comecei a olhar as fotos de maneira diferente. Nas caixas de fotos de família, eu posso saber quem sou eu, de onde vieram meus antecedentes, meus pais, minha mãe, minha avó.

As caixas de fotos de família logo se erguem na *Paredes da Memória*. Você pode ignorar um, mas não ignora centenas”, diz Rosana.

Rosana conta que não é boa fotógrafa, mas gosta de trabalhar com a imagem fotográfica e manipulá-la, colocada em outra situação e possibilitar outras camadas

de leitura histórica e social de imagens adormecidas nos álbuns de família, ou já arquivadas na História Oficial da nação brasileira.

Em seu zelo pela condição da mulher brasileira, Rosana conversa muito com sua irmã Sandra, que é assistente social e na época realizava estágio na área de violência doméstica, especialmente em violência sexual contra crianças. Nessas conversas, Rosana conta que começou a prestar a atenção aos relatos sobre pequenos objetos do cotidiano, tais como garfos, agulhas, cigarros, que são usado como elementos de poder e coerção dentro de lares. Um dia, numa deriva pela Rua 25 de Março, em São Paulo, observando o rico e cacofônico comércio dessa rua que “tem tudo de bom que um artista gosta, linhas e agulhas, eu adoro,” comenta Rosana, “eu vi os bastidores, e quando eu os vi, eu vi o trabalho pronto. Comprei uma dúzia e vim correndo para casa. Peguei as minhas imagens de família e as transpus para os bastidores”, explica Rosana.

Com agulhas e linhas sobre bastidores em técnica de bordado, um atributo muito feminino, Rosana subverte o processo ornamental do bordado para fazer dele uma arte-documento de denúncia as limitações de mulheres de falarem, serem ouvidas, se pronunciarem, não só mulheres africanas, mas infelizmente todas, como lembra Rosana.



Bastidores, Rosana Paulino

[www.google.com.br/search?q=rosana+bastidores&espv](http://www.google.com.br/search?q=rosana+bastidores&espv)

Dando continuidade as suas pesquisas, em 2011, observando documentação considerada científica a partir da fotografia, Rosana percebeu registros fotográficos distanciados dos afetos de família, mas a serviço de uma política que se faz ciência para estabelecer hierarquias entre os humanos. Com o objetivo de polemizar essas teorias, que em nome da ciência inferiorizaram grupos humanos, Rosana elaborou a série *Assentamentos*.

Se olharmos a palavra assentamento, ela tem o sentido de assentamento de base, de estrutura, de tijolo, de fundação, mas assentamento para as religiões afro-brasileiras é onde você assenta a força de um templo, a força daquela casa de um templo. O Axé daquela casa. Então, a palavra assentamento, ela me interessa nos dois sentidos, pelas questões africanas e da fundamentação. (Rosana).

O ponto de partida foi a fotografia de Augusto Sthal, um fotógrafo franco-suíço, que a pedido do cientista suíço naturalizado norte-americano Louis Agassiz, realizou no século XIX ensaios fotográficos no Rio de Janeiro com vistas a provar que a mistura das raças traria uma degradação. “Ele instituiu esse padrão de fotografia científica que é frente, lateral e costas, que é um padrão que ainda é usado na fotografia antropológica”, lembra Rosana e continua,

Me chama a atenção essa relação da ciência com o político. Teorias da eugenia tentando provar a superioridade de uma raça sobre a outra, a gente sabe em que isso deu, não vale a pena comentar. Eu parto dessas imagens do livro do Emarcof para subverter justamente essa ideia do Agazis. Essa imagem passa a ser simbolicamente a imagem fundadora da cultura brasileira. A partir daí, eu comecei a fazer uma série de assentamentos. Pensar nessa figura para mudar o sentido, a figura que era para ser o símbolo da derrocada, ela passa, ao contrário, a ser o símbolo de uma fundamentação, de um assentamento de uma cultura nova e nascente.

Em colaboração com o fotógrafo Celso Andrade, Rosana ampliou as pequenas imagens do livro de Emarcof até a estatura de uma mulher e lhe agregou valores poéticos que direcionam nosso olhar a valorizá-la como fundadora da cultura brasileira.



<http://www.rosanapaulino.com.br/category/assentamento>

Rosana devolve-lhe com esse gesto, a dignidade, e nos conduz a pensar nas africanidades que perpassam toda nossa cultura e nos singularizam como uma nação híbrida, crioula, Diz Rosana:

Essa figura que deveria ser uma figura de degradação segundo as teorias racistas da época, ela passa a ser justamente o contrário, ela passa a se a figura de fundação de uma cultura que é a cultura brasileira. Essa inversão que é proposta no trabalho, ela interessa muito porque é justamente o oposto do que era colocado nas teorias racistas. O hibridismo é mais forte, tem mais força, O hibridismo é bom, o hibridismo cultural melhor ainda, as culturas se fortalecem, ficam mais interessantes, mas vivas, mais fortes. Eu fico sempre pensando nesse enraizamento de uma cultura que é transportada de uma forma violenta como foram os africanos para o Brasil e ainda assim consegue implantar raízes profundas na nossa cultura.

Nas mãos de Rosana, a fotografia ultrapassa o significado de memória e projeta-se na cena da obra de arte. Ao atravessar a fronteira da memória, a fotografia adquire um sentido político-ativista. Rosana vem se destacando por sua produção ligada a questões sociais, étnicas e de gênero. Seus trabalhos têm como foco principal a situação do negro e, principalmente, da mulher negra dentro da sociedade brasileira. Rosana Paulino é uma artista que pesquisa a materialização, a coisificação de subjetividades sujeitadas aos processos históricos da ciência, da economia e da história para nos fazer ver, perceber, as raízes históricas da condição dos afrodescendentes e muito em especial, das mulheres negras na sociedade brasileira.

O que mudou do século XIX e XX para o XXI foi o enunciado artístico aliciado nos processos históricos vividos pelos artistas desde a infância aos dias de hoje. Os

artistas não mais constroem uma história de representação historiográfica encomendada pelos patronos da arte, mas representam na obra de arte processos subjetivos vividos na exclusão, escassez, discriminação e *apartheid* político, social, cultural e religiosos. Seus métodos de pesquisa partem de suas experiências políticas, sociais, familiares, religiosas, e estendem-se aos arquivos da imprensa, da ciência e da História Oficial.

Percorrendo os trabalhos aqui apresentados, percebemos influências políticas e sociais nas poéticas dos artistas, isso porque “A gente não foge daquilo que a gente é. A gente não se livra do que se é, graças a Deus, acho que é muito saudável. Muito pelo contrário, a gente se compreende através da arte, da produção dos trabalhos”, diz Rosana Paulino.

## NOTAS

<sup>1</sup> Brocos, um espanhol nascido em Santiago de Compostela, ainda jovem mudou-se para o Brasil e foi aluno de Vítor Meireles na Academia de Belas Artes, onde depois tornou-se professor. Modesto Brocos, de volta à Espanha, escreveu um livro de ficção *Viagem a Marte* (1930), apud Heloísa Selma Fernandes Capel e Geraldo Witeze Junior, *Performances híbridas no pensamento utópico de Modesto Brocos y Gomez (1852-1936)*.

<sup>2</sup> Todas as falas de Rosana Paulino são trechos da entrevista realizada em 08/06/2013.

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. Artigos e ensaios.** (1980, 2005). São Paulo, Editora 34, 2006.
- ARCHER-STRAW, Petrine. **Negrophilia, avant-Garde Paris and Black Cultures in the 1920s.** Thames & Hudson New York, 2000.
- COLI, Jorge. **Como Estudar a arte Brasileira do Século XIX?** São Paulo, SENAC, 2005.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX.** Rio de Janeiro, V. IV, n.2, abr. 2009.  
Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_maraliz.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_maraliz.htm)>.
- MIGNOLO, Walter. **La Idea de América Latina, la herida colonial y la opcion decolonial.** Gedisa editorial, Barcelona, 2005.
- PERUTTI, Daniela Carolina. **Considerações sobre a representação do negro na obra de Almeida Junior.** <http://seer.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/3553>, 2010.
- SILVA, Maria do Carmo. **MARE: Museu de Arte para pesquisa em Educação**  
<http://www.mare.art.br/detalhe.asp?idobra=3097>



**23º Encontro da ANPAP – “Ecosystemas Artísticos”**  
15 a 19 de setembro de 2014 – Belo Horizonte - MG

---

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das raças. Cientistas, Instituições, e questão racial no Brasil, 1870 – 1930.** São Paulo, Companhia das Letras. 2008.

**Célia Maria Antonacci Ramos**

Doutora em Comunicação e Semiótica, PUC/SP e professora do PPGAV/CEART/UDESC. Realizou entre 2011/2012 estágio de pós-doc no CNRS/CEMAf, Paris, com bolsa CAPES, processo nº 1113-11-9. Desde 2000 coordena o projeto “Poéticas do Urbano” com pesquisas sobre cidades contemporâneas e arte africana contemporânea.