

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE BACHARELADO EM CIÊNCIAS
SOCIAIS

Anna Clara Rodrigues Bandeira Fernandes

**Observações antropológicas do corpo feminino negro na obra de
artistas campo-grandenses**

CAMPO GRANDE-MS

2025

Anna Clara Rodrigues Bandeira Fernandes

**Observações antropológicas do corpo feminino negro na obra de
artistas campo-grandenses**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado, como exigência do curso de
graduação em Ciências Sociais
(Bacharelado) à banca examinadora da
Universidade Federal de Mato Grosso do
Sul, sob orientação da Prof. Dra. Maria
Raquel da Cruz Duran.

CAMPO GRANDE/MS

2025

AGRADECIMENTOS

Deixo aqui meu agradecimento primeiramente à minha família, que esteve ao meu lado me apoiando e me incentivando mesmo quando eu pensava em desistir. Agradeço à minha mãe, Tereza Bandeira, por ter me criado com muita garra apesar de suas limitações e por ter, com amor, superado cada obstáculo de ser uma mãe solo no Brasil. Agradeço ao meu irmão e minhas irmãs, Samuel, Camila e Daniela que sempre me apoiaram e se colocaram à disposição para me ajudar em cada parte desse processo. À Tia Eliza Bandeira, que esteve ao meu lado, principalmente quando as coisas apertavam, me cedendo seu *notebook* e casa para estudar. Agradeço a Deus e as divindades que me deram força para continuar nessa jornada, que me protegem e guiam todos os dias.

Quero demonstrar minha gratidão aos meus amigos e colegas da faculdade que além de me apoiarem, compartilharam as angústias e pequenas felicidades da vida acadêmica. Não teria como deixar de mencionar minha gratidão à minha orientadora, Profa. Dra. Maria Raquel da Cruz Duran, que com paciência me conduziu a realização dessa pesquisa. Ao professor Dr. Francesco Romizi, com quem iniciei a bolsa de pesquisa e estive comigo durante um ano de PIBIC. Agradeço especialmente aos artistas que cederam seu tempo para que essa pesquisa acontecesse, sem vocês isso seria impossível.

RESUMO

Esta pesquisa tem o intuito de investigar a autorrepresentação do corpo feminino negro nas obras de artistas negras de Campo Grande/MS. Observando como essas mulheres reinventam ou ressignificam a representação de seus corpos, diante do contexto artístico branco que retratam seus corpos historicamente. Para isso, é necessário compreender práticas discriminatórias propagadas em representações feitas por artistas brancos com visões estereotipadas, nas quais resultaram em objetificação e marginalização de uma parcela das mulheres brasileiras. Por meio de uma interpretação antropológica nos mínimos buscando compreender estratégias estéticas, simbólicas e narrativas usadas por artistas negras para recontar sua história através da arte, desafiando a objetificação e marginalização do corpo feminino negro, interessadas em construir uma nova narrativa visual que valorize a diversidade e propague sua individualidade. Este estudo buscou contribuir para ampliar o conhecimento sobre a resistência e a luta das artistas negras no estado que através da autorrepresentação utilizam do seu lugar de fala para modificar as agressões simbólicas sofridas no passado.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Gênero. Mulher Negra. Representações. Campo Grande/MS.

ABSTRACT

This research aims to investigate the self-representation of the Black female body in the works of Black women artists from Campo Grande/MS. It examines how these women reinvent or reinterpret the representation of their bodies in response to a historically white artistic context that has portrayed them. To achieve this, it is necessary to understand the discriminatory practices perpetuated through representations created by white artists with stereotypical views, which have resulted in the objectification and marginalization of a segment of Brazilian women. Through a detailed anthropological interpretation, the study seeks to understand the aesthetic, symbolic, and narrative strategies employed by Black women artists to retell their history through art, challenging the objectification and marginalization of the Black female body and to construct a new visual narrative that values diversity and affirms individuality. This study aims to contribute to the expansion of knowledge about the resistance and struggle of Black women artists in the state who, through self-representation, use their voices to transform the symbolic aggressions suffered in the past.

KEYWORDS: Art. Gender. Black Woman. Representations. Campo Grande.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Graffiti homenageando Tia Eva, por Diogo Mouro.....	13
Figura 2 - Redenção de Cam, por Modesto Brocos.....	23
Figura 4 - Fascinação, por Pedro Peres	40
Figura 3 - Fragmentada, por Thali.....	41
Figura 5- Mulher Fenomenal, por Erika Pedraza.....	44
Figura 6- Baianas do Bonfim, por Iacita Azamor.....	45

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 – UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO: MULHERES NEGRAS NO BRASIL COLONIAL E SUAS MARCAS NA ATUALIDADE	10
1.1 Uma breve introdução às representações do corpo feminino negro na arte e na cultura popular brasileira	19
CAPÍTULO 2 – PERCURSO METODOLÓGICO: ETNOGRAFIA E DIÁLOGO COM ARTISTAS	26
2.1 A arte contemporânea e o protagonismo afro-brasileiro: do Brasil ao Mato Grosso do Sul	35
CAPÍTULO 3 – RETOMO MEU CORPO: ARTISTAS CAMPO-GRANDENSES EM CENA	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS	46

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se propõe a realização de uma reflexão sobre as produções das artistas negras do Mato Grosso do Sul, que discutem os corpos negros femininos no contexto da arte contemporânea. Proveniente de uma longa jornada de inquietações que se iniciaram ainda na escolha do tema, a princípio, o intuito se voltava para as chamadas imagens de controle, mais especificamente relacionadas à sexualização da mulher latina e ao turismo sexual. Contudo, ao aprofundar nas leituras, o tema da hipersexualização das mulheres negras e da chamada “mulata exportação”¹, despertou novas questões sobre a objetificação desses corpos (PISCITELLI, 2005) e, a partir daí, a pesquisa se direcionou para o campo da arte contemporânea, investigando como as artistas negras têm retratado o corpo feminino negro a partir de suas próprias perspectivas.

Durante esse percurso, apareceu a escassez de registros e estudos sobre arte negra em Campo Grande/MS, o que se tornou o impulso central para compreender como as artistas negras campo-grandenses representam o corpo feminino negro em suas obras e como constroem, por meio delas, narrativas de resistência e autorrepresentação.

Lévi-Strauss (1989) afirmou que a arte é um elemento essencial na vida social e cultural, pois ela é uma manifestação da mente humana que permite uma conversa harmoniosa entre o mundo real e a estrutura social em que um indivíduo está inserido. Partindo desse pressuposto antropológico, percebemos a arte como algo que vai além da estética, servindo como um poderoso modo de reflexão, crítica e luta sociocultural.

Se a arte é uma ferramenta crucial que demonstra a percepção do indivíduo socializado sobre o mundo, observar como os artistas a utilizam para compartilhar perspectivas pessoais e coletivas sobre experiências que os atravessam no cotidiano (PICANCIO et al., 2020) pode ser interessante do ponto de vista científico. Para efetuar esta pesquisa, utilizamos como referencial teórico e metodológico as antropologias da arte, do corpo, do gênero e os estudos etnicorraciais. Ao longo do trabalho, é evidenciado como a

¹ O termo "mulata exportação" vem de Adriana Piscitelli usado para descrever como a mulher negra e parda passou a ser transformada em um símbolo sexual nacional e internacional, associada a um imaginário racista colonial que vincula o corpo feminino negro à sensualidade e ao desejo exótico (PISCITELLI, 2005).

arte foi fundamental para legitimação da imagem da mulher preta durante a formação do Brasil. Mas, por outro lado, por exemplo, a arte pode se tornar um lugar no qual mulheres negras artistas podem fazer ouvir suas vozes, que tentaram por tanto tempo silenciar, considerando o cenário machista e racista no qual o Brasil se desenvolveu (CARNEIRO, 2003; GONZALEZ, 1984).

Esta pesquisa estrutura-se em três capítulos principais. No primeiro capítulo, realiza-se uma pequena contextualização histórica sobre mulheres negras no Brasil colonial e das marcas dessa herança nas representações contemporâneas, trazendo a discussão sobre o processo de coisificação e estereótipos que atravessam o corpo feminino negro. O segundo capítulo apresenta o percurso metodológico da pesquisa, fundamentado na etnografia e no diálogo com artistas campo-grandenses, descrevendo as etapas do trabalho de campo, as interlocuções e os referenciais teóricos que sustentam a pesquisa. Já o terceiro capítulo reúne relato das obras e falas das artistas entrevistadas, trazendo luz de que maneira suas produções constroem novas formas de autorrepresentação, ressignificando a imagem do corpo negro feminino na arte contemporânea local.

Ao falar sobre Mato Grosso do Sul, há uma constante invisibilização da influência afro-descente no estado (AMARILHA, 2006). A história dessas comunidades, suas contribuições culturais e artísticas, têm sido frequentemente subalternizadas, perpetuando uma narrativa que nega o protagonismo das mulheres negras. Nesse cenário, o trabalho de artistas negras sul-mato-grossenses, que se dedicam a representar dignamente esses corpos negros, torna-se essencial. Além de não apenas confrontarem as imagens estereotipadas e desumanizadoras de si, tomam um espaço onde suas vozes e histórias não tem sido frequentemente ouvidas, não de modo a serem reconhecidas e valorizadas.

Essas representações artísticas, não apenas influenciaram a percepção pública brasileira e estrangeira sobre as mulheres negras ou pardas, mas também afetaram a autoestima, segurança e inclusão delas na sociedade: fatos que criam estruturas, essas estruturas que criam fatos (CARNEIRO, 2003; GONZALEZ, 1984). É nesse contexto que surgem as tentativas de ressignificação dessas imagens, realizadas por artistas negras e pardas de todos os lugares, que sofreram este tipo de abordagem, e que, no Brasil, se transformaram em práticas de resistência e de luta, cruciais para promover reflexões e ações sobre nossa sociedade

CAPÍTULO I – UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DAS MULHERES NEGRAS NO BRASIL COLONIAL E SUAS MARCAS NA ATUALIDADE

Durante o período colonial as mulheres negras passaram por múltiplas agressões, enfrentando violência racial e de gênero, incluindo exploração sexual (CARNEIRO, 2003; GRAHAM, 2005). A imigração forçada de parte considerável do povo africano, como mão de obra escrava para as Américas, marcou diretamente a cultura do país (RIBEIRO, 1995). Essa violência estrutural deixou marcas profundas na sociedade brasileira, que tem nos acompanhado em nossas relações cotidianas de poder, embasadas em situações racistas e machistas, além de outras clivagens sociais. Por isso, afirmamos que as mulheres negras foram duplamente marginalizadas nesse contexto (CARNEIRO, 2003): pois além de sofrerem a opressão e a violência racial inerente ao sistema escravista, foram e têm sido alvos também da opressão e violência de gênero; que torna o tipo de violência sofridas por elas algo diferente daquele vivenciado por mulheres brancas, por exemplo, enfrentando exploração e objetificação específicas (GRAHAM, 2005).

É importante que se tratem as culturas negras sempre no plural, pois havia diferentes grupos étnicos oriundos de diferentes partes da África, forçados a vir para a América, para a partir de então serem homogeneizados pelo colonizador (SANSONE, 2004). Há uma extensa discussão acerca das culturas negras aqui no Brasil. Ao tratar de "cultura negra", no singular, pressupõe-se que houve uma passagem de princípios, tradições, práticas particulares de uma geração a outra a partir de familiares, contudo, dando ênfase no contexto em que essas pessoas vieram parar aqui - escravizadas.

Misturaram grupos distintos, sendo alguns fenótipos a única coisa que tinham em comum, muitas vezes apenas a cor da pele. Seria então, a "cultura negra" uma subcultura de pessoas de ascendência ou origem africana, contextualizadas a partir de algo híbrido, que pode variar conforme a região abordada (SANSONE, 2004).

Existem culturas negras em contextos diferentes: elas diferem nas sociedades predominantemente brancas e nas sociedades em que a maioria da população é definida como não branca, porém uma norma somática vigente situa aquelas cujos traços são definidos como africanos ou negróides na base ou perto da base das hierarquias sociais (cf. Whitten e Szwed, 1970, p. 31). A cultura negra é, por definição, "mista" e sincrética (Mintz, 1970, p. 9-14).⁵ A construção da identidade negra está associada a usos específicos do corpo (negro), e isso a distingue da maioria das outras identidades

étnicas. Por um lado, a aparência “negra” e a exibição de gestualidade “negra” têm sido associadas a certos comportamentos, empregos e posições sociais. Por outro lado, a aparência física, o porte e os gestos também têm sido o meio pelo qual os negros, como população racializada, reconhecem a si mesmos e, na tentativa de reverter o estigma associado à negritude, tentam adquirir status e recuperar a dignidade. O corpo negro — que, nos relatos científicos e na literatura, não raro é mencionado no singular — é um ícone contestado (SANSONE, 2004, p. 24).

A condição histórica na qual o Brasil se desenvolveu foi fundamentada em um cenário colonizador e escravocrata. A coisificação de pessoas pretas, especificamente de mulheres pretas durante o período colonial ecoa na memória coletiva (CARNEIRO, 2003), sendo a realidade destas marcada pela opressão: ser mulher e preta condenava a pessoa a uma forma diferente de existência, que envolvia ser oprimida. A raça e gênero se entrelaçam segregando quem era digno de ser gente e quem era coisa. Gilberto Freyre (1933) traz uma análise dessa coisificação ao descrever como a sociedade escravocrata brasileira se estruturava em torno de uma economia que tratava pessoas negras, nesse caso especialmente as mulheres, como bens comercializáveis, onde seu preço estava fielmente atrelado à boa aparência. Essa opressão não se limitava ao trabalho forçado, mas se estendia ao abuso sexual e à exploração contínua de seus corpos. Portanto, ao considerarmos a afirmação de Mendes (2021) sobre a legitimação de uma hierarquia racial no colonialismo, vemos como raça e gênero se entrelaçaram para justificar a subjugação e a mercantilização das mulheres negras. A distinção entre "gente-coisa" e "gente-gente" não era apenas uma prática cotidiana, mas um mecanismo essencial para a manutenção do sistema escravocrata e patriarcal que moldou a sociedade brasileira.

A expansão em direção ao lado oeste do Brasil, ocorreu oriunda do interesse em exploração da Capitania de São Vicente, onde atualmente se localiza São Paulo. Uma vez que após dois séculos o modelo econômico da época começou a ruir, precisava então buscar novos mecanismos para se obter lucro. O descobrimento de reservas auríferas, por parte dos colonizadores - principalmente em Minas Gerais, posteriormente em Mato Grosso e Goiás -, deu início a uma nova era para a economia do país, que passou a ter forte influência da extração de minérios (SILVA et al., 2021). A permanência do uso de mão de obra escrava²

² É de suma importância pontuar que os indígenas foram os primeiros a serem escravizados no Brasil. Mesmo com a introdução dos primeiros africanos escravizados aproximadamente entre 1538-1540, a mão de obra escrava indígena perpetuou-se em diversas regiões do país. Em menor proporção, quando o tráfico negreiro se instalou como um dos negócios mais lucrativos da colônia, porém, com indícios de continuidade durante todo período colonial (RIBEIRO, 1995).

acompanhou a nova economia, se intensificando na pecuária, para gerar comida àqueles que trabalhavam nas minas.

O Mato Grosso, um vasto território de difícil acesso, devido a mata densa e ao grande contingente indígena que lutava pelo seu território, recebeu investidas mais firmes por parte do sistema colonial no século XVII. Foi a expedição em busca de ouro e a conquista dos Guaraní que impulsionou a entrada dos bandeirantes na região (SIQUEIRA, 2002). O estímulo à produção de gado, destinado à alimentação dos garimpeiros, intensificou a vinda de negros escravizados, que foram forçados a trabalhar nas fazendas dispersas pela região. Esse processo contribuiu para a formação de uma elite agropecuária, que mais tarde reivindicaria o controle político do estado (AMARILHA, 2006).

Devido ao isolamento geográfico que dificultava a comunicação entre as regiões norte e sul, surgiram identidades regionais distintas, o que enfraqueceu o sentimento de unidade federativa. Esse processo acentuou as tensões entre os fazendeiros das diferentes regiões, contribuindo para a fomentação de movimentos separatistas, que ganharam força no início do século XIX. Campo Grande, atual capital do Mato Grosso do Sul, foi onde surgiu a afirmação de uma nova elite política que desafiava os políticos de Cuiabá, do então estado do Mato Grosso. Contudo, o movimento acabou perdendo sua força, a fragmentação do estado só aconteceu quando houve interesse nacional nas terras do Mato Grosso do Sul, durante a ditadura militar, com o II Plano Nacional de Desenvolvimento (BITTAR, 2017).

Apesar de muitas semelhanças com a trajetória histórica habitual da colonização brasileira, a capital sul-mato-grossense carrega uma das maiores figuras de resistência feminina negra do país: Eva Maria de Jesus. Conhecida como Tia Eva, nascida em Goiás como escrava, foi designada a fazer doces em uma fazenda chamada Ariranha, pertencente a família Vilela, durante o século XIX até começo do século XX (VALENTE; GUSMÃO, 1991). Enquanto fazia um doce na cozinha, acabou se machucando com banha quente, o que ocasionou em uma ferida na sua perna. A ferida demorou a sarar e causava um mau cheiro que a incomodava; muito devota de São Benedito, Eva fez uma promessa em que, caso se curasse, conseguiria um local para os seus, construindo nele uma igreja para o santo. Posteriormente, após anos de luta, em 1904 conseguiu sair da fazenda para, anos mais tarde, fundar a Vila de São Benedito, juntamente com suas filhas e seu companheiro Adão, na região onde hoje está Campo Grande/MS. Vila que hodiernamente é conhecida como

Comunidade Quilombola Tia Eva, sede da segunda construção mais antiga da cidade³, a igreja de São Benedito (SILVA et al., 2021). Nos dias atuais, há um mural gigante representando Tia Eva, na rua 14 de julho em Campo Grande, com vestes brancas e um ramo de ervas nas mãos, um retrato característico de benzedeiras, função que ela exerceu após se fixar na cidade, além de também ser parteira.

Figura 1 - *Graffiti* de Diego Mouro homenageando Tia Eva (Fonte: Vaca Azul, 2022).



³ A construção mais antiga da cidade é o Santuário de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro.

No Brasil, as primeiras manifestações do feminismo emergiram na imprensa durante a segunda metade do século XIX. No entanto, foi somente no final do século que essas reivindicações começaram a ganhar maior expressão. Naquele período, uma parcela da população feminina brasileira que já estava empregada em fábricas têxteis e, influenciadas por ideias socialistas disseminadas por imigrantes espanhóis e italianos, começaram a se organizar em sindicatos propagando os direitos da mulher, por melhores condições de trabalho, de higiene e denunciavam os abusos de gênero. Assim, após esse primeiro momento, em 1920, o movimento começa a ser conduzido por mulheres de classe alta, que logo tomam notoriedade (COSTA, 2005).

Enquanto o coro feminista reverberava pela comunidade brasileira exigindo direitos das mulheres, suas reivindicações delineavam sobre quem se falava. Enquanto a mulher branca, ex senhora de escravos, subjugada pelo patriarcado e restringida ao âmbito doméstico, lutava para trabalhar fora e conquistar autonomia, a mulher preta, escravizada, subjugada pelo patriarcado e compelida pela vulnerabilidade a trabalhar fora, operava em uma jornada incansável e exaustiva (CARNEIRO, 2003). Assim, é fundamental observar que as experiências e percepções das mulheres, no contexto do feminismo - mas não somente -, precisam ser separadas, observadas em cada vivência específica, encarando os tipos de repressão contra pessoas do sexo feminino como múltiplos. A posição frágil e dócil da mulher, romantizada por pinturas ou poemas na literatura, nas artes e em outros tantos campos, era atrelada - ainda que também erroneamente - às senhoras, brancas, da época colonial. A vida das mulheres negras nas lavouras ou nas ruas, como quituteiras e vendedoras, não se encaixava nessa narrativa generificada. Pelo contrário, as mulheres pretas, por exemplo, que trabalhavam no comércio de artigos diversos, eram vistas como mulheres bárbaras, barulhentas, problema sanitário e motivo de desordem, sendo constantemente perseguidas pela elite branca (DURÃES, 2012).

A imagem de submissão da mulher favoreceu diversos abusos e violências sofridas ao longo de séculos; o movimento feminista começou a reivindicar e questionar essas diferenças de sexos, que de forma banal associava características sexistas a biologia feminina (BORTOLOTTI, 2004). Há que se reconhecer os esforços feitos e resultados positivos conquistados pelo movimento feminista no mundo e no Brasil. Em geral, as mulheres usufruíam de pouco ou nenhum poder sobre seus corpos ou vontades, quase sempre sendo

ligadas aos afazeres domésticos, invisibilizados e desvalorizados como trabalho que produz valor econômico. Por outro lado, havia também a construção de uma imagem feminina nas mídias que destoava daquela de inocência, pureza e incapacidade para lidar com o mundo real dessas mulheres restritas ao lar, haviam as garotas propagandas, comercializadas e erotizadas, utilizando da sensualidade delas para despertar desejo de compra nos consumidores (BORTOLOTTI, 2004).

Além disso, temos que lembrar de outro cenário que tornou possível alguma mudança dessa estrutura narrativa de poder sobre a mulher - ora santa, mãe e do lar, ora puta, objeto e da rua -, que foi o das Grandes Guerras Mundiais. Uma vez que não sobravam opções aos homens a não ser aceitar que as mulheres deveriam cuidar da reconstrução da sociedade e da família, isso contribuiu para dar alguma autonomia e valor as mulheres.

Porém, mesmo neste contexto, o problema da diferença entre as próprias mulheres na luta do movimento feminista aparece, quando trazia a mulher branca como “modelo universal” de relação entre o patriarcado e o feminino. A fábula da inferioridade racial negou às mulheres negras a capacidade de escolha sobre o próprio corpo duplamente, sendo que houve uma tentativa legitimada por transformar isso numa pseudo-ciência, sem sucesso (MUNANGA, 2003). Contudo, a doutrinação encrustada no imaginário social europeu sobre os povos ditos inferiores racialmente foi o que facilitou a violência sexual sofrida por mulheres pretas e indígenas, pois se somou ao machismo e domínio do sexo feminino pelo masculino, dando origem a outros modos de colonialidade do poder, do saber e do ser, por exemplo, a noção de promiscuidade das mulheres negras, que auxiliou na teoria do desenvolvimento brasileiro a partir da miscigenação, que logo depois veio a servir como pilar de uma identidade nacional fundamentada no mito da democracia racial, formulado por Gilberto Freire (1933):

A escravidão, em primeiro lugar, legitimou a inferioridade, que de social tornava-se natural, e, enquanto durou, inibiu qualquer discussão sobre cidadania. Além disso, o trabalho limitou-se exclusivamente aos escravos, e a violência se disseminou nessa sociedade das desigualdades e da posse de um homem por outro (SCHWARCZ, 2012, p. 37).

As quitandeiras, também conhecidas como ganhadeiras, introduziram no Brasil práticas ancestrais já dominadas na África, sua terra natal. Além de serem habilidosas comerciantes, essas mulheres se tornaram símbolos de resistência e liberdade para a comunidade preta. Graças ao seu profundo conhecimento geográfico e linguístico,

desempenharam um papel crucial na facilitação da fuga de escravos (CARDOSO, 2012). Mesmo enfrentando estigmas diversos, como de vulgares e barulhentas, elas se dedicavam a juntar cada centavo que ganhavam para comprar a liberdade de seus filhos, desfrutando da independência de perambular pelas ruas, uma liberdade negada às mulheres brancas da época.

As mulheres negras que desenvolviam atividades profissionais como lavadeiras, quituteiras, doceiras teriam superado esse processo de individualização. Esta experiência individual e fragmentada teria sido interrompida no momento em que essas mulheres formaram organizações culturais, ligadas na maioria das vezes à religião e ao samba. Essas associações de mulheres negras tinham função de coesão, de proteção coletiva e ocupavam o espaço público, representando uma proteção contra os perigos que a rua, mas também as autoridades públicas pudessem oferecer. Nessa perspectiva, as mulheres negras se tornaram guardiãs e transmissoras das tradições religiosas e culturais afro-brasileiras. Por outro lado, elas se encontram alocadas, especialmente, em atividades profissionais manuais e servis (CARDOSO, 2012, p. 37).

O sexismo e o racismo não impediram que as mulheres negras se tornassem símbolos de força para a comunidade preta, sendo um pilar importante de representação destas culturas para o movimento e empoderamento negros. É mister mencionar as quituteiras ou quitandeiras como mulheres negras que resistiram e negaram o lugar que lhe foi imposto, durante o período colonial e posteriormente. Como nos ensinou Gomes (2018), fazer uma análise da sociedade que se consolidava no Brasil, tentando formular um entendimento sobre organizações socioculturais e suas características políticas e econômicas, sem o recorte racial e sexual se tornaria uma avaliação rasa.

No Brasil, o racismo não se confere pela nacionalidade do indivíduo e sim pelo fenótipo: aqueles com pele retinta são vistos como negros e aqueles com a pele parda, ainda que carregue a pele mais clara e privilégios de passabilidade em alguns locais, continuam sendo tratados como negros, mesmo que chamados por outra denominação (NUNES, 2017). Abandonando a palavra mulato(a) - na qual foi conferida às pessoas mestiças, desde o século XVI, uma designação pejorativa que as relacionava ao cruzamento animal entre burro e égua, que gerava a mula (NUNES, 2017) - atualmente, o Instituto Brasileiro de Geografia e

Estatística (IBGE) utiliza a categoria pardo para se referir a mestiços, mais comum entre descendentes de casamentos interraciais entre negros e brancos⁴.

De acordo com Munanga (2003), gênero, raça e etnia desempenham papéis fundamentais nessa interseção. No contexto brasileiro, a construção social da identidade racial foi e é profundamente assolada pela hierarquia de gênero, resultando em diferentes experiências e formas de discriminação e marginalização para mulheres racializadas. A tentativa de diferenciação feita ao longo dos séculos, tentou se afastar de uma justificativa religiosa e passou a procurar por uma categoria científica, na qual obviamente falhou. Por isso, a análise dessas interações entre gênero, raça e etnia é essencial para entender os conflitos identitários no Brasil, devendo ser abordadas em suas intersecções nas pesquisas:

As pesquisas comparativas levaram também à conclusão de que os patrimônios genéticos de dois indivíduos pertencentes à uma mesma raça podem ser mais distantes que os pertencentes à raças diferentes; um marcador genético característico de uma raça, pode, embora com menos incidência ser encontrado em outra raça. Assim, um senegalês pode, geneticamente, ser mais próximo de um norueguês e mais distante de um congolês, da mesma maneira que raros casos de anemia falciforme podem ser encontrados na Europa, etc. Combinando todos esses desencontros com os progressos realizados na própria ciência biológica (genética humana, biologia molecular, bioquímica), os estudiosos desse campo de conhecimento chegaram a conclusão de que a raça não é uma realidade biológica, mas sim apenas um conceito aliás cientificamente inoperante para explicar a diversidade humana e para dividi-la em raças estancas. Ou seja, biológica e cientificamente, as raças não existem (MUNANGA, 2004, p.05-06).

Lélia Gonzalez (1984) se propõe a explicar estereótipos associados a mulheres afro-descendentes que constantemente aparecem na cultura popular brasileira: a mulata, a mucama e a mãe preta. A antropóloga se dedica a discorrer sobre cada um deles, entretanto, Gonzalez traça uma crítica ao próprio naturalismo do racismo, questionando o mito da democracia racial, que dominou durante muito tempo o imaginário social brasileiro. Para dar luz à sua argumentação, a autora traz o feriado do carnaval no Rio de Janeiro, um dos eventos mais prestigiados do país. O centro das atenções durante os dias de desfile é a figura da rainha da bateria, representando cada escola de samba. Ali, mulatas viram cinderelas, como a própria autora prefere representar: são admiradas, vistas, dotadas de uma beleza de

⁴ No começo da colonização o termo pardo era utilizado para identificar indígenas ou descendentes. Posteriormente passou a ser utilizado para denominar mestiços de vários tipos, que tradicionalmente eram chamados de mulatos quando descendentes de brancos e negros, mamelucos ou caboclos entre brancos e indígenas, por fim cafuzos entre indígenas e negros (NUNES, 2017). A dificuldade de se identificar como pardo está ligada as diversas discussões sobre o termo, devido a vasta miscigenação no país, o termo pardo durante muito tempo tentou abarcar aqueles “não brancos”. Em 1872 o termo pardo passou a ser usado para descendentes de ex alforriados. Apenas no começo do século XX que a categoria pardo passou a ser popularizada como filhos de brancos e negros (CAMPOS, 2013).

outro planeta, como uma exotização romantizada, uma vez que ao sair daquele contexto específico são vistas como mucamas. A visão da doméstica provém de uma herança escravista, onde a “mucama” (palavra oriunda do quimbundo *mukamba*) era uma mulher preta jovem escolhida para auxiliar nos afazeres de casa e que poderia posteriormente virar ama de leite. Essa mulher era contida, trabalhadora e polida. Lélia afirma que a mucama não deixou de existir, passou a ser a visão da doméstica que é ligada à mulher negra trabalhadora. Desta forma, a autora continua afirmando que a população afro-descendente, especialmente a mulher negra, nunca saiu da categoria “coisa” no Brasil, para a população branca, sempre caracterizada como disposta a servir.

Patricia Hill Collins (2017) explora a relevância das imagens na estruturação e perpetuação das hierarquias de poder. Utilizando o termo "imagens de controle", Collins argumenta que essas representações não se limitam a obras visuais, mas são poderosos instrumentos que influenciam as percepções e as interações sociais. Ela identifica três estereótipos particularmente repetitivos atribuídos às mulheres negras: a *jezabel*, mulher hipersexualizada, percebida como uma figura exótica e sedutora, tendo a recorrência de ser exemplificada com mulheres mestiças ou pardas (que na primeira caracterização, de Gonzalez, poderia ser associada à mulata). A *mammy*, empregada doméstica, maternal, retratada como uma figura passiva e subserviente (a mãe preta de Gonzalez) e a *sapphire*, mulher agressiva, estigmatizada como barraqueira e ameaçadora (mulheres pretas independentes como as quituteiras). Esses arquétipos, discutidos por Gonzalez e Collins, não apenas marginalizam as mulheres negras, mas também sustentam estruturas de dominação que limitam suas oportunidades e a plena valorização de suas identidades.

A posição subalterna imposta dominou a maneira como essas mulheres se relacionam com o ambiente ao seu redor, mas também afetou a percepção que elas próprias têm de si mesmas, além daquela que outras pessoas têm sobre elas, estabelecendo um poder de controle. Essa influência pode se evidenciar de forma externa, quando indivíduos interpretam mulheres pretas ou pardas por meio dessa perspectiva degenerada, ou de forma interna, quando elas mesmas internalizam tais representações, resultando em sentimentos de diminuição e inferioridade em comparação com o resto da sociedade (DE JESUS, 2022).

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 vendo 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 (PICANCIO, 2020, p.101).

Numa de suas obras aclamadas, *Olhos d'Água* (2014) de Conceição Evaristo lança luz sobre a resistência das mulheres negras diante das adversidades provocadas pelo racismo e pela desigualdade estrutural. A autora demonstra como essas mulheres enfrentam desafios cotidianos, em um contexto contemporâneo onde o racismo atravessa o mercado de trabalho, a violência simbólica e física, revelando a importância de se reconhecer e valorizar lutas contra o sistema e suas conquistas. A obra se destaca por promover uma narrativa que rompe estereótipos, como aqueles apresentados por Gonzalez (1984), e se faz ouvir às experiências silenciadas das mulheres negras, contribuindo assim para um debate mais amplo e inclusivo sobre as interseccionalidades entre gênero, raça e classe social na sociedade brasileira. Evaristo (2014) evidencia como o racismo estrutural afeta diretamente a vida dessas mulheres, limitando suas oportunidades de acesso à educação, emprego digno e representação política. É importante ressaltar como a arte branco-brasileira⁵ reforçou estereótipos degenerativos enquanto que ao retomar as narrativas de suas vivências, é possível encontrar a tentativa dessas autoras de ensinar sua ancestralidade, demandas e dificuldades, em uma perspectiva sua. Por fim, a autora aborda as diferentes formas de violência simbólicas e físicas que as mulheres negras ou pardas enfrentam diariamente, seja com micro agressões verbais carregadas de preconceito, como estereótipos negativos ou violência sexual provenientes não apenas do machismo, mas também da constante sexualização e exploração dos seus corpos - além da violência doméstica.

Conforme o Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), a taxa de violência contra a mulher tem aumentado nos últimos anos: em 2021, 24,4% das mulheres sofreram algum tipo de agressão, esse número subiu para 28,9% no ano de 2022, sendo mulheres

⁵ O conceito de branco-brasileiro apresentado por Lourenço Cardoso (2017) e mais tarde utilizado por Mendes (2021).

negras e pardas as principais vítimas de feminicídio (FBSP, 2022). Em outra pesquisa feita no mesmo ano pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA, 2022), mulheres brancas representavam cerca de 38% dos casos de feminicídio, enquanto mulheres pretas ou pardas totalizavam 61% destes. Em 2021, o risco de uma mulher preta ou parda sofrer uma violência letal é 1,8% maior do que uma mulher não negra. Entre 3.858 homicídios de mulheres, 2.601 eram negras.

A crescente violência contra mulheres, especialmente contra mulheres negras e pardas, como demonstrado pelas estatísticas recentes, é reforçada por uma longa história de marginalização e sexualização dessas mulheres, inclusive nas artes. Historicamente, a representação da mulher negra na arte ocidental tem sido marcada por estereótipos que a posicionam como objeto de desejo exótico ou subalterno, frequentemente hipersexualizada e desumanizada. Essa imagem, amplamente difundida e internalizada pela cultura dominante, contribui para a naturalização da violência e da discriminação contra mulheres negras (PICANCIO, 2020).

1.1 - Uma breve introdução às representações do corpo feminino negro na arte e na cultura popular brasileira

As primeiras reflexões acerca do corpo humano foram feitas pelos gregos, em uma dicotomia que separava corpo/físico e mente/espírito. O corpo abarcava tudo que era mundano, portanto, ocupava uma posição de inferioridade mediante ao espírito, que era infinito, incorruptível e, muitas vezes, carregado de simbologias referentes à pureza (SIQUEIRA, 2006). Ou seja, o corpo físico era apenas a morada da alma, visto como algo momentâneo diante a vida eterna do espírito. Os gregos iniciaram a performance do corpo através da arte cênica, que ensaiava e simulava sobre vivências rotineiras ou contavam histórias dos deuses. Os gregos também são lembrados pelas técnicas de suas esculturas, que retratam o corpo humano conforme os ideais da época.

A dualidade envolvendo o corpo humano é algo que a antropologia vem se empenhando em desconstruir. Ver o corpo como algo apenas físico e natural traz uma análise imprecisa sobre todos os significados culturais e sociais que ele pode abarcar (DE

CARVALHO, DE MELO, 2018). Partindo da ideia de que modificamos o biológico, ele se distancia de algo apenas dado pela natureza, atribuindo um caráter social pela forma que é apresentado. Costumes e códigos de vestimenta, perfurações, desenhos, penteados, cortes de cabelo, todos são potenciais indicativos de qual sociedade ou cultura aqueles indivíduos que os incorporaram são.

A forma que o corpo é representado na cultura ocidental se torna indicativo de temporalidade, dos tabus da igreja católica na Idade Média aos estudos da razão no Iluminismo e, posteriormente, a coisificação da Modernidade. Em suma, em todas as épocas temos o corpo retratado de forma distinta, denunciando a época condicionada (BORGES, 2017). No século XVII houve um rompimento no imaginário social entre alma e corpo no qual a alma passou a ser atrelada ao puro e sagrado e o corpo ao impuro e profano, devido a uma leitura religiosa dominante - judaico-cristã - que se espalhou em todos os continentes, com a ajuda da Modernidade, da Colonização, entre outras políticas de expansão da cultura europeia.

Esta cisão reforçou um padrão estético fundamentado no pensamento ocidental e patriarcal, em que o corpo humano pode ser dividido também pelo sexo/gênero: homem vs mulher. O corpo e o feminino foram associados ao campo da natureza, do imperfeito, do impuro, do profano, do que deve ser controlado e domesticado. O corpo feminino precisava se tornar dócil, ser lido como algo frágil, familiar e purificado pela oração, pela educação, pelo controle social, pelo dever em gerar e cuidar dos filhos, da casa, etc. A procriação era seu papel fundamental, guiada pela Igreja Católica, e a medicina cuidava de forma cautelosa para o adestramento e a manutenção deste corpo gerador de vida.

Doravante, ela se afastava de Eva e aproximava-se de Maria, a mulher que pariu virgem o salvador do mundo. A Igreja não se fazia de rogada e estimulava tal associação, encorajando a fabricação de imagens da Virgem grávida e o culto de Nossa Senhora do Bom Parto, Nossa Senhora da Conceção (ou Conceição), Nossa Senhora da Encarnação, Nossa Senhora do Ó, Nossa Senhora da Expectação. Porém, a mulher não podia exercer sua maternidade em paz. Os médicos homens logo entravam em cena para diminuir o brilho do milagre e do mistério da fecundidade e para dizer à mulher que ela continuaria dependente do saber, e do poder, masculino. Eles procuravam entender, explicar e catalogar o que a mulher sabia e fazia com naturalidade, apoiada em uma experiência ancestral. Mapeavam o corpo feminino e, um tanto desnorteados e desastrados, inventaram interpretações para o funcionamento e para os males da vulva, da menstruação, do aleitamento, do útero, com as respectivas prescrições. Era mais uma dominação a ser suportada, como muito bem sintetizou uma historiadora (DEL PRIORE, 2004, p. 43).

O corpo feminino na época colonial era o principal culpado pelos atos pecaminosos dos homens, sendo acusado de o seduzirem e lhe tirarem a razão, como Eva supostamente fez

com Adão (DEL PRIORE, 2004). Esse controle sobre o corpo feminino, bem como sua culpabilização por violências sofridas, originou-se em princípios religiosos e patriarcais, que buscavam assegurar que as mulheres permanecessem em papéis secundários nos lugares de poder da sociedade, de suporte (DEL PRIORE, 2004).

Com o advento do capitalismo, o controle sobre o corpo feminino e suas funções não desapareceu, mas se transformou e adaptou-se às novas condições econômicas. Federici (2012) argumenta que, no sistema capitalista, as mulheres continuam a ser responsáveis pelo trabalho doméstico, uma forma de trabalho essencial que sustenta a economia de mercado, mas que é invisibilizada e não remunerada. Esse trabalho é fundamental para a reprodução da força de trabalho e para a estabilidade econômica, mas é totalmente desvalorizado, além de refletir uma continuidade da inferioridade do corpo feminino de uma nova forma (FEDERICI, 2012), tal qual explicitamos anteriormente. O corpo, que na contemporaneidade já possui um sentido funcionalista, permanece nessa categoria de "coisa" e "produção" sob a influência do ideal capitalista. Essa lógica de maximização da produção se reflete diretamente em áreas como a medicina, que se concentra no adestramento e manutenção do indivíduo para que alcance suas metas pessoais. Não cabe a essa pesquisa discutir os métodos de controle do corpo e sim como são legitimados, sendo a ciência ou a arte formas de validar e perpetuar tais ideais de dominação.

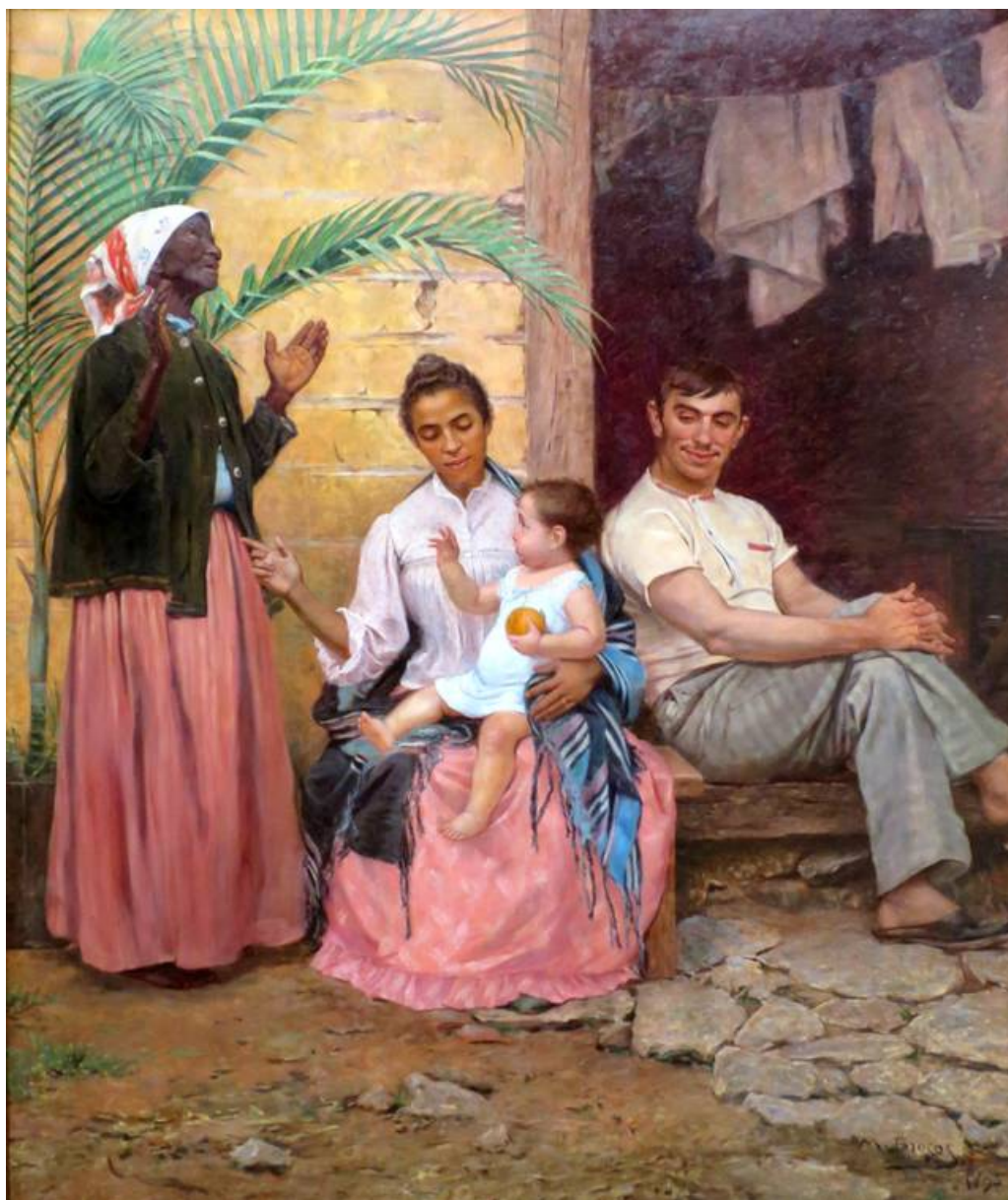
O ideal de beleza que circulava no Brasil - no período colonial, imperial e na república nascente -, não era diferente daquele que rondava a Europa; estudiosos, inclusive médicos, antropólogos e artistas se empenharam em disseminar a eugenia no país, que buscava por uma identidade nacional. No Brasil, Nina Rodrigues foi um proeminente defensor dessas ideias, argumentando que a "degeneração racial" observada nas populações negras e indígenas precisava ser corrigida para que a nação brasileira evoluísse (RODRIGUES, 2009). Esse tipo de pensamento era utilizado para justificar práticas de discriminação racial, perpetuando durante uma boa parte do início do século XX, por exemplo, influenciando efetivamente a construção de normas sociais que hierarquizam a população com base em fenótipos. Apesar dos esforços de Rodriguez para condenar a miscigenação, ela posteriormente se tornou ponto de partida para o branqueamento do país: houve uma tentativa de romantizar a mistura das raças para que em poucas décadas ou séculos o Brasil fosse inteiramente branco. Se a mulher, independentemente da cor, por si só

já era associada à perversão e sensualidade, no caso da mulher negra ou mestiça, não apenas seu gênero era demonizado, mas também sua cor, atribuída ao pecado (DEL PRIORE, 2004). A arte, caminhando paralelamente à construção dessas narrativas em torno do povo brasileiro, teve diversos referenciais de sustentação dessa imagem da mulher negra. No início do século XX, Hernani de Irajá começou a fotografar e desenhar corpos femininos nus, com a justificativa de que assim estabeleceria um ideal supremo de beleza para a mulher brasileira (FLORES, 2000). É essencial destacar que, ao ser trazida para o Brasil como mercadoria, a mulher negra tinha seu corpo constantemente exposto e considerado disponível para exploração. O valor de seu corpo, como uma peça de troca, precisava ser continuamente evidenciado e negociado (FREYRE, 1933). Sendo assim, a exploração dos seus corpos não era novidade, a arte foi apenas uma nova forma de o controlar para que disseminasse ideais de beleza que as atingisse diretamente.

Houve tentativas de se criar instituições religiosas para mulheres mestiças e para brancas pobres. Porém, até o final do século XVIII, registros históricos indicam que as permissões foram negadas. A justificativa da hierarquia católica, da Coroa portuguesa ou dos governadores para a exclusão das mestiças e negras era, além da exigência de “pureza de sangue”, sua “tendência acentuada à lascívia e à luxúria”. Esse tipo de preconceito, tão arraigado na cultura brasileira até os dias de hoje, considerando mulheres negras e mulatas mais sensuais do que as brancas, acabava por fazer delas o objeto de uma violência acentuada (DEL PRIORE, 2004, p. 409).

Um exemplo dessa narrativa sendo construída também pela arte está no famoso quadro “*A redenção de Cam*”, de Modesto Brocos (1895). Nele, temos a mulher como principal veículo para o embranquecimento (MENDES, 2021): do lado esquerdo uma senhora retinta agradecendo aos céus, enquanto seus pés descalços tocam o chão. Ao seu lado, uma mulher mestiça, mais jovem com seus pés entre o chão de barro e a calçada de pedra, veste roupas mais novas e está de cabelo preso, seus dedos apontam para a senhora negra, como que observando o passado, visto que há um bebê totalmente branco que repousa em seu colo e observa a avó. Por último, do lado direito, um homem branco olha orgulhoso para a cena, calçado, com roupas claras e limpas pisa no chão de concreto (MENDES, 2021). É no nome do quadro que é possível encontrar a fábula que circulava na mente religiosa da época, empenhada e produzida para legitimar a miscigenação.

Figura 2 – *A Redenção de Cam* (Modesto Brocos y Gómez, 1895). Técnica: óleo sobre tela. (Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2024).



A história presente no livro de Gênesis, da Bíblia, consiste em contar uma parábola sobre Noé, que ao beber uma quantidade considerável de vinho, pois comemorava sua aliança com Deus, ficou bêbado e nu, sendo encontrado por seu filho Cam e neto Canaã, se tornando alvo de zombarias. Em reação, o ancião amaldiçoa a linhagem do filho, condenando-o a ser servo dos servos (MENDES, 2021). A Bíblia não cita a cor como o sinal diacrítico desta maldição, contudo, a Igreja Católica o fez: a maldição transformou Cam em negro. Na obra de Modesto, a redenção de Cam está representada como possível a partir do embranquecimento de sua linhagem, perpetuando um ideal eugenista que dominava o mundo e o Brasil. O homem branco, à direita, é retratado como salvador, herói daquela descendência

que estaria destinada à servidão se não fosse pela sua contribuição genética de transformação fenotípica.

Logo, mesmo que entre o pensamento racial brasileiro, admitia-se a compatibilidade da mestiçagem com o projeto de civilização, modernização e nacionalidade, estes analistas compraziam-se com a crença na superioridade dos genes brancos, os quais fatalmente tenderiam a se tornar hegemônicos na composição étnica do Brasil. De forma muito otimista, previa-se que em apenas cinquenta anos, "à parte uma pequena fração retroatávica de tipos negróides", a nossa população seria "mais branca que a da Península Ibérica" (FLORES, 2007, p.89-90).

Na discussão racista do corpo, que englobava principalmente os discursos religioso e científico (da medicina e do direito, principalmente) (SCHWARCZ, 1993), há um retorno da fusão entre alma e corpo, onde ser branco significava ser puro, são, bom, apto, numa junção das características da alma e do corpo. Já, ser negro, significava ser impuro, ruim, inapto, corruptível, degenerado, criminoso, escravizado, entre outros atributos racialmente consolidados.

O ser plástico, na acepção que procuravam, era o dotado de saúde, força e beleza. O Primeiro Congresso de Brasilidade (1941), promovido pela Comissão de Unidade Étnica, propunha um esquema como projeto de padronização brasílica, ou unidade étnica, ancorada no tripé - saúde, trabalho, beleza. Uma elevação biotipológica, a criação de um homem que deveria ser "tanto um tipo ideal eugênico, quanto disciplinado, com qualidades superiores de agilidade, destreza e perspicácia". O belo era buscado na harmonia entre o ser plástico e a ordem do corpo; na simbiose entre o racional e uma estética compósita de beleza plástica e ética moralizante. Recuperava-se, assim, a idéia clássica de beleza em que a harmonia corporal refletiria a nobreza da alma. A harmonia do corpo seria expressa na proporcionalidade do seu conjunto fisionômico (FLORES, 2007, p. 91).

No momento da construção da identidade nacional brasileira, em meados do século XX, a miscigenação era confrontada com a eugenia. Contudo, como vimos acima, aqui ela foi compreendida como algo benéfico, pois seria responsável pelo embranquecimento da população brasileira, e também pela riqueza multicultural existente no país, algo encarado como de extrema riqueza, especialmente na obra *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre (1933). Essa ideia fora do lugar, essa cópia estranha, imperfeita, do modelo europeu de raciocínio sobre a temática, fez com que o Brasil se tornasse um lugar único e que se imaginasse como diferente dos outros países (SCHWARCZ, 1993).

A teoria da democracia racial dizia que o Brasil não era um país racista, por causa dessa miscigenação entre indígenas, brancos e negros. Que isso ocorria tanto por termos sido

colonizados por portugueses, que tinham maior abertura aos mouros em relação a outros povos europeus, mas também pelas condições materiais em que ocorreu nossa colonização e civilização. Embora saibamos que tal teoria é um mito, ou seja, não há democracia racial no Brasil, a sombra desta ideia paira ainda na identidade nacional como predominante no senso comum (MUNANGA, 2003).

Portanto, temos as instituições brasileiras e intelectuais, preocupadas em canalizar seus esforços na veracidade do seu pensamento racista por meio de teorias que posteriormente caem por terra e estudos fundados em uma pseudo-ciência, como discutido por Munanga em *“Uma abordagem conceitual das noções conceituais de raça, racismo, identidade e etnia”* (2003). Não há fator biológico significativo que distingue os seres humanos, sendo a necessidade de segregação apenas uma ideologia oriunda de um modelo ideal civilizatório fundado na Europa, que hierarquiza populações (MENDES, 2011).

Como discutido anteriormente, a representação feminina na arte foi moldada por ideais estéticos, morais e sociais, sendo possível encontrar obras femininas anteriores aos gregos, que correspondiam ao pensamento do artista na época. Ao refletir sobre padrões de beleza e normas de conduta impostas pela religião, às mulheres foram condicionadas a este tipo de construção visual e social, patriarcal. Portanto, desde as representações idealizadas de musas na arte clássica até as imagens idealizadas de mulheres nas pinturas renascentistas e barrocas, o corpo feminino foi frequentemente objetificado e submetido a um olhar masculino dominante (BORGES, 2017). Atualmente, a mídia, em especial a partir do século XX, com o *boom* da tecnologia e da comunicação em massa - que passou a desempenhar um papel significativo na construção de imagens corporais femininas inatingíveis de beleza -, tem reforçado o "mercado de beleza", a propaganda de um modelo ideal inalcançável de corpo, movimento que torna a insatisfação feminina com seu próprio corpo um potencial alvo a ser capturado (BORGES, 2017). Há, na contemporaneidade, um esforço para questionar o lugar do corpo na arte, como demonstra o texto a seguir, de Pizarro:

A corporificação da cultura e da imagem seria, em nossa hipótese lógica, um retorno à oposição entre imagens corporificadas e imagens descorporificadas e faria passar algo das imagens pictóricas e da tradição visual ocidental. Isto significa dizer que entende-se justamente a presença do corpo como sendo a marca de mecanismos internos à lógica da produção artística de fazer sobreviver (e de fazer passar, ainda) elementos de uma iconografia da tradição imagética ocidental – da cultura e da arte do mundo ocidental – dentro da perspectiva histórica de que o Ocidente é uma invenção ideológica do cristianismo e, portanto, um fato cultural

construído historicamente no interior da cultura medieval (PIZARRO, 2007, p. 5).

No Brasil, a mestiça se tornou um pressuposto para o embranquecimento da nação, um esforço feito para legitimar a objetificação dos corpos, algo que foi incrustado no pensamento brasileiro (GONZALES, 1984). A ideia da "cor do pecado", expressão popularizada na língua portuguesa que remete à sexualidade e aos desejos da carne, tão abominado pelos ensinamentos judaico-cristãos, são então atribuídos à cor da pele - negra (PINHEIRO, 2023). A música "O teu cabelo não nega", por exemplo, popularizada por Lamartine Babo (1931), é um exemplo emblemático disso, pois sua letra evoca imagens de uma mulher mulata, tropical (associada à natureza) e sedutora, contribuindo para a construção de um imaginário coletivo sobre a feminilidade exuberante da mulher mestiça.

Da mesma forma, a personagem mestiça, Rita Baiana, do romance "O Cortiço" de Aluísio Azevedo (1890), retrata uma imagem da mulher negra como associada à pobreza, à marginalidade e à hipersexualização. *A priori*, Rita é uma mulher negra e trabalhadora que vive num ambiente precário e insalubre de um cortiço, cuja identidade é construída a partir de elementos culturais africanos, como sua dança, sua musicalidade e sua religiosidade, que são representativos das tradições afro-brasileiras presentes na sociedade da época. No entanto, a sua caracterização não foge do estereótipo caricato: a sensualidade, força física e promiscuidade são frequentemente abordadas na obra. A imagem puritana da mulher branca, resguardada em âmbito doméstico, frágil, domesticada, não poderia abarcar as condições pós-escravocratas que as mulheres negras se encontravam, forçadas a trabalhar desde os tempos de escravidão em serviços braçais intensos, em contexto público, externo ao meio protegido do lar. Contudo, é importante ressaltar que esses exemplos não são isolados, como verificado anteriormente, pois fazem parte de um sistema mais amplo de opressão e objetificação das mulheres, esquematizado e planejado para assegurar seu lugar de inferioridade (PINHEIRO, 2023). É fundamental pontuar essas estruturas racistas e sexistas que contribuem ainda hoje para a perpetuação da violência sexual, de gênero e de raça.

CAPÍTULO II - PERCURSO METODOLÓGICO: ETNOGRAFIA E DIÁLOGO COM ARTISTAS

Se a arte é um ponto que conecta indivíduo e sociedade como abordado por Lévi-Strauss (1989), mundo do real e da representação do real, chamada de estrutura por este autor, ela é um espaço que permite aos/às artistas de compartilharem perspectivas pessoais e coletivas sobre suas experiências de vida, mas também sobre as representações socioculturais que eles/elas integram, interagem, agem. Neste sentido, a arte pode ser uma plataforma que "dá voz" ou ecoa essa voz já existente, porém, silenciada pelas vozes dominantes - digamos assim - voz que fala de experiências muitas vezes ignoradas, subjugadas ou silenciadas, tornando-se uma ferramenta importante para as comunidades marginalizadas (PICANCIO et al., 2020).

Por várias vezes, as considerações anteriores fizeram aflorar o problema da arte, e talvez se pudesse, rapidamente, indicar como, nesta perspectiva, a arte se insere a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico, pois todo mundo sabe que o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do bricoleur: com meios artesanais, ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento. Nós diferenciamos o cientista e o bricoleur pelas funções inversas que, na ordem instrumental e final, eles atribuem ao fato e à estrutura, um criando fatos (mudar o mundo) através de estruturas, o outro criando estruturas através de fatos (fórmula inexata pois peremptória, mas que nossa análise pode permitir matizar) (LÉVI-STRAUSS, 1962, p. 38).

Portanto, para Lévi-Strauss a arte está entre ciência e magia, criando fatos através de estruturas e estruturas através de fatos. Em nossa discussão, que engloba reflexões sobre arte e corpo, na intersecção de teorias de gênero, classe e raça, podemos dizer que compreendemos o corpo também como um fato que cria uma estrutura e uma estrutura que cria fatos. Para afirmarmos isso, nos embasamos em “Técnicas corporais”, de Marcel Mauss (1936), em que o autor aborda o uso do corpo como não restrito ao âmbito natural, fisiológico e morfológico, mas também sócio-psicológico, integrante do que ele chamou de fato social total. Isto posto, entendemos que ao registrar o corpo feminino através de arte, esse meio se torna uma forma de transmitir, fixar a história e a cultura de um determinado contexto, que provavelmente atravessará gerações, como um instrumento para perpetuar um pensamento ou criticar aqueles que o antecederam (MAUSS, 1936). Cremos que ao examinar uma sociedade a partir de suas produções artísticas é possível obter uma análise mais sensível e palpável daqueles imersos dentro daquela cultura.

É fundamental compreender que o corpo não se restringe a uma categoria passiva, sujeita apenas à moldagem pela sociedade, ele também exerce influência e transforma o ambiente ao seu redor. O corpo não é apenas objeto de transformações, mas também agente capaz de gerar significados, fazendo o duplo movimento destacado por Lévi-Strauss (1962) em relação à arte.

É de suma importância reconhecer sua capacidade de ressignificar conceitos tradicionais associados a ele, especialmente quando se trata do corpo feminino. O movimento feminista desempenhou um papel incansável na tentativa de romper com a dominação patriarcal que perdurou por séculos. Essa abordagem não só questiona a visão tradicional do corpo como também evidencia sua importância na desconstrução de hierarquias e na criação de novos paradigmas sociais (DE MELLO, 2018). Como expusemos, em um contexto sociocultural mais amplo, mas também no âmbito artístico, as mulheres negras tiveram representações condicionadas por e para homens brancos. Historicamente, elas foram retratadas por pinturas feitas por homens estrangeiros vindos em expedições de pesquisa e exploração, limitados a uma visão de mundo eurocêntrica, ocidentalizante, racializada e colonial. Havia um interesse político e dos próprios pintores em retratar a nova terra como subjugada pelo domínio colonial, sendo as mulheres locais utilizadas como uma forma metafórica, mas não apenas, de perpetuar o pensamento vigente da época sobre aquele novo território, e também sobre as mesmas (PICANCIO et al., 2020). Assim, a imagem da mulher preta, e, principalmente, da mestiça, era associada à perversão, no intuito de objetificar a carne degenerada da mestiçagem e da escravidão, tornando tal corpo um objeto sem alma.

Ao relembrar a história da colonização no país, para entender os mecanismos de opressão, enfatizamos que as mulheres negras não foram agentes passivos em nenhum momento. A resistência teve sua origem desde que se recusaram a abandonar sua fé, costumes e línguas, ela integrou aos poucos suas culturas dentro daquela que se formava aqui. Figuras como Tia Eva, Luisa Mahin, Tia Ciata, Esperança Garcia, entre outras, são exemplos de mulheres negras que enfrentaram a posição (ou o papel) que lhe foi imposta.

No mundo da expressão artística feminina e negra, a arte tem oferecido uma reflexão crítica sobre o racismo, o preconceito, o machismo, entre outras normas predeterminadas e de exclusão de grupos específicos que sofrem com os discursos hegemônicos em muitas camadas de violências, como é o caso das mulheres, pobres, negras, cujos marcadores

sociais da diferença de gênero, classe social e raça são muito impactantes e tornam seus cotidianos desafiadores (CARNEIRO, 2003; GONZALEZ, 1984).

Desde a década de 1930, encontramos no país organizações ativistas do movimento negro, por exemplo, a Frente Negra, fundada em 1931 na cidade de São Paulo, exercendo atividades até 1937 e constituindo a primeira organização pós-abolição⁶. Após encerrar suas atividades, Abdias Nascimento, um dos simpatizantes da entidade fundou o Teatro Experimental do Negro (TEN) onde também promovia reuniões cujo foco eram as discussões sobre a desigualdade racial no país (SANSONE, 2003).

Artistas afro-brasileiros têm se empenhado em transmitir sua versão da história e símbolos a partir de suas obras, em diversas frentes de combate ao racismo e à discriminação. A arte, na categoria ocidental como conhecemos, por muito tempo negou espaço para essa população: só tinham protagonismo se fossem representados por artistas estrangeiros ou brasileiros brancos, filhos de pessoas ricas que retratavam de forma caricata qualquer indivíduo que não fosse branco. Para referenciar esta informação, basta visitar qualquer museu nacional com obras do século XVIII ou XIX.

Houve muita resistência, para que a população negra ocupasse museus de arte e galerias como autores, por isso há um movimento nas artes visuais chamado artevismo negro, que mistura o ativismo negro com a palavra arte (CARNEIRO, 2018). Hoje temos nomes famosos de artistas negros e negras na arte contemporânea, entre os quais: Sidney do Amaral, Rosana Paulino, Renata Felinto e Dalton Paula⁷. São artistas negros e negras

⁶ A organização cresceu rapidamente, se espalhando por todo território brasileiro, não há um número exato de sócios, mas sua sede era imensa, contava com inúmeros departamentos. Seu espaço oferecia barbeiro, serviço odontológico, salão de beleza, um posto de alistamento eleitoral, escola de cursos profissionalizantes e grupo teatral. As mulheres também tiveram um papel fundamental na FNB, prestando serviços assistencialistas para a comunidade. Um dos maiores departamentos da organização foi cultural e intelectual, propagava a educação não só no sentido pedagógico, mas moral do indivíduo. Acreditavam que a instrução era a chave mais eficaz para erradicar o preconceito da cor, a entidade promovia cursos de alfabetização em sua sede para a população afro-brasileira, afiliados ou não ao partido (DOMINGUES, 2008).

⁷ Sidney do Amaral, professor e artista plástico brasileiro, famoso por suas autorrepresentações que dialogavam sobre sua posição como homem negro, levantando questionamentos que atravessavam sua vivência. Autor da obra *Incômodo* (2014) (FERREIRA, 2024).

Rosana Paulino, artista plástica brasileira, um dos principais nomes da arte afro-brasileira, dedicada a retratar a imagem da mulher negra brasileira. Doutora em poéticas visuais pela Universidade de São Paulo, a autora da obra *Parede da Memória* (1994) (PAULINO, 2018).

Renata Felinto, também artista plástica e pesquisadora, leciona arte e cultura africana para pós-graduação em história da arte no Centro Belas Artes de São Paulo (LOURENÇO, 2022).

Dalton Paula, artista plástico brasileiro, teve sua primeira exposição individual em 2020 mas acumula diversas exposições na América Latina voltas a arte negra. Autor das obras *Retrato Silenciado* (2014) e *Cura* (2016) (BATISTA, 2022).

empenhados em reconstruir o cenário estereotipado de arte brasileira feito por pessoas brancas, que são a maioria em quase todos os museus de arte no Brasil.

Uma das pontas do trabalho artístico, aquela ligada diretamente a um pensar político, pode ser localizada no fato de ser uma artista negrodescendente. Desde criança, não me encontrar representada por imagens que, quase sempre, insistiam em colocar os/as negrodescendentes em posição inferior e/ou estereotipada são elementos que chamaram minha atenção. Olhar e não me ver representada nos livros escolares, sempre com seus modelos de família branca e feliz, cabendo aos negros os papéis de serviçais, ver as novelas e anúncios de televisão que em quase todos os casos reservavam aos negros sempre o mesmo tratamento estereotipado são fatores que, sem dúvida, contribuíram para uma atuação artística na qual o viés político se encontra fortemente marcado. Isto já se faz notar nas primeiras obras realizadas ainda como aluna, como é o caso da instalação *Parede da Memória* (PAULINO, 2011, p. 23).

Dado o contexto, há uma carência proposital de representação da população afro-brasileira através de seus próprios olhos, retomando Lélia Gonzalez em *“Racismo e Sexismo na cultura Brasileira”* (1984):

E justamente a partir da alternativa proposta por Miller, ou seja: por que o negro é isso que a lógica da dominação tenta (e consegue muitas vezes, nós o sabemos) domesticar? E o risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (*infans*, é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos), que neste trabalho assumimos nossa própria fala (GONZALEZ, Lélia, 1984, p. 225).

Em 2020, na cidade de Juiz de Fora (MG), foi realizada a instigante exposição intitulada "Fragrante mostra de arte: de arte incomoda a cura simbólica" na curadoria de Carolina Cerqueira Corrêa et al., (2020). Um evento que se destacou por sua abordagem crítica e provocadora. Através de exposições artísticas e poesias, os participantes questionaram de forma desafiadora as possibilidades de existência e representação dos corpos negros em espaços institucionais no Brasil. O evento não apenas levantou questionamentos pertinentes, mas também ironizou a noção de democracia racial, evidenciando como essa suposta igualdade é frequentemente negada na prática, resultando em violência e marginalização dos corpos não-brancos de forma brutal. Um aspecto significativo dessa exposição foi a seleção criteriosa de 21 artistas negros para expor suas obras e compartilhar suas perspectivas sem a mediação de uma pessoa branca, uma decisão que visava ampliar as vozes e propagar a visão desses artistas, ao mesmo tempo em que desafiava e contestava as narrativas de limitação impostas à população afro-brasileira. Além disso, a exposição teve como base os movimentos artísticos afro-brasileiros de todo o país, prestando uma

homenagem especial a figuras pioneiras nessa temática, como Rosana Paulino e Eustáquio Neves, cujo trabalho tem sido fundamental para a reflexão e a transformação da representação da negritude na arte contemporânea (CORREIA et al., 2020). Uma das obras mais famosas de Paulino é “Parede da Memória”, onde a artista recolhe diversas fotografias da sua família e transforma em patuás, importante amuleto para religiões de matriz africana como Candomblé e Umbanda. Ao colocar representações de familiares, Rosana Paulino estabelece uma presença simbólica, mesmo na ausência física, narra a história de sua ancestralidade. Com sutileza, sua obra denuncia a invisibilidade que afeta seus semelhantes, utilizando aproximadamente 1500 patuás com os rostos de seus parentes.

Dentro de um jogo semântico-político, “fragrante”, ao nomear a exposição, ganha um sentido irônico, como se corpos negros ao entrarem em espaços antes negados, e atualmente acessado por poucos, revelassem alguma coisa perfumadamente desagradável. A ironia se apresenta no incômodo velado como algo perfumado, evidenciando contradições existentes na sociedade brasileira. Conjuntamente com a definição expandida, a palavra-título da mostra também diz respeito a uma marca de africanização do português falado no Brasil. Socialmente estigmatizada como marcador de raça e classe, “fragrante” remete a uma variação de pronúncia da palavra “flagrante”, disparando assim uma série de outras significações entre noções de “flagrar” ou “ser pego em flagrante”. Quanto ao fator de africanização do português, a intelectual, antropóloga e professora Lélia Gonzalez (CORREIA et al., 2020, p. 125).

Rosana Paulino, por meio de seu trabalho artístico, transforma suas experiências pessoais de desconforto em expressões visuais que expõem as manifestações do racismo, as quais são permeadas por suas próprias vivências e percepções. Embora o movimento artístico evite uma resposta homogeneizada, considerando a particularidade de cada vivência, reconhece-se que o racismo é um elemento intrínseco à estrutura social, refletindo-se, por conseguinte, nas instituições que a compõem. O coletivo ao qual a artista foi precursora compartilha a ideia de que a cura das feridas causadas pelo racismo só pode ser alcançada através de ações coletivas; enquanto essa cura não for acessível a todos os indivíduos, sua realização no âmbito individual torna-se impraticável e ineficaz (CORREIA et al., 2020).

Ao abordar a arte no Mato Grosso do Sul, é imprescindível considerar Lúcia Baís (1900-1985), a importante pintora cujas obras relacionam as angústias e os desafios que marcaram sua vivência como mulher em sua época. Baís é conhecida por capturar, em suas pinturas, o medo e inquietações que permeiam sua existência, entrelaçando tais temáticas com elementos religiosos e a fertilidade de sua criatividade, assim como também a cenários

campestres que a rodeavam (REIS, 2017). As produções artísticas do Mato Grosso do Sul, desde o século passado, frequentemente refletem a paisagem rural, a criação de gado e a rica biodiversidade do estado. Obras de artistas como Jorapimo e Humberto Espíndola ilustram essa tendência, que é resultado da significativa influência da agropecuária na região. Essa ênfase na vida rural é representativa da predominância desse estilo de vida no interior do estado até o final do século XX (BESSA-OLIVEIRA; NOLASCO, 2015). Apesar de sua variedade de produção artística, a documentação bibliográfica sobre artistas afrodescendentes, especialmente mulheres, é bastante limitada.

A demanda surge, portanto, de uma análise aprofundada das produções e um registro dedicado às artistas afro-brasileiras que recriam a representação do corpo feminino negro por meio de suas obras, situadas dentro da cidade de Campo Grande. Este estudo busca não apenas evidenciar o trabalho desses artistas locais, mas também se empenha em explorar suas perspectivas únicas, suas abordagens estéticas e os símbolos que incorporam em suas criações. Ao enfatizar a necessidade de questionar e problematizar as representações tradicionais, espera-se que essa pesquisa estimule diálogos críticos e reflexões que não apenas questionem as obras brancas tradicionais, mas também reconheçam e valorizem o significativo trabalho das artistas locais para o cenário artístico contemporâneo.

A etnografia tem sido um dos métodos mais tradicionais da antropologia, tornando o próprio pesquisador um instrumento para recolher informações e experienciar o campo (OLIVEIRA, 1996). É usual que quase toda ciência utilize do campo, normalmente como algo secundário, o que torna a antropologia excêntrica, que irá tornar o local de pesquisa a base de sua tese. É crucial escolher bem o seu campo, o destino da sua pesquisa dependerá de um bom recorte do mesmo. A valorização do antropólogo em campo, se deu devido aos primórdios da profissão, quando utilizavam da antropologia de gabinete, o acadêmico terceirizava alguém para colher informações úteis a sua pesquisa, era corriqueiro que esse terceiro não fosse treinado para tal feito. É notório os vieses trazidos por tais práticas, não só a inconsistência dos dados, mas a parcialidade presente nos resultados (SAÉZ, 2013).

Um pouco mais tarde ficou evidente que dados mais fidedignos só aconteceriam com alguém disciplinado pelas teorias, o mesmo indivíduo que as recolhe é aquele que irá processá-los. Desta forma, é possível chegar a conclusão de um revés, os dados estão condicionados aquele pesquisador que o analisa, a suas limitações e capacidades. Contudo, a

ênfase da experiência em campo não é a trivial coleta de dados, e sim como essa vivência muda o pesquisador, podendo diferenciar o olhar do mesmo sobre a tese. Ainda assim, é necessário reforçar que aquelas informações adquiridas estão sujeitas ao tempo e capacidade daquele que os arrecada.

No trabalho de campo que realizamos para produção dessa pesquisa, participamos de eventos promovidos pela cidade ou comunidades que reuniam artistas negras ou suas obras. Nele, foi crucial compreender o cenário em que essas profissionais estão inseridas, a forma que são expostas e a frequência desses eventos. Foi observada uma demanda exorbitante do município durante o mês de novembro, no qual tem seu vigésimo dia marcado pela comemoração nacional da consciência negra. Os demais meses carecem de exposições, palestras ou realizações de quaisquer tipos que envolvam essas artistas. Portanto, há um movimento pendular entre novembro (pleno de atividades e exposições) e os outros meses (em que tema e artistas são colocados no *stand-by*), como se a temática fosse algo sazonal. É normal esse calendário ser preenchido na maioria das vezes por eventos dirigidos pela comunidade, majoritariamente movimentos ou coletivos negros.

Uma das principais ferramentas utilizadas na etnografia é o diário de campo do pesquisador. Há informalidade na escrita, focada em grande parte na captação de momentos ou especificidades que ocorrem durante a ida ao campo ou até mesmo na elaboração da pesquisa, podendo concentrar as frustrações, dúvidas ou observações do pesquisador. Contudo, não é uma experiência estável toda vez que esse diário é revisitado, pois há nuances que antes pareciam imperceptíveis. Durante uma conferência promovida pela Universidade Estadual de São Paulo (USP), há uma fala do antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira, publicada pela revista de antropologia, onde exemplifica essa relação:

Costumo dizer aos meus alunos que os dados contidos no diário e nas cadernetas de campo ganham em inteligibilidade sempre que rememorados pelo pesquisador; o que equivale dizer que a memória constitui provavelmente o elemento mais rico na redação de um texto, contendo ela mesma uma massa de dados cuja significação é mais bem alcançável quando o pesquisador a traz de volta do passado, tornando-a presente no ato de escrever. Seria uma espécie de presentificação do passado, com tudo que isso possa implicar do ponto de vista hermenêutico, ou, em outras palavras, com toda a influência que o "estando aqui" pode trazer para a compreensão (*Verstehen*) e a interpretação dos dados então obtidos no campo (OLIVEIRA, 1996. p.20).

Embora o diário de campo costumeiramente adquira caráter pessoal, há ocasiões excepcionais em que este é preparado em duas versões distintas: uma privada e outra pública.

Tal prática visa não somente registrar, mas também compartilhar com interessados os desenvolvimentos e nuances surgidos ao longo da condução da pesquisa acadêmica, possibilitando uma compreensão mais abrangente dos desdobramentos e vertentes exploradas durante a elaboração da tese. As informações contidas nesse documento deverão ser das mais variadas, com as fontes sempre atreladas às informações usadas (SAÉZ, 2013).

Conquanto, a etnografia não busca apenas descrever os fatos observados. Os esforços feitos por antropólogos têm sido para contextualizar e interpretar aquele fenômeno social ou cultural estudado. Para Durkheim, um dos autores clássicos das Ciências Sociais, a Ciência Social era como as ciências naturais e deveria adotar métodos utilizados na mesma para obter os resultados dos seus estudos, incorporando um caráter objetivo entre sujeito e objeto de estudo, no qual foi duramente criticado por intelectuais posteriores a ele. Durante a primeira metade do século XX, pesquisadores concentraram seus esforços em traduzir a especificidade das Ciências Sociais, que não poderia ser estudada como as naturais, captando a subjetividade e particularidade humana. Distante de algo estável, a volatilidade presente dentro de cada sociedade é exposta e analisada (GOLDENBERG, 2004).

Clifford Geertz, grande antropólogo do século XX, fundou a corrente de antropologia pós-interpretativa que visa um respeito ao trabalho de campo, onde o pesquisador promove uma autorreflexão para assim poder dialogar sobre os dados recolhidos. Essa vertente, além de questionar a autoridade do antropólogo, o coloca entre um acordo com aquele pesquisado, em um esforço para traduzir aquela informação de forma ética, contextualizada durante a época e local na qual foi arrecadada (GOLDENBERG, 2004). Assim, nesta pesquisa, procurou-se assegurar que a tradução das entrevistas concedidas pelas interlocutoras fosse realizada de maneira ética e fiel ao conteúdo originalmente coletado.

A entrevista é parte crucial para a captação de dados, há inúmeras formas de guiar um questionário mas é recorrente que essa parte seja semiestruturada, garantindo assim, que o entrevistado tenha mais abertura para falar. Desta forma assegura uma amplitude nas informações adquiridas, ao visitá-las o pesquisador poderá adquirir variados posicionamentos sobre a mesma conversa. A interlocução é uma peça chave para a pesquisa, por isso é crucial entender o que acontece durante o percurso (SAÉZ, 2013). É notório que o pesquisador se torne refém daquilo que o indivíduo deseja revelar, e sua postura diante do entrevistado pode ser determinante diante dessa situação. As perguntas necessariamente precisam se relacionar

bem com o objeto de pesquisa para evitar divagações que atrapalhem a análise, sendo assim, é requisitado que não haja ambiguidade em suas questões, devem ser estruturadas de forma clara, de fácil entendimento (GOLDENBERG, 2004).

Para esta pesquisa, foi estruturado um questionário composto por 6 perguntas, com o intuito de limitar o número de questões para não cansar as interlocutoras. A seleção de artistas disponíveis para discutir o tema abordado exigiu um processo criterioso, houve um recorte necessário, resultando na escolha exclusiva de mulheres negras residentes na cidade de Campo Grande. A dificuldade transpareceu durante a busca dessas artistas, facilitada somente pela promoção de eventos dirigidos pela comunidade ou coletivos negros. É importante ressaltar a importância desses coletivos já que aparecem como um apoio mútuo entre essas artistas, que compreendem suas adversidades diante da cena artística na cidade. “Cena” é um termo êmico, uma gíria utilizada pelas interlocutoras para se referir ao cenário artístico que elas estão presentes. Os coletivos buscam dar visibilidade e impulsionar os/as profissionais da área.

Durante a realização das entrevistas emergiram diferentes perspectivas levantadas pelas falas das profissionais. Os métodos empregados pelas artistas na produção de suas obras abrangem uma gama variada de técnicas, entre diferentes tipos de pinturas a representação gráfica, grafite e lambe-lambes. Esses lambe-lambes são colados pela cidade, requerendo uma permissão do dono do local para ser efetivado. É comum observarmos as profissionais empregando múltiplas técnicas, destacando-se a prática de arte mista, que é amplamente utilizada, por exemplo, por Rosana Paulino, e encontrada com frequência entre as demais artistas entrevistadas.

Uma parte significativa da pesquisa antropológica é feita pela revisão bibliográfica na qual marca o tempo ou contexto que é pertinente aquele tema. É claro que há o embasamento da teoria na execução da pesquisa, por isso foram necessários meses de formação teórica para, posteriormente, realizar o campo (GOLDENBERG, 2004). A revisão bibliográfica se fez necessária *a priori* para localizar a pesquisadora no tema e, somente a partir disso, poder observar, descrever e comparar distintos estudos sobre o assunto, e assim tentar compreender sua recorrência diante dos cenários que se repetem ou alteram, no estudo de caso proposto, das artes/artistas negras de/em Campo Grande.

O método qualitativo busca trazer uma relação entre os indivíduos e a sociedade que está inserida, contextualizar o tempo e local no qual os sujeitos estão imersos. Não foi entrevistada apenas uma pessoa durante a execução dessa pesquisa, muito menos o foco estava na história de uma vida, mas sim em como a arte se manifesta na vida dessas mulheres, a importância da expressão artística para reflexão sobre seus corpos e a valorização dessas profissionais no meio artístico. Através do questionário, foi assegurado às participantes o direito de escolher se desejariam ser identificadas por seus nomes reais completos ou por seus nomes artísticos. Assim, a forma de identificação utilizada neste trabalho segue o critério estabelecido por cada uma delas. Por meio das entrevistas encontramos relatos possíveis de identificar aspectos da vida social, embora tenhamos encontrado uma grande variação das respostas. Todos os relatos coletados foram interpretados de forma mais flexível/aberta possível pela pesquisadora, e mesmo que um elemento seja desvirtuante das respostas que apareceram com mais frequência, ele continuou sendo relevante para a pesquisa (GOLDENBERG, 2004).

2.1 A arte contemporânea e o protagonismo afro-brasileiro

A arte contemporânea, também conhecida como pós-moderna, é caracterizada por uma diversidade de técnicas inovadoras e variadas, sendo cada vez mais introduzida a recursos digitais em suas produções. A influência da tecnologia é claramente perceptível tanto no campo artístico quanto na esfera social, embora seja crucial notar que existe um movimento nostálgico contínuo entre os artistas. Esse movimento se manifesta através de releituras e discursos que referenciam períodos passados e frequentemente entram em contraste com a predominância do meio digital na contemporaneidade (BRITES; TESSLER, 2002). A mistura de técnicas durante a produção de uma obra, pode surgir de diferentes motivações, ainda sim, serve como transmissão de ideias. Afinal, conforme a fala das duas professoras doutoras de artes visuais Brites e Tessler, arte é uma plataforma utilizada para que se diga algo sem a necessidade verbal, ela é independente da fala para se comunicar (BRITES; TESSLER, 2002)

É por seu caráter "não-discursivo" que a arte pode acolher uma pluralidade de discursos. Todos poderão ser válidos, mas nenhum a "traduzirá". Por essa razão, pode-se

aplicar à arte a expressão "tradutor=traidor". O próprio artista poderá falar de seu processo, analisar suas intenções, descrever os materiais e técnicas que empregou, sem, todavia, expor a totalidade da sua própria obra, porque, na passagem da presentificação à verbalização, ocorrerão perdas e/ou descaminhos. É como Octávio Paz diz, ao comentar as idéias de Duchamp: "o artista nunca tem plena consciência de sua obra: entre as suas intenções e a sua realização, entre o que quer dizer e o que a obra diz, há uma diferença. Essa diferença é realmente a obra" (PAZ, 1984, p. 18). Assim, o espectador "interpreta e refina o que vê. A diferença se transforma em outra diferença, a obra em outra obra" (BRITES; TESSLER, 2002, p. 37).

Conforme Lélia Gonzalez, em *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira* (1984), a população feminina afro-brasileira se empenhou em resistir contra a estrutura, em retomar seu destino como agente, em construir um legado inspirador para futuras gerações. Tanto na figura da "mãe-preta", a ama de leite que transmite sua cultura, crenças e lendas à criança branca, que cresce com essas memórias, quanto na imagem das quitandeiras que trabalham arduamente para conquistar sua liberdade e a de seus familiares, vemos um exemplo de resistência segundo a autora (GONZALES, 1984). Esta trajetória de luta, cada vez mais politizada, chega ao século XXI incorporando cada vez mais demandas, incluindo inúmeras interseções como as de mulheres negras LGBTQs por exemplo.

Nesse ínterim, a arte como espaço de resistência e ferramenta de legitimidade não-verbal traz além do protagonismo feminino negro, uma forma de compartilhar sua perspectiva sobre o próprio corpo. Não aquela contada ou imposta pelo outro, mas uma construída a partir de seus olhos. Ao examinar a rara presença de mulheres negras em obras de arte clássicas brasileiras, como as de Debret e Chamberlain, é notório em suas representações a frequente descaracterização em termos de traços faciais (PINHEIRO, 2023). No entanto, seus corpos são especificamente retratados de maneira detalhada, com curvas acentuadas e vestimentas frouxas que deixam o busto à mostra. A presença de mulheres negras em museus de arte era incomum, e quando ocorriam, eram frequentemente retratadas sob a perspectiva de um observador branco, seja homem ou mulher. Em resposta a isso, artistas negras contemporâneas utilizam o artevismo como ferramenta para reivindicar e ocupar espaços que lhe pertencem (CARNEIRO, 2018).

A imagem que a menina negra tem sobre si pode se transformar durante a infância, adolescência e fase adulta. O tema da pressão estética enfrentada pelas mulheres ao longo de suas vidas não é uma questão recente. A figura das modelos nas capas de revistas, alinhadas a padrões de beleza inatingíveis, pode ser considerada particularmente cruel, especialmente quando estas figuras parecem ser o completo oposto daquilo que se é. Até o início dos anos 2000, a mídia brasileira era predominantemente ocupada por mulheres brancas, magras e altas, o que consolidava um ideal de beleza específico e excludente. Qualquer desvio desse modelo ideal de beleza era e ainda é estigmatizado. Negada a representação do belo como alguém que se assemelha àquilo que vê no espelho, é normal que essas meninas cresçam com um mito acerca de si mesmas (PINHEIRO, 2023).

O padrão de beleza instituído pela mídia brasileira e pela sociedade requer que as mulheres sejam altas, magras, loiras, com olhos claros e tenham como uma das características principais serem brancas. Souza (1983) explica que os negros tem nos brancos uma referência única de estética a ser seguida. Segundo a autora, a espontaneidade é um direito negado aos negros não lhes cabendo simplesmente ser. Assim, segundo ela, “o irracional, o feio, o sujo, o sensitivo, o superpotente e o exótico são as principais figuras representativas do mito negro” (SOUZA, 1983, p. 130) e que servem para fortificar ainda mais os estereótipos (PINHEIRO, 2023, p. 24).

Erika Pedraza, artista campo-grandense formada pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, durante o período de sua formação acadêmica se fazia sempre um questionamento: é escassa ou inexistente a representação de mulheres negras na história da arte brasileira, por elas mesmas? Essa indagação foi um fator decisivo na inspiração de criar retratos e outras obras, que destacam e promovem o empoderamento de mulheres negras que compartilham suas experiências e identidades. Segundo relato de Erika Pedraza, em entrevista realizadas em abril de 2024, como uma das três fundadoras do coletivo de artistas negros, o *Enegrecer*, Erika também inquiri acerca da invisibilidade enfrentada por essas artistas negras, que constantemente enfrentam desafios para ocupar e manter seu espaço na cena artística da cidade.

Em uma das entrevistas, a artista Erika Pedraza cita um dos seus motivos precursores para começar a retratar figuras femininas negras, foi além da sujeição de corpos pretos a artistas brancos, o encontro com essa ausência de mulheres negras na história da arte brasileira

Então, eu comecei a pintar mulheres pela necessidade que eu senti da ausência de mulheres negras na história da arte. Desde a faculdade, senti

não ter estudado tantas artistas negras, não ter visto tantas mulheres negras pintadas. Acho que isso de toda artista preta vai passar por essa fase, ter esse primeiro embate, esse primeiro questionamento. Eu sei da faculdade que foi esse questionamento, o quão... Não é raso, mas como a gente estuda pouco, a gente conhece pouco sobre arte, não só contemporânea, mas academicista também, de artistas negros, tanto mulheres quanto homens. Mas eu, por ser mulher, eu foco na mulher, na mulher preta. Foi daí eu comecei a fazer uma série de retratos, fiz trabalhos sempre voltados para a mulher negra (Erika Pedraza, 2024, Campo Grande-MS).

Campo Grande está longe de ser o único local que limita a inserção de artistas negras no mercado. Há um déficit nacional de reconhecimento quando o assunto são artistas afro-brasileiras. Historicamente, ocorre uma valorização da arte europeia desde o período colonial, apesar da fundação da Academia Imperial de Belas Artes, em 1826, período no qual a família imperial residiu no Brasil (LIMA, 1994). Assim, o prestígio se manteve naqueles que conseguiam dominar melhor as técnicas europeias, ou seja, quem tinha dinheiro para bancar escolas europeias, por exemplo. Movimentos nacionalistas fermentados no começo do século passado abriram portas para certo reconhecimento de características nacionais, contudo, ainda prevalecia uma maioria de artistas brancos, descendentes de famílias ricas (GRACINDO, 2023) nestes espaços.

Fugindo do anacronismo, não há intenção em apagar a importância dos movimentos nacionalistas do modernismo e pós modernismo para as artes visuais no Brasil, contudo, há uma necessidade de questionar a falta de regularidade em enaltecer obras feitas por afro-brasileiros - é como se esses fossem extintos das artes. Há aparições memoráveis de artistas afro-brasileiros durante o final do século XIX como Firmino Monteiro, Estevão Silva e Arthur Timóteo da Costa, posteriormente no início do século XX com Rubem Valentim, Wilson Tibério, Ana das Carrancas e Maria Auxiliadora. Entretanto, não é recorrente a aparição dos mesmos nos livros de História ou nas aulas sobre modernismo e pós-modernismo. É inegável a invisibilidade dada a tais artistas:

O Movimento Negro, em geral, questiona a representatividade de integrantes da Arte Moderna no Brasil, não apenas pela escassez de artistas não brancos, entre seus precursores. Mas, sobretudo, pela narrativa e valorização estética unilateral que sistematicamente isso acarreta (GRACINDO, 2023, p. 90).

Rosana Paulino, a primeira mulher negra a ter uma exposição exclusiva na Pinacoteca de São Paulo, um dos mais renomados museus do país, emergiu como uma figura de destaque no debate sobre a representação ou ausência desta nas artes visuais brasileiras (PAULINO, 2018). A artista costuma utilizar a técnica mista, a versatilidade se expressa no uso de

colagens, fotografia e costura, sendo a última uma referência ao trabalho doméstico exaustivo regularmente associado ao feminino. A artista reverbera críticas ao meio acadêmico, que valoriza sobremaneira raízes européias no Brasil e que durante décadas tentou comprovar a inferioridade racial dos não brancos/europeus. A prática interdisciplinar é outro aspecto frequente do trabalho da artista, que não se restringe apenas ao campo da história da arte mas também dialoga com matérias como antropologia e biologia, ampliando assim a profundidade de suas reflexões artísticas (ANDUEZA, 2018).

CAPÍTULO III - RETOMO MEU CORPO: ARTISTAS CAMPOGRANDENSES EM CENA

Ao retomar o assunto mencionado no capítulo anterior sobre a presença de figuras negras em obras do século XIX retratadas de forma marginalizada, é necessário ilustrar como a posição deferida a essas pessoas em obras clássicas é normalmente misturada ou associada ao cenário, como a pintura de Jean-Baptiste Debret, “Um jantar brasileiro” (1827). Na obra citada é possível observar uma família branca jantando ao centro, com roupas chamativas e traços bem definidos ao mesmo tempo em que uma moça em pé ao fundo, com pele escura veste roupas brancas quase da mesma cor da parede, sem feições tão aparentes. Seria possível dialogar sobre as intenções desse quadro dado o período escravocrata no qual o Brasil ainda estava inserido. Mesmo após a abolição da escravidão, no século seguinte temos obras como a de Pedro Peres, “Fascinação” (1904). Onde uma boneca branca centralizada na imagem com vestes azuladas, foi retratada minuciosamente. Ao lado direito uma menina negra, com roupas novamente, semelhantes ao do cenário, repousa seu braço no batente da porta. A segunda personagem, não está tão caracterizada como a primeira, mas ainda assim, em suas feições é possível obter traços de admiração e fascínio, ao que sugere o nome da obra. Portanto, mesmo em quadro onde há uma boneca (objeto) e uma menina, a garotinha está ali como coadjuvante, à margem do quadro. Seja na obra de Debret ou na de Peres, há uma condição bem específica na qual mulheres negras são costumeiramente submetidas, a repetição incansável desses padrões não é acidental, fixa no imaginário social a posição na qual essas mulheres devem ocupar.

Figura 3 – Fascinação (Pedro Peres, 1904). Técnica Óleo sobre madeira,

(Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024)



A invisibilização das artistas contribui para a perpetuação da subordinação das representações delas, construídas por si mesmas, em detrimento do olhar racista e degenerado de artistas brancos. Ao negligenciar as vozes e autenticidades artísticas dessas mulheres, deixam que as imagens de outrora continuem a moldar visões futuras, que seguem desvalorizando e distorcendo a cultura afro-brasileira.

A contemporaneidade, em toda sua pluralidade, possibilita que cada artista use de sua individualidade para reivindicar suas vivências com protagonismo. Livre do condicionamento de um terceiro, mulheres negras artistas resgatam em suas obras ancestralidade e pensamentos interseccionais que correlacionam suas experiências, envolvendo a racialização, questões de gênero e classe. Durante as entrevistas feita com as artistas é notável o esforço feito para fomentar visões dignas acerca de seus corpos, inclusive na busca constante das profissionais por aprofundamento teórico interdisciplinar, para que suas obras contemplem a complexidade de suas experiências.

Na obra “Fragmentada” de Thali⁸ (2024), feita pela técnica lambe-lambe, é possível notar uma mulher negra fracionada, com galhos de folhas brotando do seu interior, no qual conecta algumas partes do seu corpo a outras que estão soltas. A figura segura seu próprio rosto em uma mão, enquanto na outra repousa um espelho. A mulher está seminua, mas sem partes íntimas aparentes, já que os galhos escondem grande parte do seu corpo. Apesar das inúmeras possibilidades de interpretações, a autora, conforme informações coletadas durante o trabalho de campo (2024), traz suas inspirações durante a execução desse projeto, dizendo que a obra busca trazer os sofrimentos vivenciados enquanto uma mulher negra, por isso os fragmentos: despedaçada ela retoma o olhar para si. Segundo a artista Thali, (entrevista concedida à pesquisadora, 2024), os ramos representam o renascimento proporcionado pelo autoconhecimento, mas também os desafios oriundos da mesma experiência. cremos aqui que a obra tem um caráter de cura simbólica, através das produções artísticas, para tocar aqueles que vivenciam experiências parecidas.

Figura 4 - Fragmentada (Thali, 2024). Técnica Lambe-Lambe

(Fonte: Acervo pessoal, 2024)



⁸ Nome artístico utilizado pela artista.

O corpo feminino racializado toma voz ativa para contemplar um outro lado da sua história, agora no centro da tela: o retrato das mulheres conta a história de um sujeito com toda complexidade que suas existências proporcionam. A reverência à ancestralidade é recorrente, assim como elementos religiosos oriundos de religiões de matriz africana como Umbanda e Candomblé. De acordo com *Sol* (nome artístico, entrevista realizada em Campo Grande-MS, 2024), a visibilidade artística contribui para a valorização da cultura afro-brasileira. Sol, destaca a participação significativa da fé em sua vida e obras. A artista cita o quanto leva consigo em diferentes caminhos da vida suas entidades e ancestralidade. A artista faz menção a criação feita majoritariamente por mulheres como principal fonte de inspiração para retratar o corpo feminino, também fala da sua preferência por utilizar cores vibrantes como amarelo, vermelho e roxo, com o objetivo de “dar vida” ao desenho.

Ao pontuar a influência do feminismo e mulherismo negro⁹ Em suas obras, a maioria das artistas citam os atravessamentos de literaturas como as de bell hooks, Conceição Evaristo, Patricia Hill Collins e Lélia Gonzales, como influências em temas de quadros ou grafites. Segundo dados coletados durante o trabalho de campo (2024), as profissionais afirmaram utilizar frases ou ilustrar conceitos apresentados por essas autoras em suas produções.

Apesar das opiniões tantas vezes polêmicas e elitistas acerca do grafite, a arte urbana vem sendo essencial para promover discussões que geram desconforto a sociedade. Espalhada pela cidade, o grafite questiona espaços convencionais atribuídos à arte visual. A incorporação do grafite pelos artistas a pinturas e quadros, desafia preconceitos impostos dentro das técnicas artísticas valorizadas pela academia de arte (BLAUTH, 2012). Foram preponderantes os relatos recolhidos durante as entrevistas efetuadas em 2024, onde artistas utilizam do grafite, tanto quando incorporado em quadros quanto ao ser pintado diretamente nos muros urbanos. Com frequência esses grafites enaltecem figuras de mulheres negras de relevância significativa na cultura popular brasileira, abrangendo diversos campos como a

⁹ O feminismo negro surge como um movimento político oriundo de uma vertente interna do movimento feminista. Articula as opressões de gênero, raça e classe a partir das experiências de mulheres negras, conforme discutem Patricia Hill Collins (2019) e bell hooks (1981). O mulherismo, termo cunhado por Alice Walker (1983) e posteriormente desenvolvido por Clenora Hudson-Weems (1993), nasce em diálogo com o feminismo negro, mas se posiciona fora da estrutura do feminismo ocidental. Propondo uma perspectiva afrocentrada e comunitária, que valoriza a ancestralidade, a espiritualidade e o papel coletivo das mulheres negras (WALKER, 1983).

música, a literatura e a história local. A valorização da mulher preta por meio do grafite feito sob a perspectiva de outras mulheres pretas, fortalece o reconhecimento de sua identidade, suas lutas e legados dentro do panorama artístico assim como social, alcançando uma boa parte da população municipal.

Durante uma das edições da Feira Afro-MS,¹⁰ evento organizado por coletivos e que se propõe a promover o empreendedorismo negro, exposições de arte mirando a promoção de artistas afrodescendentes residentes de Campo Grande foram realizadas. Na galeria de vidro, dentro da esplanada ferroviária no centro da cidade, seus quadros ficaram expostos e disponíveis à venda. A obra "Mulher Fenomenal" (2022), criada pela artista Erika Pedraza (Figura 3), permaneceu em exibição ao longo da mostra realizada no mês de março de 2024. Executada com técnica mista, a pintura incorpora elementos do grafite para transmitir a mensagem: "Lutei muito para ser a mulher que sou". Ao redor da pintura feita em aquarela está esta frase, impressa como lambe-lambe. A peça constitui um autorretrato da própria artista, onde ela busca expressar seus pensamentos e desafios intrínsecos à sua trajetória como mulher e artista negra, afirma Pedraza (2024). A figura feminina, centralizada na obra, apresenta uma postura ativa e um olhar penetrante, denotando uma confiança arduamente conquistada ao longo de sua vivência. A artista faz uso de *sprays* com cores vibrantes que permeiam a imagem, enquanto a frase que circula a personagem reforça a narrativa inicial. Ao retratar sua superação pessoal, a pintura tem o potencial de ressoar profundamente nas experiências de mulheres e meninas negras que também enfrentam desafios semelhantes em suas vidas. A centralidade da figura feminina e sua postura confiante mesmo diante da nudez de seus seios, evocam a vulnerabilidade, que mesmo descoberta resiste. A obra promove a identificação de outras pessoas, a se reconhecerem e se valorizarem em suas próprias jornadas.

¹⁰ A Feira Afro MS é um evento organizado por coletivos e sindicatos como o SINTSSMS (Sindicato dos Trabalhadores em Seguridade Social no MS), UNEGRO-MS (União de Negros e Negras pela Igualdade), CMNEGRASMS (Coletivo de Mulheres Negras MS). Durante a pesquisa no ano de 2024-25 foi feito trabalho de campo em diversas edições da Feira, a edição citada no corpo do texto foi a 35ª, na plataforma cultural da cidade em março de 2024.

Figura 5: Mulher Fenomenal (Erika Pedraza, 2022). Técnica Mista. (Fonte: Acervo pessoal, 2024).



Durante o percurso da exposição, foram apresentados diversos quadros que retratam a figura feminina sob diferentes perspectivas. Cada obra ofereceu uma visão singular, enriquecendo o discurso acerca da vivência feminina como mulher preta na sociedade brasileira. Entre os símbolos destacados, as baianas do Bonfim de Iacita Azamor aparecem evidenciando as tradições religiosas de origem africana. Em reverência a práticas espirituais e culturais, as mulheres negras relembram a importância das figuras matricarais dentro dessas religiões, por meio de orixás como Iemanjá, Oxum e Iansã. Com seus corpos cobertos, por

vestidos e adornos sagrados, cada uma das vestes é retratada com a cor do orixá que lhe é atribuída, em diferentes tonalidades, revelam a profundidade do sacro. Imagens com um poderoso testemunho da resistência e preservação de uma herança cultural que tem sido fundamental para a identidade coletiva afro-brasileira.

Figura 6: Baianas do Bonfim (Iacita Azamor, 2018). Técnica Óleo Sobre Tela.

(Fonte: Acervo pessoal, 2024)



O viés aparece quando a participação de artistas nos eventos da cidade evidencia um claro problema estrutural. A escassez em obter convites para tais eventos é a ponta do *iceberg*, uma vez que ocorre uma superlotação em datas específicas, como observado na própria agenda da SETEC/MS (Secretaria de Estado de Turismo, Esporte, Cultura e Cidadania de Mato Grosso do Sul) de 2024-2025 os únicos eventos voltados a valorização de artistas e profissionais negros é em novembro, o que limita a visibilidade desses profissionais apenas em certas ocasiões, é de se questionar a real importância atribuída a produções culturais afro-brasileiras em Campo Grande (SETEC/MS, 2024). Além disso, as ementas dos eventos são frequentemente formuladas com uma linguagem burocrática e repletas de pré-requisitos específicos, que exclui uma grande parte dos/das artistas. Para agravar a situação,

conforme as entrevistas efetuadas em 2024, os artistas relataram que a remuneração oferecida é pouca, forçando os/as artistas a buscar outras fontes de renda, geralmente em empregos formais regidos pelo trabalho com carteira assinada. Um dos principais obstáculos para execução da pesquisa foi a dificuldade de marcar as entrevistas, devido à rotina exaustiva a que as artistas estão submetidas, seja lecionando, trabalhando na promoção de eventos independentes e trabalhos informais.

O contexto hostil da cidade não vem apenas da prefeitura, uma vez que se traduz em violência explícita. Durante as entrevistas realizadas em 2024, uma das artistas, que preferiu não ser identificada ao relatar o incidente, alegou o surgimento de ataques pessoais, incluindo comentários racistas direcionados a ela durante uma exposição, na qual ela era uma das poucas mulheres negras presentes.

Contudo, os coletivos tentam diminuir o cenário desestimulante da cidade. Desde a promoção de feiras ao centro da cidade, próximas a lugares de fácil acesso como a plataforma cultural, ao incentivo e auxílio à imersão de artistas afrodescendentes nas exposições culturais, essas organizações se mostram cada vez mais engajadas e eficientes em dar visibilidade à produção cultural dessas pessoas, impulsionando a arte negra em diversos espaços pelo município, a fim que esses profissionais continuem se expressando através de suas obras e sendo vistos/valorizados por elas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste Trabalho de Conclusão de Curso foi evidenciado como a arte é fundamental para a legitimação da imagem da mulher preta no Brasil. A consolidação do controle dessa imagem por pessoas brancas está atrelada à supremacia branca na construção do discurso e da identidade nacionais (GONZALES, 1984). Contudo, historicamente, é notória a resistência ativa dessas mulheres na negação desta falácia acerca de seus corpos.

Desta forma, observamos em Campo Grande a existência de um empenho das artistas para redesenhar a representação do corpo feminino afro-brasileiro neste contexto específico. Não só para romper com uma história de estigmatização e objetificação, mas para ressaltar a singularidade em cada representação. Como Gell (2005) aborda, é indispensável reconhecer que as obras de arte não são apenas reflexos passivos da cultura, mas são agentes que moldam e transformam as percepções sociais coletivas. Ao capturar a atenção, elas vêm para provocar sentimentos e reflexões diversas.

No decorrer das entrevistas realizadas, notamos que há receptividade positiva e negativa dessa “retomada” da abordagem artística do corpo feminino negro. Alguns artistas afirmaram em entrevistas feitas em 2024, ter suas obras vandalizadas e removidas de espaços públicos, um reflexo claro da hostilidade que por vezes recebem. Tais episódios evidenciam a persistência da perseguição, racismo e discriminação das pessoas negras, afetando a integridade e a experiência das artistas, bem como a circulação e acolhimento dos seus trabalhos.¹¹

Preferências estéticas são aprendidas e ensinadas a partir do momento histórico e local no qual o indivíduo está inserido. Segundo Schwarcz (1993), no Brasil, nossas noções estéticas foram durante muito tempo influenciadas pelos juízes europeus, nos levando a ignorar e incorporar cenários locais. Esse processo de assimilação de modelos europeus frequentemente desconsiderou particularidades e os valores estéticos próprios das regiões brasileiras, que consistiam na incorporação de elementos culturais valiosos para comunidades africanas e indígenas. Ou seja, a tentativa de uniformização do mundo não respeitou a diversidade cultural e artística existente aqui (SCHWARCZ, 1993). Atualmente,

¹¹ Dados obtidos em trabalho de campo realizado entre março e maio de 2024, no município de Campo Grande (MS).

na arte afro-brasileira, há uma tentativa de resgatar ou retomar esses elementos estéticos ignorados ou excluídos por séculos por olhos eurocêtricos, exclusivamente quando associados a comunidades africanas - ainda que venerados quando explorados por artistas brancos, por exemplo, no modernismo.

Ao incorporar esses elementos, as artistas de Campo Grande empenham-se em proporcionar à população, por meio de suas obras, não apenas a apreciação do talento único de cada profissional, mas também questionamentos pertinentes sobre suas experiências de vida e o cenário racista no qual se insere a população negra local. Dessa maneira, é notório a valorização de sua história, características, religião e cultura, refletidas através da arte plástica feita por elas.

Há um esforço significativo para abandonar o imagético homogêneo histórico, o qual não só exclui a influência e importância da população afrodescendente, mas marginaliza e degrada uma parte presente e atuante também nessa história. Essas profissionais vêm se organizando contra a tentativa sistemática de invisibilização de sua arte, tentando mostrar a influência feminina de mulheres pretas que ajudaram na construção da cidade. É crucial fomentar o trabalho que essas mulheres têm feito para que se faça ouvir sua narrativa e que se faça imperar uma nova imagem do que é ser uma mulher negra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARILHA, Carlos Magno Mieres et al. **Os intelectuais e o poder: história, divisionismo e identidade em Mato Grosso do Sul**. 2006.

BATISTA, Agatha Virginia Souza Oliveira. **“Retratos Brasileiros” de Dalton Paula (2018-2022): uma Análise da Coleção Artística que dá Rosto a Grandes Figuras Históricas Pretas**. 2022.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; NOLASCO, Edgar César. **Do moderno ao contemporâneo, o boi insiste em manter-se personagem da obra de arte sul-mato-grossense**. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, v. 20, n. 34, 2015.

BITTAR, Marisa. **Regionalismo e divisionismo no sul de Mato Grosso**. Campo Grande, Editora da UFMS, 2009.

BITTAR, Marisa. **O inesperado 1977: quarenta anos da criação de Mato Grosso do Sul**. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, v. 11, n. 22, p. 225-244, 2017.

BLAUTH, Lurdi; POSSA, Andrea Christine Kauer. **Arte, grafite e o espaço urbano**. **Palíndromo**, v. 4, n. 8, 2012.

BORGES, Naranda Costa. **O corpo, a mulher e outros significados. Temas da Diversidade: Experiências e Práticas de Pesquisa - Volume 2**, 2017.

BRITES, Blanca et al. **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Editora da Universidade/UFRGS e PPGAV/IA/UFRGS, 2002.

CAMPOS, Luiz Augusto. **O pardo como dilema político**. Rio de Janeiro. Insight Inteligência. 2013.

CARDOSO, Cláudia Pons. **Outras falas: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras**. 2012.

CARDOSO, Loureço. **O branco não branco e o branco-branco**. Humanitas Digital, n. 47, p. 53-81, 2020.

CARNEIRO, Sueli. "Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero." **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora (2003): 49-58. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>>. Acesso em 25/1/2023.

CARNEIRO, Wynne Borges. **Artevismo Negro: a resistência dos sujeitos subalternos**. Uberlândia: X Copene, 2018.

COLLINS, Patricia Hill. **O que é um nome? Mulherismo, feminismo negro e além disso**. Cadernos pagu, p. e175118, 2017.

COSTA, Ana Alice Alcantara. **O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política**. Revista gênero, v. 5, n. 2, 2005.

COSTA E SILVA, Alberto da. **Um rio chamado Atlântico: A África no Brasil e o**

Brasil na África. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Ed. UFRJ, 2003.

DE CERQUEIRA, Carlos Luiz Pereira; DE SANTANA, Marise. Os Adinkras: ideogramas das tribos africanas. **Anais do Seminário do Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade**, v. 1, n. 1, 2020.

CUNHA, Manuela Carneiro da. (2017). **Antropologia da Arte: Uma Perspectiva Brasileira.** Editora Edusp. Explora a relação entre arte e questões antropológicas

DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil.** Unesp, 2004.

DE OLIVEIRA, Roberto Cardoso. **O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever.** Revista de antropologia, p. 13-37, 1996.

DOMINGUES, Petrônio. **Um "templo de luz": Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação.** Revista Brasileira de Educação, v. 13, p. 517-534, 2008.

DOS SANTOS, Carlos Alexandre B. Plínio. **Tia Eva: trajetória de vida de uma ex-escrava doceira.** Revista Habitus-Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, v. 11, n. 1, p. 37-52, 2013.

DURÃES, Bruno José Rodrigues. **Trabalho de rua, perseguições e resistências: Salvador no final do século XIX.** Revista Brasileira de História & Ciências Sociais, v. 4, n. 7, 2012.

FERREIRA, Pietro de Mello. **O tempo espiralar na pintura: uma proposta de descapturação a partir da obra pictórica de Sidney Amaral.** 2024.

FEDERICI, Silvia. **Além da pele: repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo.** Editora Elefante, 2023.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **A política da beleza: nacionalismo, corpo e sexualidade no projeto de padronização brasileira.** Diálogos Latinoamericanos, 2000.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. 17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2023. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/07/anuario-2023.pdf>>. Acesso em 24/03/2024.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala.** 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1933.

GELL, Alfred. **Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte.** **Revista Poiésis**, v. 10, n. 14, p. 243-259, 2009.

GONZALEZ, Lélia Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira, **Revista Ciências Sociais Hoje**, 223-244, 1984. In: < <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/racismo-e-sexismo-lc3a9lia-gonzales.pdf>>. Acesso em 25/1/2023

GRACINDO, Carolina Paes Coelho; MONTEIRO, Katia Canton. **Preta nas artes: o corpo da mulher negra na arte brasileira.** 2023.

GRAHAM, Sandra Lauderdale. **Caetana Diz Não: Histórias de Mulheres da Sociedade Escravista Brasileira.** São Paulo, Sp: Companhia das Letras, 2005. 289 P., [16] P. Estampas Isbn 8535907343.

GRAICHEN, Georgia; DESCONCI, Luana Karoliny; BARBOSA, Rosa Amélia. Da caixa ao cubo: análise da obra “Parede da Memória” de Rosana Paulino. **RELACult-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, v. 7, 2021.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. Editora Record, 2011.

HALL, S. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

JESUS, Lavínia Rodrigues de. **Imagens de controle, racismo, sexismo e pobreza: autodefinição, luta e resistência de mulheres negras**. 2022.

LÉVI-STRAUSS, C. **A ciência do concreto**. In: **O pensamento selvagem**. Campinas: Papyrus, 1989. (pp. 15-49)

LIMA, Heloisa Pires; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **A presença negra no circuito da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: a década de 80 do século XIX**. 2000.

LINHARES, Rondinelli. PERFIL DO ARTISTA DALTON PAULA. **Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens-ISSN 2448-1793**, p. 371-384, 2021.

LOURENÇO, Mariana de Santana. **Representação e autorrepresentação de mulheres negras na materialidade e na linguagem artística de Renata Felinto**. 2022.

MADEIRA, Zelma. GOMES, Daiane Daine de Oliveira. **Persistentes desigualdades raciais e resistências negras no Brasil contemporâneo**. *Serviço Social e Sociedade* 133 (2018): 463-479.

MATO GROSSO DO SUL. Secretaria de Estado de Turismo, Esporte, Cultura e Cidadania (SETEC/MS). **Relatório de Gestão 2023**. Campo Grande: SETEC/MS, 2023. Disponível em: <https://www.setec.ms.gov.br>. Acesso em: 16 de outubro. 2025.

MENDES, Lorraine Pinheiro. Meu avô não foi qualquer um. *Arte e Política: Raça, Gênero e nacionalidades*. Editora Faces de clío, 2021. v.7 n.13 p. 168-187.

MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte, Autêntica, 2003.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: BRANDÃO, André Augusto P. (Org.). *Programa de Educação Sobre o Negro na Sociedade Brasileira*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2004. v. 1, n. 1, p. 27-34.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos. *Adinkra—Sabedoria em símbolos africanos*. Editora Cobogó, 2022.

NUNES, Ranchimit Batista. **Tentando entender a diferença: Por que afrodescendente e não negro, pardo, mulato, preto**. *Revista África e Africanidades*, 2017.

NUNES NETO, Francisco A. **As mulheres de saia como ícones identitários e de identificação em Salvador: Trajetórias femininas negras em Salvador**. *Interfaces Científicas-Humanas e Sociais*, Aracaju, v. 1, n. 3, p. 41-50, 2013.

PAULINO, Rosana. **Entrevista de Rosana Paulino**. Arte & Ensaios, no Rio de Janeiro, n. 37, p. 17, 2018.

PAULINO, Rosana. **Portfolio Rosana Paulino**. Revista Eco-Pós, v. 21, n. 3, 2018.

PAZ, Octavio. *A aparição da forma*. In: _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 15–25.

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* 18.35 (2020).

PINHEIRO, Gabriela Victória F. **A cor do pecado**. Pontifícia Universidade Católica de Goiás Escola de Direito, Negócios e Comunicação. Goiânia, 2023.

PISCITELLI, Adriana. **Mulheres brasileiras na indústria do sexo na Espanha: entre a "mulata exportação" e a "brasileira exótica"**. Cadernos Pagu, n. 25, p. 35–77, 2005.

PIZARRO NORONHA, M. **Imagens do corpo e embodiment das imagens. A circulação da imagem corporal em uma perspectiva histórica (artística) e antropológica (estética)**. Sociedade e Cultura, Goiânia, v. 8, n. 2, 2007. DOI: 10.5216/sec.v8i2.1017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/1017>. Acesso em: 22 out. 2023l.

REIS, Fernanda. **Lídia Baís: arte, vida e metamorfose**. Universidade Federal da Grande Dourados, 2017.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROCHA, Késia dos Anjos. **Uma mirada nos bastidores: de Rosana Paulino como inspiração**. 2023.

RODRIGUES, Nina. (2009). **Os Africanos no Brasil: Estudos de Antropologia e Eugenia**. Editora Itatiaia.

SÁEZ, Oscar Calavia. **Esse obscuro objeto da pesquisa: um manual de método, técnicas e teses em Antropologia**. Editeur inconnu, 2013.

SANTOS, Carlos Alexandre B. **Eva Maria de Jesus (tia Eva). Memórias de uma comunidade negra**. Anuário Antropológico, v. 37, n. 1, p. 155-181, 2012.

SANSONE, Livio. **Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra no Brasil**. Salvador: Pallas, 2003.

SCHWARCZ, L. M. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociedade brasileira**. São Paulo: Claro Enigma, 2012

SIQUEIRA, Elizabeth Madureira. História de Mato Grosso. **Da ancestralidade aos dias atuais. Cuiabá: Entrelinhas**, p. 107, 2002.

VALENTE, Ana Lúcia EP; GUSMÃO, Neusa Maria Mendes. **Duas Mulheres Negras: histórias de religiosidade popular e resistência**. Cadernos de Campo (São Paulo-1991), v. 1, n. 1, p. 27-34, 19.

WALKER, Alice. *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.