

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL**

**ANELISE DE OLIVEIRA MÜLLER**

**O CORPO FEMININO:  
UMA LEITURA IMAGÉTICA DECOLONIAL DA MULHER NA ARTE  
BRASILEIRA**

**CAXIAS DO SUL**

**2018**

**ANELISE DE OLIVEIRA MÜLLER**

**O CORPO FEMININO: UMA LEITURA IMAGÉTICA DECOLONIAL DA MULHER  
NA ARTE BRASILEIRA**

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade de Caxias do Sul como requisito para obtenção do título de licenciada em Artes Visuais.

Orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Helena Wagner Rossi.

**CAXIAS DO SUL**

**2018**

**ANELISE DE OLIVEIRA MÜLLER**

**O CORPO FEMININO: UMA LEITURA IMAGÉTICA DECOLONIAL DA MULHER  
NA ARTE BRASILEIRA**

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade de Caxias do Sul como requisito para obtenção do título de licenciada em Artes Visuais.

**Aprovada em 05/12/2018**

**Banca Examinadora**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Helena Wagner Rossi  
Universidade de Caxias do Sul – UCS

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvana Boone  
Universidade de Caxias do Sul – UCS

Dedico este trabalho à Regina. Ela que tanto me ensinou sobre o cuidado. Mulher incrível, sua história pessoal me incentivou a não desistir dos meus sonhos.

## AGRADECIMENTOS

Demonstro minha gratidão, inicialmente, à minha orientadora Maria Helena. Ela que em finais de semana e em algumas madrugadas dedicou-se às correções deste trabalho. Suas considerações foram fundamentais no meu processo de escrita.

Aos meus pais – Salete e Edson – e à minha irmã Luana. Pessoas que não mediram esforços para que eu concluísse a graduação. As escolhas feitas na abordagem deste estudo têm relação direta com a formação humana que deles recebi.

Desejo ainda demonstrar meu agradecimento para com a Amanda. Foram inúmeras as madrugadas entre apoios mútuos, tanto “técnicos” como emocionais. Sua presença foi imprescindível, mesmo a “distância”.

Diego e Gustavo, dois grandes amigos; os agrados e o suporte afetivo nesses últimos meses me mantiveram fortalecida. Sou grata.

Por fim, e não menos importante, agradeço ao Cláudio. Ele que sempre guardava revistas de arte e livros para presentear-me. As memórias das nossas conversas acompanhadas de suas jantas aquecem meu coração.

*“Um homem dos vinhedos falou,  
em agonia, junto aos ouvidos de  
Marcela. Antes de morrer, revelou  
a ela o segredo:  
– A uva – sussurrou – é feita de  
vinho.  
Marcela Pérez-Silva me contou  
isso, e eu pensei: se a uva é feita  
de vinho, talvez a gente seja as  
palavras que contam o que a gente  
é.”*

***Eduardo Galeano***

## RESUMO

Este trabalho teve por objetivo estudar os processos de geração e naturalização dos estereótipos femininos em imagens, particularmente na arte brasileira. A metodologia utilizada foi a revisão bibliográfica e a leitura imagética. Pretendeu-se desmistificar as características atribuídas como inerentes ao feminino e ao masculino e que atuam na manutenção das relações de subordinação entre os gêneros. O foco das análises foram algumas imagens de obras artísticas que representam a mulher brasileira; imagens essas, que podem atuar como propagadoras do discurso da ideologia dominante na sociedade brasileira – hierárquica e androcêntrica – que tem seu alicerce no processo da colonização do país. As leituras imagéticas apresentadas neste trabalho visaram desvelar a colonialidade intrínseca que persiste nas concepções sobre o feminino e em suas representações. Por fim, buscou-se elucidar a importância do ensino de Artes Visuais diante da relevância das imagens na construção das subjetividades de crianças e adolescentes e perante os desafios educacionais na contemporaneidade. As contribuições dos estudos sobre cultura visual e decolonialidade foram considerados em proposições para uma nova narrativa educacional.

**Palavras-chave:** Construção social do corpo. Representação da mulher na arte brasileira. Leitura imagética decolonial. Cultura Visual. Ensino de Artes Visuais.

## RESUMEN

Este trabajo tuvo por objetivo estudiar los procesos de generación y naturalización de los estereotipos femeninos en imágenes, particularmente en el arte brasileño. La metodología utilizada fue la revisión bibliográfica y la lectura imagética. Se pretendió desmitificar las características asignadas como inherentes al femenino y al masculino y que actúan en el mantenimiento de las relaciones de subordinación entre los géneros. El foco de los análisis fueron algunas imágenes de obras artísticas que representan la mujer brasileña; imágenes, que pueden actuar como difusoras del discurso de la ideología dominante en la sociedad brasileña; – jerárquica y androcéntrica – que tiene su base en el proceso de la colonización del país. Las lecturas imagéticas presentadas en este trabajo pretendieron develar la colonialidad intrínseca que persiste en las concepciones sobre lo femenino y en sus representaciones. Por último, se buscó elucidar la importancia de la enseñanza de Artes Visuales ante la relevancia de las imágenes en la construcción de las subjetividades de niños y adolescentes y frente los desafíos educacionales en la contemporaneidad. Las contribuciones de los estudios sobre cultura visual y decolonialidad fueron considerados en proposiciones para una nueva narrativa educacional.

**Palabras-clave:** Construcción social del cuerpo. Representación de la mujer en el arte brasileño. Lectura imagética decolonial. Cultura Visual. Enseñanza de Artes Visuales.



## ABSTRACT

This monograph aims to study the processes of generation and naturalization of female stereotypes in images, particularly in Brazilian art. The methodology used was a bibliographic review and the imaging reading. It aims to demystify the characteristics attributed as inerente to the feminine and the masculine that work in the maintenance of relations of subordination between the genders. The focus of the analyzes is some images of artistic works that represent the Brazilian woman. These images can act as propagators of the discourse of the dominant ideology in Brazilian society – hierarchical and androcentric – that has its foundation in the process of colonization of the country. The image readings presented aim to reveal the intrinsic coloniality that persists in the conceptions about the feminine and its representations. Finally, we sought to elucidate the importance of the Visual Arts teaching in front of the relevancy of images in the construction of the subjectivities of children and adolescents facing the contemporary educational challenges. The contributions of studies on visual culture and decoloniality are considered in propositions for a new educational narrative.

**Keywords:** Social construction of the body. Representation of woman in Brazilian art. Decolonial imagery reading. Visual Culture. Visual Arts teaching.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Média de horas dedicadas aos cuidados de pessoas e/ou afazeres domésticos por pessoas ocupadas, por sexo (horas semanais) .....	19
Figura 2 – Proporção de ocupados em trabalho por tempo parcial, na semana de referência, por sexo (%).....	19
Figura 3 – População de 25 anos ou mais de idade com ensino superior completo, por sexo, segundo os grupos de idade (%) .....	20
Figura 4 – Rendimento habitual médio mensal de todos os trabalhos e razão de rendimentos, por sexo .....	20
Figura 5 – Cargos gerenciais, por sexo, segundo os grupos de idade e cor ou raça (%).....	21
Figura 6 – Percentual de parlamentares mulheres em 2017 .....	22
Figura 7 – Participação de mulheres nos cargos ministeriais do governo brasileiro em 2017 ..	22
Figura 8 – Albert Eckhout, Mulher Negra, 1641; óleo sobre tela, 267.00 cm x 178.00 cm; Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.....	28
Figura 9 – Albert Eckhout, Mulher Tupi, 1641; óleo sobre tela, 274.00 cm x 163.00 cm; Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca.....	30
Figura 10 – Di Cavalcanti, Mulatas, 1927; óleo sobre cartão, 50 cm x 39 cm .....	31
Figura 11 – Di Cavalcanti, Mulata em rua vermelha, 1960; óleo sobre tela, 98 cm x 79 cm ..	32
Figura 12 – Di Cavalcanti, Samba, 1925; óleo sobre tela, 177 cm x 154 cm.....	34
Figura 13 – Di Cavalcanti, Cinco moças de Guaratinguetá, 1930; óleo sobre tela, 100 cm x 64 cm .....	35
Figura 14 – Adriana Varejão, Filho bastardo II – cena de interior, 1995; óleo sobre madeira, 110 x 140 x 10 cm .....	40
Figura 15 – Jean Baptiste Debret, Um jantar brasileiro, 1827; aquarela sobre papel, 16 cm x 22 cm .....	41

Figura 16 – Rosana Paulino, Assentamento, 2013; instalação em técnica mista, dimensão variável .....	43
Figura 17 – Rosana Paulino, detalhe de Assentamento, 2013; instalação em técnica mista, dimensão variável .....	45
Figura 18 – Rosana Paulino, detalhe de Assentamento, 2013; instalação em técnica mista, dimensão variável .....	46
Figura 19 – Rosana Paulino, detalhe de Assentamento, 2013; instalação em técnica mista, dimensão variável .....	47
Figura 20 – Rosana Paulino, detalhe de Assentamento, 2013; instalação em técnica mista, dimensão variável .....	48
Figura 21 – Rosana Paulino, Bastidores, 1997; imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, 30 cm .....	49
Figura 22 – Rosana Paulino, Bastidores, 1997; imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, 30 cm .....	50

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>2 VIOLÊNCIA SIMBÓLICA E CONSTRUÇÃO SOCIAL DO CORPO FEMININO .....</b>	<b>15</b>
2.1 A CONSTRUÇÃO SOCIAL DO CORPO FEMININO .....	15
2.2 VIOLÊNCIA SIMBÓLICA .....	23
<b>2.2.1 Representação da mulher e violência simbólica .....</b>	<b>24</b>
<b>3 REPRESENTAÇÕES COLONIALISTAS DA MULHER NA ARTE BRASILEIRA: UMA LEITURA IMAGÉTICA .....</b>	<b>27</b>
3.1 ALBERT ECKHOUT .....	27
3.2 DI CAVALCANTI .....	30
<b>4 REPRESENTAÇÕES DECOLONIALISTAS DA MULHER NA ARTE BRASILEIRA: UMA LEITURA IMAGÉTICA .....</b>	<b>39</b>
4.1 ADRIANA VAREJÃO .....	40
4.2 ROSANA PAULINO .....	43
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS E IMPLICAÇÕES EDUCACIONAIS .....</b>	<b>52</b>
<b>APÊNDICE .....</b>	<b>55</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>58</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo estudar os processos de geração e naturalização dos estereótipos femininos em imagens, particularmente na arte brasileira.

As motivações em torno da pesquisa surgem diante de diversos fatores. Um deles foi a publicação pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) do estudo *Estatísticas de gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil (2018)*<sup>1</sup>. Os dados contidos nele revelam que a mulher brasileira possui maior escolaridade que o homem brasileiro e mesmo assim seus rendimentos mensais são menores. A responsabilidade que recai sobre as mulheres em torno dos cuidados domésticos e para com os filhos é passível de apuração na influência sobre tais números. Assim também as atividades assumidas fora do lar e que frequentemente se tornam uma extensão dele, pois as atribuições exigidas nos postos de trabalho podem ser bem delineadas e influenciadas pelas expectativas que se tem sobre o sexo feminino.

Outro fator é o crescimento da violência contra a mulher no Brasil. O Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) conjuntamente com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, também em 2018, publica o *Atlas da Violência*<sup>2</sup> e traz informações alarmantes. Nele consta-se que as mortes de mulheres têm aumentado nos últimos dez anos, as negras, encontram-se entre as maiores vítimas. O material revela ainda que os atendimentos por estupro na rede de saúde e em delegacias subiram em 2016 comparados a anos anteriores. Concomitantemente, o Instituto Patrícia Galvão, que compila dados sobre a violência de gênero, divulga<sup>3</sup> que no Brasil ocorre um estupro a cada 11 minutos e um assassinato a cada duas horas vitimando o sexo feminino.

Somam-se a esses motivos as campanhas eleitorais brasileiras para a presidência neste ano. Alguns políticos, em seus discursos, menosprezaram as mulheres na tentativa de deslegitimação das lutas em prol de igualdade. Promessas foram feitas que apontavam retrocessos em políticas públicas destinadas a esse grupo social; grupo que é excluído dos espaços de decisão, segundo o estudo do IBGE (2018).

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101551>>. Acesso em: 02 out. 2018.

<sup>2</sup> Disponível em: <[https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio\\_institucional/180604\\_atlas\\_da\\_violencia\\_2018.pdf](https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/180604_atlas_da_violencia_2018.pdf)>. Acesso em: 28 nov. 2018.

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/pesquisa/11o-anuario-brasileiro-de-seguranca-publica-forum-brasileiro-de-seguranca-publica-2017/>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

Acrescenta-se ao que foi exposto o empenho de políticos e seus apoiadores para retirar a expressão *gênero* da Base Nacional Comum Curricular (BNCC)<sup>4</sup>. A inclusão das discussões sobre gênero na Base respaldaria os planejamentos educacionais no que concerne às problemáticas aqui apresentadas.

Portanto, neste trabalho busca-se compreender os mecanismos que operam na formação das identidades masculinas e femininas. As contribuições de Pierre Bourdieu sobre a *construção social do corpo* auxiliam nessa tarefa. A *violência simbólica*, conceito desenvolvido por Bourdieu, é tratada com enfoque nas representações feitas *sobre* as mulheres. O intuito é investigar o papel das imagens na manutenção desse tipo de violência – que vitimiza especialmente o sexo feminino e torna permissiva outras agressões como as apontadas anteriormente.

Apresenta-se uma leitura imagética da mulher na arte brasileira. Em uma seleção de obras de Di Cavalcanti, Albert Eckhout, Adriana Varejão e Rosana Paulino procura-se entender como ocorre a construção social do corpo feminino em um país que tem sua “gênese” nas instituições coloniais. Verifica-se a permanência das crenças e valores instituídos nesse sistema colonial com base nos estudos sobre *colonialidade do poder* e *colonialidade de gênero*, desenvolvidos pelos autores Aníbal Quijano e María Lugones.

Por fim, busca-se evidenciar a importância do ensino das Artes Visuais diante dos novos desafios educacionais e das configurações sociais na contemporaneidade. O conceito de *Cultura Visual* de Fernando Hernández, aliado às *concepções decoloniais*, fundamenta propostas e respostas à problemática levantada nesta pesquisa.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

## 2 VIOLÊNCIA SIMBÓLICA E CONSTRUÇÃO SOCIAL DO CORPO FEMININO

Neste capítulo objetiva-se compreender como ocorre a formação das identidades masculinas e femininas. O conceito de Pierre Bourdieu da *construção social do corpo* pretende esclarecer o papel das instituições sociais nesse processo dicotômico e hierárquico.

A *violência simbólica*, outro termo tratado por Bourdieu, pode tornar-se visível nas representações da mulher em imagens publicitárias e artísticas. Investiga-se assim a relação das imagens na manutenção do discurso dominante sobre as mulheres.

### 2.1 A CONSTRUÇÃO SOCIAL DO CORPO FEMININO

Esta seção é fundamentada na teoria de Pierre Bourdieu sobre a construção social do corpo nos padrões androcêntricos em uma sociedade orientada pelo conjunto de princípios masculinos. O autor propõe que a ordem social em seus inúmeros mecanismos e através de instituições constrói as diferenças entre os sexos – distinções inscritas na mente e no corpo – que acarretam divisões de tarefas e estabelecem relações de dominação:

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao *próprio corpo*, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com a divisão do trabalho, na realidade da ordem social. (BOURDIEU, 2012, p. 18-20, grifo do autor)

Neste trabalho, é importante definirmos os termos sexo e gênero. Sexo feminino e sexo masculino referem-se às diferenças biológicas entre homens e mulheres. Gênero é uma construção social; inclui a incorporação de atitudes, comportamentos, valores e interesses determinados culturalmente, que definem as características femininas e masculinas. Os demais gêneros não serão abordados neste trabalho. As diferenças sexuais, ou seja, biológicas, são evocadas na justificativa dos papéis sociais atribuídos na divisão do trabalho produtivo socioeconômico e na reprodução sexual:

As sociedades humanas, com uma notável monotonia, *sobrevalorizam* a diferenciação biológica, atribuindo aos dois sexos funções diferentes (divididas, separadas e geralmente hierarquizadas) no corpo social *como um todo*. Elas lhe aplicam uma “gramática”: um gênero (um tipo) “feminino” é culturalmente imposto à fêmea para que se torne uma mulher social, e um gênero “masculino” ao macho, para que se torne um homem social. O gênero se manifesta materialmente em duas áreas fundamentais:

1) na divisão sociosexual do trabalho e dos meios de produção, 2) na organização social do trabalho de procriação, em que as *capacidades* reprodutivas das mulheres são transformadas e mais frequentemente exacerbadas por diversas intervenções sociais (Tabet, 1985/1998). Outros aspectos do gênero – diferenciação da vestimenta, dos comportamentos e atitudes físicas e psicológicas, desigualdade de acesso aos recursos materiais (Tabet, 1979/1998) e mentais (Mathieu, 1985b/1991a) etc. – são marcas ou consequências dessa diferenciação social elementar. (MATHIEU, 2009, p. 223, grifo da autora)

Os processos mentais, como a percepção de mundo e o julgamento, são influenciados pelo meio social através de suas instituições, em especial a família. No espaço familiar as divisões sexuais de trabalho estão mais próximas e são mais visíveis e é o primeiro local de aprendizagem e socialização das crianças. Ao longo da história, a escola, o Estado e a Igreja reproduzem e reforçam as oposições entre o masculino e o feminino, conferem importâncias diferentes a eles e perpetuam as relações de dominação. As divisões de trabalho produtivo e reprodutivo são atribuídas às diferenças anatômicas. Não é compreendida a prévia construção das mentes e dos corpos que fundamenta as divisões e que subordinam um gênero ao outro. Parte da incompreensão é de responsabilidade das crenças e mitos fundantes de uma sociedade, em especial os ritos coletivos que socializam continuamente e de maneira diferenciada os grupos envolvidos, como atesta Bourdieu:

[...] os ritos de instituição ocupam um lugar à parte, em virtude de seu caráter solene e extra-ordinário: eles visam a instaurar, em nome e em presença de toda a coletividade para tal mobilizada, uma separação sacralizante, não só como faz crer a noção de rito de passagem, entre os que *já* receberam a *marca distintiva* e os que *ainda não* a receberam, por serem ainda muito jovens, como também, e sobretudo, entre os que são socialmente dignos de recebê-la e as que dela estão *definitivamente excluídas*, isto é, as mulheres. (BOURDIEU, 2012, p. 34-35, grifo do autor)

Diversas religiões operam nas distinções das funções sociais entre os sexos e de maneira muito sutil, definem os comportamentos e o que se espera de cada um. No catolicismo, os evangelhos escolhidos para compor o livro sagrado – a Bíblia – são narrados por homens. Assim como também são eles os personagens centrais e líderes religiosos cultuados. A própria divindade é masculina. Os homens são os portadores da palavra nos ritos, e o sacerdócio, ainda hoje, exclusividade deles. Esses simbolismos ensinam que as atividades públicas e sagradas não são destinadas às mulheres, sendo suas opiniões e falas desconsideradas. As personalidades femininas, quando surgem, são referência de comportamento, Maria, mãe de Jesus, demonstra passividade diante da vontade do Deus masculino, quando aceita sem questionamentos a maternidade anunciada pelo anjo Gabriel. Esse Deus cria Adão à sua imagem e semelhança, enquanto Eva nasce de sua costela. Ela nada mais é que uma extensão do companheiro a quem



é subordinada e quando se esquivava da obediência é amaldiçoada e o leva também à falência. Desabafa a teóloga italiana Buscemi (2007, p. 26): “Quanta violência, e quanta dominação os nossos corpos de mulheres suportaram e suportam em nome destes textos definidos sagrados”. Para a autora a exclusão no campo da religiosidade é justificada nessas narrativas:

Mulheres, sempre carregando uma certa essência impura e pecaminosa, por isso impossibilitadas à plena presença do divino. Mulheres excluídas, em muitos lugares e instituições, impedidas de “tocar” no sagrado, no altar, nos ritos e liturgias... (BUSCEMI, 2007, p. 26)

Os mitos fundantes de uma sociedade, como a criação do mundo e suas simbologias, definem os papéis sociais. Quando relata um dos mitos de origem do povo berbere da Cabília, território da Argélia, Bourdieu (2012, p. 27-28) diz que ele “[...] apela para uma espécie de mito de origem para legitimar as posições atribuídas aos dois sexos na divisão do trabalho [...] de produção e reprodução, em toda a ordem social, e ultrapassando-a, na ordem cósmica”.

Os ritos institucionais e as diversas estratégias de socialização constroem simbolicamente os gêneros, de maneira teórica e prática:

O trabalho de construção simbólica não se reduz a uma operação estritamente *performativa* de nomeação que oriente e estructure as *representações*, a começar pelas representações do corpo (o que ainda não é nada); ele se completa e se realiza em uma transformação profunda e duradoura dos corpos (e dos cérebros), isto é, em um trabalho e por um trabalho de construção prática, que impõe uma *definição diferencial* dos usos legítimos do corpo, sobretudo os sexuais, e tende a excluir do universo do pensável e do factível tudo que caracteriza pertencer ao outro gênero [...] (BOURDIEU, 2012, p. 33, grifo do autor).

Para Bourdieu (2012) a socialização feminina é extremamente severa quanto aos limites impostos ao corpo, e a configuração corporal está profundamente relacionada com a moral. Ele mostra que os princípios que constituem o feminino são interiorizados através das escolhas de roupas, nos jeitos de caminhar e nas partes do corpo que podem ou não estar visíveis. Existe uma aprendizagem corporal sobre ser mulher: impõe-se o que é permitido a ela no condicionamento de seu corpo e obtém-se sucesso pela abordagem sutil e não declarada. É uma incessante disciplinaridade que leva à conformação física.

A construção social do corpo é imposta desde os primeiros anos de idade às meninas: uma disciplina constante entre sentar com as pernas fechadas, falar baixo e rir discretamente. Essas maneiras, inconscientemente, fazem com que, especialmente em locais públicos, ocupe-se menos espaços de fala e o menor espaço físico possível. As roupas e sapatos apertados e desconfortáveis, destinados ao público feminino limitam os movimentos corporais. Em

contrapartida as roupas largas são repreendidas as mulheres, sob pena de serem rotuladas de desleixadas e desprovidas de feminilidade, além de sua opção sexual ser questionada. Bourdieu define como confinamento simbólico essa chamada à ordem:

Essa espécie de *confinamento simbólico* é praticamente assegurado por suas roupas (o que é algo mais evidente ainda em épocas antigas) e tem por efeito não só dissimular o corpo, chamá-lo continuamente a ordem (tendo a saia uma função semelhante à sotaina dos padres) sem precisar de nada para prescrever ou proibir explicitamente [...] (BOURDIEU, 2012, p. 39, grifo do autor).

Um exemplo, não tão sutil, desses condicionamentos é a Escola de Princesas localizada em Uberlândia, Minas Gerais. Em 2016 a instituição já contava com um sistema de franquias. Meninas de quatro a 15 anos de idade aprendem a ser princesas através de regras de etiqueta, de aulas de maquiagem, culinária e organização doméstica, além do desenvolvimento de valores, como a bondade. Em vídeo divulgado pelo site do Estadão<sup>5</sup>, a mãe de uma delas diz que a escola facilita seu trabalho na educação da filha. Na entrevista, a proprietária conversa com as alunas e as encoraja até a ser presidente do Brasil – mas não igual à Dilma – ela brinca, possivelmente em alusão à imagem e personalidade impositiva da governante. Essas características distantes dos atributos legitimados socialmente ao feminino são reproduzidas pela escola. Há um discurso de independência das mulheres nessas proposições educacionais, mas a liberdade de escolha é apenas nos locais que já lhes são destinados. O espaço da casa e do lar nunca podem ser abandonados e devem ter a gerência assumida por elas, mesmo quando trabalham fora de casa.

Os dados divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) no estudo “Estatísticas de gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil”<sup>6</sup> publicado neste ano, confirmam o papel central das mulheres no espaço privado. Elas são ainda as maiores responsáveis pelo trabalho doméstico, com número de horas semanais superiores às dos homens dedicados a esses afazeres (Figura 1).

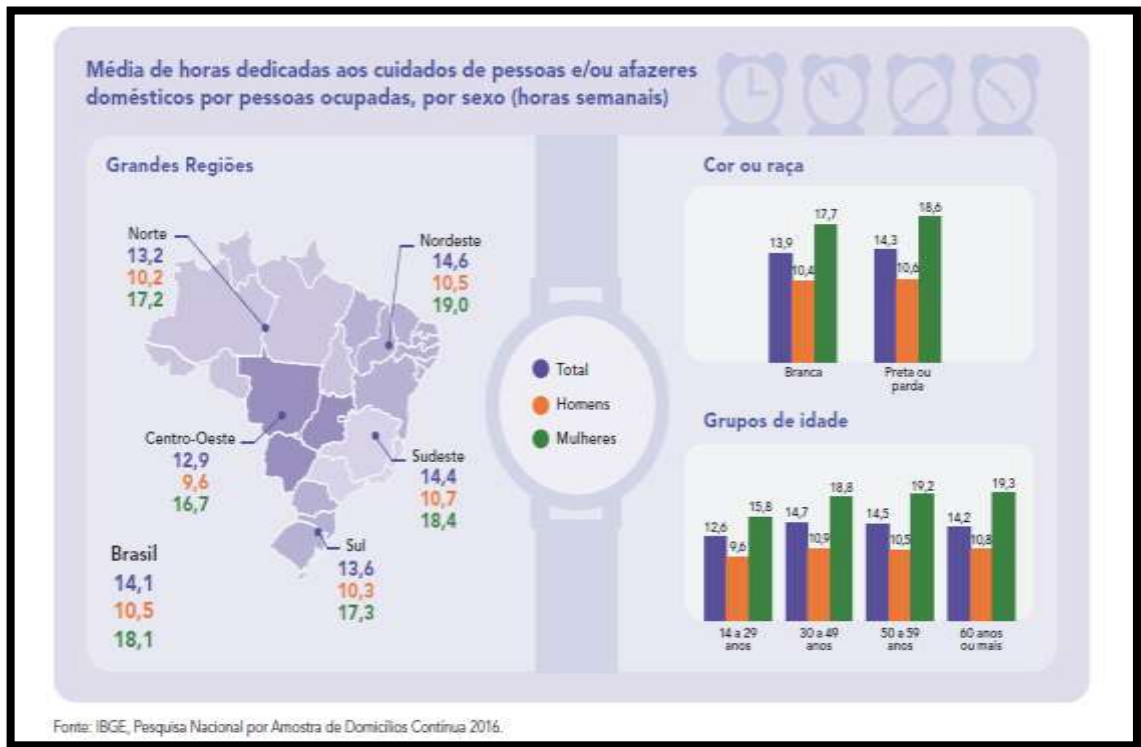
Os índices também revelam que o maior percentual em ocupações de período parcial é constituído por mulheres, o que inevitavelmente está relacionado com o tempo dispendido em cuidados com outras pessoas, como parentes e filhos, mas também com sua participação principal nas tarefas do lar (Figura 2).

---

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,escola-de-princesas-ensina-etiquetaculinaria-e-organizacao-de-casa-a-meninas-de-4-a-15-anos,10000081544>>. Acesso em: 02 out. 2018.

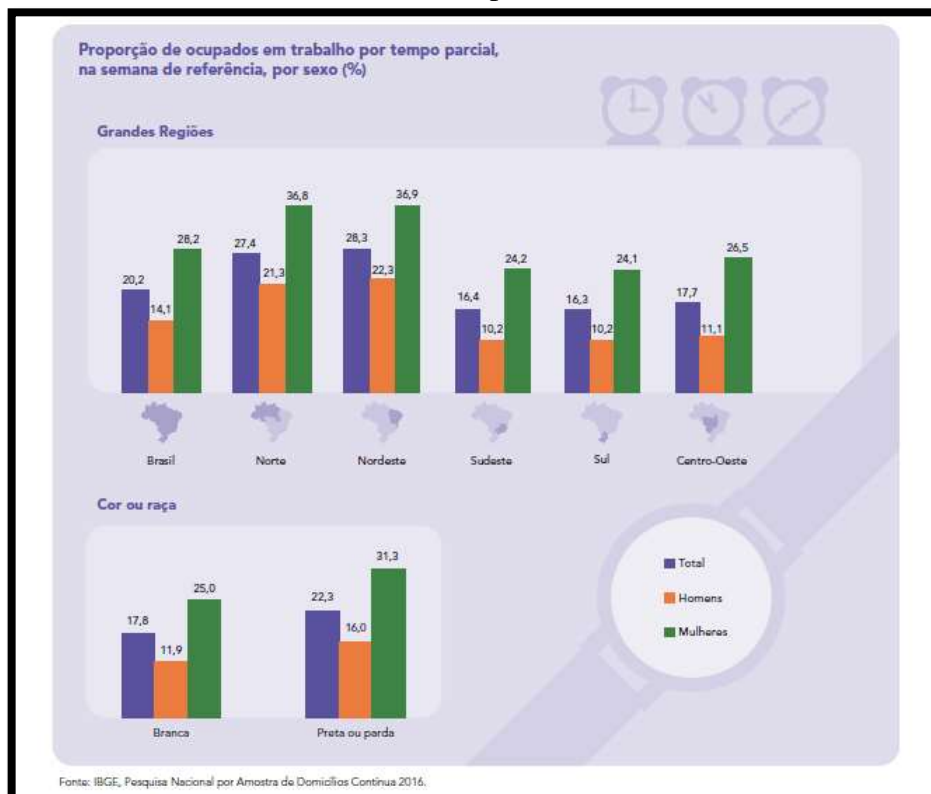
<sup>6</sup> Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101551>>. Acesso em: 02 out. 2018.

Figura 1 – Média de horas dedicadas aos cuidados de pessoas e/ou afazeres domésticos por pessoas ocupadas, por sexo (horas semanais)



Fonte: IBGE (2018).

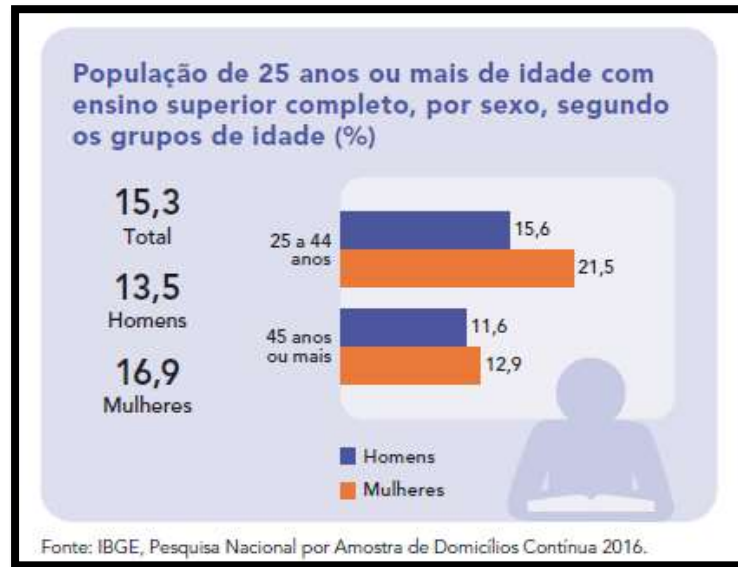
Figura 2 – Proporção de ocupados em trabalho por tempo parcial, na semana de referência, por sexo (%)



Fonte: IBGE (2018).

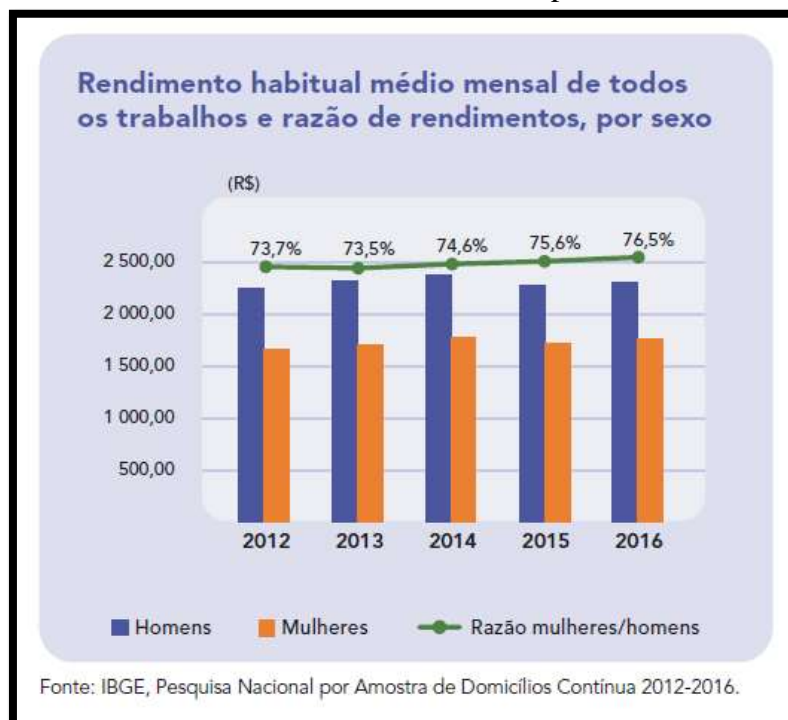
Outras informações disponibilizadas no estudo elaborado pelo IBGE, mostram que apesar de a escolaridade das mulheres ser mais alta que a dos homens, em especial no ensino superior, seus rendimentos mensais são menores em comparação ao deles (Figuras 3 e 4).

Figura 3 – População de 25 anos ou mais de idade com ensino superior completo, por sexo, segundo os grupos de idade (%)



Fonte: IBGE (2018).

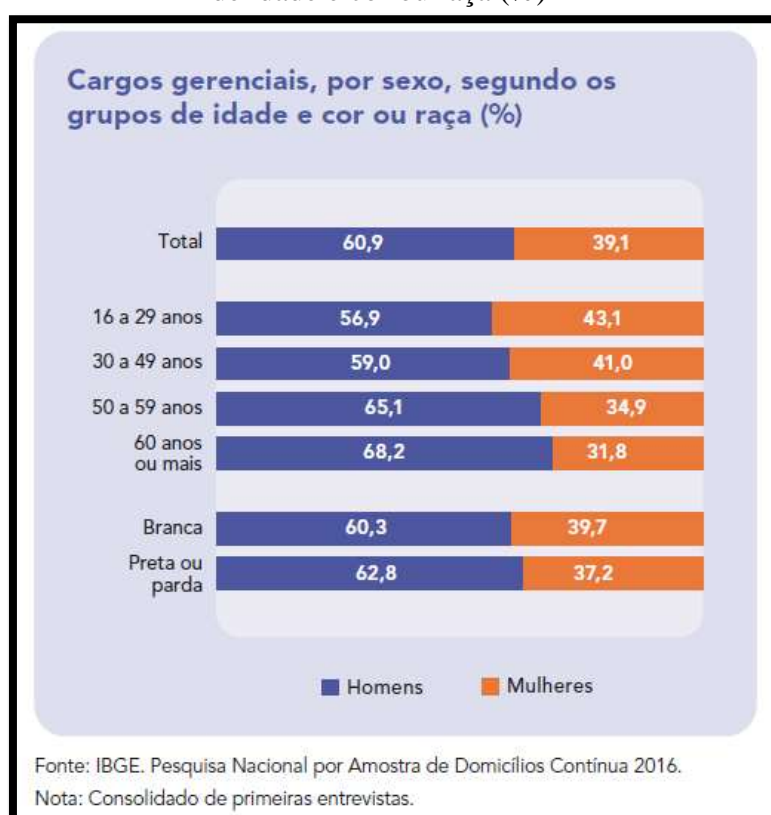
Figura 4 – Rendimento habitual médio mensal de todos os trabalhos e razão de rendimentos, por sexo



Fonte: IBGE (2018).

Engana-se quem pensa que a desigualdade foi solucionada com a entrada mais ostensiva da mulher no mercado de trabalho. As disparidades entre escolaridade e renda em comparação aos homens, revela que as divisões de trabalho por gênero sobrevivem com novas roupagens. A diferença salarial manifesta-se em inúmeros casos nas mesmas funções exercidas dentro de uma empresa. Em outros casos em uma mesma profissão, os postos superiores majoritariamente são ocupados por homens. O IBGE mostra que a hegemonia dos cargos gerenciais pertence a eles (Figura 5).

Figura 5 – Cargos gerenciais, por sexo, segundo os grupos de idade e cor ou raça (%)



Fonte: IBGE (2018).

A socialização feminina influencia a escolha por determinadas áreas profissionais. Mulheres podem sentir-se inclinadas a profissões que solicitem habilidades desenvolvidas por elas desde pequenas, consideradas femininas, como o cuidado com os outros. Existe também uma hierarquia entre as áreas dos saberes, conferindo prestígio àquelas nas quais existam mais homens ou que sejam destinadas a eles. Essas situações contribuem nas disparidades de ganhos financeiros.

Por fim, a exclusão dos espaços de decisão, como a política, é maior que em outros setores, como revelam ainda os dados publicados pelo Instituto (Figura 6 e 7).

Figura 6 – Percentual de parlamentares mulheres em 2017



Fonte: IBGE 2018.

Figura 7 – Participação de mulheres nos cargos ministeriais do governo brasileiro em 2017



Fonte: IBGE 2018.

Conclui-se que as socializações a que as pessoas são submetidas definem sua maneira de perceber, interpretar e julgar o mundo à sua volta. Também seus corpos são disciplinados com a ordem social através do confinamento simbólico. Dessa forma a construção das identidades femininas e masculinas é elaborada de maneiras distintas entre os sexos. Isso se traduz nos usos do corpo, nos comportamentos de cada gênero e em suas escolhas. Bourdieu denomina *habitus* a absorção das estruturas sociais pelo indivíduo ou grupo, que irão definir seu lugar no mundo:

O *habitus* para Bourdieu seria a incorporação das estruturas sociais em um indivíduo ou em um determinado grupo. Esse *habitus* é adquirido de acordo com a posição social do indivíduo, de acordo com o campo em que está inserido, e que permite ao indivíduo

formar posições sobre os diferentes aspectos da sociedade. É o que determina o “gosto” do indivíduo. Esse “gosto” por determinada coisa, como um quadro de arte, uma música, um livro, etc., é tida [sic] pelo indivíduo como totalmente pessoal, inteiramente subjetivo. Como diz o ditado popular: “gosto não se discute”. Porém, esse “gosto” é na verdade moldado pelo *habitus*, foi adquirido pelo indivíduo que pertence a um determinado campo, sem ele mesmo se dar conta disso. (SOUZA, 2014, p. 142, grifo do autor)

“Campo”, em Bourdieu, é um espaço simbólico onde o indivíduo está presente. A religião, a arte e a ciência, por exemplo, são campos que possuem suas próprias normas e são compostos por instituições que produzem e reproduzem suas regras. De maneira mais clara, são eles, os “campos literário, artístico, jurídico ou científico, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas obedece a leis próprias” (BOURDIEU, 2004, p. 20 apud SOUZA, 2014, p. 144-145).

A existência do capital simbólico nesses campos, pode converter-se em ganhos econômicos e ascensão pessoal com a maior acumulação por parte de algumas pessoas. O capital simbólico pode ser social, sendo visível nas relações interpessoais e contatos estabelecidos com outros dentro de um campo. Pode ser também capital cultural, distinguindo fortemente os grupos sociais que o acumulam. Por fim, o capital intelectual é o conhecimento adquirido pela pessoa, seja através de instituições ou de maneira autônoma (SOUZA, 2014).

As desigualdades entre os gêneros, como as ilustradas nos dados do IBGE, têm base na construção do *habitus* nos campos. Os campos, apesar de possuírem regras próprias, são influenciados pela ideologia dominante da sociedade, que distingue homens e mulheres de maneira hierárquica e operam na exclusão e na dominação sobre elas. Acentuam-se as disparidades dependendo da classe social envolvida. O acúmulo dos capitais simbólicos é historicamente e majoritariamente ligado aos homens nos campos que atuam.

## 2.2 VIOLÊNCIA SIMBÓLICA

Fundamentado em Bourdieu, Souza (2014) define a violência simbólica como o exercício do poder simbólico pela classe dominante, a qual possui seu monopólio, sobre o restante de uma sociedade. Como esse poder simbólico não ocorre diretamente por coerção física, é despercebido pelos indivíduos que estão submetidos a ele. O autor discorre que os sistemas simbólicos, ou seja, as instituições, exercem esse poder através de estruturas, como a mídia por exemplo. Os meios de comunicação são estruturados, o que significa que são baseados nos valores da ideologia dominante de uma sociedade. A mídia, como estrutura,

exerce influência da classe dominante para todas as camadas da sociedade através de suas proposições e ideias, sendo, portanto, estruturante. Esses mecanismos operam de maneira muito sutil e passam despercebidos, por isso são nominados de violência simbólica.

### **2.2.1 Representação da mulher e violência simbólica**

A violência simbólica colabora com as desigualdades sociais, torna permissiva e justifica a violência física e psicológica contra determinados segmentos ou grupos específicos:

Existem várias formas de legitimação de um discurso dominante sobre um dominado. Os sistemas simbólicos – instituições, Estado, família, religião e os meios de comunicação são responsáveis pela reprodução cultural de valores que distinguem e, muitas vezes, impõem a superioridade ou a inferioridade de uma raça, classe social ou gênero. (LIRA; VELOSO, 2008, p. 4)

A violência simbólica contra as mulheres, ou seja, a legitimação do discurso dominante sobre elas, também ocorre na representação feminina através de imagens que reforçam e perpetuam o seu lugar social, além de autorizarem e naturalizarem outras violências a esse grupo. Essas representações das mulheres na arte e na publicidade, em grande parte da história, foram e são realizadas pelo olhar do outro e para o outro, nesse caso, o homem.

Michelle Perrot, historiadora, relata a dificuldade no resgate da história das mulheres pela escassez de fontes e documentos deixados diretamente por elas, ao mesmo tempo que há uma imensidão de discursos sobre elas, incluso em representações do feminino:

Em compensação existe uma abundância, e mesmo um excesso, de discursos sobre as mulheres; avalanche de imagens, literárias ou plásticas, na maioria das vezes obra dos homens, mas ignora-se quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito, como elas as viam ou sentiam. (PERROT, 2007, p. 22)

“Das mulheres, muito se fala. Sem parar, de maneira obsessiva. Para dizer o que elas são ou o que elas deveriam fazer” (PERROT, 2007, p. 22). As imagens falam incessantemente sobre as mulheres, mas não a partir da visão de si mesmas e sim pela ótica dos artistas homens que as produziram ao longo da história. Dessa maneira, as representações mostram a redução das mulheres as expectativas masculinas:

Quanto aos observadores, ou aos cronistas, em sua grande maioria masculinos, a atenção que dispensam às mulheres é reduzida ou ditada por estereótipos. E claro que falam das mulheres, mas generalizando. "As mulheres são...", "A mulher é...". A prolixidade do discurso sobre as mulheres contrasta com a ausência de informações precisas e circunstanciadas. O mesmo ocorre com as imagens. Produzidas pelos



homens, elas nos dizem mais sobre os sonhos ou os medos dos artistas do que sobre as mulheres reais. As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas. (PERROT, 2007, p. 17)

A representação do corpo feminino é feita, na maior parte, pelo olhar do outro, e passa pelo filtro da moralidade. Sua exposição, por exemplo, é aceita de maneira relativa, dependendo do contexto. Mulheres seminuas em propagandas de cerveja são amplamente aceitas, porque nessas situações a mulher está submissa ao homem. Por mais que pareça um ato libertário nos dias atuais, a exposição do corpo da mulher em determinadas situações reforça o papel de objeto do prazer masculino. Bourdieu (2012) já afirmava que as relações sexuais também estão inseridas nas relações de dominação e o desejo masculino é o de dominação erotizada e o feminino de subordinação erotizada.

A violência simbólica contra as mulheres está presente na sua representação em imagens publicitárias, quando as associam a produtos, objetificando-as. Atitudes, como o assédio, podem ser estimuladas por esse tipo de publicidade, pois a mulher não é retratada como sujeito nem como dona de seu corpo e sim está vulnerável aos desejos masculinos. A mídia, estruturada de acordo com os valores da ideologia dominante assume papel importante na naturalização de comportamentos:

A grande mídia, em geral, pode até não estar ciente desse tipo de produção ideológica, mas certamente irá colher as conseqüências desse processo que os estudiosos chamam de violência simbólica. Romãs, filmes, músicas, fotos, matérias, outdoors, panfletos, vídeos podem estar colaborando para que a mulher seja taxada como inferior ao homem, promíscua, desprovida de intelectualidade, feita para ser “dona do lar”, submissa, incapaz, etc. (LIRA; VELOSO, 2008, p. 2)

Já a exposição, quando não subordinada aos desejos masculinos, é veemente reprovada. Isso se torna visível nas manifestações políticas, quando as mulheres usam o corpo como protesto. Nesses casos, quando reapropriam-se de seus corpos, suas reivindicações são desqualificadas, pois imediatamente são repreendidas em suas características físicas, reais ou imaginárias, na atribuição de xingamentos sobre a “não-feminilidade” das manifestantes.

Percebe-se então que as condições sociais de construção do corpo feminino fazem com que ele exista para o outro, para a satisfação masculina. “[...] concorre para fazer da experiência feminina do corpo o limite da experiência universal do corpo-para-o-outro, incessantemente exposto à objetificação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros” (BOURDIEU, 2012, p. 79).

Os meios de comunicação ainda estipulam padrões de beleza às mulheres, muitas vezes inatingíveis, criam estereótipos e atuam sobre suas autoestimas. Dessa forma, inseguranças

corporais são desenvolvidas nelas, mantendo-as na dependência da aprovação do olhar masculino. Essa insegurança expande-se para outros contextos e leva as mulheres a desacreditar em suas capacidades:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas” [...] a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser. (BOURDIEU, 2012, p. 82, grifo do autor)

Diante de tais constatações, conclui-se que as maneiras como as mulheres são representadas ao longo da história, tanto em imagens artísticas quanto publicitárias, retratam, legitimam e naturalizam os discursos ideológicos dominantes de uma sociedade orientada pelo princípio masculino.

### 3 REPRESENTAÇÕES COLONIALISTAS DA MULHER NA ARTE BRASILEIRA: UMA LEITURA IMAGÉTICA

Neste capítulo propõe-se uma análise de algumas obras artísticas que representam a mulher ao longo de dois séculos. Desvelando a visão colonial que subjaz tais representações, o intuito é a compreensão de como a construção social dos corpos femininos ocorre em um continente colonizado. Além disso, busca-se compreender como essas imagens operaram e operam na criação de estereótipos e expectativas em relação às brasileiras. Algumas das pinturas selecionadas estão relacionadas com a suposta “gênese” do país e influenciam a maneira como as mulheres ainda são vistas hoje, e conseqüentemente, revelam como foi a sua inserção na construção da identidade nacional.

O critério de seleção dos artistas para a leitura imagética deve-se às suas referências em livros didáticos escolares de arte e história. Albert Eckhout, através de suas representações nesses materiais, oferece uma imagem identitária brasileira pelo olhar estrangeiro e colonizador. Ambas as suas produções artísticas – *Mulher Negra* e *Mulher Tupi* – encontram-se atualmente no Museu Nacional da Dinamarca, localizado, portanto, no continente europeu. Esse fato e a maneira como as mulheres foram retratadas atuam na percepção e concepções dos visitantes e estrangeiros sobre o outro, neste caso a mulher latino-americana colonizada.

Outro artista abordado é Di Cavalcanti, que, apesar de autóctone, reproduz o olhar colonizador nas representações das mulheres. Durante um longo período foram os homens que, predominantemente, falaram sobre elas, seja na arte ou na literatura. Nesse sentido, Di Cavalcanti reflete em suas pinturas a dominação masculina através da objetificação das mulatas. Ele retrata as mulheres de acordo com as percepções e expectativas masculinas de uma sociedade que recentemente havia abolido a escravidão.

As disposições socialmente construídas sobre as mulheres e os homens, produzidas e reproduzidas pelas instituições coloniais, foram legitimadas e naturalizadas também através das pinturas.

#### 3.1 ALBERT ECKHOUT

Na Figura 8, uma mulher de pele negra é retratada no centro da imagem, enfeitada com diversos colares, pulseiras e um chapéu exuberante. Encarando o espectador, seu corpo é seminú, vestindo apenas uma saia. Sua constituição física é esbelta e forte. Carrega um farto cesto de frutas na mão direita. Ao seu lado esquerdo encontra-se um menino nu, de pele mais

clara que a sua. A criança segura um pássaro e uma espiga de milho. No entorno dos dois personagens há vegetação e ao fundo uma praia onde avistam-se barcos.

Figura 8 – Albert Eckhout, *Mulher Negra*, 1641;  
óleo sobre tela, 267.00 cm x 178.00 cm;  
Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24488/mulher-africana>.

Essa pintura remonta ao século XVII e é de autoria do pintor holandês Albert Eckhout, um dos primeiros artistas a retratar os habitantes do Brasil. Essa é uma das primeiras representações do feminino feitas no país. É uma imagem elaborada pelo e para o olhar estrangeiro. O nome da obra é *Mulher Negra*. Pelo seu título, pela data de sua elaboração e pelo conhecimento prévio da história brasileira, conclui-se que a obra retrata uma escrava africana. Não fossem essas informações, não se chegaria a tais conclusões, pois “[...] temos a nítida sensação de que a mulher ali representada é uma cidadã livre, não percebemos ali nenhum indício que nos leve a crer que ela é uma escrava, a não ser o fato de sabermos que aquela era

uma sociedade com economia baseada no trabalho escravo [...]” (SANTOS; OLIVEIRA, 2009, p. 1147). Certamente houve intencionalidades nesse trabalho artístico de Eckhout, pois a mesma mulher foi apresentada por Zacharias Wagener, e a aquarela feita por ele assinala, claramente, a sua condição de escrava: “[...] a mesma mulher negra que pousou [sic] para Eckhout foi também representada por Zacharias Wagener, em seu diário visual, e tinha em seu peito, marcado a ferros quentes, o monograma de Nassau, indicando que ela realmente era uma escrava” (SANTOS; OLIVEIRA, 2009, p. 1147).

As diferenças entre essas representações mostram, especialmente em Eckhout, o sucesso da colonização e a submissão, sem resistências, dos colonizados:

Diante da tela de Albert Eckhout a aquarela de Wagener parece assumir uma postura de registro enquanto que a tela de Eckhout, devido ao grande número de detalhes e simbolismos empregados, parece ter sido concebida não só como uma simples forma de registro mas também como uma certidão que atestasse, aos europeus, para todos os fins, que os tipos humanos ali presentes já estavam totalmente incorporados à realidade colonial e não representavam ameaça ao sucesso do projeto colonizador holandês. (SANTOS; OLIVEIRA, 2009, p. 1148-1149)

Logo, a relação entre colonizador e colonizada fica evidente quando se nota que as joias utilizadas pela mulher são feitas de pérolas e o tecido de sua saia é europeu. Também porque no terceiro plano da pintura observa-se barcos estrangeiros que chegam à praia brasileira. A dominação transparece no corpo dessa mulher através dos adornos e roupas que usa e, claro, no cenário que compõe a obra.

Já na Figura 9 é retratada, em primeiro plano, uma mulher de pele parda, com longas tranças nos cabelos, vestindo somente uma saia de tecido branco. No braço direito carrega uma criança mestiça e uma moringa de água. O braço esquerdo segura um cesto que carrega na cabeça, contendo objetos de artesanato. Nos planos posteriores da pintura aparecem trabalhadores em uma plantação de árvores frutíferas. Nesse terreno encontra-se também uma casa grande em meio à lavoura.

Essa imagem é uma pintura também de Albert Eckhout e chama-se *Mulher Tupi*. Pelo título da obra e pelos traços físicos da personagem retratada compreendemos que se trata de uma mulher indígena. Assim como na representação anterior, ela veste uma saia de pano europeu, que denota o alcance e o exercício do poder colonizador sobre os corpos colonizados. Como em *Mulher Negra*, a figura feminina em *Mulher Tupi* é absorvida pelo ambiente do conquistador. Percebe-se à sua direita uma bananeira, planta trazida pelos portugueses ao país. Além disso, no plano de fundo vê-se “trabalhadores” ao redor de plantações e possivelmente uma casa-grande. Casa-grande era o nome dado às instalações fixadas nas propriedades rurais

no período colonial; uma estrutura administrativa dos latifúndios estabelecidos no Brasil e também de gerência do trabalho escravo. Esse contexto que cerceia a representação da indígena revela as bases em que se instituiu a sociedade brasileira: “[...] a agricultura; as condições, a estabilidade patriarcal da família, a regularidade do trabalho por meio da escravidão, a união do português com a mulher índia, incorporada assim à cultura econômica e social do invasor” (FREYRE, 2003, p. 65)<sup>7</sup>.

Figura 9 – Albert Eckhout, Mulher Tupi, 1641; óleo sobre tela, 274.00 cm x 163.00 cm; Nationalmuseet, Copenhague, Dinamarca



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14526/india-tupi>.

### 3.2 DI CAVALCANTI

<sup>7</sup> Considera-se neste trabalho o autor Gilberto Freyre apenas em sua descrição dos elementos “fundadores” da sociedade brasileira. Diverge-se dele quanto ao seu posicionamento, por vezes romântico, diante da colonização no Brasil.

Na Figura 10, uma mulher negra é representada em primeiro plano. Seu vestido é verde e sua pele é mais escura que das demais personagens. Ela olha para a frente e tem um dos seios descobertos. A mulher posicionada um pouco atrás dela, de vestido azul, bastante decotado, apoia a cabeça na mão esquerda. A terceira mulher usa um vestido rosa com decote e encontra-se no plano de fundo. Possui o tom de pele mais escuro que a do meio, tem as pernas à mostra, usa sapatos de salto alto.

Na Figura 11, uma mulher negra é retratada sentada e sustenta o olhar firme para a frente. Seu vestido deixa à mostra os ombros, os braços e as pernas e mal cobre os seus seios. Ela usa colares, pulseiras douradas e anéis. No cabelo sustenta flores. Atrás dela há muitas construções em um fundo de tons vermelhos.

Figura 10 – Di Cavalcanti, *Mulatas*, 1927; óleo sobre cartão, 50 cm x 39 cm

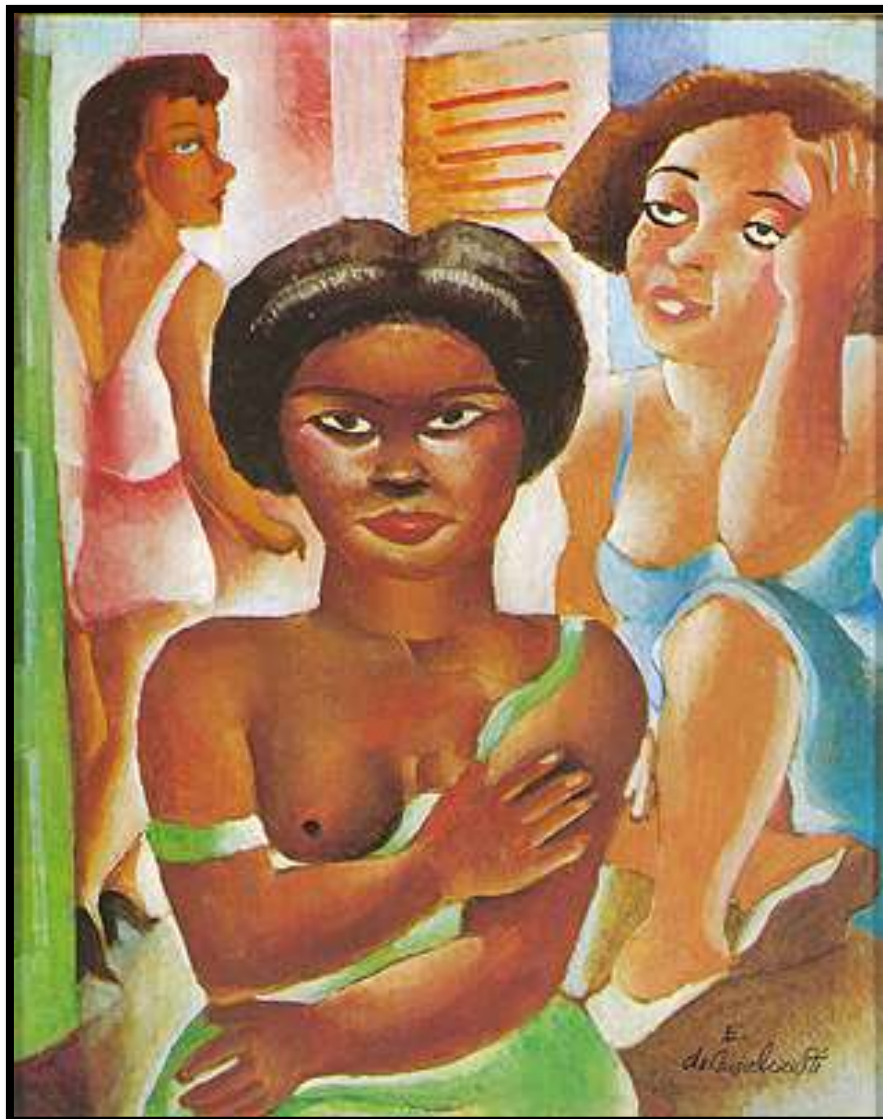


Figura 11 – Di Cavalcanti, *Mulata em rua vermelha*, 1960; óleo sobre tela, 98 cm x 79 cm



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4717/mulata-em-rua-vermelha>.

Ambas as obras em seus títulos mencionam a mulata – *Mulatas* e *Mulata em rua vermelha* – aliás Di Cavalcanti é reconhecido pela representação de mulheres em suas pinturas, especialmente as mulatas. Os artistas, mesmo que de maneira inconsciente, sofrem influência das sociedades que vivem em seus processos criativos e produções. O Brasil, posteriormente à abolição da escravatura, em fins do século XIX e início do século XX, adota políticas de embranquecimento da população. Consequentemente um novo personagem emerge na construção identitária do país: os mulatos, nesse caso especificamente as mulatas, fruto da miscigenação entre negros e brancos.



A mulata na obra de Di Cavalcanti contribui na compreensão do imaginário coletivo em torno da representação racial e de gênero que fazemos de nós mesmos e que fazem de nós. Partimos da hipótese de não ser uma intenção dos artistas e escritores modernistas a preocupação em estabelecer tais ícones, mas entendemos que tais símbolos foram representados nas telas e textos por pertencerem ao imaginário simbólico brasileiro. (ALMEIDA, 2007, p. 15-16)

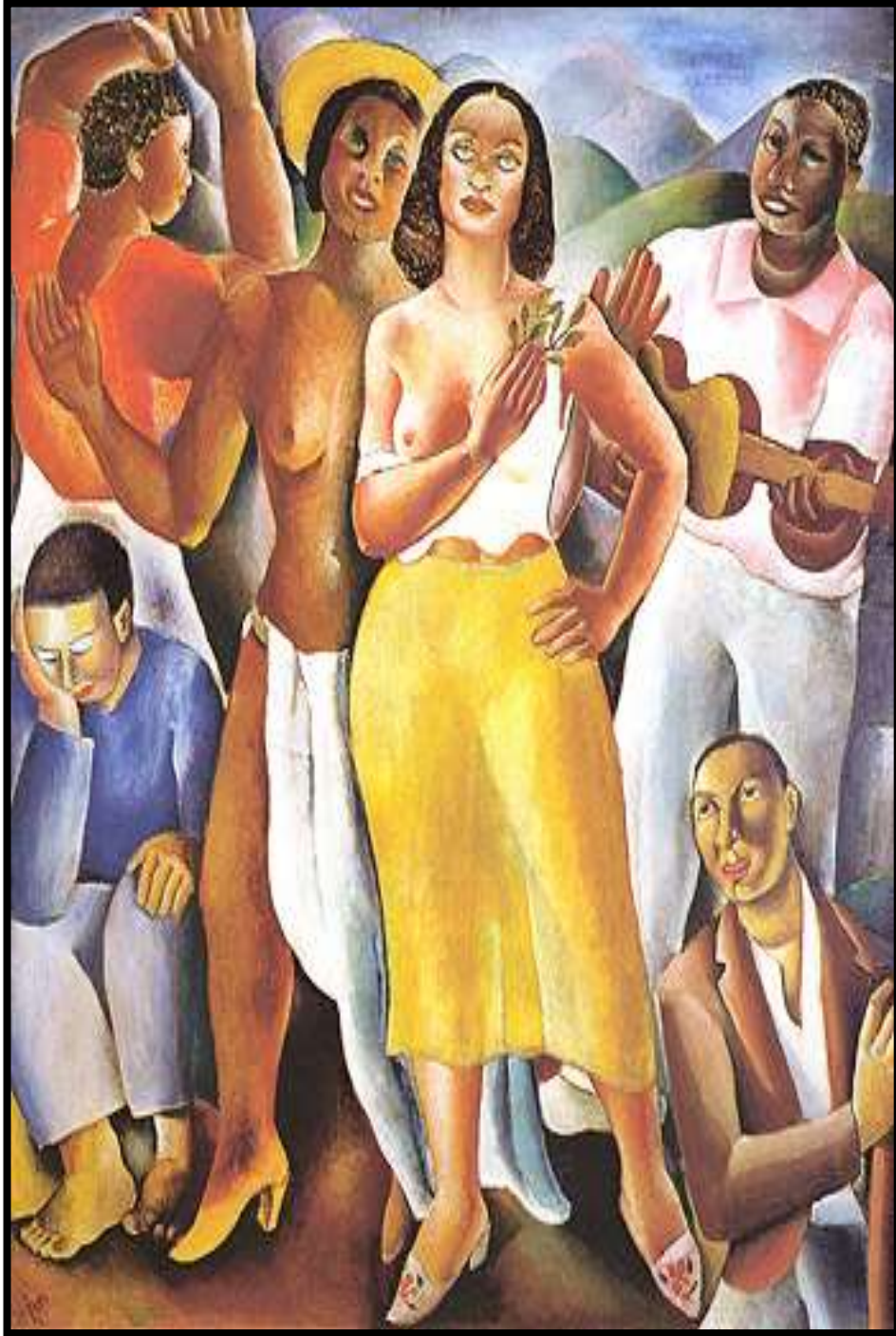
Nas primeiras décadas do século XX, período em que se inserem as primeiras representações de Di Cavalcanti, as mulheres negras e mulatas apresentam-se marginalizadas na sociedade brasileira, além de objetificadas sexualmente. Isso torna-se visível nos meios de comunicação e literários da época assim como nas duas pinturas do artista aqui mostradas.

Contrastando e realçando a imagem da “mulher honesta”, mãe e esposa ideal, a mulata é descrita com comportamento livre e audacioso (em contraste com o pudor das outras personagens femininas), no entanto, seu comportamento é reflexo da sua sensualidade inerente, ao contrário das descrições da mulher moderna, que está aos poucos conquistando outros espaços além do doméstico e familiar. A mulata não se beneficia dos avanços da modernidade e das novas oportunidades dadas às mulheres (de classe média e alta), e sim continua sendo envolvida numa aura de sensualidade e sexualidade típica da mulher de cor. (ALMEIDA, 2007, p. 79)

A sensualidade e a sexualidade, tidas como inerentes às mulheres de cor, mencionadas por Almeida, são perceptíveis na produção artística de Di Cavalcanti. As características presentes nas duas obras (Figuras 10 e 11) mostram os corpos das mulatas com muitas curvas e de maneira muito sensual. Em *Mulatas* (Figura 10), a mulher de vestido verde está com a alça da blusa caída mostrando um dos ombros desnudo; um dos seios está totalmente exposto. Já em *Mulata em rua vermelha* (Figura 11), o colo da mulher está à mostra e ela apresenta pernas avantajadas em relação ao restante do corpo. Essa desproporção intencional dá destaque ao seu quadril, sendo que essa característica aparece em outros quadros do artista. Em ambas as pinturas as duas figuras femininas olham fixamente para a frente e não parecem desconfortáveis com o observador.

A disponibilidade aparente dessas mulheres nas obras remete a uma aceitação passiva do papel social de objeto, e não sujeito, perante aos homens, ou como diria Bourdieu, a disposição socialmente construída sobre elas de *subordinação erotizada*, que permite a dominação masculina. Isso fica muito evidente em *Samba* (Figura 12). Nessa imagem, duas personagens femininas, representadas com a pele negra, ocupam o centro da pintura, estão seminuas, com os seios à mostra e rodeadas por homens. Na obra de Di Cavalcanti as mulatas aparecem quase sempre expostas a esses olhares masculinos e situadas em espaços públicos, exibidas como objeto de desejo.

Figura 12 – Di Cavalcanti, Samba, 1925; óleo sobre tela, 177 cm x 154 cm



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2558/samba>.

A forma como as mulheres são representadas em Di Cavalcanti modifica-se quando as personagens são mulheres brancas brasileiras. Almeida referindo-se a obra *Cinco moças de Guaratinguetá* (Figura 13) diz: “Aqui, as personagens não aparecem envoltas em sensualidade, e sim propriamente vestidas de acordo com a moda da época” (ALMEIDA, 2007, p. 93).

Figura 13 – Di Cavalcanti, Cinco moças de Guaratinguetá, 1930; óleo sobre tela, 100 cm x 64 cm



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2592/cinco-mocas-de-guaratingueta>.

Diante disso, é preciso compreender a dupla sujeição que as mulheres de cor, indígenas, mulatas e negras são expostas especialmente nos países latino-americanos. Os dados do IBGE revelam que as brasileiras apresentam desvantagens, tanto em inserção nos espaços de decisão como em termos salariais em comparação aos homens. Essas disparidades têm um recorte de raça, ou seja, mulheres negras são mais afetadas que as brancas. Faz-se necessário um aprofundamento teórico para a compreensão da subordinação dos corpos das mulheres nas obras aqui apresentadas.

María Lugones<sup>8</sup> (2008) afirma que é impossível compreendermos de maneira profunda as desigualdades sociais sem fazermos a conexão entre raça, classe, gênero e sexualidade. Lugones utiliza-se da análise de Aníbal Quijano<sup>9</sup> para explicitar essas relações e conseqüentemente aprofunda a teoria do autor quando abarca as relações de gênero. Quijano analisa o padrão de *poder capitalista eurocêntrico e global*<sup>10</sup>, que se organiza em dois eixos: a colonialidade do poder e a modernidade. “Os eixos ordenam as disputas pelo controle de cada uma das áreas da existência, de tal modo que o significado e as formas da dominação em cada área estão totalmente imbuídos pela colonialidade do poder e pela modernidade” (LUGONES, 2008, p. 78, tradução nossa)<sup>11</sup>. Em outras palavras, o *poder capitalista eurocêntrico e global* possui um padrão de manifestação e surge na América Latina com a chegada dos colonizadores europeus. Ele ocorre nas disputas e conflitos entre pessoas ou grupos pela detenção do poder sobre determinadas áreas da vida. Um de seus eixos é a colonialidade do poder, o que quer dizer que as relações de dominação territorial europeia se estenderam para as relações sociais estabelecidas no “novo” continente. Assim, a colonização na América Latina está associada à invenção das raças e a classificação de pessoas nessas categorias com o intuito de subordinação dos colonizados; a biologia atuando na justificação dos novos papéis sociais.

A invenção da «raça»<sup>12</sup> é uma reviravolta profunda, um eixo ao centro, já que reposiciona as relações de superioridade e inferioridade estabelecidas através da dominação. Reconhece a humanidade e as relações humanas através de uma ficção, em termos biológicos. (LUGONES, 2008, p. 79, tradução nossa)<sup>13</sup>

Então a colonialidade do poder “pode ser entendida como política. Se expressa no domínio político, territorial e no controle das matérias primas” (GONÇALVES; RIBEIRO, 2018, n. p). As relações sociais e a divisão de trabalho foram orientadas em torno das raças e de maneira hierárquica. Conseqüentemente, essas relações de dominação e submissão expandiram-se pelo mundo concomitantemente com os domínios territoriais europeus e são a base que orienta as sociedades atuais.

<sup>8</sup> Filósofa e professora argentina, que desenvolveu o conceito de *colonialidade de gênero*.

<sup>9</sup> Sociólogo peruano, que desenvolveu o conceito de *colonialidade do poder*.

<sup>10</sup> Nos textos em espanhol aparecem os termos: *poder capitalista Eurocentrado y global*.

<sup>11</sup> No original: “Los ejes ordenan las disputas por el control de cada una de las áreas de la existencia de tal manera que el significado y las formas de la dominación en cada área están totalmente imbuídos por la colonialidad del poder y la modernidad”.

<sup>12</sup> Os caracteres que Lugones utiliza para marcar a palavra *raça* são para assinalar o caráter fictício dessa categorização, pois é assim que Quijano a entende.

<sup>13</sup> No original: “La invención de la «raza» es un giro profundo, un pivotar el centro, ya que reposiciona las relaciones de superioridad e inferioridad establecidas a través de la dominación. Reconoce la humanidad y las relaciones humanas a través de una ficción, en términos biológicos”.

Com a expansão do colonialismo europeu, a classificação foi imposta sobre a população do planeta. Desde então tem permeado todas e cada uma das áreas da existência social, constituindo a forma mais efetiva da dominação social tanto material como intersubjetiva. (LUGONES, 2008, p.79, tradução nossa)<sup>14</sup>

María Lugones compreende que além da colonialidade do poder que subordinou povos e raças aos europeus – no Brasil os indígenas e negros – houve uma colonialidade de gênero. A construção social do corpo e da mente de maneira hierárquica e fortemente opositiva entre homens e mulheres que atua na divisão de tarefas baseada no biológico, tratada por Bourdieu, encontra diálogo na teoria sobre a colonialidade de gênero elaborada por María Lugones. O mundo social e suas instituições que trabalham incessantemente nesses disciplinamentos se alicerçam no *capitalismo Eurocentrado e global*. Lugones (2008) defende que anteriormente à colonização as tribos indígenas dominadas e as sociedades africanas Yorubas desconheciam as diferenças de gênero. Oyewùmi<sup>15</sup> concorda com a autora, quando trata da dominação europeia sobre a África:

A emergência da mulher como uma categoria reconhecível, definida anatomicamente e subordinada ao homem em todo tipo de situação, resultou, em partes, da imposição de um Estado colonial patriarcal. Para as mulheres, a colonização foi um processo duplo de inferiorização racial e subordinação de gênero. Uma das primeiras realizações do Estado colonial foi a criação de «mulheres»<sup>16</sup> como categoria. Portanto não é surpreendente que para o governo colonial, tenha sido inimaginável reconhecer as mulheres como líderes entre as pessoas que colonizaram, incluindo os Yoruba... Em um nível, a transformação do poder do Estado em poder masculino se fez excluindo as mulheres das estruturas estatais. Isso estava em profundo contraste com a organização do Estado Yoruba, em que o poder não era determinado por gênero. (OYEWÙMI, 1997, p. 123-125 apud LUGONES, 2008, p. 87-88, tradução nossa)<sup>17</sup>

É fundamental compreender as intersecções, especialmente entre raça e gênero no continente latino-americano, especificamente no Brasil. Os discursos e práticas que sobrevivem ao período colonial brasileiro, ou seja, as colonialidades de poder e de gênero, perpetuam as

---

<sup>14</sup> No original: “Con la expansión del colonialismo europeo, la clasificación fue impuesta sobre la población del planeta. Desde entonces, ha permeado todas y cada una de las áreas de la existencia social, constituyendo la forma más efectiva de la dominación social tanto material como intersubjetiva”.

<sup>15</sup> Pesquisadora e professora de Sociologia da Nigéria. Autora do livro *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses*.

<sup>16</sup> Os caracteres são utilizados por María Lugones para enfatizar a noção fictícia de gênero.

<sup>17</sup> No original: “La emergencia de la mujer como una categoría reconocible, definida anatómicamente y subordinada al hombre en todo tipo de situación, resultó, en parte, de la imposición de un Estado colonial patriarcal. Para las mujeres, la colonización fue un proceso dual de inferiorización racial y subordinación de género. Uno de los primeros logros del Estado colonial fue la creación de «mujeres» como categoría. Por lo tanto no es sorprendente que para el gobierno colonial haya resultado inimaginable el reconocer a hembras como líderes entre las gentes que colonizaron, incluyendo los Yoruba... A un nivel, la transformación del poder del Estado en poder masculino se logró excluyendo a las mujeres de las estructuras estatales. Esto se mantuvo en un profundo contraste con la organización del Estado Yoruba, en la cual el poder no estaba determinado por el género”.

desigualdades entre homens e mulheres e favorecem a dupla sujeição para com as mulheres de cor.

#### **4 REPRESENTAÇÕES DECOLONIALISTAS DA MULHER NA ARTE BRASILEIRA: UMA LEITURA IMAGÉTICA**

Neste capítulo segue-se com leituras de imagens que representam mulheres na arte brasileira. A análise das pinturas de Albert Eckhout e de Di Cavalcanti no capítulo anterior desvelaram a colonialidade presente em tais representações das mulheres brasileiras. Retoma-se brevemente que o colonialismo foi a dominação territorial do Brasil por Portugal: “Nestes termos, as colônias ficavam sobre o domínio ou comando de um Estado que possuía soberania política para com o território conquistado” (GONÇALVES; RIBEIRO, 2018, n. p). Como tratado anteriormente, a colonialidade aqui referida é o produto desse colonialismo. A colonialidade se traduz nas formas de construção das subjetividades e das relações interpessoais, enfim nos comportamentos de uma maneira ampla. Também se manifesta na forma como é organizada a divisão de trabalho e a produção de conhecimento no país colonizado. O jeito como se estabelecem essas relações tem sua gênese nos mecanismos de dominação da Europa sobre a América Latina. As subjugações permanecem e foram e ainda são justificadas pela invenção das raças e dos gêneros.

Diferentemente do anterior, este capítulo trata da abordagem decolonial dos processos criativos das duas artistas selecionadas: Adriana Varejão e Rosana Paulino.

Alguns autores utilizam e traduzem o termo descolonial/descolonialidade. Porém, a opção neste trabalho é pelo uso do termo decolonialidade, como defende Catherine Walsh<sup>18</sup> (2009). A autora trata da supressão do “s” na palavra descolonialidade pela crença que não é possível reverter de maneira radical e instantânea a colonialidade, como a escrita da palavra sugere. Com a expressão decolonialidade, ela propõe uma atitude contínua de questionamento e de construção de novas possibilidades.

A decolonialidade, em linhas gerais, seria o constante resgate das vozes e histórias silenciadas desde o processo “fundatório” brasileiro. Adriana Varejão e Rosana Paulino revelam uma poética decolonial em suas produções. Varejão, seja através da apropriação das pinturas de Jean Baptiste Debret e Frans Post ou pelo uso de azulejos portugueses em suas obras, expõe a violência do processo colonial no Brasil, especialmente para as mulheres colonizadas e escravizadas. Já Rosana Paulino, na utilização das linhas, agulhas e costuras, desvela uma sociedade remendada, “fundada” por personagens femininas e negras, que nunca foram devidamente incorporadas ao tecido social.

---

<sup>18</sup> Socióloga e pesquisadora nas áreas de interculturalidade e decolonialidade. Professora e diretora do doutorado em Estudos Culturais da América Latina na Universidade Andina Simón Bolívar no Equador.

#### 4.1 ADRIANA VAREJÃO

Em *Filho Bastardo II* (Figura 14), vê-se à direita uma mulher de pele negra em cima de uma mesa com seu vestido levantado. Um homem de pele branca está sobre ela. Aos pés dessa mesa há um bebê negro. À esquerda, uma mulher de pele parda está sentada em uma cama. Há uma corda em seu pescoço e ela tem a cabeça voltada para o chão. No centro da cena aparecem dois homens de pele branca com roupas excessivas e entre eles há uma criança mestiça. Em uma das portas, um homem branco com roupas semelhantes às dos outros homens, olha para dentro do ambiente. Enxergam-se árvores no exterior do cômodo. Uma fenda de cor vermelha aparece no centro da representação.

Figura 14 – Adriana Varejão, *Filho bastardo II* – cena de interior, 1995; óleo sobre madeira, 110 x 140 x 10 cm



Fonte: <http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/pinturas-series>.

Apesar de datar de 1995, esta obra remete à época imperial brasileira. É uma releitura que Adriana Varejão faz da aquarela *Um jantar brasileiro* do artista Jean Baptiste Debret, produzida no século XIX (Figura 15). A mulher negra e o homem branco, ambos à direita da imagem, retratados em *Filho bastardo II* – cena de interior são os mesmos personagens



representados pelo artista francês, assim como a criança negra que está próximo à mesa. Aliás, as produções artísticas de Debret são referência em estudos dos períodos colonial e imperial no Brasil. Considera-se que ele retratou em pinturas, desenhos e aquarelas a cultura e os costumes do país, de maneira muito “minuciosa”. Logo compreende-se a intencionalidade da artista brasileira ao apropriar-se desses trabalhos.

Figura 15 – Jean Baptiste Debret, Um jantar brasileiro, 1827; aquarela sobre papel, 16 cm x 22 cm



Fonte: <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/debret-e-os-habitos-alimentares-na-corte-brasileira/>.

O que também situa o espaço de tempo e o local referidos na pintura de Varejão são as árvores na paisagem que se vê pela porta. São palmeiras e não, plantas nativas. Foram trazidas pelos nobres e tornaram-se um dos símbolos do reinado nas terras brasileiras.

Na releitura de Varejão (Figura 14), supõe-se que a mulher à esquerda – pelos seus traços físicos – seja uma indígena. Sua sujeição é evidente, pois está presa pelo pescoço. Já a outra mulher à direita, é escrava e é tomada sexualmente pelo seu “proprietário”. Conclui-se que ela era escravizada pelo homem que a subjuga devido à aquarela de Debret. Pois (Figura 15), visualiza-se o mesmo personagem masculino sentado à mesa. Também é a mesma mulher negra que aparece como serviçal que abana o casal de aristocratas.

Ou seja, os “proprietários” das escravas não possuíam somente sua força de trabalho, mas também os seus corpos. No processo colonizatório, as mulheres indígenas e as negras eram muitas vezes violentadas pelos colonizadores. Especialmente as negras, para que gestassem filhos e conseqüentemente oferecessem mão de obra aos seus “donos”. Essas questões transparecem na pintura de Adriana Varejão através do bebê negro próximo à mesa onde a escrava está com o seu “senhor” e também na criança indígena entre os dois homens no centro da pintura. A propósito, o título da obra é *Filho bastardo* – dessa forma – um filho não reconhecido. Conclui-se que esses homens que aparecem na imagem são portugueses. Afinal, seus trajes são semelhantes aos das retratações da corte portuguesa e de seus altos funcionários por pintores da época. *Cena de interior*, como parte do nome do quadro, remonta ao que está ocultado na narrativa oficial, o corpo dessas mulheres como uma extensão do território conquistado.

Também ocorre que nessa *cena de interior*, a personagem negra é submetida sexualmente à figura masculina, em um ambiente onde há crianças e outros homens, inclusive um deles que observa pela porta. Isso denota certa naturalidade e possivelmente, a frequência com que esses abusos ocorriam.

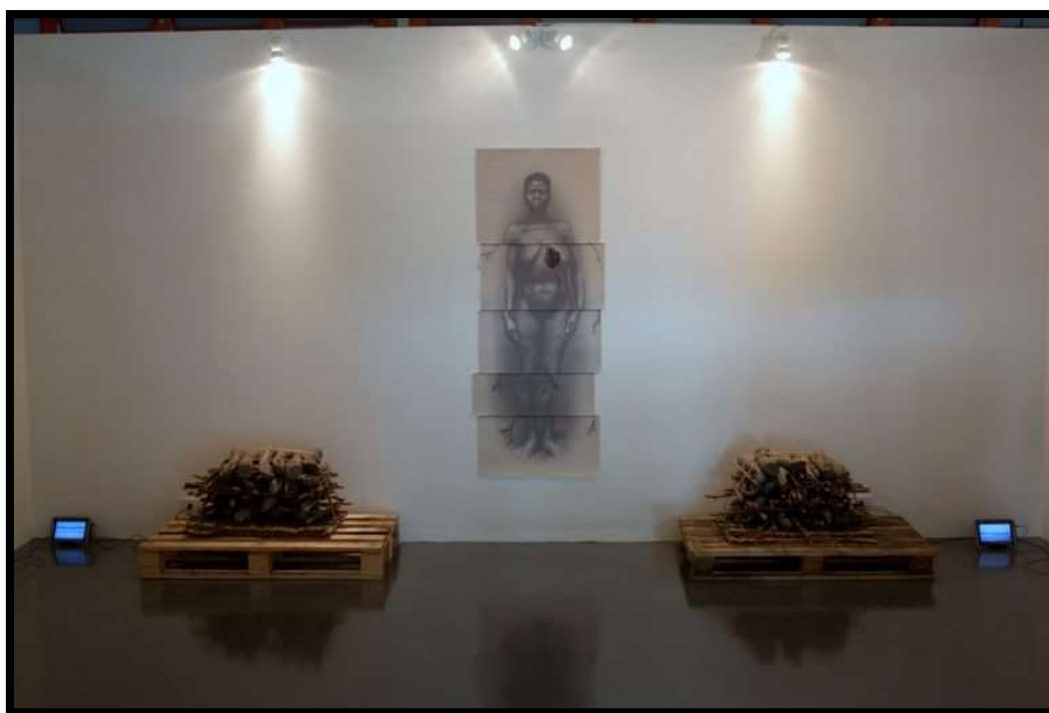
[...] é possível argumentar sobre a pintura “Filho bastardo II” [...] onde Adriana Varejão (trans)forma e nos (re)conduz o mesmo discurso tratado antes para o índio como sujeito usurpado da sua condição de dono da terra recém-descoberta, trazendo agora para a cena uma escrava negra que é copulada pelo homem branco [...] a negra é abjeto diante da pele colonial branca, mas, em contrapartida, é uma mulher salvaguardada como objeto do desejo desse mesmo homem branco colonizador desde que pisara em terras latinas. É (ex)posto também pela pintura de Varejão, pela representação da pequena criança negra sentada quase sob a cama onde a negra é copulada, a imposição da subserviência da mulher negra em qualquer momento ou situação e na presença ou não de alguém quando o “seu senhor” a quisesse. A experiência colonial ilustra quase toda, se não toda, a obra plástica de Varejão como poética que trata da questão tomando sempre o ponto de partida da colonização como fato biográfico da identidade cultural do indivíduo brasileiro, portanto da própria artista brasileira. E tudo isso é tomado ainda a partir da sua interpretação crítica desses fatos, evidenciando que esse discurso histórico posto talvez não tenha se dado tão amigavelmente como apreendemos e como nos fora contado. (BESSA-OLIVEIRA, 2016, p. 87)

Por fim, a fenda posta no meio da obra de Varejão é uma característica presente em outros trabalhos da artista que “ [...] além de rasurar alterando a forma de se contar aquele fato da história [...] evidencia aberturas de interpretações tanto pelo fato ocorrido como invasão de colonizadores e imposição dos discursos do poder, quanto pela evidencia de outras histórias que nunca nos foram contadas [...]” (BESSA-OLIVEIRA, 2016, p. 86).

## 4.2 ROSANA PAULINO

Na Figura 16 vê-se, ao centro, em uma parede, a representação de uma mulher negra. É uma representação de corpo inteiro e encontra-se fragmentada. A imagem tem tonalidades em preto e branco. Destaca-se apenas o coração da personagem feminina, o qual apresenta-se em cores (Figura 17). Aos lados direito e esquerdo há pedaços de madeira empilhados em cima de paletes. Minúsculas telas localizam-se no chão do ambiente.

Figura 16 – Rosana Paulino, *Assentamento*, 2013; instalação em técnica mista, dimensão variável



Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/imagens-abertura-assentamento/>.

Essa instalação de Rosana Paulino situou-se em 2013 no Museu de Arte Contemporânea de Americana, na cidade de Americana em São Paulo. Ela chama-se *Assentamento*. O nome da obra remete, inevitavelmente, aos sinônimos do verbo assentar, como acomodar e fixar. O título, então, questiona os alicerces sobre os quais “fundou-se” a nação brasileira.

A compreensão sobre a procedência da imagem em que a mulher é representada corrobora a afirmação anterior. A fotografia é de autoria de Augusto Stahl e foi encomendada pelo zoólogo e geógrafo Louis Agassiz em 1865. O objetivo da encomenda era a comprovação da tese de Agassiz referente à superioridade da raça branca em detrimento das demais. Para tal, diversos escravos africanos foram fotografados no Brasil. A mulher em questão é registrada em três posições, de frente, de costas e de lado. Não há informações sobre o seu nome. Além disso,

ela apresenta-se nua, desprovida de sua integridade. Essas maneiras de registro revelam o “caráter científico” da abordagem. Assim, os africanos estariam catalogados como os animais e as plantas a serem estudados e dominados pelo colonizador no “novo” continente.

As imagens de mulheres e homens fotografados por Stahl, nus, de frente, costas e lado, em um estudo étnico-antropológico de fundo racista, que fazem aparecer homens e mulheres em posição de submissão e degradação, fazendo desaparecer sua humanidade, tal como Rosana reproduz em *Assentamento*, são imagens-memória do trauma que a escravidão deixou [...] (GERALDO, 2017, p. 616).

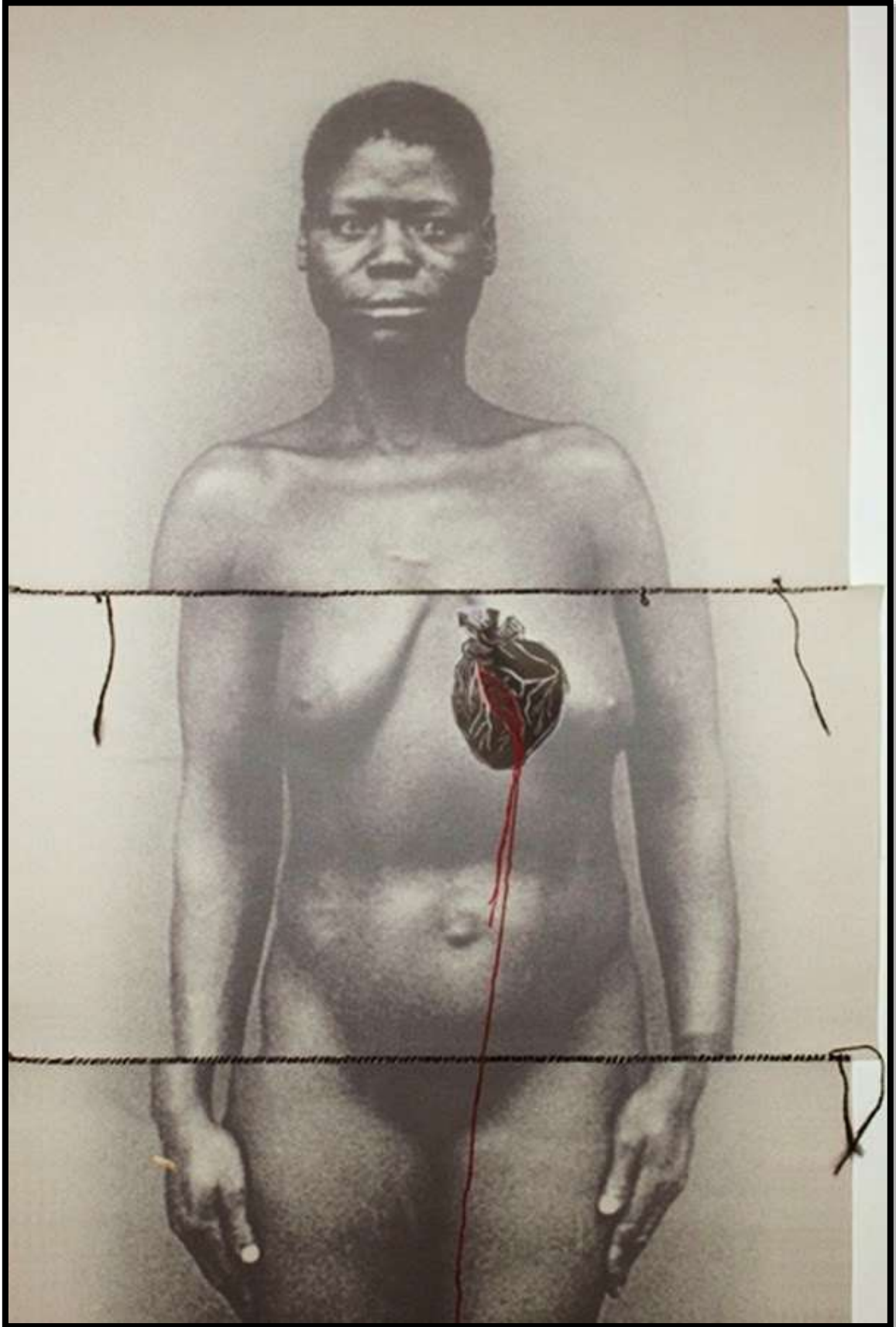
Rosana Paulino apropria-se dessas fotografias de Stahl, ressignificando-as. Ela amplia, desmonta e remonta as imagens do corpo através de linhas de costura. Expõe assim a violência da colonização e da escravidão.

Com auxílio de seu assistente, o fotógrafo Celso de Andrade, a imagem pequenina do livro de Ermakoff foi ampliada até o tamanho natural. Com a imagem ampliada, Rosana a recorta e a remonta com uma sutura grossa, feita com linha preta, salientando uma costura agressiva, num ato de representar o corte cultural provocado pelo deslocamento na travessia de um continente a outro, e a costura, o refazimento, a adaptação cultural na nova terra, o Brasil. (ANTONACCI, 2017, p. 285)

A costura é um elemento recorrente no trabalho dessa artista. A manualidade ligada ao feminino e ao espaço privado torna-se instrumento de transgressão em sua produção artística. Em *Assentamento* ela utiliza as agulhas também como símbolo de resistência: “As costuras, que remetem ao fazer feminino, estão sempre no campo do desvio, uma forma de resistência ao poder sobre o corpo, que se nega a se entregar por inteiro” (GERALDO, 2017, p. 616). A ressignificação ocorre através das linhas vermelhas que emergem de um coração – órgão – que foi sobreposto na imagem sem cor capturada por Augusto Stahl (Figura 17). É como se Rosana restabelecesse a dignidade da mulher negra escravizada: “[...] a artista surpreende com a poética do coração, a humanidade do escravizado” (ANTONACCI, 2017, p. 285).

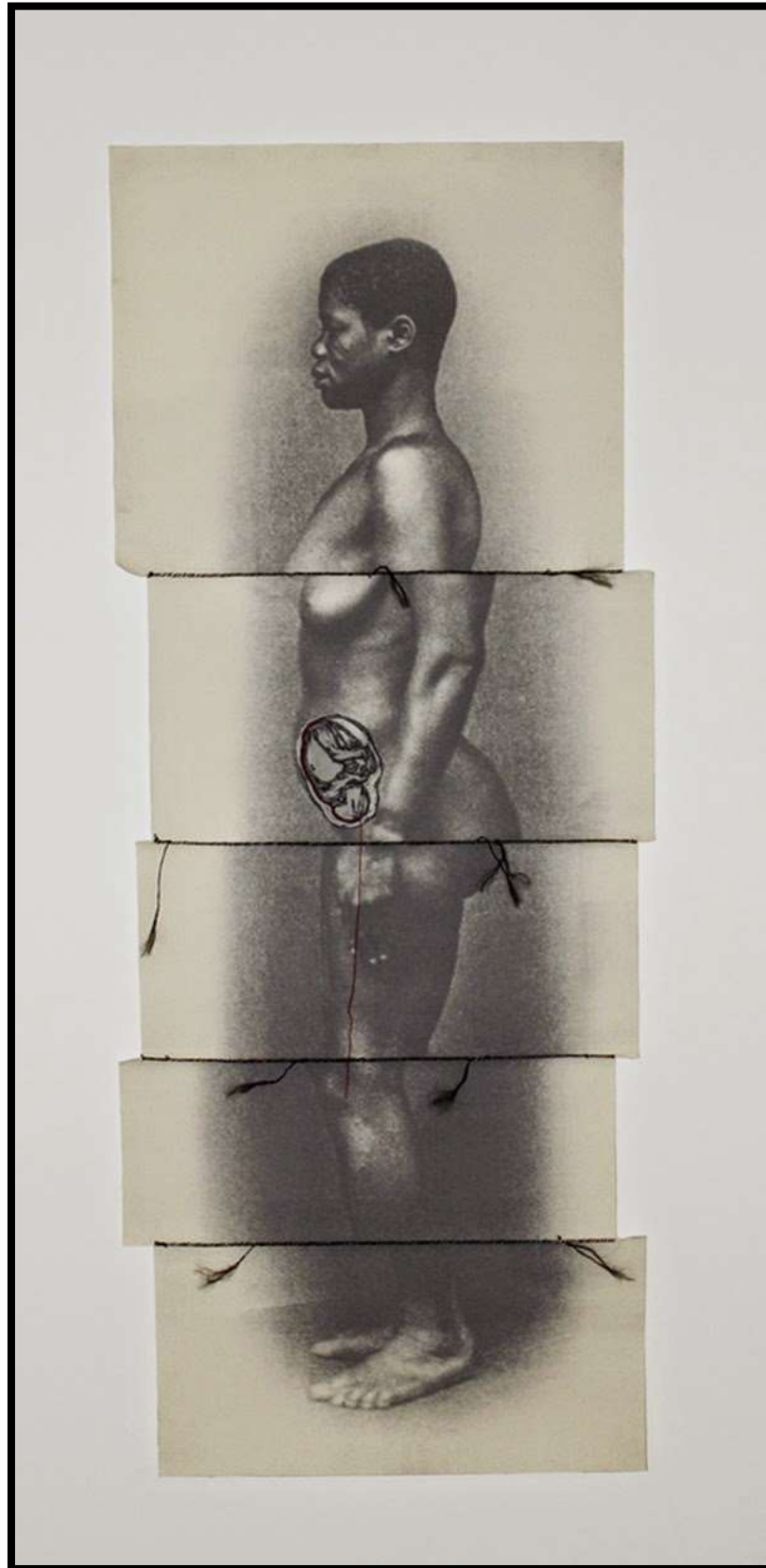
As paredes laterais da instalação também apresentam a ampliação da imagem da mesma mulher, agora em outras duas posições. Em uma delas, retratada de lado, há a sobreposição de um bebê em seu ventre (Figura 18). Dessa forma, “[...] entre os cortes e as suturas há um embrião, um feto que representa o nascimento dessas pessoas na sociedade brasileira” (ANTONACCI, 2017, p. 285). Esse novo símbolo, o bebê, reforça as leituras da obra relacionadas com a renitência das pessoas escravizadas, especialmente pelas suas contribuições culturais na formação do país. Já na outra parede lateral, ela é representada de costas (Figura 19) e raízes proliferam-se de seus pés e de suas pernas. Muitas das linhas que compõem essas ramificações são de cor vermelha e podem referir-se ao sangue que foi derramado nesse “assentamento” brasileiro.

Figura 17 – Rosana Paulino, detalhe de Assentamento, 2013; instalação em técnica mista, dimensão variável



Fonte: <http://coletivomarquise.blogspot.com/2014/09/assentamento-de-rosana-paulino.html>.

Figura 18 – Rosana Paulino, detalhe de Assentamento, 2013;  
instalação em técnica mista, dimensão variável



Fonte: <http://coletivomarquise.blogspot.com/2014/09/assentamento-de-rosana-paulino.html>.

Figura 19 – Rosana Paulino, detalhe de Assentamento, 2013;  
instalação em técnica mista, dimensão variável



Fonte: <http://coletivomarquise.blogspot.com/2014/09/assentamento-de-rosana-paulino.html>.

Assentou-se o Brasil com os pilares do trabalho escravo. Isso é visível nas pilhas de lenhas que integram também o espaço expositivo. A forma como são dispostas assemelha-se aos fardos de madeira destinados à queima em fogões e caldeiras (Figura 20). Nota-se que elas foram esculpidas em formatos de braços e mãos. Denota-se assim a descartabilidade e substitutividade atribuídas aos africanos e negros; também o seu papel na edificação das bases do Estado brasileiro atual.

Figura 20 – Rosana Paulino, detalhe de Assentamento, 2013; instalação em técnica mista, dimensão variável



Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/imagens-abertura-assentamento/>.

Por fim, pequenas telas acopladas ao ambiente reproduzem um vídeo; nele visualiza-se um mar em movimento. As longas viagens pelo oceano têm suas motivações expostas em toda a obra *Assentamento*.

Em toda a produção artística de Rosana Paulino as problemáticas de raça e gênero interseccionam-se. Sua obra pode ser lida a partir das teorias levantadas anteriormente neste texto sobre as colonialidades de poder e de gênero.



Paulino, que inicia sua produção na década de 1990, dialoga com a condição sócio-histórica brasileira ao mesmo tempo em que aborda as memórias coletivas e individuais que marcam sua construção subjetiva. Nesse sentido, trabalha com imagens de uma sensibilidade feminina culturalmente determinada, sobretudo questionando os lugares sociais destinados às mulheres negras [...] (TVARDOVSKAS, 2013, p. 5).

Esses lugares sociais destinados às mulheres negras no Brasil tornam-se explícitos nos trabalhos artísticos de Paulino. Um exemplo é a obra *Bastidores* (Figuras 21 e 22). Datada de 1997, é composta por seis fotografias em preto e branco transferidas em tecidos. Posteriormente as impressões são fixadas em seis bastidores de costura. A artista então borda as bocas, os olhos e as gargantas das personagens femininas representadas.

Figura 21 – Rosana Paulino, *Bastidores*, 1997; imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, 30 cm



Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>.

Figura 22 – Rosana Paulino, *Bastidores*, 1997; imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, 30 cm



Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>.

O título *Bastidores* remete ao material utilizado e sobre o qual bordou-se. Mas também, no teatro, por exemplo, o termo significa tudo aquilo que ocorre fora da vista do público. Associa-se esse último elemento de interpretação com a tradição do bordado. Essa prática manual que é historicamente ligada ao feminino e realizada de maneira solitária e no ambiente privado. Então, a invisibilidade da mulher na sociedade brasileira e os seus papéis sociais hierarquicamente definidos transparecem na obra. “O título da obra também sugere o tom do anonimato, daquilo que acontece em segredo, no universo doméstico e é agressivo às mulheres: bastidores são coisas íntimas e particulares, afastadas do espaço público” (TVARDOVSKAS, 2013, p. 8).

A análise pode ser ampliada quando se percebe que as imagens impressas no tecido são de mulheres negras.

Os fios e tecidos, contudo, são ferramentas que Paulino utiliza para questionar os imaginários sobre o feminino, para criar uma digressão onde tais objetos geram a ressignificação dos locais simbólicos e sociais alocados ainda hoje as mulheres, sobretudo as negras, que ainda carregam a sombra e a herança do estigma da escravidão. A costura, em suas obras, toma o sentido de repressão e violência velada. (MARQUES; MYCZKOWSKI, 2016, p. 97)

Conclui-se que *Bastidores* denuncia as violências, especialmente simbólicas, que têm sua origem no processo escravagista e colonialista brasileiro. As mulheres negras retratadas apresentam seus olhos e suas bocas bordadas de forma grosseira. Desse modo, Rosana Paulino provoca reflexões acerca da invisibilidade e da marginalização dessas mulheres no tecido social. Séculos se passaram e os papéis sociais a elas destinados mantêm-se bem delineados.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS E IMPLICAÇÕES EDUCACIONAIS

Para Fernando Hernández (2007) a educação é concebida e organizada através de narrativas, sendo um desafio a relutância que alguns educadores demonstram para repensá-las. É importante que os professores levem em conta os novos desafios das sociedades atuais, desvinculando-se das zonas de conforto. “A narrativa predominante em nossas escolas é a que se conecta com a tradição civilizatória gerada com a expansão colonizadora europeia desde o século XVI [...]” (HERNÁNDEZ, 2007, p. 13).

Essa narrativa dominante influi nas políticas educacionais, na importância dada a determinados conteúdos na formação dos alunos e na maneira como são considerados os grupos e sujeitos em uma sociedade dicotômica e hierárquica:

Um dos resultados desta narrativa é a construção de uma visão do “nós” e dos “outros” determinada pela hegemonia do homem branco, cristão e ocidental (europeu então e agora, sobretudo, norte-americano). Esta narrativa projeta-se na seleção de alguns conhecimentos escolares na qual o “outro” (aquele que não faz parte do “nós” hegemônico) é apresentado em posição de subordinação - pela qual há de ser civilizado e, portanto, justificadamente explorado e despojado de seus saberes. A partir disso é que, em grande parte, a visão que se apresenta na Escola<sup>19</sup> sobre o conhecimento e os saberes é mediada pela idéia da dominação cultural que faz com que se veja/trate o outro como subalterno. Este outro seria o menino, a menina (crianças) e os jovens e, em parte, os docentes e as famílias. (HERNÁNDEZ, 2007, p. 13)

A narração advinda do século XVI pode ser associada ao que Quijano (2005) trata como colonialidade, que são as práticas e discursos que permanecem até hoje e são resultado do processo de colonialismo, ou seja, da dominação territorial europeia. Os estudos sobre a colonialidade apontam a permanência dessa narrativa dominante sobre os conhecimentos. Logo, a colonialidade do saber “[...] se refere ao efeito de subalternização, folclorização ou invisibilização de uma multiplicidade de conhecimentos que não respondem às modalidades de produção do ‘conhecimento ocidental’ associadas à ciência convencional e ao discurso especialista” (RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 136, tradução nossa)<sup>20</sup>.

Hernández (2007), diante das reflexões sobre o fracasso educacional e na constatação das mudanças nas relações sociais devido aos avanços tecnológicos, propõe uma nova narrativa e nomeia-a como cultura visual. O autor traz algumas sugestões para essa mudança de

<sup>19</sup> O autor usa Escola com maiúscula para especificar as instituições dedicadas ao ensino, da educação infantil à pós-graduação. Quando escola em minúsculo refere-se à educação básica.

<sup>20</sup> No original: “[...] se refiere al efecto de subalternización, folclorización o invisibilización de una multiplicidade de conocimientos que no responden a las modalidades de producción de ‘conocimiento occidental’ asociadas a la ciencia convencional y al discurso experto”.

perspectiva; uma delas é a aquisição de uma postura crítica frente às metodologias e pedagogias que fundamentam as práticas educativas. Outro ponto elencado por Fernando Hernández é a experiência escolar tornar-se prazerosa, de maneira que o professor identifique os interesses dos alunos para que as aulas sejam mais participativas e construídas por eles. E, por fim, reverter a homogeneização dos saberes e dos sujeitos em valorização das diferenças e particularidades encontradas na escola.

Então cultura visual, pelo que o nome propõe, não se trata apenas das imagens que emergem do cotidiano dos aprendizes. Mais que isso, é uma postura que leva em conta os textos visuais na elaboração de novas propostas educativas, currículos, metodologias e que não abrangem somente o ensino de arte. Em outras palavras é:

[...] uma perspectiva cuja intenção é a de propor nexos entre problemas, lugares e tempos, cuja finalidade é a de se opor tanto ao potencial etnocentrista e unidirecional dos enfoques que continuam presentes nas concepções dominantes sobre as matérias, como sobre o modo como tais concepções aparecem nos livros-texto e nas propostas e práticas de sala de aula. (HERNÁNDEZ, 2007, p. 51)

Dessa forma, a cultura visual seria como um ponto de partida para o desenvolvimento de qualquer temática em sala de aula ou de qualquer projeto educacional. Nesse sentido a disciplina de Arte torna-se fundamental na sua contribuição para a educação do olhar:

[...] a expressão cultura visual refere-se a uma diversidade de práticas e interpretações críticas em torno das relações entre as posições subjetivas e as práticas culturais e sociais do olhar. Desse ponto de vista, quando me refiro [...] à cultura visual, estou falando do movimento cultural que orienta a reflexão e as práticas relacionadas a maneiras de ver e visualizar as representações culturais e, em particular, refiro-me às maneiras subjetivas e intrasubjetivas de ver o mundo e a si mesmo. (HERNÁNDEZ, 2007, p. 22)

A construção social das identidades de homens e mulheres, de maneira binária e hierárquica explicitadas em Bourdieu, resultam em divisões de tarefas entre os gêneros e nas violências simbólicas, que possuem suas especificidades no continente latino-americano. As instituições coloniais modificaram as formas de organização das sociedades pré-colombianas, que em sua maioria não levavam em conta o gênero e a raça em termos de subordinação. Os valores colonialistas perpetuam-se nas relações sociais atuais. Esses princípios não se limitam “[...] a uma relação formal de poder entre dois povos ou nações, mas referem-se à maneira como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas são articuladas entre si

[...]” (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131, tradução nossa)<sup>21</sup>. A existência da colonialidade é claramente visível nas leituras das obras artísticas feitas nos capítulos anteriores.

Constata-se inclusive que as imagens atuam de maneira significativa na construção da subjetividade de crianças e adolescentes, especialmente na “[...] socialização das meninas [...] mesmo antes de irem à escola, é interessante iniciar aí uma reflexão sobre como as imagens [...] influenciam seus pensamentos e ações [...]” (HERNÁNDEZ, 2007, p. 76-77). Também como elas contribuem “[...] para a formação da identidade masculina em relação à feminina [...]” (HERNÁNDEZ, 2007, p. 77).

O ensino das Artes Visuais pode então propiciar uma leitura crítica dessas imagens emergentes da cultura visual que influenciam na individualidade dos alunos. “Portanto, o objetivo de ensinar arte é o de contribuir para a compreensão da paisagem social e cultural da qual faz parte cada indivíduo” (EFLAND, 2004, p. 229 apud HERNÁNDEZ, 2007, p. 41).

Além disso, a educação em Arte possibilita a reelaboração desses textos visuais, contribuindo no questionamento das visões categóricas e classificatórias entre as pessoas para uma valorização das diversas vozes, especialmente femininas, nas produções artísticas. “As artes constroem representações do mundo, que podem ser acerca do mundo real ou sobre mundos imaginários que não estão presentes, mas que podem inspirar os seres humanos à criação de um futuro alternativo para si próprios” (EFLAND, 2004, p.229 apud HERNÁNDEZ, 2007, p. 41).

Nesse processo de reinvenção das histórias particulares e coletivas, é importante considerar o ensino de Arte a partir de uma abordagem decolonial. Uma educação decolonial pressupõe práticas educativas na contramão da visão de mundo hegemônica. Propostas e projetos que partam dos indivíduos que se encontram à margem do sistema educacional (OLIVEIRA, 2016) possibilitam a construção de novas narrativas e de representações plurais de mundo e dos sujeitos<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> No original: “[...] a una relación formal de poder entre dos pueblos o naciones, más bien se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí [...]”.

<sup>22</sup> As considerações feitas neste trabalho resultaram em uma proposta de curso para professores da rede pública de ensino (Apêndice A).

## **APÊNDICE A – PROJETO DE CURSO**

### **1 DADOS DE IDENTIFICAÇÃO**

1.1 ÁREA DE CONHECIMENTO: Artes Visuais.

1.2 RESPONSÁVEL: Anelise de Oliveira Müller.

1.3 E-MAIL PARA CONTATO: aneomuller@gmail.com.

### **2 DADOS ESPECÍFICOS DO CURSO**

#### **2.1 TÍTULO**

Imagens para ler: travessias para novas narrativas educacionais.

#### **2.2 JUSTIFICATIVA**

A subjetividade dos estudantes é influenciada diretamente pelos avanços tecnológicos. A visualidade tornou-se um elemento relevante na construção do conhecimento. Entretanto, na escola negligencia-se o aspecto visual da aprendizagem de crianças e adolescentes.

Os processos avaliativos escolares fracassam, em partes, por não dialogar com a realidade dos alunos. A evasão escolar no ensino médio permanece alta. É necessário repensar as práticas em sala de aula e propor novas alternativas. Este curso destina-se a professores de diversos campos do conhecimento. Pretende-se compartilhar os estudos da área de Artes Visuais, que tem como foco a educação do olhar, para a construção de novas propostas educacionais.

#### **2.3 OBJETIVO GERAL**

Reconhecer as contribuições das Artes Visuais frente aos desafios educacionais da contemporaneidade.

#### **2.4 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Refletir sobre a prática docente;
- Estudar autores com proposições educativas advindas da Pedagogia Decolonial;
- Analisar a cultura juvenil pela ótica dos estudos sobre Cultura Visual;
- Elaborar uma proposta educativa transdisciplinar;
- Reconhecer a contribuição das imagens nas abordagens educacionais.

## 2.5 PÚBLICO-ALVO

Professores da rede pública de Caxias do Sul.

## 2.6 CARGA HORÁRIA DO CURSO: 20h.

2.6.1 DIAS PREVISTOS: Encontros semanais aos sábados.

2.6.2 HORÁRIO: 9h às 11h.

## 3 RECURSOS HUMANOS E MATERIAIS

- Textos impressos;
- Datashow;
- Computadores;
- Livros de História da Arte;
- Revistas publicitárias;
- Acesso à biblioteca.

## 4 PROGRAMA DE CONTEÚDOS/ CONHECIMENTOS

- Tendências pedagógicas na prática escolar;
- Propostas educacionais a partir do contexto latino-americano: pedagogia decolonial;
- Cultura Visual;
- Leitura de Imagem.

## 5 RESULTADOS ESPERADOS



- Desenvolvimento de uma postura crítica diante da própria prática pedagógica;
- Motivação para o trabalho interdisciplinar e especialmente transdisciplinar nas escolas;
- Valorização da participação do aluno, de maneira ativa, nos planejamentos escolares e planos de aula;
- Compreensão da importância da visualidade e da educação para o olhar na contemporaneidade;
- Criticidade perante os saberes hegemônicos difundidos nos conteúdos escolares.

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da cultura visual**: proposta para uma nova narrativa educacional. Tradução de Ana Death Duarte. Porto Alegre: Mediação, 2007. (Coleção Educação e Arte; 7).

ROSSI, Maria Helena Wagner. **Imagens que falam**: leitura de arte na escola. Porto Alegre: Mediação, 2009. (Coleção Educação e Arte; 2).

WALSH, Catherine. **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. 1. ed. Quito: Abya-Yala, 2017. 2v. (Serie Pensamiento decolonial)

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Marina Barbosa de. **As mulatas de Di Cavalcanti**: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930). 2007. 126f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Departamento de História do Setor de Ciências, Letras e Artes, 2007.
- ANTONACCI, Célia Maria. Rosana Paulino: Enunciações Poéticas de Arte Africana Contemporânea. **Revista Rebento**, São Paulo, n. 6, p. 272-291, maio. 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/142>>. Acesso em: 03 nov. 2018.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. Imagens, paisagens, visualidades e sujeitos – (re)constituições biogeográficas. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais Art&Sensorium**, Curitiba, v. 3, n. 2, p. 80-96, jul./dez. 2016. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/viewFile/1041/643>>. Acesso em: 25 out. 2018.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BUSCEMI, Maria Soave. **Eu, terra do meio**: corpo de mulher e leitura popular da bíblia. São Bernardo do Campo: Nhanduti, 2007.
- FREYRE, Gilberto. Características gerais da colonização portuguesa no Brasil: formação de uma sociedade agrária, escravocrata e híbrida. In: \_\_\_\_\_. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003. cap nº 1, p. 64-155.
- GERALDO, Sheila Cabo. O corpo negro e as marcas da violência colonial e pós-colonial. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE: ARTE EM AÇÃO, 36., 2016, Campinas. **Anais...** Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2017. p. 612-624. Disponível em: <[http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/2016\\_anais\\_cbha.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/2016_anais_cbha.pdf)>. Acesso em: 15 nov. 2018.
- GONÇALVES, Josimere Serrão; RIBEIRO, Joyce Otânia Seixas. Colonialidade de gênero: o feminismo decolonial de María Lugones. In: SEMINÁRIO CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE, DO SEMINÁRIO INTERNACIONAL CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE, E DO LUSO-BRASILEIRO EDUCAÇÃO EM SEXUALIDADE, GÊNERO, SAÚDE E SUSTENTABILIDADE, 7., 3., 3., 2018, Rio Grande. **Anais...** Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande, 2018. n.p. Disponível em: <<https://7seminario.furg.br/images/arquivo/46.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2018.
- HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da cultura visual**: proposta para uma nova narrativa educacional. Tradução de Ana Death Duarte. Porto Alegre: Mediação, 2007. 128 p. (Coleção Educação e Arte; 7).

LIRA, Manuela; VELOSO, Ana. A violência simbólica da mídia contra a mulher. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31., 2008, Natal. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2008. p. 1-14. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0536-1.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2018.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Revista Tabula Rasa**, Bogotá, n. 9, p. 73-101, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2018.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (Org.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Universidad Javeriana, Instituto Pensar; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-167. (Série Encuentros).

MARQUES, Tatiana Lee; MYCZKOWSKI, Rafael Schultz. Identidade tecida: Rosana Paulino costurando os sentidos da mulher negra. **Revista Estúdio, Artistas sobre outras obras**, Lisboa, v. 7, n. 13, p. 95-103, jan./mar. 2016. Disponível em: <[http://estudio.fba.ul.pt/E\\_v7\\_iss13.pdf](http://estudio.fba.ul.pt/E_v7_iss13.pdf)>. Acesso em: 10 nov. 2018.

MATHIEU, Nicole-Claude. Sexo e gênero. In: HIRATA, Helena (Org.) et al. **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: UNESP, 2009. p. 222-231.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de. O que é uma educação decolonial? **Revista Novamerica**, Rio de Janeiro, n. 149, p. 35-39, jan./mar. 2016. Disponível em: <[http://www.novamerica.org.br/Revista\\_digital/0149/revista\\_free.php](http://www.novamerica.org.br/Revista_digital/0149/revista_free.php)>. Acesso em: 27 nov. 2018.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227-278. (Colección Sur Sur). Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Quijano.rtf>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. Colonialidad del saber y geopolíticas del conocimiento. In: \_\_\_\_\_. **Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos**. 1. ed. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2010. cap nº 6, p. 131-154. (Colección Políticas de la alteridade).

SANTOS, Izabel Maria dos; OLIVEIRA, Carla Mary S. O novo mundo a partir da obra de arte: Albert Eckhout e Zacharias Wagener. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 2., 2009, Londrina. **Anais...** Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2009. p. 1144-1151. Disponível em: <[http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Santos\\_Izabel%20Maria%20dos.pdf](http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Santos_Izabel%20Maria%20dos.pdf)>. Acesso em: 01 out. 2018.

SOUZA, Rafael Benedito de. Formas de pensar a sociedade: o conceito de habitus, campos e violência simbólica em Bourdieu. **Revista Ars Historica**, Rio de Janeiro, n.7, p. 139-151, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.ars.historia.ufrj.br/images/7ed/artigo%20-%20rafael%20souza%20-%20formas%20de%20pensar%20a%20sociedade.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2018.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras. **Revista Artelogie**, Paris, n. 5, p. 1-20, out. 2013. Disponível em: <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article246>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, estado, sociedad**: luchas (de)coloniales de nuestra época. 1. ed. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Ediciones Abya-Yala, 2009.