



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

**ANDRÉA REGINA MARQUES CHAMON**

**As “mulatas” de Di Cavalcanti – um estudo em Psicologia Social**

**Belo Horizonte**

**2017**

**ANDRÉA REGINA MARQUES CHAMON**

**As “mulatas” de Di Cavalcanti – um estudo em Psicologia Social**

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Psicologia

Área de Concentração: Psicologia Social

Linha de Pesquisa: Cultura, Modernidade e Processos de Subjetivação

Orientador: Prof. Dr. Adriano Roberto Afonso do Nascimento

**Belo Horizonte**

**2017**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

150 C488m 2017	<p>Chamon, Andréa Regina Marques</p> <p>As "Mulatas" de Di Cavalcanti [manuscrito] : um estudo em psicologia social / Andréa Regina Marques Chamon. - 2017.</p> <p>105 f. : il.</p> <p>Orientador: Adriano Roberto Afonso do Nascimento.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.</p> <p>Inclui bibliografia.</p> <p>1. Psicologia - Teses. 2. Di Cavalcanti, Emiliano, 1897-1976. Mulatas. 3. Arte - Teses. 4. Psicologia social - Teses. I. Nascimento, Adriano Roberto Afonso do. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.</p>
----------------------	--



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



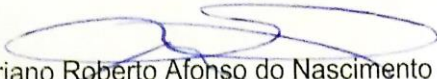
## FOLHA DE APROVAÇÃO

**As "mulatas de Di Cavalcanti - um estudo em Psicologia Social**

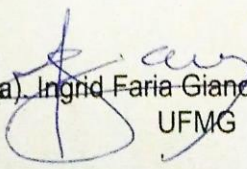
**ANDRÉA REGINA MARQUES CHAMON**

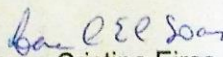
Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em PSICOLOGIA, como requisito para obtenção do grau de Mestre em PSICOLOGIA, área de concentração PSICOLOGIA SOCIAL, linha de pesquisa Cultura, Modernidade e Processos de Subjetivação.

Aprovada em 25 de abril de 2017, pela banca constituída pelos membros:

  
Prof(a). Adriano Roberto Afonso do Nascimento - Orientador  
UFMG

Prof(a). Mariana Bonomo  
UFES

  
Prof(a). Ingrid Faria Gianordoli Nascimento  
UFMG

  
Prof(a). Laura Cristina Eiras Coelho Soares  
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 25 de abril de 2017.

## EPIGRAFE

*“Mas que nega linda  
E de olho verde ainda  
Olho de veneno e açúcar!  
Vem nega, vem ser minha desculpa  
Vem que aqui dentro ainda te cabe  
Vem ser meu álibi, minha bela conduta  
Vem, nega exportação, vem meu pão de açúcar!  
(Monto casa procê, mas ninguém pode saber, entendeu meu dendê?)  
Minha tonteira minha história contundida  
Minha memória confundida, meu futebol, entendeu meu gelol?  
Rebola bem meu bem-querer, sou seu improviso, seu karaokê;  
Vem nega, sem eu ter que fazer nada. Vem sem ter que me mexer  
Em mim tu esqueces tarefas, favelas, senzalas, nada mais vai doer.  
Sinto cheiro docê, meu maculelê, vem nega, me ama, me colore  
Vem ser meu folclore, vem ser minha tese sobre nego malê.  
Vem, nega, vem me arrasar, depois te levo pra gente sambar.”  
Imagem: Ouvi tudo isso sem calma e sem dor.  
Já preso esse ex-feitor, eu disse: “Seu delegado...”  
E o delegado piscou.  
Falei com o juiz, o juiz se insinuou e decretou pequena pena  
com cela especial por ser esse branco intelectual...  
Eu disse: “Seu Juiz, não adianta! Opressão, Barbaridade, Genocídio  
nada disso se cura trepando com uma escura!”  
Ó minha máxima lei, deixai de asneira  
Não vai ser um branco mal resolvido  
que vai libertar uma negra:*

*Esse branco ardido está fadado  
porque não é com lábia de pseudo-oprimido  
que vai aliviar seu passado.  
Olha aqui meu senhor:  
Eu me lembro da senzala  
e tu te lembrás da Casa-Grande  
e vamos juntos escrever sinceramente outra história  
Digo, repito e não minto:  
Vamos passar essa verdade a limpo  
porque não é dançando samba  
que eu te redimo ou te acredito:  
Vê se te afasta, não invista, não insista!  
Meu nojo!  
Meu engodo cultural!  
Minha lavagem de lata!*

*Porque deixar de ser racista, meu amor,  
não é comer uma mulata!*

*(Elisa Lucinda, Mulata Exportação (1994), da série “Brasil, meu espartilho”)*

*À todas as mulheres Negras/mestiças,  
Que assim como eu sonham com o dia em  
Que deixaremos de resistir para finalmente  
Existir.*

## AGRADECIMENTOS

*Agradeço à todas as pessoas, que contribuíram de alguma forma para que esse trabalho se tornasse possível.*

*Com muito amor, agradeço ao meu esposo, Daniel Chamon, por sua parceria, desde o momento em que tornou-se meu namorado, até o dia em que trocamos nossas alianças. Do início ao fim deste processo sempre ao meu lado. À minha filha Cecília, sempre tão amorosa e paciente comigo.*

*Ao meu orientador, Adriano Roberto Afonso do Nascimento, por ter tido a sensibilidade e a delicadeza de me possibilitar a escolha do tema e a concretização deste lindo trabalho. Por toda a sua paciência durante todo o meu percurso e principalmente por acreditar que no final tudo daria certo.*

*Às professoras, Érika Lourenço e Jaileila de Araújo, pelas contribuições dadas ao meu projeto na banca de qualificação, de maneira tão delicada e qualificada.*

*E nunca será o suficiente agradecer à minha mãezinha, que enfrentou tantos obstáculos na vida para que eu continuasse meus estudos, que sempre cuidou de minha filha como se ela mesma fosse sua mãe, para que assim eu pudesse me ausentar de casa para estudar.*

*Ao meu querido pai, que mesmo não estando mais neste plano físico, me protege e com certeza torce por mim.*

*À minha irmã Andressa, pelo carinho e cuidado com minha filha em minha ausência.*

*Aos meus queridos(as) companheiros(as), da melhor turma de mestrado, que em cada dia de aula, produziram muito conhecimento e as melhores risadas. Em especial a Juliana Diniz, ao Ricardo de Castro, à Fernanda Carvalho, à Flávia Rodrigues, ao Cláudio Magno e à Nara Magalhães.*

*À senhora Mary Shinkado, responsável pela biblioteca do Museu de Belas Artes da cidade do Rio de Janeiro, que se colocou à disposição e facilitou o acesso aos dados necessários para a composição do banco de dados.*

*Aos participantes do Grupo de Pesquisa Memórias, Representações e Práticas Sociais, pelo acolhimento, apoio e experiências compartilhados.*

*Ao CNPQ, pela concessão de bolsa de mestrado, que viabilizou o apoio financeiro para realização desta pesquisa.*

*À Deusa, pelo dom da minha vida e pela proteção dada a mim cotidianamente.*

*Ao meu grande amigo Cláudio Paixão, que mesmo antes desta pesquisa se concretizar acreditava em meu potencial e que eu chegaria até o fim.*

*Ao meu amigo Enivelton, por sua grande amizade e por todo o seu carinho dedicado a mim.*

*À todas professoras e professores, que durante esses dois anos de muito estudo, contribuíram para minha formação pessoal e acadêmica.*



## RESUMO

Chamon, A. R. M. *As “mulatas” de Di Cavalcanti – um estudo em Psicologia Social*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

A terminologia “mulata” vem sendo utilizada de maneira indiscriminada por nossa sociedade desde os tempos do Brasil colônia, nas mais diversas concepções. Este termo surge como uma maneira de identificar as filhas nascidas da relação entre homens brancos portugueses e as negras escravas e foi utilizado inicialmente de forma pejorativa em alusão ao termo “mula”, que designa os animais híbridos nascidos do cruzamento entre um jumento e uma égua. O termo foi se modificando ao longo da história, ganhando corpo e forma nos romances literários, nas músicas populares, nas artes plásticas, nas campanhas publicitárias e nas novelas. Na tentativa de compreender a maneira específica como as artes plásticas se apropriaram da personagem “mulata”, decidimos pela escolha das obras primas de Di Cavalcanti, reconhecido no mundo das artes como o “pintor das mulatas”. Diante da escolha do nosso objeto de estudo, nos propusemos a identificar, descrever e analisar elementos de significado presentes em obras que retratam mulatas, expressadas pelo artista, procurando considerá-los segundo questões de raça, gênero e classe. Elegeu-se a interseccionalidade como o principal caminho teórico a se percorrer na tentativa de se apreender melhor o fenômeno social que permeia a personagem “mulata”, por suas características singulares. Foram escolhidas sete imagens de um total de 52 coletadas. Este conjunto de imagens, que foi produzido na década de 60, foi submetido à Análise Semiótica de imagens. Os resultados indicam que as “mulatas” retratadas nas obras de Di Cavalcanti se aproximam das que aparecem em outras fontes, como os romances literários, as propagandas e as letras das músicas populares. Os achados apontam a vulnerabilidade da mulher negra/mestiça por ter sua vida marcada pelas sobreposições de três eixos de subordinação: raça, gênero e classe.

Palavras-Chaves: Mulata, gênero, raça, classe social, obras de artes, interseccionalidade, Análise Semiótica de imagens

## ABSTRACT

Chamon, A. R. M. A. *The "mulatas" of Di Cavalcanti - a research in Social Psychology*. Master's degree dissertation, Faculty of Philosophy and Human Sciences, Federal University of Minas Gerais, Belo Horizonte.

The terminology "mulata" has been used indiscriminately by our society since the times of Brazil colony, in the most diverse conceptions. This term comes up as a way to identify the daughters borned from the relation between the Portuguese white men and the black slave women and was initially used pejoratively in allusion to the term "mule", which designates the hybrid animals borned from the crossing between a donkey and a mare . The term has been modified throughout the history, being shaped and formed in literary novels, popular music, fine arts, advertising campaigns and soap operas. In an attempt to comprehend the specific way in which the fine arts appropriated the "mulata" character, it has been decided to choose the masterpieces of Di Cavalcanti, renowned in the world of the arts as the "painter of mulatas". In front of choosing the object of study, it has been proposed to identify, describe and analyze elements of meanings contained in the works expressed by the artist which portray mulatas, seeking to consider them according to the race, gender and classes issues. The intersectionality has been chosen as the main theoretical path to be followed in an attempt to better understand the social phenomenon that permeates the "mulata" character, due to its unique characteristics. Seven images have been selected out of 52 collected. This set of images, which was produced in the 1960s, was submitted to the Semiotic Image Analysis. The results indicate that the "mulatas" portrayed in Di Cavalcanti's works are similar to those found in other sources, such as novels, advertisements and lyrics of popular songs. The findings point out the vulnerability of the black/mestizo women for having their life marked by the overlaps of three axes of subordination: race, gender and class.

Key words: Mulata, gender, race, social class, pieces of art, intersectionality, Semiotic image analysis

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Duas Mulatas com vaso de Flores, dec. 60 .....	54
Figura 2- Duas Mulatas na varanda, 1961.....	54
Figura 3- Mulatas de Petrópolis, 1962 .....	54
Figura 4- Mulatas e flor, 1964 .....	54
Figura 5- Mulatas, onde eu seria feliz, 1965 .....	54
Figura 6- Mulata com gato, 1966 .....	54
Figura 7- Três mulatas com flores, 1968 .....	55
Figura 8- Duas Mulatas com vasos de Flores, dec. 60 .....	61
Figura 9- Duas Mulatas na varanda, 1961 .....	64
Figura 10- Mulatas de Petrópolis, 1962 .....	67
Figura 11- Mulatas e flor, 1964 .....	71
Figura 12- Mulatas, onde eu seria feliz, 1965 .....	74
Figura 13- Mulata com gato, 1966 .....	77
Figura 14- Três mulatas com flores, 1968 .....	81

## LISTA DE SIGLAS

EMBRATUR (Empresa Brasileira de Turismo .....	31
CNTUR (Conselho Nacional de Turismo) .....	31
CAM Clube dos Artistas Modernos .....	37
MAM-SP Museu de Arte Moderna de São Paulo .....	38
ABCA Associação Brasileira de Críticos de Arte .....	39
UFBA Universidade Federal da Bahia .....	39
MNBA do Museu Nacional de Belas Artes .....	55

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO/APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>2. FALANDO SOBRE AS MULHERES.....</b>	<b>17</b>
<b>2.1. As mulheres nas obras de artes .....</b>	<b>19</b>
<b>2.2. Sobre a mulher mulata /1600 – 1888 Mulata- prostituta-degenerada concubina-     infértil como a mula-sub-raça-mestiça.....</b>	<b>20</b>
<b>2.3. Sobre a mulata nos anos de 1900 a 1920 - A mulata dos carnavais .....</b>	<b>25</b>
<b>2.4. Sobre a mulata nos anos de 1930 a 1940 .....</b>	<b>30</b>
<b>2.5. Sobre a mulata dos anos de 1950 até 1960.....</b>	<b>31</b>
<b>2.6. Sobre a mulata dos anos de 1970 até os dias de hoje .....</b>	<b>32</b>
<b>3. SOBRE DI CAVALCANTI.....</b>	<b>35</b>
<b>3.1. As “mulatas” de Di Cavalcanti.....</b>	<b>39</b>
<b>4. INTERSECCIONALIDADE.....</b>	<b>41</b>
<b>4.1. Raça.....</b>	<b>44</b>
<b>4.2. Gênero.....</b>	<b>47</b>
<b>4.3. Classe.....</b>	<b>50</b>
<b>5. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS .....</b>	<b>53</b>
<b>5.1. Banco de dados.....</b>	<b>54</b>
<b>5.2. Coleta de dados .....</b>	<b>55</b>
<b>5.3. Procedimentos de análise .....</b>	<b>58</b>
<b>5.4. O conceito de imagem.....</b>	<b>58</b>
<b>5.5. A imagem na teoria semiótica.....</b>	<b>59</b>
<b>5.6. Análise semiótica das imagens .....</b>	<b>60</b>
<b>5.7. Denotação e Conotação .....</b>	<b>61</b>
<b>5.8. As obras de arte como objetos de análise .....</b>	<b>62</b>
<b>6. RESULTADOS.....</b>	<b>63</b>

<b>7. DISCUSSÃO .....</b>	<b>86</b>
<b>7.1. A “mulata”/ Raça.....</b>	<b>87</b>
<b>7.2. A “mulata”/ Gênero.....</b>	<b>89</b>
<b>7.3. A “mulata”/ Classe.....</b>	<b>91</b>
<b>7.4. Quando raça, gênero e classe se interseccionam .....</b>	<b>93</b>
<b>8. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>94</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>98</b>
<b>ANEXO A.....</b>	<b>104</b>
<b>ANEXO B.....</b>	<b>105</b>

## 1. INTRODUÇÃO/APRESENTAÇÃO

A escolha por um tema de pesquisa e conseqüentemente pelo caminho que será traçado na delimitação do mesmo é uma tarefa complexa. Enquanto mulher negra busquei, dentre tantas possibilidades de escrita, algo que de alguma maneira alinhasse discussões já presentes em minha trajetória acadêmica com algo que pudesse de fato mobilizar o meu querer.

Quando da aprovação no processo seletivo, minha proposta de pesquisa estava circunscrita em outro campo, com outro objeto, enfim uma outra pesquisa. Na medida em que as leituras e as orientações foram acontecendo, surgiu a possibilidade de pensar questões como raça, gênero, imagem e corpo, a partir das artes plásticas.

Parece oportuno adiantar que me interessei de forma específica por esta proposta, tendo como foco a possibilidade de pensar os lugares sociais ocupados pela mulher negra/mestiça brasileira na história da nossa nação. Como referência tomou-se a produção artística de Di Cavalcanti por sua contribuição efetiva para as discussões sobre a construção da identidade nacional no Brasil, que se materializou em imagens de corpos de mulheres negras/mestiças comumente chamadas de “mulatas”.

A escolha pelo tema e pela terminologia “mulata” surgiu após a leitura do livro *Ao sul do corpo – Condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia*, escrito pela historiadora Mary Del Priore. Leitura indicada por meu orientador que em um momento de orientação teve a sensibilidade de perceber que minha primeira opção de tema para pesquisa não despertava em mim o interesse necessário para dar continuidade ao trabalho.

Sendo eu mesma<sup>1</sup> vista e tratada como “mulata” durante toda a minha vida, fui interpelada por este tema durante todo o processo de revisão bibliográfica, de escrita e por diversas vezes me vi representada nas imagens que foram analisadas.

Situações como ser chamada de “mulata”, ser descrita como mulher bonita de traços mais finos, de curvas acentuadas, lábios carnudos e gingado fácil, sempre me fizeram refletir sobre como eu era vista pelas pessoas e como as características descritas na maioria das vezes por homens me deixavam constrangidas. Além disso, cresci vendo “mulatas” sambando nos

---

<sup>1</sup> A introdução será escrita em 1ª pessoa do singular, primeiro porque aqui são apresentados posicionamentos particulares em relação ao trabalho a partir uma de postura enquanto pesquisadora feminista.

carnavais com seus corpos semi-nus na televisão, ou nas revistas que falavam sobre samba e a festa no Brasil.

A inserção na vida acadêmica ampliou ainda mais o questionamento sobre minha identidade e principalmente sobre a maneira como mulheres assim como eu eram tratadas cotidianamente de maneira diferente por serem mestiças, por terem em seus traços os sinais da mistura das raças branca e negra. Mas, ainda que já existisse o desejo e a inquietude em buscar as raízes destas questões, isto nunca havia se apresentado a mim como uma possibilidade de pesquisa. O que possibilitou tal investimento foi a inserção no mestrado e o meu processo pessoal de tornar-me negra<sup>2</sup>, assumindo meus cabelos naturais, deixando então de utilizar químicas para alisa-los.

Parece adequado, então, enfatizar que meu interesse específico pela temática desta pesquisa se deu principalmente pela possibilidade de pensar os lugares sociais ocupados pela mulher negra/mestiça brasileira ao longo da história de nosso país. Como referência optei pela produção artística de Di Cavalcanti, por sua importância enquanto artista brasileiro e pela grande quantidade de obras produzidas por ele.

Entendo que muitas podem ser as representações que circulam sobre a mulher negra e/ou mestiça, com referências inclusive ao controle de sua sexualidade. Nesse sentido, nosso interesse se dirige à possibilidade de tratar de imagens de mulatas, tal como elas foram produzidas por um importante artista ao longo do Século XX, buscando indícios de elementos que nos permitam entender se e como essas imagens podem ter contribuído para a construção e reconstrução do significado de “mulata” no contexto específico da cultura brasileira.

Na tentativa de circunscrever o escopo teórico responsável pela sustentação desta proposta, optei pelo que me foi indicado na banca de qualificação. Quando meu projeto foi submetido à apreciação da banca, surgiram diversas questões sobre como seria realizada a análise das imagens, uma vez que este tipo de estudo não é comum na Psicologia Social e ainda como seria utilizado o conceito de interseccionalidade, uma vez que este termo aparecia em meu projeto.

A partir então do que foi pontuado na qualificação e ainda pelos ensinamentos apreendidos na disciplina Pesquisa Qualitativa em Psicologia Social e Feminismo, optou-se por utilizar o conceito de interseccionalidade como nosso aporte teórico. Por isso, a escrita foi inspirada em sua grande parte por autoras negras feministas, como Kimberlé Crenshaw; Thalita

---

<sup>2</sup> Aqui faço uma referência ao livro Tornar-se negro ou As Vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social, da autora Neusa Santos Souza (1983), obra que também contribui para esta pesquisa.



Rodrigues; Tayane Lino; Nilma Lino Gomes; Sueli Carneiro; Neusa Souza Santos e outras mulheres também feministas como Cláudia Mayorga; Marlise Matos; Donna Haraway; Joan Scott; Gayle Rubin; Raquel da Silva Silveira e Vanilda Maria de Oliveira.

Em linhas gerais, pretendeu-se no trabalho aqui relatado identificar, descrever e analisar os elementos de significado presentes em obras que retratam mulatas, executadas pelo artista Di Cavalcanti, procurando considera-los segundo questões envolvidas de raça, gênero e classe.

O capítulo a seguir introduz o assunto sobre as “mulheres” e inicia a discussão acerca das produções científicas a respeito do universo feminino. Apresenta também os modos de representação da mulher nas obras de arte e as possíveis relações entre produção artística e construção/reconstrução de estereótipos reservados à mulher.

Posteriormente, no capítulo três, apresentamos um conjunto de informações sobre a maneira como a personagem “mulata” foi criada, e recriada, ao longo da história do nosso país e como esse percurso contribui para a maneira como ainda a enxergamos nos dias atuais.

O quarto capítulo apresenta alguns dados biográficos do artista responsável pela pintura das obras analisadas, Di Cavalcanti.

No quinto capítulo, trabalhou-se com o conceito de interseccionalidade a partir de três eixos: raça, gênero e classe.

Os procedimentos de coleta e análise do material foram apreciados no sexto capítulo.

O sétimo capítulo apresenta os resultados obtidos com a análise das imagens. Foram realizadas análises denotativa e conotativa de primeiro e segundo níveis.

Na sequência, o oitavo capítulo se propôs à apresentação das discussões que foram suscitadas a partir do que se obteve com a construção teórica nos capítulos anteriores e a análise das imagens.

Por fim, apresentamos as considerações finais, que reúnem as percepções e apontamentos necessários para a conclusão desta dissertação e do que se propôs no início desta escrita.

## **2. FALANDO SOBRE AS MULHERES**

Acreditamos na importância dos estudos que discutem sobre as diversas representações da mulher, principalmente os que retratam as mulheres brasileiras e suas especificidades de

gênero, raça e classe. Entendemos que, ao se buscar alternativas para dar visibilidade ao universo da mulher brasileira, contribuímos com um campo de estudo ainda cheios de interrogações a serem investigadas. Como bem postula Pinsky (2012):

Mulher é assunto. Todos falam dela – como é, como deveria ser – e são muitas as representações que envolvem a figura feminina em todas as épocas. Dentre elas, há as dominantes, tomadas como modelo e referência, identificáveis com maior clareza em cada período. Algumas persistem no tempo, enquanto outras envelhecem a ponto de provocar riso, estranhamente ou não serem sequer reconhecidas pelas novas gerações. (Pinsky, 2012, p.470).

Para o nosso trabalho, nos interessa especificamente a vida das mulheres negras/ mestiças no Brasil, a maneira como eram vistas, retratadas, exploradas e objetificadas, a forma como a sexualidade destas mulheres saía da esfera do privado para o público e como seus corpos eram/são acessados pela sociedade.

Segundo Pinsky (2012), a sexualidade da mulher no Brasil, de forma geral, foi definida historicamente segundo pares às vezes opostos: puta ou santa, mulher de família ou mulher da vida. As representações da figura feminina, assim, se basearam (e muitas vezes ainda se baseiam) nos desejos masculinos. A jovem de família rica era preparada para ser a esposa ideal, mãe de família. Recebia estudo em casa ou em instituições renomadas e ainda possuía serviçais que faziam todas as atividades mais pesadas da casa. Se a moça era pobre, as coisas se dificultavam, pois, saía cedo de casa para o trabalho, ajudando no sustento da família. Contudo, eram muitas vezes julgadas por estarem nas ruas trabalhando, não se enquadrando no ideal de mulher. Se fossem negras, era ainda pior, pois corriam o risco de serem identificadas como promíscuas, fáceis, atrevidas e ociosas (Pinsky, 2012).

Segundo Dias (2012), a vida das mulheres negras de origens africanas no Brasil era um desafio constante. Para estas mulheres a sobrevivência era uma vitória. Aqui sempre eram tidas como objetos, mercadorias a serem consumidas. Eram obrigadas a trabalhar e viver em condições de enorme precariedade, além da violência sexual e maus tratos que sofriam, condições inerentes ao sistema escravista.

Para servirem aos seus senhores e manterem o mínimo de condições de sobrevivência, usavam de força, inteligência, adaptação e rebeldia. Cotidianamente inventavam e reinventavam maneiras para evitarem a morte, doenças e a loucura já que o ambiente em que viviam era extremamente hostil (Dias, 2012).

Segundo Dias (2012), a desigualdade marca a vida das mulheres negras no Brasil. As formas de submissão destas mulheres se diferenciavam daquelas mulheres brancas da elite brasileira até o início do século XX. Enquanto as brancas eram em sua maioria bem-nascidas e a estas eram reservados os espaços da vida privada, às mulheres negras, que eram pobres e discriminadas, só restava a luta diária pela sobrevivência.

No início do século XX, as mulheres negras caminhavam nas ruas, ocupavam as vias públicas na maioria das vezes, trabalhavam como pequenas vendedoras, agricultoras, meeiras nas ruas das cidades brasileiras. Em sua grande maioria viviam em lares sem um parceiro, sem a presença masculina, tornando-se as responsáveis por chefiar a casa e providenciar o sustento para toda a família. O trabalho nas grandes casas de pessoas brancas de posse também se tornou um ofício para muitas, com o fim da escravidão.

## **2.1. As mulheres nas obras de artes**

A mulher teve seu corpo explorado como possibilidade artística desde os tempos mais remotos e, ao longo da história, foram tantas as obras artísticas produzidas com esta temática que este se tornou um campo de estudos fecundo para as Ciências Sociais e Humanas, que em muitos momentos recorreram a essa fonte na tentativa de captar o pensamento social produzido sobre o corpo feminino em um determinado momento (Costa, 2002).

Sobre o corpo da mulher, Mary del Priore em seu livro *Ao Sul do Corpo – Condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia* acentua que “[...] desde há muito, na sociedade brasileira, as mulheres não foram e não são mais do que seus próprios corpos, corpos que são terras desconhecidas, territórios impenetráveis e que foram durante séculos auscultados, mapeados, interrogados e decodificados pela imaginação masculina” (Priore, 1993, p.333)

No que diz respeito à Psicologia Social não é comum os estudos que utilizam da análise de imagens para a compreensão de objetos específicos, como raça, gênero e outros, mas esta tem sido uma prática adotada pela Sociologia da arte desde o início do século XX (Costa, 2002).

Em seu livro *A imagem da mulher – Um estudo de arte brasileira*, Costa (2002) realiza uma análise de imagens de mulheres retratadas nas artes plásticas para averiguar as condições de vida da mulher na sociedade brasileira. Segundo Costa (2002), os estudos que se baseiam em análises de materiais iconográficos possibilitam a compreensão da maneira como a sociedade se organiza e se representa, bem como o papel dos elementos estéticos na construção desse processo.

Segundo Costa (2002), no Brasil, diversas foram as representações sobre a mulher em obras de artes, embora, com frequência, essas representações tivessem como referência mais ampla as figuras da Virgem Maria, representando o sagrado, ou de Eva, como pecadora. As produções artísticas, então, reproduziram a noção de controle sobre o corpo e o pudor femininos.

Para Costa (2002) e Terra (2014), acontece uma mudança a partir do século XIX. O que se prioriza nesse momento são as pinturas que retratam as mulheres em cenas cotidianas que as colocam como sujeitos anônimos, voltadas para a vida doméstica exercendo o papel feminino na família. As obras desta época evidenciavam o lugar de pouca autoridade feminina em meio ao poder patriarcal. Já no século XX, segundo as autoras, a mulher passa a ser retratada como temática social, através de diversos estilos e de cenas que mostram o cotidiano. A busca pela identidade nacional coloca as mulheres em destaque nas obras como personagens significativos das cenas.

Como veremos mais especificamente a seguir, a vida das mulheres negras e mestiças no Brasil foi e será marcada pela desigualdade, pela violação de direitos e pela luta pela vida. Veremos que, em nosso país, optou-se pelo discurso da mestiçagem para uma tentativa de resolução dos problemas que envolviam as distinções raciais e a “mulata” então se torna a imagem resignificada como ideal de mulher brasileira. Primeiramente, apresentamos uma linha do tempo<sup>3</sup> que será utilizada neste trabalho para nortear a escrita sobre a “mulata”.

## **2.2. Sobre a mulher mulata /1600 – 1888 Mulata- prostituta-degenerada concubina-infértil como a mula-sub-raça-mestiça**

Procuraremos aqui apresentar algumas informações sobre o percurso da categoria “mulata” ao longo da história. Cabe nesse momento o reconhecimento inicial de que não se trata de buscar redigir uma “História da mulata no Brasil”. Além do reconhecimento da especificidade do ofício do historiador, nosso objetivo é outro. Procuraremos nos próximos parágrafos esboçar um quadro que permita contextualizar minimamente o significado de “mulata” em diferentes momentos para, então, tentar apreender seu significado na obra de Di Cavalcanti. Mais especificamente, nos interessará a maneira como esta categoria foi sendo criada e recriada, tendo como pano de fundo algumas discussões sobre raça, gênero e papel social. Como estratégia de

---

<sup>3</sup> A linha do tempo utilizada para a escrita sobre mulata encontra-se no apêndice

apresentação das informações, iremos tratar a “mulata” segundo três perspectivas complementares: a) o vocábulo “mulata”; b) a imagem da “mulata” (iconografia) e; c) a própria mulher considerada “mulata”.

A escolha do termo “mulata” para compor esta proposta se deu justamente por sua utilização bastante difundida no nosso cotidiano. Seja no carnaval, para denominar as mulheres negras que sambam e divulgam a festa brasileira pelos quatro cantos do mundo, seja na literatura, nos mais diversos títulos de obras ou ainda em telas pintadas por grandes artistas, a “mulata” ganhou visibilidade em nossa sociedade como símbolo de sexualidade.

Iniciamos a busca pelo significado da categoria em diversos dicionários. Apresentamos aqui, como exemplo, o que foi encontrado no Houaiss Conciso: *mulato (a) adj.s.m. 1 (pessoa) mestiça de branco e negro; 2 (pessoa) que tem a cor da pele escura [ETIM: esp. Mulato macho jovem, por comparação da geração híbrida do mulato com a do mulo, de mulo macho (Instituto Antônio Houaiss, 2011, p.653)<sup>4</sup>.*

Também as Ciências Sociais procuraram oferecer definições para a categoria. A seguir, temos um exemplo extraído de Nina Rodrigues, do livro *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*, de 1884:

1° os mulatos, producto do cruzamento do branco com o negro, grupo muito numeroso, constituindo quase (sic) toda a população de certas regiões do paiz (sic), e divisível em: a) mulatos dos primeiros sangues; b) mulatos claros, de retorno à raça branca e que ameaçam absorve-la de todo; c) mulatos escuros, cabras, producto de retorno à raça negra, uns quase (sic) completamente confundidos com os negros crioulos, outros de mais facil distincção ainda (Rodrigues, 1884, p.91).

Em sua obra, de modo complementar, Nina Rodrigues atribui ao mestiço-mulato a degeneração, identifica a mestiçagem como produtora de sujeitos repulsivos e sem inteligência, sem nobreza, portadores de impulsividade selvagem e apatia (Rodrigues, 1894).

Segundo Santos (2005), determinar precisamente o início da utilização da palavra em nossa cultura é uma difícil tarefa, mas o que se sabe é que seu uso se iniciou ainda no Brasil colônia, quando negros e negras eram escravos. De forma geral, é possível dizer que, durante o período compreendido entre 1600 e 1888, o termo era bastante utilizado de forma quase que

---

<sup>4</sup> Segundo Corrêa (1996), por anos discutiu-se na literatura médica se os mulatos seriam ou não estéreis. Tal discussão baseava-se justamente na relação que se faz do termo mulato com o termo mula – animais estéreis advindos do cruzamento entre éguas e jumentos.

exclusivamente pejorativa, para se referir a filhas e filhos nascidos da mistura das raças<sup>5</sup> branca e negra.

Considerando-as como se referindo a categorias de raça, provavelmente os sentidos das palavras “negro” e “mulato” foram dicionarizados no século XVIII. Segundo Santos (2005), em um estudo que procura identificar as classificações raciais no Brasil dos séculos XVIII e XIX, o negro era visto como um indivíduo triste e desgraçado. Sua cor era comparada à cor da tinta para escrita ou ainda ao carvão. Recebia esta classificação o homem preto, alforriado ou ainda escravo. Já o termo mulato era destinado para classificar o filho do cavalo com a “burra” ou ainda para classificar o filho nascido de uma relação inter-racial, ou seja, filhos (as) nascidos (as) da mulher negra com o homem branco ou do homem negro com a mulher branca.

Vemos aqui a necessidade de retratar minimamente o ambiente hostil em que viviam e como as mulheres negras e “mulatas” eram tratadas pelos homens e mulheres brancos e brancas, lembrando que este período histórico brasileiro entre os séculos XVII e XIX foi de extrema importância para a construção do imaginário social a respeito da imagem da “mulata” tal qual a conhecemos hoje.

Segundo Sacramento & Ribeiro (2013), em seu trabalho intitulado Trópicos sensuais: a construção do Brasil como geografia desejada, o país, desde o início, com a chegada dos jesuítas em meados do século XVI, foi descrito como um lugar sensual, carnal e carregado de pecados, o que colaborou para construir uma imagem fortemente sexualizada do Brasil. Comentou-se sobre os costumes das mulheres que aqui viviam, afirmou-se que se tratava de um povo com vício pela carne, com espírito para a fornicção, onde predominava o nu das mulheres que não negavam seus corpos aos homens, principalmente aos europeus, com quem diziam ser uma honra dormir.

---

<sup>5</sup> “O uso sociológico da categoria raça como instrumento analítico é legitimado pelos estudos raciais, a partir de investigações que revelam a correlação entre desigualdades sociais e adscrições racistas e que mostram fundamentalmente que: a) as desigualdades sociais entre os cinco grupos de cor identificados pelas estatísticas oficiais brasileiras- pretos, brancos, pardos, amarelos e indígenas – podem ser agrupadas em dois únicos grupos: brancos e “não brancos”. Isto significa que, a despeito das tantas variações cromáticas com as quais as pessoas se auto-representam, o acesso às oportunidades sociais obedece a uma hierarquia bipolar. Dessa forma, se refutariam as constatações de estudos qualitativos que indicam uma gradação cromática nas adscrições sociais, de forma crescente do escuro para o claro \_ ou seja, quanto mais claro, mais valorizado socialmente – e que dão sustentação à tese de que no Brasil é preconceito ou discriminação de cor e não discriminação racial; b) mesmo que se isolem estatisticamente os fatores ligados à classe (escolaridade, formação profissional, etc.), permanecem desigualdades sociais que só podem ser explicadas quando se introduz o par branco/ não branco como ordem classificatória. Não se trata, portanto, da afirmação da existência biológica de raças entre seres humanos, mas da referência à raça como construções sociais que funcionam como mecanismo de adscrição e hierarquização; c) o desfavorecimento dos grupos “não brancos” não pode ser entendido como mera reprodução de desigualdades históricas herdadas do passado escravocrata. A comparação entre diferentes gerações de brancos e “não brancos” permite demonstrar que os “não brancos” têm sistematicamente menores chances de ascensão Social que brancos, mesmo quando os ascendentes dos brancos e “não brancos” têm níveis socioculturais similares” (Costa, 2006, p.205-206).

Ainda em seu trabalho, Sacramento & Ribeiro (2013) relatam que padres, como Manoel da Nóbrega, ou o irmão Antônio Blazques, contribuíram para a formação da ideia que se tinha sobre o povo que já vivia no Brasil. Por eles o país foi descrito como uma terra perdida em seus vícios, uma terra diferente de todas as outras.

Segundo Gomes (2010), historicamente o Brasil teve sua imagem construída a partir do que se tinha dos imaginários de paraíso, com suas lindas terras e mulheres sensuais. Esta construção social se iniciou com os primeiros viajantes e colonizadores que chegaram no Brasil no século XVI. Seguindo o imaginário de paraíso, segundo a autora, as primeiras narrativas coloniais sobre o Brasil acentuavam as belezas da terra como se ela fosse o Jardim do Éden e as mulheres que aqui viviam eram descritas como “Evas” pecadoras.

Ainda segundo Gomes (2010), a imagem da mulher brasileira que foi construída como pecadora contribui para uma reconstrução da moral cristã ocidental que dividia as mulheres em santas e pecadoras, ou seja, as brancas europeias eram as mães, virgens e esposas, e as índias, africanas, escravas e miscigenadas eram as disponíveis sexualmente.

Segundo Giacomini (1988), no Brasil escravista, a mulher negra era explorada duplamente, econômica e sexualmente. Como um objeto a ser comprado e vendido, a mulher negra era a responsável por saciar os desejos e as taras dos homens brancos, o que tomava o corpo da mulher negra/ “mulata”<sup>6</sup> como propriedade reafirmada através de ataques e estupros. De uma relação de dominação entre homem e mulher, senhor e escrava, se deu a miscigenação “forçada” que foi construída através da violência física-sexual e psicológica praticada contra as mulheres negras, como fruto da lógica do próprio sistema escravista” (Pacheco, 2013, pg.59).

Assim como para Giacomini (1988), também para Ribeiro (2007) a mulher negra ocupava no sistema escravista o lugar de objeto a ser manipulado e violado pelo homem branco, cumprindo um papel na miscigenação brasileira e em suas consequências.

A mulher negra, além de sua função no sistema de produção escravista, desempenhava também um papel sexual. Assim, sua reificação se faz ainda mais clara na medida em que ela funciona como objeto sexual de seu senhor. O fruto desse envolvimento produz tensões culturais e sociais, pois gerou o mulato, cujo lugar aquela sociedade ainda estava por determinar. (Ribeiro, 2007, p.105)

---

<sup>6</sup> Em alguns momentos no texto utilizaremos a expressão negra/“mulata”, pois assim como Giacomini (1994); Pacheco (2013); Gilliam & Gilliam (1995) entendemos que a construção da figura mulata só é possível pela relação anterior estabelecida entre a mulher negra e o homem branco, ou seja, através da mestiçagem. Antes da criação da mulher “mulata” era a negra quem era o objeto de desejo sexual.

“Em primeiro lugar somos duma sociedade em que o princípio de hipodescendência determinava que com qualquer linhagem africana as pessoas mestiças seriam classificadas como negros independentemente do fenótipo ou aparência. Este sistema de sinais raciais se compara com o do Brasil onde o fenótipo - ou aparência - media a base da herança biológica, o genótipo presumido. Ambas construções ainda valorizam a branquura, a etnicidade sem marca e o padrão absoluto de normalidade. Portanto, as Narrativas Mestras dos Estados Unidos e no Brasil postulam a classificação de negro como algo negativo a ser superado” (Gilliam & Gilliam, 1995, p.527).

Para Ribeiro (2007), à “mulata” foi reservado, por sua vez, um lugar especial, pois ela nasce da mistura das duas raças, mas não é considerada nem branca nem negra. O discurso a respeito dessa outra mulher é diferente daquele produzido sobre a mulher negra. A concepção da mulata exalta características como dengosa, ambiciosa, preguiçosa e cheia de manhas. Por ser mestiça carrega em si as características da sensualidade repassadas pela negra, ao mesmo tempo em que eram consideradas “quase” brancas e também “menos feias”, pois tinham os traços mais finos. Esse conjunto de atributos associados à mulata, construído inicialmente no séc. XVII, permanece ainda hoje

Segundo Ribeiro (2007), como a figura ambígua que acabamos de descrever, a “mulata” se torna um perigo para a sociedade, uma contaminação. Assim, a sua presença denunciaria uma anormalidade social. Um importante intelectual brasileiro conhecido pelos seus trabalhos sobre as diferenças entre as raças humanas, Nina Rodrigues, corrobora com esta tese sobre a “mulata”. Para ele, a “mulata” carrega em si uma característica do negro que é a exacerbação da sensualidade: “...a excitação genésica<sup>7</sup> da clássica mulata brasileira não pode deixar de ser considerada um tipo anormal” (Rodrigues, 1894, p.153).

De forma geral, considerando-se os usos cotidianos do termo “mulata”, segundo Gilliam & Gillian (1995):

Para milhões de mulheres no Brasil, as vidas incorporarão mais de uma representação na trajetória dos anos, desde serem mulatas sexualizadas e assim objetivadas na juventude a nutridoras zeladoras e negras desfeminizadas quando tiverem mais idade. Nesse sentido, a definição de mulata abrange muitas localizações. Em primeiro lugar, é parte duma descrição profissional de trabalho. Muitas mulheres no mundo inteiro estariam de acordo com as palavras duma mulher que encontra gratificação no papel de mulata profissional. (Gilliam & Gillian, 1995, p. 5)

De acordo com o que vimos até aqui, fica desse conjunto de informações a conclusão de que o está aqui presente é um estereótipo de uma mulher sensual, erótica, sedutora e disponível sexualmente. Assim, chega-se à constatação de que se transformou a mulher negra na mulata irresistível, “do ponto de vista do homem branco – [onde se] reconstrói a relação de dominação, racial e sexual, enquanto resultado de atributos naturais da própria mulher negra/mulata” (Giacomini, 1994, p.223).

---

<sup>7</sup> Esta expressão foi utilizada por Nina Rodrigues para afirmar que a “mulata” possuía como característica genética a sensualidade e a excitação sexual herdada de sua mãe negra.



### 2.3. Sobre a mulata nos anos de 1900 a 1920 - A mulata dos carnavais

O fim do período escravista no Brasil não garantiu à população negra os direitos pelos quais durante três séculos sonhavam. Segundo Ribeiro (2007), a grande maioria de libertos não conseguiu integrar-se à sociedade, não houve indenização e qualquer garantia de vida justa. Com o desemprego, muitos se deslocaram para as cidades sem condições de se manterem. Esta nova configuração política e social colocou os negros e as negras em uma condição de vida marginal, contribuindo ainda mais para o preconceito racial.

Segundo Ribeiro (2007), após a abolição, negros e negras foram abandonados à própria sorte, pois em nenhum momento foram realizadas ações e medidas que pudessem garantir aos libertos uma melhor adaptação à nova forma de vida. Muitas mulheres negras e “mulatas” passaram a exercer a função de prostitutas, enquanto ainda assumiam outras atividades nas casas de seus não mais donos, mas agora patrões. Agora a negra/ “mulata” presta serviços para a sua patroa branca, enquanto ainda é desejada e perseguida por seu patrão branco, que não é mais seu dono. Algumas relações se modificam, mas as práticas de dominação do homem branco sobre a mulher negra se mantêm.

Este lugar dado à mulher de pele escura, que nasce da relação entre uma mulher negra e um homem branco, traz à tona a discussão sobre a mestiçagem e o efeito da mesma na representação de corpos femininos negros/mulatos. Os mulatos ou mulatas não estariam dentro da raça branca ou da raça negra, são determinados pelo resultado do cruzamento destas duas. Logo, as regras sociais para esta parte da população seriam diferentes, principalmente no que diz respeito à sexualidade de mulheres.

No início do século XX, defendia-se muito no Brasil a ideia de democracia racial (Ribeiro, 2007; Skidmore, 1976)). Nesse momento, afirmava-se que, por aqui, existia uma convivência pacífica e harmônica entre as raças, discurso que se sustentava pela miscigenação. Esta concepção esteve presente também na literatura, nas artes plásticas e na música, contribuindo assim para uma outra concepção da “mulata”.

Sabemos que, nesse contexto, a partir da literatura e da arte brasileiras criou-se uma ideia, uma concepção da mulher que não se localizava na raça branca, tampouco na raça negra. Denominou-se esta mulher como “mulata”. Uma criação estereotipada, hipersexualizada que carrega em si o peso da cor da pele e da afrodescendência, e ainda o histórico período escravista. “De Gregório de Matos a Guimarães Rosa, na prosa e na Poesia no universo do carnaval, através

do rádio, do teatro rebolado e da televisão a mulata, assim construída como um objeto de desejo, tornou-se um símbolo nacional (Corrêa, 1996, p. 39-40)”.

Se em um primeiro momento histórico o termo “mulata” era utilizado para designar de forma perjurativa os mestiços nascido dos cruzamento entre brancos(as) e negras(os), posteriormente as representações produzidas principalmente das imagens femininas das mulheres negras/“mulatas” legitimou o lugar social reservado a elas (dominadas), figuras sensuais e hipersexualizadas.

Com isso, podemos afirmar que as inúmeras concepções da mulher negra/“mulata”, nesse momento, priorizam o corpo, a sensualidade e a sexualidade desta mulher, colocada como símbolo sexual. Imagens e ideias racistas, machistas e preconceituosas evidenciam a maneira como nossa sociedade enxergava essas mulheres. Através das artes, da literatura, da música estas imagens foram difundidas e contribuíram para o racismo cordial ou Mito da democracia racial<sup>8</sup>, como postula Souza (2009).

Assim, nesse momento, mesmo a criação da imagem da “mulata” a partir da literatura e da arte como uma referência alternativa, acabou por reiterar a utilização desregrada do corpo e da identidade da mulher negra, e permitiu a circulação de diversas imagens dessas mulheres e de suas sexualidades como produtos.

Segundo Ribeiro (2007) e Corrêa (1996), as artes, a literatura e a música cumpriram um importante papel no que diz respeito à imagem da mulher denominada “mulata”. O que se produziu nestes três universos como material artístico permitiu ao imaginário social brasileiro a criação mítica de uma mulher perfumada como as especiarias, de curvas acentuadas, hipersexualizada, erotizada e que assumiu uma posição contraditória na História da identidade nacional do seu país. A mulher “mulata” representada nos séculos XVII e XVIII como mulher suja, sem valor, degenerada vai aos poucos ganhando alguns atributos e seu corpo, sua cor, seu cheiro passam a incorporar de forma gradativa no início do século XX a imagem da alegria e da sensualidade de uma nação.

Segundo Ribeiro (2007), a partir do século XX, a mulata aparece em canções brasileiras. “No carnaval de 1906, há um sucesso carnavalesco: o tango-chula “Vem cá, mulata”, de Arquimedes de Oliveira, com versos de Bastos Tigre. Essa composição teria surgido em 1902, mas só atingiu seu clímax em 1906” (Ribeiro, 2007, p.226).

---

<sup>8</sup> Para Ribeiro (2007), trata-se de um conjunto sistemático de crenças, atitudes e comportamentos que colocou o Brasil como um país com ausência de discriminação e preconceito de raças. A ideia de mito surgiu então no início do século XX e foi disseminada por intelectuais brasileiros nos anos de 1937 a 1944, na tentativa de inserção do Brasil no cenário da democracia e da liberdade, em oposição ao racismo e totalitarismo nazista que fora derrotado na Segunda Guerra Mundial.

Para Ribeiro (2007) a música popular brasileira nasceu de muitas variações e contribuições, mas a grande maioria dos ritmos acabou convergindo para o samba, tornando-o um grande representante da música popular brasileira. Segundo o autor, a produção musical que teve início ainda no fim do século XIX e seu auge entre 1930 e 1945, desvalorizava a mulher negra e acentuava a imagem da “mulata” como objeto coisificado pronto a ser usado sexualmente por homens brancos solteiros ou casados, mas de forma alguma para se casar. “Caracteriza-se a mulata como faceira, ou seja, vaidosa, afetada, que ostenta elegância no vestuário e nas maneiras, como se observa em “ó mulata tão faceira” (Ribeiro, 2007, p.227).

Percebemos que o papel social reservado à “mulata” nas músicas, na literatura e na arte enfatiza sua capacidade de sedução com a qual ela deixa de ser vítima e passa a ser a sedutora, fomentando a ideia de que o homem branco é sua principal vítima (Ribeiro, 2007).

Na literatura, a “mulata” também está presente e as características descritas nos romances corroboram com a imagem que foi reservada a esta personagem, o que podemos ver na descrição de Sacramento & Ribeiro (2013):

Na literatura, a luxúria tropical, irresistível para os homens vindos de uma Europa puritana, assume-se como elemento central das “ficções de fundação” (Sommer, 2004) da identidade brasileira. Obras literárias como *Iracema*, publicada por José de Alencar em 1865 (Alencar, 1997), ou *O cortiço*, escrita por Aluísio Azevedo em 1890 (Azevedo, 1997), são dois bons exemplos de “narrativas de miscigenação” em que a gênese da brasilidade é retratada como resultado da cedência erótica do europeu à volúpia feminina dos trópicos (Martins, 2010). Nelas, pares amorosos lusotropicalistas como Martim e Iracema, no romance de José de Alencar, e Jerônimo e Rita Baiana, no de Aluísio Azevedo, corporizam a carnalidade e a alteridade assimétrica racializada que estiveram na origem da fecundação híbrida do Brasil e da sua constituição, no imaginário e no cotidiano, como “terra de mestiçagens” (Sousa Filho, 2011). (Sacramento & Ribeiro, 2013, p.221 *apud* Sommer, 2004, Alencar 1997, Azevedo 1997, Martins 2010, Souza Filho 2011)

Como sabemos, inúmeras produções que se iniciaram nos anos de 1920 fizeram parte de um grande projeto nacional chamado de Movimento Modernista, que objetivava planejar e difundir uma nova Nação, um país com características próprias, carregado de muita cultura, alegria, cordialidade. Um país amistoso e acolhedor.

O ano de 1920 foi também marcado pelo crescente número de escritores que criticavam a situação social do Brasil. Para Skidmore (1976), as pessoas que haviam nascido juntamente com a República buscavam em suas publicações enfatizar que o Brasil só progrediria no momento em que deixasse de copiar outras nações e se desenvolvesse de forma mais autônoma. Algumas análises da cultura brasileira foram apresentadas por críticos literários como Ronald de Carvalho, Tasso da Silveira e Tristão de Ataíde. A escrita destes autores já representava os novos ideais da estética modernista e trazia atitudes mais nacionalistas:

O projeto modernista era então um projeto estético para a definição da identidade nacional através da ruptura com a linguagem formal e acadêmica nacional e com a insistência em seguir padrões europeus. Entretanto, essa ruptura não ignorava as inovações feitas na Europa e no resto da América; pelo contrário, havia um constante diálogo com o exterior, de forma que essa adaptação de ideias fosse coerente com a época de crescente mudança política e econômica. O principal objetivo era construir uma identidade nacional que fosse ao mesmo tempo independente e interligada com o resto do ocidente. (Almeida, 2007, p.2)

O grande evento que marca essa virada cultural acontece entre 11 e 18 de fevereiro de 1922, a Semana da Arte moderna. Um conjunto de artistas e intelectuais se reuniram para a produção de “uma série de três ‘festivais’ (pintura e escultura, literatura e poesia, música)” (Skidmore, 1996, p.197). Eram eles: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Paulo Prado, Guilherme de Almeida, Álvaro Moreyra, Menotti del Picchia, Di Cavalcanti, Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Renato de Almeida, Villa Lobos, Sérgio Milliet, Manuel Bandeira (participante não-presente), entre outros (Catálogo da Semana da Arte moderna, 1922; Skidmore, 1976).

A semana da arte moderna marcou, de fato, a transição de uma fase destrutiva para uma construtiva, de vez que o prestígio dos escritores do *establishment* começara a perder seu lustro debaixo do vigoroso ataque dos modernistas. A geração jovem de escritores foi colhida pelo novo movimento, cuja mais importante figura seria, pelo resto da década, o poeta compositor-pintor Mário de Andrade. (Skidmore, 1976, p. 197-198)

O que nos interessa especificamente neste evento? Com a Semana da Arte Moderna, a “mulata” será colocada em um lugar de destaque como ícone da nossa identidade Nacional, como símbolo de nossa brasilidade (Ribeiro, 2007; Corrêa, 1996). Vale a pena lembrar que Di Cavalcanti foi um dos nomes mais importantes desta virada modernista e suas “mulatas” se tornaram conhecidas e desejadas por justamente retratarem as “mulatas” que permeavam o imaginário social desde o período de escravidão.

Di Cavalcanti produziu inúmeras telas, desenhos e ilustrações em que sua personagem principal era a “mulata”. Desde 1920 até 1960 foram dezenas, o que o coloca como importante figura no cenário brasileiro, responsável por tornar cada vez mais conhecida a imagem da mestiça símbolo do país e de sua identidade.

Saindo dos campos da literatura, das artes plásticas e da música e indo na direção dos relatos históricos, encontramos as obras de Freyre (2003) e de Buarque de Holanda (1990)<sup>9</sup> reiterando o discurso que coloca o Brasil como o país da mestiçagem e evidencia o erotismo na

---

<sup>9</sup> O ano utilizado diz respeito à edição lançada no ano de 2003, mas a publicação original do livro Casa Grande e Senzala ocorreu em 1933. No caso do livro Raízes do Brasil a publicação mencionada é a do ano de 1990, mas a 1ª edição foi publicada em 1936.

relação patriarcal e o lugar ocupado pelas mulheres negras/"mulatas" no imaginário dos homens brancos. Segundo Sacramento & Ribeiro (2013), nestes e em outros estudos vemos que a mestiçagem e a afabilidade sexual e suas implicações foram celebradas e cultuadas como as maiores expressões do processo fundador, tendo como personagem principal a mestiça. Nesse momento, a mulata é transformada em um dos maiores ícones da brasilidade

A história nos mostra o caminho traçado para que a "mulata" se tornasse o símbolo da igualdade e da união das raças em nosso país. Contudo, a mestiçagem nesse caso contribuiu para que as desigualdades sociais em nosso país continuassem a ser mascaradas. Transformou-se a "mulata" em um personagem na tentativa de resolver as diferenças entre o branco e o negro (Corrêa, 1996). Como afirma a autora:

Acredito que construída em nosso imaginário social contribui, no âmbito das classificações raciais, para expor a contradição entre a afirmação de nossa democracia racial e a flagrante desigualdade social entre brancos e não brancos em nosso país: como "mulato" é uma categoria extremamente ambígua e fluída, ao destacar dela a mulata que é a tal, parece resolver-se esta contradição, como se se criasse um terceiro termo entre os termos polares Branco e Negro. Mas, no âmbito das classificações de gênero, ao encarnar de maneira tão explícita o desejo do Masculino Branco, a mulata também revela a rejeição que essa encarnação esconde: a rejeição à negra preta. (Corrêa, 1996, p.50)

Segundo Skidmore (1976), o que estava vigente com força nos anos 1920 e 1930 era o ideal de branqueamento do Brasil como solução para o nosso problema racial. O país não era mais indiferente às questões raciais. Ao invés disso, afirmava-se que o Brasil se tornava mais branco dia após dia e isso podia ser notado com facilidade.

Segundo Skidmore (1976), um dos mais importantes teóricos do branqueamento foi Oliveira Viana, que declarava que o Brasil estava prestes a atingir sua pureza através da miscigenação, ainda que tal percepção estivesse em contradição com suas ideias sobre "raças primitivas" e "medidas cranianas comparativas".

Para Skidmore (1976), contudo, as contradições entre as premissas racistas e as conclusões propostas por Oliveira Viana eram encorajadas, uma vez que o autor era conhecedor da teoria científica racista da Europa e Estados Unidos. Concluía-se então que os brasileiros poderiam ficar tranquilos, pois se fosse verdadeiro o diagnóstico sobre o branqueamento, segundo Viana, o futuro do Brasil estaria garantido.

Skidmore pontua que Gilberto Freire tornou-se nesta época um grande crítico da linguagem racista de Oliveira Viana, que via africanos e índios como representantes de raças impuras que só se tornavam agentes civilizadores na miscigenação com a raça pura da elite branca, considerada raça superior.

Segundo Skidmore (1976), foi exatamente neste período que Gilberto Freire, assim como outros escritores, passou a tratar das heranças africanas com mais otimismo. Neste período, firma-se então a interpretação positiva da miscigenação no Brasil, o que vai afetar inclusive a maneira como a “mulata” será vista.

Skidmore (1976) acentua que, em contrapartida, neste mesmo momento o nazismo alemão ressuscita argumentos sobre a hereditariedade colocando negros e judeus em situação de inferioridade. Estávamos, portanto, entre estes dois posicionamentos: de um lado a visão otimista freiriana sobre as heranças africanas e a miscigenação e, do outro lado, os ideais nazistas da pureza ariana.

#### **2.4. Sobre a mulata nos anos de 1930 a 1940**

Em seu trabalho intitulado *As formações discursivas sobre a mulher na música popular brasileira (1930-1945)*, Ribeiro (2007) apresenta ao leitor diversas músicas compostas nas primeiras décadas do século XX que têm como personagem principal a mulata. Não por acaso, esse cancionário descreve a mesma mulata da literatura. Dele, são exemplos músicas que se tornaram conhecidas pelos brasileiros e contribuíram para o imaginário social estereotipado sobre a sexualidade desta mulher: “Teu cabelo não nega”, de Lamartine Babo e Irmãos Valença (gravação original de 1932) e “Mulata brasileira”, de Custódio Mesquita e Joraci Camargo (gravação original de 1944) (Ribeiro, 2007).

É neste mesmo período que a “mulata” entra definitivamente para a história do país como símbolo da Identidade Nacional. Segundo David Brookshaw (1983), nas décadas de 1930 e 1940 aconteceu um fortalecimento do imaginário social sobre o negro e a mulher negra/mulata a partir da produção literária brasileira. Para o autor, os romances escritos por Jorge Amado, por exemplo, se caracterizavam também pelo excesso de imagens estereotipadas acerca da sexualidade/afetividade das personagens negras/mulatas, tais como apareciam nas obras de Freyre (Brookshaw, 1983).

Por duas décadas, aproximadamente, depois de 1930, o júbilo nacional com o descrédito do racismo científico levou à convicção de que a alegada falta de discriminação racial fazia o Brasil moralmente superior aos países desenvolvidos tecnologicamente onde ainda se praticava a repressão sistemática das minorias raciais. (Skidmore, 1976, p. 228)

Segundo Skidmore (1976), a postura do Brasil entre os anos de 1930 e 1960 muda gradativamente no que diz respeito às questões raciais. Algumas comparações eram feitas entre a maneira como o Brasil via a questão racial, comparando-nos a países como os Estados Unidos e a Alemanha Nazista. Estas comparações se tornaram frequentes nos escritos brasileiros que tratavam do tema. Havia uma mudança na fala dos brasileiros sobre as relações raciais. “Atitude que atingiu seu clímax em 1951 quando o governo publicou um folheto exaltando as virtudes do tipo brasileiro de relações raciais em comparação com o sistema racista em vigor nos Estados Unidos” (Skidmore, 1976 apud Gordon, 1951p.229).

## **2.5. Sobre a mulata dos anos de 1950 até 1960**

Segundo Skidmore (1976), devido a uma necessidade de se promover uma imagem favorável do Brasil no exterior, a partir do início da década de 50 inicia-se um novo período caracterizado pelo fim da utilização do ideal de branqueamento. Para o autor, esta mudança no pensamento e comportamento do brasileiro acontece por conta de mudanças também em outros países:

Em suma, a independência política da África e da Ásia e a revolução dos direitos civis nos Estados Unidos marcaram vivamente a perda de prestígio da arcaica cultura que tinha como fulcro a Europa e cujas presunções racistas haviam levado os brasileiros a formular sua teoria do branqueamento (Skidmore, 1976, p.234).

Segundo Skidmore (1976) e Gomes (2010), no fim dos anos de 1950 e início dos anos de 1960 foram realizadas diversas pesquisas por cientistas brasileiros e estrangeiros na tentativa de traçar um paralelo entre a cor e a classe ou status social da população brasileira. Verificou-se nesse conjunto que quanto mais escura a pele do indivíduo, mais fácil seria encontra-lo no fundo da escala sócio-econômica. Os estudos realizados levavam em consideração a educação (grau de instrução), a renda e a ocupação dos envolvidos na pesquisa. Com os resultados encontrados chegou-se à conclusão de que o Brasil não poderia mais negar seus problemas com a discriminação racial, pois a população mais pobre, com menor instrução e renda era formada quase que exclusivamente por pessoas com pele escura, ou seja, negros e mestiços.

Segundo Skidmore (1976), nos anos de 1960, o mito da democracia social enfraquece devido a todas as transformações ocorridas neste período, principalmente às novas ideias e produções científicas que contribuiriam muito para o declínio do mesmo. Considerava-se que, no Brasil, o processo escravista havia sido mais humano do que em qualquer outro país, idéia

difundida principalmente por conta da miscigenação e pela figura da “mulata”, que ocupou o lugar de símbolo da brasilidade e cordialidade do nosso povo.

Neste novo cenário de mudanças, a “mulata” será novamente usada como objeto, agora como atrativo turístico. Segundo Gomes (2010), no fim dos anos de 1960, o turismo no Brasil ganha maior força com a criação da EMBRATUR (Empresa Brasileira de Turismo, atualmente conhecida como Instituto Brasileiro de Turismo) e do CNTUR (Conselho Nacional de Turismo). No período compreendido entre 1964 e 1984, ou seja, durante a Ditadura Militar, a “mulata” passa a ser divulgada explicitamente como o símbolo de um país paradisíaco, o que reitera a associação de nossa identidade nacional à sexualidade desta mulher e à cordialidade mestiça do nosso povo.

Segundo Gomes (2010), a EMBRATUR veiculou imagens de mulheres semi-nuas em suas propagandas, tornando-as atrativos turísticos. Gomes (2010), citando Bignami (2002), enfatiza que a imagem do nosso país no que diz respeito ao turismo foi construída segundo cinco eixos: “Brasil Paraíso, Lugar de sexo Fácil, País do carnaval, Lugar do Exótico e do Mítico, Brasil do Brasileiro (sendo a este último associada uma série de características, entre elas a ausência de racismo)” (Gomes, 2010, p.53 apud Bignami, 2002).

Para Gomes (2010), o turismo brasileiro fundiu a mulher “mulata” à natureza, transformando o Brasil em um paraíso melhor do que os outros, o melhor destino turístico, uma vez que reunia as melhores qualidades. A fusão da mulher com a natureza e a imagem da “mulata” como melhor produto comercial reforçam o imaginário de brasilidade. O paraíso das “mulatas”, onde prevalece a sensualidade a exuberância, é vendido em propagandas para que nosso país se consagre como destino turístico.

Segundo a autora, nesse mesmo período destaca-se Oswaldo Sargentelli (1923-2002), que estréia seus shows de “mulatas” na tv e em casas noturnas em alguns estados do Brasil, como São Paulo e Rio de Janeiro, e em muitos outros países. A “mulata” passa de símbolo da identidade nacional ao principal atrativo turístico para atrair estrangeiros. Com isso, surge a “mulata” como categoria profissional que terá como função maior convencer o mundo de que o Brasil é o país das mulheres mais lindas e sensuais, o verdadeiro paraíso tropical.

## **2.6. Sobre a mulata dos anos de 1970 até os dias de hoje**

Como vimos, os shows de Sargentelli, que se intitulava como mulatólogo ou expert em “mulatas”, contribuíram para a idealização da imagem do que se chamou de “mulata”



exportação (Gomes, 2010). Segundo a autora, enquanto isso a construção dessa categoria profissional tornou-se cada vez mais disciplinarizada, no que dizia respeito à relação entre saber e poder. Nesse sentido, a autora cita Giacomini (2006), dando destaque ao curso que foi realizado no Rio de Janeiro no final da década de 1980 e início da década de 1990 pelo Senac em parceria com grandes empresários que patrocinavam os Shows de “mulatas”. Agora, para ser uma “mulata” profissional, era preciso aprender a ser “mulata”.

A esse cenário pode-se ainda acrescentar a contribuição da Rede Globo. Segundo Gomes (2010) e Corrêa (1996), em 1993, vai ao ar a primeira vinheta televisiva para a chamada do carnaval do Rio de Janeiro e sua transmissão, que acontecia e ainda acontece ao vivo. Nesta vinheta aparecia a “mulata” Valéria Valença, que ficou conhecida por ocupar este cargo até o ano de 2005, quando foi demitida e substituída por outra “mulata”. Nestas vinhetas da Rede Globo, a performance desenvolvida pela mulher era muito próxima do que acontecia nos shows das “mulatas” de Sargentelli. Para Gomes (2010), isso contribuiu ainda mais para a relação de saber-poder à qual as “mulatas” eram submetidas, pois existia agora um padrão exigido para se ser uma boa “mulata” e esse padrão era a “Mulata Globeleza”. Estilizada, abstrata e imaginária, a “Mulata Globeleza” representa de forma resumida e sintetizada todas as outras mulatas que ficaram no passado (Corrêa, 1996).

Em busca de uma mudança dessa imagem e do papel que a mulher negra/ “mulata” desempenhou na história do país, o movimento negro, principalmente o movimento feminista negro, propõe o seguinte posicionamento:

Se o movimento negro (com um perfil masculino de liderança) propõe em sua raiz uma crítica à democracia racial enquanto “mito”, questionando as posições desiguais em termos raciais na sociedade brasileira, a crítica do movimento de mulheres negras se faz “corpo” ao atribuir a “mestiçagem” à violência sexual do homem branco colonizador sobre as mulheres africanas e indígenas. Crítica que se constitui através da conexão diaspórica desse processo de opressão nas Américas. O corpo da mulher negra se torna visível como objeto de múltiplas opressões e o centro das disputas políticas. (López, 2009, p.176)

As mulheres do movimento negro assumem o corpo e a sexualidade da mulher negra como temáticas centrais de sua militância, com uma forte crítica à hipersexualização do corpo da mulher negra e conseqüentemente à criação da “mulata” como uma nova categoria de mulher pronta a ser consumida. Na luta do movimento das mulheres negras, uma das grandes conquistas alcançadas, segundo Gomes (2010), foi:

Sancionada em 2005, a Lei Estadual do Rio de Janeiro número 4.642, através da qual “Fica proibida a veiculação, exposição e venda de postais turísticos, que usem fotos de mulheres, em trajes sumários, que

não mantenham relação ou não estejam inseridas na imagem original dos cartões-postais de pontos turísticos, no âmbito do Estado do Rio de Janeiro” (Gomes, 2010, p.57).

Com as lutas firmadas pelo movimento das mulheres negras e algumas mudanças da postura do Brasil como nação, encontramos hoje um cenário um pouco diferente do que vimos até então. O apelo turístico para com a imagem da mulher negra/“mulata” não é mais utilizado como se via anteriormente. Segundo Gomes (2010):

Se a erotização estava ligada com a exotização na imagem de paraíso de mulatas, agora a ressignificação da mestiçagem carrega consigo a ressignificação do erótico. No Brasil moderno não há espaço para o apelo sexual, mas o apelo sensual é entendido como diferente, pois é componente da identidade nacional mestiça. As mulheres estereotipadas como atrativo turístico não aparecem mais, mas a sensualidade como atratividade é característica do povo. (Gomes, 2010, p.62).

Infelizmente, esta realidade ainda coloca a mulher negra/“mulata” na posição de objeto. Ainda que o movimento das mulheres negras tenha se fortalecido ao longo dos anos e a luta contra a esteriotipização do corpo destas mulheres tenha se tornado pauta presente nas discussões e nas demandas, não foi possível a modificação do imaginário social que mantém a “mulata” como objeto de desejo/consumo. Observa-se ainda a idéia de paraíso natural em que a mulher negra/ “mulata” é idealizada como sensual, de lindas curvas, sendo ainda o símbolo da mestiçagem e romantizada “(ocultando as violências envolvidas na escravidão e na colonização)” (Gomes, 2010, p.63). A estratégia de marketing para vender o país principalmente no exterior se modificou, mas o imaginário sobre a personagem “mulata” se manteve.

Segundo Gomes (2010), no dia 13 de maio de 2003, em comemoração à Abolição da Escravatura, estreia no Brasil o show de “mulatas” da Cia Sandrinha Sargentelli. Até o ano de 2009, haviam sido realizadas mais de 600 apresentações. O trabalho seria uma continuidade do que já havia sido proposto por Oswaldo Sargentelli.

Vimos que muito tempo se passou desde a criação da “mulata”, mas infelizmente “o imaginário da mulata como símbolo da brasilidade mestiça, racial e sexual permanece” (Gomes, 2010, p.67). Para Gomes 2010:

Essa mulata é produzida, discursiva e performaticamente, por literatos, intelectuais, artistas, mídia e pelo turismo. No turista, a mulata “que já é”, “deve ser “passando essa construção por um processo de disciplinarização que produz a mulata profissional e de espetacularização da mulata. O aprisionamento do que é ser mulata é questionado pelo movimento de mulheres negras (em interface com o movimento negro e o movimento feminista) que demonstra as múltiplas possibilidades de ser negra e tenta desconstruir o imaginário da mulata erotizada. Mas esse imaginário é muito forte, na medida em que é

construído e reconstruído em relações de poder machista e racista. Ou seja, esse imaginário reproduz posições desiguais entre homens e mulheres, brancos e negros, onde a mulher negra é quem sofre a maior violência e tem sua reivindicação por outras identidades silenciada. (Gomes, 2010, p. 68)

Diante do exposto vimos que a palavra, a imagem e a mulher “mulata” recebeu ao longo dos anos e dos acontecimentos históricos significados e esteriótipos que ainda a acompanham. Para o nosso trabalho, nos interessa como o artista Di Cavalcanti trabalhou em sua arte com esta personagem. Portanto, agora iremos passar à vida deste artista e à maneira como o mesmo retratou e concebeu a personagem “mulata”.

### **3. SOBRE DI CAVALCANTI**

Para compor o presente estudo optamos por escolher a maneira como Di Cavalcanti se apropria da imagem da “mulata” e como esta personagem se apresenta em sua obra. Conhecido não só por suas telas, mas por seus desenhos, caricaturas, poemas e até músicas, Di Cavalcanti elegeu a “mulata” como a principal personagem feminina que comporia todo o seu trabalho.

Segundo Almeida (2007), a imagem da mulata foi elaborada por Di Cavalcanti para se opor à da mulher branca, mas também à da mulher negra, que era, por sua vez, associada ao trabalho manual. O investimento do artista na expressão da sensualidade dos gestos dessa mulher, expondo seu corpo e sua sensualidade e evidenciando sua sexualidade, tinha como objetivo despertar o desejo masculino.

Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque Melo (Di Cavalcanti) é um artista brasileiro nascido em 6 de setembro de 1897, na cidade do Rio de Janeiro/RJ, mais precisamente na rua Mata-Cavalos, no centro da cidade, em casa de tio abolicionista. É neste ambiente que cresce Di Cavalcanti, em meio à música clássica e também à literatura, o que vai influenciar diretamente sua obra e sua vida (Eluf, 2013).

No ano de 1900, sua família passa a viver em São Cristóvão. Di Cavalcanti ingressa no Colégio Militar quando completa 12 anos de idade. Neste período, começa a escrever versos e a desenhar suas caricaturas e faz aulas de desenho com Gaspar Puga Garcia. Em 1914, seu pai falece. Di é obrigado a trabalhar como caricaturista e também ilustrador da revista Fon-Fon. Sua primeira grande aparição como cartunista acontece no I Salão dos Humoristas, que foi organizado por Olegário Mariano (1889-1958), no Liceu de Artes e Ofícios na cidade do Rio de Janeiro. Ali ele apresenta suas caricaturas feitas em nanquim, que foram muito elogiadas pela imprensa (Eluf, 2013).

Segundo Eluf (2013), em 1917 Di se muda para São Paulo e passa a estudar Direito na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Neste momento, realiza sua primeira exposição individual, apresentando suas caricaturas na redação da Revista A Cigarra, ao mesmo tempo em que inicia seu trabalho no jornal O estado de São Paulo. Até este período, era chamado de Didi. A partir desse momento, seu apelido se encurta e o Di se firma como parte de seu nome artístico.

Como parte de seu trabalho o artista ilustra inúmeros livros a pedido de autores nacionais e estrangeiros, tornando-se amigo de intelectuais e grandes artistas paulistas, como: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida e Monteiro Lobato, dentre outros.

Com o fim da Primeira Guerra Mundial, artistas paulistas retornam ao Brasil, dando início ao fortalecimento do grupo modernista. No ano de 1919, Di, com influências do ilustrador inglês Aubrey Beardsley, ilustra A Balada do Enforcado. Os desenhos que ilustram essa obra se caracterizam pelas linhas leves, alongadas e sinuosas e também pelo uso de elementos decorativos (Eluf, 2013).

No ano de 1921, Di Cavalcanti se casa com Maria, que era filha de um primo-irmão de seu pai. Também em 1921 é responsável pela ilustração e publicação do álbum Fantoches da Meia-Noite, livro editado por Monteiro Lobato, e expõe as ilustrações deste livro na Casa Editora O Livro, na cidade de São Paulo. Em 1922, o artista abandona definitivamente o estudo de Direito.

Di Cavalcanti é um dos principais organizadores da Semana de Arte Moderna que aconteceu de 11 a 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. O artista não só organizou o evento como também expôs 12 de suas obras. Terminado o evento, Di vende algumas peças e, com o dinheiro, viaja para a França. Em suas próprias palavras:

*A semana acabou para mim melancolicamente. A pintura é uma arte que precisa de isolamento. A festa da Semana de Arte Moderna, terminada na embriaguez dos dias de ação, pôs-me diante da postura de Carlitos no final de seus filmes... era preciso ir além! A semana de Arte Moderna levou-me a Paris. Que aventura foi essa viagem! Lá fui eu! (Cavalcanti, 1955, p.22)*

Em sua viagem, Di fixa-se em Paris e passa a desenvolver a atividade de correspondente do jornal Correio da Manhã, retornando ao Rio de Janeiro em 1925. Vivendo entre o Rio de Janeiro e São Paulo, torna-se ilustrador no Jornal Diário da Noite.

Segundo Eluf (2013), Di Cavalcanti se torna amigo de Picasso, o que influenciou sua arte. As cores intensas e as formas simples e curvilíneas demonstram o intenso diálogo entre as suas obras e as de Picasso. No ano de 1928, o artista filia-se ao Partido Comunista Brasileiro

(PCB) e pinta grandes painéis para o Teatro João Caetano, na cidade do Rio de Janeiro. Essas obras foram consideradas como os primeiros murais modernistas da América Latina.

Os anos de 1930 trazem para a vida de Di Cavalcanti grandes acontecimentos. Realiza importantes exposições, como a *Collection of Painting by Brazilian Artists* (1930), em Nova York no Nicholas Roerich Museum. Em seguida, expõe algumas obras em Copacabana, Rio de Janeiro. Também exhibe seus trabalhos na XXXVIII Exposição Geral de Belas-Artes, promovida pela Escola Nacional de Belas Artes (Enba), então dirigida pelo arquiteto Lúcio Costa (1902-98). Por ter abrigado pela primeira vez artistas de perfil moderno e modernista, essa edição da mostra ficou conhecida como Salão Revolucionário (Eluf, 2003, p.22).

Após seu retorno de Paris, Di Cavalcanti elege a mulher, a boemia, o Brasil e suas peculiaridades como os temas centrais de suas obras. Suas telas são nacionalistas e apresentam questões sociais do nosso país (Eluf, 2003). Os anos seguintes a essa volta são marcados principalmente pelas diversas “mulatas” pintadas pelo autor. Segundo Almeida (2007), “a mulata entra como a metáfora - escolhida pelo artista - da sociedade brasileira. Assim Di Cavalcanti está falando como representante do seu tempo e da visão de mundo da época” (p.53).

No ano de 1932, Di Cavalcanti, juntamente com Flávio de Carvalho, Antonio Gomide e Carlos Prado funda o Clube dos Artistas Modernos (CAM), que se tornou posteriormente o “Clubinho dos Artistas”, onde aconteciam diversos encontros, aulas de modelo-vivo e conferências. Uma de suas alunas, com a qual posteriormente Di estabeleceu um relacionamento, foi Noêmia Mourão.

Segundo Eluf (2003), nesse período muitos trabalhos serão produzidos pelo artista como, por exemplo, o álbum *A Realidade Brasileira*. Sua produção começa a incomodar muitas pessoas, pois é considerado um crítico, o que o leva à prisão por três meses no ano de 1932 e novamente no final do ano de 1935. Quando ganhou sua liberdade, escondeu-se com Noêmia na Ilha de Paquetá, mas os dois acabam sendo presos em 1936. Posteriormente, o casal é solto por amigos e parte para Paris, onde o artista passa a trabalhar nas emissões Paris Mondial da Radio Diffusion Française. No ano de 1939 mesmo não residindo no Brasil, participa do III Salão de Maio na Galeria Itá, em São Paulo, no ano de 1939.

Eluf (2003) enfatiza que, no início do ano de 1940, a França é tomada pelos nazistas e Di Cavalcanti retorna para o Brasil. Nesse mesmo período, 40 obras do artista que haviam sido despachadas para o Brasil se perdem no caminho. Di retoma suas atividades e participa do I Salão de Arte da Feira Nacional das Indústrias, no Parque da Água Branca, na cidade de São Paulo e ainda ilustra o livro *Noite na Taverna – Macário*, de Álvares de Azevedo. Neste período,

mergulha de cabeça nos temas tipicamente brasileiros, entre eles a “mulata”, ao qual dedica boa parte do seu tempo.

Ainda na década de 1940, Di Cavalcanti faz diversas exposições em países, como Estados Unidos, Inglaterra, Escócia, Argentina, México e Uruguai, além, de sua terra natal, o Brasil. No ano de 1949, termina seu relacionamento com Noêmia.

No ano de 1953, o artista recebe, juntamente com Alfredo Volpi, o prêmio de Melhor Pintor Nacional e, posteriormente, expõe no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro 70 pinturas que retratam diferentes fases de sua carreira (Eluf, 2003). No mesmo ano, produz não só os cenários, mas também os figurinos do balé *A lenda do Amor Impossível*, além de três painéis em comemoração do IV Centenário da Cidade de São Paulo, que atualmente fazem parte do acervo da Prefeitura do Município.

Em 1955, é lançado o livro *Viagem da Minha Vida: O Testamento da Alvorada*, que retrata a maneira como a literatura e a narrativa compõem as telas do artista. A capa e as ilustrações do livro foram feitas pelo próprio Di Cavalcanti. O livro relata suas angústias, suas conquistas, glórias e ainda as histórias de seus amigos. A publicação deste livro é precedida de importantes exposições do artista, como na XXVIII Bienal de Viena e na IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Segundo Eluf (2003), nesse mesmo ano, ainda expõe 30 de seus trabalhos na Galeria Exclusividades, na cidade do Rio de Janeiro, e, em Montevideu, participa do Salão Comissão de Belas-Artes. Para a cidade de Belo Horizonte, produz um painel para o antigo Banco de Minas Gerais. Ainda nos anos 1950 e 1960, produz outros painéis, como o do Fórum Lafayette, também na cidade de Belo Horizonte, e o do Teatro Cultural Artístico, na cidade de São Paulo.

Segundo Eluf (2003), no ano de 1960, Di é responsável pela pintura das Estações da Via Sacra, para a Catedral de Brasília, e participa da II Bienal Interamericana de Artes Plásticas, na cidade do México. Além de diversas exposições, pinta os painéis para o Palácio do Congresso e para o Banco Lar Brasileiro.

No ano de 1963, uma sala é inaugurada na VII Bienal Internacional de São Paulo para Di. O artista ainda recebe a indicação para adido cultural do Brasil e França pelo então presidente João Goulart, e, por isso, volta à França. Contudo, é impedido de tomar posse do cargo por conta do Golpe Militar de 1964. O segundo volume de suas memórias é publicado com o título *Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca*, novamente ilustrado pelo próprio artista (Eluf, 2003).

Segundo Eluf (2003), Di Cavalcanti concorre a uma vaga para a Academia Brasileira de Letras no ano de 1966, mas não é eleito. Também nesse ano, recupera suas obras que haviam

sido perdidas no início da Segunda Guerra Mundial e tem seu nome incluído na coleção Pinacoteca de Los Genios, editada em Buenos Aires. O único brasileiro que representava a arte brasileira na coleção até então era Portinari.

No ano de 1970, acontecem algumas exposições e retrospectivas da carreira do artista. Em 1971, ocorre a mais importante delas, organizada por Dinah Lopes Coelho no MAM-SP, na qual são exibidas 475 obras resumindo todas as fases do pintor. Neste mesmo ano, Di participa da XI Bienal Internacional de São Paulo e de uma mostra no Rio de Janeiro com 23 obras. Por esta última exposição recebe o Prêmio de Melhor Exposição do Ano, outorgado pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). No ano de 1973, recebe o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) (Eluf, 2003).

Segundo Eluf (2003) e Almeida (2007), em 1975, a saúde do artista já está bem fragilizada e o mesmo é submetido a duas cirurgias. No dia 26 de outubro de 1976, é internado mais uma vez, mas não resiste e morre aos 79 anos de idade.

A produção total de Di Cavalcanti foi estimada em 9.000 obras, entre pinturas e desenhos, expostos em museus brasileiros e estrangeiros e também em coleções particulares por toda a América Latina, nos Estados Unidos e também na Europa.

### **3.1. As “mulatas” de Di Cavalcanti**

Diversas foram as “mulatas” retratadas por Di Cavalcanti. Do início ao fim de sua carreira estima-se que foram centenas de telas, desenhos e caricaturas dedicados a elas. Segundo Almeida (2007), as características enfatizadas pelo artista quando pintava suas “mulatas” são as mesmas que estão presentes no imaginário social construído ao longo dos anos sobre esta mulher. Segundo a autora, ao se apropriar de tais significados, o artista precisa se haver com o que já foi produzido socialmente: “mesmo que não haja a intenção ou que se deseje uma transformação ou re-significação de tal representação, é impossível desvincular esta do simbolismo ao qual ela está inscrita” (Almeida, 2007, p.95). Podemos ver isso na própria fala do artista:

A mulata, para mim, é um símbolo do Brasil. Ela não é preta; geralmente não é pobre; gosta de música e é indolente. A mulata é o feminino, e o Brasil é um dos países mais femininos do mundo. A política brasileira, de todos os tempos, é das coisas mais femininas deste País. A mulata representa tudo isso. (Cavalcanti, 1924)

Segundo Almeida (2007), os papéis destinados às “mulatas” de Di Cavalcanti enfatizam, na maioria das vezes, os lugares sociais que ao longo da história foram reservados a esta personagem: o lugar de sedução, a dançarina alegre, a prostituta, a mulher passiva, o objeto de desejo. Segundo a autora, as mulheres de cor retratadas em romances e poemas são marcadas pela consciência da condição social que ocupam, seja no detalhamento dos seus dotes físicos ou de sua consciência da sua capacidade de manipular e seduzir os homens. Nesse sentido, são descritas com a mesma importância, as mesmas características que estão presentes nas “mulatas” de Di Cavalcanti.

Para Almeida (2007), a maneira como Di Cavalcanti representa a passividade da “mulata” não se diferencia da representação da mulher de cor que sempre foi descrita como objeto de desejo e nunca como sujeito de seu desejo. Segundo a autora, Di Cavalcanti escolheu a temática da “mulata” como símbolo do Brasil. Esta escolha, aliada às suas escolhas estéticas, elegeu as “mulatas” como a representação de um dos principais elementos constitutivos do significado da nação brasileira: a mestiçagem racial.

Para a autora, a “mulata” presente nas obras de arte de Di Cavalcanti mostra sensualidade e incorpora nos seus traços duas formas de prazer: o físico e o emocional. Assim, ela se torna uma imagem idealizada do feminino, sendo aquela que acolhe e fascina os homens sem ameaças. Segundo Almeida (2007), a principal diferença entre as “mulatas” pintadas por Di Cavalcanti e, por exemplo, as “mulatas” presentes na música popular e na literatura é que, para o pintor, elas não são dissimuladas e traiçoeiras. O artista foca na sensualidade e na beleza para aguçar os sentidos de quem as olha e admira.

Segundo Almeida (2007), Di Cavalcanti, além de retratar a realidade social da qual faz parte a “mulata” brasileira também a transforma “de acordo com sua pesquisa visual e pictórica e manipulação da linguagem plástica, alcançando os resultados plásticos desejados por ele” (Almeida, 2007, p.95). A autora enfatiza que os quadros pintados por Di Cavalcanti retratam e ilustram as relações de gênero, raça, classe social e poder de um momento específico, que vai do início do século XX até os anos de 1970.

Di Cavalcanti pintou e retratou o Brasil mestiço nas tonalidades escolhidas para os seus personagens, na maneira como retratou hábitos, costumes e ambientes sociais (Almeida, 2007). Segundo Almeida (2007), suas telas mostram a vida cotidiana de mulheres, principalmente em ambientes internos compostos por cômodos com poucos objetos. Mas o artista também traz para as cenas pintadas algumas janelas e portas, o que mostra alguma referência ao ambiente exterior. Di Cavalcanti, ao pintar as mulatas, a boemia e o samba se consagra como artista



popular, mostra em suas pinturas a cordialidade da alma brasileira mestiça, ainda segundo Almeida (2007), a perpetuar o espaço estereotipado reservado à mulher negra/ “mulata”.

#### 4. INTERSECCIONALIDADE

O estudo sobre a “mulata” nos levou a questionar sobre a partir de que ótica pensaríamos e problematizaríamos as questões que foram surgindo no percurso. Estamos lidando com categorias de poder que se sobrepõem e que, portanto, exigem de nós um olhar específico sobre o objeto escolhido para esta pesquisa.

Pensando então no recorte escolhido para este estudo, optamos pela utilização do conceito de interseccionalidade, considerando que adentramos em questões que relacionam o gênero, a raça e as classes sociais. Nosso intuito aqui será o de trabalhar com as três temáticas (ou categorias) em uma perspectiva de cruzamento e sobreposições. Por isso, entendemos que, tratando-se do que estamos propondo, o estudo da interseccionalidade pode possibilitar uma melhor compreensão do material que analisaremos.

Assim como postula Mayorga (2014): “Baseamo-nos na perspectiva de que as desigualdades sociais exigem abordagens teóricas que pensem dimensões de gênero, raça e sexualidade articuladas com as questões de classe” (Mayorga, 2014, p.225).

O conceito de interseccionalidade surge entre os anos de 1970 e 1980 como uma necessidade do movimento de mulheres feministas negras norte-americanas. Estas questionavam a maneira como o feminismo universalizava a categoria mulher sem levar em consideração as diferenças raciais e étnicas. Esse conceito, no entanto, ganha visibilidade no momento em que ocorre a III Conferência Mundial Contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerâncias Correlatas (Nardi, 2014; Costa, 2014; Oliveira, 2006; Mayorga, 2014).

O conceito foi elaborado pela autora Kimberlé Crenshaw como podemos ver a seguir:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. (Crenshaw, 2002, p.7)

Segundo Crenshaw (2002), a interseccionalidade pode ser entendida como uma analogia em que raça, etnia, gênero e classe são compreendidas como “as avenidas que estruturam os

terrenos sociais, econômicos e políticos” (Crenshaw (2002, p.7). Nessa perspectiva, cada elemento possuía um poder distinto e importante que, ao se encontrarem, irão sobrepor-se e se entrecruzarem, efetivando, assim, intersecções complexas.

Para a autora, a interseccionalidade expõe um conceito a respeito do problema na tentativa de apreender as consequências que surgem a partir das estruturas e das diversas dinâmicas que envolvem a interação ou sobreposição de eixos que colocam o sujeito em situação de subordinação, especificamente o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe, e ainda, outros sistemas que discriminam as mulheres e criam desigualdades sociais.

A interseccionalidade, então, segundo a autora, cumpre um papel importante ao analisar como algumas ações e/ou políticas específicas podem gerar situações que oprimem e como estas se manifestam nesses sistemas. Formulando uma dinâmica ativa do desempoderamento da mulher, ou ainda como pontua Mayorga:

Desse modo, a noção de interseccionalidade será tomada como uma resposta à necessidade evidente em nossas sociedades para compreender as formas de opressão de forma articulada, considerando a complexidade das sociedades contemporâneas, bem como para construir enfrentamentos que possam ser não fragmentados (Mayorga, 2014, p.228)

O movimento feminista negro, então, cumpriu e cumpre um papel importante para os diversos estudos que focalizam de alguma forma as categorias de gênero, raça e classe social dentre outras, “o movimento feminista de mulheres negras potencializou a visibilização dos impactos do marcador racial na produção de subjetividade. Dessa forma, o conceito de interseccionalidade passou a produzir rachaduras nos discursos que focalizavam apenas uma vertente de diferenciação social, a classe (Silveira & Nardi, 2014, p.16) ”.

Como podemos ver ainda nas palavras de Lino (2016):

Os estudos sobre a interseccionalidade, proposta pelo movimento feminista negro, discorrem justamente sobre as hierarquias que estão também internas ao movimento, e que é imprescindível que nos atentemos a estas diferenças nas análises e teorizações da realidade social. Estes se mostram como uma saída das feministas negras à invisibilidade e secundarização. Os sujeitos passam a ser abordados em uma relação direta entre classe, de gênero, de raça/etnia e geração, orientação sexual, origem (Lino, 2016, p.39).

Segundo Rodrigues (2016), o grupo composto por mulheres negras (feministas negras) denuncia de forma veemente as exclusões produzidas pela hegemonia dos grupos feministas que universalizaram as mulheres, evidenciando, portanto, o racismo como grande opressor das mulheres negras que têm suas vidas atravessadas por diversos marcadores como os de raça, gênero e classe.

As mulheres que são marcadas por sua raça, no caso, pela raça negra, serão expostas a diversas sobreposições de opressão, como exposto a seguir na fala de Crenshaw:

As mulheres racializadas frequentemente estão posicionadas em um espaço onde o racismo ou a xenofobia, a classe e o gênero se encontram. Por consequência, estão sujeitas a serem atingidas pelo intenso fluxo de tráfego em todas essas vias. As mulheres racializadas e outros grupos marcados por múltiplas opressões, posicionados nessas intersecções em virtude de suas identidades específicas, devem negociar o 'tráfego' que flui através dos cruzamentos. Esta se torna uma tarefa bastante perigosa quando o fluxo vem simultaneamente de várias direções. Por vezes, os danos são causados quando o impacto vindo de uma direção lança vítimas no caminho de outro fluxo contrário; em outras situações os danos resultam de colisões simultâneas. Esses são os contextos em que os danos interseccionais ocorrem - as desvantagens interagem com vulnerabilidades preexistentes, produzindo uma dimensão diferente do desempoderamento (Crenshaw, 2002, p.177)

Pensando então nas “mulatas” como mulheres racializadas, não podemos deixar de enfatizar o quanto a maneira como foram personificadas como hipersexualizadas nos interessa nesse trabalho. Entendemos que a maneira como a mulher “mulata” foi pintada, descrita nos romances ou nas músicas pode se mostrar como uma forma de opressão interseccional. Segundo Crenshaw (2002), por exemplo, a maneira como a mulher negra ou racializada é mostrada em propagandas irá contribuir para a sua subordinação principalmente no que diz respeito ao direito relacionado ao acesso a políticas reprodutivas e de bem-estar social.

Muitas imagens sobre as mulheres racializadas, ou pobres, segundo Crenshaw (2002), enfatizam que estas possuem um comportamento sexual indisciplinado. Estas imagens impõem a estas mulheres condições de subordinações em que são impostas punições, como o controle de natalidade, de maneira forçada, ou como desestímulo à gravidez, comprometendo seu direito reprodutivo. A autora identifica estas situações como discriminação interseccional, pois estas imagens são derivações dos estereótipos de gênero que diferenciam as mulheres a partir das percepções de condutas sexuais, e ainda, a partir de estereótipos impostos sobre as diferenças raciais e étnicas.

Mayorga (2014) aponta que, para a utilização do conceito de interseccionalidade, é necessário pensar na forma como cada categoria que será interseccionada se originou e, além disso, ter o cuidado para não transformar as intersecções em uma simples soma das diversas submissões. Cabe então, neste caso, a busca histórica de cada categoria de forma a entender como estas se transformaram em categorias políticas. Segundo a autora, as diversas categorias que se interseccionam fazem parte de sistemas de poder que se diferem tanto na maneira como mostram suas dinâmicas constituintes quanto na forma como operam as relações sociais.

Pensando então nos marcadores presentes neste trabalho (Raça, Gênero e Classe), entendemos que, para melhor aproveitamento da interseccionalidade como categoria de análise, precisamos apresentar minimamente a visão que temos destes três eixos.

#### **4.1.Raça**

Segundo a autora Nilma Lino Gomes (2005), a utilização do termo “raça” nos estudos articulados pelas Ciências Sociais, ou ainda, a utilização do termo no uso cotidiano para referir-se aos negros no Brasil, sempre provocou grandes discussões. A autora enfatiza que perguntar a alguém sobre à qual raça pertence costuma causar reações negativas. Enquanto que para alguns a pergunta é entendida como piada, outros reagem com agressividade. Ainda postula Gomes (2005) que isso ocorre devido à complexidade das relações entre negros e brancos desenvolvida em nosso país. Assim, a reação da pessoa questionada sobre sua raça dependerá de sua compreensão acerca do significado da identidade étnico/racial de quem está sendo interpelado.

Segundo Gomes (2005), utilizar a palavra “raça” para identificar as pessoas negras suscita e evoca os “ranços da escravidão e as imagens que construímos sobre ser negro e ser branco em nosso país (Gomes, 2005, p.45). ” Precisamos estar atentos ao uso da palavra e em quais contextos esta surge. Como diz Gomes (2005), é preciso estar atento a quem fala, quando fala e o que se quer dizer quando se pronuncia a palavra “raça”.

Ao usarmos o termo *raça* para falar sobre a complexidade existente nas relações entre negros e brancos no Brasil, não estamos nos referindo, de forma alguma, ao conceito biológico de raças humanas usado em contextos de dominação, como foi o caso do nazismo de Hitler, na Alemanha (Gomes, 2005, p.45)

Para Gomes (2005), precisamos considerar não só o contexto em que surge a palavra “raça”, principalmente quando o termo é utilizado para se referir à realidade dos brasileiros e de outros povos negros, brancos, amarelos ou indígenas

Como acrescenta Gomes (2005), sabemos que, no século XIX, o termo “raça” era utilizado para designar raças superiores e inferiores, brancos e não brancos. Diferentemente desta ideia, o movimento negro e alguns sociólogos que estudam o fenômeno racismo utilizam o termo interpretando-o como dimensão social e política do sujeito. Usam esta terminologia na compreensão da discriminação racial presente em nossa sociedade brasileira, que é permeada não somente pelas questões culturais das diversidades de grupos étnico-raciais, como também

pela forma como nossa sociedade enxerga aspectos físicos, estético-corporais, dos pertencentes a estes grupos. Ademais, a “raça como uma construção social, que escapando ao realismo biológico, tem funções sociais, políticas e econômicas” (Mayorga, Donato, Borges & Souza, 2013, p.262).

Podemos ver o conceito de “raça” postulado e defendido por Antônio Sérgio Alfredo Guimarães (1999) como:

Um conceito que não corresponde a nenhuma realidade natural. Trata-se, ao contrário, de um conceito que denota tão-somente uma forma de classificação social, baseada numa atitude negativa frente a certos grupos sociais, e informada por uma noção específica de natureza, como algo endodeterminado. Mas por mais que nos repugne a empulhação que o conceito de ‘raça’ permite – ou seja, fazer passar por realidade natural preconceitos, interesses e valores sociais negativos e nefastos, – tal conceito tem uma realidade social plena, e o combate ao comportamento social que ele enseja é impossível de ser travado sem que se lhe reconheça a realidade social que só o ato de nomear permite. [...] A realidade das raças limita-se, portanto, ao mundo social [...] a noção de raça, neste sentido, difere de outras noções ‘essencialistas’, como a de sexo, por exemplo, embora se preste às mesmas práticas discricionárias e naturalizadoras do mundo social, em pelo menos dois aspectos fundamentais. Em primeiro lugar, porque a noção de raça não se refere a nenhuma diferença física inequívoca, como ocorre com a noção biológica de sexo (cuja naturalidade, para ser suplantada, precisa da noção de gênero). Segundo, porque a noção de raça classifica os indivíduos segundo critérios ambíguos, mas justificados numa teoria específica, em que a ideia de ‘raça’ é central (Guimarães, 2002, pp. 9-10).

Ainda segundo Guimarães (2003), as pessoas que foram escravizadas no Brasil foram nomeadas “africanas” e “negras”. Segundo o autor, estas identidades foram criadas originalmente na sociedade escravocrata brasileira. Sociedade onde a função do negro estava estabelecida e esta era exercida na escravidão. Nesta sociedade a importância da raça se dava no sentido de alocar as pessoas em posições sociais ou classes sociais.

Para Carneiro (2005), a perspectiva cunhada por Guimarães (2002) esclarece e justifica que a cor apresenta em si a conotação racial indecomponível. Isso porque a cor tornou-se critério para as diferenças sociais existentes entre os negros e brancos, no instante em que se concebe uma concepção de raça em que a cor tem peso e será responsável por estabelecer as diferenciações raciais.

Segundo a autora Neusa Santos Souza (1983), por ser um país multirracial e racista, no Brasil a raça exerceu e exerce funções simbólicas distribuindo indivíduos em diferentes posições sociais. A autora dispõe que a maneira como o negro foi inferiorizado, mesmo após a abolição da escravatura com a instauração da sociedade capitalista, o colocou em uma posição rígida. Persistiram os padrões tradicionalistas das relações sociais entre brancos e negros em que ao branco conservou-se em sua posição privilegiada, enquanto ao negro restou a posição inferior: o feio, o sujo, sem humanidade.

Devido a essa forma como a *raça* opera em nossa sociedade é que militantes do Movimento Negro e alguns outros intelectuais ainda não abandonaram o termo *raça* para falar sobre a realidade do negro brasileiro. Esses profissionais entendem a importância do uso de outros termos para falar do pertencimento racial do brasileiro como, por exemplo, o termo *etnia*, mas também discutem que, no caso dos negros brasileiros, substituir o termo *raça* por *etnia* não resolve, na prática, o racismo que aqui existe e nem altera totalmente a compreensão intelectual do racismo em nosso país. Por isso, esses pesquisadores e militantes, ao falar sobre o negro brasileiro, ainda adotam o termo *raça*, porém, com outro sentido e com outro significado (Gomes, 2005, p.47)

Decorrente do que pontuam Gomes (2005) e Costa (2006), estudiosos e grupos militantes, que lançam mão do termo “raça”, não o fazem na perspectiva biológica do termo. Contrariamente, atribuem ao termo um significado político que surge a partir do uso da análise do tipo de racismo predominante no nosso país, levando em contas as dimensões sociais, históricas e culturais às quais essa realidade nos remete. Compartilhamos do entendimento dos autores e enfatizamos a importância da utilização do termo “raça” como marcador importante para a compreensão das relações de dominação entre brancos e negros como mostrado a seguir:

Entendemos que no Brasil o conceito de raça é pertinente para análises das relações entre a população branca e a população negra, principalmente porque não se pode falar de diferenças culturais entre esses grupos, e sim de relações de exploração, de dominação, de discriminação e de privilégios das pessoas brancas com relação às pessoas negras (Silveira & Nardi, 2014, p.17).

Para Munanga (2005-2006), a questão problemática não está no termo “raça”, pois este, segundo o autor, “é uma classificação pseudocientífica rejeitada pelos próprios cientistas da área biológica” (Munanga, 2005-2006, p.53). Para o autor, a questão emblemática do Brasil está no racismo e em sua hierarquização e desumanização, que encontram justificativa nas discriminações existentes. Munanga (2005- 2006) Enfatiza que, em nosso país, a criação do racismo se deu justamente na negação do mesmo e que o conceito de “raça” não se faz necessário para sustentação do racismo. Para o autor, o que importa é a organização dos negros:

[...] o Movimento Negro vem tentando conscientizar negros e mestiços em torno da mesma identidade através do conceito “negro” inspirado no “black” norte-americano. Trata-se, sem dúvida, de uma definição política embasada na divisão birracial ou bipolar norte-americana, e não biológica. Essa divisão é uma tentativa que já tem cerca de trinta anos e remonta à fundação do Movimento Negro Unificado, que tem uma proposta política clara de construir a solidariedade e a identidade dos excluídos pelo racismo à brasileira. (Munanga 2005-2006, p.53).

Segundo Munanga (2005-2006), para se combater o racismo não há a necessidade do abandono ou erradicação da palavra “raça”, por se tratar apenas de um conceito e não de uma determinada realidade. Trocar a “raça” por “etnia” ou outros léxicos também não resolveria a

questão, pois o racismo, segundo o autor, é como um parasita que encontra lugar em qualquer conceito. Entendemos, portanto, a importância do conceito de “raça” como uma das categorias que interseccionam o nosso objeto de estudo. Quando falamos da “mulata”, inevitavelmente evocamos este conceito como tentativa de entender sobre qual mulher estamos falando e, com isso, conseguimos traçar um caminho para alcançar o que se propôs enquanto objetivo desta pesquisa. Além de assumirmos o compromisso de dar visibilidade ao que ainda se fazia invisível.

Para este estudo nos apoiamos ainda no que enfatiza Carneiro (2005):

Em nosso entendimento, igualmente, o termo raça possui essa dupla perspectiva. Enquanto instrumento metodológico, pretende compreender as relações desiguais entre os diferentes grupos humanos, mais especificamente as desigualdades de tratamento e de condições sociais percebidas entre negros e brancos no Brasil. Enquanto prática discursiva, os estudos nele inspirados visam a modificação das relações sociais que produzem as discriminações e assimetrias raciais (Carneiro, 2005, p.52).

Após iniciar esta discussão com o que consideramos necessário abordar sobre “raça”, partimos a seguir para o conceito de gênero.

#### **4.2. Gênero**

A terminologia “gênero” surge inicialmente nos anos de 1950/1960 nos Estados Unidos, tendo como campo principalmente a Psicologia. Trabalhos desta época destacavam a diferenciação entre identidade sexual e sexo biológico, utilizando aqui a oposição sexo/gênero (Mayorga, Coura, Miralles & Cunha, 2013).

Segundo Haraway (2004) “todos os significados modernos de gênero se enraízam na observação de Simone de Beauvoir de que “não se nasce mulher”” (Haraway, 2004, p.211). O conceito segundo a autora também se baseou nas condições sociais do pós-guerra que colocou a mulher no cenário como sujeito em movimento participante de um coletivo histórico. Haraway (2004) enfatiza que o conceito de gênero então busca a desnaturalização da diferença sexual nas mais diversas lutas feministas, buscando não só explicar, mas também transformar os sistemas históricos que diferenciam sexualmente homens e mulheres os colocando em papéis sociais nas relações hierárquicas e antagonistas.

O livro “O segundo sexo”, de Simone de Beauvoir (1949), apontado por Haraway (2004) como fonte de inspiração para as conceituações de gêneros mais modernas, mostra a situação das mulheres subjetivadas e subordinadas pelo olhar masculino. “Beauvoir propõe uma reflexão sobre a produção de hierarquias que subordinam as mulheres, sendo as ciências/ academia, espaços privilegiados para a reprodução destas desigualdades” (Rodrigues, 2016, p.23).

Segundo Rodrigues (2016), a década de 60 constitui-se como um período em que teóricas e acadêmicas, assim como Beauvoir (1949), buscaram novas estratégias com foco na produção teórica que pudesse contrapor-se aos determinismos biologicistas. Esse momento histórico foi nomeado como “movimento feminista de segunda onda”. O que se produziu neste momento foi uma universalização da percepção da opressão feminina. Tal fato permitiu a introdução de uma pauta política no movimento.

Rodrigues (2016), citando Nogueira (2001b) e Piscitelli (2009), resume o que foram as chamadas três ondas do feminismo. Como podemos ver a seguir:

A compreensão da história feminista através das ondas propõe que a primeira onda consistiu nas lutas das mulheres por Direitos Cívicos e Políticos no final do século XIX e início do século XX, principalmente na Europa e América do Norte. A segunda onda teria se iniciado na década de 60 e teve como pauta a articulação pela desnaturalização das desigualdades sexuais a partir da compreensão da universalidade da opressão feminina e a construção de um sujeito político unificado, a mulher. A terceira onda, a partir da década de 80, iniciou-se com as denúncias de mulheres de diversas partes do mundo, não contempladas pela centralidade das explicações de gênero/patriarcado. Tais mulheres propunham um debate também interno ao feminismo, contribuindo para visibilizar tensões e hierarquias até então silenciadas (Rodrigues, 2016, p.23 *apud* Nogueira, 2001 & Piscitelli, 2009).

Segundo Mayorga (2014), vários estudos realizados no século XX, por autoras como Rubin (1975), Millet (1970/2000) e Pateman (1993), e ainda feministas marxistas entre os anos de 1960 e 1970, buscaram mostrar a maneira como as mulheres foram invisibilizadas nas diversas teorias da vida social. Ainda segundo a autora, quando se balizou para a compreensão da opressão de gênero, uma teoria do poder trouxe às ações feministas grandes contribuições. Com isso as feministas alcançaram conquistas essenciais nos diversos campos do trabalho, sexualidade, participação política e também na educação.

Segundo Lino (2016), a mulher negra brasileira encontra-se em situação de grande desvantagem, uma vez que a mesma ocupa um lugar de tripla desigualdade, por sua raça, por seu gênero e também por sua classe econômica. Como consequência sua posição atual a coloca em situação de risco. Por ocupar este espaço na sociedade, não possui boa qualidade de vida e bem-estar físico, social e mental.

Segundo Matos (2008), as feministas são responsáveis por ampliar na academia, nas ciências humanas e sociais, os estudos de gênero como uma nova proposta. As reflexões produzidas então por estas mulheres passaram a ser uma nova proposta teórica-conceitual para os estudos relacionados ao gênero. Como conceito, gênero se estabelece na metade da década de 70 (Matos, 2008; Rubin, 1975; Scott, 1986) e ganha maior visibilidade e disseminação nos anos de 1980 (Matos, 2008).



Matos (2008) destaca que houve um investimento na utilização do conceito de gênero, que se deu na tentativa de separação do sexo – como uma categoria de análise baseada no biológico com abordagem essencialista do que se entendia por gênero - que enfatiza a dimensão social, histórica e política em que se prioriza uma análise relacional. Segundo a autora, de forma geral, gênero tem sido uma categoria acionada na maioria das vezes em sua forma binária, ou seja, homem/mulher, masculino/feminino, referindo-se sempre às diferenças presentes entre estes, e em alguns momentos também diferenciando homo e heterossexualidade, já entrando no campo das sexualidades.

Matos (2008) acrescenta ainda que o pensamento feminista na modernidade vai em busca da mudança, da modificação dos significados de gênero que ainda são aplicados. O que se busca hoje, segundo a autora, é uma tentativa de desestabilizar as diversas concepções de gêneros. A tentativa das feministas visa produzir e compartilhar novas perspectivas analíticas transversalizadas pela classe, raça, faixas etárias e dimensões sexuais. “Gênero tem cumprido o papel fundamental nas ciências humanas de denunciar e desmascarar ainda as estruturas modernas de muita opressão colonial, econômica, geracional, racista e sexista, que operam há séculos em espacialidades (espaço) e temporalidades (tempo) distintas de realidade e condição humanas” (Matos, 2008, p.336).

Interessa-nos muito o que mostra Matos (2008), quando enfatiza que, aos poucos, gênero vem sendo trabalhado como um conceito norteador e não como uma questão central de questionamento nas ciências humanas. Neste caso, o que se tem feito é trabalhar com “teorias e gênero”. Em outros casos, “gênero” ganha posição de destaque, absorvendo esta teoria de forma sistemática, sendo reconhecida então como “teorias de gênero”, na perspectiva feminista. Para a autora, seja como uma estudiosa (o) das teorias e gênero ou como estudiosa (o) das teorias de gênero:

Todos deveriam partir de um ponto comum que seria o da subordinação da mulher ao homem, para entender e explicitar, relacionalmente, as muitas vicissitudes de como tais relações de dominação e opressão são elaboradas socialmente. O conceito também abriu espaço analítico para se questionar as próprias categorias de homem e de masculino, bem como de mulher e de feminino, que passaram a ser fruto de intenso processo de desconstrução. (Matos, 2008, p.337)

Segundo Matos (2008), atualmente gênero está alocado como um campo de estudo legitimado no que diz respeito às discussões científicas. A autora pressupõe que neste sentido já se fazem presentes regras e padrões que instituem gênero como campo de estudo de forma consensual, mas ainda assim um campo de estudos consideravelmente novo tendo em vista a

maneira como foi visto e tratado anteriormente. Contudo, “os estudos de gênero com viés feminista, ao desmontarem parte substantiva da epistemologia ocidental, descentrando a razão universal que historicamente teria sido um produto da dominação do gênero masculino, já conquistaram terreno legítimo no conhecimento” (Matos, 2008, p.342).

Para nós o que interessa é a maneira como “gênero” foi apropriado, questionado, desmistificado, reinventado e resignificado pelas mulheres feministas negras. Tal proposta coloca em xeque a maneira como as mulheres e suas especificidades foram universalizadas e ainda a necessidade de se transformar gênero em um marcador social de forma a denunciar inclusive as diferenças muitas vezes ocultas dentro do próprio movimento feminista (Mayorga, 2014).

O que se segue é uma tentativa de nomear e reconhecer nossa terceira categoria de interesse: a classe social.

### **4.3. Classe**

Para o conceito de classe optamos por trabalhar com o que presume o autor Antônio Sérgio Alfredo Guimarães em três obras que consideramos de extrema relevância para o nosso trabalho: *Classes, Raças e Democracia* (2002), onde o autor reúne artigos escritos por ele entre 1999 e 2001. *Racismo e Anti-Racismo no Brasil* (1995) e o texto “Como trabalhar com raça em sociologia” (2003). Além deste autor e das obras elencadas aqui, trazemos outras contribuições consideradas pertinentes.

O conceito de classe, segundo Guimarães (2002), central para a compreensão dos estudos de estruturas, organização e estratificação social, nasce na academia brasileira em estudos como o de Donald Pierson em 1942, que caracterizou o Brasil como “sociedade multirracial de classe”. Segundo o autor, ainda no ano de 1940, “a revista *Sociologia*, editada pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo, serviu de veículo para o primeiro debate teórico sobre classes sociais, na nascente sociologia brasileira” (Guimarães, 2002, p.13 *apud* Pierson, 1945, 1948; Pinto, 1946; Fernandes, 1948; Willems, 1948).

Segundo Guimarães (2002), referindo-se a Marx (1967), o conceito de “classe”, tal qual o conhecemos, universalizou-se e difundiu-se através do que foi cunhado por Marx e os marxistas, com o intuito de demonstrar que, para a organização, dinâmica e desenvolvimento da sociedade capitalista moderna e também da sociedade burguesa, foi necessária a exploração da mão de obra trabalhadora. Para tanto, segundo o autor, a análise de Marx (1967) eliminou do debate gênero, a etnia, a idade, a raça, a religião, a nacionalidade, etc. Ou seja, ele não considerou todas estas outras formas de coerção não econômicas, quando se atentou à relação social do trabalho no que se entendia por capitalismo.

Sua intenção era encontrar e analisar a relação de exploração entre capital e trabalho que fosse tipicamente capitalista. O argumento político erroneamente derivado dessa análise em abstrato, que muito deve ao evolucionismo do século XIX, foi o de que as classes sociais capitalistas se formam prescindindo de qualquer uma daquelas formas de sociabilidade, consideradas a partir daí como formas arcaicas, a serem superadas pelo próprio regime capitalista (Guimarães, 2002, p.10).

Ainda falando sobre a análise Marxista, Guimarães (2002) pontua que o conceito de classes sociais em Marx foi utilizado como uma ferramenta analítica, para estudar a exploração do trabalho não levando em consideração outros eixos, como raça e gênero. Contudo, na prática e em nossa realidade, estas categorias não observadas na análise Marxista aparecem misturadas e não se separam. “Assim, tautologicamente e por definição, não se pode escapar do fato de que as desigualdades raciais no capitalismo sejam também desigualdades de classe (afinal trata-se de apropriação diferencial)” (Guimarães, 2002, p.10).

Sobre o preconceito de cor e/ou raça, Guimarães (2002) aponta para as diferenças entre brancos e negros em uma perspectiva de classes. O que mantém as desigualdades e o preconceito dentro de uma mesma classe é a maneira como os componentes “raciais” atuam e atuaram nas gerações destas desigualdades.

Voltando no que falamos sobre o início da utilização e disseminação do conceito de classe na academia brasileira, Guimarães (2002) acrescenta que neste campo de estudo surgiram dois lados opostos. Num lado, estudiosos, que viam “classes” como meros estratos sociais, dotados de consciência e sociabilidade próprias, de outro lado, aqueles que viam as classes como estruturas sociais, que condicionavam as ações coletivas nas sociedades capitalistas” (Guimarães, 2002, p. 13-14).

O que estava em voga, neste sentido, segundo Guimarães (2002), para além da disputa entre duas tradições de disciplina – antropologia X sociologia, ou ainda entre as metodologias dos estudos de comunidade X os estudos chamados de históricos estruturais, era a questão do que seria tomado como objeto para as reflexões sociológicas brasileiras.

Se de um lado classe era utilizado como um conceito descritivo, por outro era utilizado como um conceito explicativo. Para Guimarães (2002), é no ano de 1960 que acontece o predomínio dos estudos que consideram a análise de classe como eixo central para a explicação sociológica. Guimarães (2002) nos aponta ainda que:

*A análise de classe*, enquanto estilo de explicação, se fundamenta no princípio de que a estrutura social e sua reprodução dependem, fundamentalmente, da ação das classes. Tal estilo de fazer sociologia con-

siste, basicamente, em interpretar e explicar os fenômenos sociais a partir do comportamento e das atitudes de atores coletivos, referidos, direta ou indiretamente, às classes sociais, prescindindo ou não de atores individuais (Guimarães, 1999, p.14-15)

Para Guimarães (2002), o salto na mudança da utilização e concepção do conceito de classe se dá no início dos anos de 1980 quando Sader, Paoli e Telles (1983-1986) mudam a utilização do conceito incorporando, de forma sistemática, outros conceitos. Dentre estes, a “experiência”, o “cotidiano”, o “imaginário”, etc. estes conceitos eram utilizados pela filosofia política e pela história social, o que possibilitou uma crítica ao modelo de conceituação de classe antes utilizado pela sociologia brasileira. Aqui se incluiu o movimento social no conceito de classe, ou o processo formador das classes a partir do que praticavam os atores sociais nas mais amplas esferas de suas vidas produtivas ou não.

Para Sader e Paoli (1986), o conceito de classe seria compreendido como: “[...] um coletivo presente duplamente: 1) na experiência única com aqueles que se identificam com e em cada uma dessas situações e 2) na elaboração mais geral de todos, reconhecendo algo em comum entre experiências distintas” (Guimarães, 2002, p.26 apud Sader & Paoli, 1986, p. 61).

Para Chauí (2016), a divisão social de classe baseia-se em uma ideologia em que as particularidades de uma classe, aquela responsável por dominar as relações sociais, buscam invisibilizar e ocultar o propósito maior destas particularidades, que é a divisão da sociedade em classes.

Segundo Guimarães (2003), podemos compreender classe analiticamente de duas maneiras: através da associação ou como uma comunidade. No caso desta última, seria uma comunidade de origem ou de destino. Se estivermos falando da comunidade de origem, segundo o autor referindo-se a Thompson (1958), Pzeworski (1977), Burawoy (1979); Wright (1985), podemos pensar nas mesmas lógicas dos discursos de raças, etnias, etc. Guimarães (2003) enfatiza que classe como uma comunidade não possui um estado permanente por estar sempre em transformação, pois, para se manter, esta mesma comunidade necessita de dois discursos: um de origem e outro de destino. Para isso, necessita-se de tempo, construção histórica e política, o que não se consegue de uma hora para outra.

Guimarães (2003), citando Weber e a maneira como o mesmo distingue grupos abertos e grupos fechados, acentua ainda que, no Brasil, se trataria de grupo fechado, pois aqui as relações sociais se baseavam na cor- negro sinalizando a ideia de raça, de cultura, civilização, descendência etc. Segundo o autor, todavia, as pessoas se referiam à divisão sempre em “senhores” e “escravos”, se referindo a uma divisão de classes. Raças e classes então, segundo o autor, já se articulavam de forma íntima ainda no período de escravidão.

Entendemos que, apesar da separação feita das categorias raça, gênero e classe neste texto, torna-se impossível tratar destas questões de forma separada, sem levar em consideração todas as sobreposições e interseções que acontecem entre estas categorias.

Para finalizar esta discussão com entendimento de que raça, gênero e classe social devem ser consideradas e analisadas de forma integrada, trazemos a contribuição da autora negra e feminista Sueli Carneiro (2001) para corroborar com o que pensamos e defendemos neste estudo:

Esse novo olhar feminista e anti-racista, ao integrar em si tanto as tradições de luta do movimento negro como a tradição de luta do movimento de mulheres, afirma essa nova identidade política decorrente da condição específica do ser mulher negra. O atual movimento de mulheres negras, ao trazer para a cena política as contradições resultantes da articulação das variáveis de raça, classe e gênero, promove a síntese das bandeiras de luta historicamente levantadas pelos movimentos negros e de mulheres do país, enegrecendo de um lado, as reivindicações das mulheres, tornando-as assim mais representativas do conjunto das mulheres brasileiras, e, por outro lado, promovendo a feminização das propostas e reivindicações do movimento negro. (Carneiro, 2001, p.2)

Finalmente, destacamos a importância do assunto proposto neste capítulo como meio para discussões que se seguem na nossa análise dos dados. Seria uma tarefa ainda mais árdua e difícil sem estes parênteses que abrimos na tentativa de buscar o caminho que seria percorrido na compreensão e análise do nosso objeto de estudo.

## **5. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS**

Quando decidimos realizar qualquer estudo que abarque os fenômenos sociais, precisamos ter a consciência do tamanho do desafio que teremos ao longo do percurso para realização de uma pesquisa. Iremos de encontro às incertezas e incompletudes por se tratar justamente da complexidade do que chamamos de vida ou cotidiano social.

A escolha do procedimento metodológico que irá compor um estudo realizado no campo social deve ser realizada de maneira a possibilitar o acesso às informações desejadas e, ao mesmo tempo, a exploração e interpretação das mesmas, garantindo à (o) pesquisadora (o) o mínimo de segurança para lidar com as inúmeras possibilidades que surgirão durante o seu processo de pesquisa e conseqüentemente de escrita.

O que vem sendo utilizado, na maioria das pesquisas sociais, são as abordagens investigativas que vêm o informante como a fonte direta do material de análise, obtido através das entrevistas, questionários e outras técnicas. No entanto, a pesquisa documental, que acessa o

comportamento humano de forma indireta, vem se mostrando uma alternativa potente para as investigações dos fenômenos e manifestações humanas (Godoy, 1995).

Pelas características do nosso objeto, optamos pela pesquisa documental qualitativa, com análise dos dados a partir da semiótica. No que diz respeito ao uso da pesquisa documental, não podemos deixar de enfatizar o que se entende por documentos:

A palavra "documentos", neste caso, deve ser entendida de uma forma ampla, incluindo os materiais escritos (como, por exemplo, jornais, revistas, diários, obras literárias, científicas e técnicas, cartas, memorandos, relatórios), as estatísticas (que produzem um registro ordenado e regular de vários aspectos da vida de determinada sociedade) e os elementos iconográficos (como, por exemplo, sinais, grafismos, imagens, fotografias, filmes). Tais documentos são considerados "primários" quando produzidos por pessoas que vivenciaram diretamente o evento que está sendo estudado, ou "secundários", quando coletados por pessoas que não estavam presentes por ocasião da sua ocorrência (Godoy, 1995, p.22)

Ainda na perspectiva de Godoy (1995), nos interessa este tipo de pesquisa, pois, segundo a autora, os documentos são considerados uma fonte natural de informações, pois surgem em um período histórico, econômico e social e, desta forma, nos fornecem dados específicos deste mesmo contexto no qual foi produzido. As informações contidas nos documentos seriam uma fonte não-reativa, ou seja, o que foi apreendido nestas informações não sofre modificações com o passar do tempo.

Tendo em vista a natureza desta proposta, optou-se pela pesquisa qualitativa por suas características que priorizam a busca pelo entendimento de um determinado processo no seu contexto. Como postula Godoy (1995): "Considerando que a abordagem qualitativa, enquanto exercício de pesquisa, não se apresenta como uma proposta rigidamente estruturada, ela permite que a imaginação e a criatividade levem os investigadores a propor trabalhos que explorem novos enfoques" (Godoy, 1995, p. 23).

Assim, a pesquisa documental, segundo essa autora, é bastante apropriada para quem deseja pesquisar longos períodos históricos e/ou quando se pretende identificar as variadas práticas que cercam determinado fenômeno.

## **5.1. Banco de dados**

A pesquisa documental, seguindo a argumentação, exige a escolha dos documentos para compor a pesquisa, a sua codificação e ainda a análise destes documentos como dados coletados pelo pesquisador (Godoy, 1995).

No nosso caso, trata-se do resultado da coleta de imagens das obras artísticas produzidas pelo artista plástico Di Cavalcanti, que em sua vida produziu diversas pinturas, desenhos e caricaturas, que retratavam a “mulata” brasileira. Após a escolha do artista que nos forneceria material para ser analisado, foi necessário então encontrar a melhor maneira para acessar o material, no caso as obras pintadas pelo artista, para posteriormente ser realizada a análise das mesmas.

Para que a obra de arte de um determinado artista possa se tornar de domínio público é necessário a espera de 70 anos após a sua morte. Como Di Cavalcanti faleceu em 1976, seu acervo ainda não é de domínio público.

Uma primeira saída para nosso problema seria, então, a consulta na internet, na tentativa de se obter o maior número de obras digitalizadas e disponibilizadas para que assim pudéssemos dar continuidade ao trabalho. Partimos então para a tarefa de garimpar estas obras e com isso percebemos que não seria uma tarefa muito fácil. Algumas imagens de obras atribuídas a Di Cavalcanti foram localizadas, mas a certificação da autoria de algumas imagens não era garantida.

## 5.2. Coleta de dados

*O exame de materiais de natureza diversa, que ainda não receberam um tratamento analítico, ou que podem ser reexaminados, buscando-se interpretações novas e/ou complementares, constitui o que estamos denominando pesquisa documental (Godoy, 1995, p.24).*

Para que fosse possível coletar as imagens das obras de arte de Di Cavalcanti, identificadas pelo próprio artista como retratando “mulatas”, optou-se por uma pesquisa de campo. A primeira tentativa de coleta foi então realizada na Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), situado na cidade do Rio de Janeiro. No período compreendido entre 23 e 27 de março de 2016, foi realizada a coleta de dados, nesta biblioteca.

No MNBA encontram-se 25 obras do artista. No entanto, nenhuma delas tem em seu título a palavra “mulata”<sup>10</sup>. Mas estar diante das obras e poder ver cada uma delas serviu de

---

<sup>10</sup> Decidimos trabalhar apenas com as obras nas quais o título apresentava o termo “mulata”.

maior incentivo para o trabalho. O acervo do artista no MMBA, além das 25 obras, inclui diversos livros que contam sua história, com imagens das principais obras. Há ainda diversos recortes de revistas e jornais do período em que o artista ainda estava vivo. Estes recortes guardavam entrevistas do próprio Di e críticas escritas por escritores que viam em sua obra o retrato da realidade social do Brasil.

Todo o material acessado fazia parte de uma pasta específica de documentos que continham apenas informações relacionadas ao artista em questão. Foi-nos permitido então fotografar o necessário para a pesquisa, uma vez que os documentos do acervo do Museu não podem ser retirados das suas dependências.

Deste acervo foram coletadas 52 imagens que se dividiam em óleos sobre tela, pinturas com nanquim, desenhos feitos com lápis e/ou carvão. Havia imagens coloridas e também em preto em branco, mas todas retratando a “mulata” brasileira.

Cabe então neste momento retomarmos os objetivos da nossa proposta de pesquisa que se propôs a identificar, descrever e analisar os elementos de significado presentes em obras que retratam mulatas, executadas pelo artista Di Cavalcanti, procurando considerá-los segundo questões envolvidas de raça, gênero e classe. E ainda de forma específica: identificar, descrever e analisar os elementos figurativos típicos da caracterização de mulatas em obras de arte brasileira; identificar, descrever e analisar elementos figurativos referentes aos ambientes retratados nessas mesmas obras (contextos, social, cultural, econômico, geográfico); analisar, segundo a interseccionalidade, a Psicologia Social e outras contribuições, o conjunto de resultados encontrados particularmente em relação às questões de gênero, raça e classe social envolvidas e contribuir para o desenvolvimento de procedimento de análise de imagens em psicologia social, com foco nas artes plásticas (pintura).

A partir da consideração dos objetivos aqui expostos, escolhemos, entre as 52 imagens que havíamos coletado, aquelas a serem analisadas. Primeiramente, organizamos estas imagens segundo as técnicas utilizadas pelo artista. Escolhemos as obras de óleo sobre tela, justamente pela riqueza de informações que poderiam ser extraídas das mesmas. Com esta primeira seleção, obtivemos 35 imagens. Deste total, 14 imagens retratavam cenas nas quais apareciam não só uma “mulata”, mas outros personagens também, considerando-se aquilo que propomos em nossos objetivos. Por fim, das 14 imagens que compunham este último grupo, optamos, com o objetivo de circunscrever um contexto sócio-cultural mínimo de produção, por analisar aquelas obras que foram produzidas na mesma década, ou seja, todas as sete imagens analisadas foram produzidas na Década de 1960. As imagens selecionadas foram as seguintes:



Duas mulatas com vaso de flores, dec. 60

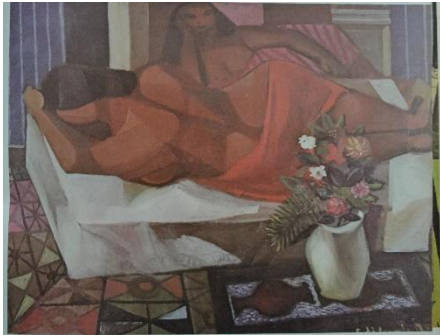


FIGURA-1

Duas mulatas na varanda , 1961



FIGURA-2

Mulatas de Petrópolis, 1962

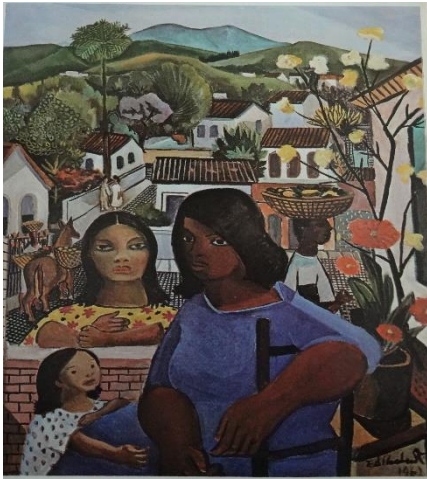


FIGURA-3

Mulatas e flor, 1964



FIGURA-4

Mulatas, onde eu seria feliz, 1965

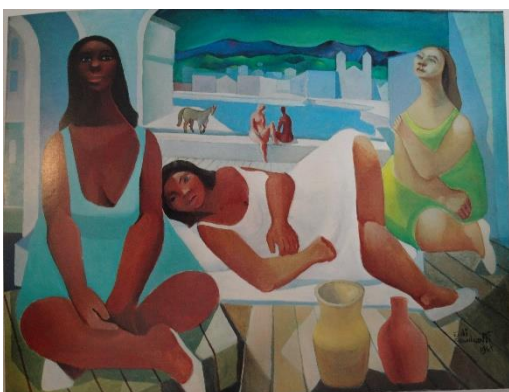


FIGURA-5

Mulata com gato, 1966

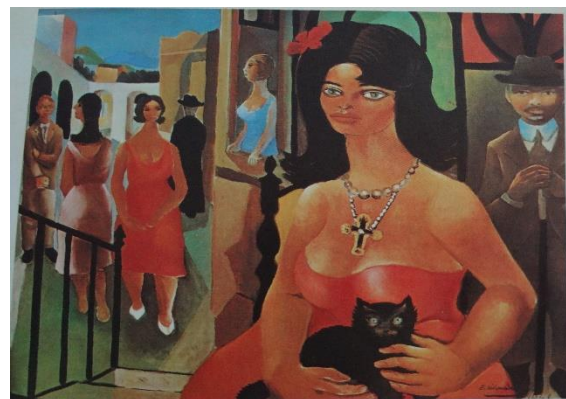


FIGURA-6

Três mulatas com flores, 1968



FIGURA-7

### 5.3. Procedimentos de análise

Como procedimento para a análise das imagens optamos pela análise semiótica. Acreditamos que, através da semiótica, apreenderíamos melhor os significados e significantes das “mulatas” pintadas por Di Cavalcanti. Passaremos agora a apresentar algumas informações sobre esse tipo de análise.

#### 5.4.O conceito de imagem

O conceito de imagem abarca muitas possibilidades, possui diversos significados que são utilizados de maneiras diferentes, como um desenho feito por uma criança ou uma grande tela feita por um renomado artista, ou ainda um filme, um cartaz ou grafite. Apesar dessa diversidade, é consenso que sempre haverá algo de visual e que a produção desse visual dependerá sempre de um sujeito. Para se tornar imagem, esse algo dependerá de alguém que o produza e/ou que o reconheça como imagem (Joly, 2007).

Segundo Joly (2007), aprendemos ao longo da história a associarmos imagem às “noções complexas e contraditórias que vão da sabedoria ao divertimento, da imobilidade ao movimento, da religião à distração, da ilustração à semelhança, da linguagem à sombra” (Joly, 2007, pg. 17). O que conceituamos como imagem, segundo Joly (2007), é algo heterogêneo que reúne, em um limite, como, por exemplo, em um quadro, diversas categorias e signos.

Como ocorreu uma disseminação dos diversos usos e significados da palavra imagem, esta realidade permitiu, segundo Joly (2007), que tal conteúdo pudesse ser abordado pelas mais

diversas teorias, seja pela matemática, pela psicologia ou pela psicanálise, por exemplo. Enfim, a gama de abordagens teóricas que podem trabalhar com a imagem torna esse objeto ainda mais complexo.

No nosso caso, optamos pela proposta analítica da semiótica, que aborda a imagem a partir de sua significação. Nossa escolha vai em direção ao que aponta Joly (2007):

Ainda que as coisas nem sempre tenham sido formuladas deste modo, podemos dizer, agora, que abordar ou estudar certos fenômenos sob o seu aspecto semiótico é considerar o seu *modo de produção de sentido*, por outras palavras, a maneira como eles suscitam significados, ou seja, interpretações. Efetivamente, um signo é um signo apenas quando exprime ideias e suscita no espírito daquele ou daqueles que o recebem uma atitude interpretativa. (Joly, 2007, p.30).

A partir do que postula a semiótica, então, buscamos em nossas imagens os signos (Joly, 2007). Segundo a autora, um dos produtos de nossa socialização é a possibilidade de interpretarmos os mundos natural e cultural. Contudo, o objetivo da semiótica não é o de decifrar o mundo e seus fenômenos, mas o de buscar a existência de diferentes signos, identificando as especificidades da organização dos mesmos.

### **5.5. A imagem na teoria semiótica**

Nas ciências Humanas, segundo Joly (2009), o termo semiologia começa a ser usado no início do século passado com o intuito de nomear uma teoria geral dos signos, ainda que sua utilização já possa ser identificada em Platão, e principalmente em Aristóteles.

Segundo a autora, é no século XX que se considera um enfoque mais específico da semiologia moderna. Pierce, no campo da Lógica, nos Estados Unidos, e Saussure, no campo da Linguística, na Europa, são considerados os precursores da semiologia moderna.

Os primeiros seguidores da corrente proposta por Saussure, na França, foram Roland Barthes e Christian Metz, que se dedicaram ao estudo da imagem e do cinema. Foi exatamente o trabalho de Barthes que orientou nossa análise semiótica das obras de Di Cavalcanti.

Considerando o conjunto de estudos realizados por Barthes, Joly (2007, 2009) nos indica que a semiótica permite explicar o que há de comum nas diversas evocações da palavra imagem (reflexo, ilustração, semelhança, projeção matemática, recordação, ilusão). Para isso, a autora acentua a importância de se ter a imagem como um signo particular dentre tantos outros que utilizamos cotidianamente como forma de comunicação.

Já sabemos que as imagens possuem diversas significações. Contudo, o que nos interessa aqui é o fato de que, na semiologia, a imagem é encarada como um signo, com um conjunto de características peculiares (Joly, 2007).

Nesse sentido, elencamos aqui algumas observações de Joly (2007), na tentativa de circunscrevermos de maneira mais adequada o significado da palavra imagem com o qual trabalhamos na análise das obras de Di Cavalcanti.

Para Joly (2007), tanto o sentido cotidiano quanto teórico do termo imagem funcionam como ferramentas para a comunicação. Ou seja, a imagem pode ser sempre considerada como um signo que, através de um processo contínuo de indução e interpretação, expressa diversas ideias.

Outra informação importante sobre a imagem é que a mesma nunca seria pura, por apresentar diversos signos e múltiplas possibilidades de interpretações. E, por último, optar pela interpretação da imagem visual coloca em jogo outras associações, como a mental e ainda campos associativos específicos como o analógico e qualitativo ou o relacional ou comparativo (Joly, 2007).

## **5.6. Análise semiótica das imagens**

*“A semiótica é a ciência dos “sinais”. Ela mostra como os sinais relacionam-se um com o outro para criar e excluir significados específicos” (Silverman, 2009, p.226).*

A proposta da semiótica no que diz respeito às análises das imagens é o de ultrapassar o que está posto como o aspecto funcional reservado a elas. Esta teoria parte do princípio da observação para buscar de forma sistemática as diversas possibilidades de interpretações e significados evocados por uma determinada imagem (Joly, 2009).

Barthes (2009) aponta a imagem como uma “arte” imitativa. Nela, então, seria possível encontrarmos dois tipos de mensagens: “uma mensagem denotada, que é o próprio *analogon*, e uma mensagem conotada que é o modo como a sociedade dá a ler, em certa medida, o que pensa dela” (Barthes, 2009, p.13). Para Barthes (2009), cada mensagem possui, além do conteúdo que

faz parte da sua forma própria, um segundo sentido. É por isso, então, que a imagem, na semiótica, é entendida como um ícone ou símbolo analógico (Joly, 2007).

Nesse momento, precisamos compreender melhor como funciona o que Barthes (2009) chama de denotação e de conotação no processo de análise de imagens.

### **5.7. Denotação e Conotação**

Em seu livro *O óbvio e o obtuso*, Barthes (2009) apresenta ao leitor, através da análise de uma imagem publicitária de um fabricante italiano de massas, um exemplo de como funcionam os conceitos de denotação e de conotação. “[...] pacotes de massa, uma caixa, um pequeno saco, tomates, cebolas, pimentões, um cogumelo, saindo tudo isto de um saco de rede meio aberto, em cores amarelas e verdes num fundo vermelho” (Barthes, 2009, p.28).

Na análise da publicidade *Panzani*, Barthes (2009) mostra como, por exemplo, o significado “italianidade” ou “Itália” é evocado frente ao conteúdo ou significante, que surge da união dos pimentões, dos tomates e das cores que estão no cartaz, as mesmas cores da bandeira da Itália. Ou, ainda, quando enfatiza a frescura dos alimentos dispostos na imagem a partir de um significante (o saco aberto), que possibilitou “as provisões espalharem-se em cima da mesa” (Barthes, 2009, p.29). O autor afirma que uma mensagem simbólica está marcada pela descontinuidade e pelo código cultural e que, portanto, as possibilidades de leitura serão diversas e dependerá da diversidade de sujeitos.

Neste exemplo, Barthes (2009) mostra como a denotação e a conotação se apresentam em uma imagem e como estes dois mecanismos podem permitir uma análise pormenorizada da mesma. Para Barthes (2009), um signo visual, como, por exemplo, uma fotografia pode apresentar em si três mensagens distintas: “a mensagem literal”, que mostra os aspectos que ali estão retratados, uma mensagem denominada de “simbólica”, que dependerá de um conhecimento cultural específico que evoque os possíveis significados, e, por fim, uma mensagem “linguística”, que será correspondente ao que denominamos como signos linguísticos.

Há uma outra possibilidade de nomeação. O significante (conteúdo denotado) seria o próprio conteúdo apresentado, uma paisagem ou uma cena, por exemplo. Já o significado (conteúdo conotado), um segundo sentido dado àquele determinado conteúdo, dependeria da cultura de uma determinada sociedade que receberia esta mensagem.

Sobre a conotação, Barthes acentua que:

A Imagem, na sua conotação, seria assim constituída por uma arquitetura de signos tirados de uma profundidade variável de (idiolectos), ficando cada léxico, por muito <<profundo>> que seja, codificado, se, tal como se pensa melhor ainda: quanto mais se <<descer>> na profundidade psíquica de um indivíduo, mais os signos se rarefazem e se tornam classificáveis: O que haverá de mais sistemático do que as leituras do Rorschach? A variabilidade das leituras não pode, pois, ameaçar a <<língua>> da imagem, se admitirmos que esta língua é composta por idiolectos, léxicos ou subcódigos: a imagem é inteiramente atravessada pelo sistema do sentido, exatamente como o homem se articula até o fundo de si próprio em linguagem distinta (Barthes, 2009, p.41)

Para Barthes (2009), o código da conotação é histórico, ou, como já foi dito anteriormente, cultural. Os signos seriam os gestos, atitudes e expressões, efeitos plásticos, cores e texturas que irão se dotar dos diversos sentidos a partir da maneira como serão utilizados por determinada sociedade. A conexão entre significante e significado será motivada ou inteiramente histórica (Barthes, 2009).

## 5.8. As obras de arte como objetos de análise

*“[...] temos o hábito de considerar o domínio da arte como sendo oposto ao da ciência e de pensar que a experiência estética sobressai de um pensamento particular, irreduzível ao pensamento verbal” (Joly, 2007, p. 51).*

Para Joly (2007), cometemos um erro quando consideramos que analisar uma determinada imagem comprometeria o possível prazer estético proporcionado por ela.

Em nossa análise, nos preocupamos em analisar os aspectos plásticos e icônicos dos quadros de Di Cavalcanti. Segundo Joly (2007) e Terra (2014), ao se descrever as mensagens plásticas, elementos como cores, iluminação e enquadramento, por exemplo, deverão ser observados. Mesmo sendo admitidos como “elementos literais”, eles também receberão a mensagem conotativa, pois mesmo os signos plásticos precisam, para a sua significação, da mediação da cultura. No que diz respeito à interpretação icônica, deu-se, portanto, atenção à postura das modelos, no nosso caso as “mulatas”, nos quadros, à disposição das outras figuras e dos objetos que compunham os cenários. Para Joly (2007) e Terra (2014), a maneira como listamos os elementos que compõem uma mensagem icônica e a articulação destes com os mais diversos significados evocados permitirá alcançar a conotação que, segundo as autoras, seria por princípio sociocultural.

Joly (2007) enfatiza ainda que: “Se bem que seja por vezes difícil separar radicalmente significação plástica e significação icônica, esta primeira abordagem mostra, de um modo voluntariamente didático, como o dispositivo plástico da mensagem visual é portador de significações bem perceptíveis” (Joly, 2007, p.119).

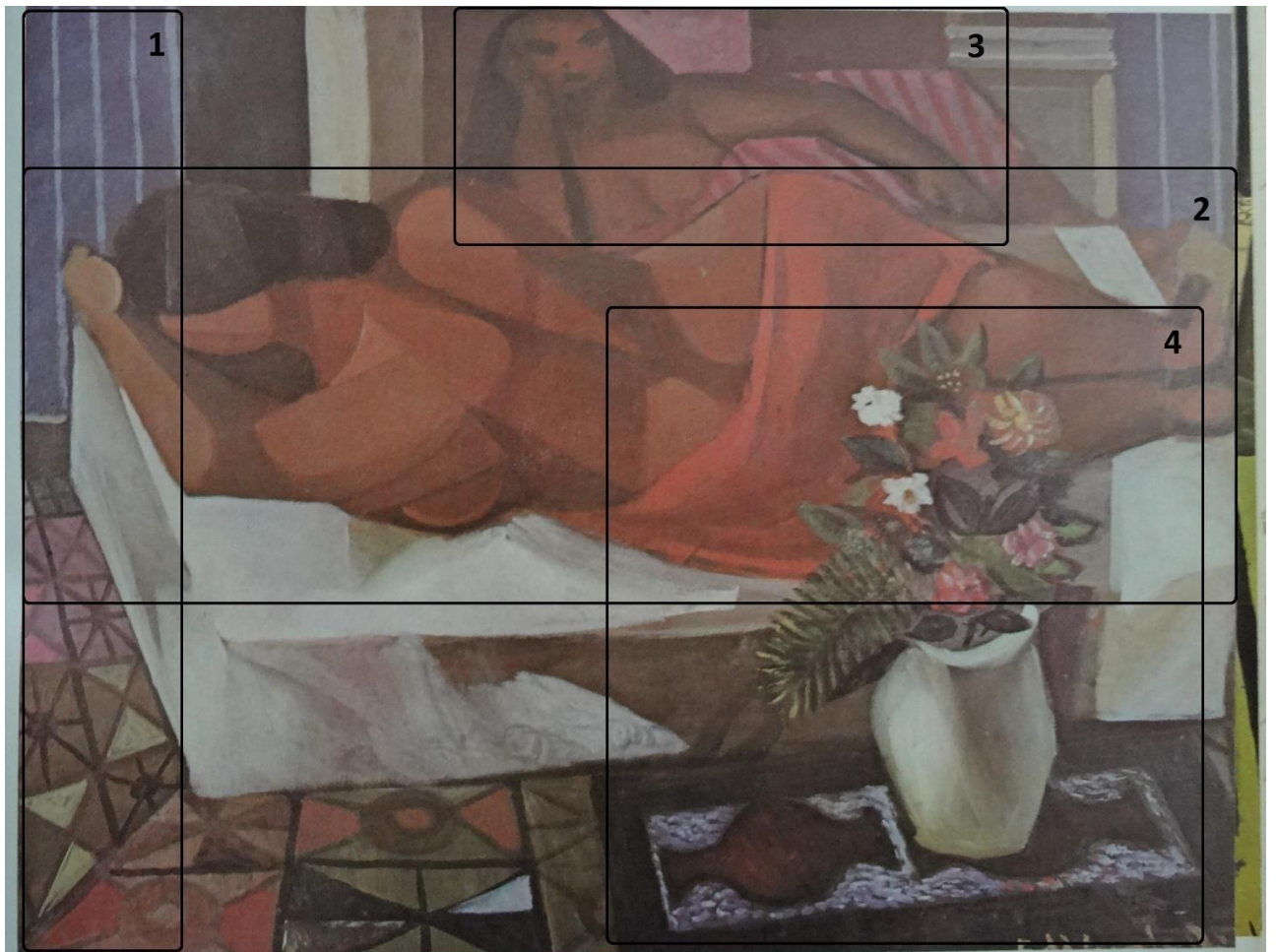
Veremos, no próximo capítulo, o resultado da aplicação do que até aqui apresentamos às obras de Di Cavalcanti.

## **6. RESULTADOS**

Para a realização da análise semiótica, trabalhamos de forma separada com cada quadro. As imagens foram analisadas respeitando sua ordem cronológica de criação. Em um primeiro momento foi feita a descrição ou (denotação) do quadro, em segundo momento realizamos a análise conotativa de primeiro nível e posteriormente a análise conotativa de segundo nível, como pode ser observado a seguir.



*Primeira imagem (Duas mulatas com vaso de flores, dec. 60)*



**Figura- 8**

*Descrição (denotação)*

- 1- Cenário interno de um cômodo. Detalhes no piso desenhado, formas geométricas (quadrados, retângulos, círculos, triângulos).
- 2- Mulher adulta, cor 3R11<sup>11</sup>, visão do corpo inteiro, não apresenta os detalhes no seu rosto (estão ausentes os contornos dos olhos e da boca), está de costas e com o rosto virado para frente, está apoiando a cabeça em um dos seus braços. Está deitada no que parece ser uma

<sup>11</sup> Para definirmos a cor da pele das “mulatas”, utilizamos uma tabela disponível em: <http://www.modifica.com.br/wp-content/uploads/2014/12/esmaltes-CAPA.jpg> e que está em anexo.



cama sobre a qual está estendido um lençol branco. Parte de um dos seus seios está à mostra. Seus cabelos são escuros e estão soltos nos ombros. Como vestimenta usa apenas um tecido ou lençol vermelho que cobre parte do seu corpo (da cintura até a altura do joelho). Vemos parte das suas nádegas e parte de sua perna esquerda está encoberta pelas flores que se encontram em um vaso branco que está no chão.

- 3- Mulher adulta, cor 3R11, visão do corpo parcial. Apresenta os cabelos escuros soltos na altura dos ombros. Do lado direito, seus cabelos estão sobre os ombros e no esquerdo jogados para trás. Está parcialmente deitada de lado apoiando sua cabeça no braço direito. Usa um vestido listrado com um decote que deixa parte dos seus seios à mostra. Seu braço esquerdo repousa sobre a lateral do seu corpo e sua perna esquerda está dobrada.
- 4- Vaso branco com flores de cores variadas (branca, amarela, rosa e vermelha). E folhas verdes. O vaso encontra-se no chão sobre um pequeno tapete, que possui um desenho de dois vasos. As flores do vaso estão cobrindo o joelho direito da mulher da figura 1.

#### *Aspectos sugeridos (conotação primeiro nível)*

Quarto pouco luxuoso, está com poucos móveis, escuro.

A mulher da figura 2 sugere desinibição e sensualidade por sua nudez e pela maneira como seu corpo está posicionado sobre a cama.

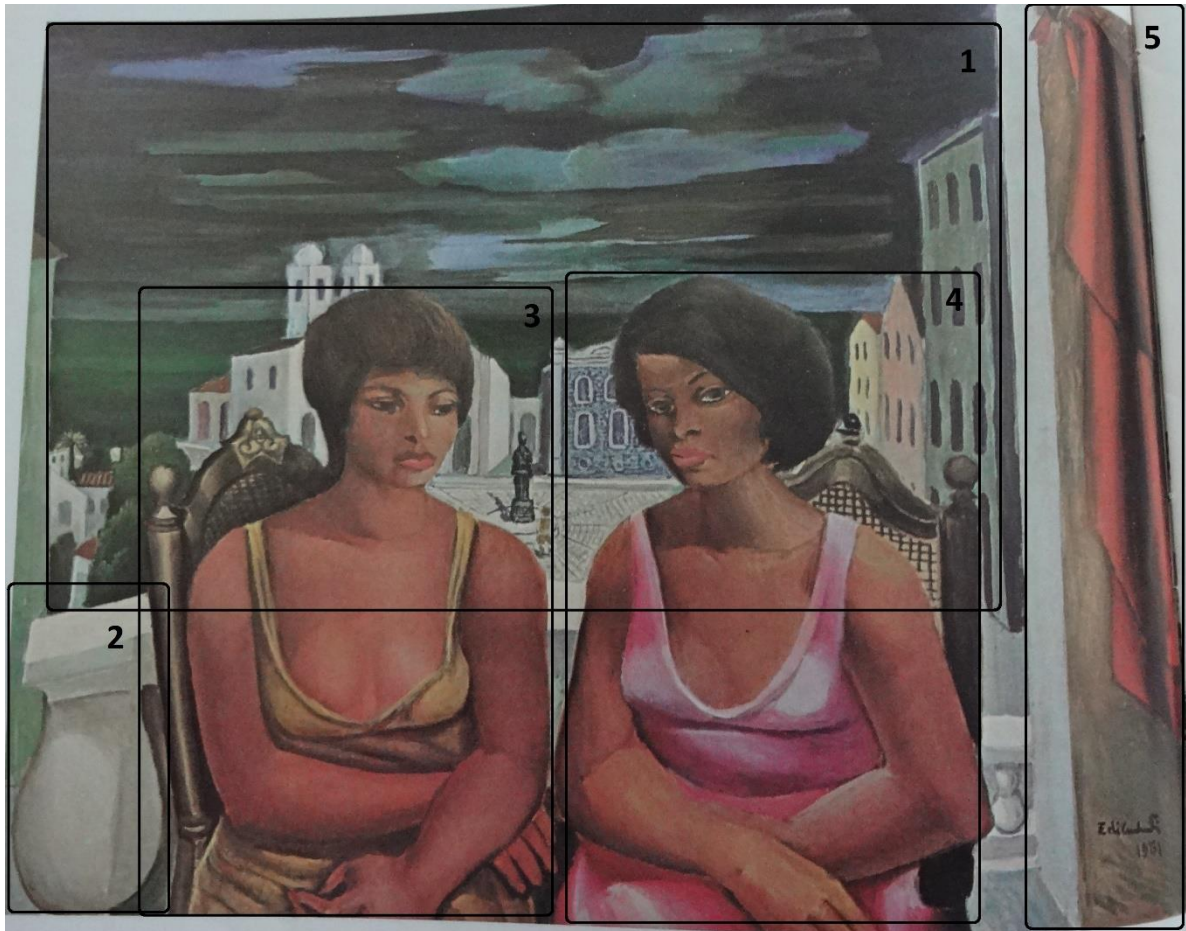
A mulher da figura 3 sugere sensualidade pelo decote em seu vestido que deixa parte dos seios aparentes. A postura do seu corpo sugere que ela pode estar esperando por algo.

#### *Aspectos sugerido (Conotação de segundo nível- Quem são estas mulatas?)*

Neste primeiro quadro analisado vemos duas mulheres em um ambiente interno. O ambiente está tomado por figuras geométricas, inclusive nos corpos das duas mulheres. Percebemos estas figuras nas curvas, retas, linhas que compõem o corpo de cada uma das mulheres. Há sensualidade e erotização. Vemos uma cena íntima reproduzida, o que pode ser notada pela

nudez quase que total da mulher da figura 3, que se encontra em primeiro plano. A mesma está coberta apenas por um tecido de cor vermelha. Chama-nos a atenção o fato da mulher da figura 3 não apresentar em seu rosto os traços da boca, nariz e olhos. Segundo Eluf (2013), o ambiente boêmio, os bordeis, as vielas são uma constante nas obras de Di Cavalcanti. Portanto, acreditamos se tratar de um bordel, sendo as duas mulheres presentes na cena prostitutas. A mulher da figura 2, apesar de não estar quase nua como a mulher da figura 3, demonstra sensualidade no decote do vestido e dos seus seios quase à mostra. Sua postura nos parece a de quem está esperando por algo ou alguém.

Segunda Imagem (Duas mulatas na varanda, 1961)



**Figura- 9**

*Descrição (denotação)*

1- Janela de uma varanda. Ao fundo, uma igreja, parte de uma casa, um adro que está localizado entre os rostos das duas mulheres. À direita, vemos três prédios, um verde, um amarelo e outro em um tom laranja. À esquerda vemos algumas árvores e casas pequenas. O céu está escuro.

2- Vemos um Balaústre à esquerda da mulher da figura 3.

3- Mulher adulta, cor 3R11, olhos escuros, cabelos curtos escuros com um corte tipo “Joãozinho”. Encontra-se sentada de frente em uma cadeira de madeira com o encosto de teliha. Está olhando para o lado, está com seus braços cruzados em sua perna esquerda. Usa um vestido decotado na cor ocre de alcinhas que deixa seus braços desnudos e seus dois seios parcialmente à mostra. Está bem maquiada.

4- Mulher adulta, cor 3R11, olhos escuros, cabelos curtos escuros, estilo Chanel. Encontra-se de frente sentada em uma cadeira de madeira com o encosto de telinhas, ao lado da mulher da figura 3. Está olhando para frente. Está maquiada. Usa um vestido rosa, também decotado e com alças que deixam parte dos seios à mostra e seus braços desnudos, os mesmos estão cruzados sobre sua perna esquerda.

5- No ambiente interno pode-se ver uma cortina nas cores marrom e vermelha. A cortina está do lado esquerdo da mulher da figura 3.

#### *Aspectos sugeridos (conotação primeiro nível)*

O ambiente sugere ambiguidade. Ao mesmo tempo em que vemos duas mulheres com parte dos seus seios à mostra, a postura dos seus corpos denuncia certo pudor. Além disso, há um contraste entre os ambientes interno e externo: vemos ao fundo uma igreja, que reitera o apelo ao pudor, em contraste com os seios à mostra.

A figura 3 sugere mulher desinibida, sensual e erotizada. Parece estar em um estado contemplativo, por seu olhar um pouco distante, ou ainda um olhar de timidez. Seu decote deixa os seus seios em evidência quase por completo. Contudo, os seus braços, que acompanham o mesmo recorte do decote do vestido, contrastam com o restante da imagem demonstrando, braços em repouso e serenidade.

A Figura 4. Sugere mulher desinibida, sensual e erotizada com os seus seios parcialmente à mostra através de um grande decote do seu vestido. Seus braços cruzados sobre sua genitália sugerem um contraste com o decote do vestido. Sugerem pudor ou ainda segurança. O pudor se acentua com o contraste da imagem da igreja ao fundo que evoca a noção de sagrado. Se

observamos a figura 3 e a figura 4 juntamente, vemos que as duas mulheres compõem um quadro espelhado quase perfeito, com algumas diferenças entre elas. A mulher da figura 4 aparenta ser mais velha, seu vestido está mais gasto, ela olha diretamente para o observador, encarando-o e não se submete ao olhar do outro. Já a mulher da figura 3 aparenta ser mais jovem, a mesma não olha diretamente para o observador, parece desviar seu olhar.

*Aspectos sugerido (Conotação de segundo nível- Quem são estas mulatas?)*

Aqui novamente temos duas mulheres que também se encontram em um ambiente interno, uma cena íntima. Em contraponto vemos também no fundo da imagem parte de um ambiente externo. Temos aqui representadas as referências público *versus* privado. O que nos chama a atenção nesta imagem é a igreja ao fundo. A igreja como símbolo do sagrado e do pudor. As mulheres à frente simbolizando a carne, o profano.

Já o ambiente interno nos parece novamente representar um espaço de prostituição. Duas prostitutas. Ambas estão usando maquiagem forte. Batom vermelho. Também vermelha é a cortina que está à direita da mulher da figura 4.

A postura em que se encontram as duas mulheres nos dá a impressão de uma imagem refletida quase perfeita. Temos a sensação de duplicidade da imagem, mas as mulheres possuem algumas diferenças.

A mulher da figura 4 se mostra mais nova por sua aparência jovial, seu corte de cabelo. Sua postura demonstra timidez ao desviar seu olhar do observador. Notamos também que seu vestido está mais usado do que o da mulher da figura 3. Também podemos notar que está com uma parte rasgada que deixa um dos seus seios mais aparente. Do seu lado oposto, vemos a mulher da figura 3, que olha diretamente para o observador, em uma posição mais dura, um olhar firme. Aparenta ser mais velha do que a outra mulher.

*Terceira imagem (Mulatas de Petrópolis, 1962)*

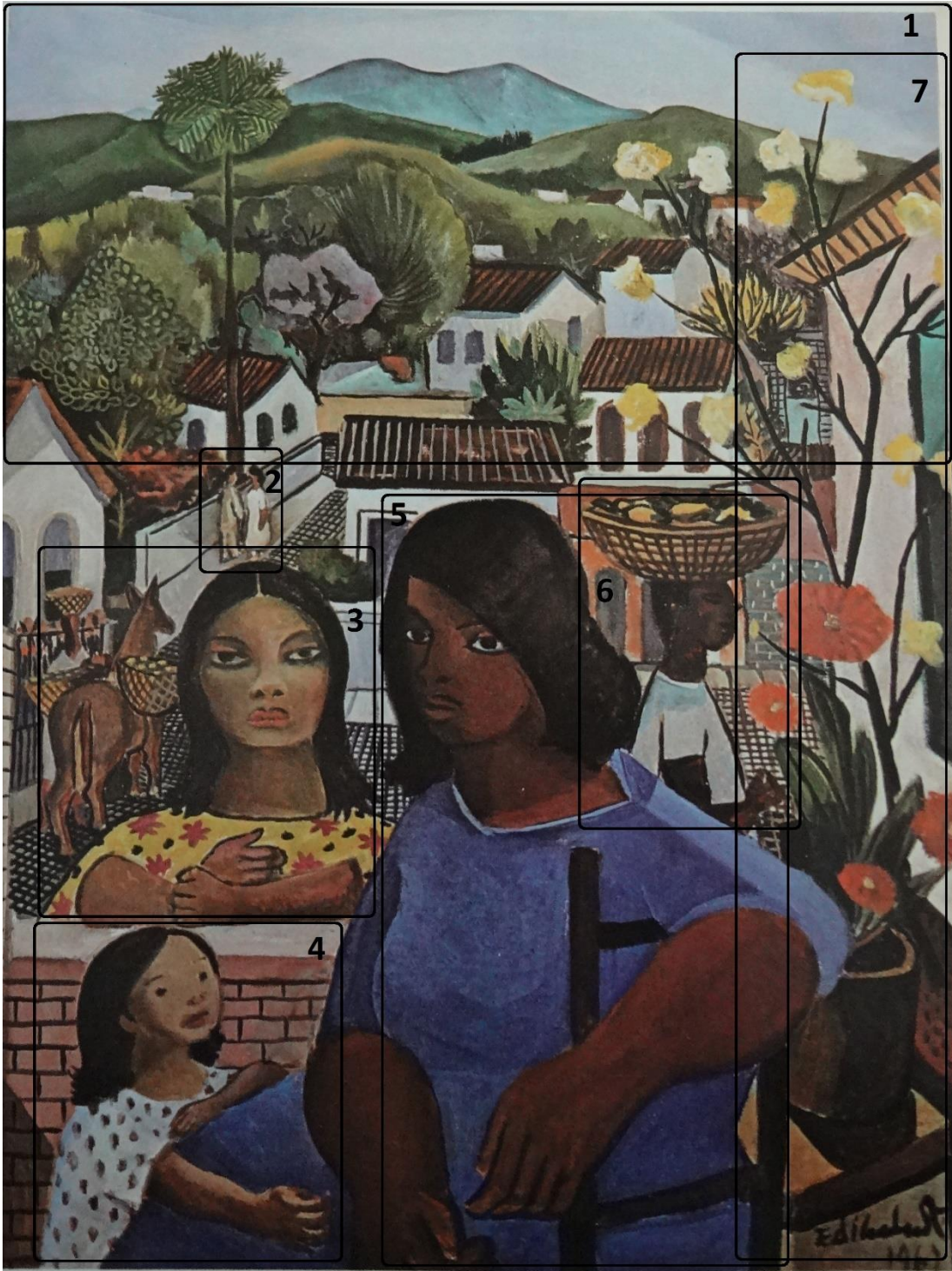


Figura- 10



*Descrição (denotação)*

- 1- Ao fundo vemos uma paisagem, uma cidade pequena com diversas casas, montanhas, árvores e outras plantas. O céu está azul claro.
- 2- Casal adulto (homem e mulher). Parecem estar conversando, próximos ao muro de uma casa.
- 3- Mulher adulta, cor 3Y07, cabelos escuros, partidos ao meio, soltos na altura dos ombros. Olhos escuros bem marcados e puxados. Está debruçada de frente, sobre um pequeno muro, sua mão esquerda segura o seu punho direito. Parece usar maquiagem, apenas a parte de cima de sua vestimenta está aparente e é da cor amarela com alguns detalhes (flores ou estrelas) vermelhos e pretos. Apenas seu pescoço e parte dos seus braços estão aparentes. O restante do seu corpo está encoberto pelo muro. À sua esquerda vemos uma mulher com um cesto na cabeça, ao lado de um animal (burro ou cavalo) que carrega em seu lombo duas cestas cheias.
- 4- Criança do sexo feminino, cor 3Y07, cabelos escuros e soltos na altura do ombro. A criança está virada na direção da mulher da figura 5, olhando para a mesma. Os detalhes do seu rosto não são bem definidos, mas podemos ver os contornos dos olhos, boca e do nariz. Seu corpo não está totalmente aparente, sua vestimenta é branca com alguns detalhes escuros (marrom ou preto). Seu braço esquerdo está dobrado sobre a perna direita da mulher da figura 5 e seu braço direito está envolvendo a mesma perna.
- 5- Mulher adulta, cor 4R15, cabelos escuros, soltos na altura dos ombros. Está partido de lado. Possui olhos escuros e um pouco puxados. Não parece usar maquiagem. Está sentada em uma cadeira com o corpo em meio perfil. A mulher está olhando para frente. Usa um vestido azul, deixando aparente apenas parte de um de seus ombros e parte dos seus braços. Seu braço esquerdo está sobre a cabeceira da cadeira de madeira e seu braço direito sobre suas pernas. Não se pode afirmar que se trata de um ambiente interno ou externo.
- 6- Homem adulto, cor 4R15, está de perfil na rua, usa uma camisa branca com uma cesta na cabeça coberta. Está posicionado atrás da mulher da figura 5, do seu lado direito.

7- Vaso de flor escuro, está sobre um móvel próximo ao cotovelo esquerdo da mulher da figura 5. Com flores vermelhas e amarelas, folhas e com galhos altos que estão na rua do mesmo lado do vaso.

*Aspectos sugeridos (conotação primeiro nível)*

O espaço sugere um ambiente familiar, pela postura das mulheres e pela presença da criança. Este ambiente familiar ainda se compõe por todo o cenário no fundo, que parece se tratar de um vilarejo, com pequenas casas, pelas pessoas e animais que caminham e completam a cena e ainda pela paisagem que vemos, as árvores, as montanhas, etc.

A mulher da figura 3 compõe o ambiente sugestivo familiar, parece se tratar de um membro da família ou amiga (vizinha) por sua postura debruçada em cima de uma mureta.

Na figura 4 vemos uma criança que envolve a perna da mulher da figura 5 como se buscasse sua atenção.

A figura 5 sugere uma mulher dona de casa, mãe da pequena criança que está segurando sua perna.

*Aspectos sugerido (Conotação de segundo nível- Quem são estas mulatas?)*

A cena retratada por este quadro nos remete primeiramente a um ambiente interno. Cena íntima cotidiana de uma casa familiar. Podemos notar pela presença de uma criança e de uma mulher com um vestido simples, sem decotes, em um tom azul bem forte que parecem ser mãe e filha. A criança busca a atenção dessa mulher olhando em sua direção, como quem busca um afago. A cena ainda se completa com a imagem da mulher da figura 3 que está debruçada sobre uma mureta, seu olhar se dirige para o observador. O quadro nos parece uma foto de família.

Uma mistura do ambiente interior e exterior que compõem essa sensação familiar, de acolhida. Na imagem, há um homem que está com uma cesta na cabeça. Pode se tratar de um



vendedor. A cena ainda mostra outras pessoas na rua, um cavalo ou burro e ainda a paisagem no fundo que nos parece acolhedora, como uma pequena vila.

As mulatas deste quadro compõem uma pequena família no aconchego do lar.

Quarta imagem (Mulatas e Flor, 1964)



**Figura- 11**

*Descrição (denotação)*

1- Mulher adulta, cor 2Y12, olhos pretos e puxados, cabelos escuros, longos e soltos abaixo dos ombros, a cadeira e a mesa são vermelhos. Está sentada em uma cadeira de perfil, em um ambiente interno. Seu rosto apoiado em sua mão direita e sua mão esquerda está sobre a mesa atrás de um copo de vidro transparente. Está vestindo um vestido de cor laranja e usa sapatos cor de rosa. Está usando maquiagem, lábios bem marcados (batom vermelho). Ao fundo uma janela, com o céu azul e nuvens brancas e um prédio na cor laranja (indicativo de ambiente urbano).

2- Mulher adulta, cor 3R12, olhos escuros e puxados. Cabelos escuros presos por um coque. Está de perfil. Usa maquiagem, com lábios bem marcados (batom vermelho). Está sentada em um sofá verde com as duas pernas dobradas em cima do sofá e encostada com seu braço direito em uma almofada rosa. Está vestida com um vestido vermelho decotado que deixa seus seios meio aparentes e braços desnudos. O vestido está acima dos joelhos. Calça sapatos amarelos. Sua mão direita está segurando seu pulso esquerdo, seus braços estão sobre as pernas. Parece estar usando meias, pois podemos ver a diferença da cor das suas pernas em relação ao restante do corpo. À sua esquerda, próximo ao seu rosto, vemos um vaso laranja com grandes folhas verdes e uma flor rosa.

3- Mulher adulta, cor 3R13, cabelos escuros presos por um coque. Olhos claros. Está em meio perfil. Sua vestimenta é um vestido na cor laranja tomara que caia que deixa seus ombros e braços desnudos. O decote deixa os seios pouco aparentes. Está maquiada (batom vermelho). Encontra-se sentada no sofá verde ao lado da mulher da figura 2. Seu queixo está apoiado no ombro da mulher da figura 2, seus braços estão apoiados nas suas pernas, e sua mão direita está segurando seu pulso esquerdo. Parece usar meias, pois podemos ver a diferença da cor das suas pernas em relação ao restante do corpo.

4- Ambiente interno. Atrás do sofá vemos uma porta verde e logo acima um vitral nas cores rosa e azul.

#### *Aspectos sugeridos (conotação primeiro nível)*

O ambiente sugere ser interno, pela disposição das mulheres no espaço, pela maneira como estão vestidas, pela figura 1 que mostra uma mulher sentada em uma cadeira segurando um copo de vidro transparente.

A mulher da figura 1 parece estar à espera de algo ou alguém enquanto bebe. Parece estar pensativa e distante.

A figura 2 sugere mulher sensual e erotizada ao mesmo tempo que demonstra um certo pudor, apesar de seu decote deixar seus seios levemente aparentes. A maneira como está sentada e a posição dos seus braços demonstram uma preocupação com a exposição do seu corpo, uma posição mais pudica que contrasta com sua roupa e sua maquiagem forte.

A figura 3 sugere mulher sensual e erotizada. Isso se evidencia no decote do seu vestido e na maquiagem forte. Por outro lado, a postura do seu braço demonstra pudor, como se estivesse incomodada com a situação.

### *Aspectos sugerido (Conotação de segundo nível- Quem são estas mulatas?)*

Neste quadro novamente vemos um ambiente interno, em uma cena íntima. Três mulheres que compõem o ambiente juntamente com os objetos que estão expostos. Trata-se de um ambiente interno pelos móveis que vemos (mesa, cadeira, sofá, almofada, vaso de flores e ainda a janela e arco da porta dão a sensação de se tratar de tal ambiente). As duas mulheres que estão em um primeiro plano se apoiam uma na outra. Interagem com o observador, principalmente a da figura 3, que nos olha diretamente.

A maquiagem forte, o batom vermelho, os vestidos com cores intensas e decotados, o uso das meias-calças dão ao lugar novamente um tom de ambiente típico de um bordel, como o retratado por Di Cavalcanti no quadro o Bordel, de 1940, quadro este analisado por Eluf (2013). As duas mulheres que estão no primeiro plano parecem posar para uma fotografia. A postura rígida, pelas posições dos braços e mãos das duas, mulheres dá a impressão de estarem presas.

A mulher da figura 1, que se encontra no fundo da imagem, se mostra indiferente à cena que acontece em primeiro plano. Ela está sentada em uma cadeira e seu olhar parece distante. Pensativa, ela segura um copo transparente. As mulatas deste quadro também seriam prostitutas?

Quinta imagem (Mulatas, onde eu estaria feliz, 1965)



**Figura- 12**

*Descrição (denotação)*

1- Mulher adulta, cor 3R13, olhos escuros e um pouco amendoados. Cabelos longos escuros e soltos. Está de frente, sentada sobre um tablado. Usa um vestido azul com decote que deixa seus seios à mostra, principalmente o esquerdo. Seu vestido está acima dos joelhos e seus braços estão à mostra. Calça sapatos brancos. Não é possível afirmar se está maquiada. Está sentada no chão com as pernas cruzadas, seus braços estão apoiados em suas pernas, sendo que a mão direita está sobre a perna direita e a mão esquerda entre as duas pernas. Ambiente com piso de tábuas. Atrás da mulher, vemos uma parede azul e um portal.

2- Mulher adulta, cor 3R11, olhos escuros e puxados. Cabelos escuros soltos na altura dos ombros. Está deitada de lado sobre um pano branco que está estendido no chão. Não é possível afirmar se está maquiada. Sua perna esquerda está dobrada e sua perna direita está levemente flexionada. Sua cabeça está próxima do braço esquerdo da mulher da figura 1. Usa um vestido branco com decote que deixa seus seios pouco à mostra. Seu braço esquerdo está sob seu seio esquerdo. Está calçando sapatos também brancos.

3- No fundo da cena há uma paisagem com montanhas, céu azul, casas e uma igreja. Vemos uma parte azul com grande quantidade de água e um animal parado, talvez um cavalo.

4- Duas mulheres adultas, uma de cor 2R03 e outra de cor 1R15, ambas estão nuas e sentadas na beirada de uma mureta. A mulher branca está sentada de frente com a perna esquerda dobrada e a perna direita esticada. A mulher de cor preta está sentada de costa, mas de frente para a grande quantidade de água. Um dos seus braços está sobre sua perna esquerda.

5- Mulher adulta, de cor 5Y7, olhos claros, cabelos claros, soltos e jogados para trás. Não é possível afirmar se está maquiada. Usa um vestido verde abaixo dos joelhos, de alças que deixam os braços desnudos. Calça sapato branco. Encontra-se sentada, o braço esquerdo está sobre o seu ombro direito encobrindo o contorno dos seus seios. Seu braço direito está sobre sua perna. Está com a cabeça levemente inclinada para trás.

6- Um vaso e uma moringa sobre o chão, um do lado do outro. O vaso que está à direita tem um tom amarelo à esquerda, uma moringa marrom.

#### *Aspectos sugeridos (conotação primeiro nível)*

A figura 1 sugere mulher, erotizada e sensual, parece ainda apresentar tranquilidade em sua postura pela maneira como está sentada.

A figura 2 sugere mulher desinibida, erotizada e sensual, sugere uma posição despojada pela posição do seu corpo.

A figura 4 sugere duas mulheres desinibidas, erotizadas e sensuais, seus corpos estão completamente nus.

A figura 5 sugere uma mulher em uma postura de pudor como se tentasse tapar seus seios com um dos braços e com o outro braço sua genitália. Sua postura sugere algo maternal, sagrado por sua inclinação e olhar direcionado aos céus.

O quadro como um todo sugere ainda se tratar de um solar, por suas cores quentes e ainda pela maneira como as mulheres parecem estar com seus corpos moles, cansados.

*Aspectos sugerido (Conotação de segundo nível- Quem são estas mulatas?)*

Este quadro nos remete a um lugar quente, ensolarado, como a Grécia. As cores quentes que compõem o quadro, a predominância do azul e do verde, que lembram um céu em dia de verão intenso e a própria natureza. As mulheres parecem estar cansadas, com os corpos moles pelo calor do ambiente. Os ambientes interno e externo dão esta sensação. Do lado de dentro, vemos as três mulheres como se estivessem com seus corpos jogados em sinal de esgotamento. Uma moringa de água compõe o cenário. O ambiente externo mostra duas mulheres nuas próximas a uma quantidade grande de água. Vemos também um animal, burro ou cavalo, que parece estar indo em direção à água para se refrescar. Chama-nos a atenção a diferença dos tons de pele das 5 mulheres que estão na imagem. Três delas em um tom bem escuro e duas bem mais claras.

Os arcos nas paredes e o chão em formato de tablado completam o cenário, que nos sugere tranquilidade.



Sexta imagem (Mulata com gato, 1966)



**Figura- 13**

*Descrição (denotação)*

1- Ambiente externo, céu azul e claro. No fundo, montanhas e plantas e alguns prédios e arcos. À esquerda, encontra-se um homem adulto, cor 1Y11 de terno marrom. Usa sapatos pretos, possui cabelos claros e curtos. Seu braço esquerdo está sob sua axila direita. Está de frente. À direita, vemos outro homem de costas vestido com uma batina na cor preta e chapéu também



preto. Vemos também duas mulheres adultas, cor 3R11. A mulher que está à esquerda encontra-se de costas, mas seu rosto está de perfil. Ela parece estar interagindo com o homem à sua esquerda. Tem os cabelos escuros, longos e soltos. Está usando um vestido em um tom rosado abaixo dos joelhos. Está com os braços desnudos, usa calçados claros. Seus braços estão na frente do seu corpo. A mulher da direita está de frente, seus cabelos são escuros e curtos na altura do queixo e estão divididos ao meio. Usa um vestido vermelho decotado que deixa seus seios parcialmente aparentes. Seus braços estão desnudos e levemente flexionados. Usa sapatos brancos. Um pouco a sua frente vemos um corrimão e dois degraus de uma escada.

2- Mulher adulta, cor 1Y11, olhos claros puxados, cabelos escuros, soltos com uma franja jogada de lado, longos, pouco abaixo dos ombros. Usa uma flor vermelha no cabelo. Está usando maquiagem (batom, sombra). Está usando dois colares, um com pérolas e outro com um crucifixo grande. Usa um vestido vermelho "tomara que caia" que deixa parcialmente seus seios à mostra. Braços desnudos. Encontra-se sentada em uma cadeira de forro amarelo. Suas mãos estão envolvendo um gato preto que está em seu colo, o mesmo está olhando para a frente com os olhos arregalados.

3- Mulher adulta, cor 1Y01, cabelos curtos e claros. Está de perfil. Usa um vestido decotado azul com parte dos seus seios à mostra. Braços desnudos. Está em uma janela. Suas mãos estão sobre o peitoral da janela.

4- Homem adulto, cor 3Y12, usa bigodes e está vestindo um terno marrom. Usa chapéu da mesma cor. A gola da sua camisa é azul. Está à direita da mulher da figura 2 e seu olhar está voltado para a mesma. Suas mãos estão apoiadas em uma bengala.

#### *Aspectos sugeridos (conotação primeiro nível)*

A imagem sugere parte de um ambiente interno e parte de um ambiente externo. É um ambiente boêmio pela maneira como as mulheres e os homens interagem no espaço. O espaço externo sugere uma rua. O padre que está na imagem 1 estaria apenas caminhando na rua ou estaria saindo do bordel? O espaço interno sugere um bordel, pelos personagens presentes neste espaço, pela maneira como a mulher da figura 2 está produzida. Sugere que as mulheres da figura 1 apresentam-se desinibidas, erotizadas e sensuais. Vemos isso na vestimenta, na maneira como

a mulher que está à esquerda interage com o homem vestido com um terno marrom e pelo próprio ambiente que compõe a imagem.

A figura 2 sugere mulher desinibida, erotizada e sensual. Sua vestimenta e seus adereços parecem luxuosos. Por sua postura, pelos adereços luxuosos, pela vestimenta sugere se tratar da dona de um bordel/prostíbulo.

A figura 3 sugere mulher desinibida, erotizada e sensual. Por sua postura de perfil na janela parece um camafeu.

A figura 4 sugere se tratar de um homem que está contemplando a mulher da figura 2, sua postura parece ser de espera (ou ainda de posse da mulher da figura 2? Um cafetão?), como se estivesse esperando alguém, um atendimento.

#### *Aspectos sugerido (Conotação de segundo nível- Quem são estas mulatas?)*

Este quadro nos sugere uma integração entre ambiente interno e externo. Mulheres e homens compõe a cena. No que diz respeito ao ambiente interno, podemos afirmar que se trata de um ambiente íntimo, talvez um bordel, ambiente de prostituição. A mulher que está em primeiro plano destoa das outras personagens presentes no quadro. Sua vestimenta e adereços são luxuosos. Seus olhos são claros, o enfeite no cabelo a coloca em uma posição de destaque. Poderia ser a dona do estabelecimento. À sua direita, vemos a imagem de um homem bem vestido que parece observar a mulher da figura 2. Um olhar de quem espera ou ainda de quem tem posse sobre esta mulher. Podemos sugerir se tratar do cafetão desta mulher.

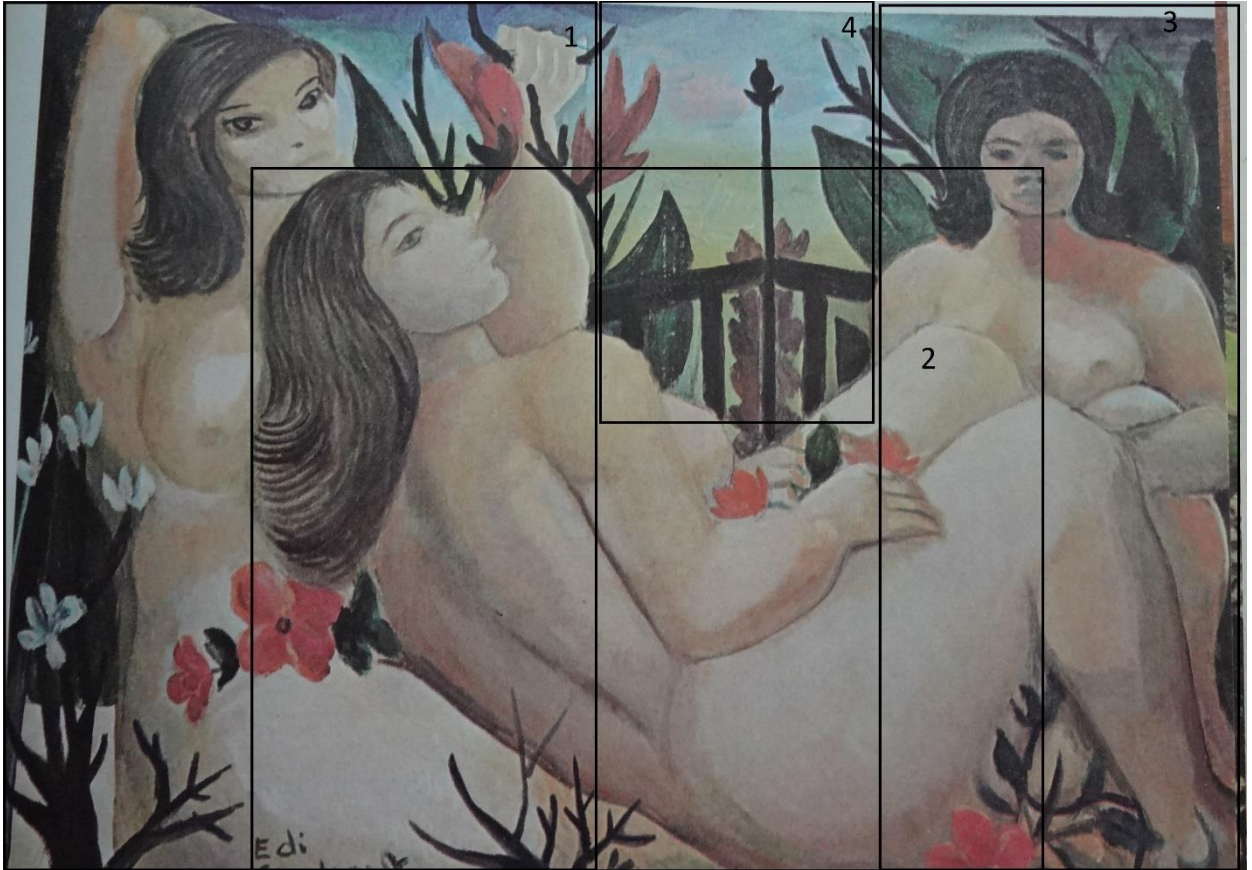
Na figura fundo vemos duas mulheres, um homem bem vestido e um padre de costas. O homem e a mulher que estão à esquerda do quadro interagem com o olhar, podendo se tratar de prostituta e um possível cliente, que observa atentamente da rua o que se passa.

Ainda sobre o ambiente externo, acreditamos tratar-se de uma viela em área boêmia. Intriga-nos a presença do padre nesta cena. Estaria apenas de passagem ou saindo do ambiente que consideramos se tratar de bordel/prostíbulo?

A mulher à direita parece caminhar em direção à porta do estabelecimento, enquanto a outra moça/prostituta observa a rua pela janela, expondo sua imagem à espera de alguém.

As mulatas deste quadro estão vestidas de maneira mais elegante, possuem o tom da pele mais claro. Seriam prostitutas de luxo?

Sétima imagem (Três Mulatas com flores, 1968)



**Figura- 14**

*Descrição (denotação)*

1- Mulher adulta, cor 1Y01, olhos escuros pouco puxados. Cabelos escuros, soltos jogados no ombro no lado direito. Olha diretamente para o observador. Não é possível determinar se o ambiente é interno ou externo. Não está maquiada. Está nua e metade do seu corpo está encoberto pelo corpo de outra mulher. Seu braço direito está arqueado sobre sua cabeça. Coxa direita e axila direita encontram-se expostas. Seu braço esquerdo segura um galho com flor. À sua esquerda na figura vemos alguns galhos com flores brancas e sobre sua genitália duas flores vermelhas e algumas folhas verdes.

2- Mulher adulta, cor 1Y01, está de perfil encostada na mulher da figura 1. Seus olhos são claros. Cabelos escuros longos. Sua cabeça está inclinada para trás e suas pernas estão dobradas. Está nua. O perfil do seu seio direito está à mostra assim como suas costas, nádegas e perna direita. Seu braço direito está sobre sua perna direita e seu braço esquerdo está sobre sua perna esquerda. Entre as duas mãos, segura duas flores vermelhas que estão na direção da sua genitália. Flor vermelha e folhas abaixo de sua nádega direita.

3- Mulher adulta, cor 1Y01, olhos escuros, cabelos escuros e soltos na altura dos ombros. Está de frente. Está nua. Seu seio esquerdo está à mostra sobre o seu joelho esquerdo. Está sentada de frente e encostada na estrutura de grade. Não está maquiada. Está com as duas pernas dobradas e envolvidas por seus braços. Atrás da sua cabeça, existem grandes folhas verdes e galhos secos. A metade do seu corpo está coberto pelas pernas da mulher da figura 2.

4- Parte da estrutura de uma grade, o céu está ao fundo, uma montanha, o sol e algumas folhas.

#### *Aspectos sugeridos (conotação primeiro nível)*

A figura 1 sugere mulher desinibida, erotizada, sensual, sedutora, despojada, parece não se importar com sua nudez.

A figura 2 sugere mulher desinibida, erotizada, sensual, sedutora, despojada, mas ao mesmo tempo parece estar em uma postura de proteção, tampando sua genitália com o braço e a flor.

A figura 3 sugere mulher desinibida, erotizada, sensual, sedutora, despojada, mas ao mesmo tempo parece estar em uma postura de proteção, tampando sua genitália com suas pernas dobradas e seus braços que as envolvem.

*Aspectos sugerido (Conotação de segundo nível- Quem são estas mulatas?)*

Neste quadro, vemos a nudez de três mulheres. Não conseguimos definir exatamente se o ambiente é interno ou externo, mas vemos uma integração das mulheres com a natureza, pela quantidade de folhas e flores presentes no ambiente, pelo verde e o sol ao fundo. As duas mulheres que se encontram em primeiro plano apresentam os traços dos rostos bem mais finos do que a mulher que se encontra no plano de fundo. Parece haver aqui uma associação entre nudez e pureza. Apesar de estarem nuas, as três mulheres possuem parte dos corpos cobertos, seja pelo corpo da outra, ou, no caso das genitálias de duas delas, por flores e folhas.

Aparentemente, as mulheres posam como se estivessem sendo fotografadas. Apresentam sensualidade, desinibição e, ao mesmo tempo, certo pudor pelas partes dos corpos que se escondem. As flores vermelhas sobre as genitálias, apesar de tamparem as mesmas, ao mesmo tempo chamam a atenção do observador.

A mulher da figura 3 se diferencia das duas outras que estão em primeiro plano. Seus traços são mais grossos e sua posição mais retraída do que as outras. A nudez deste quadro parece evocar a pureza da natureza por integrar as três mulheres ao cenário das folhas e flores. As mulatas deste quadro são mulheres com o tom de pele mais claro e traços mais finos com exceção de uma. O conjunto evoca a imagem de Eva do livro de gênesis do Antigo Testamento. A nudez como pureza e natureza, e não como algo proibido, vulgarizado.

## **7. DISCUSSÃO**

No capítulo anterior, apresentamos os aspectos denotativos e conotativos das imagens que compuseram nosso corpus de análise. Cada uma das imagens recebeu uma análise de primeiro e segundo níveis que evidenciaram significações que nos ajudaram a pensar na composição da imagem da “mulata” como personagem do imaginário social<sup>12</sup>.

A seguir, iremos discutir como as significações presentes nas análises das imagens nos ajudaram a pensar nos modos como gênero, raça e classe se sobrepõe e se interseccionam na

---

<sup>12</sup> Lembramos que nossa discussão está balizada nos significantes que foram apresentados no capítulo dos resultados como: Cores, objetos, posição dos corpos em relação ao observador, nudez total ou parcial, ambiente, cor de pele, etc.

personagem principal deste trabalho e como estas intersecções nos remetem a uma dada realidade social, na qual o processo histórico-cultural contribuiu para que se construísse um imaginário social de mulher mestiça no Brasil.

Para isso dividimos este capítulo em dois momentos. Primeiramente, retomamos a releitura das imagens a partir de gênero, raça e classe, entendendo que estas intersecções estão presentes em cada uma das imagens analisadas e, em conjunto com outros significantes, evocam significações que possibilitam entender melhor como a personagem “mulata” é retratada por Di Cavalcanti. Por fim, procuraremos retomar o que consideramos mais relevante nesta análise, tendo em vista a relação entre a construção da “mulata” no imaginário social e a personagem retratada na obra do artista.

### 7.1. A “mulata”/ Raça

*“Ser negro, é, além disto, tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico acerca de si, engendra uma estrutura de desconhecimento que o aprisiona numa imagem alienada, na qual se reconhece. Ser negro é tomar posse desta consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração. Assim, ser negro não é uma condição dada, a priori. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro” (Souza, 1983, p.77).*

Aqui trataremos do eixo de subordinação “raça” e como a “mulata” se encontra subordinada e subjugada por este eixo. Vimos que historicamente a “mulata” foi deslocada, tornando-se um sujeito não pertencente a um grupo étnico, a uma raça específica. A “mulata não era considerada nem branca e nem negra (Ribeiro, 2007). Vimos que o termo surge como uma menção ou comparação ao mesmo cruzamento de raças de animais, jumento com a égua, para designar o mestiço ou mestiça, nascidos do cruzamento de duas raças, a branca e a negra. (Silva, 2008; Corrêa, 1996; Hanciau, 2002).

Buscamos então identificar nas imagens analisadas significações que são compartilhadas pela sociedade, que pudessem apoiar nossa discussão no que diz respeito à raça, sem a pretensão de esgotar as diversas possibilidades de interpretação.

Entende-se que, quando é realizada uma interpretação de uma determinada imagem, o resultado dependerá do espectador, do receptor da mensagem. Os resultados dependerão também daquilo que é compartilhado culturalmente e socialmente, para além do que o sujeito em si pensa ou deseja (Joly, 2007).

Nesse sentido, entendemos que quando, por exemplo, falamos de raça negra, identificamos significações deste termo que estão em consonância com o saber da nossa sociedade a respeito do mesmo. Podemos dizer que características como cor da pele, traços do rosto, textura do cabelo são elementos que identificam se uma determinada pessoa pertence ou não a uma determinada raça.

Quando analisamos as “mulatas” de Di Cavalcanti, é possível encontrar características específicas que então colocariam estas mulheres como pertencentes à raça negra. Mas a questão é que, historicamente, a “mulata” não foi reconhecida como uma mulher negra, nem tampouco como mulher branca. Mas sim como outra mulher, que carregava as características consideradas “boas” nas mulheres negras, como o rebolado, a sensualidade e a sexualidade exacerbada, unidas à cor da pele que não era tão escura quanto à da mulher negra e, portanto, era considerada mais bonita, além dos traços do rosto mais “finos” e os cabelos menos crespos. A “mulata”, nessa perspectiva, poderia ser considerada uma mistura perfeita.

No nosso caso, para identificar a cor da pele das “mulatas” presentes nas imagens, recorreremos a uma tabela em que são apresentados tons de pele que são utilizadas para as pessoas nas pinturas. Esta tabela apresenta diversos tons nude (coloração do mesmo tom da pele da pessoa). Quando comparamos às cores de pele das “mulatas” presentes nas 7 imagens, vimos que, apesar de encontrarmos uma variação nos tons de pele, esta variação não as colocaria em raças diferentes. Em três quadros identificamos tons de pele significativamente mais claros (5ª, 6ª e 7ª imagem).

As “mulatas” das imagens 1, 2, 3, 4, e 5, em sua maioria, se assemelham nos tons de pele, nas texturas dos cabelos que parecem ser lisos ou alisados. Nenhuma das mulheres apresenta cabelo crespo ou cacheado típicos da raça negra. O que nos chama a atenção, pois sabemos que, mesmo em casos de mistura de raças, o cabelo pode ser crespo ou cacheado.

Assim, como aponta Carneiro (2005), entendemos que o conceito de raça atualmente é utilizado na tentativa de se diminuir as desigualdades sociais, que também são consideradas como desigualdades raciais. Entendemos que, por não pertencer nem à raça branca e nem à raça negra, a “mulata” foi sempre representada de maneira a enfatizar o seu não lugar, o seu não pertencimento. Assim, o que vemos nas “mulatas” de Di é exatamente a personificação desta identidade sem raça, sem grupo, sem lugar.



Sabemos que no Brasil a miscigenação e a maneira como se tratou esta questão contribuiu para o tipo de racismo que temos por aqui. Em nosso país o que acontece é a subordinação, a exploração de um povo em detrimento do outro. Direitos que são violados para a garantia de privilégios dos brancos, como já observado por Silveira & Nardi (2014) e Munanga (2005-2006).

Como aponta Souza (1983), por conta da identidade alienada reservada as “mulatas” como mulheres nem brancas nem negras, uma saída para dar conta desta ambiguidade seria reencontrar uma identidade e pertencer a um grupo étnico. Apesar da “mulata” apresentar algumas características que a aproximam da mulher branca, a cor da sua pele a coloca e a identifica como negra e, portanto, sofrerá o racismo assim como as mulheres negras, pois no Brasil as diferenças sociais e raciais entre brancos e negros são identificadas a partir da cor da pele (Carneiro, 2005).

## 7.2. A “mulata”/ Gênero

*Interposta a meio caminho cromático entre brancas e negras, a mulata concentraria o exotismo das negras sem sofrer as desvantagens estéticas atribuídas às brancas. Bem ao contrário, a cor de sua pele parece servir muito bem para despertar a sensualidade, sugerindo atrativos inacessíveis à brancura nem sempre expressiva das jovens e das mulheres livres (Hanciau, 2002, p.3).*

Enquanto analisávamos as imagens, percebemos o recorrente uso da cor vermelha e também da cor rosa, presentes nas roupas, nas bocas, nas flores que enfeitam os cabelos, nos corpos ou no ambiente em que as “mulatas” se encontram. Culturalmente estas duas cores foram tidas como cores femininas, cores para as mulheres. O vermelho, inclusive, é visto muitas vezes como cor do pecado, cor da paixão, do amor, da sensualidade.

As cores, os decotes, a nudez parcial ou total das “mulatas” representadas nos quadros mostram o quanto estes corpos são erotizados, hipersexualizados, sensualizados. Das 7 imagens analisadas, apenas uma não apresenta nenhum tipo de nudez parcial ou total das personagens: o quadro *Mulatas de Petrópolis*, que parece retratar uma cena de família, principalmente pela presença de uma criança. As roupas das três personagens femininas que estão em primeiro plano

deixam aparente apenas braços e uma parte do pescoço. Quanto a essa diferença, podemos lembrar aqui o que pontuou Gilliam & Gilliam (1995), quando identificam que, no Brasil, polariza-se o lugar da mulher negra/mestiça. Ou ela é a “mulata” sensual, erotizada, pronta para servir os desejos dos homens ou a mãe preta, personagem que valida a escravidão, sendo aquela mulher que possui a pele em tom mais escuro, seus traços não tão atrativos como os das “mulatas”.

No quadro *Mulatas de Petrópolis*, é possível identificar essa imagem de mãe preta, pelo ambiente que compõe o quadro, pela presença da criança que parece buscar a atenção da mulher que identificamos como a mãe preta, de tom de pele escuro e traços fortes. Essa polarização da figura da mulher negra/mestiça está presente em nossa história, como descrito em *Casa Grande e Senzala*: “A negra no fogão, a mulata na cama e a branca no altar” (Freire, 1975). Papeis de gênero bem distintos a serem cumpridos por cada uma das mulheres, negra, mulata e branca.

O conjunto de significados que foram apreendidos na análise das imagens mostra uma realidade que é compartilhada socialmente. Se, em algumas imagens, é nítida a representação do ambiente boêmio e de prostituição, temas recorrentes nas obras de Di Cavalcanti (Eluf, 2013), que colocam a mulata como mulher pronta a servir seu corpo, em outro momento, aparece ela como a figura da mãe. Aqui a mistura do sagrado e do profano, do público e do privado.

Os estereótipos reservados às mulheres de pele escura estão presentes nessas imagens. A maneira como são representadas talvez se aproxime das descrições da “mulata” nas músicas populares e nos romances. Em seu conjunto, são mulheres marcadas pelo patriarcado e pelo machismo que as coloca no lugar de serviço, à disposição do desejo masculino. A violência de gênero sofrida pela “mulata” é percebida por nossa sociedade como algo comum. É uma violência de gênero marcada pela cor da pele, pelas características que nesse sentido específico a aproximam da mulher branca, mas que também a lembram de sua descendência negra.

Como descreve Degler (1976):

[...] uma mulher que tenha a acessibilidade de uma negra, mas que na aparência se aproxime mais da branca que da negra. Além disso, o simples fato de considerar a mulher negra ou mulata como objeto do homem branco certamente não melhora a posição dos pretos, como se pode lembrar pela exploração sexual das mulheres negras pelos brancos dos Estados Unidos. Reconhecida pelo seu ardor e beleza (...) a mulher negra de pele mais clara reúne em sua pessoa, tanto nos Estados Unidos como no Brasil: a acessibilidade da negra com a aparência da branca (Degler, 1976, p.200).

Quando comparamos os sete quadros, podemos perceber que, quanto mais claro o tom de pele da “mulata” retratada, mais vestida ou melhor vestida ela está. No quadro *Mulher com gato*, a “mulata” que se encontra em primeiro plano e que carrega um gato no colo possui o tom

de pele mais claro, os olhos verdes, os cabelos lisos e compridos. Encontra-se em destaque com sua roupa e adereços luxuosos, se diferenciando das outras mulheres.

Outra imagem que nos chama a atenção é a da mulher que se encontra à direita no quadro *Mulatas*, onde eu estaria feliz. Seu tom de pele é mais claro, sua roupa não apresenta decote, como a das outras duas mulheres que estão em primeiro plano, e seus cabelos são loiros. Além disso, seus braços encontram-se cruzados, como quem se esconde ou se guarda em uma postura contemplativa. A figura claramente destoa das outras duas.

Vemos então o quanto as “mulatas” de Di Cavalcanti cumprem papéis “esperados” em todos os quadros analisados. Quando não são expostas com seus corpos nus, ou com grandes decotes, com seios quase à mostra, reforçando o papel erotizado e sensualizado da “mulata”, aparecem como personagens quase brancas sem ter o corpo à mostra, quase que em uma posição de contemplação. Ou ainda como a “mãe preta” do lar, do ambiente privado. Assim os papéis de gênero impostos culturalmente já naquele momento por nossa sociedade patriarcal são percebidos nas imagens.

É imprescindível falarmos um pouco mais sobre como os papéis de gênero atravessam os 7 quadros analisados, principalmente quando pensamos no capítulo no qual apresentamos a “mulata” em diversos momentos da história. Símbolo da identidade brasileira, ventre que foi utilizado como laboratório de melhoria da raça negra, como observou Silva (2008), a mulata é descendente dos homens brancos portugueses e das negras, que pariam as “mulatas”. Mais uma vez papéis de gêneros bem demarcados. À mulher negra o papel de ser a procriadora, a mãe. À “mulata”, o de se tornar símbolo sexual, disposta a cumprir seu papel a serviço do homem branco.

É assim que verificamos também que, pela posição dos corpos de algumas delas, parecem estar à espera de algo ou alguém, como se estivessem à disposição também do olhar do observador.

### 7.3. A “mulata”/ Classe

*“A degradação histórica dos negros e dos mulatos, mulheres e homens originários da escravatura, sua pobreza e difícil integração na sociedade combinaram-se para engendrar seu isolamento econômico e sócio-cultural, que pode ser considerado aberrante em uma nação que se quer competitiva, aberta e democrática” (Hanciau, 2002, p.9).*

Quando falamos de classe no Brasil, pensamos primeiramente em qual é a ocupação de trabalho da pessoa, quanto ela ganha, sua origem familiar, a cor da sua pele, o seu grau de instrução, como afirmou Guimarães (1995). A condição social está associada à raça e à cor da pele.

Nossa análise nos possibilitou também localizar a que classe as mulheres retratadas por Di Cavalcanti pertencem. O único quadro que apresenta características diferentes quando comparado com os outros é o Mulata com gato. A personagem que segura o gato é a única a usar joia, a ter o cabelo enfeitado por uma flor. Seu vestido também é melhor do que das outras mulheres. As outras mulheres que compõe este quadro também estão vestidas com roupas melhores e se apresentam como mulheres mais refinadas, requintadas. Ainda que o ambiente representado neste quadro nos remeta também a um ambiente de prostituição, ele claramente se difere dos outros quadros.

Vemos neste quadro a personificação de uma mulata que se aproxima mais da mulher branca do que da mulher negra, os cabelos, os olhos claros, o vestido, as joias revelam um poder aquisitivo melhor do que o das “mulatas” dos outros quadros. Como, por exemplo, no quadro Mulatas na varanda, no qual o vestido de uma das mulheres parece estar bem velho, gasto e rasgado. A presença dos três homens no quadro também se apresenta como uma característica marcante. Dois deles usam terno e o terceiro uma batina, o que nos leva a entender que se trata de um padre. A presença destes homens nos faz pensar no quanto este espaço retratado se difere dos outros.

As divisões de Classes no Brasil, como foi observado por Guimarães (1995), foram sustentadas pelas dicotomias que colocavam brancos/ elite de um lado e negros/ povo de outro. Esta dicotomia sustenta as diferenças sociais e raciais em nosso país, colocando negros e brancos em classes sociais distintas.

A maneira como a grande parte das “mulatas” estão representadas nas imagens analisadas, as roupas simples, os ambientes pouco luxuosos, com poucos objetos nos remete à imagem do negro brasileiro que, em grande parte, mora em lugares simples, nas regiões periféricas, pelo baixo poder aquisitivo, pela dificuldade de acesso à educação, pelo desemprego e pela falta de boas oportunidades de trabalho. Os ambientes que se assemelham a ambientes de prostituição denunciam a fragilidade da condição social destas mulheres.

Sabemos que, após a abolição da escravatura no Brasil, a prostituição foi o lugar destinado a boa parte das mulheres negras libertas. Seus corpos passaram a ser objeto de trabalho para garantir a sobrevivência após a libertação. Se pensarmos no período histórico de produção

das obras aqui analisadas (Década de 60), podemos imaginar o quanto este espaço de prostituição ainda era ocupado por mulheres negras e mestiças como forma de garantir a sobrevivência. Di Cavalcanti se tornou conhecido por retratar em seus quadros cenas do cotidiano, da situação social brasileira (Eluf, 2013), por isso encontramos esse conteúdo nas obras analisadas.

Às “mulatas” pintadas por Di Cavalcanti foi reservado o lugar social já conhecido por nós, o lugar da pobreza, da venda do corpo, da vida pobre e precária. Imagens romantizadas, em formato de obra de arte, pintura produzida por um artista de renome, conhecido mundialmente como o pintor das “mulatas” (Eluf, 2013). Um passado que pode ser entendido como presente, pois as “mulatas” ainda estão no imaginário social, ainda são tratadas como objeto, como mulheres sensuais, mulheres exóticas.

#### **7.4. Quando raça, gênero e classe se interseccionam**

Quando nos propusemos a analisar as obras de Di Cavalcanti a partir da ótica da interseccionalidade, entendemos a complexidade desta proposta. Consideramos que os três eixos de subordinação analisados (raça, gênero e classe) nos exigiriam um grande esforço.

A interseccionalidade, como já visto, nos possibilita analisar como estruturas específicas e suas dinâmicas colocam sujeitos em situação de subordinação (Crenshaw, 2002; Mayorga, 2014). No nosso caso, como o racismo, o patriarcado/machismo e a opressão de classe subordinam e marcam a mulher negra/mestiça presente em 7 obras do artista Di Cavalcanti<sup>13</sup>.

Ao analisarmos as imagens nos deparamos com corpos marcados pela história e por nossa cultura. Mulheres negras/mestiças que cumprem papéis de gênero estereotipados, que são marcadas pelo tom de pele na maioria das vezes escuro e ocupam o lugar social de serviço, no qual o próprio corpo cumpre este papel. Mulheres expostas total ou parcialmente ao olhar do observador.

As “mulatas” retratadas carregam as marcas do Brasil colônia. Mestiças à disposição do homem branco, de sexualidade exacerbada, com trajes que deixam o corpo à mostra ou a nudez total. Mestiças desinibidas, erotizadas, romantizadas através do ambiente sagrado da arte. No

---

<sup>13</sup> As subjetividades expostas pelo artista estão marcadas pelos três eixos de subordinação que colocam as “mulatas” como objetos a serem apropriados, corpos a serem consumidos. Não podemos esquecer que, apesar de ser considerado o pintor das “mulatas”, Di Cavalcanti não inventou esta personagem, ela já existia, já pertencia a um contexto histórico, já era marcada pelas violências diversas sofridas.

entanto, mulheres que sofreram e ainda sofrem as mais diversas violências de gênero, de raça e de classe.

Retomando estas marcas históricas presentes na vida e no corpo da mulher negra/mestiça, Carneiro (2017) pode nos ajudar a entender melhor como as mulheres retratadas em nossas imagens foram vistas e ainda o são:

As marcas da diferença sexual imprimem-se em corpos negros que, além daquele significado geral que remete à origem africana ou dela descendente, produzem sentidos específicos e escondem seu caráter construído. Marcados histórica e culturalmente pelo sexo e pela “mancha de raça”, são corpos definidos, reconhecidos, porque sexuados e racializados, porque assim distribuem-se no território imaginário da sociedade e da história. Suas imagens disseminam aquela conotação naturalizada que, quase indelével como a mancha de sangue, refere-se à sua disponibilidade: no oitocentos, para a compra, a venda, o aluguel, para a reprodução e a amamentação, para o trabalho incansável; antes e após 1888, nos termos da informalidade ou do “contrato social” e da “liberdade, ainda para limpar as sujeiras das ruas, dos lares, para os cuidados do outro, para apropriações diversas e violência, para os prazeres da carne. (Carneiro, 2017, p.238)

No ambiente de prostituição, no lar como mãe preta, na nudez artística, nos decotes, na pobreza aparente, nos diferentes tons de pele, o que vemos são as marcações de gênero, raça e classe que colocam a “mulata” em situação de vulnerabilidade, pois são expostas como mercadorias e colocadas para servir. Estas mulheres foram colocadas à disposição da sociedade. Mulheres racializadas que apresentam comportamento sexual indisciplinado, que sensualizam, que mostram o corpo com facilidade, estereótipos de gênero impostos a estas mulheres de raça e classe social consideradas inferiores (Crenshaw, 2002). Assim, vulnerabilidades que se interseccionam.

## 8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“A Carne*

*A carne mais barata do mercado é a carne negra  
 A carne mais barata do mercado é a carne negra  
 A carne mais barata do mercado é a carne negra  
 A carne mais barata do mercado é a carne negra  
 A carne mais barata do mercado é a carne negra  
 Que vai de graça pro presídio  
 E para debaixo do plástico  
 Que vai de graça pro subemprego  
 E pros hospitais psiquiátricos  
 A carne mais barata do mercado é a carne negra  
 A carne mais barata do mercado é a carne negra  
 A carne mais barata do mercado é a carne negra*

*A carne mais barata do mercado é a carne negra  
 A carne mais barata do mercado é a carne negra  
 Que fez e faz história  
 Segurando esse país no braço  
 O cabra aqui não se sente revoltado  
 Porque o revólver já está engatilhado  
 E o vingador é lento  
 Mas muito bem intencionado  
 E esse país  
 Vai deixando todo mundo preto  
 E o cabelo esticado  
 Mas mesmo assim  
 Ainda guardo o direito  
 De algum antepassado da cor  
 Brigar sutilmente por respeito  
 Brigar bravamente por respeito  
 Brigar por justiça e por respeito  
 De algum antepassado da cor  
 Brigar, brigar, brigar  
 A carne mais barata do mercado é a carne negra  
 A carne mais barata do mercado é a carne negra  
 A carne mais barata do mercado é a carne negra  
 A carne mais barata do mercado é a carne negra  
 A carne mais barata do mercado é a carne negra”*

Intérprete: Elza Soares

Compositores: Marcelo Yuka, Seu Jorge e Wilson Cappelletto

Vimos em nosso percurso que produções artísticas e culturais, como as que analisamos, podem contribuir para que o imaginário social em torno da mulher negra/mestiça se perpetue. Por isso é preciso entendermos que estas obras produzidas trazem em si história, contexto social, cultural, geográfico que nos possibilitam acessar significações produzidas por nossa sociedade e nossa cultura.

Com isso, fica evidente que a mulher apresentada nas obras de arte de Di Cavalcanti é próxima daquela descrita em romances literários, em propagandas, em revistas como em tantas outras formas de representação da “mulata”. Fica explícita a presença das características atribuídas às mulheres negras/mestiças que compõem o imaginário social acerca do papel destas mulheres enquanto sujeitos sociais por parte de nossa sociedade.

Se comparamos então o que foi descrito nos capítulos teóricos e as análises com a nossa realidade atual podemos afirmar que a mulher negra/mestiça ainda é descrita como mulher sensual, erotizada, hipersexualizada. Ainda é tratada com distinção e, por isso, está sujeita às mais diversas formas de violência por sua situação de vulnerabilidade social.

Os eixos subordinadores raça, gênero e classe se interseccionam nas obras analisadas. O que encontramos também diz respeito à condição das mulheres negras/mestiças no Brasil atualmente, mulheres marcadas por tripla desigualdade que, como consequência, vivem em situação de risco. São justamente essas as mulheres que mais são alvos de estupro e homicídio. Segundo dados levantados pelo Mapa da Violência de 2015, entre os anos de 2003 e 2013, houve um aumento de 54,4% no número de homicídios cometidos contra mulheres negras, ao passo que contra as mulheres brancas este número diminuiu cerca de 9,8%. E, mesmo com a vigência da Lei Maria da Penha (nº 11.340/2006), que, segundo esse estudo, impactou em diminuição dos homicídios contra mulheres brancas em 2,1%, o mesmo não aconteceu com as mulheres negras. Para estas mulheres, o que houve foi um aumento de 35% no número de casos da violência doméstica sofrida desde a criação da Lei em 2006.

Estes dados nos chamam atenção e nos permitem pensar no quanto a disseminação da imagem da “mulata” como uma mulher fácil, de múltiplos atrativos sexuais, de poucas roupas, desinibida e sem pudor contribuíram para que a violência contra a mulher negra/mestiça se tornasse tão presente e comum nos nossos dias atuais. Corpos que foram violados desde a época do Brasil Colônia e que ainda hoje são expostos como objetos a serem consumidos. Corpos que ocupam na sociedade o papel que a eles foi reservado há séculos e que mesmo com muitos avanços de nossa sociedade não foram resignificados.

Por isso, entendemos que é preciso resistir a toda e qualquer forma de violência contra estas mulheres que já tiveram vários de seus direitos violados ao longo da história. Por isso, acreditamos na importância do movimento das mulheres negras que colocaram em sua pauta de lutas as dificuldades enfrentadas pelas mulheres mestiças no Brasil. Mulheres que historicamente não foram consideradas nem brancas nem negras precisam ser reconhecidas como seres humanos com direitos a serem preservados.

Vimos em nossa proposta a possibilidade de acessar fenômenos sociais importantes, através da imagem e especificamente da obra de arte. A imagem visual, nos parece, pode ser entendida como fonte promissora de pesquisa e, portanto, objeto de interesse da Psicologia. Ainda que a análise deste tipo de material não seja muito utilizada em nossa área, podemos defender a importância de estudos que utilizem desta fonte para acessar os mais diversos conteúdos e informações necessárias para a construção de um trabalho de pesquisa. Nesse contexto, talvez o nosso trabalho também possa ser visto como uma possível contribuição.

Finalmente, ressalta-se a possibilidade da continuidade desta investigação, levando-se em consideração a quantidade de imagens já produzidas nas artes plásticas, nas propagandas publicitárias, nos livros didáticos, ou ainda nas letras de sambas, nos romances literários que



reiteraram a mulher negra/mestiça brasileira como “a carne mais barata do mercado” e que produziram e ainda produzem o pensamento social sobre esta mulher.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, M. B. de. (2007). *As mulatas de Di Cavalcanti: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930)*. Dissertação de Mestrado, Pós-graduação em História, Universidade Federal do Paraná. Recuperado em: <http://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/10598>
- Barthes, R. (2009). *O óbvio e o obtuso* – (Obras de Roland Barthes; 8). (Trad.: Isabel Pascoal. Edições 70. Lisboa- Portugal.
- Beauvoir, S. (1949). *O segundo sexo: a experiência vivida* (2ªed.). São Paulo: Difusão Européia do Livro
- Brookshaw, D. (1983). *Raça & Cor na Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- Carneiro, M. E. R. (2017). *Corpos negros em exposição no museu imaginário da nação: em busca de novos enquadramentos*. In Stevens, C.; Oliveira, S.; Zanello, V.; Silva, E.; Portela, C. (org.). *Mulheres e violências - Interseccionalidade*. Brasília-DF, Technopolitik, 628p.
- Carneiro, S. *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. São Paulo, Revista LOLA Press n 16, p.1-6.
- Chauí, M. de S. (2016). *Ideologia e educação*. Educ. Pesqui., São Paulo, v. 42, n. 1, p. 245-257. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-97022016420100400>
- Corrêa, M. (1996). *Sobre a invenção da mulata*. Cadernos Pagu (6-7): p.35-50. Recuperado de: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1860>
- Costa, S. (2006). *Paradoxos do anti-racismo – os estudos raciais e seus críticos*. In: *Dois atlânticos teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo*. Editora UFMG, Belo Horizonte. p.195-218.
- Costa, C. (2002). *A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac Rio.
- Crenshaw, K. (2002). *Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero*. (Tradução Schneider, L.) *Estudos feministas, ano 10, 1/2002*. Recuperado de: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>
- Degler, C. N. (1976). *Nem Preto Nem Branco: Escravidão e relações raciais no Brasil e nos Estados Unidos*. Tradução de Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Labor do Brasil.

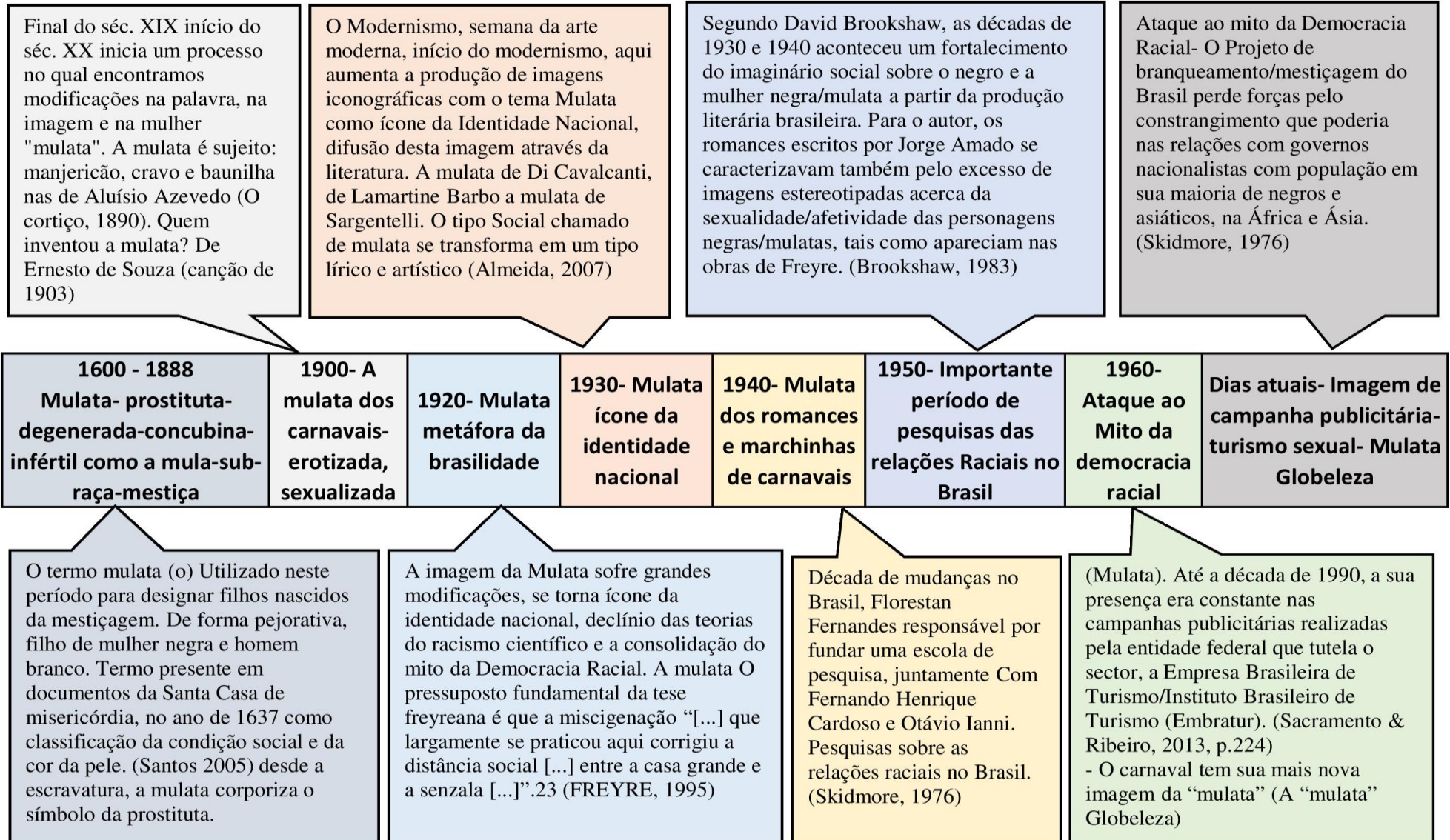
- Del Priore, M. (1993). *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: Jesé Olympio; Brasília: Edunb, 358 p.
- Di Cavalcanti, Emiliano. *Correio da Manhã* Rio de Janeiro, 27 fev. 1924.
- Dias, M. O. (2012). *Resistir e sobreviver*. In: C. B. Pinsky e J. M. Pedro (Orgs.). *Nova história das mulheres*, p.360-381. São Paulo: Contexto.
- Eluf, L. (2013). *Di Cavalcanti*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, (Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros; 1), 90 p.
- Fernandes. C. (2008). *As Cores do sol: visualidade regional e representações da mulata na pintura brasileira*. *Revista Estudos Amazônicos*. Vol. III, n° 2, 2008, p. 141-163. Recuperado de: <http://www.ufpa.br/pphist/estudosamazonicos/arquivos/artigos/6%20-%20III%20-%202%20-%202008%20-%20Caroline%20Fernandes.pdf>
- Freyre, G. (2003), *Casa-grande & senzala formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Fundação Gilberto Freyre. Global Editora, Recife-Pernambuco, 48ed., 375p.
- Giacomini, S. M. (1994). *Beleza Mulata e beleza negra*. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, p.217-22. Recuperado de: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/download/16105/14648>
- Giacomini, S. M. (1988). *Mulher e escrava – uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil*. Petrópolis: Vozes.
- Gilliam, A; Gilliam, O. (1995). *Negociando a subjetividade de mulata no Brasil*. *Estudos feministas*, 2/95, p.525-543. Recuperado de: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/16471/15041>
- Gomes, M. S. (2010). *A (des) (re) construção do Brasil como paraíso das mulatas*. *Revista eletrônica de turismo cultural* v.4, n.2, p.48-70. Recuperado de: [http://www.eca.usp.br/turismocultural/8.03\\_Mariana\\_Selister.pdf](http://www.eca.usp.br/turismocultural/8.03_Mariana_Selister.pdf)
- Godoy, A. S. (1995). *Pesquisa qualitativa tipos fundamentais*. *Revista de administração de empresas*. São Paulo, v. 35, n.3, p, 20-29.
- Guimarães, A. S. A. (2002). *Classes, raça e democracia*. São Paulo. Ed. 34.

- Guimarães, A. S. A. (2003). *Como trabalhar com "raça" em sociologia*. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.29, n.1, p. 93-107. Recuperado de: [www.revistas.usp.br/ep/article/view/27901](http://www.revistas.usp.br/ep/article/view/27901)
- Guimarães, A. S. A. (1995). *Racismo e anti-racismo no Brasil*. Novos estudos- CEBRAP, n43, p.26-44.
- Hanciau, N. (2002). *A representação da mulata na literatura brasileira: estereótipo e preconceito*. Cadernos Literários, Rio Grande, v. 7, n. 7, p.57-64. Recuperado de: [http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/2315/08\\_A%20representa%C3%A7%C3%A3o%20da%20mulata%20na%20literatura.pdf?sequence=1](http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/2315/08_A%20representa%C3%A7%C3%A3o%20da%20mulata%20na%20literatura.pdf?sequence=1)
- Haraway, D. (2004). "Gênero" para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. Cadernos Pagu (22), p.201-246. Recuperado de: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n22/n22a09.pdf>
- Houaiss, A.; Villar, M. S. (2011) *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Instituto Antônio Houaiss. Objetiva, 2922p
- Joly, M. (2008). *Introdução à análise da imagem*. Ed. 70, Campinas: Papyrus, 176p.
- Joly, M. (2009). *La imagen fija*. Buenos Aires: la marca editora, 208p.
- Lino, T. (2016). *Mulheres em movimento: um breve olhar sobre as desigualdades de gênero e raça*, p.35-48 In: *Olhares e fazeres das mulheres das Gerais / Conselho Regional de Psicologia Minas Gerais (CRP-MG), Comissão Mulheres e Questões de Gênero*, Belo Horizonte, p.94.
- López, L. C. (2009). "*Que América Latina se sincere*": uma análise antropológica das políticas e poéticas do ativismo negro em face às ações afirmativas e às reparações no cone sul. Tese de Doutorado, Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Matos, M. (2008). *Teorias de gênero ou teorias e gênero? Se e como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 16(2), p.333-357.
- Mayorga, C. (2014). *Algumas contribuições do feminismo à psicologia social comunitária*. Athenea digital - 14(1): p.221-236. Recuperado: <http://atheneadigital.net/article/download/v14-n1-mayorga/1089-pdf-pt>

- Mayorga, C.; Donato, C. R.; Borges, L. A.; Souza, L. M. (2013). *Psicologia social do racismo e a formação em psicologia*. Asunción (Paraguay) 10(2), p.254–270. Recuperado de: [http://psicoeureka.com.py/sites/default/files/articulos/254-270%20Art.%208%20Claudia%20Mayorga%20et%20al.\\_0.pdf](http://psicoeureka.com.py/sites/default/files/articulos/254-270%20Art.%208%20Claudia%20Mayorga%20et%20al._0.pdf)
- Mayorga, C.; Coura, A.; Miralles, N.; Cunha, V. M. (2013). *As críticas ao gênero e a pluralização do feminismo: colonialismo, racismo e política heterossexual*. Revista Estudos feministas. Florianópolis, 21(2), p.463-484.
- Munanga, K. (2005-2006). *Algumas considerações sobre “raça”, ação afirmativa e identidade negra no Brasil: fundamentos antropológicos*. Revista USP, São Paulo, n.68, p. 46-57. Recuperado de: [www.revistas.usp.br/revusp/article/download/13482/15300](http://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/13482/15300)
- Oliveira, V. M. de. (2006). *Um olhar interseccional sobre feminismos, negritudes e lesbianidades em Goiás*. Dissertação de Mestrado, Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal de Goiás. Recuperado em: <https://pos-sociologia.cienciassociais.ufg.br/up/109/o/Vanilda.pdf>
- Pacheco, A. C. L. (2013) *Mulher negra: afetividade e solidão*. Salvador: Édufba. Coleção temas afro,382p.
- Pinsky, C. B. (2012). *A era dos modelos rígidos*. In: Pinsky, C. B., Pedro, J.M. (org.) *Nova história das mulheres*. (p.469-512). São Paulo: Editora Contexto.
- Ribeiro, M. P. (2007). *As formações discursivas sobre a mulher na música popular brasileira (1930-1945)*. Tese de Doutorado, Pós-graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense. Recuperado de: [http://www.bdt.d.ndc.uff.br/tde\\_arquivos/23/TDE-2008-02-27T140245Z-1331/Publico/Manoel%20Ribeiro-tese.pdf](http://www.bdt.d.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2008-02-27T140245Z-1331/Publico/Manoel%20Ribeiro-tese.pdf)
- Rodrigues, N. (1894). *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. Bahia, Progresso.
- Rodrigues, T. (2016). *Mulheres, violências e interseccionalidade: ampliando debates*, p.22-34. In: *Olhares e fazeres das mulheres das Gerais / Conselho Regional de Psicologia Minas Gerais (CRP-MG), Comissão Mulheres e Questões de Gênero*, Belo Horizonte, p.94.
- Rubin, G. (1975). *O tráfico de mulheres: notas sobre a economia política dos sexos*. Tradução de Christine Rufino Dabat. Recife: SOS CORPO – Gênero e Cidadania.
- Sacramento, O; Ribeiro, F. B. (2013). *Trópicos sensuais: a construção do Brasil como geografia desejada*. Revista Bagoas, n.10, p.215-232. Recuperado de: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/5385/4400>

- Santos, J. T. dos. (2005). *De pardos disfarçados A brancos pouco claros: classificações raciais no Brasil dos séculos XVIII-XIX*. Afro-Ásia, n.32, p.115-137.
- Silva, S. A. (2008). *Racismo e sexualidade nas representações de negras e mestiças no final do século XIX e início do XX*. Dissertação de Mestrado, Pós-graduação em História Social, Universidade Católica de São Paulo. Recuperado em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13054>
- Silveira, R. da. S.; Nardi, H. C. (2014). Interseccionalidade gênero, raça e etnia e a lei maria da penha. *Psicologia & Sociedade*; 26(n. spe.), p.14-24.
- Silverman, David. *Interpretação de dados qualitativos: métodos para análise de entrevistas, textos e interações*. 3. ed. Porto Alegre: Artmed: Bookman, 2009. 376 p.
- Scott, J. W. (1995). “*Gênero: uma categoria útil de análise histórica*”. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, pp. 71-99.
- Skidmore, T. E. (1976). *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro, Paz e terra. (Coleção estudos brasileiros; v.9) 328p.
- Souza, N. S. (1983). *Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro, Edições Graal, Coleção tendências, v.4, p.89.
- Souza, J. (2009), *Ralé brasileira quem é e como vive*. Editora UFMG. Belo Horizonte, 484p.
- Terra, I. G. (2014). “*Delicada e dedicada*”: *representações sociais do feminino em cartazes de campanhas publicitárias do Ministério da Saúde - Brasil, 2012*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Zilio, C. (1980). *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Waiselfisz, J. J. (2015). *Mapa da Violência. Homicídio de Mulheres no Brasil*. Brasília: Flacso Brasil. Recuperado de: [www.mapadaviolencia.org.br](http://www.mapadaviolencia.org.br).

## APÊNDICE





## ANEXO A

**Tabela utilizada para nomear nos tons de peles das mulatas.**

1Y01	2Y01	3Y01	4Y01	5Y01	1R02	1Y02	2Y02	3Y02	4Y02	5Y02	2R03	1R03	1Y03
2Y03	3Y03	4Y03	5Y03	5R04	4R04	3R04	2R04	1R04	1Y04	2Y04	3Y04	4Y04	5Y04
5R05	4R05	3R05	2R05	1R05	1Y05	2Y05	3Y05	4Y05	5Y05	5R06	4R06	3R06	2R06
1R06	1Y06	2Y06	3Y06	4Y06	5Y06	5R07	4R07	3R07	2R07	1R07	1Y07	2Y07	3Y07
4Y07	5Y07	4R08	3R08	2R08	1R08	1Y08	2Y08	3Y08	4Y08	5Y08	4R09	3R09	2R09
1R09	1Y09	2Y09	3Y09	4Y09	5Y09	3R10	2R10	1R10	1Y10	2Y10	3Y10	4Y10	3R11
2R11	1R11	1Y11	2Y11	3Y11	4Y11	3R12	2R12	1R12	1Y12	2Y12	3Y12	3R13	2R13
1R13	1Y13	2Y13	4R14	3R14	2R14	1R14	1Y14	4R15	3R15	2R15	1R15	1Y01	2Y01

Recuperado de: <http://www.modifica.com.br/wp-content/uploads/2014/12/esmaltes-CAPA.jpg>



## ANEXO B

## FICHA CATALOGRÁFICA DAS IMAGENS

<i>Título da obra e ano</i>	<i>Técnica e dimensões</i>	<i>Disponível em:</i>
Duas Mulatas com vaso de Flores, dec. 60	Óleo s/tinta Dimensões: 0,88x1,15m	Zilio, C. (1980) A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira. Rio de Janeiro, Edição Funarte.
Duas Mulatas na varanda, 1961	Óleo s/tinta Dimensões:1,14x1,16m	Zilio, C. (1980) A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira. Rio de Janeiro, Edição Funarte
Mulatas de Petrópolis, 1962	Óleo s/tinta Dimensões: 92x73 cm	Zilio, C. (1980) A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira. Rio de Janeiro, Edição Funarte
Mulatas e flor, 1964	Óleo s/tinta Dimensões:111x143cm	Gullar, F. (2006). Di Cavalcanti 1897- 1976. Editora Pinakothek, 184p.
Mulatas, onde eu seria feliz, 1965	Óleo s/tinta Dimensões: 98x1,30m	Gullar, F. (2006). Di Cavalcanti 1897- 1976. Editora Pinakothek, 184p.
Mulata com gato, 1966	Óleo s/tinta Dimensões: 89x116 cm	Pasta Clipping- 1970/ Di Cavalcanti. MBA
Três mulatas com flores, 1968	Óleo s/tinta Dimensões: 0,73x1m	Zilio, C. (1980). A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira. Rio de Janeiro, Edição Funarte.