

**COLÉGIO PEDRO II
PRÓ-REITORIA DE ENSINO
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

HELENA RAMOS GONÇALVES

**TARSILA DO AMARAL, DI CAVALCANTI E HEITOR
DOS PRAZERES: mulheres negras cariocas, negrismo e o “negro”
como sujeito enunciador (1922-1965)**

Rio de Janeiro

2025



HELENA RAMOS GONÇALVES

**TARSILA DO AMARAL, DI CAVALCANTI E HEITOR DOS PRAZERES: mulheres
negras cariocas, negrismo e o “negro” como sujeito enunciatador (1922-1965)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Licenciatura em História, ofertado pela Pró-
Reitoria de Ensino do Colégio Pedro II, como requisito
parcial para obtenção do título de Licenciado(a) em
História.

Orientador(a): Prof. Dr. Pedro Guimarães Pimentel

Rio de Janeiro

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ficha catalográfica elaborada por Suria Braga Alves (CRB7 nº6490),
bibliotecária do Colégio Pedro II, Campus Realengo II.

G635t

Gonçalves, Helena Ramos

Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Heitor dos Prazeres: mulheres negras cariocas, negrismo e o “negro” como sujeito enunciador (1922-1965) / Helena Ramos Gonçalves – Rio de Janeiro: [s.n.], 2025.
97 p.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Guimarães Pimentel.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Colégio Pedro II, Curso de Licenciatura em História.

1.Modernismo. 2.Semiótica. 3.Iconologia. 4.Negras - Brasil – História.
5.Mulheres negras. I.Pimentel, Pedro Guimarães (Orientador). II.Colégio Pedro. III.Licenciatura em História. IV.Título

CDD 709.81

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho se entrelaça às trajetórias de professoras que, ao longo dos anos, pavimentaram o caminho com ensinamentos que despertaram a minha sede de entender o mundo. Cada uma delas deixou valores que moldaram meu percurso e alimentaram minha disposição para aprender.

Carrego, sobretudo, os ensinamentos da minha mãe Luciene, cuja força, coragem e lucidez me mostraram como enfrentar as adversidades da vida com firmeza e expertise. À minha avó Eva, matriarca que sempre conduziu a família com sabedoria, agradeço por me mostrar que a vida se sustenta em vínculos de cuidado e comunidade. À minha tia Nívea, que me ensinou a lutar por justiça, e à minha irmã Sarah, que me mostra diariamente o valor de ser autêntica, deixo minha profunda gratidão.

Agradeço às professoras Poliana e Bruna, do ensino secundário, cuja atuação como mulheres negras ampliou meus horizontes e possibilitou novas formas de me perceber no mundo. Suas presenças foram fundamentais para a construção da minha identidade e do meu sentimento de pertencimento.

Sou igualmente grata aos meus professores da graduação, que aguçaram minha curiosidade intelectual, ampliaram meu repertório e reforçaram meu compromisso com uma educação decolonial. Com eles, entendi que o aprendizado não apenas desenvolve habilidades e capacidades, mas também abre caminhos para novas formas de viver.

Por fim, registro meu agradecimento especial ao professor Pedro Pimentel, cuja orientação paciente e criteriosa acompanhou cada etapa desta pesquisa. Sua escuta, sua confiança nas minhas potencialidades e seu incentivo constante ao pensamento crítico foram fundamentais para que este trabalho se concretizasse.

*Uma gota de leite
me escorre entre os seios.
Uma mancha de sangue
me enfeita entre as pernas.
Meia palavra mordida
me foge da boca.
Vagos desejos insinuam esperanças.
Eu-mulher em rios vermelhos
inauguro a vida.
Em baixa voz
violento os tímpanos do mundo.
Antevejo.
Antecipo.
Antes-vivo
Antes – agora – o que há de vir.
Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu-mulher
abrigo da semente
moto-contínuo
do mundo.
(Conceição Evaristo)*

RESUMO

GONÇALVES, Helena Ramos. **Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Heitor dos prazeres:** mulheres negras cariocas, negrismo e o “negro” como sujeito enunciator (1922-1965). 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Pró-Reitoria de Ensino, Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, 2025.

Esta monografia investiga as representações das mulheres negras cariocas no imaginário visual modernista, tomando como fontes as obras de Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral e estabelecendo as obras de Heitor dos Prazeres como contraponto crítico. A metodologia articula análise semiótica e iconológica aplicada às telas selecionadas, permitindo observar como códigos visuais, convenções simbólicas e estruturas discursivas moldaram a representação da mulher negra no modernismo. Os resultados indicam que o modernismo incorporou referências afro-diaspóricas por meio de filtragens que limitam e reforçam estereótipos, enquanto a obra de Prazeres amplia as possibilidades de visualidade ao criar representações de experiências sociais negras no centro da narrativa artística.

Palavras-chave: modernismo; semiótica; iconologia; mulheres negras; representação;

RESUMEN

GONÇALVES, Helena Ramos. **Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Heitor dos prazeres: mulheres negras cariocas, negrismo e o “negro” como sujeito enunciador (1922-1965)**. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Pró-Reitoria de Ensino, Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, 2025.

Esta monografía investiga las representaciones de las mujeres negras cariocas en el imaginario visual modernista, tomando como fuentes las obras de Di Cavalcanti y Tarsila do Amaral y estableciendo las obras de Heitor dos Prazeres como contrapunto crítico. La metodología articula el análisis semiótico e iconológico aplicado a las pantallas seleccionadas, permitiendo observar cómo los códigos visuales, las convenciones simbólicas y las estructuras discursivas moldearon la representación de la mujer negra en el modernismo. Los resultados indican que el modernismo incorporó referencias afro-diaspóricas a través de filtraciones que limitan y refuerzan estereotipos, mientras que la obra de Prazeres amplía las posibilidades de visualidad al crear representaciones de experiencias sociales negras en el centro de la narrativa artística.

Palabras clave: modernismo; semiótica; iconología; mujeres negras; representación;

ABSTRACT

GONÇALVES, Helena Ramos. **Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Heitor dos prazeres: mulheres negras cariocas, negrismo e o “negro” como sujeito enunciador (1922-1965)**. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Pró-Reitoria de Ensino, Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, 2025.

This monograph investigates the representations of black women from Rio de Janeiro in the modernist visual imagination, using the works of Di Cavalcanti and Tarsila do Amaral as sources and establishing the works of Heitor dos Prazeres as a critical counterpoint. The methodology articulates semiotic and iconological analysis applied to the selected paintings, allowing for the observation of how visual codes, symbolic conventions, and discursive structures shaped the representation of Black women in modernism. The results indicate that modernism incorporated Afro-diasporic references thru filters that limit and reinforce stereotypes, while Prazeres' work expands the possibilities of visibility by creating representations of Black social experiences at the center of the artistic narrative.

Keywords: modernism; semiotics; iconology; Black women; representation;

LISTA DE FIGURAS (ILUSTRAÇÕES)

Figura 1 - A Negra, Tarsila do Amaral (1923)	46
Figura 2 - Carnaval em Madureira, Tarsila do Amaral (1924)	51
Figura 3 - Samba, Di Cavalcanti (1925)	57
Figura 4 - Mangue, Di Cavalcanti (1929)	62
Figura 5 - Samba no Terreiro, Heitor dos Prazeres (1957)	77
Figura 6 - Terreiro de Umbanda, Heitor dos Prazeres (1959).....	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 A MULHER NEGRA CARIOCA NO PROCESSO DE EMANCIPAÇÃO DO TRABALHO	16
2 O MOVIMENTO DO MODERNISMO BRASILEIRO E O NEGRISMO.....	29
3 AS MULHERES NEGRAS CARIOCAS NAS TELAS MODERNISTAS (1922- 1965)	41
3.1 Tarsila do Amaral.....	46
3.2 Di Cavalcanti	58
3.3 Heitor dos Prazeres	73
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS	95

INTRODUÇÃO

Essa monografia tem como objetivo pesquisar as representações das mulheres negras cariocas no imaginário visual modernista, tomando como foco analítico obras de Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral e estabelecendo como contraponto crítico a produção de Heitor dos Prazeres. A delimitação do tema concentra-se, portanto, nas formas pelas quais o modernismo brasileiro organizou visualidades racializadas que incidiram particularmente sobre a figura da mulher negra carioca.

A investigação parte das seguintes questões: de que maneira os artistas modernistas produziram sentidos racializados e hierarquizados sobre as mulheres negras cariocas, e como essas representações contrastam com o regime visual elaborado por Heitor dos Prazeres. Ao formular essa questão, torna-se necessário reconhecer que tais representações não estão apenas no plano estético, mas constituem dispositivos de produção de sentido que participam da construção de narrativas sobre o corpo, a feminilidade e a presença negra no espaço urbano carioca. Desse modo, a problemática envolve analisar como esses artistas organizaram visualmente categorias como sensualidade, maternidade, trabalho e marginalidade, produzindo representações que naturalizam posições sociais racialmente estratificadas. Ao mesmo tempo, o contraste com a obra de Heitor dos Prazeres permite comparar com essas representações, mostrando como diferentes regimes de visualidade formulam, disputam e organizam as representações das mulheres negras na história da arte brasileira.

A escolha do tema justifica-se pela necessidade de analisar como o modernismo brasileiro incorporou referências afro-diaspóricas por meio de filtragens estéticas que afetaram a visibilidade e a agência das mulheres negras no repertório artístico nacional. A relevância deste estudo também está no compromisso de reconhecer que as imagens, longe de constituírem meras composições formais, participam da construção de mundos possíveis. Ao investigar as representações das mulheres negras cariocas, torna-se identificável como seus corpos foram, ao longo do modernismo, moldados por gestos pictóricos que ora invisibilizam presenças, ora constroem estereótipos. Assim, a pesquisa se justifica por buscar restituir densidade histórica a essas figurações.

O objetivo geral consiste em analisar as representações das mulheres negras cariocas no modernismo por meio de uma abordagem iconológica e semiótica. Como objetivos específicos, busca-se identificar a influência das práticas visuais negristas e da categoria de palimpsesto visual presentes nas obras modernistas; examinar as camadas de sentido construídas pela articulação semiótica e iconologia e comparar as representações modernistas com as visualidades produzidas por Heitor dos Prazeres.

O marco teórico fundamenta-se na área da Nova História Cultural, sob os aportes de Chartier - aqui mobilizados por Barros - sobre linguagem, representação, práticas culturais e apropriação (BARROS, 2018), e em Martine Joly com um contribuição fundamental e acessível para o campo dos estudos visuais ao articular os pressupostos da história cultural com os aportes da semiótica (JOLY, 2012). O conceito de negrismo (OLIVEIRA, 2018) e a categoria de palimpsesto (MACHADO, 2023) orientam a investigação na leitura das imagens, ao permitir reconhecer como determinados repertórios visuais se sedimentam, reaparecem e se transformam nas obras analisadas.

A metodologia combina análise semiótica (JOLY, 2012) e iconológica (PANOFKSY, 1986), aplicadas às telas *A Negra* (1923), *Carnaval em Madureira* (1924), *Samba* (1925), *Mangue* (1929), *Samba de Terreiro* (1957) e *Terreiro de Umbanda* (1959) com o objetivo de examinar os códigos visuais que organizam sentidos racializados e posições de sujeitos das mulheres negras cariocas nessas representações.

O primeiro capítulo reconstrói os processos históricos que moldaram as experiências das populações negras no Rio de Janeiro. Em seguida, o segundo capítulo examina o modernismo brasileiro, discutindo a formação do movimento, suas disputas internas e o negrismo como tendência estética. O terceiro capítulo analisa as representações das mulheres negras cariocas nas obras de Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral, e o contraponto crítico oferecido pela produção de Heitor dos Prazeres. Por fim, as considerações finais retomam os argumentos desenvolvidos e indicam caminhos possíveis para pesquisas futuras

De modo articulado, a estrutura proposta procura demonstrar como a construção do imaginário visual modernista esteve atravessada por tensões raciais e de gênero que marcaram profundamente a formulação do nacional no século XX. Ao organizar o percurso argumentativo do contexto histórico às disputas estéticas e políticas do período, a pesquisa busca demonstrar que as imagens não apenas refletem valores sociais, mas participam ativamente da produção de sentidos sobre os corpos representados.

1. A MULHER NEGRA CARIOCA NO PROCESSO DE EMANCIPAÇÃO DO TRABALHO

A escravização de africanos na América portuguesa começou com o desenvolvimento da produção açucareira durante o período colonial. Segundo Alencastro, a partir do final do século XVI forma-se um espaço aterritorial unindo os enclaves portugueses na América e as feitorias angolanas em um só sistema de exploração colonial (ALENCASTRO, 2000). A grande demanda por mão de obra barata e resiliente, aliada ao interesse econômico no comércio de escravizados, fez com que o governo português recorresse ao tráfico transatlântico (GORENDER, 1978). Milhões de africanos foram forçados a trabalhar em plantações de cana-de-açúcar no nordeste do Brasil e, mais tarde, em outros setores econômicos, como na mineração e nas plantações de café. Desse modo, o escravismo se tornou um pilar do sistema econômico e social colonial, criando uma sociedade complexa na qual os africanos e seus descendentes eram submetidos a trabalhos forçados. O tráfico de escravizados sequestrou negros advindos de numerosas etnias, variadas do ponto de vista social, linguístico, tradicionais e dos costumes culturais (GORENDER, 1978).

Vale destacar que o Brasil recebeu o maior número de pessoas africanas escravizadas nas Américas. Entre os séculos XVI e meados do XIX, desembarcaram no território quase quatro milhões de homens, mulheres e crianças, o que corresponde a cerca de 40% das pessoas africanas que chegaram vivas ao continente nesse período. Desse total, aproximadamente 60% entraram pelo Rio de Janeiro, sendo cerca de um milhão pelo Cais do Valongo (REIS, 2000).

Os historiadores concordam que a abolição da escravidão no Brasil ocorreu através de diferentes mecanismos, e que a luta abolicionista foi uma frente importante e complexa. A historiadora Emília Viotti da Costa detalha o complexo processo de transição do trabalho escravista para o trabalho assalariado no Brasil, situando-o no contexto das transformações políticas e econômicas que marcaram o país durante o período de abolição da escravidão.

Segundo Costa, “a luta pela cessação do tráfico e pela abolição da escravatura se daria em ritmos diversos em cada região dependendo das condições econômicas, sociais, políticas e ideológicas internas” (COSTA, 1966, pp.31). Ela ainda cita que os

fatores que levaram à aprovação da lei Eusébio de Queirós foram a temporária saturação do mercado comprador de escravos, centralização do aparato estatal e o aumento da pressão inglesa sobre o governo brasileiro (COSTA,1966). A Lei Eusébio de Queirós, que proibiu o tráfico transatlântico de escravos, foi um marco que sinalizou o início de um lento, porém irreversível, declínio do sistema escravista. Essa conjuntura histórica, no entanto, não pode ser entendida apenas como resultado de pressões externas ou de mudanças econômicas pontuais, pois também refletiu um processo mais amplo de transformações sociais e políticas, no qual diferentes atores e forças desempenharam papéis importantes no Brasil.

Joaquim Nabuco, um político, diplomata, jornalista e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras e da Sociedade Antiescravidão Brasileira diz em um trecho do livro *Minha formação*, os fatores que levam a culminação da lei abolicionista após o marco da promulgação da lei Eusébio de Queirós:

Cinco ações ou concursos diferentes cooperaram para o resultado final: 1.º) o espírito daqueles que criavam a opinião pela idéia, pela palavra, pelo sentimento, e que a faziam valer por meio do Parlamento, dos meetings [reuniões públicas], da imprensa, do ensino superior, do púlpito, dos tribunais; 2.º) a ação coercitiva dos que se propunham a destruir materialmente o formidável aparelho da escravidão, arrebatando os escravos ao poder dos senhores; 3.º) a ação complementar dos próprios proprietários, que, à medida que o movimento se precipitava, iam libertando em massa as suas ‘fábricas’; 4.º) a ação política dos estadistas, representando as concessões do governo; 5.º) a ação da família imperial. (NABUCO, 2005, pp.144)

Em determinado momento, Joaquim Nabuco afirma que, com o avanço do movimento abolicionista, os próprios proprietários passaram a libertar “em massa as suas ‘fábricas’”. Tal formulação não mostra a complexa dinâmica social e política que marcou os últimos anos da escravidão no Brasil. Ao definir essa libertação como “ação complementar” da abolição, Nabuco toma uma perspectiva dos senhores e suaviza o caráter conflitivo do período. Essa leitura desconsidera o aumento das fugas, das rebeliões, da formação de quilombos e das múltiplas formas de rejeição cotidiana ao cativo, especialmente intensificadas na década de 1880. Ainda que Nabuco não reconheça de modo adequado o protagonismo dos cativos, acerta ao indicar que a abolição resultou da confluência de pressões internas e externas. Além disso, em O

Abolicionismo, o autor apresenta uma proposta de reparação social e uma análise da estrutura escravista, explicitando as razões pelas quais a escravidão deveria ser abolida de forma imediata:

Em 1871, porém, a Nação brasileira deu o primeiro aviso à escravidão de que a consciência a vexava, e ela estava ansiosa por liquidar esse triste passado e começar vida nova. Pode alguém que tenha adquirido escravos depois desta data, queixar-se de não ter sido informado de que a reação do brio e do pudor começava a tingir a face da Nação? O preço dos escravos subiu depois da lei (...) como subira depois de acabado o Tráfico, sendo o efeito de cada lei humanitária que restringe a propriedade humana aumentar-lhe o valor, como o de outra qualquer mercadoria, cuja produção diminui quando a procura continua a ser a mesma. (NABUCO, 1988, p.157)

Assim, as leituras de Emília Viotti da Costa e de Joaquim Nabuco se assemelham ao indicar que a abolição da escravidão no Brasil resultou de um processo amplo, marcado pela interação entre dimensões econômicas, políticas, sociais e culturais. Viotti da Costa sublinha os condicionantes estruturais e as pressões externas que reconfiguraram o contexto do século XIX, enquanto Nabuco enfatiza a atuação de sujeitos e grupos que, por diferentes caminhos, contribuíram para o desgaste do regime escravista. Dito isso, a promulgação de legislações como a Lei Eusébio de Queirós (1850), a Lei do Ventre Livre (1871), a Lei dos Sexagenários (1885) e, por fim, a Lei Áurea (1888) compôs um conjunto normativo central para o processo de emancipação. A própria Lei Feijó (1831) já indicava a pressão internacional pelo fim do tráfico atlântico, embora sua ineficácia tenha permitido a entrada ilegal de aproximadamente 470 mil africanos escravizados.

Com o fim do comércio de escravos no Atlântico, a emancipação tornou-se um caminho importante para a liberdade, uma vez que o senhorio dependia mais da reprodução interna e do tráfico interprovincial do que da importação de novos cativos. Isto levou as pessoas escravizadas, especialmente as que vivem nas cidades, a procurarem cada vez mais formas de emancipação como caminho para a liberdade. A pesquisadora Tapajós investiga as cartas de alforria como instrumento legal na relação de poder senhorial:

A carta de alforria se torna um instrumento burocrático a partir de 1838 com a obrigatoriedade do registro das manumissões, como uma forma de controle por parte do Estado que precisava manter a ordem em uma cidade escravista que estava em pleno crescimento e desenvolvimento. (Tapajós, 2009, p.9)

As alforrias podiam ser adquiridas pelos próprios escravizados, mediante negociações com seus proprietários. Em centros urbanos como o Rio de Janeiro, onde a economia diversificada permitia a execução de trabalhos paralelos, muitos escravizados acumulavam recursos para comprar a própria liberdade. Em outros casos, os proprietários concediam a alforria mediante condições específicas, como a continuidade do serviço por determinado período ou até a morte do senhor. Esse formato de libertação, conhecido como emancipação condicional ou testamentária, era recorrente e estabelecia obrigações ao indivíduo libertado mesmo após a concessão da liberdade (RIBEIRO, 2011, p. 24).

Reconstruir esse percurso é relevante para compreender que, a partir da década de 1870, cresceu o número de pessoas negras que alcançaram a liberdade por meio de mecanismos anteriores à Lei Áurea. A própria Lei do Ventre Livre contribuiu para esse processo ao garantir o pecúlio aos escravizados, sobretudo aos que viviam em áreas urbanas (COSTA, 1966).

O avanço do processo emancipatório foi impulsionado por diferentes fatores, entre os quais se destaca a promulgação da Lei do Ventre Livre, em 1871. A legislação reconheceu a liberdade dos filhos de mulheres escravizadas nascidos após sua aprovação, ainda que estabelecesse a obrigatoriedade de trabalho até os 21 anos. A partir desse marco, observa-se um aumento das emancipações, sobretudo em contextos urbanos. De forma paralela, a atuação de abolicionistas e as variadas formas de resistência dos escravizados contribuíram para o enfraquecimento do regime escravista.

A partir da compreensão do processo de emancipação, torna-se necessário analisar a situação das mulheres negras no Rio de Janeiro nos anos que antecederam a abolição. No século XIX, muitas delas recorrem a atividades domésticas e serviços urbanos como forma de sustento. Seu trabalho integrou a estrutura econômica e social das cidades escravistas, especialmente no Rio de Janeiro. As chamadas “negras de ganho” atuavam com autorização de seus senhores, vendendo alimentos, lavando

roupas, cozinhando, transportando água ou realizando pequenos serviços. Diferentemente dos trabalhadores submetidos à vigilância direta em fazendas ou minas, essas mulheres exerciam maior autonomia na rotina diária. Eram obrigadas a entregar um valor fixado ao senhor, chamado de o “jornal”, mas retinham o excedente (SOARES, 1996). Esse sistema ampliava a possibilidade de mobilidade econômica e, em alguns casos, permitia reunir recursos para adquirir a própria liberdade ou a de seus filhos, tornando a emancipação um horizonte concreto.

Nesse contexto, Pedro Pimentel, em sua tese de doutorado, avalia os processos que conduziram à abolição e à formação da sociedade burguesa no Brasil, destacando a especificidade das atividades de ganho entre 1871 e 1920. Considerando os marcadores de raça e gênero, o autor demonstra que as mulheres negras no Rio de Janeiro assumiram posição central como responsáveis pelo sustento familiar por meio do trabalho autônomo (PIMENTEL, 2020, p. 405). Seu estudo verifica que a atuação dessas mulheres manteve continuidade histórica no período escravista, por meio das práticas de ganho e no pós-abolição, mediante as atividades classificadas como “serviço doméstico”. Souza aponta que na segunda metade de oitocentos, mulheres negras desempenhavam funções como amas de leite, engomadeiras, costureiras, cozinheiras e lavadeiras (SOUZA, 2019). Tais ocupações articulavam-se a representações de feminilidade associadas ao cuidado, à limpeza e à manutenção cotidiana dos espaços. Esses atributos socialmente construídos contribuíram para a exploração continuada dos corpos femininos escravizados, que passaram a contribuir não apenas como força de trabalho, mas como suporte indispensável e invisibilizado, para a organização da vida familiar e para o funcionamento das dinâmicas sociais das elites cariocas.

Em contraste com as críticas dirigidas à categoria de “serviços domésticos” desempenhados por mulheres negras no Rio de Janeiro oitocentista, Angélica de Almeida propõe outra leitura ao analisar a construção política da categoria “Tia” e sua relação com o ofício dos griôs da África Ocidental. Almeida explica a amplitude dessa categoria na conformação da vida social da cidade no século XIX:

As Tias, que serão grafadas aqui em maiúsculo para não perdermos na dimensão desta categoria de análise, a perspectiva do ofício, são, em sua maioria, mulheres mais velhas, detentoras de um

saber fazer que remonta uma memória genealógica de herança africana na cidade do Rio de Janeiro. Existe no ser Tia algo de poder e de político, que faz com que elas sejam legítimas ao ponto de: “mudar a forma de pensar e de agir do povo escravo que veio para o Brasil em navios negreiros...”, como nos aponta Silva acima. Progenitoras, líderes, rezadeiras, cozinheiras, sambistas, quituteiras, quitandeiras, organizadas, conscientizadas, mães de santo; estas Tias manipulam tantos códigos que chegam a concorrer com outras formas de organização das famílias, da cidade e da cultura. (ALMEIDA, 2021, pp.77)

As Tias são descritas como mulheres mais velhas e detentoras de um saber acumulado por gerações, elas desempenham funções religiosas, culinárias, afetivas e comunitárias que estruturam a vida social dos grupos negros na cidade. Ao mobilizarem práticas que iam da liderança espiritual ao cuidado cotidiano, essas mulheres criaram redes de apoio e modelos próprios de organização, capazes até de disputar sentidos com outras formas de estrutura social.

Avançando para o processo de abolição da escravidão, no contexto de um Segundo Reinado em declínio, a promulgação da abolição constituiu a última iniciativa de um governo que apenas formalizou um caminho já em curso. Contudo, não se trata de interpretar a libertação do cativo como processo simples, pois diferentes projetos políticos e sociais disputaram os significados da transição para o pós-abolição. Nesse debate, a historiadora Wlamyra Albuquerque analisa as especificidades da abolição no Brasil e as formas pelas quais a sociedade republicana redefiniu lugares sociais e hierarquias ancoradas em critérios raciais.

Em um dos trechos do Albuquerque argumenta que o desmonte do escravismo foi acompanhado pela criação e reforço de mecanismos de dominação destinados a garantir a continuidade dessas hierarquias:

A falência do escravismo desestabilizou esta ordem, pondo em risco formas de sujeição forjadas ao longo de séculos. O perigo dessa subversão foi, ao longo do processo emancipacionista, sendo evidenciado e mesmo remediado com artifícios paternalistas, nem sempre eficientes. Nesse sentido, o desmonte do escravismo no Brasil se alicerçou em políticas de domínio que, por um lado, admitiam a abolição como horizonte, mas, por outro, tratavam de assegurar arranjos hierárquicos justificados por critérios sociorraciais. (Albuquerque, 2010, pp.103)

Mais adiante, Albuquerque aponta que o projeto de racialização foi acionado de forma imediata, poucos meses após a abolição. A autora destaca um episódio em que Rui Barbosa recebeu uma carta anônima, assinada apenas como sendo de “um brasileiro”, na qual se denunciava a repressão dirigida aos homens negros após a Lei de 13 de Maio, incluindo deportações justificadas “sob qualquer pretexto”. A carta questionava as consequências políticas e sociais dessa prática (ALBUQUERQUE 2010, p. 104).

Observa-se, portanto, que o processo de diferenciação de cor foi uma prática que não se limitou a um único período, mas que se manteve, e após a abolição sob uma nova estrutura da sociedade burguesa e de um sistema sociorracial que se fundamenta nas bases deixadas pelo escravismo.

Doutores como Kabengele Munanga e Clóvis Moura analisam a forma pela qual a racialização se constituiu como doutrina e instrumento de dominação ao longo do século XX.

A contribuição de Munanga é relevante para a pesquisa, pois o autor pesquisa de maneira crítica os conceitos de raça, racismo, identidade e etnia. Em sua abordagem, destaca que, entre os séculos XVII e XVIII, naturalistas europeus passaram a organizar grupos humanos em classificações hierarquizadas, construindo uma escala de valores que atribuía sentido moral e cultural às diferenças fenotípicas. Tais parâmetros, conforme argumenta Munanga, conferiram legitimidade às práticas de dominação e às desigualdades estruturais produzidas e sustentadas pelo pensamento racial moderno:

Os indivíduos da raça “branca”, foram decretados coletivamente superiores aos da raça “negra” e “amarela”, em função de suas características físicas hereditárias, tais como a cor clara da pele, o formato do crânio (dolicocefalia), a forma dos lábios, do nariz, do queixo, etc. que segundo pensavam, os tornam mais bonitos, mais inteligentes, mais honestos, mais inventivos, e conseqüentemente mais aptos para dirigir e dominar as outras raças, principalmente a negra mais escura de todas e considerada como a mais estúpida, mais emocional, menos honesta, menos inteligente e portanto a mais sujeita à escravidão e a todas as formas de dominação (MUNANGA, 2004. pp.5)

A partir do século XX, a pseudociência chamada de raciologia começou a ganhar muito espaço não só no campo científico, mas nas relações sociais. O discurso da raciologia serviu mais para justificar os sistemas de dominação racial do que como explicação da variabilidade humana. Munanga explica em seu texto a ação recorrente do racista:

O racista cria a raça no sentido sociológico, ou seja, a raça no imaginário do racista não é exclusivamente um grupo definido pelos traços físicos. A raça na cabeça dele é um grupo social com traços culturais, lingüísticos, religiosos, etc. que ele considera naturalmente inferiores ao grupo a qual ele pertence. De outro modo, o racismo é essa tendência que consiste em considerar que as características intelectuais e morais de um dado grupo, são conseqüências diretas de suas características físicas ou biológicas (MUNANGA, 2004 pp.8)

Assim, entende-se que o sistema racista não reconhece a diversidade humana como expressão legítima das variações presentes na natureza. Pelo contrário, organiza-se por meio de um olhar predatório e civilizador que produz inferiorização para, em seguida, justificar a imposição de poder sobre os indivíduos racializados. Nesse sentido, o racismo, enquanto sistema de dominação, consolida-se ao longo do século XX, ao mesmo tempo em que se intensificam múltiplas formas de resistência, seja por meio de organizações políticas, ou seja por práticas culturais e comunitárias, como o samba, os terreiros e as redes de solidariedade estabelecidas nas favelas.

O início do regime republicano no Brasil estruturou-se pela consolidação do Estado burguês, pela continuidade das oligarquias agrárias, pela forte presença militar na dinâmica política e pela reafirmação do racismo nacional sob novas roupagens “científicas” ou “intelectualizadas”. Nesse contexto, Clóvis Moura, sociólogo e historiador, enfatiza que o racismo não deve ser compreendido exclusivamente a partir de referenciais supostamente científicos, mas como parte de um tecido político e social complexo (MOURA, 1994, pp.6).

A questão que se coloca é verificar o modo como a estrutura sociorracial e política atravessa a experiência das mulheres negras cariocas, que enfrentam simultaneamente os efeitos do racismo e do machismo. Para enfrentar essa problemática, recorreremos ao conceito de interseccionalidade a partir das contribuições

de Patricia Hill Collins, cuja a sua produção é predominantemente sobre os debates de raça, gênero e feminismo negro.

Adota-se a interseccionalidade como instrumento analítico capaz de evidenciar como múltiplos sistemas de poder operam de forma articulada. Collins, define o conceito:

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas.” (COLLINS, 2021, pp.16)

A partir dessa definição, torna-se possível apresentar que as experiências das mulheres negras cariocas não podem ser analisadas de maneira isolada, pois são atravessadas simultaneamente por estruturas de raça, gênero e classe que se reforçam mutuamente. Nesse sentido, tratarmos da mulher negra carioca no século XX, é necessário considerar como os marcadores sociais organizam as condições históricas e materiais dessas sujeitas, que no pós-abolição sustentaram o trabalho familiar e preservaram práticas culturais de matriz afro-brasileira, contudo, não deve ser interpretada de forma idealizada.

A sobrecarga produzida pela dupla jornada entre o trabalho doméstico e a responsabilidade pela gestão da própria família mostra que a articulação entre racismo estrutural e patriarcado, pode restringir possibilidades de mobilidade e reprodução de dinâmicas de subalternização. A autora Lélia Gonzalez aprofunda e questiona a leitura sobre a inserção dessas mulheres no trabalho doméstico:

Quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Daí, ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano. E é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas. (GONZALEZ, 1984, pp.230)

A expressão "mucama permitida" ilustrada pela intelectual, questiona a continuidade histórica da exploração do trabalho das mulheres negras, que se estende desde o período da escravidão até os dias atuais. E esse processo reflete na persistência de sua inserção em empregos precários e mal remunerados, quando o são intimamente associados ao cuidado e à manutenção da vida cotidiana, mas que carecem de reconhecimento social adequado. Sua mão de obra é fundamental para a sobrevivência das famílias brancas de classe média e alta, mas isso as coloca em uma posição que reforça as disparidades raciais e de gênero. A posição do cotidiano apontada por Gonzales transpõe um lugar de invisibilidade, coisificação e inferioridade.

Entretanto, vemos que mesmo impactadas pela precarização da categoria de serviço doméstico e de ganho, foi como ao longo da emancipação essas mulheres conseguiram proporcionar sustento e renda financeira para sobrevivência de famílias negras na virada do século XX.

A força produtiva das mulheres negras da cidade do Rio de Janeiro teve origem não só com a diáspora baiana, mas também por consequência de outros deslocamentos interprovinciais feitos por mineiros e fluminenses. O historiador Thiago de Mello Gomes pesquisa que, para além da centralidade da diáspora baiana, houveram outras experiências culturais com a migração interprovincial a partir de 1870:

[...] entre 1872 e 1890 a Bahia perdeu apenas sete mil habitantes através da migração interprovincial. Na última década do século XIX, o mesmo estado teve um saldo positivo de 40 mil pessoas no quadro nacional das migrações, tornando-se um fornecedor de migrantes internos apenas a partir de 1900 e nos vinte anos seguintes, quando perde por esta via 116 mil habitantes. Não se pode, contudo, postular que a maioria destes migrantes tenha se dirigido à Capital, pois esta recebeu apenas 55 mil novos migrantes internos no mesmo período (menos que Pará e Pernambuco e pouco mais que o Rio Grande do Sul). Por certo, uma parte significativa destes novos habitantes da Capital era composta por mineiros, já que o estado de Minas Gerais cedeu 220 mil pessoas a outras unidades da federação no mesmo período (GOMES, 2003, p. 180).

O autor sustenta que, embora os baianos tenham desempenhado papel relevante na constituição da cultura popular carioca, esse processo resultou de conexões mais amplas, que envolveram tradições já estabelecidas na cidade e a presença de outros

grupos recém-chegados (GOMES, 2003, p. 179). Gomes identifica ondas migratórias expressivas de mineiros e fluminenses, cujas práticas e repertórios religiosos ampliaram a diversidade cultural do Rio de Janeiro e contribuíram para a formação de um campo religioso marcado pela sobreposição de matrizes distintas. Para fortalecer sua tese, o historiador cita casos relevantes para pesquisa:

Um exemplo é o de Clementina de Jesus. Nascida em Valença (RJ) nos primeiros anos do século XX, neta de escravos e filha de um “violeiro e capoeirista”, nas palavras da filha, Clementina chegou ao Rio de Janeiro por volta de 1910. Teve suas primeiras experiências festivas em um rancho de Reis de Jacarepaguá, liderado por João Cartolinha, onde saía como pastora (GOMES, 2003, pp.180)

Outro exemplo usado por Gomes foi a criação da Império Serrano, que pelos depoimentos colhidos por pesquisadores foi a partir do “Bloco Cabelo de Mana” iniciado por um “mulato mineiro” chamado seu Alfredo que surge a fundação da escola de samba (GOMES, 2003, pp.195).

Roberto Conduru desenvolve uma linha de investigação que se aproxima da proposta por Gomes, ao buscar investigar as dinâmicas sociais e culturais que ultrapassam as narrativas religiosas associadas aos baianos no Rio de Janeiro. Segundo Conduru:

Com efeito, embora pareça ser proporcionalmente pequena, também é possível falar na presença de religiosos afros provenientes de outras regiões brasileiras. Agenor Miranda Rocha informa que no Axé de Mesquita, fundado após 1926, por Dona Pequena de Oxalá e por seu marido, João Bankolê (Xangô), “juntou-se tia Bibiana (Oxalá) que veio de Recife”. Tendo em vista que a Capital Federal era então um polo que atraía migrantes de diversas partes do país, a presença na cidade e na região fluminense de adeptos das religiões com matrizes africanas provenientes de outros estados, é uma questão em aberto, a ser mais bem apurada pela continuidade das pesquisas (CONDURU, 2010, pp. 180)

O autor afirma ao longo do artigo, por meio de referências espaciais, que tanto as práticas quanto as comunidades religiosas se distribuíam por diferentes áreas da cidade do Rio de Janeiro.

Sobre a diáspora baiana, caracterizou-se por um movimento migratório associado à busca por alternativas de sobrevivência e liberdade em uma cidade em processo de expansão. Nesse contexto, mulheres negras, algumas libertas e outras ainda escravizadas, estabeleceram-se em áreas como Gamboa, Saúde e Morro da Providência, onde formaram redes de solidariedade que sustentaram tanto as condições materiais de vida quanto a preservação de repertórios culturais. Como observa Mônica Pimenta Velloso, “De início, Gamboa, Saúde e Santo Cristo constituíram esse núcleo aglutinador. No seu depoimento, Meninazinha de Oxum confirmou amplamente a ideia do pedaço baiano” (VELLOSO, 1990, p. 209).

Velloso discute a importância da salvaguarda da memória dos negros baianos na configuração da “cidade moderna”, analisando os processos de constituição identitária, as tensões e as dinâmicas sociais que atravessaram essa experiência diaspórica. Nessa conjuntura, destaca-se a figura de Meninazinha de Oxum, cuja atuação como sacerdotisa do candomblé desempenhou papel na continuidade dos terreiros e na transmissão de conhecimentos ancestrais. Por meio dessa atuação, ela consolidou a religião como espaço de resistência e de produção cultural, ao mesmo tempo em que contribuiu para o fortalecimento das redes comunitárias entre mulheres negras e demais integrantes da população afrodescendente. Outras mulheres também desempenharam funções nesse processo. Entre elas, destaca-se Tia Ciata, protagonista na construção das redes que articularam o surgimento do samba. Sua residência na Praça Onze constituiu um importante espaço de sociabilidade, no qual sambistas, poetas e praticantes de religiões de matriz africana se reuniam, conformando práticas que posteriormente seriam reconhecidas como fundamento do samba contemporâneo. Essas mulheres não apenas preservaram tradições culturais, mas também estabeleceram conexões com novas formas de expressão que contribuíram para a formação de um Rio de Janeiro marcado por transformações contínuas.

É possível observar que o convívio social estruturado por papéis cotidianos tem recebido atenção crescente na produção historiográfica, sobretudo pelas implicações dessas práticas na vida cultural e política. Nesse sentido, o estudo de Michel de Certeau, em *A Invenção do Cotidiano*, oferece uma chave analítica relevante ao tratar das ações cotidianas como práticas que produzem sentido. O autor caracteriza os sujeitos anônimos como “cada um” e “ninguém”, indicando que esse “ninguém” pode, ainda assim, produzir formas de criação cultural.

A partir dessa perspectiva, Certeau analisa os “modos de fazer” das pessoas comuns e argumenta como elas manejam as normas impostas por uma ordem social e econômica dominante. Suas reflexões sobre táticas e estratégias evidenciam que, nas práticas diárias, esses sujeitos expressam modos de atuação que revelam tanto sua agência quanto a diversidade social que se constitui nesse processo (CERTEAU, 1994). Certeau nos ajuda a identificar que a experiência das mulheres negras no Rio de Janeiro do século XX pode ser melhor verificada na categoria do cotidiano. É nesse cotidiano que seus “modos de fazer” se tornam fundamentais para a análise histórica dessa pesquisa. Por meio de táticas que articulam resiliência e invenção, essas mulheres produziram formas de ação que subvertem as normas de uma sociedade estruturada pelo racismo e pelo patriarcado. Suas práticas, transformaram favelas e subúrbios em espaços de produção cultural e de organização social. O cuidado comunitário das crianças, a participação em redes de economia informal, a manutenção de práticas religiosas afro-brasileiras e a reelaboração de manifestações como o samba e o carnaval constituem exemplos de como reinterpretaram e adaptaram as imposições sociais às suas próprias condições de vida. Esses processos delineiam uma sociabilidade construída coletivamente, cuja força reside justamente na capacidade de converter ações ordinárias em práticas estruturantes da vida comunitária (VELLOSO, 1990; ALMEIDA, 2021).

As mulheres negras não devem ser interpretadas apenas como sujeitas atingidas por estruturas opressivas, mas como agentes que elaboraram práticas cotidianas capazes de produzir resistência e transformação. Suas táticas diárias instituíram formas particulares de organização da vida social, produzindo espaços de existência e diversidade no interior de uma cidade marcada por hierarquias raciais e de gênero. Esses “modos de fazer” configuram uma escrita cotidiana que não se expressa por meio de textos formais, mas pela experiência concreta nas ruas, nos lares, nos territórios periféricos e nos circuitos culturais.

Dessa maneira, este capítulo procurou construir o alicerce histórico necessário para compreender os processos de racialização, emancipação, o trabalho informal e de “ganho”, as práticas culturais cotidianas e a formação das redes de solidariedade que moldaram a experiência das populações negras no Rio de Janeiro. Esse percurso inicial permitiu situar, com maior precisão, o objetivo que orienta a pesquisa: a representação das mulheres negras cariocas no imaginário visual modernista, analisada

a partir da metodologia semiótica e iconológica aplicada às telas do período, tomando as obras de Heitor dos Prazeres como contraponto crítico. O próximo capítulo dedica-se a examinar o Movimento Modernista Brasileiro, discutindo as distinções entre “moderno”, “modernidade” e “modernismos”, a Semana de Arte Moderna de 1922, bem como as disputas culturais entre os polos paulista e carioca, as características do modernismo brasileiro e o negrismo enquanto tendência estética que incorporou de forma ambígua e contraditória referências à experiência negra.

2. O MOVIMENTO DO MODERNISMO BRASILEIRO E O NEGRISMO

De início, para que possam se debruçar sobre o movimento do modernismo brasileiro, é necessário diferenciar os conceitos que, embora correlacionados, são confundidos no imaginário social e mesmo generalizados no senso comum. Os termos moderno, modernidade e modernismo mantêm entre si relações profundas, porém não devem ser utilizados como sinônimos. Por esse motivo, reserva-se, neste capítulo, um breve espaço para esclarecê-los com precisão conceitual.

A pesquisadora Mônica Pimenta Velloso oferece uma importante contribuição ao propor essa distinção. A autora observa que, devido ao constante entrecruzamento entre seus significados, os conceitos acabam sendo confundidos; contudo, ela também ressalta que cada termo aciona o outro de modo recíproco, formando uma cadeia de sentidos que se retroalimentam (VELLOSO, 2010, p. 11).

No que se refere ao termo moderno, Velloso enfatiza sua amplitude, mutabilidade e ambiguidade. Para a historiadora, tal flexibilidade semântica ocupa tamanha extensão que pode, inclusive, abranger e caracterizar uma cultura inteira (VELLOSO, 2010, p. 11). Entretanto, mais do que sua abrangência, interessa destacar que o conceito de moderno está intrinsecamente relacionado à noção de antigo, constituindo um par dialético que estrutura a própria percepção histórica do termo moderno:

Essa conjuntura será decisiva em termos da herança civilizatória no seio da cultura ocidental. O debate entre o antigo e o moderno adquiriu uma singularidade: não se tratava mais de apontar inimigos da Antiguidade (como a aranha e o ando), mas de considerar duas formas distintas de olhar para trás. O passado continuou a ser a referência, mas o olhar sobre ele é que mudava.”
(VELLOSO,2010,pp.14)

O conceito de moderno pode ser compreendido como aquilo que pertence ao tempo presente e que acompanha as mudanças sociais, tecnológicas e racionais do mundo contemporâneo. Ser moderno implica atualizar-se continuamente, dialogar com novas formas de conhecimento científico e com transformações nas esferas social, política, artística e econômica. No entanto, a relação entre o moderno e o antigo não é de ruptura absoluta. Como

contrapontos, ambos se constituem de maneira interdependente: o moderno se define em oposição ao antigo, enquanto o antigo permanece como referência para diferentes sensibilidades — tanto para aqueles que buscam preservá-lo quanto para aqueles que pretendem superá-lo. O que se transforma, portanto, não é o passado em si, mas o olhar lançado sobre ele.

O conceito de modernidade, por sua vez, emerge no século XVIII e passa a designar uma nova experiência histórica do tempo. De origem sociológica, o termo refere-se a um amplo processo de reconfiguração das formas de organização social, marcado pela consolidação do capitalismo industrial, pela urbanização e pela intensificação das tecnologias (VELLOSO, 2010, p. 15). Nesse sentido, a modernidade corresponde a um período em que antigos modelos de sociabilidade são dissolvidos e substituídos por novas estruturas econômicas, políticas e culturais. Trata-se, portanto, de um fenômeno de longa duração que transforma profundamente a forma como os indivíduos percebem o mundo e a si mesmos.

Segundo o pedagogo e pesquisador Amarildo Inácio dos Santos, a principal diferença entre modernidade e modernismo está justamente na natureza desses conceitos: enquanto a modernidade diz respeito a esse conjunto de mudanças estruturais que configuram um novo tempo histórico, o modernismo representa uma resposta artística e intelectual a essas transformações. Ou seja, se a modernidade estabelece o cenário, o modernismo constitui a elaboração estética e cultural produzida por sujeitos que se veem convocados a interpretar, incorporar ou contestar os efeitos da modernização. Percebe-se essa dinâmica no trecho a seguir:

‘Modernidade’ e ‘modernismo’ são termos às vezes usados um pelo outro, mas recebem significados diferentes. [...] Entendo por ‘modernidade’ uma designação abrangente de todas as mudanças –intelectuais, sociais e políticas –que criaram o mundo moderno. ‘Modernismo’ é um movimento cultural que surgiu no ocidente em fins do século XIX e, para complicar ainda mais a questão, constituiu, em alguns aspectos, uma reação crítica à modernidade (DOS SANTOS, 2023, pp.3)

O modernismo, enquanto pano de fundo histórico, social, cultural e artístico que circunda e influencia o objeto de estudo desta pesquisa — isto é, a forma como as mulheres negras cariocas foram representadas —, articula-se a um movimento de ruptura com métodos tradicionais e com técnicas já consolidadas no campo das artes. Nesse contexto, o ano de 1922

constitui um divisor de águas para a história artística brasileira, tornando-se referência simbólica para a consolidação de novas linguagens e para a afirmação de uma estética.

A Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo naquele ano, revelou ao público a intenção de parte dos artistas de redefinir os rumos da produção estética nacional. Seu objetivo era romper com os padrões academicistas e propor uma arte que dialogasse com as especificidades do Brasil, incorporando elementos da cultura popular, das tradições afro-brasileiras, das manifestações indígenas e das dinâmicas urbanas que se intensificavam nas grandes cidades.

Ainda prevalece, no campo historiográfico e no senso comum, uma narrativa segundo a qual o modernismo brasileiro teria sido essencialmente um movimento de matriz paulista, associado quase exclusivamente ao círculo de intelectuais reunidos em torno da Semana de Arte Moderna de 1922 — nomes como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Plínio Salgado. Essa centralidade atribuída a São Paulo consolidou-se como versão dominante da história do modernismo, obscurecendo a diversidade de experiências estéticas e políticas que se desenvolveram em outras regiões do país. No entanto, como aponta Mônica Pimenta Velloso, tal perspectiva é resultado de uma construção produzida e amplificada pelas próprias vanguardas paulistas, que, ao sistematizarem seus discursos e legitimarem suas práticas, instituíram um cânone que marginalizou outras modernidades possíveis, de acordo com Velloso vê-se que “A narrativa hegemônica do Modernismo foi uma construção empreendida pelas vanguardas paulistas, que a atualizaram ao longo das décadas de 1930 e 1950.” (VELLOSO,2010, pp.23).

Um ponto relevante a ser incorporado na pesquisa refere-se à cisão histórica entre São Paulo e Rio de Janeiro no interior do modernismo brasileiro. De modo geral, São Paulo foi caracterizada como o polo emergente do desenvolvimento industrial, associado ao progresso técnico e à racionalidade moderna, enquanto o Rio de Janeiro era reconhecido como capital política e cultural, marcado por uma sociabilidade considerada mais tradicional e por um cosmopolitismo distinto do paulista. Essa oposição, amplamente difundida nos discursos modernistas, repercutiu diretamente na forma como o movimento se organizou e se proliferou no país.

Mário de Andrade, por exemplo, não deixava de expressar suas opiniões sobre tal cisão e sobre o papel desempenhado pela cidade do Rio de Janeiro no cenário cultural brasileiro, frequentemente posicionando-a como contraponto à vanguarda paulista. Vemos esse acontecimento particular no trecho destacado pelo historiador Menezes:

A “Corte”, como ele referia-se à Capital Federal, abrigava todas as instituições que eles combatiam, sobretudo a Academia Brasileira de Letras e, também, a Academia Nacional de Belas Artes. Estes espaços produziam, segundo ele, tudo aquilo que deveria ser ultrapassado. O Modernismo era para ele, portanto, a ruptura também com as produções cariocas associadas à continuidade de um Brasil que se transformava” (DA SILVA MENEZES, 2013, pp.231

Desse modo, consolidou-se gradativamente um divórcio simbólico entre São Paulo e Rio de Janeiro no interior do modernismo brasileiro. Todavia, é fundamental ratificar que, ao longo do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro se constituiu como um dos principais centros urbanos do país, para onde convergiam brasileiros de diversas regiões — sobretudo pessoas negras libertas e ex-escravizadas que buscavam novas formas de sobrevivência após a abolição. Essa intensa circulação populacional construiu um ambiente cultural plural, marcado pela presença africana e afro-diaspórica nas práticas musicais, religiosas e cotidianas da cidade. Como afirma José Lúcio da Silva Menezes, o Rio, nas primeiras décadas do século XX, era “uma cidade efervescente, sintonizada com o que há de mais moderno: o cinematógrafo, o fonógrafo, a fotografia e as transformações na imprensa” (DA SILVA MENEZES, 2013, p. 232).

Entretanto, cabe destacar que a tensão estabelecida pelos modernistas paulistas não se dirigia especificamente aos artistas cariocas, mas sim às instituições acadêmicas e às estruturas conservadoras que predominavam no circuito artístico do Rio de Janeiro. Mário de Andrade e outros expoentes paulistas tinham consciência do processo de modernização urbana que transformava o Rio desde as reformas de Pereira Passos e observavam criticamente o fato de que tais reformas excluía as camadas populares, sobretudo a população negra que fora deslocada para as periferias e para os morros. Por isso, seus embates não eram contra os agentes culturais cariocas, mas contra o academicismo que ainda regia parte da produção e da crítica de arte da capital federal. Além disso, é importante frisar que diversos artistas paulistas circularam pelo Rio de Janeiro, dialogando com seu ambiente cultural, seus agentes sociais e suas práticas estéticas.

A cidade, com sua pluralidade étnica e com as expressões culturais produzidas pela população negra como o samba, os ranchos, os terreiros e as festas populares tornou-se um laboratório simbólico para a formulação de novos imaginários artísticos. Assim, apesar das

disputas entre os dois polos, havia um intercâmbio constante que demonstrava que o modernismo brasileiro não foi um movimento homogêneo, mas um campo de tensões, trocas, disputas discursivas e apropriações criativas.

Desse modo, o Modernismo ocupou a formulação de uma nova estética cultural no Brasil do início do século XX. Os diferentes desdobramentos do movimento modernista — ainda que heterogêneos, contraditórios e atravessados por disputas internas — partilhavam uma mesma preocupação que era redefinir os contornos da brasilidade no contexto simbólico do centenário da Independência.

Nesse sentido, o Modernismo fundamentou seu pilar: deslocar a cultura popular para um patamar de reconhecimento que não havia sido alcançado em momentos anteriores de reflexão sobre a identidade nacional. Ao enfatizarem as transformações sociais e políticas que atravessavam a sociedade brasileira, os modernistas buscaram ajustar o campo das artes a esse novo cenário em construção. Assim, tanto os setores mais progressistas quanto aqueles que representavam posições conservadoras compartilharam um mesmo horizonte de produzir uma arte que dialogasse com as transformações da vida urbana tanto nas cidades quanto no campo, com as mudanças tecnológicas, com o avanço industrial e com as tensões socioculturais que vinham redefinindo o país. Esse esforço de atualização estética expressava, simultaneamente, uma tentativa de responder às demandas de modernização e de construir narrativas simbólicas capazes de representar o Brasil enquanto nação plural.

É fundamental reconhecer que internacionalismo e nacionalismo constituíram forças propulsoras do movimento modernista nas artes e nas letras brasileiras. Esses dois vetores, embora aparentemente opostos, operaram de forma simultânea e complementar, estruturando os debates estéticos e os projetos culturais do período. Entre os modernistas, disseminou-se a percepção de que era necessário “redescobrir o Brasil”, isto é, construir um olhar renovado para o país e suas expressões culturais. Um exemplo emblemático dessa atitude é a experiência de Tarsila do Amaral, que, após uma temporada de formação artística na Europa, reencontra o Brasil sob uma nova perspectiva durante sua famosa viagem a Minas Gerais ao lado de Blaise Cendrars, em 1924. Essa viagem, como ressalta Aracy Amaral, foi decisiva para que a artista identificasse uma “cultura brasileira” capaz de orientar sua produção estética:

Essa oscilação de movimentos corresponderia à preocupação nativista e à inquietação internacionalista que perseguem o meio artístico do continente.

Ou seja: vemos, de um lado, a consciência de nossa realidade tal como ela é, o compromisso com essa realidade e, de outro, a natural ansiedade pela renovação formal, por meio da busca da informação nos grandes centros metropolitanos, assim como através dos meios de comunicação de massa”(AMARAL, 2012, pp.11

Observa-se, assim, que o Modernismo brasileiro oscilava entre a busca por afirmação identitária — alimentada por um forte impulso nativista — e o desejo de acompanhar as tendências internacionais, especialmente aquelas que marcavam a vanguarda artística europeia. Essa tensão produtiva entre o local e o estrangeiro, moldou tanto as propostas teóricas quanto as obras concretas do período. Conforme argumenta Amaral, essa dupla orientação revela um movimento em permanente negociação que aspiravam à inserção nos circuitos cosmopolitas da arte e se empenhavam em construir uma estética que pudesse ser reconhecida como singularmente brasileira.

Dessa maneira, os modernistas brasileiros atualizaram suas estéticas dialogando intensamente com modelos europeus, especialmente no campo das artes plásticas, como parte do amplo esforço de renovação da produção artística nacional. Correntes como o cubismo, o expressionismo, o futurismo, o dadaísmo, o construtivismo e o surrealismo, bem como o próprio “clima” parisiense dos anos 1920 — marcado pela difusão do art déco — constituíram referências cruciais que, direta ou indiretamente, influenciaram os artistas vinculados ao modernismo nas décadas de 1920 e 1930 (AMARAL, 2012).

Nos acontecimentos internos do movimento, observa-se que o modernismo brasileiro costuma ser periodizado a partir do marco inaugural da Semana de Arte Moderna de 1922, que estabelece o início de sua primeira fase, estendida até aproximadamente 1930. Esse momento inicial caracteriza-se pelo impacto direto das vanguardas europeias — especialmente o futurismo, o expressionismo e o cubismo —, pela crítica contundente às estéticas consideradas “passadistas” e por um forte ímpeto de ruptura imediata com os modelos acadêmicos. Trata-se de uma fase marcada pela experimentação formal, pelo desejo de atualização estética e por um espírito combativo que visava não apenas renovar as linguagens artísticas, mas também redefinir os parâmetros da sensibilidade moderna no Brasil. A segunda fase, compreendida entre 1930 e 1945, expressa uma mudança significativa no movimento. Nesse período, observa-se o amadurecimento das propostas modernistas e a busca por uma síntese entre experimentação estética e construção de identidade nacional. O modernismo torna-se mais institucionalizado, ampliando seu diálogo com o Estado —

especialmente durante o Estado Novo — e incorporando preocupações sociais mais explícitas, como a representação das desigualdades regionais, das culturas populares e da formação étnica do país. É também o período em que se consolida a figura do intelectual-artista engajado, que procura interpretar o Brasil a partir de chaves sociológicas, históricas e antropológicas. A terceira fase, que se prolonga aproximadamente entre 1945 e 1960, marca o aprofundamento das tensões internas do movimento e a diversificação de suas expressões. Nesse momento, o modernismo já não se organiza sob um único eixo articulador, mas se desdobra em diferentes caminhos estéticos — do concretismo ao neoconcretismo, passando pelas experiências abstracionistas e geométricas. Paralelamente, emergem novos debates sobre identidade, cultura e política, especialmente relacionados às transformações urbanas aceleradas, à industrialização e às dinâmicas sociais do pós-guerra. Ainda assim, permanece o legado modernista de pensar criticamente o Brasil e suas contradições, agora sob perspectivas cada vez mais complexas e plurais (JARDIM, 2022).

Identificar essas três fases permite observar que, embora o movimento tenha nascido sob a inspiração das vanguardas europeias e sob o signo da ruptura, ele se transforma progressivamente em um projeto de interpretação do país, articulando referências internacionais e elementos profundamente enraizados na experiência cultural brasileira. Portanto, para nossa pesquisa, isso se torna um pano de fundo fundamental para analisar como determinados grupos — como as mulheres negras cariocas — foram representadas, silenciadas ou ressignificadas ao longo deste período artístico e intelectual que se estende de 1922 a 1965. No capítulo seguinte, analisam-se as hierarquias de gênero e raça, e os arquétipos visualmente mobilizados pelas obras, observando como tais construções históricas se materializam no plano simbólico por meio das metodologias semiótica e iconológica. Exemplificam-se esses processos na tela *A Negra*, de Tarsila do Amaral, cuja composição remete às amas de leite do século XIX, e na tela *Mangue*, de Di Cavalcanti, que constrói pictoricamente o ambiente de um prostíbulo carioca do início do século XX, revelando as imbricações simbólicas entre gênero, raça, marginalidade, exploração e ordem patriarcal. Em contraste com essas representações, examina-se também a produção do multiartista negro Heitor dos Prazeres, cuja as obras selecionadas apresenta a experiência negra carioca a partir de uma perspectiva enunciadora interna, deslocando o olhar tradicionalmente hegemônico e instaurando outras formas de agência e significação visual

Dito isso, ao investigar a produção estética das primeiras décadas do século XX, observamos que a categoria do negrismo exerce influência significativa no interior do

modernismo brasileiro. Tal influência ocorre em um contexto no qual o negrismo, longe de constituir um movimento plenamente sistematizado por manifestos, programas unitários ou princípios formais homogêneos, mas deve ser entendido como um conjunto plural de práticas estéticas e discursivas.

Nesse conjunto, destaca-se o fato de que, majoritariamente, artistas não negros apropriaram-se, reelaboraram ou reinterpretaram sociabilidades, símbolos e práticas culturais de matrizes africanas e afro-diaspóricas, convertendo-as em elementos estéticos de suas obras. Conforme argumenta o pesquisador Luís Henrique Silva de Oliveira, o negrismo se estrutura em duas dimensões fundamentais: a linhagem e os procedimentos (OLIVEIRA, 2018). No que se refere ao negrismo de linhagem, Oliveira afirma que:

Enquanto linhagem trata-se de sucessivas recuperações, alusões ou representações da cultura africana ou afrodescendente promovidas por autores ocidentais. Neste movimento, a África e seu legado cultural, tratados de maneira homogênea, nutrem produtos destes artistas ocidentais, reconfigurando os cânones e promovendo novas rotas estéticas. Trata-se de uma série apropriativa e representativa que toma lugar em vários espaços, como Europa, Caribe e América Latina.” (OLIVEIRA, 2018, pp. 156)

O negrismo de linhagem, por conseguinte, refere-se ao processo histórico por meio do qual artistas ocidentais realizaram, de forma contínua, recuperações e reelaborações da cultura africana. Tal movimento ganha força no início do século XX, especialmente no contexto das vanguardas europeias, quando a África passa a ser concebida como um reservatório de formas consideradas “primitivas” e, portanto, aptas a revitalizar os sistemas estéticos ocidentais. Essa dinâmica apropriativa não permanece restrita ao continente europeu; ao contrário, desdobra-se no Caribe, na América Latina e no Brasil, produzindo um conjunto amplo de obras que mobilizam signos e referências africanas. No caso brasileiro, essa incorporação dialoga com o projeto modernista de integrar elementos da cultura popular às narrativas de construção nacional. Nesse sentido, elementos afrodescendentes — mitos, ritmos, corporalidades, símbolos e imaginários — são convertidos em marcadores de identidade cultural, frequentemente celebrados como expressão da “brasilidade”.

Já a segunda dimensão, os procedimentos do negrismo, envolve critérios analíticos indispensáveis para qualificar uma obra ou artista sob essa categoria, e estes são: temática, autoria, ponto de vista, linguagem e imagens (OLIVEIRA, 2018, p. 156).

Do ponto de vista da temática, trata-se, de um esforço estético para inserir o negro como figura significativa na narrativa discursiva ou imagética. Contudo, como veremos no próximo capítulo essa inserção raramente rompe com estereótipos: ao contrário, muitas vezes os reforça. O negrismo costuma abordar tanto personagens afrodescendentes individuais como coletivos negros, buscando resgatar histórias, tradições e episódios de resistência (OLIVEIRA, 2018, p. 157).

Sobre a autoria torna-se um ponto crucial para compreender os limites do negrismo. Oliveira lembra que os principais negristas são, em sua maioria, não negros que falam de fora da experiência negra, sem compromisso com escritura testemunhal, militância comunitária ou a “escrevivência” proposta pelos autores negros contemporâneos (OLIVEIRA, 2018, p. 157). Assim, o negro aparece como horizonte temático, e não como sujeito enunciador.

O ponto de vista confirma essa contradição. A visão de mundo expressa pelos negristas ainda se prende à assimilação cultural e à reprodução de modelos europeus, configurando aquilo que Oliveira chama de “discurso do mesmo” (2018, p. 157). Pois mesmo quando procuram valorizar elementos da cultura afrodescendente, permanecem presos ao hipersexualismo e ao primitivismo, características que não correspondem à complexidade da agência histórica da população negra. Como exemplo, analisamos a tela *Samba*, de Di Cavalcanti, na qual, em vez de uma valorização da prática cultural afro-brasileira, observa-se a centralidade da figura da “mulata” como emblema sexualizado da brasilidade. Em perspectiva semelhante, a obra *Carnaval em Madureira* propõe a representação pictórica de uma manifestação cultural em um bairro específico do Rio de Janeiro, mas o faz por meio de composições que privilegiam exclusivamente mulheres negras e crianças. A ênfase na figura feminina negra, marcada por uma barriga proeminente, suscita questões sobre a ausência de homens na cena, bem como sobre a recorrência do arquétipo da mulher negra enquanto “corpo reprodutor”, categoria histórica associada à naturalização da maternidade compulsória e à divisão racializada dos papéis sociais. Essas escolhas iconográficas permitem problematizar tanto as convenções modernistas de representação quanto os discursos sociais que as sustentam.

No campo da imagem, dimensão à qual dedicamos atenção central nesta pesquisa, os procedimentos do negrismo manifestam-se de forma particularmente elucidativa, sobretudo

porque permitem compreender como se forjou um imaginário visual sobre a negritude no interior do modernismo brasileiro. A imagem funciona enquanto procedimento estético e desencadeia efeitos simbólicos e sociais. mas antes de tudo, é fundamental destacar que a imagem não atua como um registro neutro: trata-se de um dispositivo plástico e iconográfico que seleciona, organiza e estetiza determinados traços — gestos, fisionomias, posturas corporais, indumentárias e cenários — convertendo o sujeito negro em figura representacional. E no âmbito do negrismo, essa operação costuma privilegiar signos facilmente reconhecíveis, tais como máscaras, fetiches, dançarinas, corpos erotizados, tipos urbanos como o malandro, além de ambientes exóticos. Esses elementos funcionam como atalhos simbólicos para a produção de uma “africanidade” ou “afrobrasilidade” construída para ser imediatamente identificada pelo público letrado e urbano. (OLIVEIRA, 2018). É importante ressaltar que a imagem negrista frequentemente reproduz uma ambivalência: por um lado, visibiliza o negro e suas práticas; por outro, o reduz a estereótipos que pertencem exótico/folclórico. Essa dialética entre visibilidade e instrumentalização é central para entender por que muitas imagens negristas são elogiadas por sua “originalidade” formal e, simultaneamente, criticadas por sua dependência de olhares alheios à experiência vivida.¹

Apesar dessas limitações, o negrismo não deve ser descartado como prática despolitizada. Oliveira afirma que existe um projeto político, ainda que individual e não coletivo (2018, p. 158). Esses autores contribuíram para conflitar o imaginário eurocêntrico, introduzindo no debate nacional novos temas, figuras e questões, e preparando terreno para o surgimento posterior de uma literatura afro-brasileira autônoma, estruturada por sujeitos negros e comprometida com suas experiências (OLIVEIRA, 2018, p. 165). Assim, observamos que o negrismo não é apenas um estilo, mas um regime de representação marcado por tensões internas.

No capítulo seguinte, iremos analisar as representações das mulheres negras cariocas em algumas obras modernistas de Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral, estabelecendo posteriormente um contraponto com a estética naïf de Heitor dos Prazeres.

Para situar a discussão, torna-se necessário reconhecer que a articulação entre o negrismo e a produção desses artistas permite investigar como o modernismo brasileiro incorporou referências afro-diaspóricas por meio de procedimentos estéticos formulados

¹ No campo da linguagem, o negrismo adota estratégias ambíguas: por um lado, utiliza vocabulário e expressões oriundos da África ou da diáspora, buscando sonoridades afro-brasileiras; por outro, frequentemente produz caricaturas linguísticas atribuídas a personagens negros, reforçando desigualdades culturais (OLIVEIRA, 2018, p. 157).

majoritariamente por autores não negros. É nesse enquadramento teórico e metodológico que serão examinadas as obras de Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral ao longo da pesquisa, considerando que ambos podem operar dentro desse regime representacional. Para verificar essa hipótese, desenvolvem-se as análises das telas.

A trajetória de Di Cavalcanti revela um artista profundamente marcado pelo ambiente urbano carioca e por uma sensibilidade modernista que convertia personagens da noite em signos da “brasilidade”. Criado no centro do Rio de Janeiro e vinculado desde cedo a círculos intelectuais, o pintor desenvolveu uma poética visual ancorada no convívio com bares, prostíbulos e subúrbios, espaços que aparecem tanto em suas memórias quanto em poemas como *Estampa do Mangue*. Sua representação das mulheres desses ambientes — especialmente das chamadas “mulatas” — articula, como demonstram Almeida (2007) e Chamon (2018), um repertório de estereótipos racializados e erotizados historicamente consolidados. Ao mesmo tempo em que se afastava do ideal feminino aristocrático, Di Cavalcanti reforçava o tipo social da mulata, concebida por ele como símbolo nacional e objeto de desejo, gesto que convergia com debates modernistas sobre identidade e cultura popular. Suas telas, portanto, não apenas documentam a sociabilidade urbana, mas também a reorganizam visualmente, ressignificando a marginalidade, a sensualidade e a corporeidade negra a partir de pressupostos estéticos e ideológicos que estruturaram sua produção ao longo de toda a carreira.

A trajetória inicial de Tarsila do Amaral mostra uma artista formada entre o conservadorismo da elite paulista e o desejo deliberado de inserção nas vanguardas europeias, movimento que culmina em sua produção de 1923. Criada em ambiente patriarcal e escravocrata, mas exposta desde cedo à educação internacional, Tarsila ingressou tardiamente em cursos de desenho, aos trinta anos, antes de aprofundar sua formação em Paris com mestres como Albert Gleizes e Fernand Léger, cuja gramática cubista e interesse pelo primitivismo influenciaram diretamente sua obra. É nesse contexto que surge *A Negra*, pintura que, embora pouco comentada pela crítica modernista de 1923-1924, integrou o conjunto de experimentações cubistas que projetou seu nome tanto na França quanto no Brasil (FERREIRA, 2017). Sua biografia — marcada por circulação internacional, trânsito entre ambientes conservadores e modernistas — mostrando sua inserção no fluxo cosmopolita que alimentou o interesse das vanguardas europeias por sua arte popular, africanismo e cubismo. Algumas de suas representações podem se conectar com as práticas negristas de linhagem e procedimento (AMARAL, 1975; 2012).

Já a trajetória de Heitor dos Prazeres constitui um contraponto fundamental às narrativas modernistas produzidas por artistas oriundos dos círculos intelectuais brancos da elite urbana. Diferentemente deles, sua inserção no campo artístico não decorreu de capitais culturais institucionalizados, mas da vivência cotidiana nas práticas, sociabilidades e expressões da cultura negra carioca. Como será demonstrado por mais profundamente no próximo capítulo seu percurso laboral iniciado na infância, atravessado por trabalhos precarizados e pelo convívio com a música popular, moldou uma sensibilidade visual ancorada na experiência concreta das populações negras do pós-abolição. O trânsito para a pintura foi impulsionado por circunstâncias pessoais e pela perda da primeira esposa em 1936. Nesse sentido, a obra de Dos Prazeres não apenas representa a experiência negra: ela emerge de dentro dela, configurando uma perspectiva enunciativa que desafia as mediações, exotizações e enquadramentos hierárquicos recorrentes no modernismo canônico.

3. AS MULHERES NEGRAS CARIOCAS NAS TELAS MODERNISTAS (1922-1965)

A historiografia brasileira, por longo tempo, manteve um silêncio estruturante em relação aos sujeitos sociais marginalizados, entre eles, especialmente, as mulheres negras. Esse apagamento, longe de ser uma lacuna científica, revela um projeto epistêmico de exclusão que moldou o conjunto das fontes e dos objetos considerados dignos de investigação. A escassez de registros documentais sobre a experiência das mulheres negras no Rio de Janeiro, sobretudo no período pós-abolição e nas primeiras décadas da República, não pode ser entendida apenas como ausência de produção textual, mas deve ser lida como um reflexo da hierarquia de visibilidade e ocupação nas práticas de poder que orientam a política e a sociedade institucionalizada.

A invisibilidade historiográfica, não significa inexistência social, pelo contrário: sua presença se manifesta de modo expressivo nos espaços da informalidade e da oralidade, nas redes de afeto, na manutenção de tradições religiosas afro-brasileiras e etc. Por isso, pode-se considerá-las como agentes que, embora ausentes dos arquivos oficiais, produziram outras formas de participação simbólica no tecido urbano: no corpo que dança, na batida do tambor, na comida compartilhada, na fé coletiva e na oralidade ancestral.

Seus “modos de fazer” não apenas revelam uma cultura marginalizada e dinâmica, mas também conflitam com os códigos dominantes de gênero, racialidade e sexualidade. Desse modo, é preciso advertir que a problemática das representações das mulheres negras no

movimento do modernismo carioca reside em como essas mulheres foram representadas pelas telas modernistas.

Buscando aprofundar a análise das representações dessas mulheres, incorporamos à pesquisa a contribuição de Irene Machado, cuja reflexão parte do conceito de palimpsesto. Esse termo refere-se a um manuscrito no qual sucessivas camadas de escrita são sobrepostas sem eliminar totalmente as anteriores, permitindo que vestígios persistam sob a superfície. Conforme a autora, compreende-se:

No palimpsesto, o suporte guarda a memória dos registros e a potência do que resiste ao apagamento. Observamos o mesmo com os acontecimentos da história escrita com sangue e que ganha novos contornos a cada traço recuperado, e cada vez possui maior legibilidade e abertura para interpretações – sim, porque fatos históricos são eventos comunicacionais enunciados em narrativas de testemunho suscetíveis a (re)interpretações, com a reaparição de traços e imagens que foram supostamente apagados” (MACHADO, 2023, pp.5)

Desse modo, propomos que as representações das mulheres negras cariocas foram produzidas em meio a regimes de poder que filtraram suas imagens por hierarquias raciais e expectativas sociais próprias da elite intelectual do período, resultando em construções estereotipadas e assimétricas.

Pesquisa-se, portanto, uma imagem-tensão cuja leitura demanda a articulação entre a semiótica e a iconologia, permitindo observar tanto os códigos visuais quanto os sistemas de sentido que os sustentam. Nesse percurso, entendemos que em que medida essas representações modernistas contribuíram foram influenciadas pelas categorias do negrismo e do palimpsesto, permitindo que possa verificar-se as camadas de disputa simbólica que moldaram a figura da mulher negra no imaginário artístico do século XX. As telas não devem ser compreendidas apenas como espelhos da realidade, mas como construções simbólicas e ideológicas que revelam disputas de sentido, modos de apropriação estética e regimes de visibilidade inscritos em contextos históricos específicos.

A iconografia da cultura popular, nesse sentido, ultrapassa a noção de mera expressão da brasilidade, configurando-se como um campo de disputa simbólica no qual buscamos investigar os significados e os efeitos das imagens-tensão. Assim, conforme propõe Machado, torna-se possível observar que:

Mais uma vez, são os vestígios de um palimpsesto que acabam revelando das interdições frustradas, mas que permitem vislumbrar o apagamento de fatos históricos na dupla face de fronteiras que escondem ao mesmo tempo que revelam traços fundamentais da história. (MACHADO, 2023, pp.11)

A imagem do palimpsesto, tal como proposta por Machado, mostra que todo processo de apagamento deixa marcas que escapam ao controle das proibições e transformações. Essas fronteiras que ocultam e revelam ao mesmo tempo, demonstram que a história se organiza por camadas, nas quais silêncios e rastros convivem.

Sob dimensão da História Cultural — especialmente a chamada Nova História Cultural, consolidada a partir da década de 1980 — situamos nossa pesquisa em um campo que privilegia as práticas culturais, as experiências cotidianas, a oralidade, as materialidades e a atuação de sujeitos plurais, frequentemente pertencentes aos segmentos populares. Nesse horizonte epistemológico, as contribuições de Roger Chartier são fundamentais para entender os conceitos e teorias mobilizados na pesquisa.

Roger Chartier apresenta a cultura como constituída de processo comunicativo em que os objetos culturais adquirem sentido nas formas de sua produção, de sua circulação e de sua apropriação. O historiador expressa que as noções que estão relacionadas ao universo que abrange a História Cultural são: linguagem, representações, as práticas culturais e apropriação (BARROS, 2018, pp.129).

Sobre a linguagem, o Chartier avalia a cultura como processo comunicativo, no qual os objetos culturais — sejam eles textos, imagens, práticas ou performances — ganham significado por meio de sua produção, circulação e apropriação por diferentes grupos sociais. Isso significa que o sentido não está fixado na intenção do autor nem exclusivamente na materialidade do objeto, mas emerge na interseção entre o suporte, os códigos sociais que estruturam sua interpretação, e os usos concretos que diferentes grupos fazem desses artefatos em contextos históricos específicos (BARROS, 2018).

A noção de representação - que é o ponto central da nossa monografia - para Chartier não é um simples retrato da realidade, mas uma mediação simbólica pela qual os sujeitos constroem sentidos sobre o mundo. Ela deve ser entendida como prática social, histórica e discursiva, que organiza tanto o modo como os indivíduos veem a realidade quanto às diversas formas como eles agem sobre ela. Portanto, o Chartier se afasta de qualquer noção essencialista e romântica de representação. Para ele, as representações são históricas, móveis

e disputadas que não expressam diretamente uma identidade ou verdade, mas resultam de relações de disputa e de processos de codificação cultural (*CHARTIER, 1990, p. 17*).

Já as práticas culturais, segundo Chartier, deve ser ampliada para além dos níveis oficiais de uma produção cultural, mas também na relação entre os usos dos costumes que caracterizam a sociedade examinada:

São práticas culturais não apenas a feitura de um livro, uma técnica artística ou uma modalidade de ensino, mas também os modos como, em uma dada sociedade, os homens falam e se calam, comem e bebem, sentam-se e andam, conversam ou discutem, solidarizam-se ou hostilizam-se, morrem ou adoecem, tratam seus loucos ou recebem os estrangeiros (BARROS, 2018 pp.131)

Ademais, o historiador relata que as noções de práticas culturais e representações são complementares, pois é através desta conexão que examinamos as representações produzidas, os objetos representantes, os sujeitos produtores, os processos de produção e difusão cultural, além dos sistemas que dão suporte a estes processos e as normas culturais (BARROS, 2018, pp.135).

Entretanto, é a noção de apropriação que oferece o eixo teórico central para a análise semiótica e iconológica crítica desenvolvida neste trabalho. Para o autor, as representações funcionam em um campo de disputa, no qual diferentes grupos buscam impor sentidos, estabelecer hierarquias e legitimar visões de mundo.

As imagens, portanto, configuram instrumentos de poder, capazes de sustentar normas sociais ou de alimentar resistências e contranarrativas. A apropriação, entendida como o processo pelo qual sujeitos e coletividades reinterpretem e transformam essas representações, permite articular cultura e poder como dimensões indissociáveis. Integrada às demais categorias mobilizadas na pesquisa, essa perspectiva situa a análise no interior da História Cultural delineada por Chartier (BARROS, 2018, p. 139), mostrando que toda imagem constitui um território político de disputa pelo visível.

Assim, a análise sustenta-se na premissa de que as imagens produzidas pelo modernismo brasileiro nas primeiras décadas do século XX estão longe de qualquer neutralidade, constituindo documentos culturais atravessados por tensões, escolhas estéticas, silenciamentos e estratégias específicas de representação. Tais imagens são discursos visuais que organizam o imaginário nacional e delimitam posições sociais de raça, gênero e classe. Nessa delimitação teórica, as mulheres negras surgem recorrentemente como objetos de

representação, mas raramente como sujeitos de enunciação, revelando identidades filtradas e hierarquizadas pelo olhar do outro.

Esse é o núcleo interpretativo que orienta a investigação: compreender como essas representações foram produzidas majoritariamente pela alteridade — com a exceção significativa de Heitor dos Prazeres — e como tal assimetria evidencia a distância entre ser objeto do discurso e participar do poder de enunciar.

Dessa forma, ao tomar as telas modernistas como fontes centrais para a investigação das representações da mulher negra carioca, torna-se necessário mobilizar os referenciais da semiótica e da iconologia. Nesse movimento, a pesquisa fundamenta-se nos aportes metodológicos de Erwin Panofsky e nas contribuições de Martine Joly, cujas categorias permitem examinar as imagens como construções simbólicas inseridas em disputas de sentido e regimes de visibilidade.

A obra de Panofsky estabelece um marco central ao distinguir três níveis de leitura da imagem — o pré-iconográfico, o iconográfico e o iconológico — oferecendo um percurso analítico que articula forma, convenção e sentido histórico. O método parte da descrição dos elementos visuais (nível pré-iconográfico), avança para a identificação dos significados culturalmente compartilhados (nível iconográfico) e culmina na interpretação dos valores simbólicos subjacentes (nível iconológico), vinculados às estruturas mentais e às visões de mundo que orientam a produção cultural de cada época (PANOFSKY, 1986, p. 47–50). Essa abordagem é especialmente produtiva para analisar as representações de mulheres negras na arte brasileira entre 1922 e 1965, período em que o modernismo e os discursos urbanos e raciais se consolidaram no Rio de Janeiro.

A semiótica, é uma teoria geral voltada a compreender como as imagens produzem sentidos, superando abordagens centradas apenas na emoção ou no valor estético. Para Martine Joly analisar uma imagem significa investigar seu modo de significação, isto é, identificar como ela mobiliza signos e suscita interpretações (JOLY, 2007, p. 30). Nesse campo, o foco do pesquisador não é decifrar o mundo, mas compreender os diferentes tipos de signos, suas especificidades e as formas de organização que estruturam seus processos de significado (JOLY, 2007, p. 31). Embora seja uma disciplina recente nas ciências humanas, surgida no início do século XX, a semiótica possui raízes antigas na medicina e na filosofia da linguagem grega. Seu nome deriva de *sêmeion*, “signo”, termo que já designava aquilo que é percebido e interpretado (JOLY, 2007, p. 32). A consolidação moderna dessa ciência está ligada aos trabalhos de Ferdinand de Saussure, na Europa, e Charles Sanders Peirce, nos

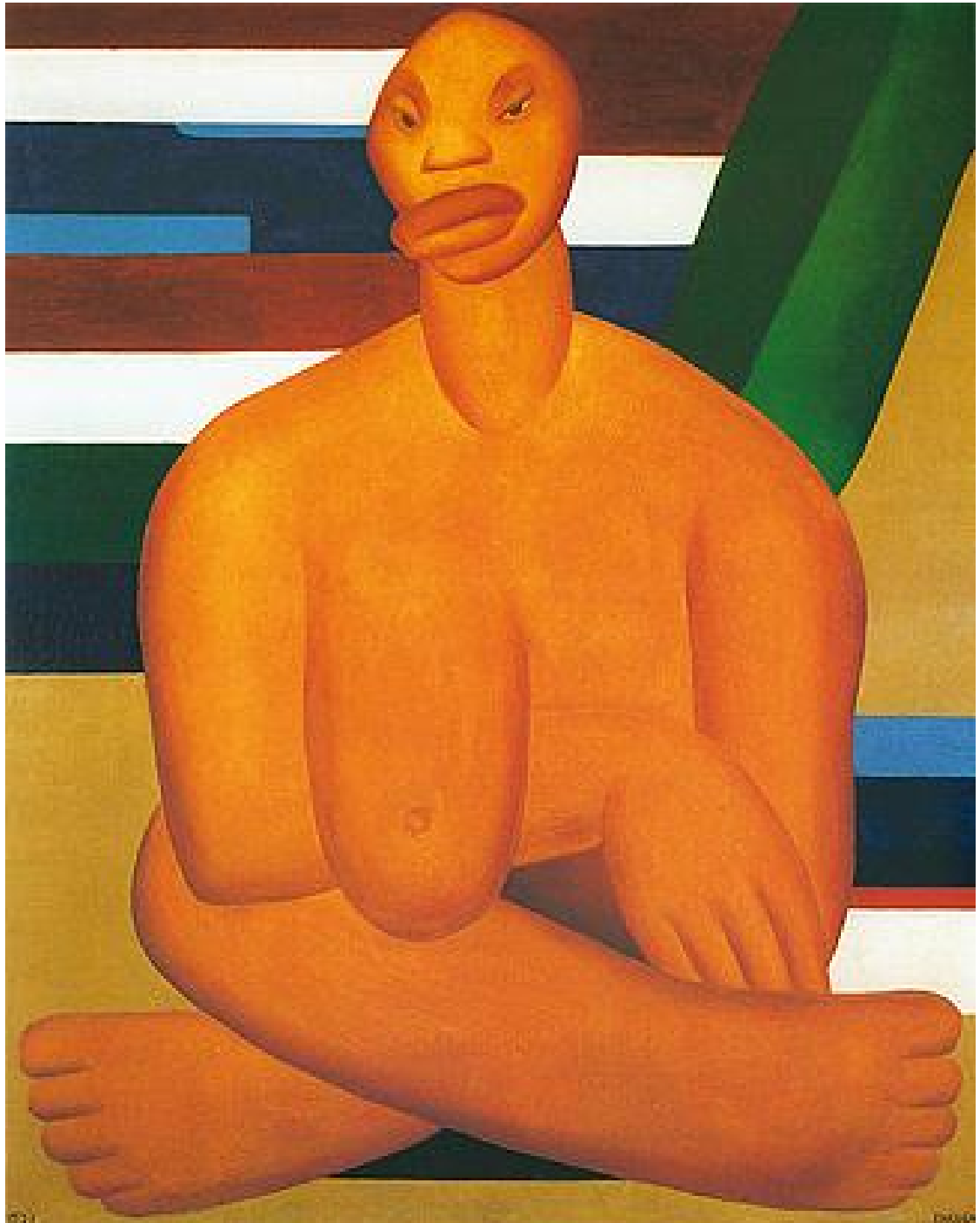
Estados Unidos, que estabeleceram as bases para o estudo sistemático dos signos e de seus modos de operar (JOLY, 2007, p. 32). Assim, a semiótica oferece um instrumental central para compreender como as imagens organizam significados e moldam regimes de interpretação.

Para aprofundar a compreensão da noção de representação, recorreremos à contribuição de Martine Joly, que mobiliza a tipologia peirceana de ícone, indício e símbolo para analisar a imagem visual.

De acordo com a classificação, o ícone mantém com seu objeto uma relação de semelhança formal; o indício estabelece vínculo de proximidade física, causal ou temporal; e o símbolo funda-se em convenções culturais compartilhadas, independentemente de aparência ou proximidade material (JOLY, 2012, p. 38). Essa tipologia oferece um instrumental preciso para interpretar como as telas modernistas constroem sentidos e organizam regimes de visibilidade. Segundo a autora, a maior parte das imagens visuais é formada por misturas de ícones, indícios e símbolos, e seu sentido depende da interpretação que o observador faz desses signos a partir de seus próprios repertórios culturais (JOLY, 2012, p. 39). Assim, a análise iconológica permite identificar os princípios simbólicos que estruturam essas imagens, enquanto a semiótica crítica evidencia os efeitos de sentido e as leituras naturalizadas que elas geram.

3.1 Tarsila do Amaral

Quadro 1 - A Negra (1923), Tarsila do Amaral



Fonte: Enciclopédia Itaúcultural²

² Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82977-a-negra>. Acesso em: 10/06/25

A leitura inicial do quadro *A Negra* começa por sua própria nomeação e por sua data de apresentação, em 1923 — apenas um ano após a Semana de Arte Moderna, marco inaugural do modernismo brasileiro. O título, ao mesmo tempo simples e categórico, já orienta o olhar do público: define o objeto e anuncia a representação, situando a figura retratada dentro de um regime específico de visibilidade racial que será central para a interpretação da obra.

A princípio, a leitura da tipologia da imagem visual de acordo com Peirce, é de que a representação do quadro mistura o signo de indício que está ligado por semelhança ou proximidade com o objeto a ser representado, e o signo de símbolo que se refere ao objeto denotado por associação de ideias produzidas por uma convenção (JOLY, 2012). Ademais, talvez para Tarsila a tela se enquadre no signo de ícone, pois dentro da subjetividade da artista a representação pode se assemelhar ao objeto - no caso a mulher negra.

Ao proceder à leitura pré-iconográfica observa-se na superfície pictórica uma figura feminina de proporções monumentalizadas, sentada com as pernas cruzadas. O corpo, modelado em tons de laranja vibrante, apresenta volumes arredondados e deliberadamente desproporcionais. O seio esquerdo encontra-se exposto de maneira acentuada, contribuindo para a ênfase nos aspectos corporais. A cabeça, relativamente pequena em relação ao tronco, exhibe lábios grossos e pendentes, nariz largo e olhos alongados. Ao fundo, vê-se uma composição de elementos igualmente estilizados: uma folha de bananeira e faixas horizontais geométricas em cores chapadas de azul, branco, verde, marrom e ocre que estruturam o espaço da cena.

A análise iconográfica revela que a figura de *A negra* não é construída como indivíduo, mas como um tipo generalizante, alinhado a convenções simbólicas que historicamente moldaram a imagem da mulher negra no Brasil. A corporeidade volumosa, embora possa sugerir força produtiva, aproxima-se também das estéticas primitivistas que influenciaram parte do modernismo brasileiro e que, sob a marca do negrismo de linhagem, converteram corpos negros em signos exóticos, estetizados e distanciados de sua historicidade. O rosto, tratado de modo esquemático e próximo a caricaturas raciais, reitera formas visuais tradicionalmente mobilizadas para desumanizar sujeitos negros, produzindo uma tensão evidente entre o objeto representado e o olhar que o enquadra. Já o seio esquerdo exposto, acentuado de modo quase emblemático, pode remeter aos estereótipos das “amas de leite” ou da “mãe negra”, categorias que condensam expectativas coloniais sobre

maternidade, nutrição e serviço, e que foram amplamente reproduzidas nas artes e na literatura do período.

No nível iconológico investigamos quais valores culturais, ideologias e repertórios visuais estruturam o sentido profundo da obra, bem como as imagens e discursos. A Negra integra a fase Pau-Brasil de Tarsila do Amaral, período em que o modernismo almejava representar um “Brasil autêntico” por meio de cores vivas, formas sintéticas e tipos populares (CARDOSO, 2016), sem, contudo, romper integralmente com os modelos estéticos europeus que sustentavam sua formação intelectual e técnica. Nesse sentido, a tela articula simultaneamente um projeto nacionalista e uma matriz estética estrangeira. Ela se insere de maneira direta no universo do primitivismo europeu — tal como praticado por Léger, Picasso ou Cendrars — que convertia referências africanas em combustíveis visuais para a inovação formal, frequentemente esvaziando-as de seus contextos sociais, políticos e históricos (CARDOSO, 2016, p. 98). Assim, embora apresentada como imagem de uma brasilidade recém-descoberta, a composição está dentro de um regime representacional transatlântico que reaproveita signos da alteridade racial como matéria estética, tensionando o discurso nacionalista modernista e revelando a persistência de estruturas coloniais no interior do próprio projeto artístico. Esse quadro leva Cardoso a reconstruir a recepção crítica de A Negra, mostrando que a obra praticamente não recebeu atenção quando foi produzida, já que a questão racial não tinha prestígio entre os modernistas nem entre a crítica da época (CARDOSO, 2016).

Sobre o corpo da figura da mulher negra ser um ponto de demarcação, observa-se que gigantismo e desproporcionalidade parecem demonstrar o abstracionismo construído pela estética primitivista, cubista e modernista trabalhada por Tarsila do Amaral. Entretanto, ainda que A Negra adentrou na construção estética vinculada às linguagens mencionadas, permanecem abertas questões sobre os valores culturais mobilizados pela obra. Por que a figura é representada nua? Por que seus braços e pernas aparecem desproporcionais em relação ao tronco e à cabeça? Embora tais distorções dialoguem com procedimentos formais do primitivismo e das vanguardas europeias, também permitem uma leitura segundo a qual a volumetria do corpo feminino negro que pode remeter à força produtiva historicamente associada às mulheres negras no Brasil. Assim, a estilização não apenas segue regras estéticas, mas também pode acionar — consciente ou não — significados inscritos na longa duração do sistema escravista, as hierarquias de gênero e raça.

O seio esquerdo da figura em A Negra é o elemento visual mais destacado da composição. Ele aparece desproporcionalmente grande e marcante ocupando um espaço significativo no corpo da personagem. Este seio exposto pode fazer referência a um símbolo das “amas de leite” ou da “mãe negra”.

Aline Bezerra Lopes investiga as fotografias de amas de leite presentes em coleções familiares do século XIX e aponta que essas mulheres eram enquadradas em poses formais, vestidas segundo a estética burguesa e frequentemente acompanhadas dos filhos de seus senhores. Conforme a autora, tais enquadramentos produzem e reafirmam um “olhar senhorial dominador”, destinado a construir a aparência de uma convivência harmoniosa entre senhor e escravizada, ocultando a violência estrutural da maternidade compulsória (LOPES, 2023, p. 33–35).

Essa discussão se relaciona diretamente com as hipóteses da leitura iconológica desse quadro, pois conjectura-se que a figura simbólica da A negra atua com gigantismo do seu seio como um palimpsesto visual das antigas amas de leite oitocentistas, ou seja, uma imagem racializada que, embora ressignificada ao longo do tempo, conserva a lógica fundadora de controle, subalternização e domesticação dos corpos das mulheres negras. As camadas discursivas que se acumulam sobre essa figura suavizadas por narrativas de afeto, cuidado e fidelidade funcionam para neutralizar a violência histórica, produzindo uma romantização. De acordo com Gonzalez, compreende-se:

A única colher de chá que dá prá gente" é quando fala da “figura boa da ama negra” de Gilberto Freyre, da “mãe preta”, da “bá”, que “cerca o berço da criança brasileira de uma atmosfera de bondade e ternura” (p. 343). Nessa hora a gente é vista como figura boa e vira gente. Mas aí ele começa a discutir sobre a diferença entre escravo (coisa) e negro (gente) prá chegar, de novo, a uma conclusão pessimista sobre ambos. (GONZALES, 1984, pp.235)

A socióloga nomeia criticamente a “mãe preta” como um dos imaginários de controle mais duradouros da sociedade brasileira, sustentado signo visual e discursivo ressurge no imaginário nacional e que tem sua origem está nas amas de leite escravizadas do século XIX. Quando Tarsila do Amaral ilustra o quadro A negra, ela a faz com memórias de resquícios da infância, entre cinco ou seis anos, onde mulheres negras escravizadas viviam na fazenda de sua família no interior de São Paulo:

Um dos meus quadros que fez muito sucesso quando eu o expus lá na Europa se chama A Negra. Porque eu tenho reminiscências de ter conhecido uma daquelas antigas escravas, quando eu era menina de cinco ou seis anos sabe? Escravas que moravam lá na nossa fazenda, e ela tinha os lábios caídos e os seios enormes, porque, me contaram depois, naquele tempo as negras amarravam pedras nos seios para ficarem compridos e elas jogarem para trás e amamentarem a criança presa nas costas (FERREIRA, 2017, pp.9)

A entrevista concedida por Tarsila do Amaral a Leo Gilson Ribeiro para a Revista Veja em 1972, reforça a nossa interpretação do palimpsesto visual presente em A Negra. A leitura do visível sugere que a obra mobiliza resquícios raciais associados à figura oitocentista das amas de leite, posteriormente reconfigurada no estereótipo da “mãe preta”.

Nesse ponto, a noção de apropriação adquire força simbólica quando se vincula a repertórios já consolidados em uma “comunidade discursiva”, ativando sentidos políticos e culturais que ultrapassam a materialidade da imagem. O discurso da democracia racial, amplamente difundido a partir de Gilberto Freyre, encontrou forte ressonância no contexto em que o modernismo buscava consolidar-se como projeto cultural nacional. Assim, as representações visuais da tela não se limitam a um gesto estético: eles articulam regimes de sentido que reproduzem hierarquias raciais e gênero, produzindo representações que conciliam, no plano imagético, tensões históricas estruturais. De acordo Barros, observa-se:

Por outro lado, citamos atrás algumas “representações do poder” que produzem associações com um determinado imaginário político (centralização, periferia, marginalização). Quando uma representação se liga a um circuito de significados fora de si e já bem entronizado em uma certa “comunidade discursiva”, esta representação começa a se avizinhar de outra categoria importante para a História Cultural, que é o “símbolo” (BARROS, 2018, pp.136)

Essa noção indica que a cultura não é apenas um espelho da realidade, mas um campo de disputa simbólica onde certos sentidos são reafirmados enquanto outros são silenciados. Assim, os modos como as mulheres negras são representadas nos discursos e nas imagens, moldam diretamente as possibilidades de reconhecimento e pertencimento social. As representações são passíveis de ser apropriadas e mobilizadas de maneira a orientar práticas sociais, legitimar posições ideológicas e moldar percepções coletivas. Trata-se de um processo em que imagens, discursos e comportamentos passam a ser como ferramentas de

regulação simbólica, direcionando atitudes e reforçando hierarquias (BARROS, 2018, p. 137). Essa noção indica que a cultura não é apenas um espelho da realidade, mas um campo de disputa simbólica onde certos sentidos são reafirmados enquanto outros são silenciados.

Quadro 2 - Carnaval em Madureira (1924), Tarsila do Amaral



Fonte: Enciclopédia ItaúCultural ³

³ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82978-carnaval-em-madureira>. Acesso: 16/06/25

Após um ano da exposição do quadro *A Negra*, Tarsila produz uma obra prima do movimento modernista, *Carnaval em Madureira*. Já se sabe que em 1924 Tarsila do Amaral faz uma viagem ao Rio de Janeiro com o grupo modernista, incluindo o poeta franco-suíço Blaise Cendrars:

O maior instigador dessa viagem ao encontro das próprias raízes foi o próprio Blaise Cendrars. O poeta e escritor franco-suíço pode ser considerado um dos principais responsáveis pela “redescoberta” do Brasil pelos modernistas brasileiros. Sua influência foi significativa; Mário de Andrade afirmou que “Blaise Cendrars estourou em nós como uma granada pela manhã (BERENSTEIN JACQUES, 1995, p. 192).

A primeira camada de leitura da obra decorre de sua própria catalogação. *Carnaval em Madureira* indica de imediato o objeto representado: uma prática cultural situada em um bairro específico da cidade do Rio de Janeiro. Produzida em 1924, a tela vincula-se ao contexto das viagens empreendidas por artistas modernistas pelo país, ocasião em que buscaram identificar temas, tipos e expressões consideradas representativas da brasilidade. Essa marcação espacial e temporal já orienta a interpretação inicial da imagem.

À luz da tipologia peirceana, o quadro pode ser entendido a partir das instâncias de ícone, índice e símbolo, em uma representação complexa do carnaval suburbano como prática social e como construção imaginária. O caráter icônico manifesta-se na semelhança formal das figuras humanas, das bandeirolas, da Torre Eiffel e das casas coloridas que evocam o espaço festivo reconhecível de Madureira, mas essa iconicidade é estilizada pelas distorções modernistas que organizam o real segundo convenções estéticas próprias. Já a dimensão indicial emerge nos elementos que funcionam como traços do cotidiano como a presença de corpos negros e a sociabilidade no carnaval suburbano apontam para práticas culturais que se aproximam do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, funcionando como vestígios de uma experiência social situada. No plano simbólico ganha força a maneira como a tela mobiliza convenções raciais, estéticas e culturais para construir um sentido específico de brasilidade.

De modo pré-iconográfico, observa-se figuras construídas por formas geométricas simplificadas, em diálogo com o cubismo, porém ajustadas ao repertório nacional. A cena é composta majoritariamente por mulheres negras e crianças, sem presença masculina. Há indicação de movimento nas bandeiras, gestos e danças. Ao centro, uma estrutura que remete à Torre Eiffel é apresentada de modo rústico e angular. O fundo reúne morros arredondados,

casas coloridas, uma palmeira e um céu acinzentado. As cores, embora vibrantes, possuem baixa saturação e articulam contrastes entre tons quentes e frios. As figuras são estilizadas, com membros alongados ou arredondados. A mulher central, de vestido azul, aparece com ventre proeminente, sugerindo possível gestação, enquanto a figura feminina ampliada à direita, adornada com turbante e acessórios, reforça a estetização de marcadores afro-brasileiros.

Quando analisam os significados culturalmente convencionados nessa representação, dimensão iconográfica, a presença da Torre Eiffel introduz um signo de forte carga simbólica, historicamente lido como alusão à cultura europeia. Durante décadas, críticos e historiadores interpretaram esse elemento como uma crítica modernista à idealização da Europa ou como metáfora da apropriação cultural realizada pelos artistas brasileiros. Essa leitura, contudo, tem sido revista.

Pesquisas recentes demonstram que, em 1924, o comerciante português José Costa construiu em Madureira um coreto carnavalesco inspirado na Torre Eiffel, com aproximadamente 18 metros de altura, base de 24 metros, três pavimentos giratórios, farol, balão e cerca de 400 lâmpadas elétricas. A estrutura, financiada pelos próprios comerciantes do bairro — sem apoio estatal — revela o caráter autônomo, criativo e comunitário do carnaval suburbano (FRAGA; SANTOS, 2015, p. 21). Essa informação desloca a interpretação tradicional sobre a inserção da Torre Eiffel na tela que não remete à Europa, mas sim a um acontecimento concreto da cultura popular carioca, permitindo uma leitura menos abstrata e mais situada do repertório visual mobilizado por Tarsila do Amaral.

Os coretos carnavalescos não apenas faziam parte de um espetáculo visual da festa, mas também eram mecanismos de distinção social e cultural. Sua construção representava uma forma de autoafirmação do bairro e do comércio local, em oposição à exclusão do subúrbio das políticas públicas:

Os coretos alegóricos de Madureira tornaram-se a mais importante estratégia de promoção do bairro [...]. Através da linguagem própria do carnaval, a criação de uma igualdade abstrata entre os moradores do subúrbio tornava-se possível (FRAGA; SANTOS, 2015, p. 28).

Tarsila retratou este episódio com um viés estético e simbólico típico do modernismo antropofágico, e por isso durante muito tempo, acreditou-se que a torre na pintura era apenas uma licença poética da artista, influenciada por ter morado em Paris. Contudo, o artigo de Fraga e Santos (2015) desmonta essa suposição ao comprovar a existência real do coreto.

Nesse ponto, na análise iconológica observamos a presença marcante de mulheres negras acompanhadas de crianças e a ausência masculina. Pode-se conjecturar que a tela enfatiza a figura da matriarca suburbana recorrente nas sociabilidades negras do pós-abolição. A opção da tela pela ausência de homens adultos pode sugerir uma leitura que associa a mulher negra ao papel de matriarca.

Os trajes e ornamentos representados como os turbantes, vestidos estampados, colares e tecidos robustos reforçam uma construção estética da afrobrasilidade. A cena combina referências europeias, como a Torre Eiffel, com elementos da cultura afro-brasileira, como as mulheres negras, o carnaval e o ambiente suburbano. Essa combinação produz uma síntese visual do projeto modernista, que buscava formular uma identidade nacional por meio da apropriação de repertórios diversos. A presença da Torre Eiffel deixa de ser entendida como um artifício subjetivo de Tarsila e passa a ser reconhecida como um dado histórico: a Torre Eiffel construída em Madureira em 1924. Assim, a obra transforma um acontecimento popular em signo moderno, realizando uma operação estética que aproxima práticas culturais do subúrbio da linguagem erudita.

As mulheres negras ocupam o centro da composição como possíveis agentes da sociabilidade moderna: sambistas, trabalhadoras, domésticas, cuidadoras e produtoras de cultura. A escolha de representá-las com crianças pode ser que faça referência à ideia de responsabilidade social e familiar condicionada às mulheres negras. A diferenciação entre as personagens é limitada, e certos traços como o ventre proeminente da figura central à associa a um repertório simbólico que reelabora a mulher negra no lugar de “corpo reprodutor”. Essa construção visual cria uma tensão importante, pois se por um lado, essas mulheres ocupam o espaço da festa e da sociabilidade moderna; por outro, são representadas sobretudo no eixo da fecundidade, do cuidado e da maternidade. As crianças e a barriga arredondada reforçam um regime de representação que situa a mulher negra como sustentáculo afetivo das sociabilidades negras, com pouca amplitude nas representações de suas narrativas. Assim, mesmo quando integradas ao coração do projeto visual modernista, essas figuras são frequentemente codificadas a partir de estereótipos que limitam sua agência, revelando a persistência de hierarquias raciais e de gênero que atravessam a imaginação modernista.

Diante disso, ao confrontarmos as análises das duas telas de Tarsila do Amaral, emergem duas leituras necessárias, reconhecer possíveis diferenças e as possíveis continuidades presentes em suas representações.

A primeira possibilidade é que no quadro *A Negra* (1923), Tarsila parece apresentar uma imagem que, ao adotar a estética modernista e o primitivismo europeu, constrói uma representação da mulher negra marcada por elementos enraizados nos discursos coloniais e raciais. O seio esquerdo exageradamente exposto e desproporcional da figura da representação pode estar ligada às amas de leite, símbolo da maternidade compulsória e da exploração do corpo negro. A iconologia da obra, portanto, pode verificar um nível de significação que ultrapassa o visível e revela as tensões sociais e ideológicas do Brasil pós-escravista. Como destaca Ferreira, a própria Tarsila reconheceu que a obra se inspirou nas lembranças de sua infância em uma fazenda com escravizadas negras, o que torna ainda mais preciso o entrelaçamento entre memória pessoal e imaginário racial coletivo. Por outro lado, em *Carnaval em Madureira* (1924), a artista desloca o foco da representação da mulher negra individualizada para um conjunto de personagens femininas negras inseridas em um cenário de festividade urbana. Aqui, a mulher negra aparece como figura central na cultura popular suburbana, em um ambiente marcado pela coletividade, pelo carnaval e pela maternidade. As personagens são retratadas com roupas coloridas, adereços de matriz africana e ao lado de crianças, o que mostra o papel de cuidado, responsabilidade familiar e maternidade.

Mas diante dessa comparação entre *A Negra* (1923) e *Carnaval em Madureira* (1924), é pertinente perguntar-se como tais representações podem coexistir dentro da trajetória de uma mesma artista e em tão curto intervalo. A questão não é apenas estilística, mas sobretudo simbólica. O intervalo de um ano não apaga essas tensões mediadas pelo olhar de uma artista branca formada nos códigos da elite.

A segunda possibilidade é que não há ruptura entre os discursos dos quadros, e que por mais que *Carnaval em Madureira* pareça mais alegre e positivo que *A Negra*, ambas as telas podem compartilhar a mesma lógica racializada da representação feminina negra dentro das categorias de negrismo e palimpsesto. Dessa forma pode ser que exista uma continuidade na forma como a artista representa essas mulheres negras dentro de um regime sociorracial hierarquizado e do modernismo.

Se em *A Negra* existe uma influência do negrismo de linhagem na representação da mulher negra, principalmente na caricatura do rosto e o gigantismo do seio, podendo referenciar a um palimpsesto iconográfico das amas de leite oitocentistas, como propomos anteriormente. Em *Carnaval em Madureira* há uma quantidade maior de figuras das mulheres negras numa cena urbana, mas que pode transparecer pouca diferenciação no sentido da agência social. Por exemplo a mulher ao centro, de vestido azul, que está posicionada à frente

da representação da Torre Eiffel, ela tem uma pequena estatura, com uma barriga proeminente e bastante arredondada, traço que podemos associar a um corpo em gestação. Isso pode ser interpretado como a mulher negra um "corpo reprodutor". A representação da mulher com o ventre saliente pode configurar o corpo da mulher negra reduzida ao campo do cuidado e da fecundidade, não por acaso, sempre associada à infância ou à comunidade, nunca ao espaço da cidadania ou da criação intelectual.

3.2 Di Cavalcanti

Quadro 3 - Samba (1925), Di Cavalcanti



Fonte: Enciclopédia ItaúCultural⁴

⁴ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/83198-samba>. Acesso em: 07/07/25

A leitura pré-iconográfica da obra permite identificar uma roda de samba composta por várias figuras humanas. Duas mulheres negras aparecem em maior destaque: a central, de saia amarela e com um seio exposto, representada com mais detalhamento; e a figura à esquerda, sem blusa e com saia branca, captada em movimento. Ao fundo, observa-se outra personagem de pele retinta, braços erguidos e corpo entregue ao ritmo. Embora inicialmente se confunda com os sambistas homens, sua postura, o decote nas costas, o contorno da camisa sugerindo seios, os lábios em vermelho e a gestualidade da dança indicam tratar-se de uma figura feminina. Essa identificação também se apoia nos papéis de gênero vigentes à época, que reforçavam fronteiras visuais entre masculinidades e feminilidades nas práticas sociais. Há ainda a presença do músico com o violão e algumas figuras masculinas situadas na composição, como o homem sentado que observa atentamente a “mulata” em destaque e, ao fundo, outro homem negro de pele clara, retratado no chão e com a cabeça baixa.

Ao aplicar os conceitos de ícone, índice e símbolo vemos que a obra aciona simultaneamente os três tipos de representação da semiótica peirceana. Joly afirma que “o ícone é o signo que mantém uma semelhança com o objeto representado” (JOLY, 2012, p. 63). Na pintura de Di Cavalcanti, as figuras humanas, ainda que estereotipadas, preservam uma relação visual reconhecível. O índice, por sua vez, estabelece uma relação factual ou de proximidade com o objeto. No caso da obra, o ambiente do samba, a presença dos instrumentos, a dança, e as expressões corporais funcionam como indícios da cultura afro-brasileira do período. A cena não apresenta o samba como descrição literal, mas traz a forma como o artista por meio de sinais visuais entende o samba carioca na década de 1920. Quanto ao símbolo, Joly o define como o signo que funciona por convenções culturais e sociais. Nesse sentido, a figura central da mulata sensualizada mobiliza construções históricas que extrapolam a personagem individual. A personagem representa um tipo social produzido no imaginário brasileiro que é o da mulher negra associada ao samba, ao prazer e à boemia, constituindo elemento estruturante da leitura iconológica da obra.

Nesta etapa, interpretam os símbolos culturais e convencionais presentes na obra, situados no nível iconográfico. As duas mulheres negras configuram estereótipos consolidados na cultura brasileira. De um lado, a mulata sensualizada, vinculada ao prazer e ao exotismo; de outro, a mulher negra retinta posicionada em papéis de apoio, frequentemente associada à espontaneidade e à subalternidade. Almeida, em sua dissertação de mestrado, pesquisa como as representações de mulheres negras, sobretudo as mulatas, nas obras de Di Cavalcanti contribuíram para a consolidação de um imaginário nacional marcado por

hierarquias raciais e de gênero no início do século XX. A autora analisa à disposição das figuras, observa-se:

“Em Samba (1925), Di Cavalcanti representa uma cena, como sugere o título da obra, de um grupo de pessoas reunidas pela música: uma roda de samba. Seis figuras (quatro homens e duas mulheres) preenchem o espaço pictórico, deixando o degradê de verde, azul e roxo das montanhas na parte superior da tela dar a entender que a cena é ao ar livre. Os personagens masculinos estão dispostos nos quatro cantos da tela emoldurando as duas personagens centrais.” (ALMEIDA, 2007, pp.84)

Discorda-se da autora ao identificar apenas duas mulheres na cena. Como já foi observado, considera-se a presença de uma terceira figura ao fundo, com os braços erguidos e integrada ao movimento da dança. Quanto à mulata posicionada ao centro, marcada por feições mais definidas e maior incidência de luz, entende-se que sua representação pode ter sido construída como objeto de contemplação no interior da tela. A figura situada à esquerda, de pele retinta, cabelos curtos e torso exposto, pode ser que reafirme o processo de hipersexualização da mulher negra. Observa-se que existe uma hierarquia representacional nas mulheres negras posicionadas ao centro, uma vez que a construção dessas imagens se apoia em códigos culturais que reforçam distinções internas de gênero, cor e função social entre mulheres negras. No artigo de Rodrigo Chamon e Raquel Nascimento, investigam as representações de mulheres negras, especialmente da figura da mulata, nas obras do modernista Di Cavalcanti, a partir de uma perspectiva da psicologia social crítica. Segundo os pesquisadores, compreende-se que:

historicamente, a “mulata” não foi reconhecida como uma mulher negra, nem tampouco como uma mulher branca. Mas sim como uma 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 serem mais “finos” e os cabelos menos crespos.” (CHAMON E NASCIMENTO, 2018, pp.151-152)

Almeida também argumenta que, no quadro Samba, as figuras femininas mestiças incorporam uma visão idealizada da cultura brasileira, articulada tanto pela vivacidade do samba quanto pela valorização estética da mestiçagem nacional. Observa-se que a mulher

seminua, dançando e sorrindo com os braços abertos, compõe o pano de fundo para a figura central da mulata de aparência sensual que encara o observador com firmeza e serenidade. Sua postura, com os pés apoiados no chão e a mão na cintura, sugere domínio e segurança diante da cena (ALMEIDA, 2007, p. 87).

Ao avançarmos a análise pictórica no nível iconológico, observa-se que embora a obra busque celebrar o samba, o enfoque da representação das mulheres negras enfatiza corpos nus e erotizados, e não como sambistas ou agentes criativas da cena cultural. Tal questão é desenvolvida por Chamon e Nascimento, que analisam a recorrente redução da mulher negra ao corpo na obra de Di Cavalcanti, afirmando que “ao mesmo tempo em que enaltece a estética negra, a obra de Di Cavalcanti reproduz o olhar colonial que naturaliza o corpo negro feminino como erotismo à disposição” (CHAMON; NASCIMENTO, 2018, p. 4).

Identifica-se uma gradação simbólica e visual na qual a mulher negra de pele mais clara ocupa o centro iluminado da tela, assim como o centro do discurso nacionalista modernista, enquanto as mulheres negras de pele retinta são deslocadas para posições subalternas na hierarquia visual.

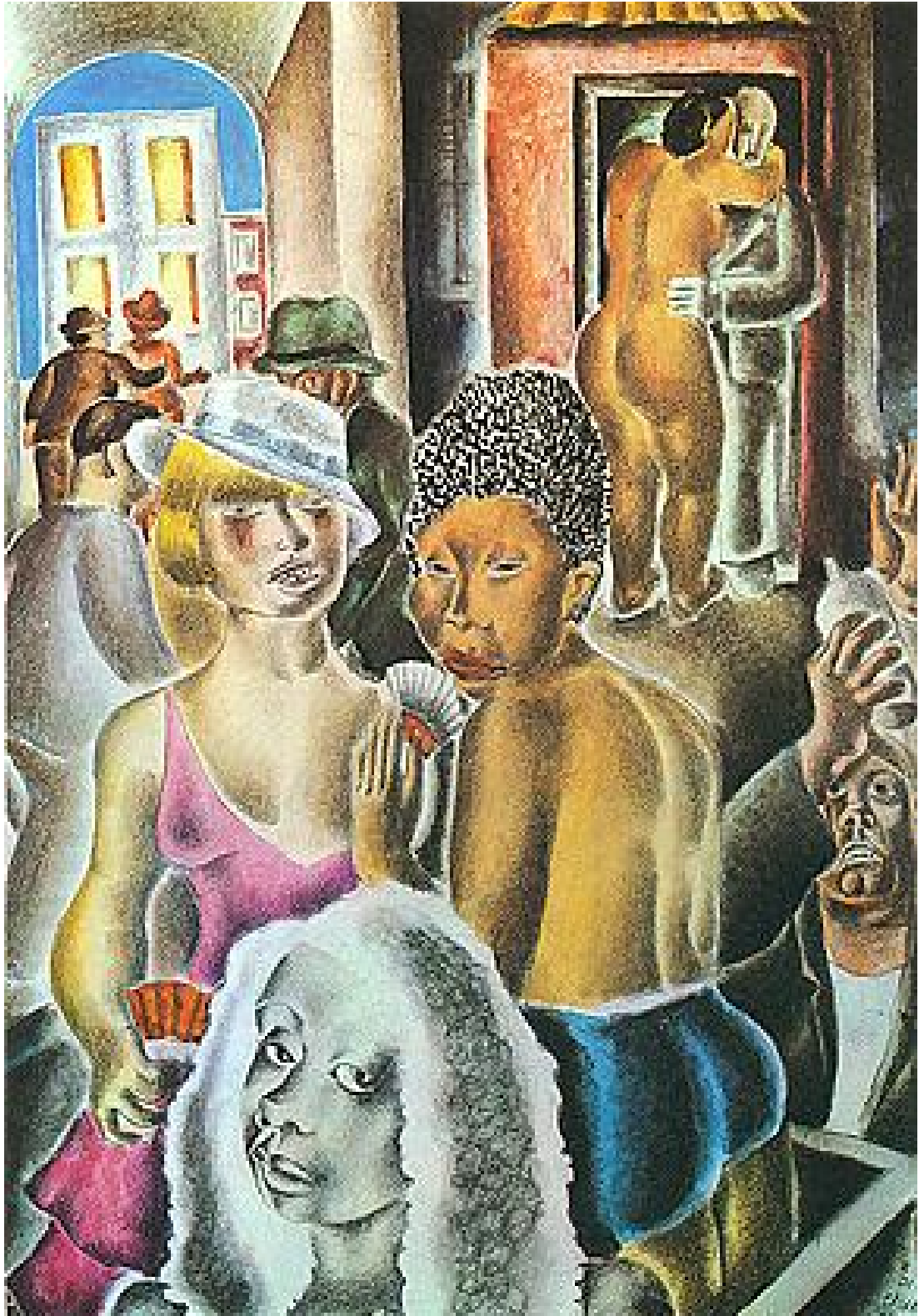
Essa hierarquia manifesta-se no contraste entre a figura da mulher mulata apresentada com o rosto modelado, cabelos soltos e volumosos, postura frontal e seio exposto sob destaque de luz e a figura à esquerda, de pele retinta, cabelos curtos e torso desnudo, representada em gesto de dança marcado pela sinuosidade.

Segundo Almeida, essa diferença de tratamento formal não ocorre ao acaso, pois “o corpo da mulata é construído para o olhar, como lugar de desejo, enquanto o corpo da mulher negra retinta aparece como expressão da força bruta e da corporalidade instintiva” (ALMEIDA, 2007, p. 102). Assim, compreende-se que a hierarquização está tanto no plano estético (centralidade, iluminação, definição das feições) quanto no plano simbólico (erotização, expressividade corporal, construção da alteridade). Dessa forma, ao representar essas figuras femininas negras cariocas por meio de gradações de cor, pose, iluminação e posição na composição, percebe-se que Di Cavalcanti não apenas celebra o samba, mas também reproduz uma hierarquia racial e de gênero.

Como negrismo de procedimento, Di Cavalcanti mobiliza ritmos, corporalidades, cores, motivos e referências culturais afro-brasileiras para produzir efeitos de “brasilidade”, sem necessariamente incorporar as perspectivas históricas, políticas ou materiais das populações negras. Assim, o quadro Samba funciona como um mecanismo de apropriação, que seleciona elementos da prática cultural do samba e seus agentes sociais para compor uma

identidade nacional moderna, ao mesmo tempo em que mantém a distância entre quem representa e quem é representado, reforçando estereótipos.

Quadro 4 - Manguê (1927), Di Cavalcanti



Fonte: Enciclopédia ItaúCultural⁵

⁵ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/83229-manguê>. Acesso em: 14/07/2025

A leitura inicial do quadro *Mangue* exige, preliminarmente, a consideração da própria nomeação atribuída pelo artista. Reconhece-se, ao longo da investigação, que entre o final do século XIX e o início do XX o Mangue configurou-se como território associado à prostituição e à marginalização, marcado por segregação social e racial. A pesquisadora Sueann Caulfield apresenta como o bairro foi sendo construído, social e simbolicamente, como uma zona de prostituição racializada, especialmente entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. A partir da autora, compreende-se:

Uma certa mímica da boemia europeia sensualizada caracterizava as duas zonas que se tornaram pontos de lazer erótico masculino no início do século XX. A primeira, a Lapa, um bairro mais antigo próximo ao coração do centro reconstruído, tornou-se ponto de referência da boemia do começo do século XX. A segunda, o Mangue, parte da “Cidade Nova” criada no século XIX para acomodar a população carioca de classe baixa, era uma espécie de irmã pobre da Lapa, o seu contraponto mais sórdido. Nas décadas de 1920 e 1930, essas duas zonas passaram a representar tanto a essência como o limite da identidade exótica e peculiarmente sensual do Rio (CAULFIELD, 2000, pp.47)

Na análise pré-iconográfica, busca-se responder às questões fundamentais da observação da fonte: o que se vê? Quais formas, cores, posturas e gestos se apresentam na superfície da pintura?

Identifica-se na cena a representação de um prostíbulo, estruturado por múltiplas situações simultâneas distribuídas em camadas visuais, com uso de cores intensas e recorrentes sobreposições. As figuras aparecem distorcidas, o que contribui para a construção de um ambiente marcado pela desordem e pela agitação. Observa-se a presença de cinco mulheres — três mulheres negras com nudez parcial ou total, uma mulher negra vestida e uma mulher branca com vestido rosa e leque — além de cinco homens, alguns trajando ternos e outros com vestimentas mais simples. Há ainda elementos como bebida, atmosfera noturna e forte conotação sexualizada, que estruturam a cena representada.

A primeira representação a ser examinada é a da mulher negra sem coloração, figura enigmática que ocupa a parte inferior da cena. Destaca-se por apresentar uma tonalidade incomum, que não segue o padrão cromático das demais personagens. Localizada na base da

composição, parece dirigir o olhar diretamente ao espectador, estabelecendo um contato visual que a singulariza no conjunto. A ausência de coloração convencional confere-lhe um aspecto quase espectral, produzindo um efeito de desmaterialização no interior da cena. Tal recurso parece fazer referência ao processo fotográfico do negativo, entendido como a inversão cromática de uma imagem ou como o resultado técnico que gera imagens negativas. Identifica-se na tela a presença de outras figuras que também recebem tonalidades acinzentadas, ainda que em intensidade distinta daquela atribuída à mulher localizada na base da composição. Entre esses personagens, observam-se o homem que estende uma bebida no canto direito, o homem escorado na parede enquanto recebe beijos de uma mulher negra nua e, ainda, um homem trajando terno cinza posicionado na passagem do corredor.

Na segunda representação, identifica-se uma mulher negra posicionada de costas, que é a figura central da composição, com o rosto voltado na direção do observador. Destacada pela tonalidade escura da pele e pela forma como seu corpo é construído visualmente. Encontra-se de costas para quem observa o quadro, mas com a cabeça levemente virada, permitindo a visualização de seu rosto. Seu corpo, de proporções amplas, com ombros largos e quadris volumosos, sobressai na cena. Aparentemente vestida apenas com a parte inferior, mantém as costas expostas. Seu rosto apresenta um olhar distante, sugerindo certo desligamento em relação ao próprio entorno. Essa expressão pode ser interpretada como sinal de apatia, alienação ou resignação diante de um contexto marcado pela exploração. Embora situada no centro da composição, sua postura evidencia a condição de objeto de observação, indicando que é construída para ser vista e consumida pelo olhar externo que a tela convoca.

A terceira representação corresponde à figura de uma mulher branca, localizada no lado esquerdo da composição e vestida com um traje rosa. Sua presença estabelece um contraste direto com a mulher negra posicionada ao centro, o que pode reforçar o dualismo racial recorrente na iconografia modernista brasileira ou indicar uma hierarquização entre as mulheres do Manguê baseada em critérios sociorraciais. A pele clara e os traços faciais suavizados contrapõem-se à estilização mais angular atribuída à figura negra central. O vestido rosa e o chapéu branco compõem elementos que remetem a certa formalidade ou delicadeza dentro do conjunto visual.

Na quarta representação, identifica-se, no canto direito da composição, a figura de um homem branco cujas vestimentas divergem do padrão observado entre os demais frequentadores — todos trajados de terno. Tal discrepância sugere origem social distinta e permite inferir que se trate de um trabalhador vinculado ao espaço do Manguê. Ele sustenta

uma garrafa de vidro, possivelmente associada ao consumo de bebida alcoólica, elemento recorrente naquele ambiente.

Na quinta representação, observa-se, ao fundo da cena, um casal composto por um homem branco e uma mulher negra, posicionados à porta de um cômodo em penumbra. O homem veste um terno escuro, cuja tonalidade dialoga com os matizes acinzentados presentes. A mulher negra, representada em completa nudez, encontra-se envolvida pelo gesto do possível cliente, reforçando a dinâmica de intimidade e negociação corporal característica daquele espaço.

Na sexta representação, identificam-se dois homens brancos posicionados no corredor do espaço. Embora essa cena, à primeira vista, pareça menos central para a interpretação da composição, ela introduz elementos formais relevantes. Um dos homens veste um terno cinza cuja cromática retoma o acinzentamento aplicado à mulher da primeira cena e ao homem da quinta representação. Seu rosto não é visível, pois encontra-se encoberto pelo chapéu da mulher branca da terceira cena, cuja figura se sobrepõe a ele. Entretanto, a atenção recai sobre o segundo homem do corredor. Ele utiliza um terno verde e um chapéu da mesma tonalidade. O aspecto mais significativo dessa figura reside no modo como dirige furtivamente o olhar ao interpretante — o observador da tela. Apenas o seu olho esquerdo é visível, registrado em perfil, instaurando uma relação direta com quem contempla a obra e produzindo um ponto de tensão no interior da cena.

No final do corredor, observa-se um casal, uma mulher negra e um homem branco, deslocando-se pelo corredor em direção a um cômodo interno do prostíbulo. A mulher negra aparece vestida, em contraste com a exposição corporal atribuída às demais figuras femininas, embora sua inserção na cena permaneça vinculada ao contexto de prostituição instaurado pela obra. O homem, trajando um terno marrom escuro, adota uma postura de condução, posicionando a mão na região inferior das costas da mulher e orientando-a para um espaço sugerido como de maior privacidade.

Ao avançar para o segundo nível de análise iconográfica investigam-se os significados simbólicos, convencionais e culturais mobilizados pela composição. Observa-se que as figuras das mulheres negras são construídas por Di Cavalcanti como corpos disponíveis e objetificados. A tela sugere a presença de hierarquizações sociorraciais, dinâmicas de gênero e especificidades territoriais próprias do Mangue.

Como exemplo, a primeira representação da mulher negra sem coloração convencional pode evidenciar uma construção visual que a distancia das demais figuras da cena. A pele

acinzentada, quase desprovida de vitalidade cromática, pode ser interpretada como um signo de apatia ou esvaziamento subjetivo, indicando um corpo cuja agência é reduzida no interior do espaço representado. Tal escolha cromática pode se aproximar de índice visual que reforça a condição de desumanização e de apagamento simbólico.

Na segunda representação observa-se uma mulher negra posicionada de costas, localizada no centro da composição, com o rosto voltado para o observador. Seus traços faciais marcados por nariz largo e cabelos crespos. Ocupa o eixo central da cena, e sua postura sugere uma condição de exposição, na qual o corpo feminino negro é construído como objeto de observação e consumo visual.

Na terceira representação, identifica-se a presença simultânea de uma mulher negra e de uma mulher branca, colocadas lado a lado. A comparação entre essas figuras torna-se analiticamente imprescindível, sobretudo porque a única mulher branca da composição apresenta maior cobertura corporal e elementos de sofisticação visual em contraste com a representação da mulher negra que a acompanha. A investigação exigiu inicialmente compreender por que essa figura branca foi inserida na cena pelo artista. A partir da análise de Caulfield, tornou-se possível identificar essa personagem:

A visibilidade das prostitutas estrangeiras e as diferenças de classe entre elas criaram novos significados para algumas palavras. “Polaca” (termo depreciativo que significava polonesa) era usado para as prostitutas européias de classe baixa, especialmente do leste europeu. Por conta da atuação da máfia judia de prostituição internacional, que trabalhava com mulheres pobres do leste europeu desde o final do século XIX, as polacas eram em geral vistas como judias, embora a maioria não o fosse (Caulfield, 2000, pp.48)

Diante dessas evidências, interpreta-se que a figura da mulher branca representada em *Mangue* corresponde à tipologia socialmente reconhecida como polaca. Essa identificação reforça a hipótese de uma hierarquização das mulheres envolvidas na prostituição no final do século XIX e início do XX. Nesse sentido, Caulfield esclarece:

Da mesma forma, as “francesas” nem sempre eram naturais da França. Por sua vez, as prostitutas brasileiras negras também eram diferenciadas, só que por conta da cor. “Mulata”, termo que por si só evocava a sensualidade, era geralmente usado em referência aquelas que alcançaram um status mais privilegiado, por sorte, talento ou dotes físicos, e também pela pele de cor mais clara. “Preta” referia-se à mulher de cor considerada degradada. Enquanto as francesas, junto com as mais privilegiadas ou sortudas mulatas brasileiras,

eram toleradas ou mesmo admiradas e protegidas por alguns dos homens mais influentes da cidade, a presença das polacas ao lado das prostitutas brasileiras negras pobres causava enorme consternação.” (Caulfield, 2000, pp.48)

O Manguê configurou-se como um espaço de prostituição marginalizada, diferenciado da chamada “alta prostituição” associada às mulheres francesas. No interior desse próprio circuito marginal, se estabeleceu uma distinção significativa entre mulheres brancas e negras, revelando uma hierarquização racial que estruturava as relações daquele território. No quadro, enquanto a figura da polaca aparece representada de forma relativamente reservada, com menor grau de exposição corporal e mantendo certa aura de controle sobre a própria imagem, as mulheres negras surgem como corpos plenamente visíveis, colocadas no centro da cena e expostas de maneira mais direta. Essa diferenciação visual reforça as assimetrias raciais na tela, que organizam as convenções representacionais que reiteram estereótipos raciais.

Na quinta cena observa-se, ao fundo, um casal composto por um homem branco e uma mulher negra, que se encontram abraçados e trocando carícias diante da porta de um cômodo escuro. Essa representação tende a reforçar o tema da exploração sexual dos corpos femininos negros. O homem branco, trajando terno — indício visual de status, autoridade ou privilégio masculino branco — contrasta com a mulher negra nua, cuja exposição corporal parece reiterar a lógica da hipersexualização e da disponibilidade compulsória.

No fundo da composição, identifica-se ainda outro casal, que caminha pelo corredor em direção a um cômodo interno do prostíbulo. Essa cena desempenha papel estruturante na narrativa pictórica, pois pode simbolizar o desfecho esperado na dinâmica social do espaço representado: a consumação prática da prostituição. A figura feminina negra que se dirige a esse aposento, mesmo estando vestida, parece ser vinculada ao circuito de objetificação que organiza o Manguê, evidenciando que a vestimenta não constitui garantia de agência ou proteção simbólica. A presença desses “casais” amplia a densidade narrativa da obra, demonstrando que, independentemente das variações de postura, vestimenta ou posição na composição, as mulheres negras seguem circunscritas a um regime de exploração que atravessa tanto o plano público quanto o íntimo.

Observa-se que as figuras masculinas no quadro Manguê são construídas como agentes do consumo, e não como sujeitos afetivos ou partícipes de vínculos emocionais. A presença desses homens se articula diretamente com a lógica da prostituição. Eles circulam pelo espaço como consumidores de corpos, de álcool e da atmosfera de prazer fugaz que

caracteriza o Manguê no início do século XX. Tal disposição evidencia que sua função narrativa não é a de protagonistas sentimentais, mas a de gestores e consumidores de uma economia sexual racializada. A iconografia da bebida alcoólica intensifica essa interpretação. As garrafas erguidas, os copos espalhados e os gestos associados ao ato de beber sugerem que o consumo de álcool integra o próprio ritual de negociação dos corpos femininos. Assim, a bebida não aparece apenas como elemento ambiental ou decorativo, mas como mediadora das relações desiguais que atravessam o espaço. Ela participa simbolicamente do processo de objetificação, reforçando a desinibição masculina e diluindo limites éticos e corporais, enquanto amplia a vulnerabilidade das mulheres negras representadas. Interpreta-se ainda que os homens são representados de modo a enfatizar sua posição de poder dentro dessa economia visual. Alguns vestem ternos escuros, remetendo a distinções de classe e autoridade; outros aparecem em posturas dominantes, conduzindo mulheres para cômodos escuros ou observando os corpos femininos como mercadorias em oferta. Assim, compreende-se que o artista constrói uma narrativa visual na qual o poder masculino emerge não apenas do ato de consumir, mas também da prerrogativa de olhar, escolher e transitar, reafirmando a condição das mulheres como objetos desse regime de exploração.

Na análise do terceiro nível iconológico interpreta-se que a tela configura um espaço urbano e simbólico no qual se condensam tensões entre modernidade, marginalidade, hierarquias de gênero e processos de racialização.

O quadro Manguê não apenas representa esse ambiente, mas organiza-se visualmente a partir de uma lógica de dominação: quem é exposto, quem é ocultado, quem exerce o olhar e quem é submetido a ele. A iconografia do quadro parece reforçar um imaginário no qual a mulher negra permanece associada à prostituição, ao desejo e à vulnerabilidade. Embora a obra possa ser lida como uma crítica às condições de exploração feminina e racial no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, ela simultaneamente reforça estereótipos visuais profundamente enraizados na cultura brasileira. Historicamente, as mulheres negras foram reduzidas aos papéis de mucamas, amas de leite ou trabalhadoras da prostituição — um palimpsesto da escravidão que atravessou o século XIX e se reconfigurou nas dinâmicas urbanas do início do século XX.

Em Manguê, a presença predominante de representações em mulheres negras pode ser que revele que as mulheres negras cariocas do manguê estariam à disposição do desejo masculino e submetidas a formas recorrentes de exploração. Também se evidenciam tensões relativas à hierarquia de gênero e raça quando se observa a representação da polaca. Embora

igualmente situada no contexto da prostituição, sua figura é associada a um erotismo refinado, marcado por códigos de feminilidade europeizados. Em contrapartida, a representação das mulheres negras aproxima-se de uma corporeidade bruta, animalizada e ostensivamente erotizada.

Assim, a pintura não subverte tais estereótipos: ao contrário, ela os reafirma e consolida, contribuindo para um imaginário que associa as mulheres negras cariocas a um corpo exótico, disponível e marginal. Dessa forma, a obra parece situar a mulher negra dentro de uma narrativa única — a da exploração — reproduzindo estruturas de opressão racial e de gênero. Os sentidos produzidos por Manguê atravessam o século XX e reverberam ainda no presente, evidenciando como certas representações visuais participam da manutenção de imaginários sociais que naturalizam desigualdades históricas.

É relevante destacar que a composição parece mobilizar as três tipologias de signo propostas por Peirce. Observa-se, em primeiro lugar, a presença de ícones estilizados: as figuras humanas apresentam traços reconhecíveis, como corpos, rostos, vestimentas e posturas, ainda que submetidos a deformações próprias da estética modernista. No campo dos índices, identificam-se elementos numerosos. O próprio título Manguê remete a um espaço urbano concreto, historicamente associado à prostituição racializada e à marginalidade, conforme demonstra Caulfield (2000). Roupas, garrafas, gestos, corpos nus ou seminus constituem vestígios materiais de um cotidiano ligado à exclusão social no início do século XX. Esses marcadores indiciários tornam visíveis dimensões da história urbana brasileira, atravessada por desigualdades de raça, gênero e classe. A recorrência das representações de mulheres negras em nudez parcial ou total funciona como índice da exploração e da limitação das oportunidades sociais que lhes foram impostas. No plano simbólico, concentram-se os códigos de maior densidade cultural. O corpo da mulher negra opera como signo consolidado de hipersexualização; a figura da polaca atua como símbolo da prostituição estrangeira tida como mais “refinada”; e a coloração acinzentada da mulher apagada pode ser interpretada como alegoria da memória social silenciada. Esses signos se articulam a convenções culturais amplamente difundidas, que vinculam o corpo negro feminino à disponibilidade sexual e aos circuitos marginais do espaço urbano.

Em busca das diferenças iconológicas dos dois quadros me parece que em Samba (1925), a cena se apresenta como uma exaltação da cultura popular afro-brasileira, com atmosfera de alegria e expressividade. A figura da mulata aparece como símbolo sensual e elegante da nacionalidade mestiça, enquanto a mulher retinta, embora menos valorizada

visualmente, ainda participa de uma cena de dança, música e celebração. Já em *Mangue* (1929), a narrativa é carregada por um tom melancólico, sombrio e opressivo. A diferença aqui está na ausência completa de alegria e vitalidade. A representação da mulher negra no *Mangue* parece ser de esvaziamento subjetivo, como se a identidade estivesse consumida pelo espaço que a cerca.

A ambientação também marca uma distinção. Em *Samba* ocorre em um espaço aberto, provavelmente um quintal ou rua, com natureza ao fundo, luz e espaço para movimento — sugerindo liberdade, festa e espontaneidade. Já *Mangue* se passa em ambiente fechado, claustrofóbico, com sobreposição de figuras, ausência de profundidade e sensação de confinamento social e físico. Essas escolhas reforçam os papéis simbólicos das mulheres.

A diferença central entre os dois quadros está na forma como o corpo da mulher negra é construído em sentidos distintos, mas igualmente subordinados. Em *Samba*, ele é elevado à categoria de símbolo da mestiçagem e da alegria nacional, mas sob a forma da “mulata”, uma mulher sensualizada e idealizada que representa o que a nação quer ver. Já em *Mangue*, o corpo da mulher negra não é mais um símbolo da nação, mas da sua margem, e é o que a cidade esconde, mas consome.

Agora quando busco encontrar semelhanças no nível de iconologia entre os dois quadros parece que o discurso estrutural evocado pelo artista Di Cavalcanti é de objetificação e hipersexualização, o que não se difere do imaginário social da época.

Vemos no quadro *Samba*, a centralidade da figura da mulata se destaca pela iluminação, detalhamento facial e pela composição que a coloca como foco de desejo e contemplação. Já em *Mangue*, a figura central é uma mulher negra robusta, de costas, com olhar perdido e corpo exposto, mas agora não como celebração, e sim como objeto esvaziado, inserido em um ambiente de opressão e desumanização.

Essa diferença representativa não rompe com o padrão de hipersexualização, apenas o redireciona. Em ambos os quadros, o corpo da mulher negra é representado como disponível, visível e separado de uma agência subjetiva. Como analisa Chamon e Nascimento (2018), a figura da “mulata” é uma construção social que não é reconhecida como uma mulher negra, mas sim como uma outra mulher sexualizada, exotizada e filtrada por padrões eurocêtricos de beleza. Ambas as telas parecem reproduzir a lógica do corpo negro como símbolo de brasilidade e desejo, mas a primeira o faz de forma afirmativa, e a segunda de forma decadente. No fundo, trata-se da mesma estrutura visual: o corpo da mulher negra como “ícone da nação” e símbolo da alteridade útil ao projeto dominante.

Tanto em Samba quanto em Manguê, é possível perceber a organização visual da cena segundo uma lógica racializada de desejo e controle. Em Samba, a mulher negra clara é idealizada, enquanto a mulher retinta dança sem camisa, espontaneamente, num gesto que aproxima promiscuidade. Em Manguê, essa hierarquização racial aparece com ainda mais nitidez. A mulher branca, possivelmente uma polaca, está vestida, contida, com traços europeus, já as mulheres negras estão despidas, abertas ao olhar e ao toque, com gestos de resignação, alienação ou exposição. O quadro reafirma, e não subverte a hierarquia entre erotismo sofisticado e erotismo animalizado, tal como Caulfield (2000) explica ao discutir a diferenciação entre “mulatas”, “pretas” e “polacas”.

Ambas as obras constroem o corpo da mulher negra como signo duplo: ícone da cultura popular e símbolo da subalternidade. Se no quadro Samba, o corpo feminino negro e o samba estão entrelaçados como alegoria da alegria nacional, em Manguê essa mesma mulher é retratada como corpo gasto e descartável, aprisionado num ciclo de consumo sexual.

3.3 Heitor dos Prazeres

Antes de aprofundar-se na análise das obras de Heitor dos Prazeres, se torna necessário demarcar e contextualizar os elementos que o distinguem de artistas modernistas como Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral. Tais distinções não se limitam ao estilo pictórico, mas atravessam sua trajetória de vida e seus marcadores sociais.

Enquanto Di Cavalcanti e Tarsila se inseriram em circuitos artísticos vinculados às elites culturais e econômicas que impulsionaram o modernismo brasileiro, Heitor dos Prazeres surge de um contexto popular, articulado ao samba, à Praça Onze e às experiências urbanas da população negra carioca. Sua origem social não apenas orienta sua perspectiva, mas também se materializa em sua produção, que projeta sujeitos negros como protagonistas de uma narrativa estética e histórica própria. Dessa maneira, acredita-se que Heitor dos Prazeres constitui um contraponto ao movimento do modernismo, na medida em que sua obra tensiona padrões elitistas ao incorporar a memória, a resistência e a agência cultural afro-brasileira no campo representacional.

Desse modo, a investigação organiza-se em três eixos centrais para analisar as especificidades da produção de Heitor dos Prazeres. O primeiro eixo refere-se à trajetória do artista, marcada por experiências populares e pela inserção no universo do samba e da cultura negra carioca. O segundo eixo contempla seus marcadores sociais de classe, raça e

pertencimento comunitário que não apenas condicionam sua posição no campo artístico, mas também revelam a singularidade de sua produção. O terceiro eixo considera a temporalidade de suas obras e sua relação com o movimento naíf.

A trajetória de Heitor dos Prazeres é marcada por origens populares e pelo pertencimento à cultura negra carioca. Nascido em 1898, no Rio de Janeiro, cresceu em um contexto atravessado por restrições sociais e econômicas. Filho de um marceneiro vinculado à música militar, iniciou o trabalho ainda na infância, exercendo atividades como engraxate, jornalista e lustrador de móveis, o que evidencia sua posição à margem do circuito artístico hegemônico (MARANHÃO, 2021, p. 3). Essa inserção precoce no trabalho manual revela, os limites estruturais do período pós-abolicionista e a formação de uma sensibilidade enraizada nas práticas cotidianas populares. Sua aproximação com o samba ocorreu tanto pela herança familiar quanto pelas redes de sociabilidade que organizavam a vida cultural da chamada “Pequena África”, região que abrangia Saúde, Gamboa e Santo Cristo, na zona portuária do Rio de Janeiro.

Sobrinho de Hilário Jovino Ferreira, figura central na consolidação dos ranchos carnavalescos, Heitor recebeu do tio o primeiro cavaquinho e passou a frequentar as casas das tias baianas, como Tia Ciata e Tia Esther, espaços fundamentais para a formação do samba urbano carioca (MARANHÃO, 2021). Nesses ambientes, conviveu com Pixinguinha, Donga, Sinhô e João da Baiana, músicos que participaram da constituição da música popular brasileira, da qual o próprio Heitor se tornou parte integrante.

Com o passar do tempo, Heitor dos Prazeres consolidou-se como um dos agentes centrais do samba carioca, articulando parcerias com músicos como Cartola e Paulo da Portela. Participou da fundação de escolas de samba que se tornariam referências estruturantes da cultura popular como Mangueira, Portela e Deixa Falar (MARANHÃO, 2021, p. 4). Sua atuação musical também se expandiu para outros circuitos, em 1930 criou o coro feminino 'Heitor dos Prazeres e Sua Gente', que realizou apresentações no Uruguai, e conduziu o programa 'A Voz do Morro' nas rádios Cosmos e Cruzeiro do Sul, em parceria com Cartola e Paulo da Portela. Essas iniciativas evidenciam a maneira como articulou práticas tradicionais do samba às novas formas de difusão cultural, como o rádio, ampliando o alcance de sua produção (MARANHÃO, 2021, p. 4).

Sua inserção nas artes plásticas ocorreu de modo tardio, após alcançar relativa projeção como sambista. Em 1931, casou-se com Dona Glória, com quem viveu até 1936, nascendo como fruto dessa união três filhas: Ivete, Iriete e Ionete Maria. Com a morte da

esposa surgiu uma nova maneira de se expressar artisticamente – com a pintura. (MARANHÃO, 2021, pp.4)

Somente com a morte da primeira esposa em 1936 que o sambista ingressou no mundo das artes plásticas. Essa circulação entre diferentes linguagens revela uma concepção ampliada de prática artística, na qual música e pintura se articulam a partir de uma matriz cultural comum, enraizada nas experiências coletivas da população negra. Como será discutido adiante, sua produção pictórica mobiliza representações visuais que dialogam com a corporalidade e a gestualidade características do samba.

A partir desse percurso, torna-se revelador que Heitor dos Prazeres construiu uma posição singular entre universos socioculturais distintos. Como assinala Bittencourt, o artista transitava entre os quintais das tias baianas e os circuitos das artes visuais, nos quais estabelecia relações com colecionadores e clientes de origens sociais diversas (BITTENCOURT, 2022, p.305). Essa movimentação mostra que sua atuação consistiu na elaboração de pontes entre práticas populares e dispositivos de legitimação artística, mantendo-se ancorada na memória e na experiência da diáspora afro-atlântica que estruturava sua identidade e sua produção.

Tanto na música quanto na pintura, suas representações permaneciam vinculadas ao cotidiano da população negra urbana. Freqüentador da Praça Onze, Heitor produziu imagens de dança, carnaval, rituais de candomblé e brincadeiras infantis. Como observa Bittencourt, embora pareçam retratar cenas comuns, esses registros são uma “revolução cultural registrada em tempo real” (BITTENCOURT, 2022, p.305-306). Assim, sua trajetória e obra não devem ser compreendidas como manifestações ingênuas, mas como intervenções estético-políticas que colocam as práticas culturais afrocariocas no centro da produção artística, afirmando-a como forma legítima de expressão e de elaboração histórica.

A posição social de Heitor dos Prazeres o distânciava dos artistas modernistas brancos de sua geração. Enquanto Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral foram formados em ambientes privilegiados, integrados aos circuitos de legitimação das artes, Heitor construiu sua trajetória a partir do trabalho informal e das experiências urbanas da população negra. Filho de marceneiro e inserido desde cedo em atividades de subsistência, sua vida expressa a permanência do regime do ganho, entendido como forma de trabalho que atravessa o pós-abolição e se articula à expansão do capitalismo nas cidades. Nesse contexto, sua ascensão como sambista e pintor revela o esforço cotidiano de trabalhadores negros que negociavam espaços de criação e sobrevivência em meio à desigualdade estrutural.

Essa condição informa sua produção. Ao contrário dos contemporâneos modernistas, cuja formação ocorreu em instituições hegemônicas, Heitor desenvolveu sua obra em diálogo com práticas culturais da Pequena África e da Praça Onze. Esse trânsito não atuou como ruptura, mas como ampliação do alcance de uma experiência marcada por sociabilidades negras e por uma leitura própria da cidade.

Assim, sua trajetória permite revisar o entendimento da modernidade artística no Brasil. Heitor não apenas representou cenas da vida popular, mas transformou-as em linguagem visual e musical, projetando sujeitos negros como protagonistas de processos culturais que se desenvolveram à margem do sistema artístico dominante. A partir de um lugar historicamente negado aos artistas negros, Heitor dos Prazeres formulou uma intervenção que reposiciona a cultura negra no centro das discussões sobre modernidade e criação estética no país.

O marcador racial é importante para compreender a posição de Heitor dos Prazeres na história da arte brasileira. Nesse campo, suas obras mobilizam práticas culturais afro-brasileiras e afrocariocas, ao mesmo tempo em que conferem agência às figuras negras representadas. Diferentemente de Di Cavalcanti, cuja produção recorre de modo recorrente ao tipo visual da “mulata”, articulado a um imaginário marcado pela erotização, Heitor desloca esse eixo e apresenta sujeitos negros em práticas cotidianas, em vínculos comunitários e em situações que evidenciam participação social. Desse modo, sua pintura não apenas se afasta da erotização estereotipada, mas reorganiza o regime de visibilidade ao conferir centralidade às experiências negras urbanas e ao incluí-las como componentes estruturais da vida social e cultural carioca.

A territorialidade constitui outro marcador relevante para compreender a posição de Heitor dos Prazeres. Sua vida e produção desenvolveram-se nos espaços negros da cidade territórios que não se restringiam a uma condição de marginalidade, mas conformavam centros de elaboração cultural e de sociabilidade negra (MARANHÃO, 2021, p.2). Heitor frequentava os quintais das tias baianas, como Ciata e Esther, participando diretamente das dinâmicas culturais que ali se constituíam e que mais tarde se tornariam matrizes de sua produção pictórica. Além disso, o artista articulava sua presença entre diferentes circuitos como o samba, a boemia e as artes visuais sem romper com as referências e seu repertório.

Ao representar práticas culturais, sociabilidades e modos de vida produzidos nos territórios negros da cidade, Heitor marca uma perspectiva que desafia as narrativas hegemônicas do modernismo. Sua produção mostra que criar como homem negro no Rio de

Janeiro significava articular agência, memória e pertencimento em um campo artístico estruturado por hierarquias raciais. Apesar disso, Heitor dos Prazeres foi classificado como artista “primitivo” ou “naïf”, afastado das narrativas oficiais do modernismo. Esse enquadramento, longe de ser neutro, expressa mecanismos de distinção que limitaram o reconhecimento institucional de artistas negros e reduziram a complexidade de suas proposições estéticas. A persistência dessa categorização revela, portanto, as tensões raciais que atravessaram a conformação do campo artístico no período e que continuam a estruturar seus modos de legitimação.

Em 1953, o escritor Rubem Braga reuniu Heitor dos Prazeres, ao lado de Cardosinho e José Antônio da Silva, no livro “Três primitivos”, destacando-o como o “sambista negro, pintor desse mundo de operários e malandros” (GERALDO, 2021, p. 56). Essa categorização, no entanto, não estava isenta de tensões, pois embora reconhecesse a riqueza de sua obra, reforçava uma leitura colonialista que situava artistas negros autodidatas em uma posição de “primitivos modernos”, distantes do reconhecimento pleno no circuito da arte erudita.

A classificação de Heitor dos Prazeres como artista “primitivo” explicita conflitos constitutivos do modernismo brasileiro. No período, parte da crítica e dos próprios modernistas apropriava-se de repertórios africanos e ameríndios como fontes de inovação formal, em diálogo com leituras como a de Carl Einstein em *Negerplastik* (1915), que deslocavam a arte africana para o centro das discussões estéticas europeias (GERALDO, 2021, p. 56-57).

Essa apropriação, entretanto, funcionava por meio de uma lógica etnocêntrica que ao mesmo tempo em que reconhecia potência formal nesses repertórios, mantinha artistas negros em posições subalternizadas, sob o rótulo de exotismo ou espontaneidade. Dessa forma, a produção de Prazeres era identificada como moderna, mas circunscrita à categoria de “moderna primitiva” (GERALDO, 2021, p. 59), o que mostra o limite crítico em reconhecê-lo como agente estético pleno.

É nesse momento que a classificação de sua pintura como “naïf” se torna significativa. Segundo Tonetto (2018, p. 138), a arte naïf foi muitas vezes desconsiderada como “arte menor”, associada a amadores e autodidatas que pintavam sem formação acadêmica. O termo, carregado de conotações pejorativas, ligava-se à ideia de ingenuidade ou até de ignorância, como no sentido francês original de “naïvité” (TONETTO, 2018, p. 139). Essa rotulação reforçava uma barreira entre artistas com trajetória institucionalizada e aqueles que vêm de

contextos populares, como Heitor, que, apesar de sua qualidade criativa, era reduzido a um exotismo na pintura.

A exclusão de Heitor dos Prazeres do modernismo não decorreu de limitações estéticas, mas da forma como a crítica brasileira reiterou hierarquias sociorraciais no circuito artístico. Tonetto (2018, p. 141) observa que a arte naïf foi por muito tempo associada a um amadorismo marginal, o que restringia seu reconhecimento institucional. No caso de Prazeres, as classificações de “primitivo” ou “naïf” funcionaram como dispositivos de contenção que permitiam que sua obra circulasse e recebesse elogios, mas apenas sob o estereótipo de “arte menor”, que o mantinha afastado do estatuto de artista moderno.

A temporalidade também marca a distância entre Heitor dos Prazeres e os artistas modernistas discutidos nesta pesquisa. Enquanto Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti atuaram no auge do modernismo, nas décadas de 1920 e 1930, integrando projetos estéticos voltados à formulação de uma “identidade nacional” sob a ótica das elites intelectuais, Heitor percorreu outra trajetória. Heitor dos Prazeres formou-se como autodidata, inserido no samba, nos terreiros e na cultura popular urbana. Seu ingresso tardio nas exposições e galerias decorreu de dinâmicas que combinavam raça, classe e desigualdades de legitimação. Sua produção pictórica alcançou maior visibilidade apenas nos anos 1950, embora estivesse sustentada por experiências formadas nas sociabilidades negras do Rio de Janeiro das décadas de 1920 e 1930, especialmente nos territórios da Pequena África e da Praça Onze (GERALDO, 2021, p. 59-63). Assim, ainda que sua entrada no campo das artes visuais ocorra mais tarde, suas telas preservam e transformam a memória histórica e cultural de um momento decisivo para a formação da vida negra urbana e para a configuração de referências centrais da cultura carioca. Essa defasagem temporal tornou-se componente constitutivo de sua poética. As obras produzidas a partir dos anos 1950 retomam as memórias das sociabilidades negras das décadas de 1920 e 1930 — o samba, os terreiros, a Praça Onze — e atuam como registro visual da experiência diaspórica na cidade. Bittencourt (2018) argumenta que esse caráter memorialístico diferencia os Prazeres dos modernistas. Enquanto estes buscavam elaborar uma representação intelectualizada da “nação”, Heitor produzia imagens enraizadas nas práticas cotidianas, nas corporalidades e nos vínculos comunitários que configuraram formas próprias de modernidade negra no Rio de Janeiro.

Quadro 6 - Samba de Terreiro (1957), Heitor dos Prazeres



Fonte: Enciclopédia ItaúCultural⁶

⁶ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/85157-samba-no-terreiro>. Acesso em: 08/09/25

O título *Samba no Terreiro* situa a cena em um espaço associado às práticas culturais afro-brasileiras. O “samba de terreiro” constitui uma modalidade que se formou nas primeiras décadas do século XX, nos quintais das casas das tias baianas no Rio de Janeiro. Esses terreiros funcionavam como espaços comunitários de convivência, elaboração cultural e continuidade de referências da diáspora africana, articulando música, dança, alimentação ritual e práticas religiosas. O Centro Cultural Cartola (2006, p. 70) descreve-os como locais de encontro que reuniam moradores dos bairros populares, onde se cantava e se dançava um samba marcado por vínculos de ancestralidade. Diferentemente do samba-enredo, vinculado aos desfiles carnavalescos, ou do partido-alto, baseado na improvisação, o samba de terreiro desempenhava uma função comunitária: registrava experiências cotidianas e organizava formas de sociabilidade, sendo “seu mais alto valor cultural” a relação direta com a vida comum (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2006, p. 73).

Com a posterior institucionalização das escolas de samba e a mudança das práticas para as quadras, essa modalidade perdeu centralidade, processo que prova como a integração ao espetáculo e às lógicas comerciais deslocou tradições associadas à coletividade (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2006, p. 80).

No nível pré-iconográfico, a pintura apresenta duas mulheres negras em movimento de dança e dois homens negros, um com pandeiro e outro portando um chocalho africano. As figuras representadas são pessoas negras de pele retinta. O cenário corresponde a um espaço externo, marcado por chão de terra batida em tonalidade avermelhada, uma casa simples ao fundo e a presença de um coqueiro. As cores utilizadas são intensas e contrastantes: o azul do céu e o verde do coqueiro compõem uma ambiência tropical. No grupo masculino, um dos homens veste camisa azul e calça em tom verde escuro, quase negro; o outro usa calça semelhante e camisa em tonalidade roxa. As mulheres aparecem com saias rodadas — uma azul e outra rosa —, além de laços nos cabelos e brincos dourados. A composição, desse modo, organiza elementos figurativos que remetem a práticas corporais e musicais vinculadas ao samba de terreiro.

Todas as figuras são representadas em movimento. As mulheres e os homens aparecem apoiados sobre as pontas dos pés, com flexão leve dos joelhos e inclinação do tronco, indicando a ação de sambar. Os gestos das mulheres apresentam variações: aquela com saia rosa eleva os braços acima do tronco, produzindo uma linha gestual mais alongada; a que veste azul apoia a mão no quadril, sugerindo outro tipo de condução do movimento. A composição organiza esses elementos de modo a construir sensação de ritmo e musicalidade.

A representação do ato de sambar se articula nos detalhes da corporeidade. A postura nas pontas dos pés remete à transferência contínua de peso característica da dança, enquanto a flexão dos joelhos e o leve arqueamento do tronco em oposição ao movimento das pernas reforçam a dinâmica própria do samba de terreiro.

No plano dos significados culturais, no nível iconográfico, a cena mobiliza o universo do samba de terreiro como forma de sociabilidade, culto e celebração. Os elementos visuais como os vestidos rodados, a gestualidade do ato de sambar, a música ao vivo e atmosfera de quintal remetem às práticas festivas que se consolidaram nas casas das tias baianas e aos vínculos com tradições afro-religiosas. Embora o coqueiro e o chão de terra batida possam sugerir um ambiente rural, essa caracterização pode retratar que o espaço representado é simples, mas não é codificado como pobre, não funciona por marcadores de carência material, mas por uma estética do cotidiano popular.

O cuidado com roupas, brincos e sapatos instaura uma dimensão que articula à própria lógica da festa. A elegância com que as figuras são representadas reafirma que celebração da prática exige preparação, atenção à aparência e reconhecimento mútuo entre os presentes. Assim, a indumentária sugere que a experiência do samba não está condicionada a um espaço urbano centralizado para adquirir significação. Ela integra um modo de autorrepresentação no qual sujeitos negros constroem e afirmam sua presença, mesmo em uma ambiência ruralizada ou informal. Dessa forma, o quadro articula uma experiência coletiva em que o ambiente simples não reduz, mas potencializa a agência estética e cultural dos participantes.

No nível iconológico sobre a análise das estruturas simbólicas e das ideologias que orientam a imagem, o quadro apresenta representações sobre a vida cultural, religiosa e comunitária das populações negras. Ao representar as práticas da comunidade negra carioca, Heitor dos Prazeres converte o samba de terreiro em signo de memória, dignidade e pertencimento. Do ponto de vista da história cultural, a interpretação proposta por Michel de Certeau (1994) permite compreender esses corpos dançantes como práticas cotidianas que, mesmo diante de exclusões urbanas, elaboram territórios simbólicos de liberdade. A dança e a música configuram, assim, modos de incluir a presença negra na cidade e na própria narrativa histórica. As representações das mulheres negras cariocas por Heitor dos Prazeres podem produzir uma força significativa em relação às tradições iconográficas marcadas pela objetificação colonial. O protagonismo das figuras negras femininas dialoga com sua posição histórica no universo do samba e dos terreiros, onde atuam como guardiãs de práticas culturais e mediadoras da transmissão de saberes (MARANHÃO, 2021).

Nesse sentido, as representações construídas por Heitor dos Prazeres podem ser entendidas como artefatos históricos, pois condensam práticas sociais que marcaram a experiência negra no Rio de Janeiro. Ao registrar visualmente rituais, gestualidades, indumentárias e espacialidades do terreiro, o artista cria uma imagem que ultrapassa a dimensão estética e se inscreve como testemunho das dinâmicas culturais que estruturam a vida cotidiana desses grupos. Tais elementos não apenas figuram a religiosidade de matriz africana, mas preservam modos de existência que, em grande medida, ficaram à margem dos arquivos oficiais. Enquanto artefato histórico, o quadro é transformado numa superfície de memória que permite acessar valores, práticas e hierarquias internas aos terreiros, evidenciando o papel das mulheres como articuladoras do axé e como responsáveis pela continuidade dos saberes religiosos.

O quadro articula, ícone, índice e símbolo em uma mesma organização visual. No plano icônico, a cena apresenta figuras de identificação imediata: mulheres negras dançando em saias rodadas, homens tocando pandeiro e chocalho, um coqueiro e uma casa simples ao fundo. Esses elementos guardam relação direta com o universo dos quintais cariocas e das festas populares que estruturaram a vida comunitária negra. No plano indicial, a ênfase na corporeidade atua como marca do gesto de sambar, enquanto a representação da terra batida remete aos espaços como os quintais de terreiros ou casas de tias onde essas práticas se desenvolveram historicamente. No plano simbólico, a dança, os vestidos rodados e a centralidade das mulheres negras ultrapassam a dimensão descritiva e acionam convenções culturais compartilhadas: o samba como arquivo de memória e celebração; a atuação das mulheres negras como guardiãs de práticas comunitárias; e o gesto dançante como forma de produção de conhecimento e elaboração coletiva da experiência.

Quadro 6 - Terreiro de Umbanda (1959), Heitor dos Prazeres



Fonte: Enciclopédia ItaúCultural⁷

⁷ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/115176-terreiro-de-umbanda>. Acesso em: 14/07/2025

O quadro *Terreiro de Umbanda*, de Heitor dos Prazeres, anuncia já no título a centralidade do espaço da religiosidade afro-brasileira. O terreiro constitui um dos pilares das identidades negras no Rio de Janeiro ao longo do século XX (MARANHÃO, 2021). Ao escolher esse cenário como tema, Heitor evidencia o reconhecimento da Umbanda como prática estruturadora da vida comunitária, inserindo na pintura elementos que remetem ao universo ritual e às formas de sociabilidade que o sustentam. Assim, a obra não apenas registra uma cena religiosa, mas afirma o valor histórico e cultural deste território simbólico.

No nível pré-iconográfico, a cena apresenta oito figuras: dois homens sentados em bancos de madeira tocando instrumentos de percussão e seis mulheres com os braços erguidos, em gesto que sugere louvor ou invocação. Três delas estão de pé e três ajoelhadas, permitindo observar a posição dos pés e a disposição dos corpos no espaço. A paleta de cores é marcada por contrastes intensos, que reforçam a dinâmica interna da composição. Os vestidos longos e rodados aparecem em tons de laranja, vermelho, azul, rosa e branco. Toucas e turbantes alternam entre azul, branco e vermelho. Os músicos utilizam calças brancas e camisas em tons neutros, como verde e bege, ocupando posição visual menos destacada, mas indicando sua função de sustentação rítmica no ritual. As figuras são representadas em tons escuros de marrom, com feições marcadas, como lábios volumosos e olhos grandes. Na parte inferior direita, o piso listrado contém dois grafismos riscados a giz: flechas entrecruzadas e uma estrela de cinco pontas. Na porção superior direita, uma porta coberta por cortina amarela indica a existência de outro ambiente, ampliando a espacialidade interna da cena.

É possível observar, na composição, características recorrentes na obra de Heitor dos Prazeres, especialmente no modo como representa as figuras humanas. Os personagens aparecem com a cabeça erguida e com as pernas levemente arqueadas, elementos frequentes em sua poética visual. Tais escolhas formalizam um repertório próprio, que se repete em diferentes telas e ajuda a constituir uma identidade estilística. Como indica Alves, nas pinturas do artista é possível reconhecer um conjunto de traços que estruturam sua maneira particular de figurar corpos e gestos.

Além dos temas retratados e da ênfase em pessoas negras e mestiças, pode-se observar algumas características de suas obras: a maioria dos personagens olha para cima, muitos possuem as pernas flexionadas, algumas características negras são acentuadas, como os lábios grossos, e o uso de cores fortes e vibrantes.” (ALVES, 2018, p.8)

O olhar projetado para cima, frequente em suas figuras, pode sugerir um gesto de dignidade e autorrespeito que atravessam as práticas afro-diaspóricas. A flexão das pernas é a

sugestão constante de movimento, da importância da dança e da musicalidade como práticas sociais que produzem sentido e continuidade histórica.

No segundo nível iconográfico, observam-se os símbolos e os elementos visuais que estruturam os significados socioculturais e religiosos da cena. A organização das figuras sugere um círculo ritual, aproximando a pintura das rodas de dança e religiosas característicos dos terreiros. Os braços erguidos das mulheres reforçam a ideia de entrega e conexão espiritual. A presença apenas de dois homens, identificáveis como ogãs, em que sua função específica é sustentar o canto e o ritmo dos atabaques, papel fundamental na mediação entre humanos e entidades na Umbanda. A musicalidade aparece, assim, como eixo de articulação da cena e como marca recorrente na obra de Prazeres, na qual o som e o movimento constituem formas de comunicação espiritual. Os símbolos riscados a giz no piso — os pontos riscados — reforçam essa dimensão litúrgica. Funcionam como inscrições que ativam, protegem e identificam forças espirituais. As flechas cruzadas remetem ao caboclo Pena Branca, enquanto o pentagrama associa-se à ideia de integralidade, proteção e evolução espiritual (BENÍCIO, 2025).

A gestualidade acentuada, os corpos inclinados e os vestidos em movimento remetem ao processo de incorporação, sugerindo o momento liminar no qual o corpo se converte em veículo do axé. O protagonismo das mulheres na roda demonstra o papel do feminino na estrutura ritual da Umbanda. Essa ênfase dialoga com tradições afro-brasileiras em que mães de santo e médiuns atuam como guardiãs do conhecimento religioso e como responsáveis pela circulação do axé (MARANHÃO, 2021, p. 2).

No terceiro nível *iconológico*, busca-se compreender as ideologias, estruturas sociais e matrizes simbólicas ativadas pela cena. Heitor dos Prazeres insere as práticas culturais e religiosas das populações negras cariocas em uma narrativa que reivindica protagonismo e legitimidade. Ao tematizar o universo ritual como parte constitutiva do cotidiano, Heitor produz imagens ancoradas em experiências vividas, marcadas pela cultura afro-diaspórica. Assim, o terreiro não aparece como exotismo ou resíduo primitivista, mas como território de elaboração simbólica, onde corpo, música e movimento constituem linguagens de mediação com o sagrado. Dessa perspectiva, *Terreiro de Umbanda* não se limita a registrar uma prática religiosa. A pintura assume o sentido de gesto estético e político que reposiciona o corpo feminino negro como agente da memória, da espiritualidade e da continuidade cultural. Em contraste com a tradição modernista que frequentemente erotizou ou marginalizou essas figuras, Heitor confere às mulheres um lugar estruturante no ritual. O terreiro, assim, aparece

não apenas como um lugar religioso, mas como território de elaboração cultural e social, onde a corporeidade negra se afirma como presença legítima e altiva.

O quadro Terreiro de Umbanda reúne ícone, índice e símbolo. O caráter icônico manifesta-se na própria figuratividade das mulheres negras de vestidos rodados, os músicos que tocam tambores e os pontos traçados no chão apresentam formas que remetem diretamente ao mundo visível. O índice surge nos sinais feitos a giz, como as flechas entrecruzadas e o pentagrama, que funcionam como marcas materiais da presença espiritual associada aos guias e orixás, indicando a dinâmica concreta do ritual. O símbolo, por sua vez, aparece nos significados culturais partilhados pelo círculo de mulheres em transe, a centralidade da música e da dança como linguagens espirituais e os pontos de Umbanda que, para os iniciados, remetem a cosmologias afro-brasileiras mais amplas.

Dessa forma, Heitor dos Prazeres organiza uma narrativa visual complexa que articula esses diferentes signos para afirmar a legitimidade cultural da Umbanda e destacar o protagonismo das mulheres negras como guardiãs da tradição religiosa. Assim, em uma leitura iconológica, a obra configura uma contranarrativa às representações modernistas da mulher negra e da religiosidade afro-brasileira, reafirmando sua centralidade estética e cultural.

Ao comparar as leituras iconológicas de Samba de Terreiro e Terreiro de Umbanda, observa-se que cada pintura aciona camadas diferentes da experiência negra na cidade e produz interpretações específicas sobre o lugar do corpo, do rito e da vida comunitária.

Em Samba de Terreiro, destaca-se o terreiro como espaço de memória construído no cotidiano. A cena reúne dança, música e circulação pelo possível quintal, configurando um modo de viver que marcou a presença negra no Rio de Janeiro. As mulheres, geralmente associadas à mediação dos saberes religiosos, aparecem também como participantes plenas da celebração: dançam, compartilham o ritmo e integram a prática cultural de maneira coletiva. A indumentária reforça esse sentido. Os vestidos rodados, coloridos e cuidadosamente compostos contrastam com a simplicidade do quintal de chão de terra, casas estreitas e espaço reduzido. Esse contraste sugere que vestir-se bem para o samba é parte do próprio gesto de afirmação cultural. A roupa é como marcador de presença e como forma de produzir dignidade no cotidiano, indicando que, mesmo em ambientes domésticos e periféricos, a comunidade organiza práticas que valorizam o corpo, o encontro e a continuidade das tradições. Nessa perspectiva, a pintura pode ser compreendida como artefato histórico:

registra gestos, modos de sociabilidade e escolhas estéticas que preservam dimensões da vida negra nem sempre documentadas pelos arquivos oficiais.

Em Terreiro de Umbanda, desloca-se a atenção para o ritual estruturante da vida religiosa. A cena apresenta o terreiro como território onde canto, ritmo e movimento articulam a relação com os orixás. Aqui, o foco recai menos sobre o cotidiano e mais sobre a experiência religiosa formalizada. As mulheres assumem posição central no andamento do rito, reafirmando sua atuação como guardiãs do axé e responsáveis pela continuidade das práticas espirituais. Ao representar o terreiro nesse registro, Heitor dos Prazeres reivindica legitimidade para a religiosidade afro-brasileira.

Assim, enquanto Samba de Terreiro enfatiza a vida cotidiana, os vínculos comunitários e a celebração compartilhada, Terreiro de Umbanda dirige o olhar para o ritual como forma de afirmação cultural e religiosa. Os dois quadros constroem leituras complementares da experiência negra, mas a partir de registros distintos: um centrado nas práticas sociais do quintal e o outro na dinâmica simbólica do rito religioso umbandista.

Nas leituras iconológicas de Samba de Terreiro e Terreiro de Umbanda, identificam-se similaridades. Em ambas as obras, música e dança ocupam posição central, e a corporeidade atua como índice do fazer rítmico com o cuidado representativo dos gestos de estar nas pontas dos pés, a flexão de joelhos e arqueamento do tronco. Em cada quadro, as mulheres negras estão no centro da cena, exercendo papel de agentes culturais e matriarcas do saber religioso. As duas pinturas funcionam como artefatos históricos, preservando indumentária, arranjos espaciais, signos rituais e modos de sociabilidade que escapam aos arquivos oficiais. Ambas registram práticas coletivas que afirmam a presença negra na cidade e na história, oferecendo elementos para compreender a cultura popular de matriz afro-diaspórica.

Em síntese, os dois quadros compartilham a mesma estrutura e função de vincular dança e música, memória ao saber coletivo, e registrar práticas culturais que consolidam territórios simbólicos de pertencimento e resistência.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa buscou investigar as disputas imagéticas e as hierarquias de gênero e raça presentes nas representações de mulheres negras cariocas no modernismo (1920-1965). Nesse processo, adota-se o termo *negrismo* e *palimpsesto* como ferramentas analíticas para examinar como as práticas culturais e agentes sociais foram incorporados e elaborados nas representações das telas modernistas.

O *negrismo* foi entendido como práticas discursivas que funcionam em duas dimensões: *linhagem* e *procedimentos*.

Com *linhagem*, refere-se às retomadas e alusões à cultura africana e afrodescendente produzidas por autores inseridos em tradições ocidentais. Enquanto o *procedimento*, manifesta-se nas escolhas que orientam a produção artística, incidindo sobre a temática, a autoria, o ponto de vista, a linguagem e as imagens que circulam nos objetos analisados. Trata-se de um modo de produção que não apenas tematiza a figura negra, mas decide como essa figura será construída, quais códigos serão ativados e quais posições de enunciação serão legitimadas. Assim, o *procedimento* implica escolhas de enquadramento, estilização, simbolização, paleta cromática e escolhas políticas — quem olha, quem é olhado, quem narra e quem é narrado. O *procedimento*, portanto, deixa evidente em como a representação da mulheres negras foi moldada por filtros estéticos e ideológicos que produziram sentidos racializados, muitas vezes alinhados às tensões entre primitivismo, nacionalismo e hierarquias coloniais (OLIVEIRA, 2018). Essa distinção permitiu observar como certas formas de representação foram construídas e como se articulam com disputas mais amplas sobre visibilidade e significado no modernismo brasileiro

A pesquisa também adotou o conceito de *palimpsesto* para examinar como a experiência negra aparece nas imagens. O termo permitiu compreender essas representações como camadas que se acumulam ao longo do tempo, produzindo marcas que não são totalmente apagadas. Esse enfoque afasta a análise da simples ideia de ausência e direciona a atenção para os vestígios que permanecem, indicando como a presença negra é moldada por mecanismos de poder que regulam sua visibilidade. Assim, ainda que esses sujeitos não integrem plenamente a construção do “comum nacional”, suas imagens revelam

representações sucessivas que ajudam a entender como se formam determinadas posições sociais e narrativas históricas (MACHADO, 2023).

A pesquisa incorporou a semiótica e a iconologia como procedimentos de análise para examinar as camadas discursivas presentes nas representações de mulheres negras cariocas. Foram analisadas as obras *A negra* (1923) e *Carnaval em Madureira* (1924), de Tarsila do Amaral, e *Samba* (1925) e *Mangue* (1929), de Di Cavalcanti, com o objetivo de observar como esses quadros organizam sentidos e constroem posições de sujeito no contexto modernista.

Recorremos à contribuição de Martine Joly para ampliar a discussão sobre representação. A autora utiliza a tipologia peirceana como forma de compreender a construção do sentido na imagem visual. Nessa proposta, o ícone se baseia na semelhança, o indício na contiguidade material, causal ou temporal, e o símbolo em convenções culturais (JOLY, 2012). Essa sistematização permite analisar como as telas modernistas articulam diferentes registros de significação. Joly ressalta que as imagens podem combinar ícones, indícios e símbolos, e que seus sentidos dependem das interpretações produzidas pelos observadores a partir de seus repertórios culturais (JOLY, 2012, p. 39). Em complementaridade, Panofsky contribuiu para organizar o percurso analítico desenvolvido na pesquisa. Sua distinção entre os níveis pré-iconográfico, iconográfico e iconológico forneceu um método capaz de articular descrição, identificação de significados culturais e interpretação histórica. No primeiro nível, o procedimento concentrou-se na observação das formas visuais e dos elementos compositivos. No segundo, buscou-se relacionar esses elementos a convenções, repertórios e práticas culturais reconhecíveis. No terceiro, foram examinadas as estruturas simbólicas e os valores históricos que atravessam a imagem, permitindo compreender como determinados discursos e sentidos sociais se estabelecem no plano visual. Assim, o modelo de Panofsky funcionou como eixo metodológico que orientou a análise das obras, possibilitando transitar da materialidade da representação para os significados mais amplos vinculados à experiência histórica das populações negras no Rio de Janeiro (PANOFSKY, 1996).

Desse modo, o diálogo entre a análise iconológica e a abordagem semiótica tornou possível identificar os princípios que organizam essas imagens e os modos de leitura que elas tendem a naturalizar.

Verifica-se na análise das obras de Tarsila do Amaral como certas convenções visuais do modernismo moldam a representação das mulheres negras. Em *A Negra*, observou-se a atuação do negrismo de linhagem, expressa pela estetização da figura feminina e pelo acento

no seio volumoso, acionando um palimpsesto iconográfico ligado às amas de leite do século XIX. Essa interpretação identifica como a representação mostra o corpo negro feminino em funções historicamente associadas à nutrição, ao trabalho doméstico e à disponibilidade física.

Em *Carnaval em Madureira*, essa lógica não se dissipa. A presença de várias mulheres negras em uma cena urbana amplia o repertório figurativo, mas não altera as hierarquias que estruturam a representação. A personagem de vestido azul, posicionada no centro, com o ventre proeminente, reforça a associação entre mulher negra como corpo reprodutivo. A ausência da presença masculina no quadro, e a inclusão de crianças sugere uma responsabilidade das mulheres negras ali representadas. A análise do ventre pode criar um signo visual para o domínio da fecundidade, retomando um padrão imagético que reduz a mulher negra a funções maternas e de cuidado.

A leitura comparada de *Samba* e *Mangue* mostra que Di Cavalcanti organiza a presença da mulher negra por meio de um mesmo princípio visual, ainda que os contextos das telas sejam distintos.

Em *Samba*, a mulher negra de pele clara, a “mulata”, ocupa posição central. O enquadramento e a luz que incide sobre a representação direcionam o olhar do observador e a estabelecem como eixo da composição. Já em *Mangue*, não há uma personagem isolada que concentre a atenção; o quadro parece funcionar pela construção de um ambiente em que vários corpos femininos negros aparecem expostos, cansados ou disponíveis ao olhar, compondo um cenário marcado pela desigualdade social e pela lógica do consumo sexual. Essa diferença estrutural não altera, porém, o mecanismo que orienta as duas representações. Em ambos os quadros, a mulher negra é representada como corpo visível e desprovida de agência própria.

A hierarquização racial é perceptível nas duas telas. Em *Samba*, a distinção entre a “mulata” e a mulher negra retinta organiza funções simbólicas diferentes: a primeira é associada ao desejo; a segunda, a uma força corporal ligada ao ritmo. Em *Mangue*, essa gradação se intensifica. Enquanto a mulher branca aparece vestida e contida, as mulheres negras surgem desnudas ou parcialmente expostas, compondo uma hierarquia visual fundada em critérios raciais e de gênero. Os dois quadros também utilizam a mulher negra como signo nacional. Em *Samba*, essa função se expressa pela associação ao ritmo e à festa; em *Mangue*, ela aparece vinculada ao desgaste e à exploração. Essa leitura aproxima as duas obras da concepção de Chartier sobre representação como forma de apropriação. Em *Samba* e *Mangue*,

a presença feminina negra é organizada por convenções visuais que naturalizam classificações raciais e de gênero.

A associação entre as obras de Di Cavalcanti, o negrismo e a noção de palimpsesto são analisadas. Em negrismo de procedimento, Di Cavalcanti, artista não negro cria suas telas voltando sua temática com o universo da população negra, mas como podemos verificar nas obras aciona hierarquias de gênero e raça. As figuras negras compõem cenas populares, a presença desses corpos é hierarquizada como representações estratificadas, ao mesmo tempo em que mostram como suas telas formam regimes visuais produzidos por um olhar branco. E como palimpsestos visuais, nos quais diferentes regimes de representação como erotização, exploração, subalternização, hierarquias de gênero e raça se sobrepõem e deixam rastros que permitem tensionar o lugar reservado às mulheres negras.

A análise iconológica das obras de Heitor dos Prazeres permite compreendê-las como contraponto direto às representações modernistas.

Enquanto o modernismo incorporou elementos das práticas culturais e agentes sociais racializados por meio de filtragens estéticas que reforçaram certa distância entre o olhar do artista e os sujeitos representados, Heitor construiu imagens em que a experiência negra aparece articulada a espaços, práticas e vínculos comunitários. Nessas telas, o cotidiano, o rito e o corpo não funcionam como signos de exotização ou como recursos formais, mas como registros materiais de modos de vida. Essa diferença é verificável quando se observa Samba de Terreiro, e por contraste, obras como Samba (1925) de Di Cavalcanti.

Em Samba de Terreiro, a pintura organiza o espaço do quintal como território de sociabilidade. O corpo que dança, o ritmo coletivo e a circulação pelo terreiro revelam práticas que estruturaram a presença negra na cidade. A cena registra um cotidiano que não costuma aparecer na narrativa oficial: a celebração no quintal, a articulação entre música, encontro e memória, e a atuação das mulheres como participantes e mediadoras de saberes que atravessam a comunidade. A indumentária — vestidos amplos, tecidos bem compostos, acessórios cotidianos — não opera como ornamentação, mas como forma de marcar presença e afirmar o corpo no espaço doméstico ampliado. A indumentária reforça escolhas estéticas que se constroem no interior da própria comunidade e marca o contraste entre o cuidado com o corpo e os espaços de quintal ou das casas das tias. A tela funciona como registro visual de práticas coletivas e revela territórios simbólicos de pertencimento.

Na pintura modernista Samba parece ser mediado por uma lógica de representação que organiza os corpos negros a partir de enquadramentos idealizados e de expectativas produzidas por um olhar externo à experiência retratada.

A representação da figura da mulata ocupa todo o discurso de um quadro que tem como título o nome Samba. Ao invés de construir representações que construam essa simbologia, Di Cavalcanti sexualiza a mulher negra de pele clara. A centralidade da “mulata” não deriva de vínculos comunitários ou de práticas concretas do samba, mas de uma construção visual orientada pela fantasia modernista sobre o corpo negro feminino. A cena não apresenta relações sociais, trocas coletivas ou agentes que sustentam o fazer musical; concentra-se em uma figura feminina cujo corpo é apresentado como signo nacional.

A comparação com Heitor dos Prazeres mostra a diferença de perspectiva. Em suas telas, o samba não é metáfora; é prática coletiva, sustentada por gestos, corpos e espaços que integram a vida cotidiana. As mulheres não surgem como figuras isoladas ou erotizadas, mas como participantes que organizam o ritmo, conduzem a roda e atuam na manutenção das redes de sociabilidade. A iconologia de Heitor produz outra leitura do corpo feminino negro: não como símbolo abstrato, mas como sujeito de uma história vivida em comunidade.

Assim, ao confrontar as duas abordagens sobre as representações das mulheres negras cariocas, torna-se possível verificar como o modernismo, ao mesmo tempo que incorporou elementos das práticas culturais afro-brasileira e seus agentes sociais, reforçou estereótipos que deslocam o sentido das práticas para uma estética nacional. Observa-se a incorporação seletiva de elementos da cultura afro-brasileira, frequentemente convertidos em motivos esteticamente nacionalizantes que deslocam a experiência vivida dessas mulheres para um repertório simbólico marcado por exotização, tipificação e hierarquização racial. Já em Heitor dos Prazeres, a representação se ancora na experiência social que a sustenta, permitindo compreender o samba e os ritos afro-brasileiros não como motivos pictóricos, mas como processos históricos que estruturam a presença negra na cidade. Nessa perspectiva, suas representações de mulheres negras são inseridas em redes de sociabilidade, trabalho, afeto e ritualidade. Em vez de reforçar distâncias sociais, produzem visibilidades que colocam essas mulheres como agentes culturais e como produtoras de sentido no cotidiano carioca. Heitor dos Prazeres não apenas tematiza sociabilidades e práticas culturais negras, mas reorganiza a própria lógica da representação.

A partir das reflexões desenvolvidas ao longo desta monografia, abrem-se possibilidades de investigação que podem ampliar o debate sobre representação e agência

negra no campo das artes visuais brasileiras. Um primeiro eixo consiste em direcionar o olhar para artistas enquadrados na chamada art naïf ou, mais precisamente, para criadores autodidatas do século XX que permaneceram à margem dos circuitos legitimados. Essas trajetórias, frequentemente atravessadas por dinâmicas de racialização, classe e exclusão institucional, podem revelar modos próprios de elaboração estética que tensionam as hierarquias do sistema de arte. Examinar tais produções possibilitaria compreender de que maneira esses artistas, mesmo situados em posições periféricas, exerceram influência na formulação de visualidades que a geração pós-modernista viria a incorporar e ressignificar.

Outro caminho de pesquisa emerge das informações identificadas nas representações do quadro *Mangue* (1929). A sexualização e trabalho das mulheres negras cariocas em prostíbulos podem ser um solo fértil para verificar o universo da prostituição e da sociabilidade noturna carioca em fontes culturais. A análise semiótica do quadro *Mangue* (1929), de Di Cavalcanti, demonstra o potencial analítico desse tema ao articular raça, gênero e marginalidade urbana em uma iconografia que merece investigação comparativa com outras obras do período.

Ademais, o aprofundamento na produção pictórica e musical de Heitor dos Prazeres pode contribuir para compreender os processos de capitalização do samba e as disputas simbólicas que estruturaram sua ascensão como elemento identitário nacional. Analisar essas obras entre a cultura popular, economia simbólica e políticas de representação oferece um campo fértil para futuras pesquisas comprometidas em reposicionar os protagonismos negros na história da arte brasileira.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Tarsila do. **A Negra**. 1923. Pintura, óleo sobre tela (c.i.d.). 100 × 80 cm. São Paulo: Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82977-a-negra>. Acesso em: 03 de dezembro de 2025.

AMARAL, Tarsila do. **Carnaval em Madureira**. 1924. Pintura, óleo sobre tela (c.i.d.). 76 × 63 cm. São Paulo: Acervo da Fundação José e Paulina Nemirovsky. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82978-carnaval-em-madureira>. Acesso em: 03 de dezembro de 2025.

CAVALCANTI, Di. **Samba**. 1925. Pintura, óleo sobre tela (c.i.e.). 177 × 154 cm. Rio de Janeiro: Coleção Geneviève e Jean Boghici. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/83198-samba>. Acesso em: 03 de dezembro de 2025.

CAVALCANTI, Di. **Mangue**. 1929. Pintura, óleo sobre tela (c.i.d.). 53 × 25 cm. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/83229-mangue>. Acesso em: 03 de dezembro de 2025.

PRAZERES, Heitor dos. **Samba no Terreiro**. 1957. Pintura, óleo sobre tela (c.i.d.). 55 × 65 cm. Fotografia de Pedro Oswaldo Cruz. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/85157-samba-no-terreiro>. Acesso em: 03 de dezembro de 2025.

PRAZERES, Heitor dos. **Terreiro de Umbanda**. 1959. Pintura, óleo sobre cartão (c.i.d.). Fotografia de Pedro Oswaldo Cruz. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/115176-terreiro-de-umbanda>. Acesso em: 03 de dezembro de 2025.

ALENCASTRO, Luiz Felipe. **O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ALMEIDA, Marina Barbosa de. **As mulatas de Di Cavalcanti: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930)**. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

ALVES, S. R. Heitor dos Prazeres – arte, luta e resistência negra. In: X CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISADORES NEGROS – COPENE, 2018, Uberlândia (MG). **Anais...** Uberlândia: COPENE, 2018. Disponível em:

https://www.copene2018.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/1528762774_ARQUIVO_HeitordosPrazeres.pdf. Acesso em: 18 ago. 2025.

AMARAL, Aracy. O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. **Revista USP**, São Paulo, n. 94, p. 9–18, 2012. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i94p9-18. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/45021>. Acesso em: 6 out. 2025.

ARAÚJO, Carlos Eduardo Moreira de. Fim do tráfico. In.: SCHWARCZ, Lilia Moritz e GOMES, Flávio (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 232

BARROS, J. D. História cultural e a contribuição de Roger Chartier. **Diálogos**, v. 9, n. 1, p. 125–141, 22 jan. 2018.

BENÍCIO, Walquíria Carneiro Silva; SANTOS, Gerson Tenório dos. A representação de negras e negros na arte brasileira: uma reflexão crítica de imagens de diferentes artistas e períodos históricos no contexto escolar. **Quaestio – Revista de Estudos em Educação**, Sorocaba, v. 27, p. e025014, 2025. DOI: 10.22483/2177-5796.2025v27id5429. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/quaestio/article/view/5429>. Acesso em: 26 nov. 2025.

BEZERRA LOPES, A. A mãe preta nos oitocentos: representação de amas de leite nos álbuns de família. **Humanidades em Revista**, v. 5, n. 2, p. 32–44, 2024. Disponível em: <https://seer.unirio.br/hr/article/view/12805>. Acesso em: 10 jun. 2025.

BITTENCOURT, Renata. É Heitor quem dá as ordens. Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 304–317, jan.–jun. 2022. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.17>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

CARDOSO, Renata Gomes. A Negra de Tarsila do Amaral: criação, recepção e circulação. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, [S. l.], v. 15, n. 2, p. 90–110, 2016. DOI: 10.26512/vis.v15i2.20394. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/20394>. Acesso em: 8 jun. 2025.

CAULFIELD, Sueann. O nascimento do Manguê: raça, nação e o controle da prostituição no Rio de Janeiro, 1850–1942. **Tempo**, n. 9, p. 43–63, jul. 2000. Universidade Federal Fluminense.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano I: as artes do fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAMON, Andréa Regina Marques. As “mulatas” de Di Cavalcanti: um estudo em psicologia social. **Memorandum: Memória e História em Psicologia**, v. 35, p. 133–160,

2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/6891>. Acesso em: 22 jun. 2025.

COLLINS, Patricia Hill; BORGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.

CONDURU, Roberto. Das casas às roças: comunidades de candomblé no Rio de Janeiro desde o fim do século XIX. **Topoi**, v. 11, n. 21, jul.–dez. 2010.

COSTA, Emília Viotti da. **Da senzala à colônia**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

COUTY, Louis. **A escravidão no Brasil**. Trad. Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

DA SILVA MENEZES, José Lúcio. Modernismo brasileiro: muito além da Semana de Arte Moderna de 1922. **Dialogia**, n. 16, p. 167–184, 2013. DOI: 10.5585/dialogia.N16.3978. Disponível em: <https://uninove.emnuvens.com.br/dialogia/article/view/3978>. Acesso em: 6 out. 2025.

DE ALMEIDA, Angélica. As Griôs no Brasil: saberes e fazeres de mulheres negras através da categoria tia. **Revista Calundu**, v. 4, n. 2, p. 17, 2021. DOI: 10.26512/revistacalundu.v4i2.34965. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/34965>. Acesso em: 7 fev. 2025.

DOS SANTOS, A. I. Pós-estruturalismo e pós-modernismo: diferenças, semelhanças e potencialidades para pensar a educação. **Revista Cocar**, v. 19, n. 37, 2023. Disponível em: <https://periodicos.uepa.br/index.php/cocar/article/view/7331>. Acesso em: 12 nov. 2025.

FERREIRA, Luciana. Entre Oswald e Oficina: as cinco faces do Manguê. **Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 36, p. 140–157, 2021. DOI: 10.12957/palimpsesto.2021.59134. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/59134>. Acesso em: 12 oct. 2025.

FERREIRA, Thaís dos Reis. A negra: Diálogos entre a obra de Tarsila do Amaral e o feminismo negro. **Centro de Estudos Latino-Americanos**, USP, 2017. Disponível em: <http://paineira.usp.br/celacc/?q=pt-br/celacc-tcc/975/detalhe>

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992. p. 235–271.

GERALDO, S. C. Heitor dos Prazeres: a imensa riqueza interna e a instauração da arte. **MODOS: Revista de História da Arte**, v. 5, n. 1, p. 54–73, 2021.

GOMES, T. de M. Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 29-30, 2003. DOI: 10.9771/aa.v0i29-30.21057. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21057>. Acesso em: 22 maio. 2024.

GONZALEZ. Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244.

GORENDER, Jacob. **O escravismo colonial**. São Paulo: Ática, 1978.

HEITOR dos Prazeres. Direção Antônio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: Produção Canto Claro, vídeo, (13 minutos) 1965, Publicado em 16 de set de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-FgabF3G32s>. Acesso em: 18/08/2025

HEITOR dos Prazeres. Direção de Antônio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: Produção Canto Claro, 1965. Vídeo (13 min). Publicado em 16 set. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-FgabF3G32s>. Acesso em: 18 ago. 2025.

HELENA, Glauce. MASP Palestra 2018 / Heitor dos Prazeres: protagonismo e arte, São Paulo (Capital), março de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X9elDIYFYU0&t=1126s>. Acesso em: 18 agost.25

JARDIM, Eduardo. Apontamentos sobre o modernismo. **Estudos Avançados**, v. 36, n. 104, p. 7–16, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2022.36104.001>. Acesso em: 14 out.2025.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. 14 ed. Campinas: Papyrus Editora, 2012. 152 pp. ISBN 978-85-308-0424-4

MACHADO, Irene. Palimpsestos da racialidade nas mal traçadas linhas de nossa história. **E-Compós**, v. 26, n. ja/dez. 2023, p. 1-9, 2023, Tradução. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.2872>. Acesso em: 04 jun. 2025.

CIDADE NEGRA: O RIO DE JANEIRO NAS TELAS DE HEITOR DOS PRAZERES. **RECIMA21 - Revista Científica Multidisciplinar - ISSN 2675-6218**, [S. l.], v. 2, n. 9, p. e29759, 2021. DOI: [10.47820/recima21.v2i9.759](https://doi.org/10.47820/recima21.v2i9.759). Disponível em: <https://recima21.com.br/recima21/article/view/759>. Acesso em: 1 dez. 2025.

MASP Palestra 2018 / Heitor dos Prazeres: protagonismo e arte. HELENA, Glauce. São Paulo (Capital), mar. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X9elDIYFYU0&t=1126s>. Acesso em: 18 ago. 2025.

MOURA, Clóvis. O racismo como arma ideológica de dominação. **Revista Princípios**, ed. 34, p. 28–38, 1994.

MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia**. Niterói: EDUFF, 2004. Disponível em: http://biblio.fflch.usp.br/Munanga_K_UmaAbordagemConceitualDasNocoosDeRacaRacismoIdentidadeEEtnia.pdf. Acesso em: 9 jul. 2023.

ALENCASTRO, Luiz Felipe. **O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira. Tradução. Niterói: EDUFF, 2004. Disponível em: biblio.fflch.usp.br/Munanga_K_UmaAbordagemConceitualDasNocoosDeRacaRacismoIdentidadeEEtnia.pdf. Acesso em: 09 jul. 2023

NABUCO, Joaquim. **Minha formação**. Brasília: UnB, 1998.

NABUCO, Joaquim. **O abolicionismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Publifolha, 2000.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. Manifestações do negrismo no modernismo brasileiro: poesia e romance. **Navegações**, v. 10, n. 2, p. 156–164, 2018. DOI: 10.15448/1983-4276.2017.2.23862. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/navegacoes/article/view/23862>. Acesso em: 6 out. 2025.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Trad. Maria Clara F. Kneese; J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 47–65.

PIMENTEL, Pedro Guimarães. **Das ruínas do escravismo: subalternidade, ganho e marginalização no Rio de Janeiro 1871–1920**. 2020. Tese (Doutorado em Políticas Públicas e Formação Humana) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

REIS, Nestor Goulart; BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira; BRUNA, Paulo Júlio Valentino. Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial. **RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura**, v. 1, n. 1, 2008.

RIBEIRO, Aline Cristina de Sá Rocha. **Alforria condicional: entre a escravidão e a liberdade no século XIX brasileiro**. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1624513>. Acesso em: 7 fev. 2025.

SOARES, Cláudia Maria. As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX. **Afro-Ásia**, n. 17, 1996. DOI: 10.9771/aa.v0i17.20856. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20856>. Acesso em: 1 agot. 2025.

SOUZA, Flavia Fernandes de. **Criados, escravos e empregados: o serviço doméstico e seus trabalhadores na cidade do Rio de Janeiro (1850-1920)**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2019.

TAPAJÓS, Verônica Maria Nascimento. **As cartas de alforria da Cidade do Rio de Janeiro: diversidades e peculiaridades nas relações de poder senhorial nas primeiras décadas do século XIX**. 2009. 131 f. Dissertação (Mestrado em História Política) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

TONETTO, L. C.; LEITE, Edson. Arte Naïf e seus diálogos com a sociedade. In: LEITE, Edson (org.). **Rompendo fronteiras: arte, sociedade, ciência e natureza**. São Paulo: MAC USP, 2018. p. 138–146.

VASCONCELOS, P. de A. ABREU, Maurício de. **A evolução urbana do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: IPLANRIO; Zahar, 1987. 147 p.** RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura , [S. l.], v. 1, n. 1, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rua/article/view/3073>. Acesso em: 24 jan. 2024.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Estudos Históricos**, v. 3, n. 6, p. 207–228, 1990.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **História & Modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010