

---

## **Representações do Corpo Negro nas Artes Visuais Black Bodies' Representations in Visual Arts**

Jocy Meneses dos Santos Junior<sup>1</sup>  
Francisco de Assis Sousa Lobo<sup>2</sup>  
Maria Cristina Bunn<sup>3</sup>

### **RESUMO**

O presente artigo busca, através de uma revisão de literatura, explicar de que modo se construiu a percepção e a representação do corpo negro nas artes visuais, discutindo a influência de fatores como cultura e poder. Investiga a evolução nas formas de representar o corpo negro, partindo de sua inicial subjugação e aniquilação simbólica até a emergência de estratégias de representatividade como forma de combater a discriminação e promover a inclusão racial.

**PALAVRAS-CHAVE:** corpo negro; arte; imagem; representação; racismo.

### **ABSTRACT**

Through a literature review, this article seeks to explain how the perception and representation of the black body in the visual arts was constructed, discussing the influence of factors such as culture and power. It investigates the evolution in the ways of representing the black body, from its initial subjugation and symbolic annihilation to the emergence of representative strategies as a way to combat discrimination and to promote racial inclusion.

**KEYWORDS:** black body; art; image; representation; racism.

### **1. Introdução**

---

<sup>1</sup> Bacharel em Design, Universidade Federal do Maranhão, com período sanduíche no Queens College of City University of New York (2015-2016) por meio de bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) através do programa Ciência Sem Fronteiras, e-mail: jocy.meneses@gmail.com

<sup>2</sup> Orientador do trabalho. Professor Mestre do Departamento de Desenho e Tecnologia (DEDET) da Universidade Federal do Maranhão, e-mail: franciscodeassissousalobo@gmail.com

<sup>3</sup> Coorientadora do trabalho. Professora Doutora do Departamento de Sociologia (DSOC) da Universidade Federal do Maranhão, e-mail: macbunn@terra.com.br

A cultura ocidental é profundamente marcada pelo legado do eurocentrismo (TATOR; HENRY; MATTIS, 1998). Os reflexos nefastos dos ideais promovidos pelo eurocentrismo, pelo colonialismo e pelo imperialismo ainda se manifestam nas vidas dos indivíduos da contemporaneidade. Conforme comentam Tator, Henry e Mattis (1998, p. 30, tradução nossa),

[e]ntre os séculos XV e XVIII, os países europeus estavam empenhados em “descobrir”, explorar, subjugar, colonizar e explorar várias áreas do mundo. O colonialismo trouxe consigo um modo de vida e um sistema de valores baseados na “supremacia” do que os europeus trouxeram consigo e na rejeição simultânea do “modo de vida nativo”. Este sistema de pensamento, desenvolvido para ajudar a manter a autoridade política, militar e econômica europeia sobre os “nativos”, foi mantido até o presente e está agora tão profundamente enraizado em nosso sistema de valores que passa a fazer parte do “senso comum” como sistema de compreensão do mundo<sup>4</sup>.

A exaltação desses ideais europeus promoveu e ainda promove intensa exclusão racial. A arte como prática cultural e as suas instituições — museus, galerias, associações e conselhos de artistas — estão inseridas nessa dinâmica, e muitas vezes seus instrumentos foram e ainda são utilizados para reforçar padrões de dominação, exclusão e marginalização. Um exemplo claro disso se manifesta na representação visual do corpo negro. Uma vez que o corpo branco foi adotado como o “padrão” contra o qual as peles e os traços étnicos dos seres humanos eram comparados, todos aqueles cujos corpos divergiam desse ideal eram considerados inferiores (LEPPERT, 1996). Os impactos dessas ideias ultrapassam a arte produzida à época da expansão marítima europeia, e a elas pode ser largamente atribuídos os modos como as representações visuais de negros foram (ou deixaram de ser) feitas no curso da história.

Tator, Henry e Mattis (1998, p. 06, tradução nossa) afirmam que “as principais instituições culturais e as ‘autoridades’ culturais têm o poder de tornar invisíveis e inaudíveis as imagens, histórias e vozes das comunidades minoritárias étnicas, seus artistas e seus ativistas”. Dessa forma, questionar o passado, analisar o presente e planejar o futuro das imagens é salutar para a promoção de igualdade, especialmente ao tomar em consideração a influência que os estereótipos exercem na comunicação visual e a importância da visualidade nas sociedades contemporâneas. O presente artigo visa, a partir de uma revisão de literatura, explicitar algumas estratégias empregadas na representação artística do corpo negro no

---

<sup>4</sup> Para discussão, ver Geertz (1997), capítulo 4 (“O senso comum como um sistema cultural”).

---

decorrer da história da arte, confrontando as convenções do passado com as rupturas do presente.

## **2. Breve histórico das representações do corpo negro na arte**

A ideologia dominante em vários momentos do curso da história buscou diferenciar brancos e negros em uma escala de valor baseada na distinção de traços físicos. Nessa escala “a pele preta ou bronzeada era geralmente, embora não sempre, [vista como] negativa e [tomada como] uma base para o preconceito” (SPICER, 2013a, p. 35, tradução nossa). Essas associações “foram, em parte, baseadas na suposição europeia de longa duração de que a cor inicial da pele humana era ‘branca’” (SPICER, 2013a, p. 36, tradução nossa). Os gregos atribuíam o surgimento da pele negra a fatores climáticos, enquanto na Idade Média se acreditava que esta era um castigo em decorrência do pecado. O negro era visto culturalmente como “selvagem”, em oposição ao branco “esclarecido” (SPICER, 2013a). Assim, “em contraste com uma norma de brancura, a pele escura ou negra funcionava como um marcador visível de diferença social e de diminuição, com muitas consequências” (SPICER, 2013a, p. 40, tradução nossa). Essa mentalidade teve forte influência sobre as artes. Para Leppert (1996, p. 199, tradução nossa),

[o] terreno da diferença racial, invariavelmente evocado pelo corpo físico do Outro, durante séculos tem recebido enorme atenção nas artes visuais ocidentais. Em um meio representacional tão dependente da cor para produzir seus efeitos retóricos, as diferenças da cor humana serviram como uma medida para representar certas reivindicações sobre a “escala” do valor humano.

Assim, se estabeleceu como tradição na pintura ocidental o uso da classe social e da diferença racial como alguns dos principais meios de demarcar o “valor” humano. Uma vez que a relação entre arte e poder — tanto na produção quanto no consumo — é notoriamente inegável, foram criadas algumas estratégias visuais para realçar o “valor” das pessoas que comissionavam retratos, por exemplo. Como nota Leppert (1996, p. 173, tradução nossa, grifo do autor),

[a] presença do Outro [...] fornece uma medida visual pela qual as distinções de mérito social e cultural podem ser desenhadas. Para ser maior, em outras palavras, o menor *deve* ser reconhecido. O perigo para o maior que é posto pela presença do

menor [uma vez que sua presença desvia parte da atenção que deve ser conferida ao primeiro] pode ser circunscrito limitando a agência deste último.

Um exemplo expressivo dessa estratégia pode ser percebido na arte datada do começo do século XVI. Nesse período, alguns dos imortalizados pela história da arte como “grandes mestres” estavam iniciando experimentos em suas pinturas, por meio de composições que representavam duplas ou trios, tendo uma figura central e as demais subjugadas a ela:

Uma maneira comum de definir a figura central era em relação a outras figuras, que eram explicitamente entendidas como subordinadas a ela. Muitas vezes, embora não fosse sempre assim, essas figuras eram servos ou escravos de nascimento ou descendência africana, cuja inclusão se destinava a afirmar o poder, a prosperidade, a beleza e a benevolência da “principal” figura — ou figuras — do retrato (YALE CENTER FOR BRITISH ART, 2014, p. 07, tradução nossa).

Esse método de composição foi utilizado em diversas obras de arte. Ao pintor Ticiano, é atribuída a invenção do uso de pajens negros em retratos, na década de 1520. Essa estratégia composicional teve grande impacto nos retratos produzidos posteriormente (KAPLAN, 2010). O quadro de Ticiano em questão é *Portrait of Laura dei Dianti* (figura 01). A leitura feita por Kaplan (2010, p. 109, tradução nossa) desse quadro ressalta aspectos como “a dominância de Laura em idade, escala e centralidade na pintura” e o “contraste entre o olhar seguro e meditativo dela e o olhar impressionado e para cima do garoto”. Nota também que “a cor da pele deles é realmente muito diferente, e o marrom escuro da criança é sem dúvida destinado a destacar a cor da pele mais clara da mulher”, e salienta “o efeito lisonjeiro do domínio sem esforço que a mulher parece exercer sobre o garoto”. A leitura de Lowe (2003, p. 17, tradução nossa) acrescenta que a escolha composicional sugere a “inferioridade”, a “vulnerabilidade” e a “insignificância” da criança em relação à aristocrata.



Figura 01: *Portrait of Laura dei Dianti* (c. 1523), Titian. Coleção privada (fonte: Wikimedia Commons).

Fica evidente que “[a] representação da diferença racial na pintura ocidental historicamente dependia da visualização da submissão” (LEPPERT, 1996, p. 201, tradução nossa). Nesse sentido, a inclusão de figuras negras em retratos dependia de certos atributos para atingir seus objetivos. A posição ocupada por pessoas negras nessas composições é geralmente marginal ou liminar (LOWE, 2003), e a elas não era atribuído nenhum tipo de crédito<sup>5</sup>, uma vez que “os títulos dos retratos raramente reconhecem sua presença” (YALE CENTER FOR BRITISH ART, 2014, p. 07). Além disso, o corpo negro era tido como “exótico e, portanto, sugestivo de luxo por causa de sua cor” (SPICER, 2013a, p. 43, tradução nossa). É notório que, mesmo que os corpos negros indicassem muito sobre o caráter da figura central desses quadros, pouco diziam sobre eles mesmos, uma vez que “aos povos colonizados e os descendentes de povos africanos foi negada uma voz na cultura e nas artes ocidentais” (ROTHENBERG, 2014, p. 110, tradução nossa). Isso demonstra a influência das relações de poder na produção artística:

Apresentar, representar ou descrever alguém para uma audiência envolve uma afirmação de poder. A pessoa — ou as pessoas — que são exibidas ou descritas deixam de ser seres vivos e conscientes, que se movem através do espaço e do tempo, para se tornarem representações estáticas, que não podem falar por si mesmas. Muitas vezes as pessoas se tornam impotentes através de sua exibição (ROTHENBERG, 2014, p. 126, tradução nossa).

Sir Joshua Reynolds é considerado um dos retratistas mais importantes da sociedade britânica do século XVIII. Sua vida e obra expõe os laços existentes no período entre retratos, escravidão e abolicionismo. Ele utilizava referências que tomava emprestadas de seus predecessores e, dentre elas, adotou a tradição de utilizar na composição das telas pessoas negras em posição de subordinação às figuras que comissionavam seus retratos. Nos últimos anos de sua carreira, no entanto, Reynolds se envolveu com o movimento abolicionista britânico, que à época dava seus primeiros passos. Um dos retratos produzidos por ele, que representa o então Príncipe de Wales sendo vestido por um servo negro (figura 02), causou enorme polêmica na ocasião em que foi exibido porque o pajem não aparece na costumeira posição de passividade e a ele é conferida a agência no retrato (YALE CENTER FOR BRITISH

---

<sup>5</sup> Essa tendência é perceptível também nos retratos comissionados por negros livres, que muitas vezes foram conservados para a posteridade sem nenhuma referência que indique quem são as pessoas representadas neles (SPICER, 2013b).

ART, 2014). No entanto, a leitura de Dumas (2016) expõe como várias das estratégias de composição visual que atribuíam inferioridade à figura negra ainda foram utilizadas:

Na exposição da Royal Academy em 1787, o retrato do Príncipe de Gales com um servo negro feito por Sir Joshua Reynolds foi o destaque do show anual, que era regularmente dominado por retratos. Nesta pintura, o servo, que já é fisicamente menor que o príncipe, se inclina para ajustar as roupas dele, tornando-o ainda menor em comparação e colocando-o em uma postura servil. [...] O servo é completamente dominado pelo príncipe em seus mantos, trajes, faixas e adornos formais. O príncipe olha para a esquerda e não para o seu criado, ignorando assim a sua presença e assistência. Os mantos e o braço estendido do príncipe acrescentam à sua largura e os sapatos de saltos à sua altura, estabelecendo ainda mais o domínio da cena e do retrato. O posicionamento relativo e tamanho deles permite ao artista e ao espectador que facilmente contrastem os dois homens (DUMAS, 2016, p. 92, tradução nossa).



Figura 02: *George IV when Prince of Wales with a negro page* (1787), Sir Joshua Reynolds. © The Duke of Norfolk, Arundel Castle.

Segundo a análise da autora, esse retrato, apesar da controvérsia causada por ter sido conferida a agência ao pajem negro, ainda era uma demonstração da dominação britânica sobre as suas colônias e os povos que lá conquistavam. Conforme ela explica, a tela “demonstra uma firme crença na dominação e na superioridade do branco europeu (neste caso britânico) sobre o resto do mundo. [...] Imagens como esta ajudavam a reforçar a importância da colonização para as pessoas que as viam” (DUMAS, 2016, p. 92, tradução nossa).

No século XIX, também foram produzidas obras que expõe o corpo (e o indivíduo) negro como inferior ao branco para ressaltar a realeza branca. Um exemplo é o quadro *The Secret of England's Greatness (Queen Victoria presenting a Bible in the Audience Chamber at Windsor)*, do artista Thomas Jones Barker (figura 03). É sabido que o evento apresentado na tela não ocorreu de fato (LEPPERT, 1996). No entanto, Nead (2014, p. 166, tradução nossa) classifica a obra como “um retrato histórico, na medida em que retrata figuras históricas reais, mas em uma situação imaginária”. Leppert (1996, p. 204, tradução nossa) acrescenta que “[a]

pintura não registra um evento; em vez disso, ela representa uma metáfora de diferença e hierarquia cultural e a progressão benéfica do Ocidente sobre seus domínios distantes”. Para Nead (2014, p. 164, tradução nossa), “a conjunção da autoridade branca e do negro prostrado é inevitavelmente apanhada numa teia de séculos de iconografia imperial”, acrescentando que “a misericórdia, a generosidade e o cristianismo” britânicos representados pela rainha visavam demonstrar a superioridade da Inglaterra e justificar o papel que ela desempenhava na colonização de outros territórios. A leitura feita por Bell (1982, p. 74, tradução nossa) sintetiza a relação entre a obra e o contexto histórico em que foi produzida:

A pintura consagra o princípio fundamental da fé no imperialismo do século XIX — a noção de que os povos “atrasados” precisavam do patrocínio e da atenção dos europeus “avançados” para “progredir”. Assim, o africano de Barker está em uma posição inferior — ajoelhando em homenagem à rainha — ao receber de seus “superiores” os “benefícios” da civilização e do cristianismo. O africano ter sido retratado aparentemente simpático — bonito, atlético, com aparência nobre e esplendidamente vestido — também se encaixa nesse esquema. Essa foi uma das recompensas recebidas por ele ao aceitar o poder e a dominação britânicos. Os africanos cristianizados eram geralmente retratados dessa forma no século XIX. [...] Em contraste, as representações padrão de africanos não convertidos e pagãos eram caracterizadas por feiúra e sugestões de brutalidade e luxúria. O ponto chave é que o africano de Barker havia sido subjugado. Ele é dócil e passivo — o nativo ideal. Sua identidade havia sido moldada para que atendessem às exigências europeias. A pintura de Barker não era apenas uma grosseira peça de propaganda. Ela apresentava o que os europeus — que em sua maioria acreditavam em sua superioridade inata — queriam que ocorresse nas relações estabelecidas com as pessoas que subordinavam.



Figura 03: *The Secret of England's Greatness (Queen Victoria presenting a Bible in the Audience Chamber at Windsor)* (c. 1863), Thomas Jones Barker. © National Portrait Gallery, London.

Tradições como essas foram mantidas por um longo período no curso da história da arte. Foi necessário que ocorressem muitas transformações sociais e culturais para que o corpo negro começasse a se libertar de fato da lógica irracional do racismo e dos fortes estigmas deixados por ela em sua história e, por consequência, na história de sua representação figurativa. Assim,

---

há um crescente reconhecimento de que, se o discurso racista está inserido no tecido da cultura e se as produções culturais são expressão desse discurso, então a resistência deve ser direcionada para desafiar aquelas formas de produção cultural que reforçam as ideologias racistas (TATOR; HENRY; MATTIS, 1998, p. 07, tradução nossa).

Muitos artistas negros ocuparam espaços de destaque e utilizam suas obras como ferramentas para expor a dinâmica racista que permeou a criação imagética por séculos. O trabalho do artista Kerry James Marshall é importante pelo questionamento que propõe acerca da grande invisibilidade dos negros na história da arte. Para expor a vivência negra contemporânea americana, o artista transita por diversos gêneros consagrados de pintura. O objetivo de Marshall é tornar comum na experiência de visitar museus o ato de contemplar figuras negras nas obras expostas, o que ainda hoje não ocorre satisfatoriamente. Em qualquer visita às instituições ligadas à exposição de arte, é notória a abundância da representação de figuras brancas, em detrimento das figuras negras. Para reverter esse paradigma, o artista inclui somente corpos negros em suas composições. Suas obras têm sido gradualmente incluídas nos acervos de grandes museus e despertado a atenção de importantes curadores, o que viabiliza seu projeto de promover a penetração sistemática de representações negras nos ambientes de exposição, fazendo que sua exibição deixe de ser uma exceção numérica (DOUGLAS, 2016).

Entre 2007 e 2010, Marshall produziu uma série de retratos de artistas negros situados em estúdios, trabalhando em auto-retratos ou a partir da pose de modelos negros. Como analisa Erickson (2016, p. 48, tradução nossa), “[p]ara Marshall, retratar pintores negros significa registrar as complexidades que eles representam”. Dentre essas complexidades, é possível ver que as pinturas de artistas negros — tendo a oportunidade de contar suas próprias histórias a partir de seus retratos — têm forte apelo para o propósito que o artista atribui às suas obras. Não se trata apenas de representar figuras negras. As obras dessa série tratam de artistas negros se auto-representando ou pintando outros negros, dando vez e voz a quem era invisível e excluído do circuito artístico há muito pouco tempo.

Alguns quadros dessa série — como *Untitled (Painter)*, por exemplo (figura 04) — apresentam, nos retratos dentro dos retratos, figuras a colorir através do sistema de pintura por números (em que cada número corresponde a uma cor específica). Para Erickson (2016, p. 46, tradução nossa), essa estratégia empregada na composição faz questionar se a artista dentro do quadro “está simplesmente seguindo [os números] e preenchendo o roteiro criado por outra



pessoa”. No entanto, ao perceber que ela desrespeita o sistema de numeração, desobedecendo a ordem sequencial, o autor conclui que esse artifício subversivo “expressa uma raiva sarcástica devido às oportunidades insuficientes e aos obstáculos racistas para os pintores negros”, que por muitas vezes não se encaixaram no roteiro convencional da história da arte mas a partir de suas lutas conquistaram modos e meios para se fazer ver e ouvir.



Figura 04: *Untitled (Painter)* (2009), © Kerry James Marshall. Yale University Art Gallery.

Assim como Kerry James Marshall, há outros artistas contemporâneos conquistando visibilidade nos sistemas tradicionais de exibição artística com importantes obras que rompem com os paradigmas da arte tradicional no que tange à exibição do corpo negro e de suas vivências e experiências. Como exemplo, podem ser citados nomes como Kara Walker, Kehinde Wiley, Mickalene Thomas e Hank Willis Thomas. As magníficas obras desses artistas ajudam a deixar claro que, a despeito do racismo e de suas estratégias visuais e institucionais, as vidas negras importam.

### **3. Considerações finais**

O estudo da história da arte ajuda a compreender a relação entre a linguagem visual e as ideologias dominantes em certos momentos e locais durante o curso da humanidade. Esse estudo se faz ainda mais necessário ao considerar que muitas das convenções e tradições representacionais do passado estabelecem ainda precedentes que influenciam a construção e manipulação de imagens na contemporaneidade. Questionar as imagens do passado e entender o contexto em que elas foram construídas contribui para a detecção de estereótipos baseados nos preconceitos em voga em determinado período, e esse conhecimento ajuda a compreender o significado social das imagens e a evitar a repetição de fórmulas inadequadas do passado.

Situar a prática artística em um panorama sociocultural é fundamental, uma vez que ela é forjada pelas crenças e pelos anseios tanto de quem a produz quanto de quem a consome.

Uma vez que o corpo é atravessado por sistemas simbólicos e se constrói dentro de um contexto social e cultural (LE BRETON, 2007, 2011), é imperativo buscar compreender a relação dialógica existente entre corpo e imagem e, a partir disso, interrogar qual o impacto efetivo das imagens na cultura. Nesse cenário, se destaca a importância da reflexão sobre as representações da diferença, as estratégias empregadas nelas e seus objetivos (HALL, 2016).

Tradicionalmente dominada por artistas, críticos e patronos homens, heterossexuais, brancos e ocidentais, a prática de arte foi marcada por uma visão de mundo e de “Outro” essencialmente limitada. No caso da representação das pessoas negras, as imagens durante muito tempo serviram a interesses escusos, visando posicionar esses indivíduos em situação de inferioridade em relação às pessoas brancas. Na contemporaneidade, dar visibilidade a artistas que discutem visualmente em suas obras as questões da negritude é um importante passo no sentido de retirar do corpo negro os estigmas forçosamente inscritos nele no passado.

## REFERÊNCIAS

BELL, Leonard. Artists and empire: Victorian representations of subject people. **Art History**, Oxford, v. 5, n. 1, p. 73-86, 1982.

DOUGLAS, Sarah. The painter of modern life. **ARTnews**, New York, v. 115, n. 1, primavera 2016.

DUMAS, Paula E. **Proslavery Britain: fighting for slavery in an era of abolition**. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

ERICKSON, Peter. Posing the black painter: Kerry James Marshall's portraits of artists' self-portraits. **Nka: Journal of Contemporary African Art**, Durham, v. 38-39, p. 40-51, 2016.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

KAPLAN, Paul H. D. Italy, 1490-1700. In: BINDMAN, David; GATES JR., Henry Louis. (Eds.). **From the “age of discovery” to the age of abolition: artists of the Renaissance and Baroque**. Cambridge: Belknap Press, 2010. (The Image of the Black in Western Art, v. 3:1).

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2011.

LEPPERT, Richard. **Art and the committed eye: the cultural functions of imagery**. Boulder: Westview Press, 1996.

LOWE, Kate. The lives of African slaves and people of African descent in Renaissance Europe. In: SPICER, Joaneath. (Ed.). **Revealing the African presence in Renaissance Europe**. Baltimore: The Walters Art Museum, 2013.

NEAD, Linda. The Secret of England's Greatness. **Journal of Victorian Culture**, Edinburgh, v. 19, n. 2, p. 161-182, 2014.

ROTHENBERG, Julia. **Sociology looks at the arts**. New York: Routledge, 2014.

SPICER, Joaneath. European perceptions of blackness as reflected in the visual arts. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). **Revealing the African presence in Renaissance Europe**. Baltimore: The Walters Art Museum, 2013a.

\_\_\_\_\_. Free men and women of African ancestry in Renaissance Europe. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). **Revealing the African presence in Renaissance Europe**. Baltimore: The Walters Art Museum, 2013b.

TATOR, Carol; HENRY, Frances; MATTIS, Winston. **Challenging racism in the arts: case studies of controversy and conflict**. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

YALE CENTER FOR BRITISH ART. **Figures of empire: slavery and portraiture in eighteenth-century Atlantic Britain**. [New Haven]: [s.n.], 2014.