

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes

Mayara Smith

**EU(S): CORPO NEGRO E O PODER DAS IMAGENS NA
AUTORREPRESENTAÇÃO DE MULHERES NEGRAS**

BELO HORIZONTE
2024

Mayara Smith

**EU(S): CORPO NEGRO E O PODER DAS IMAGENS NA
AUTORREPRESENTAÇÃO DE MULHERES NEGRAS**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Artes Visuais
Orientadora: Profa. Dra. Rízzia Soares Rocha

BELO HORIZONTE

2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

306.4 S642e 2024	<p>Smith, Mayara, 1997- Eu(s) [recurso eletrônico] : corpo negro e o poder das imagens na autorrepresentação de mulheres negras / Mayara Smith Xavier. – 2024. 1 recurso online.</p> <p>Orientadora: Rízzia Soares Rocha.</p> <p>Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Negros na arte – Teses. 2. Autorretratos – Teses. 3. Imagem corporal – Teses. 4. Percepção visual – Teses. 5. Negros – Identidade racial – Teses. 6. Feminismo e arte – Teses. 7. Mulheres artistas – Teses. I. Rocha, Rízzia Soares. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.</p>
------------------------	---



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **MAYARA SMITH XAVIER** - Número de Registro **2021699662**.

Título: “ **EU(S): CORPO NEGRO E O PODER DAS IMAGENS NA AUTORREPRESENTAÇÃO DE MULHERES NEGRAS** ”

Profa. Dra. Rízzia Soares Rocha – Orientadora – EBA/UFMG
Profa. Dra. Valéria Ramos de Amorim Brandão – Titular – UFMG
Profa. Dra. Janaina Barros Silva Viana – Titular – EBA/UFMG
Prof. Dr. Rafael Pagatini – Titular – UFES

Belo Horizonte, 26 de abril de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Rízzia Soares Rocha, Usuário Externo**, em 29/04/2024, às 10:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Pagatini, Usuário Externo**, em 29/04/2024, às 14:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Valéria Ramos de Amorim Brandão, Usuária Externa**, em 02/05/2024, às 16:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Janaina Barros Silva Viana, Professora do Magistério Superior**, em 06/05/2024, às 11:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 07/05/2024, às 11:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3209979** e o código CRC **4BA76DBC**.

AGRADECIMENTOS

Sempre duvidei muito de minha capacidade. Acredito que essa é uma sombra que carrego desde a infância e que se esvazia a cada dia que passa. Adentrar para academia nunca foi um pensamento que tinha como meta possível e tangível quando entrei na faculdade, eu nem conseguia me imaginar escrevendo ou produzindo dentro de todos os moldes tradicionais. Me questionei muito se minha pesquisa ou trabalho eram válidos. Se cheguei até aqui foi não só graças a mim mas aos sonhos de tantos outros que tive a sorte de conhecer durante minha jornada. A toda minha família, principalmente meus pais, Eliane Alexandre e Helton Smith, que apesar de todas as inseguranças nunca me deixaram desistir e acreditar que não seria capaz. As grandes matriarcas de minha família, aqui em memória, Sebastiana Batista e Cacilda Ramos, que me moldaram para ser repleta de sensibilidade e um olhar carinhoso a nossas origens com muito amor, mesmo a todas diferenças que carregamos. Agradeço também a Ana Lúcia e Ana Célia, por cuidarem de mim desde o início da mesma maneira que cuido delas. Fui a primeira de muitas em minha família mas não serei a última. Agradeço também a minha irmã Marcelle e prima Manuella, mulheres mais novas de nossa geração, a existência de vocês me permitiu que durante todo processo eu visse e tratasse com carinho a pequena Mayara que existe em mim. Que um dia não sonhava com nada que lhe acontece hoje. No futuro acredito que as próximas serão vocês. Estamos construindo e realizando sonhos de sementes que mulheres antepassadas deixaram para nós.

Agradeço aos professores já no início da graduação que viram em minha pesquisa, as falas tímidas tomadas de emoção e minha produção como um tema que era necessário de ser levado para frente. Lembro-me que durante a banca de Conclusão de Curso Wagner Leite lado a Janaína Barros, discorreram da importância de nossas vivências dentro das faculdades, e da necessidade atual e futura da presença de mais professores negros que acompanhassem futuros alunos. Suas palavras me fizeram enxergar, pela primeira vez, uma nova possibilidade para mim, para o meu eu futuro. Eu achei que minha jornada na faculdade acabaria naquele dia, mas na verdade estava prestes a se transformar em um novo desafio.

Desafio pois apesar da conclusão dessa etapa eu ainda não tinha tanta confiança em minhas habilidades de escrita. Esse foi um trabalho árduo e de muita paciência ao lado da minha orientadora Rizzia Soares Rocha, que mesmo durante a tempos de pandemia e construção de um mundo após isso, tirava de seus dias, um momento para termos reuniões e encontros para me auxiliar na difícil tarefa que era mesclar falas banhadas em sentimento com prática e teoria a minha escrita. Foram trocas valiosas. Todo seu cuidado transformou meu processo de pensar a dissertação como algo menos doloroso, que me demandaria ter mais calma com meu desenvolvimento, sem me apegar aos erros e ter paciência para aprender com eles. Suas falas e indicações de referências, me moldaram como uma nova pesquisadora e mulher capaz de acreditar em um meio com práticas descolonizadoras de pensamento e ação. Agradeço imensamente por isso. Também agradeço aos professores, Valéria Amorim e o Rafael Pagatini, que aceitaram compor a nossa banca e dedicaram seu tempo à leitura do texto, me dando dicas valiosas sobre a produção.

Agradeço também aos amigos. Primeiramente a Daiely Gonçalves, pela sua paciência e disposição ao convidá-la para compor esse trabalho, desde seu início. Seus relatos enriqueceram minha pesquisa mas também fortaleceram ainda mais nosso laço de amizade. Te ver sonhando e vibrando ao meu lado, me faz feliz por ter alguém tão especial para compartilhar sonhos enquanto uma artista negra. Vibro também com todas suas conquistas. Ao meu estimado grupo de amigos de longa data, GSG, que desde período escolar me acompanham e apoiam em cada decisão, vitória ou acolhem meio às lágrimas. Também agradeço a minha coletiva, Negráfrica, por me permitir sonhar e produzir lado a vocês todos esses anos, incentivando a ocupar todos os espaços que nos cercam. Sou feliz de ser cercada pelo amor de vocês! Agradeço também ao meu companheiro, João Victor, que tem me ensinado novamente a amar. Obrigada por todo acolhimento nos dias difíceis e por comemorar nos dias bons, principalmente pela escuta e carinho em cada palavra. Por me ajudar também na organização de metas de sonhos e trabalho. É um prazer construir uma jornada ao seu lado!

Por fim, a todas artistas e mulheres negras que cruzaram e cruzarão meu caminho. Esse trabalho é para vocês.

Enquanto eu escrevo - Grada Kilomba
(2016)

“Então, por que eu escrevo?
Escrevo, quase como na obrigação,
Para encontrar a mim mesma
Enquanto eu escrevo
Eu não sou o *Outro*
Mas a própria voz
Não o objeto,
Mas o sujeito.
Torno-me aquela que descreve
E não a que é descrita
Eu me torno autora,
E a autoridade
Em minha própria história
Eu me torno a oposição absoluta
Ao que o projeto colonial predeterminou
Eu retorno a mim mesma
Eu me torno.”¹

¹ (KILOMBA, Grada). "WHILE I WRITE" é o primeiro esboço de uma instalação vídeo em três actos da artista internacional Grada Kilomba, intitulada "THE DESIRE PROJECT", apresentada e comissionada pela 32. Bienal de São Paulo 2016, no Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UKUaOwfmA9w&ab_channel=GradaKilomba> Acesso em: 19 de Janeiro de 2024

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo discutir sobre o poder das imagens na criação de estereótipos e representação de mulheres negras, dentro do campo das artes visuais. Com ajuda da autorrepresentação, artistas negras do passado e contemporâneas, criam imagens que nadam contra o imaginário racista, patriarcal e sexista de narrativas esperadas para corpos negros demonstrando com suas diversas vivências suas subjetividades, sensibilidade, beleza e ancestralidade através de imagens que rompem com a memória colonial e buscam reparar o apagamento do passado. Para isso conto com apoio de diversas produções de artistas e intelectuais negras, que falam sob uma perspectiva decolonial como repensar espaços de arte em meio acadêmico e curatorial e tornar o olhar das pessoas atento ao Outro. Passo por uma análise da minha produção autoral sobre a relação enquanto mulher negra com o autorretrato e resgate de identidade e conexão com subjetividades e ancestralidade. Além do relato, o texto conta com a vivência de outras artistas negras com a auto representação e seu poder como arma de resistência.

Palavras-chaves: Artes Visuais; Autorretrato; Representação de mulheres negras; Arte afro-brasileira; Feminismo negro.

ABSTRACT

The aim of this research is to discuss the power of images in the creation of stereotypes and representation of black women in the field of visual arts. With the help of self-representation, black women artists from the past and contemporary artists create images that challenge the racist, patriarchal, and sexist narratives typically associated with black bodies. They demonstrate their subjectivity, sensitivity, beauty, and ancestry through images that break away from colonial memory and seek to rectify the erasure of the past. To accomplish this, I draw upon various works by black artists and intellectuals who speak from a decolonial perspective on how to rethink art spaces in academic and curatorial circles, fostering an attentive gaze towards the Other. I conduct an analysis of my own authorial production on the relationship as a black woman with self-portraiture, exploring the themes of identity and connection with subjectivities and ancestry. Additionally, the text incorporates the experiences of other black women artists with self-representation and the empowering nature of this act as resistance.

Keywords: Visual Arts; Self Portrait; Representation of Black Women; Afro-Brazilian Art; Black Feminism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Vista de obra de Xica Manicongo durante a 35ª Bienal de São Paulo – coreografias do impossível © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo	13
Figura 2: Frans Post, “Carro de Bois” de 1638. – óleo sobre tela	19
Figura 3: “A Mulher Negra” de 1641, Albert Eckhout – óleo sobre tela	20
Figura 4: AÇOITE Gravura de Jean-Baptiste Debret da série “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, 1834-1839”	21
FIGURA 5: Parede da Memória, 1994/2015, Instalação patuás em manta acrílica e tecido costurados com linha e algodão, fotocópia sobre papel e aquarela, 8x8x3 cm	22
Figura 6: A Negra - Tarsila do Amaral (1923)	29
Figura 7: Autorretrato com anjos - Maria Auxiliadora da Silva (1972)	29
Figura 8: Augusto Stahl. Retrato de moça da etnia “Mina Ondo” com turbante e colar (1865) - Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo do Peabody Museum of Archaeology & Ethnology, Cambridge, EUA. Foto reproduzida de George Ermakoff, O negro na fotografia brasileira do século XIX	31
Figura 9: Louis Agassiz Photographic Collection. Pure Race Series. Africa Album. Somatological triptych, identified as Mina Aouni. Photographer: Augusto Stahl. Rio de Janeiro, 1865. Courtesy of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.	31
FIGURA 10: Retrato de babá brincando com criança. Sem especificação de formato. Foto de Jorge Henrique Papf. Petrópolis (RJ), c. 1899. Pertence à coleção George Ermakoff. Reproduzido de ERMAKOFF, George, op. cit., p. 98;	32
Figura 11: Folha Imagem/Milton M. Flores	34
Figura 12: FROM BRAZIL (2022), Zine autoral	35
Figura 13: “Smith” acervo familiar. Intervenção sobre fotografia.	36
Figura 14: “Alexandres” acervo familiar. Intervenção sobre fotografia.	36
Figura 15: Série Diáspora: Amas de Leite (2019). Intervenções feitas em desenho	

digital sobre fotografias apropriadas de Amas de Leite do século XIX.	39
Figura 16: Série Diáspora: Diáspora (2019) trabalho autoral. 152x66cm. Instalação de bordado com cabelo trançado em tecido americano cru, acompanha também 10 fotografias e um vídeo do registro de todo processo de composição do bordado feito junto às minhas familiares.	41
Figura 17: Re(nascer) (2017), instalação artística em banheiro. Imagem autoral .	47
Figura 18: Bombril (2010), performance e série fotográfica. Imagem do site da artista.	49
Figura 19: Também quero ser sexy (2012), performance e série fotográfica. Imagem do site da artista.	50
Figura 20: White Face and Blonde Hair (2012), performance e série fotográfica. Imagem do site da artista.	50
Figura 21: Reprodução pôster de um Minstrel Show (1900), de William H. West.	52
Figura 22: DIVULGAÇÃO DOMÉSTICAS DE LUXO.	52
Figura 23: Performance CABELO (2022), imagem de arquivo pessoal.	
Mayara e cantora Malaca durante performance no antigo espaço Cutuca no Mercado Novo em Belo Horizonte	56
Figura 24: Não toque (2022), instalação com cabelo, imagem de arquivo pessoal.	57
Figura 25: Não toque (2022), instalação com cabelo, imagem de arquivo pessoal..	57
Figura 26: Raíz I (2023), fotografia autoral.	58
Figura 27: Raíz I (2023), pintura digital baseada em fotografia.	58
Figura 28: Raíz I (2023), pintura acrílica e costura de cabelo sintético de coleção particular, 50x50cm.	58
Figura 29: Mayara Smith - Outro, 2020, acrílica s/ tela, 204x80cm	63
Figura 30: Mayara Smith - Outro, 2020, acrílica s/ tela, 204x80cm	63
Figura 31: BÉLKIS AYÓN. Sikán (1991), 2007 × 1385 mm - colografia impressa sob quatro papéis e montada em tela. (Foto: José A. Figueroa/ Cortesia Estate Belkis Ayón)	65
Figura 32: Mayara Smith - Eus, Série Outro, 2020, acrílica s/ tela, 204x80cm	67
Figura 33: CATHERINE ET L'ARMOIRE - Théâtre du Mouvement (1985) foto por Jean-Paul Dumontier	69

Figura 34 a 36: Cenas do filme “noire de...” (a.k.a. Black Girl) por Ousmane Sembene, 1966	74
Figura 37: Carrie Mae - Série The Kitchen Table (1990), impressões de gelatina prateada, cada imagem/folha: 27 1/4 pol. x 27 1/4 pol. Expostas no Conselho de Arte Contemporânea. Portland Art Museum, Portland, Oregon, 94.19ac	74
Figura 38: Mayara Smith - Série Outro: Casulo (2020-22), fotografia autoral em preto e branco	75
Figura 39: Mayara Smith - Série Outro: Casulo (2020-22), pintura digital	75
Figura 40: Mayara Smith - Série Outro: Casulo (2020-22), pintura acrílica s/tela, 210x29,7cm	75
Figura 41: Rosana Paulino, As amas. Instalação na Senzala da Fazenda Mato Dentro, Campinas, São Paulo. Fitas de cetim, cerâmica, papel machê, fotografia digital, vidros de relógio, parafina e pétalas de rosas brancas. Dimensão variável, 2009.	78
Figura 42: Kara Walker, A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby, 2014, gesso	80
Fonte: Abe Frajndlich / The New York Times	80
Figura 43: Jacira Sampaio caracterizada como Tia Nastácia ao lado de Zilka Sallaberry como Dona Benta em foto de 1981 Foto: Globo/Divulgação / Estadão acesso em:	80
Figura 44: Kara Walker, A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby, 2014, gesso	81
Fonte: Abe Frajndlich / The New York Times	81
Figura 45: Kara Walker, A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby, apresenta blackamoors no caminho para a atração principal da exposição.Crédito: Sara Krulwich/The New York Times	81
Figura 46 a 49: Mayara Smith, quem vivia ali?. Instalação com vídeo e pintura em tinta têmpera. 50x50cm, 2022	83
Figura 50: Registro de produção de 23 de agosto com a ajuda de sombras do local	84
Figura 51: 23 de agosto (2021) - pintura acrílica sob tela, (100x149cm)	84
Figura 52: acervo familiar de imagem usada para referência.	88
Figura 53 e 54: Mayara Smith em Coletiva Negráfrica - zine Nascimento. Pintura	

- digital, poema e colagem s/ fotografia (2019) 88
- Figura 55: Imagem de divulgação da zine coletiva, POPUL/ART em 2020. Detalhe sobre o trabalho da integrante Jéssica Goés. Colagem e pintura em aquarela. Acesso em: 17 de janeiro em <<https://www.lcac-denver.org/popul-arte>> 91
- Figura 56: Imagem de divulgação da residência POPUL/ART em 2020. Acesso em: 17 de janeiro em <<https://www.lcac-denver.org/popul-arte>> 91
- Figura 57: Daiely Gonçalves, casa de taioba, pintura acrílica sobre tela, 110x 100 cm, 2022 99
- Figura 58: Daiely Gonçalves, título: casa de taioba , instalação 150 x 55 cm 2022 99

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	O PODER DAS IMAGENS	24
2.1	A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NAS ARTES VISUAIS BRASILEIRA	25
2.2	AMAS DE LEITE: REFLEXÕES SOBRE O OLHAR DO OUTRO.....	31
2.3	FAMÍLIA INTER-RACIAL, CORPO MULATO E O NÃO-LUGAR.....	41
2.4	SÉRIE DIÁSPORA:AMAS DE LEITE.....	49
2.5	SÉRIE DIÁSPORA: MAPA DIÁSPORA.....	52
2.6	CABELO COMO OBJETO DE COLEÇÃO, EMPODERAMENTO E CRITICA A ESTÉTICA HEGEMÔNICA BRANCA.....	54
3	ESPELHOS	74
3.1	O MEU ESPELHO: UMA ANÁLISE A SÉRIE “OUTRO” E A SUBJETIVIDADE NA REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA.....	74
3.2	ESPELHO E SOMBRA: CORPO NEGRO ALIADO A RESSIGNIFICAÇÃO DE ESPAÇOS E MEMÓRIAS.....	91
3.3	ESPELHOS COLETIVOS: ESCRIVÊNCIA E O NASCIMENTO DE NEGRÁFRICA.....	101
4	OUTROS ESPELHOS	110
4.1	DAIELY GONÇALVES.....	111
4.2	O INÍCIO.....	111
4.3	SE DESCOBRIR NEGRA: UMA EXPERIÊNCIA UNIVERSAL.....	113
4.4	PESQUISA ARTÍSTICA E TÉCNICA.....	117
4.5	PRIMEIRA RELAÇÃO COM IMAGENS DE PESSOAS NEGRAS.....	119
4.6	REVERBERAÇÕES DO TRABALHO DE DAIELY EM MEIO EXPOSITIVO E DE ENSINO.....	120
5	CONCLUSÃO	123
	REFERÊNCIAS	128

1 INTRODUÇÃO

Nunca imaginei que chegaria tão longe como agora em um programa de pós-graduação em Artes Visuais. Quando me perguntavam, lá nos primeiros estágios da infância o que eu queria ser quando crescesse, as palavras “artista” ou “pesquisadora” nunca estavam presentes. Elas não faziam parte da minha realidade e muito menos do ideal de algo possível. Não cresci indo a museus, sabendo que arte poderia ser um modo de sustento ou que minhas criações poderiam afetar alguém no mundo. Para mim, as Artes diziam respeito a mais uma matéria escolar, como Matemática, Português, Biologia... Apesar disso, nunca parei de desenhar, hábito que me levou a ingressar em uma universidade pública para pensar arte e produzir arte, sendo a primeira da minha família a se formar em uma universidade pública. As gerações de mulheres que me antecederam nunca conseguiram se dedicar aos trabalhos que queriam, aos seus próprios desejos, porque foram obrigadas a viver em função da subsistência e do cuidado com o outro: filhos, marido, família, casa, trabalho. No entanto, foi graças a elas, e também à existência da universidade pública acessível, que tracei todo meu trajeto para me entender enquanto mulher negra. Hoje escrevo aqui sobre arte e reflito sobre pensamentos feitos por mulheres negras celebrando sua importância.

Logo em meus primeiros semestres de graduação, havia um desejo de autodescoberta. Percebi a falta de registros de produções negras dentro do nosso meio e também de figuras negras enquanto colegas e professores. Esse foi um incômodo que me perseguiu até o fim do curso e segue até hoje, observando nossa presença em esferas profissionais e sociais. Criei o hábito de entrar em locais e contar quantos corpos pretos existem ali: se sou a única, se estou acompanhada.

O interesse acabou se tornando pesquisa, a fim de tornar meu trabalho um manifesto de resistência e também de sonho, para que ocupemos cada vez mais estantes de livros como referência, feiras gráficas, museus e cargos públicos como o de docente. Desde então, venho estudando e produzindo a fim de demonstrar que nossa história merece ser registrada e digna de ser estudada assim como a história de pessoas brancas sempre foi.

Como diz a pesquisadora Oyèrónké Oyèwùmí em *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*: “Consequentemente, quem está em posições de poder acha imperativo estabelecer

sua biologia² como superior, como uma maneira de afirmar seu privilégio e domínio sobre os ‘Outros’³. Nosso olhar ocidental é treinado diante de nossa sociedade para classificar o diferente como o *Outro* e se associar pelo o que nos é comum. Existe uma noção criada por um discurso hegemônico imposto pela violência de que o padrão universal é: branco, cisgênero, magro, liso e rico. Tudo o que sai desse conjunto se encaixa no não-padrão, incluindo corpos não-brancos. É necessário destreinar nosso olhar dessas amarras coloniais para enxergar tudo que existe fora da “bolha perfeita”. Já escutei diversas vezes frases como “*não conheço artistas negros para indicar*”, sendo que temos um meio rico de pessoas nesse sentido, principalmente em dias atuais. Quantidade nunca foi um problema. Existe uma apatia geral ao se buscar referências fora da hegemonia branca com o objetivo de mantê-la intacta? Isso é um pacto silencioso. Quando ampliamos nosso olhar, vemos que, na verdade, nunca estivemos sozinhos, fomos apenas silenciados. A produção visual e acadêmica é composta por corpos negros diversos com um vasto conhecimento e reunião de vivências e produções. A existência dessas pessoas foi, inclusive, essencial para que eu tivesse chão teórico para escrever e pensar meu trabalho.

Me senti sozinha durante muito tempo, mas o erro nasce já em meus primeiros momentos de aprendizagem quando não busquei me aprofundar sobre as lutas de mulheres negras brasileiras, sobre Carolina de Jesus ao pensar Brasil, sobre ter imagens de mulheres negras sorrindo na televisão, sobre quadros, revistas e sobre os ideais de inteligência e beleza. Parte dessas imagens e produções já existiam e me foram negadas, consideradas não importantes para meu amadurecimento. Escrever sobre mulheres negras é pensar no futuro, dado que corpos negros são maioria no nosso país. Sinto-me privilegiada de conseguir concluir essa etapa e mostrar nossa riqueza em fala, produção e pensamento. Pensando no histórico de nosso país, mulheres negras ainda são minoria em diversos direitos e acessos. Somos ainda menos de 3% entre docentes da

² A autora cita biologia como relação ao gênero.

³ Oyèwùmí, Oyèrónkẹ́. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero/ Oyèrónkẹ́ Oyèwùmí*; tradução wanderson flor do nascimento. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.p. 27.

pós-graduação⁴, demonstrando como o racismo institucional⁵ é uma realidade longe de ser completamente alterada. Parece clichê quando uma mulher negra quer escrever sobre outras mulheres negras, ou até sobre si mesma, mas, na verdade, sou mais uma dentre muitas que percebeu que temos um vazio a ser preenchido com diversas histórias que já existem e não foram contadas. Temas como os nossos são considerados pessoais e ainda pouco relevantes para o meio científico, “o racismo institucional se apresenta na falta de reconhecimento da instituição sobre a validade científica de discutir temas como gênero e raça”⁶. Quando raça, gênero e produções negras são negadas como pautas urgentes para discussão em meios acadêmicos, existe uma manutenção de estruturas coloniais brancas e masculinas em nosso meio. Há também diversos outros fatores que afetam a nossa permanência na universidade e nossa conclusão nos cursos da pós, como descaso com saúde física e mental dado a sobrecarga do dia-a-dia.

Obviamente, nossas experiências não são as mesmas caso a caso, mas em um ponto e outro se repetem. Essa dissertação passou por momentos de pandemia de Covid-19, perdas familiares, amorosas, sobrecarga profissional, desânimos sobre o meio artístico e altos e baixos de minha saúde mental. Em meio a tantos acontecimentos, pensar nesses números, em nossa vulnerabilidade, era como combustível para não desistir como a sociedade quer que a gente faça e ser mais uma porcentagem dentro desses 3%.

Quando pensamos em mulheres negras precisamos entender também a nossa diversidade. A luta feminista, nasce em meio aos anos 60, nos Estados Unidos, e é composta majoritariamente por mulheres brancas, cisgênero e

⁴ FERREIRA, L. Menos de 3% entre docentes da pós-graduação, doutoras negras desafiam racismo na academia. Disponível em: <<https://www.generonumero.media/reportagens/menos-de-3-entre-docentes-doutoras-negras-desafia-m-racismo-na-academia/>>. Acesso em: 9 jan. 2024.

⁵Racismo institucional é qualquer sistema de desigualdade que se baseia em raça que pode ocorrer em instituições como órgãos públicos governamentais, corporações empresariais privadas e universidades (públicas ou particular).[1] O termo foi introduzido pelos ativistas Stokely Carmichael e Charles V. Hamilton do movimento Black Power no final de 1960.[2] A definição dada por William Macpherson em seu relatório sobre o assassinato de Stephen Lawrence[3] é "o fracasso coletivo de uma organização em fornecer um serviço adequado e profissional às pessoas por causa de sua cor, cultura ou origem étnica".[4] A força do racismo institucional está em capturar as maneiras pelas quais sociedades inteiras, ou seções delas, são afetadas pelo racismo, ou talvez por legados racistas, muito tempo depois dos indivíduos racistas terem desaparecido. WIKIPEDIA CONTRIBUTORS. Racismo institucional. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Racismo_institucional&oldid=67427771>.

⁶ FERREIRA, L. Menos de 3% entre docentes da pós-graduação, doutoras negras desafiam racismo na academia. Disponível em: <<https://www.generonumero.media/reportagens/menos-de-3-entre-docentes-doutoras-negras-desafia-m-racismo-na-academia/>>. Acesso em: 9 jan. 2024.

heterossexuais. Essas mulheres, mesmo sem alguns acessos políticos, já detinham diversos privilégios se comparado aos corpos racializados e a pessoas de gêneros dissidentes. Por isso, o texto que se segue é atravessado pela lógica da interseccionalidade, a fim de contemplar e abraçar corpos e vivências não brancas que o feminismo clássico não conseguiu incluir. Segundo Carla Akotirene em seu livro *Interseccionalidade*⁷:

A Interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado — produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais.

Reconhecida essas diferenças, se comparado principalmente com as mulheres brancas, as mulheres negras, que já lutavam pelo movimento negro, que também não a contemplavam em questão de gênero devido ao machismo, se uniram na organização do feminismo negro, que já em seu início busca acolher pessoas de cor a fim de abraçar a pluralidade da nossa realidade em âmbito de gênero, classe e todos estereótipos criados acerca disso. Assim, nasce o feminismo negro interseccional. É necessário entender que não somos iguais em questão de raça e gênero, as vivências e opressões são bem diferentes, mesmo ao se tratar de mulheres negras, não passamos por experiências universais.

De acordo com Kimberlé Crenshaw, a interseccionalidade é, simultaneamente, a maneira sensível de pensar a identidade e sua relação com o poder, não sendo exclusiva para mulheres negras, mesmo porque as mulheres não negras devem pensar de modo articulado suas experiências identitárias. Ademais, transexuais, travestis e queers estão incorporados a perspectiva da autora.⁸

Na mais recente Bienal de São Paulo, em sua 35ª Edição, em 2023, tivemos uma organização composta por uma curadoria de Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel⁹, ou seja, uma curadoria majoritariamente negra. Um

⁷ AKOTIRENE. Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Polém, 2019. p. 19.

⁸ (AKOTIRENE, 2019, p. 67)

⁹ 35a Bienal de São Paulo - Sobre a 35a. Disponível em: <<https://35.bienal.org.br/sobre-a-35a/>>. Acesso em: 9 jan. 2024.

acontecimento histórico, visto a realidade do nosso país, principalmente em sentido de acessos ao meio das Artes Visuais, que é tão branco e normativo. Além de romper com padrões da hegemonia e do racismo institucional, quero destacar uma das obras dessa edição e que traz à tona o tema escolhido nesta dissertação: os efeitos do apagamento colonial na escassa representação de imagens de mulheres negras e suas narrativas na história brasileira. Começando por Xica Manicongo¹⁰, considerada a primeira travesti do Brasil e que nesta edição da bienal esteve presente por meio de documentos que relatam sobre sua existência e a comprovam. Mesmo com escassos escritos, ainda não temos a presença de um rosto. Uma imagem que a represente, assim como cita Abigail Campos Leal, no catálogo da edição:

Esse documento deveria nos possibilitar imaginar um rosto, entretanto, diante dele nos deparamos apenas com um túmulo. É a História quem jaz no túmulo. O arquivo da história da escravidão transatlântica é a marca de um desaparecimento. Esses documentos não passam, portanto, de cinzas. Porque se escolheu preservar o relato de um colono europeu, y não a vida de uma estrela preta? A resposta a essa pergunta é irrelevante. O estrago já foi feito. Chegamos tarde demais.¹¹

¹⁰ Xica Manicongo (c. 1600, Congo – Salvador, BA, Brasil, c. 1600) é considerada a primeira travesti do Brasil. Foi escravizada e trabalhou como sapateira na capital baiana. Recusava-se a usar roupas consideradas masculinas e a se comportar como se esperava de um homem e por isso foi acusada de sodomia e de fazer parte de uma quadrilha de feiticeiros sodomitas. Julgada pelo Tribunal do Santo Ofício e condenada à pena de ser queimada viva em praça pública e ter seus descendentes desonrados até a terceira geração, Manicongo abriu mão de sua identidade feminina.

¹¹ LEAL, Abigail Campos. Xica Manicongo. Disponível em: <<https://35.bienal.org.br/participante/xica-manicongo/>>. Acesso em: 9 jan. 2024.

Figura 1: Vista de obra de Xica Manicongo durante a 35ª Bienal de São Paulo – coreografias do impossível ©



Fotografia por Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

Xica foi uma dentre as milhares mulheres negras que tiveram sua história e imagem apagadas da história brasileira. A existência e destaque de mulheres como Xica é ainda mais importante dada a sua representação enquanto mulher negra e trans, em sua resistência por tentar, naquela época, existir fora das normas cisgênero de vestimenta e comportamento e, conseqüentemente, ser condenada à morte pelo simples fato de querer viver sua própria vida segundo seus desejos. Desafios vividos por Xica poderiam estar no passado mas são, ainda hoje, os mesmos enfrentados por mulheres trans no país que mais mata trans e travestis¹². Essa história, dentre todas as outras que existiram ao lado dela, em diferentes realidades, compõem a lista de memórias apagadas e corpos condenados. É necessário que o processo não se repita ao pensar em representações contemporâneas visuais e acadêmicas de mulheres negras, valorizando a produção negra em todas suas vivências também fora da norma cisgênero e heteronormativa.

Xica Manicongo, Rosana Paulino, Carolina de Jesus, Conceição Evaristo, Lélia Gonzalez, dentre outras mulheres. É preciso que a existência e produção de

¹² Brasil é o país que mais mata transexuais no mundo. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/direitos-humanos/audio/2023-01/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-transexuais-no-mundo>>. Acesso em: 28 jan. 2024.

mulheres negras funcionem como referência para outras mulheres negras a fim de acolher e expandir nossas narrativas. O autorretrato surge para mim enquanto oportunidade de pensar minha identidade, mas também garantir que minha história seja contada e meus sentimentos sejam vividos e postos em imagem. Pensar na minha representação, na representação de mulheres negras do passado e do meu entorno, garante o registro de um corpo que sempre foi entendido como marginalizado. Pintar, escrever, desenhar sobre tela e papel, bordar, colecionar cabelos, tirar fotos, fazer vídeo, produzir instalação e performance. As possibilidades são múltiplas, mas o desejo é o mesmo: quebrar com espaços e ações esperadas para nossos corpos e criar imagens e ideais que celebram o nosso presente, passado e futuro.

Diante disso, durante esta dissertação busco refletir sobre a importância da atuação de artistas negras através da autorrepresentação como quebra de estereótipos e apagamento. Parte dos títulos fazem analogia a espelhos. Afinal é nele que temos a visão de quem somos. Em meu primeiro capítulo, reflito sobre o poder das imagens, como as pinturas realizadas em período colonial influenciaram e influenciam até hoje na leitura de corpos negros. De uma maneira crítica, analiso, com ajuda de palavras da artista e pesquisadora Rosana Paulino, a construção de algumas imagens pintadas durante as expedições no Brasil colonial as quais foram realizadas por artistas brancos na intenção de comercializar, pela Europa, a noção de “natureza exótica”, de “corpos exóticos” e “tropicais” de pessoas indígenas e negras em situação escravista. Além deste tópico, comparo também produções de artistas mulheres ao representar corpos de mulheres negras, observando a classe de cada artista, a fim de demarcar também nossa existência e produção em meio acadêmico e circuito artístico. As diferenças do olhar e vivência pessoal de cada uma delas aparecem na maneira de produção e retratação de corpos não brancos. O restante do capítulo diz, a partir de uma perspectiva pessoal enquanto artista e mulher negra, das minhas reverberações em trabalhos através de simbologias, elementos como cabelo e apropriação de imagens. Cito principalmente a série “*Diáspora*” (2019), como principal motivadora para produção em autorretratos e pesquisa enquanto mulher negra. Em seguida, narro os questionamentos que me acompanharam até que eu me entendesse como uma pessoa negra, desconstruído a imagem de “mulata” que ocupava uma espécie de “não lugar” racial. Na *fanzine* “*FROM BRAZIL*” (2022) falo também dos estigmas de existir enquanto esse corpo,

que carrega estereótipos de racismo e hipersexualização. Outros trabalhos citados e discutidos são “ *(Re) nascer*” (2017), “*Não toque*” (2022) e série “*Raíz*” (2023-atual), que pontuam sobre a relação do meu corpo com o cabelo e coleção que desenvolvi e aplico em obras ao longo dos anos.

Durante o segundo capítulo mergulho ainda mais em minhas produções autorais. Cito a série de pinturas “*Outro*” (2020), e sua relação com a artista Belkis Ayón, a subjetividade ao tratar de sentimentos e apoio de *personas* de si, que são figuras, representações, que não se assemelham com sua forma física real, mas que falam de suas experiências pessoais. Seu uso também permite explorar narrativas fantásticas para entender questões subjetivas a respeito da experiência enquanto mulher e negra dentro da sua vivência. Ainda discorrendo sobre produções autorais, em uma segunda parte cito como a autorrepresentação aliada a interferência e inserção do espaço é capaz de ressignificar memórias ou ressaltá-las. Como, por exemplo, na série “*quem vivia ali*” (2022), em que narro sobre crescer de quintal em quintal enquanto menina negra de família interracial. Ali os conhecimentos e mundos se cruzavam. Demostro como outras artistas negras usam do mesmo artifício em algumas obras para destacar eventos passados vividos por corpos negros em certos ambientes, que foram descolados da sua realidade colonial passada. E ainda sobre outra obra que aborda o espaço, em “*23 de agosto*” (2021), falo sobre como a utilização de sombras tem contribuído no registro e produção criativa de minhas obras. Por fim, narro minha experiência coletiva, junto ao meu coletivo artístico Negráfrica, e como produzir conjuntamente ao lado de outras mulheres negras conseguiu para mim, ser transformador e uma ótima maneira de ampliar ainda mais nossas narrativas e produções, saindo do isolamento individual, durante a pandemia. Aprofundo brevemente sobre meu relato com a produção de *fanzines*, presença em feiras gráficas e organização de aulas online por *workshops*. Momentos que nos fizemos, enquanto coletivo, colocar em prática os pensamentos de Conceição Evaristo, dentro do conceito de Escrivivência, focando em realizar uma produção pensada e idealizada por um grupo de mulheres negras a fim de contar sua história.

Por fim, o último capítulo conta com uma entrevista, realizada com a artista visual mineira Daiely Gonçalves, narrando suas experiências enquanto uma mulher negra e artista. O objetivo é que, após páginas citando artistas negras brasileiras e o meu próprio trabalho, tenhamos a narrativa e fala pessoal de outra mulher negra ao

lado da minha, a fim de comparar e comprovar que não temos produções ou experiências iguais como dita o senso comum ao se tratar de pessoas negras. Comparo também alguns relatos e experiências em comum com temas que surgem ao longo do texto, tais como: cabelo, entender-se negra, infância, produção artística, interferência do espaço e inserção de elementos que fazem parte do seu mundo cotidiano.

Nas minhas considerações finais, reforço a importância da fala e registro de produções negras como movimento de resistência e quebra de silêncio imposto não só pelo racismo, mas muitas vezes por um trauma coletivo denominado trauma colonial, segundo Grada Kilomba em seu livro *Memórias de Plantação*. Cito também a exposição “- *Quero amar quem acenda uma fogueira comigo às 7 da manhã*” ocorrida no Palácio das Artes entre Dezembro de 2023 a Janeiro de 2024, composta apenas por artistas negras como um marco simbólico. Por fim, convido você a adentrar no meu texto e se deixar desafiar por ele. As imagens são arquivos existentes em nossa história. Nossas imagens não são neutras e muito menos inocentes, elas também falam e essa fala ressoa todos os dias em nossa sociedade . É apenas nos apropriando delas e de seus símbolos, que lidaremos de maneira correta com as heranças e amarras existentes do passado.

2 O PODER DAS IMAGENS

Após o final da minha graduação ficou claro, em meu processo, que era difícil pesquisar de maneira segmentada. O meu corpo acadêmico e corpo de mulher artista precisavam se fundir e ser um só durante a escrita e produção artística. Desta forma, as narrativas biográficas e poéticas tomaram conta da minha monografia. Acredito que o caminho da narrativa de si foca no sujeito para dizer de muitos saberes e fazeres ainda não validados pela dita ciência ocidental. É necessário SER CORPO! E quando recortamos os limites que meu corpo habita enquanto mulher, negra, artista e brasileira há ainda um espaço que precisa ser cada vez mais ocupado por outros corpos como o meu. Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação*, fala com muita clareza sobre o mito de neutralidade dos discursos acadêmicos que denuncia a universidade não apenas como um espaço de produção de conhecimento, mas também um espaço de violência contra corpos não-brancos:

Como acadêmica, por exemplo, é comum dizerem que meu trabalho acerca do racismo cotidiano é muito interessante, porém não muito científico. Tal observação ilustra a ordem colonial na qual intelectuais negras/os residem: “Você tem uma perspectiva demasiado subjetiva”, “muito pessoal”; “muito emocional”; “muito específica”; “Esses são fatos objetivos? ”. Tais comentários funcionam como uma máscara que silencia nossas vozes assim que falamos. Eles permitem que o sujeito branco posicione nossos discursos de volta nas margens, como conhecimento desviante, enquanto seus discursos se conservam no centro, como a norma. Quando elas/eles falam é científico, quando nós falamos é acientífico.¹³

A pesquisadora, escritora e artista multidisciplinar relata em *Memória da Plantação* o receio de que sua escrita poderia ser considerada “pessoal demais” ou até mesmo pouco científica para circular em meios acadêmicos de conhecimento. A escrita afetiva, a escrevivência, conceito apresentado por Conceição Evaristo, assim como também a recuperação de memórias de corpos negros por fotografias familiares, são parte da minha produção que venho reafirmando, todos os dias, como válida e digna de ser relatada dentro do campo de pesquisa acadêmica. Corpos negros possuem uma narrativa ainda pouco contada e registrada em meios universitários. Entendo que toda pesquisa parte de uma questão individual do sujeito. Assim como, para mim, a negritude é um fator, para outro artista pode ser uma memória distante ou até um feixe de luz que servirá para desenrolar sua

¹³ Cf. KILOMBA, 2019, p. 51.

produção. Ao meu ver, a autorrepresentação enquanto uma mulher negra é também um ato político, trazendo para as artes visuais representações que falem não só de temas esperados por um corpo negro, mas também de suas subjetividades como seus sentimentos, seus medos, sonhos, ilusões. Apenas assim, produzindo sobre nossas experiências, o campo das artes alcança diversidade. Deixando de lado séculos de saberes e imagens ignoradas, que agora podem ser pensadas, repensadas e rerepresentadas de diversas maneiras, estimulando novas questões a serem discutidas ou, finalmente, contestando narrativas.

Por isso, início essa dissertação marcando meu corpo como ponto de partida para a pesquisa que desenvolvo. É por ele que passa toda minha produção, meus questionamentos e é ele que também molda a maneira como as pessoas me escutam e como sou vista pela sociedade. A ideia de que existe uma produção artística desterritorializada, como há muito tempo querem nos convencer, já se mostrou apenas como mais um instrumento de colonização epistêmica para sustentar uma hierarquização dos saberes. Enquanto a produção eurocentrada e branca é chamada de universal, as produções marginalizadas recebem adjetivos como antropológico, *naïf*, bruta e “pessoal demais”, como no caso relatado por Grada Kilomba.

2.1 A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NAS ARTES VISUAIS BRASILEIRA

Rosana Paulino, artista visual brasileira residente em São Paulo, possui uma pesquisa importante acerca da retratação de figuras negras em imagens, tanto historicamente, quanto na recomposição dessas figuras quando incorporadas em sua produção artística. Rosana faz um recorte, principalmente de gênero enquanto mulher negra, refletindo, em suas obras e escrita, acerca dos rastros deixados pelo colonialismo, os quais reverberam nas opressões sofridas até hoje pelos corpos de pessoas negras. Começando sua produção nos anos 90, os temas tratados por Paulino ainda não eram muito recorrentes dentro dos circuitos artísticos como são hoje:

No Brasil, a discussão da produção artística que debate o racismo não parece receber ainda grande destaque. É notável a discrepância entre a quantidade de artistas brancos e negros nos circuitos formais

da arte. Exceções recentes nesse cenário são as exposições “Rosa e Marrom: gênero e identidade racial na arte contemporânea”¹⁴

Durante o ciclo de debates *Diálogos Ausentes*, em 2016, promovido pelo Itaú Cultural, Rosana Paulino foi convidada para falar sobre a presença negra nas diversas áreas de expressão da arte e da cultura brasileiras. Nessa ocasião, ela realizou uma análise das pinturas e gravuras feitas no período colonial até a contemporaneidade. Retomo, a seguir, algumas das imagens citadas pela artista em sua fala e as questões apresentadas que contextualizam o imaginário racista criado acerca de imagens de corpos negros. Essa retomada deixa claro a importância do trabalho de Paulino, e de novas artistas, para a reescrita de narrativas de mulheres negras.

A entrada de negros sequestrados de África é iniciada no ano de 1532 nas Américas, e também no futuro território brasileiro. A atenção às Américas, enquanto terra exótica e tropical, atraiu os olhares de europeus que se entretinham com as “histórias magníficas” da então “nova terra descoberta” durante o período das grandes navegações. Artistas a bordo dessas expedições marítimas registram as primeiras imagens de um Brasil ainda por vir. Essas imagens produzidas por homens europeus iniciam o processo de formação de um Brasil-colônia e da caracterização da população nativa como o Outro. Muitas dessas pinturas, gravuras e, mais tarde, fotografias, eram criadas para serem vendidas na Europa como objetos para colecionadores viajantes, encantados com a vida “exótica” dos países colonizados. O colecionismo e a exotização de outras culturas têm grande papel na formação das instituições culturais, sobretudo na história de consolidação dos museus. A exotização do outro é um processo que integra, a partir do século XVIII, o estabelecimento “do ideal da branquitude, que supostamente reunia em si beleza, razão e princípios de liberdade”¹⁵. Essa produção imagética realizada por esses primeiros artistas europeus retratavam os lugares e as pessoas a partir de uma perspectiva bastante ilusória e romântica, evidentemente partindo de pressupostos

¹⁴ (Centro de Cultura Afro-Brasileira “Odete dos Santos”, São Carlos, 2007), que apresentou artistas negras que não se encontravam dentro do mercado formal de arte, e “Réplica e Rebeldia” (Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, 2007), que apresentou artistas africanos e afro-brasileiros e da qual Paulino participou. No Brasil, é importante destacar o debate proposto pelo movimento feminista de mulheres negras, que desde a década de 1980 tem lutado por seus direitos, denunciando as violências simbólicas contra seus corpos e subjetividades. Grupos como Geledés – Instituto da mulher negra, em São Paulo, empenham-se em positivar a experiência e a cultura afro-brasileira e fornecem opções de apoio para a violência doméstica, por exemplo.

¹⁵ VERGÉS. Decolonizar o museu, p. 8.

comuns do ponto de vista europeu. Por isso, reforço a importância de revisitar essas imagens a partir de outro olhar crítico sobre as construções visuais impostas àqueles corpos pretos e indígenas.

E, nesse sentido, primeiramente precisamos alargar exponencialmente o parco espaço dedicado à nomeação dos povos africanos traficados para o Brasil, suas localidades, seus saberes, suas tecnologias imprescindíveis para todos os modos de produção da colônia, do império e da república. Por isso, estamos questionando, numa sociedade plurirracial onde estavam e estão pessoas não brancas que atuaram no que chamamos de sistema da arte – que, como desdobramento e extensão, também diz respeito às pessoas que educam a partir das artes visuais independentemente de sua origem étnico-racial. O exercício de reflexão sobre esse pensar, fazer, escrever para além dos limites do que está impresso num livro, à venda numa galeria, exposto num museu inclui também o identificar as falhas de uma sociedade na qual são poucas as pessoas que detinham e detêm o poder de protagonizar a história, pessoas que compunham e compõem segmentos que nem sequer eram coadjuvantes, mas, antes, figuração.¹⁶

A primeira imagem registrada de pessoas negras no Brasil é a conhecida pintura do artista neerlandês Frans Post intitulada *Carro de Bois* de 1638 (*Figura 2*).

Figura 2: Frans Post, “Carro de Bois” de 1638. – Óleo sobre tela



¹⁶ Luana Saturnino Tvardovskas. Rosana Paulino: é tão fácil ser feliz?. Revista Gênero, Vol. 10 n. 2, p. -, 2010. Disponível em: <<https://ieg.ufsc.br/storage/articles/October2020/16042013-120306revgenerov10n2dosie11.pdf>>. Acesso em 30/5/2023.

⁸ SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. A pálida história das artes visuais no Brasil: onde estamos negras e negros? Dossiê Escritos e reescritos da arte afro-brasileira. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 236-261, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Figura 2: Reprodução fotográfica autoria desconhecida

Na pintura, observamos como os sujeitos estão representados quase como um elemento a mais na paisagem, não há detalhes na retratação desses corpos, principalmente facial. A vista panorâmica mostra o início da cidade de Olinda. Não é possível relatar nada sobre a identidade dessas pessoas. Já quando as imagens mostram rosto e corpo em detalhes, nos deparamos com o problema da exotização, principalmente de mulheres, como acontece em *A Mulher Negra*, de 1641, do artista Albert Eckhout (*Figura 3*).

Figura 3: “A Mulher Negra” de 1641, Albert Eckhout – óleo sobre tela



Figura 3:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mulher_negra_banto.jpg#/media/Ficheiro:Mulher_negra_banto.jpg> Acesso em: 30 de abril 2022

Essa obra, produzida durante a estadia do artista no Brasil a convite de um governador Holandês, tinha como objetivo realizar a documentação da região, no trabalho comum aos chamados artistas viajantes. Podemos observar como a imagem é pensada para agradar o já citado imaginário europeu. A mulher, figura central da obra, além de já sexualizada, com seios à mostra, tem uma composição com acessórios que não eram comumente usados por negros no Brasil: o chapéu de

palha, o charuto e sua pose em postura bem performática enquanto segura um cesto de frutas. A imagem é só um exemplo de como o olhar do Outro interferiu na leitura desses corpos já que, atualmente, parte dessa narrativa de erotização e hipersexualização ainda persiste. São visões que atuam na leitura preconceituosa de mulheres negras enquanto serventes, trabalhadoras exóticas e prontas para cuidarem do próximo, seja criança ou adulto. Essa é uma das heranças também deixadas pelo histórico de amas-de-leite no país.

Ainda sobre o poder dessas imagens e a formação na autoestima e leitura de corpos negros, temos também figuras comumente usadas em livros didáticos de História quando o assunto é a narrativa da escravidão no país. São cenas mais violentas onde esses corpos estão em situação de vulnerabilidade ao mostrarem as punições desse período. Infelizmente, são essas visões que, durante muito tempo, estiveram enraizadas no imaginário brasileiro como única história possível dessas pessoas (*Figura 4*).

Figura 4: AÇOITE Gravura de Jean-Baptiste Debret da série “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, 1834-1839”



Figura 4:

<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Debret#/media/Ficheiro:Slavery_in_Brazil._by_Jean-Baptiste_Debret_\(1768-1848\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Debret#/media/Ficheiro:Slavery_in_Brazil._by_Jean-Baptiste_Debret_(1768-1848).jpg)> Acesso em 30 de abril 2022

Açoite (*Figura 3*), foi uma das primeiras pinturas com a qual eu tive contato em período escolar e que retrata uma pessoa negra como eu. Os livros de história

contavam, principalmente, com imagens de corpos brancos durante período colonial em elegantes roupas lado a representação de pessoas negras e indígenas despidas ou sofrendo algum tipo de violência. Ao olhar de uma criança, quase sempre quem apanha está errado, ou seja, mereceu aquilo. Seriam aquelas pessoas vilãs da história? Ou as vilãs eram as que batiam? Anos depois descobri a face dos verdadeiros opressores de toda aquela narrativa já que a história brasileira em si é pouco aprofundada nas salas de aula.

Crescer com a falta de representação positiva de corpos negros afetou a minha identidade e autoestima. Para corpos que tiveram sua história invisibilizada, é importante se criar e destacar imagens feitas por artistas *negres*, a fim de recuperar a nossa identidade e conseguir se ver no *Outro*. Ter em nosso contexto, imagens que marcam a vivência de servidão e dor de pessoas negras, funciona em nossa sociedade como manutenção de estereótipos racistas e violentos que apenas adoecem a nossa mente.

Os trabalhos da artista Rosana Paulino, foram uma grande inspiração e referência durante todo o processo de construção da minha poética e linguagem artística. Aprendi com ela, que é possível mesclar sua narrativa pessoal a apropriação de antigas imagens como maneira crítica de questionar os efeitos do colonialismo e racismo na atualidade sob corpos de mulheres negras. Em diversas obras de Paulino é possível observar a sua versatilidade transitando entre diversas linguagens para criar um novo trabalho. Habilidade que admiro desde meu primeiro contato com seu trabalho por também partilhar a vontade de explorar possibilidades distintas na produção artística, colocando sempre a mulher negra como pauta principal de seus questionamentos. Em *Parede de memória (Figura 4) (1994-2015)*, a instalação conta com fotografias do acervo familiar de Rosana, impressas em almofadas de algodão. Essas imagens-bordados formam um painel que com sua presença física, reforçam e documentam a existência de todas aquelas pessoas ali impressas. Um movimento importante e contrário ao apagamento ocorrido com as milhares de pessoas, principalmente negras e indígenas, no Brasil. Ao se reapropriar dessas imagens, a artista questiona a autorrepresentação e o apagamento de pessoas negras na nossa história e construção de identidade, trazendo essas figuras para o centro da narrativa imagética.

FIGURA 5: Parede da Memória, 1994/2015, Instalação patuás em manta acrílica e tecido costurados com linha e algodão, fotocópia sobre papel e aquarela, 8x8x3 cm



Reprodução do site da artista.

Trazer corpos negros para o centro é uma reflexão importante e necessária, para introduzir meu trabalho sobre amas de leite, que citarei a seguir. A produção se inicia a partir, quase do mesmo incômodo, recuperar identidades de mulheres negras que foram reduzidas a um corpo que apenas serve, sem sua individualidade e história pessoal. O desejo era de reescrever e contar através de releituras de imagens já existentes, a memória dessas mulheres. Partindo de um ponto em comum com elas: ser uma mulher negra. Entendo que, mesmo vivendo em uma época completamente diferente, a existência e vivência de cada uma delas me afeta. No sentido que ao ver seus corpos ali retratados, sinto que vejo uma parte de mim.

2.2 AMAS DE LEITE: REFLEXÕES SOBRE O OLHAR DO OUTRO

Em meu trabalho de conclusão de curso produzi as séries *Amas de leite* e *Diáspora*, ambas entre 2018-2019, elas funcionam como um conjunto. O início da

produção da primeira me levou à segunda. Estes trabalhos marcam o início da minha busca por referências negras, dentro e fora das artes visuais, além de ampliar meu entendimento sobre a autorrepresentação como uma forma de ruptura com as conexões escravagistas do passado. A falta de referencial ao meu redor me deixava incomodada e, muitas vezes, perdida. Era raro conseguir me reconhecer nos espaços que eu frequentava ou mesmo na maioria das imagens com as quais eu tinha contato. Quando pensamos em identidade é muito comum retornarmos às nossas origens, muitas vezes familiares, em busca de respostas, conexões. Para falarmos de identidade, é importante entender mais a fundo o seu significado. Segundo Silveira Bueno: o minidicionário da língua portuguesa (1898-1989, p.417) a palavra IDENTIDADE é um substantivo feminino que significa: “Qualidade de idêntico; conjunto de características de um indivíduo (nome, idade, peso, altura, etc.)”.¹⁷

Além de uma palavra feminina, identidade é uma das pautas principais da construção dessa pesquisa. Dentro do nosso contexto brasileiro existe um vazio quando falamos de corpos não-brancos. Um apagamento histórico e estrutural de nossa memória. Os “conjuntos de características” de um povo negro são, na verdade, compostos de ideias e visões preconceituosas e estereotipadas acerca de nosso corpo e de nossa personalidade. O processo de colonização colocou o homem branco como superior frente a outros que eram diferentes dele, retirando, desses corpos, sua autonomia e humanidade, a fim de reforçar e colocar o conceito de raça, como uma justificativa biológica para seus manter seus privilégios e de toda dominação e violência de corpos brancos contra não-brancos.

O tráfico de africanos (as) para o Brasil teve início no ano de 1551, segundo informação apresentada por Luiz Felipe Alencastro em O Trato dos Videntes. Ainda que o tráfico de pessoas escravizadas tivesse começado mais cedo em outras regiões das Américas (1526), o Brasil, mesmo com trinta e cinco anos de diferença, conseguiu ultrapassar os demais países no que diz respeito à quantidade de africanos escravizados. O Brasil chegou ao recorde de quase 750.000 (setecentos e cinquenta mil) negros e negras anonimados, contados unicamente em cifras, entre os anos de 1811 e 1830, período no qual a América espanhola tinha em seu total

¹⁷ IDENTIDADE. Silveira Bueno: Minidicionário da língua portuguesa / Silveira Bueno. -. 2. ed. São Paulo: FTD, 2007

aproximadamente 300.000 (trezentos mil), o que evidencia o elevado número comparativo.¹⁸

A individualidade de pessoas negras, era automaticamente apagada já no processo de vinda dos navios negreiros. Reduzindo essas pessoas a cifrões que longe de sua cultura e família, tinha também não só uma identidade individual ignorada mas também uma memória coletiva apagada. Essa pessoa era agora um corpo só no mundo. Não existia uma certidão que confirmasse sua existência. Reduzidos a números, seus corpos também não tiveram nenhuma retratação visual. Milhares dessas pessoas nem chegaram com vida até aqui, quem foram todas elas?

O não-registro é uma forma bem violenta de apagamento e que deixa rastros até dias atuais. O que não é visto não é lembrado. A falta de documentação histórica dentro de famílias negras e, de forma geral, na educação brasileira em todos os níveis é um mecanismo de manutenção na violentação de corpos negros e suas memórias. A escrita continua sendo ainda uma das mais importantes documentações. Quando um pensador e criadores negros/as, não são citados, anos de história estão novamente sendo silenciados. “Este princípio da ausência, o qual algo que existe é tornado ausente, é uma das bases fundamentais do racismo”¹⁹, escreve Grada Kilomba no prefácio à edição brasileira de *Pele Negra, Máscaras Brancas* de Frantz Fanon. O imaginário de um país miscigenado, onde todas as raças convivem em igualdade e harmonia, permitiu que a branquitude, sendo maioria nas escolas e em lugares de pensamento enquanto educadores, não se aprofundassem em questões sobre racialidade e, portanto, não se opor aos pensamentos produzidos no passado. Uma frase que escuto e tenho memória desde criança é meu avô dizendo que “*conhecimento liberta*”. Afastando por anos corpos como o meu, de meios de produção e registro de conhecimento a branquitude pode manter seu pacto de poder forte e intacto. Apenas recentemente, com a criação de leis como 10.639/03 e 11.645/08, em 2008, a implementação de ensino sobre história e cultura afro-brasileira e indígena se tornou obrigatória nas escolas e em seu currículo, a fim de reparar a falha existente ao longo dos anos na discussão sobre questões étnico-raciais.

¹⁸ Streva, Juliana Moreira. Objetificação colonial dos corpos negros: uma leitura descolonial e foucaultiana do extermínio negro no Brasil / Juliana Moreira Streva ; orientador: Maurício de Albuquerque Rocha ; co-orientadora: Bethânia de Albuquerque Assy. – 2016.7453

¹⁹ KILOMBA, 2020, p. 12. In: FANON, 2020.

Pensando especificamente na produção acadêmica em artes, a partir do século XX existiram alguns artistas negros que, devido à hierarquia social e o racismo, foram impedidos de que seus trabalhos alcançassem algum tipo de reconhecimento. A precarização do trabalho manual dentro do meio social como algo “pouco importante” também é um fator. Destaco também o privilégio em questão de gênero e tonalidade de pele. Homens, principalmente de origem miscigenada, tinham prioridade caso existisse a chance de ocupar presença em meio acadêmico ou ateliês de estudo.

O trabalho manual era considerado atividade menor, marginalizada; por isso a compreensão da arte produzida naquele momento era bem diversa da que temos hoje; tanto artistas quanto a arte logravam de status menos valorizado. Desempenhavam papéis de artífices e artesãos, fundamentais à produção inserida nessa escola artística, homens negros naquele contexto identificados como “pretos e pardos” ou ainda “homens de cor e mulatos” terminologias comumente encontradas na bibliografia que se refere aos autores dessas produções.²⁰

1.2 A mulher negra nas artes

Existe um recorte importante a ser feito quando falamos sobre pessoas negras iniciando sua inserção no campo de produções de imagens: o gênero. A entrada de homens negros começa antes da entrada de mulheres justamente pela aceitação da academia, em primeiro lugar, de corpos masculinos. A mulher negra enquanto artista, aqui sendo o recorte que me interessa justamente por ser uma delas, continua, de certo modo, silenciada nesse espaço. Posso ser contraposta nesse ponto, pois em dias atuais temos grandes representantes nesse quesito como: Rosana Paulino, Aline Dias, Grada Kilomba, dentre outras, que mesmo assim, ainda são poucas a ganhar destaque em meio a tantos artistas homens de nosso meio. Nós, mulheres negras, tivemos, por muito tempo, que nos manter majoritariamente em trabalhos manuais e braçais, sobretudo o trabalho que envolve cuidados domésticos e o cuidado do outro, sem espaço para o desenvolvimento pessoal, criativo e intelectual. Cida Bento é incisiva ao citar Lélia Gonzalez: “o

²⁰ SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. A pálida história das artes visuais no Brasil: onde estamos negras e negros? Dossiê Escritos e reescritos da arte afro-brasileira. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 236-261, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae> Acesso em: 30/05/2023

racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre as mulheres negras em particular²¹. As mulheres negras, especialmente, foram mantidas no universo dos trabalhos domésticos numa história em que o feminismo branco tem sua responsabilidade. Em 2018, o Brasil, segundo o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) concentrava 6,2 milhões de pessoas em trabalhos domésticos remunerados, sendo 68% desse grupo composto por mulheres negras. Cuidadoras, babás, diaristas integram esse grupo composto por pessoas com baixa escolaridade e de origem familiar de baixa renda.²² Portanto, imagens, textos e outras produções, feitas a partir do nosso olhar - o olhar das mulheres negras para si próprias ou para suas semelhantes - e pela nossa própria vivência, surgiram apenas posteriormente, ou seja, são produções muito recentes. É possível notar que, em obras realizadas pelo olhar de artistas brancos, como em *A Negra, 1923 (FIGURA 6)*, de Tarsila do Amaral, artista de origem privilegiada, criada em uma realidade na qual mulheres negras existiam para cuidar da casa e das crianças de seus senhores, normaliza o olhar estereotipado do branco sobre a mulher negra. O corpo da figura de mulher negra tem destaque pelo seu seio, que alimenta, entendido e visto como algo que existe apenas para nutrir pessoas brancas que a cercam. A pintura de Tarsila exhibe uma leitura romantizada e violenta que foi feita por uma mulher branca do corpo de uma mulher negra. A artista, ao representar um corpo deformado e nu também desumaniza a figura que ela pretende homenagear. Renata Felinto, artista e pesquisadora negra, pensa em seus trabalhos justamente sobre a representação de corpos negros nas artes visuais e reflete em um trecho sobre o racismo e o colonialismo em *A pálida história das artes visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?* sobre a naturalização de imagens como a de Tarsila:

Existe uma leitura romantizada, bem ao modo brasileiro, de não encarar o colonialismo, a escravidão, o racismo e a marginalização das pessoas negras, que interpreta *A negra* como um elogio amoroso da artista à mulher que fora sua cuidadora. Porém, muito provavelmente, essa relação de afeto entre Tarsila e a anônima da fotografia não seria fundada numa afetividade bilateral.

Quando a pintora despe a figura da mulher – que na fotografia original que lhe serviu de referência está vestida – ela se despe

²¹ BENTO. Pacto da branquitude, p. 83.

²² Cf. Bento. Pacto da branquitude, p. 81.

também, mostrando-se como uma mulher que não consegue humanizar aquela que lhe conferiu dedicação e educação. Transforma essa mulher vestida numa mulher nua e extremamente embrutecida, cujos traços faciais próprios do fenótipo negro ela acentua; retira-lhe também as vestimentas e os cabelos. Exotiza essa mulher, de maneira que se alinhe à concepção que se forjava sobre populações e pessoas negras-africanas, que é a de selvagens, exóticas e incivilizadas.²³

Felinto, em 2017, realiza a performance *Axexê da negra ou o descanso das mulheres que mereciam ser amadas* na qual, por meio de uma cerimônia de enterro da espiritualidade da pessoa falecida (axexê segundo o candomblé nagô) ela propõe o enterro da espiritualidade coletiva de mulheres negras que, no Brasil, foram amas de leite de escravocratas, inclusive a ama de leite de Tarsila. Uma imagem de *A negra* integrou a cerimônia realizada no campus da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, em Vitória. Neste trabalho, além de humanizar essas mulheres que tiveram suas vidas e identidades sequestradas, ela questiona os modelos modernistas cultuados pela branquitude brasileira.²⁴ Por meio da cerimônia realizada pela artista, essas mulheres encontraram finalmente acolhimento e descanso.

Já nos trabalhos de Maria Auxiliadora, o que se destaca ao observar produções de pintoras negras de fora da academia, como é o caso de Maria Auxiliadora, aprendiz autodidata e mineira, é sua naturalidade em retratar não só mulheres negras com maior grau de sensibilidade, mas também o cotidiano de pessoas marginalizadas, o que ela faz por meio de uma perspectiva humanizante. A artista também desenvolve um técnica autoral, misturando pasta plástica, tinta óleo e seus cabelos para dar textura às suas telas. Essa espontaneidade acontece justamente pelo fato da artista viver essa realidade em seu dia-a-dia, ao contrário de Tarsila que retrata a “diversidade” brasileira baseada em seu olhar como mulher branca e privilegiada. Analisando a obra de Tarsila, o corpo da mulher negra é apenas objeto enquanto nas obras de Maria Auxiliadora o corpo é observado e representado a partir de sua própria vivência. Nas obras de Auxiliadora, a mulher negra fala por si mesma, longe da exotificação das amarras do olhar branco, inserindo na imagem sua história e saberes e trazendo a tona justamente o que é

²³ SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. A pálida história das artes visuais no Brasil: onde estamos negras e negros? Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 236-261, jan.-jun. 2022. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>. Acesso em: 30/05/2023

²⁴ Para mais informações sobre a performance, inclusive registros fotográficos, confira o site da artista disponível em: <https://renatafelinto.wordpress.com/axexe-da-negra/>

excluído por Tarsila ao retratar corpos de mulheres negras: a qualidade de sujeito. bell hooks discorre em *Representação da branquitude na imaginação negra* sobre tal desumanização de nossos corpos, herança do período escravagista, que tem e teve como objetivo apagar nossas identidades e subjetividades:

Uma marca da opressão era as pessoas negras serem obrigadas a assumir um manto de invisibilidade, a apagar todos os traços de sua subjetividade durante a escravidão [...], para assim serem servos melhores, menos ameaçadores. Uma estratégia efetiva do terros e desumanização da supremacia branca durante a escravidão estava centrada no controle branco sobre o olhar do negro.²⁵

Como já foi dito, Maria Auxiliadora não teve uma educação formal como a de Tarsila, ao lado de grandes pintores e em escolas de prestígio, mas estava inserida, de fato, na cultura afro-brasileira e conseguiu apresentar à sociedade uma nova leitura de mulheres negras. Em *Retrato com Anjos, 1927, (FIGURA 7)* os corpos são representados bem vestidos, usando acessórios tradicionais da cultura negra, tal qual o turbante e trajes brancos que remetem às tradições de religiosidade africana. As proporções adotadas para as representações são equivalentes, sem destacar o seio ou a boca, traços comumente exotificados, pela branquitude, de mulheres negras. A protagonista pinta não só a si mesma, mas também seu cotidiano da vida rural ao centro da tela, tomando controle de sua narrativa. São diversos pontos que, se comparados com a pintura de Tarsila, deixam evidentes ao nosso olhar como Maria Auxiliadora estava quebrando padrões apenas por produzir imagens de si e torná-las registro para o futuro.

²⁵ hooks, bell. *Representação da branquitude na imaginação negra*. In: *Olhares negros: raça e representação*, 2019. p. 299

Figura 6: A Negra - Tarsila do Amaral (1923)

Figura 7: Autorretrato com anjos - Maria Auxiliadora da Silva (1972)



Figura 6: Reprodução fotográfica Romulo Fialdini

Figura 7: Jorge Bastos/Divulgação.

<<https://vejasp.abril.com.br/atracao/maria-auxiliadora-vida-cotidiana-pintura-e-resistencia>>

Acesso em: 30 de maio 2022

Processo diferente do trabalho de Tarsila em *A Negra* pode ser observado em *Amas de leite*, um trabalho que envolve uma série de intervenções digitais baseadas nas imagens de mulheres negras anônimas nas fotografias produzidas por João Ferreira Vilela, Jorge Henrique, Alberto Henschel e de outros acervos, tais imagens foram construídas, mais uma vez, pela violência. No trabalho de Tarsila, o olhar da artista branca “homenageia” as figuras negras que fizeram parte da sua infância. Já em *Amas de leite*, o olhar da artista negra evidencia a violência sofrida pelos corpos dessas mulheres sem a romantização comum ao olhar do branco. As imagens deste trabalho se baseiam em fotografias analógicas do século XIX que retratam amas de leite junto dos seus senhores. Nessas fotografias vemos, basicamente, amas de leite sem nome, idade e origem determinada próximas as crianças, em sua maioria. São mulheres postas em condição de inferioridade, como nos deixa claro o conhecido registro *Babá brincando com uma criança em Petrópolis* (Figura 10), no qual uma mulher simula um cavalo trazendo uma criança branca, loura, em suas costas. No que poderia muito bem ser apenas uma simples brincadeira entre um adulto e uma criança, percebemos como o corpo negro é inferiorizado e objetificado. Tais características também aparecem no trabalho de Tarsila quando a artista traz um

corpo deformado da mulher negra em que seio, boca e mão ganham destaque contrastando com um tamanho de cabeça reduzido. A nudez em *A negra (Figura 5)* repete a desumanização desses corpos, a qual foi um processo imposto não só pela colonização e escravização de pessoas, mas ainda foi aprimorado nos tão comuns estudos sobre raça e nas expedições “científicas” do século XIX. A Expedição Thayer²⁶, por exemplo, ocorreu no Brasil entre 1865 e 1866, e foi liderada pelo zoólogo suíço Louis Agassiz (*Figura 8 e 9*) a fim de registrar diferentes tipos raciais brasileiros e confirmar meio a estudos a existência de uma superioridade genética e “raça pura”, de pessoas brancas em relação a pessoas racializadas. Agassiz apesar de ser um forte defensor da cultura abolicionista, condenou fortemente a miscigenação entre raças, ponto forte desde o princípio na formação da população brasileira. As fotografias, apesar de servirem como uma documentação de pessoas racializadas no país daquele período e confirmação de existência daqueles corpos, carregam em suas composições o peso de violência e simbologias estereotipadas em vestimentas, ou não uso delas. Além disso, suas fotografias trazem esses corpos para o primeiro plano a fim de investigar e destacar suas diferenças em relação ao corpo branco, e não suas identidades.

²⁶ Races of Louis Agassiz: Photography, Body, and Science, Yesterday and Today/ Rastros e Raças de Louis Agassiz: Fotografia, Corpo e Ciência, Ontem e Hoje. São Paulo: Capacete: 29th. São Paulo Biennial, 2010. “A coleção fotográfica de Louis Agassiz, reunida no decorrer da Expedição Thayer ao Brasil durante os anos de 1865 e 1866, compõe um acervo visual de significativo valor para o conhecimento da história da fotografia antropológica e dos estudos racialistas que estiveram em voga na segunda metade do século XIX. Composta por quase 200 imagens, esta coleção de fotografias encontra-se ainda hoje praticamente inédita, guardada no Museu Peabody de Arqueologia e Etnologia da Universidade de Harvard. Apesar do quase desconhecimento a respeito deste conjunto fotográfico, a coleção da Expedição Thayer apresenta-se como uma das mais completas coleções a respeito da população brasileira na segunda metade do século XIX. Esta coleção realizou um amplo registro da população africana de diferentes origens étnicas presentes no Rio de Janeiro daqueles anos, como também documentou a variedade dos tipos mestiços existentes em Manaus. Do conjunto da coleção, as organizadoras deste livro escolheram 40 fotografias, muitas das quais publicadas aqui pela primeira vez”. p. 30.

Figura 8: Augusto Stahl. Retrato de moça da etnia “Mina Ondo” com turbante e colar (1865) - Rio de Janeiro, c. 1865.

Figura 9: Louis Agassiz Photographic Collection. Pure Race Series. Africa Album. Somatological triptych, identified as Mina Aouni.



Figura 8: Acervo do Peabody Museum of Archaeology & Ethnology, Cambridge, EUA. Foto reproduzida de George Ermakoff, *O negro na fotografia brasileira do século XIX*

Figura 9: Photographer: Augusto Stahl. Rio de Janeiro, 1865. Courtesy of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.

Ao intervir digitalmente na série *Amas de leite*, busco inverter a lógica e trazer para o foco as imagens das mulheres negras em primeiro plano com outro olhar: o de uma pessoa negra. Destaco o preto da pele em relação ao fundo e velo as identidades das crianças com o branco a fim de trazer ao público o mesmo questionamento que tive em pensar quem eram aquelas pessoas. Quem eram aquelas mulheres. O olhar, me levou a de fato analisar imagens do passado e questioná-las no presente. E sua produção me transportou até a busca da minha própria identidade, a fim de entendê-la. Ao partilhar através da empatia e vivência com o corpo daquelas mulheres.

Na tão conhecida imagem da mulher que simula um cavalinho, há, particularmente, o peso da criança em suas costas, um peso que representa o peso

da branquitude no nosso dia-a-dia. Representa também o peso que persiste sobre a mulher negra de cuidar do outro, mas não ter alguém que cuide dela mesma. Essas são algumas das simbologias que descrevem violências vividas por mim ao longo da minha vida. A partir disso surgem perguntas: “Existe alguma possibilidade dela ter feito parte da jornada da minha família? Ou será que ela, até mesmo, conviveu com algum deles? ” Ao me apropriar de algumas dessas fotografias e pensar na identidade delas eu buscava preencher o mesmo buraco identitário que eu via em mim ao me olhar no espelho.

FIGURA 10: Retrato de babá brincando com criança. Sem especificação de formato. Foto de Jorge Henrique Papf. Petrópolis (RJ), c. 1899.



FIGURA 10: Pertence à coleção George Ermakoff. Reproduzido de ERMAKOFF,

George, op. cit., p. 98;

2.3 FAMÍLIA INTER-RACIAL, CORPO MULATO E O NÃO-LUGAR

Nasci em uma família com um contexto muito parecido com o de várias pessoas brasileiras: interracial. Em um país onde o lema comum é o de que “somos todos iguais”, e que ao mesmo tempo provoca pouca discussão sobre o racismo e pensamento crítico em relação ao colonialismo, nascer em uma família com esta dinâmica fez com que eu lidasse com várias micro-violências veladas no ambiente

de casa, onde o afeto se mesclava ao racismo. A realidade é que, por muitas vezes, nunca me foi dado o título e reconhecimento de meus familiares, enquanto uma menina negra. Minha negritude era “diminuída” por termos como: morena, moreninha, doce-de-leite e por fim mulata. Mulata foi uma das palavras principais e mais marcante em minha memória e construção de menina a mulher. A palavra, que é extremamente racista, surgiu para caracterizar pessoas que como eu, que nasceram de uma relação interracial com fenotipos mesclados com o da negritude e branquitude. Cresci ouvindo de colegas adultos de meus pais coisas como “*Quando crescer vai dar trabalho*”, “*Você tem os traços tão finos e lindos*”, “*Pelo menos seu cabelo não é tão duro, poderia ser pior*”, e dentre outras alegações absurdas do mesmo tipo. Existia para mim, dentro desses comentários uma promessa e alegação: eu não era feia e indesejada como uma mulher negra mas também nunca teria o mesmo desejo e respeito que uma mulher branca tem. Era também um futuro de que apesar de considerada feia e preterida entre a infância e adolescência, isso não seria para sempre, afinal a *Globeleza*²⁷ (*Figura 11*) existia todos os anos no carnaval. O desejo e autoestima aqui eram apenas suposições. O imaginário da mulher mulata com promoções do carnaval era desejo e ideal para todos, mas ao mesmo tempo apenas um lugar de hiperssexualização de nossos corpos, entendidos como corpos existentes apenas para relações sexuais casuais, samba, trabalho. E inclusive, aplaudir e celebrar nosso então embranquecimento. “União” entre preto e branco, nem um nem outro. Esse era o desejo do Brasil.

²⁷ *Globeleza* é a cobertura de desfiles e eventos de carnaval no Brasil feita pela emissora de televisão Rede Globo. Por muitos anos o anúncio de início da temporada carnavalesca era marcada pela presença de alguma “musa de carnaval” escolhida da época, que dançava samba seminua e com pinturas coloridas de glitter em todo corpo a cada intervalo da programação. Uma das presenças mais famosas foi Valéria Valenssa, uma mulher negra e por muitos entendida e lida racialmente enquanto mulata, não só ela mas as outras musas existentes posteriormente a ela, se encaixavam no mesmo “padrão”. O termo, que carrega com si o imaginário de um o corpo, que quando feminino, é cheio de “samba no pé” e sensualidade, tornaram a forma física da mulher negra seminua a representação do que seria o carnaval no Brasil. Apesar da vinheta ser considerada clássica, muitos criticavam e entendiam o peso da emissora transmitir em rede nacional a imagem de uma mulher negra seminua que perpetuava estereótipos racistas e reforçava a hiper-sexualização desses corpos. A última presença de uma ação nos mesmos moldes ocorreu em 2020, antes da pandemia com a dançarina Erika Moura. Em dias atuais, mulheres negras aparecem nessas chamadas de outra maneira, a mais recente, lançada para o carnaval de 2024 inclui as cantoras Alcione e Ludmilla cantando a clássica música de vinheta. A mudança é uma simbologia importante de avanço na sociedade enquanto revisão de antigos conceitos e simbologias demonstrando que é possível celebrar o Carnaval sem perpetuar estereótipos racistas. “Por que a Globo matou a *Globeleza*; entenda os motivos” - 17/02/2023 - Ilustrada - Folha. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/02/por-que-a-globo-acabou-com-a-globeleza-apos-polemicas-com-racismo-e-nudez.shtml>>. Acesso em: 10 jan. 2024.

Figura 11: Globeleza.



Figura 11: Folha Imagem/Milton M. Flores

Acabei crescendo no “não-lugar”, pois apesar das maravilhas entendidas para uma mulher mulata ainda assim por muitos anos não me encaixei exatamente em sua descrição. O corpo curvilíneo e a famosa “bunda grande” apareceram somente já em meio da minha fase adulta. Antes disso, sempre fui muito magra e lidar com essa mudança, principalmente após meu entendimento racial em saber os pesos e estereótipos desse corpo me afetaram. Em um trabalho recente, chamado *FROM BRAZIL* (2022), fazendo uma referência ao termo “corpo exportação” da mulher mulata brasileira, e com essas questões presentes em meu pensamento novamente após alguns anos, fiz uma *fanzine*, em formato de folheto e poster, com desenho digital, colagem e usando principalmente como referência fotos em autorretrato do meu corpo. As poses também são uma conexão com as fotografias das expedições e estudos do Louis Agassiz, citado anteriormente, a fim de discutir o lugar do corpo

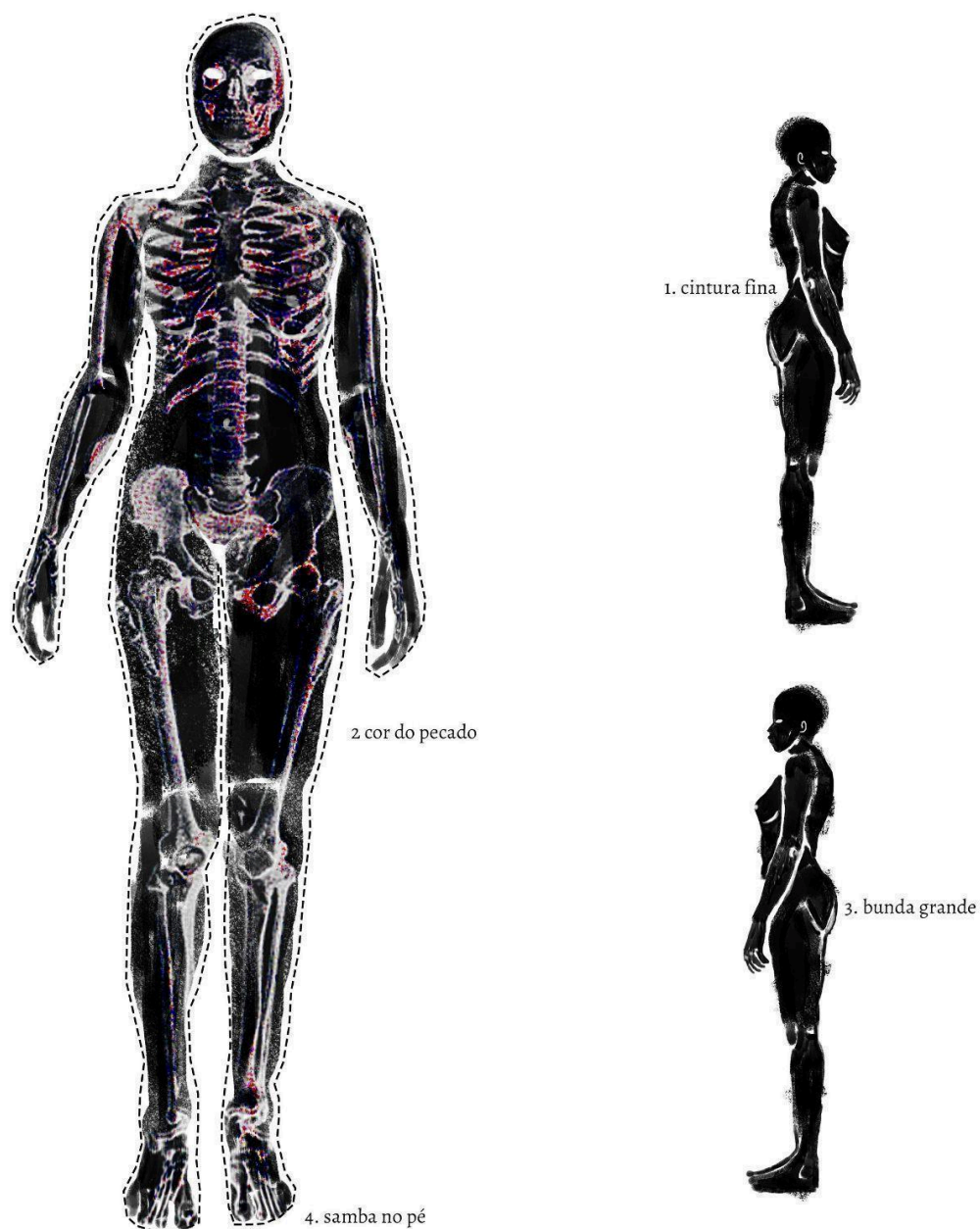
de uma mulher negra e sua sexualização. O não lugar da mestiçagem como alguém visível ao olhar e desejo do *Outro* mas que também ocupa a invisibilidade de outras questões como: afeto, empregabilidade e individualidade para além do desejo sexual.

FIGURA 12: FROM BRAZIL (2022), Zine autoral

MU.LA.TA*

substantivo feminino | BRASILEIRISMO • BRASIL

1. filha de pais de etnias diferentes, sendo um negro e outro branco.
2. mulher que apresenta traços físicos característicos de descendente de brancos e negros.



*Etimologia (origem da palavra mulata). A palavra mulata deriva como feminino de mulato, este deriva da junção de "mulo", animal híbrido, e do sufixo -ato

eu sou uma mulher?
ou apenas um corpo?
Vivo entre o **invisível** e o **visível**



FIGURA 12: Imagem autoral.

A lei 11.645/08, já citada, a qual torna obrigatório o ensino de questões étnico-raciais nas escolas, foi criada apenas em 2003 e atualizada em 2008, para inclusão de ensino de cultura indígena, quando eu tinha por volta de apenas 6 anos de idade. A importância dessas leis fez com que as pessoas brancas passassem a se reconhecer como pessoas brancas e entender o que isso significa num contexto de opressão e privilégios. Um desses privilégios é ter o seu passado registrado e documentado, como aconteceu com meu núcleo paterno, os Smith. Já os Alexandre, lado materno, também vindo de classe baixa como o núcleo paterno, jamais tiveram o mesmo privilégio de saber sobre suas origens. Achille Mbembe escreve em *Crítica da razão negra*, no capítulo intitulado “Sujeito racial”, que “a comunidade racial é uma comunidade fundada na recordação de uma perda - a comunidade dos sem-parentes.”²⁸ Este núcleo marcado pela racialidade é principalmente composto por mulheres, ou seja, um núcleo matriarcal que sempre teve que estar à frente do trabalho, desde muito cedo, para a manutenção da família. Diaristas, babás, lavadeiras, passadeiras. O trabalho impediu que minha avó materna aprendesse a ler, enquanto minha avó paterna teve a oportunidade de acesso aos estudos. A racialidade de cada núcleo influenciou muito a possibilidade de acessos de cada um, ainda que não houvesse diferença significativa entre as classes sociais de ambos. Quando eu cursei a graduação, consegui visualizar os vazios de cada espaço e entender como eles refletiam a minha identidade. Para me entender era necessário entender aquelas e aqueles que vieram antes de mim e tecer essa narrativa junto deles e delas.

²⁸ Mbembe. *Crítica da razão negra*, 2018, p.73.

FIGURA 13: "Smith". Intervenção sobre fotografia.

FIGURA 14: "Alexandres". Intervenção sobre fotografia.



FIGURA 13: Imagem autoral da artista com acervo familiar.

FIGURA 14: Imagem autoral da artista com acervo familiar.

A intervenção digital nas fotografias que compõem o trabalho *Diáspora* tencionam o passado familiar ao exibir a textura da linha de bordado que foram inseridas digitalmente nas fotografias (*Figura 13 e 14*). Essas linhas remetem ao mapa que compõe o mesmo trabalho. Esse mapa foi feito com as mulheres da minha família e, juntas, bordamos o caminho do tráfico de pessoas negras escravizadas do continente africano até o Brasil. As linhas do bordado do mapa atravessam fotografia representando o caminho que meus ancestrais fizeram até chegar à união dessas famílias.

Encontrei as fotografias durante a pesquisa, revisando arquivos familiares em busca de imagens do núcleo da minha mãe e meu pai. Foi triste perceber, inclusive, que os registros da família *Smith* eram mais ricos do que os da família *Alexandre*. Ambos os núcleos pertenciam à classe baixa, no entanto, os Alexandre tinham menos acessos a pequenos luxos, tais como a documentação fotográfica. A diferença de quantidade de pessoas nas fotos também me chamou muita atenção na época. Em ambas as imagens, meus pais aparecem ainda crianças, meu pai ao centro da imagem da esquerda, deitado ao chão, e minha mãe na imagem da direita está com os braços cruzados e tem aproximadamente 3 anos de idade (*Figura 14*). Vi, na intervenção de imagens de arquivo particular, o mesmo lugar de explorar narrativas como nas fotografias de amas-de-leite, uma prática que iria se tornar cada vez mais presente em minhas produções.

2.4 SÉRIE DIÁSPORA: AMAS DE LEITE

A Série *Amas de leite*, produzida por mim, começa também como um estudo de apropriação de imagens que mesclou desde a aquarela até a intervenção digital sobre as fotografias dessas mulheres (*Figura 15*). As amas de leite que aparecem são, em sua maioria, pessoas anônimas com seus senhores. O objetivo das intervenções era chamar atenção do espectador para a presença do corpo daquelas mulheres. Se o preto da pele as tornou desconhecidas pelo olhar branco dos fotógrafos, ao meu olhar, o preto de suas peles as colocavam em primeiro plano, não apenas pela empatia para com as mulheres mas também pela minha vivência enquanto mulher negra.

Entendo que o olhar é a janela de quem somos. Ele carrega nossa noção de mundo, inseguranças, certezas e identidade. Nas fotografias das amas eu me

conectei muito com seus olhares, que apesar de me chamarem atenção pareciam ser totalmente ignorados pelo seu entorno na época. O preto da pele era sempre, e às vezes ainda é, atualmente, a primeira característica a ser observada ao olhar de uma pessoa branca. Com Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (1957), pesquisadora oxunista e nigeriana, destaca em *Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos*, aprendi como o corpo também é lugar no mundo. É como as pessoas leem umas às outras. É presença, história e política. O corpo carrega mensagem e signos de quem esse indivíduo é. Além da presença metafórica e física, o corpo ganhou importância no ocidente pois percebemos o mundo através da visão. Ao ver, reparamos nas diferenças e isso molda a nossa realidade. Enquanto ocidental, fica claro, principalmente nas fotografias, o motivo de ter me conectado com o olhar de mulheres comuns a mim. Já que tendemos a notar a diferença do Outro para pré-julgamentos, ou notar semelhanças para criar empatia. Foi também por causa do olhar que pessoas brancas ditaram hierarquias raciais. Pela diferenciação de fenótipos, cultura, postura e linguagens.

Consequentemente, uma vez que o corpo é o alicerce sobre o qual a ordem social é fundada, o corpo está sempre em vista e à vista. Como tal, invoca um olhar, um olhar de diferença, um olhar de diferenciação – o mais historicamente constante é o olhar genericado. Há um sentido em que expressões como “o corpo social” e “o corpo político” não sejam apenas metáforas, mas possam ser lidas literalmente. Não surpreende, portanto, que, quando o corpo político precisou ser purificado na Alemanha nazista, certos tipos de corpos tiveram de ser eliminados.

A razão pela qual o corpo tem tanta presença no Ocidente é que o mundo é percebido principalmente pela visão.²⁹

O olhar não retratado nas imagens representa como suas humanidades eram apagadas frente a tonalidade da pele e suas identidades individuais. O branco no corpo das crianças remete ao branco do leite. Imita a textura de jorros que saem das mamas, ao mesmo tempo que remetem a gotas de sangue. Existia, nesse ato de amamentar, a forte violência de que os corpos daquelas mulheres negras serviam como fonte vital para alimentar o Outro, com um líquido produzido inicialmente para alimentar outro corpo negro. Impede falar.

²⁹ 10 Oyěwùmí, Oyèrónkẹ́. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. p. 28.

Figura 15: Série Diáspora: Amas de Leite (2019). Intervenções feitas em desenho digital sobre fotografias apropriadas de Amas de Leite do século XIX.



Figura 15: Mayara Smith. Imagem autoral.

2.5 SÉRIE DIÁSPORA: MAPA DIÁSPORA

Durante a criação da série, foi ficando cada vez mais óbvio, em minha pesquisa sobre identidade, que parte da solução estava ao meu lado. As mulheres da minha família poderiam contribuir com suas falas e trabalhar junto comigo. Afinal, o apagamento tinha sido conjunto para todas nós. *Diáspora*, 2019, funciona como uma instalação, em sua montagem temos o mapa, bordado com cabelos trançados em tecido americano cru e linha vermelha, além disso, mais 10 fotografias e um vídeo (nunca mostrado), do registro de todo processo de produção do bordado feito junto aos meus familiares. O vídeo, assim como nas fotografias, dá enfoque a detalhes de nossos corpos como as mãos, pés e braços. Em sua versão vídeo, é possível, junto às cenas, ouvir as vozes de cada uma relatando memórias sobre nossos familiares, que temos poucas informações.

Os cabelos, que são de minha coleção, representam o caminho de navios negreiros até ao Brasil (*Figura 16*). A obra é uma instalação que compõe a série *Amas de leite*. Durante o desafio principal era de que apenas uma de nós sabia costurar: a minha tia, Ana Célia. Nos encontros para a produção, além das conversas sobre nossas origens perdidas, ela também nos ensinava a costurar. Juntas, reconstruímos rastros de memórias que existiam sobre as figuras negras desconhecidas da nossa história. Dentre elas estavam: a mulher que veio laçada, uma figura feminina que veio da Bahia, um bisavô que veio da Síria e desapareceu e todo um caminho misterioso da Bahia até Minas Gerais. Nenhum desses contos tinha muitos detalhes, nomes, datas ou imagens. De uma linha a outra resolvi também registrar o processo por vídeo e fotografia. Os cabelos que já eram colecionados há um tempo por mim, sem que eu entendesse muito o porquê, entram aqui após um longo período de uma antiga instalação onde enchia uma banheira de cabelos, instalação que jamais repeti até hoje. Foi durante a realização de *Diáspora* que eles passaram da cabeça para, finalmente, atuar ativamente na minha produção. Entendo, hoje, que esse hábito de colecionar cabelos vem também da necessidade de entender a raiz de muitas coisas.

Os anos de alisamento capilar, durante os quais a raiz do cabelo crespo me incomodava muito e também incomodava parte de meus familiares por racismo e

pressão estética, foram deixados para trás quando assumi meu cabelo natural que, evidentemente, faz parte da minha afirmação de negritude que por anos estava sendo reprimida. Tudo que ali insistia em crescer era, então, colecionado e usado para contar minha história e minha relação comigo mesma. As tranças e a textura do crespo fortaleceram um relacionamento positivo com meu cabelo e, conseqüentemente, desenvolvi certa dificuldade de desapego a cada mudança. Nesse contexto, nasceu uma coleção que, hoje, ocupa quadros e funciona como uma instalação dentro de casa.

Figura 16: Série Diáspora: Diáspora (2019) trabalho autoral. 152x66cm. Instalação de bordado com cabelo trançado em tecido americano cru, acompanha também 10 fotografias e um vídeo do registro de todo processo de composição do bordado feito junto aos meus familiares.



Figura 16: Fotografia por Camila Parreira. Arte de produção autoral.

2.6 CABELO COMO OBJETO DE COLEÇÃO, EMPODERAMENTO E CRÍTICA A ESTÉTICA HEGEMÔNICA BRANCA

É indiscutível como existe para nós, enquanto mulheres, uma pressão estética sempre imposta através de comentários, imagens e olhares que recebemos diariamente em sociedade. O patriarcado impõe a uma mulher que ela sempre esteja bem arrumada e em sua “melhor versão”. Essa melhor versão tem como modelo uma mulher branca, magra e com traços europeus e de cabelos “adestrados”, lisos, longos, bem hidratados. Eu, enquanto um corpo que vai contra todos esses padrões, tive sempre que lidar com olhares e comentários racistas e machistas logo cedo, durante a infância. Fui ensinada que meu cabelo natural não era bonito. A raiz crespa, grossa e que crescia volumosa, precisava, desde cedo, ser domada e escondida. Em outras palavras, conheci, ainda criança, os tratamentos químicos de relaxamento e alisamento para cabelos.

Os tratamentos eram muito dolorosos, queimavam o couro cabeludo e tinham um cheiro forte de guanidina, substância química comum usada para relaxamento capilar. Cresci achando esse “ritual”, feito rigorosamente a cada três meses, algo natural. Algo que eu precisava fazer. Não tinha muita escolha. Afinal, existia em mim uma negação de minhas origens negras e a busca pelo tão sonhado e ideal cabelo liso que, mesmo em meio a tantos processos de relaxamento, nunca alcancei como desejava, em seu aspecto “natural”, ao olhar do outro a raiz crespa, por mais que alisada, sempre era uma das primeiras coisas a serem notadas como não-natural. Esse relato parece muito íntimo, mas é, na verdade, um processo muito comum a todas mulheres negras e racializadas que jamais correspondem aos padrões estéticos de uma sociedade racista, seja uma narrativa sobre o cabelo, sobre a pele ou o corpo. Apesar de parecer uma história superficial, apenas sobre aparência, o cabelo crespo às vezes nos afasta de possibilidades reais em meio ao mercado de trabalho, por pré-julgamentos, ou até mesmo de ocupar outros espaços pelo desconforto de olhares e risadas. Cida Bento³⁰, em sua experiência de trabalho no mundo corporativo atuando como psicóloga nos processos de seleção de pessoas

³⁰ Bento. Pacto da branquitude, 2022, p. 106-107.

para o trabalho, narra inúmeras ocasiões em que a aparência de pessoas negras foi um fator decisivo para que a contratação não fosse realizada pela empresa. Uma dessas histórias narradas foi a de uma jovem negra, fluente em três idiomas, pós-graduada em ótimas universidades do país e com experiência em cargo de comando que enfrentava muitas dificuldades em ser contratada para cargos de liderança. Ela ouviu, certa vez, de uma consultora de recursos humanos que o seu perfil nas redes profissionais era muito “descolado”. O que a consultora queria dizer, na verdade, é que o cabelo crespo, volumoso e as roupas coloridas não soavam bem como um cabelo liso e roupas de cores sóbrias. Não é que as características de mulheres negras as impeçam de ingressar no mundo do trabalho, como já foi dito que o trabalho doméstico é desempenhado, em sua maioria, por mulheres negras. Essas características impedem essas mulheres de ocuparem cargos de liderança, cargos bem qualificados. Há também o desafio diário meio cotidiano com perguntas sempre inconvenientes como, por exemplo, “*como você lava esse cabelo?*”, “*posso tocar?*”, “*uau! é bem macio*”, dentre outras mil e umas frases que poderia escrever um livro inteiro sobre. Em “*Sem Perder a Raiz - corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*” de Nilma Lino Gomes, a pesquisadora fala sobre o cabelo negro através de várias entrevistas realizadas com donos de salão afro em Belo Horizonte e seus clientes. Ela entende o cabelo como uma extensão de nosso corpo e ao mesmo tempo como agente de nossa afirmação da negritude através de penteados como tranças, dreads e outros. A relação entre corpo e cabelo, é também motivo de amor e ódio, e parte dessa construção se dá em nossa infância e continua por toda vida.

Mesmo que reconheçamos que a manipulação do cabelo seja uma técnica corporal e um comportamento social presente nas mais diversas culturas, já vimos que para o negro, e mais especificamente para o negro brasileiro, esse processo não se dá sem conflitos. Esses embates, como já vimos, podem expressar sentimentos de rejeição, aceitação, ressignificação e até mesmo de negação de pertencimento étnico/racial. As múltiplas representações construídas sobre o cabelo do negro no contexto de uma sociedade racista influenciam o comportamento individual.³¹

Em minha pesquisa, eu inconscientemente após a transição capilar e assumir o meu cabelo crespo, passei a colecionar os fios a cada mudança. São tranças,

³¹ Gomes, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. 2ª edição, Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2008. p. 202.

dreads, extensões e restos de cabelos após cortes. A possibilidade de penteados afros realmente moldou muito a minha postura política e pessoal de encarar minha negritude, com essas mudanças senti um primeiro contato, digamos que ancestral, com a cultura e identidade preta. O início de uma relação que não havia tido na infância, devido a negação da minha família com sua própria identidade negra e desinformação quanto a minha leitura racial.

(...) a construção da identidade negra no Brasil passa pelo que Marcel Mauss, ao estudar técnicas corporais, chamou de fatores físico-psicossociológicos.

Essa maneira particular de se relacionar com o corpo, com a subjetividade e com a cultura se dá em determinado contexto social, histórico e político. E é esse contexto, juntamente com a experiência individual, que vai compor o complexo terreno da identidade negra. Homens e mulheres negras de diversas partes do mundo a constroem de formas variadas, embora tragam consigo algo que os une: um pertencimento racial, oriundo de uma mesma ancestralidade africana, cuja maneira de lidar com o cabelo é uma forte expressão da cultura ³²

Olhando para minha trajetória, vejo que o colecionismo foi uma maneira de lidar também com finalmente estar tranquila com a textura do meu cabelo e com ele saudável, longo, como nunca tinha sido antes, de diversas cores e formas. Quando comento para terceiras pessoas sobre essa coleção, a reação comum é de estranheza, mas em minha dinâmica familiar essa sempre foi uma prática comum. Minha mãe, por exemplo, têm o costume de guardar cabelos para serem usados em extensões entre idas e vindas a salões de beleza. O uso de *megahair*³³, sempre foi uma das práticas favoritas da minha mãe, que tem certa dificuldade de aceitar a própria textura de seu cabelo crespo e, por isso, prefere optar por cachos mais abertos e largos com o uso dessa técnica. Quando disse a ela que estava mantendo uma coleção, mas para usar na prática artística, por volta de 2017, fui, inclusive, incentivada pela minha mãe que deu parte dos cabelos que ela havia guardado nas gavetas até aquele dia para a minha primeira instalação. *Re(nascer)* (Figura 17), foi a minha primeira experiência com instalação. A proposta surgiu durante uma disciplina de graduação, em que nós da turma tínhamos disponível para uso a

³² 12 Gomes, Nilma Lino. Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 2ª edição, Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2008. p. 208.

³³ Megahair. *mega-hair, ou ainda, megahair é, no Brasil, um termo em inglês utilizado para se referir a alongamento de cabelo (também, alongamento capilar) ou extensão de cabelo (também, extensão capilar).*[1] Na prática, refere-se a interações de cabelos naturais para aumentar o comprimento e volume ao cabelo de homens e principalmente de mulheres.

ocupação de algum cômodo da então antiga Casa Imaginária, localizada no bairro Santo Antônio, zona centro-sul de Belo Horizonte. O ambiente, que já não existe mais, era um espaço colaborativo. A casa era modificada a partir das propostas de cada um de seus ocupantes. Naquele período, havíamos proposto a utilização da casa como um local de produção que resultaria, ao final do semestre, em uma futura exposição e feira gráfica coletiva a fim de apresentar os trabalhos ali desenvolvidos por todos nós. O espaço funcionou, então, como uma semi-residência artística, já que nos reuníamos semanalmente para ter algumas aulas e produzir, usando a casa como um ateliê coletivo. Ao pensar em uma proposta de obra, compondo com o espaço da casa, logo escolhi o banheiro. Para mim, o banheiro foi, por muito tempo, um espaço de recolhimento, onde eu poderia me permitir ser frágil longe dos julgamentos do mundo lá fora. Muitas vezes, ainda fico sozinha: eu e o espelho. Horas de observação minuciosa a respeito dos detalhes do meu corpo, em épocas de mais insegurança e muita tristeza, para entendê-los. Encarando também frustrações vindas do meu cabelo e frustrações emocionais confessadas apenas a mim mesma. O banheiro também ressignifica esse antigo sentido de lugar de fuga para lugar de acolhimento. Sozinha, frente ao espelho ou embaixo do chuveiro, aprendi a observar meu corpo com outro olhar de mais afeto do que medo, tristeza e raiva.

Minha relação com cabelo, principalmente, passa por esse ambiente. De alisado ao crespo, vivi horas lutando com a chapinha e, anos depois, após realizar o corte de todo produto químico, entendendo e aprendendo como me relacionar com um cabelo novo que antes vivia escondido e eu não conhecia e nem sabia cuidar.

O banheiro do espaço expositivo contava com uma arquitetura antiga e clássica. Composta por azulejos floridos e bem decorados. Uma banheira, pia, vaso e até um bidê. Apesar da composição clássica, possuía também um grande espelho, um pouco mais moderno, que chamou minha atenção pensando em sua estrutura como uma possível superfície de intervenção com desenhos de minha silhueta. Para o desenho escolhi usar batom vermelho como símbolo de um adereço estético comum e cotidiano usado pelas mulheres, o qual revela um desejo de autoestima. Apesar da simbologia, a intervenção em si não fala de um corpo que não acreditava em suas potências internas e físicas, mas que após o conhecimento da estrutura e entendimento racial, passou a acreditar. Por isso, o desenho no espelho é, na verdade, uma silhueta que “vibra” no entorno da sua forma principal representando

mudança e movimento. O modo como uma pessoa se enxerga internamente tende a transparecer em nossa maneira de se comportar com terceiros. Seja em escolhas de roupa, estilo de cabelo, personalidade, altura da voz, modo de caminhar, espaços que escolhemos frequentar, nas amizades que resolvemos manter, etc., Porém, nem sempre esse conjunto de escolhas e construções refletem de verdade a personalidade interior que habita aquele corpo. Ao se olhar no espelho o espectador se vê, interferido pela imagem que construí de mim mesma. O desenho sobre o reflexo do espectador faz com aquele corpo, que costumava estar tão familiarizado a ver, deixe de ser um reflexo próprio e individual de si mesmo para agora ser agora um reflexo misto sob o olhar do *Outro* emulando minhas sensações vividas.

O cabelo na banheira entra como uma textura simbólica e metafórica para o passar do tempo. Acredito fielmente que, ao longo dos 15 anos da minha vida em que usei química de relaxamento para diminuir o volume da raiz crespa de meus cabelos, perdi por queda e fraqueza dos meus fios, uma quantidade considerável de mechas que seriam equivalentes para encher uma banheira. Fiquei fantasiando com a chance de uma possível performance, que não tive desenvoltura de realizar, mas teve influência na composição da instalação, caso alguém ousasse entrar na banheira. Falo aqui do movimento de entrada e saída dela após “banhar-se”, deixando o antigo para trás e dando de cara com seu “novo eu”. Há uma certa ironia nesta comparação, pois nem todos os cabelos da banheira eram de fato meus, porque minha coleção de cabelos que compõem a instalação era formada por cabelos naturais e sintéticos. Em minha primeira montagem recorri ao uso de cabelos sintéticos pessoais e da minha mãe, além de outros doados por amigos e pessoas desconhecidas recolhidas em salões de cabeleireiro que percorri recolhendo sobras de cabelo pelo chão. Literalmente fios deixados para trás, porque seus antigos “donos” queriam ver no espelho agora uma nova versão de si mesmos.

Figura 17: Re (nascido) (2017), instalação artística em banheiro.



Fotografia de acervo pessoal e arte autoral.

A luz vermelha, usada na instalação, funciona para criar uma atmosfera que acolhe, mas também afasta, representando a dualidade a respeito desse ambiente. Sei que a relação com o banheiro, e principalmente com a imagem de si, não é a mesma para todos os corpos, sobretudo no caso das pessoas brancas que não sofrem opressões do mesmo tipo.

O cabelo para pessoas negras, principalmente para mulheres negras, é de extrema sensibilidade porque é uma característica central no discurso racista e, portanto, usado como instrumento para subordinação de pessoas negras:

Mais do que a cor de pele, o cabelo tornou-se a mais poderosa marca de servidão durante o período de escravização. Uma vez escravizadas/os, a cor da pele de africanas/os passou a ser tolerada pelos senhores *brancos*, mas o cabelo não, que acabou se tornando um símbolo de “primitividade”, desordem, inferioridade e não-civilização. O cabelo africano foi então classificado como “cabelo ruim”. Ao mesmo tempo, *negras* e *negros* foram pressionadas/os a alisar o “cabelo ruim” com produtos químicos apropriados, desenvolvidos por indústrias europeias. Essas eram formas de

controle e apagamento dos chamados “sinais repulsivos” da *negritude*.³⁴

O mecanismo de violência e repressão de corpos negros através dos cabelos, como cita Grada Kilomba, faz com que, quando “libertos” desse mecanismo de controle de pessoas brancas, o cabelo saia do lugar de ódio para se tornar afirmação e resistência da identidade negra. Dentro das artes visuais, existem outras artistas que questionam, com seus trabalhos, a importância do cabelo para as mulheres negras, as quais serviram para mim também como uma fonte de inspiração. No Brasil, são muitas as conotações racistas criadas para se referir aos cabelos crespos. Uma delas bem conhecida é “bombril”, marca de uma esponja de aço famosa usada para lavar panelas. A artista visual Priscila Rezende, de Belo Horizonte, traz à tona em seus trabalhos, a partir de um olhar de vivência pessoal enquanto uma mulher negra, questionamentos a respeito da presença de corpos pretos na sociedade brasileira. Os temas passam por variadas camadas, dentre as quais a violência, a representação a partir de estereótipos, gênero e outras limitações e violências ocasionadas pelo racismo. Tendo para si como linguagem principal a performance e a fotografia, Priscila coloca seu corpo diretamente em encontro com o público, em diversos espaços da cidade. As ações corporais da artista, com algumas representações bem diretas sobre os assuntos escolhidos por ela, fazem com que o público lide imediatamente frente à sua abordagem, convidando para que criem diálogos e indagações de suas próprias ações. Frente a performance, uma pessoa branca, por exemplo, é convidada a lidar com os efeitos de seus privilégios em nossa sociedade sem que fuja da culpa e ignore os reais efeitos das estruturas raciais. Em *Bombril (Figura 18)*, a artista esfrega, durante em média uma hora, seus cabelos contra panelas de alumínio para se referir aos termos associados à textura do cabelo de pessoas negras tidos, de forma preconceituosa, como uma esponja de aço: áspero, duro, seco... Os termos criados para se referir a fenótipos de pessoas negras são, muitas vezes, reflexos da cultura escravagista de afro-descendentes do Brasil, em que mulheres e homens negros, viviam para realizar trabalhos manuais de cozinha, cuidado e servidão. Associar nossos cabelos a uma ferramenta usada no cotidiano para limpeza, demonstra como os corpos de pessoas negras ganharam conotações e leituras que remetem a esses trabalhos, de maneira

³⁴ KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019., p. 127.

racista, como se o corpo fosse uma extensão da casa e nunca um corpo humano completo. Como afirma Florestan Fernandes: “o trabalho lança raízes no Brasil através do trabalho escravo”³⁵

A ação de Priscila durante a performance, que é repetitiva e cansativa, também remete à minha história pessoal que citei anteriormente, a de auto aceitação, mas que é, de certa, forma universal para mulheres negras que passam muitas vezes uma vida inteira no movimento de acolher e entender sua beleza natural como válida. Óbvio que beleza muitas vezes é algo subjetivo, mas em nossa sociedade o olhar é treinado para entender certos traços como bonitos ou aceitáveis e outros não. Assim, pessoas negras crescem com a noção de que nossos traços, que remetem a fenótipos de negritude, não são bonitos ao nosso próprio olhar e, muito menos, ao olhar do outro. Por isso, em Bombril o espectador é colocado frente a artista durante uma hora, tendo que observar uma ação que desencadeia desconforto. Esse incomodo se assemelha a sensação vivida por indivíduos negros durante toda uma vida de rejeição.

Figura 18: Bombril (2010), performance e série fotográfica. Imagem do site da artista.



Figura 18: Imagem do site da artista.

Para ampliar a discussão em outras linguagens das artes visuais, temos também a artista Renata Felinto, que com seu trabalho *Também quero ser sexy*

³⁵ Fernandes apud Bento. Pacto da branquitude, 2022, p. 88.

(Figura 19) como série de desenhos faz referência a personagem criada para sua performance *White Face and Blonde Hair* (Figura 20), que representa a clássica imagem de uma mulher padrão de beleza no Brasil: branca e loira, traços que vão contra todos os fenótipos de Renata. Durante a ação, a artista caminha pela rua Oscar Freire, em São Paulo, conhecida por ser de alto padrão econômico e cujos frequentadores são predominantemente pessoas brancas, ela questiona a exclusão da ocupação de espaços públicos por pessoas não-brancas, que nunca são esperadas para estar nesses espaços comuns às pessoas de grande poder econômico.

Figura 19: Também quero ser sexy (2012), performance e série fotográfica.

Figura 20: *White Face and Blonde Hair* (2012), performance e série fotográfica.



Figura 19: Série fotográfica. Imagem do site da artista.

Figura 20: Performance e série fotográfica. Imagem do site da artista.

Ao usar no rosto uma maquiagem que embranquece seu tom de pele, a artista faz uma referência ao *blackface* (Figura 21), prática racista usada, principalmente nos Estados Unidos, entre a transição da abolição da escravatura. *black-face* era uma maneira de pessoas brancas satirizar e ridicularizar pessoas negras, pintando a pele de preto como modo de representar de maneira estereotipada e racista, a aparência de pessoas negras para shows de comédia. A ação, que hoje é repudiada e entendida como violenta, já foi explicada milhares de

vezes por meios de comunicação, mas, infelizmente, ainda acontece em eventos como o carnaval em que foliões brancos usam perucas com penteado *black power*, enchimentos para peito e bunda como representação da personagem racista “Nega Maluca” (Figura 22), repercutindo o estereótipo visual depreciativo de mulher negra.

O cabelo, principalmente no estilo “*black power*”, representa, para muitas pessoas negras, ancestralidade e resistência política. Com tradução literal de “poder negro”, o *black power* nasceu como símbolo de empoderamento no movimento negro por volta dos anos 60 nos Estados Unidos, pelos Panteras Negras³⁶.

Kobena Mercer (1994, p9-16), ao analisar o cabelo do negro como estilo político, lembra que o negro e a negra norte-americanos, durante o período da História, usaram um estilo de cabelo denominado “afro”, que implicava o uso do cabelo crespo na sua textura natural (...) Segundo o autor, esse estilo simbolizava uma tentativa de reconstituição da África, integrando um processo de luta contra-hegemonico e ajudando a redefinir a classificação racial do povo negro norte-americano, não mais como negros, mas como afro-americanos.³⁷

Foram, através de movimentos como de Pantera Negra e o uso de “*black power*”, que os cabelos crespos começaram a ganhar significado para pessoas negras como símbolo de beleza e também de poder, tirando nossos corpos e cabelos do lugar de inferioridade no qual a branquitude esperava que estivéssemos. Por isso, cenas como “Nega Maluca” e “*black face*”³⁸, no século XXI, são cansativas para um diálogo que pessoas negras vem tentando estabelecer há anos.

³⁶ Panteras Negras. *Os Panteras Negras foram um partido político norte-americano surgido em defesa da comunidade afro-americana. Esse partido originou-se, a princípio, como um grupo voltado ao combate contra a violência policial contra os negros durante a década de 1960, no contexto do movimento dos direitos civis nos Estados Unidos.*

³⁷ 15 Gomes, Nilma Lino. Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 2ª edição, Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2008. p. 209-10.

³⁸ 16 Do inglês, black, “negro” e face, “rostto”, a prática consiste na pintura da pele com tinta escura. Estipula-se que tenha iniciado por volta de 1830, nos Estados Unidos, em meio ao período de transição entre escravidão e abolição da escravatura. “Após a abolição nos Estados Unidos, para poder criar um mecanismo de subjetividade negativa sobre a população negra, passaram a usar estereótipos de forma negativa para poder caracterizar a população negra como incapaz de conviver com os direitos democráticos de liberdade. Ou seja, ela tinha liberdade, mas não tinha cidadania”, explica o professor e ativista antirracista Juarez Xavier. “Blackface”: entenda o que é e por que é considerado ato racista. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/bauru-marilia/noticia/2022/12/05/blackface-entenda-o-que-e-e-por-que-e-considerado-ato-racista.ghtml>>. Acesso em: 9 jan. 2024.

Figura 21: Minstrel Show (1900)

Figura 22: Bloco de Domésticas de Luxo.

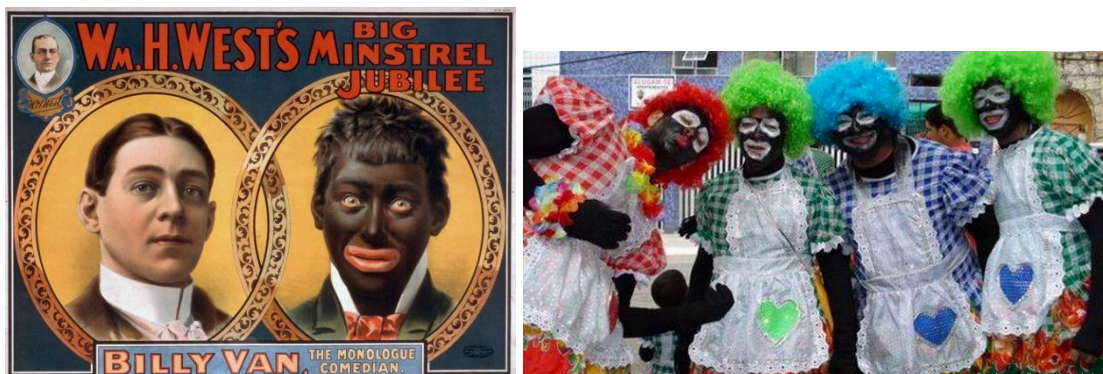


Figura 21: Reprodução pôster de um Minstrel Show (1900), de William H. West.

Figura 22: DIVULGAÇÃO DOMÉSTICAS DE LUXO.

Assim, como temos exemplos internacionais a respeito da afirmação do movimento negro pelo empoderamento estético e símbolos culturais, no Brasil, surgiram também movimentos políticos de negritude. O TEN – Teatro Experimental do Negro, criado em 1944 e idealizado por Abdias Nascimento, foi um projeto a fim de valorizar a cultura afro-brasileira com ajuda da educação e produção em arte. O objetivo de Abdias era criar peças de teatro e produções de arte onde o negro fosse protagonista, com nuances de nossa cultura, estética e história, longe do olhar do branco, que relativizava e estereotipava nossos corpos e vivências negras, buscando raízes na África.

[...] a arte afro-brasileira é uma arte viva, não estereotipada. Mas na sua evolução até as últimas transformações, ela vem preservando as estruturas tanto mentais como puramente estéticas da África.³⁹

Abdias Nascimento e seu projeto com o TEN foram só o início do que se refletiria hoje em nossas narrativas que ganharam diversidade em linguagem e tema. Os trabalhos de Renata Felinto e Priscila Rezende mostram como, através da arte contemporânea, podemos expressar e simbolizar visualmente, através do cabelo, nossa relação enquanto mulheres negras, com a pressão estética e o racismo. O contato direto do espectador, com suas performances, garante que o

³⁹ 17 Intervenção no Colloquium On Negro Art: NASCIMENTO, Abdias. “Carta aberta ao Primeiro Festival Mundias de Artes Negras”, *Présence Africaine*, Paris, v.30, n.58, 1966, p.404

corpo branco não consiga ignorar a situação e lide com o desconforto dele e se torne consciente da própria branquitude.

Nossas vivências ainda não são postas em diálogo com o alcance necessário. Atualmente, a relação de meninas negras com seus cabelos tem melhorando ao longo dos anos e o mercado tem acompanhado esse processo criando novos produtos voltados para cabelos crespos das mais diferentes texturas que buscam valorizar ao invés de esconder. Há mais diálogo na construção da identidade e autoestima dessas crianças, algo que teria mudado muito a minha infância se tivesse tido o mesmo acesso, me poupando de algumas inseguranças e procedimentos estéticos, que eram dolorosos. Em meio a vários questionamentos, altos e baixos em relação ao meu cabelo, em 2019, sofri um episódio de violência durante uma festa de um antigo companheiro, de família branca, onde eu era uma das poucas pessoas negras no espaço. Uma senhora branca e desconhecida se sentiu no direito de me violentar fisicamente e tocar em meus cabelos, que estavam trançados. Também me perguntou como eu fazia para lavá-los, pergunta que me recusei a responder e por essa reação fui agredida fisicamente e motivo de risada por parte dela. Apesar deste ser um caso mais extremo a respeito de uma violência contra meu cabelo, ela não foi a única ao longo de minha vida, apenas a de maior intensidade até então.

Pessoas brancas parecem sentir prazer ao invadir o espaço do corpo de pessoas negras. Eu nunca pediria para uma desconhecida, branca e de cabelos lisos, opostos ao meu, se eu poderia tocar em seus cabelos. Perguntas como essa, funcionam como manutenção de estruturas de poder e fetiche em alimentar a ideia de que mulheres negras são exóticas e, naquele caso, durante uma festa composta em sua maioria pela presença de pessoas brancas, me lembrar de que aquele não era o meu lugar e me colocar em posição de subordinação a ela. Viver numa sociedade de estrutura racista faz com que, pessoas brancas ainda se sintam donas de nós e de nossos corpos. É como se estivéssemos vivendo a memória colonial da vida nas *plantations*.

Meses depois desse episódio entramos no estado de emergência sanitária causada pela COVID-19, um período bem difícil devido ao medo e à reclusão. Sem ter com quem conversar, fui me desfazendo, senti que toda a confiança que eu havia reconstruído em relação ao meu cabelo foi invadida e destruída em questão de segundos após esse episódio vivido naquela festa. Apesar de, durante alguns

meses, tentar ignorá-lo, foi impossível quando a pandemia chegou de fato em março de 2020. Acabei raspando os cabelos. A agressão fez com que eu criasse certa repugnância e principalmente medo de deixá-los grandes e naturais e acabar me expondo a um possível episódio de violência novamente.

Após dois anos em casa, com pouco contato com pessoas de fora de meu núcleo familiar, início da minha série *Outro* e muita terapia, pude processar o acontecimento. Confesso que ainda venho processando. Falar sobre o assunto era muito doloroso para mim e foi apenas durante uma performance em 2022 (*Figura 23*), durante a abertura da minha primeira exposição individual, no Mercado Novo, dentro do antigo espaço Cutuca, que tive coragem de falar em voz alta pela primeira vez, longe da intimidade e segurança dos espaços terapêuticos.

A performance durou cerca de 30 minutos e contava comigo relatando toda a história de amor e ódio com meu cabelo ao longo dos anos até a violência sofrida durante a festa. Usando tranças, como no ocorrido, e com a ajuda da cantora Malaca, as desfiz até meu cabelo estar em sua textura natural. Assim como no desenho, feito sob o espelho, na instalação, *Re(nascer)* de 2017, (*Figura 17*), eu também desenhei um autorretrato no espelho usando batom, novamente da cor vermelha, cor que também se repete em meus cabelos durante a ação performática. Existe, entre essas duas obras, uma conexão de como a imagem pode mudar ao longo dos anos e acredito que a performance aconteceu como um reflexo de uma semente que começou anos atrás durante a instalação de *Re(nascer)*. O processo foi desafiador e bem intimista, pude contar com a presença de grandes amigos e familiares, um ambiente mais protegido para falar de um assunto que, até então, vinha de um lugar de muita dor. Tive o prazer de ser muito bem acolhida logo em seguida. A ação de falar foi de certa forma libertadora, após dois anos reclusa e em silêncio.

Durante aqueles 30 minutos não fui mais vítima, e sim ponto central da narrativa contada a partir da minha perspectiva sobre o acontecimento. Quebrei um silêncio de 3 anos com essa ação e todos ali pararam para ouvir fazendo com que eu recuperasse minha voz. Grada Kilomba cita como eventos como esse podem, de fato, oprimir e silenciar nossas ações e vozes: “Tais comentários agressivos são performances frutíferas do poder, controle e intimidação que certamente logram

sucesso em silenciar vozes oprimidas.”⁴⁰ Em um trecho de “*A Transformação do silêncio em linguagem e ação*” escrito por Audre Lorde em 1977, a autora também fala sobre o silêncio a partir da possibilidade de estar com uma doença fatal e o medo de morrer inesperadamente. A consciência e entendimento de sua possível morte a deixa com medo de um futuro apagamento de suas questões e, por causa disso, chega a conclusão da importância do silêncio se transformar em ação:

Muitas vezes penso que preciso dizer as coisas que me parecem mais importantes, verbalizá-las, compartilhá-las, mesmo correndo o risco de que sejam rejeitadas ou mal-entendidas. Mais além do que qualquer outro efeito, o fato de dizê-las me faz bem. (...)

“Ao tomar forçadamente consciência de minha própria mortalidade, do que desejava e queria de minha vida, durasse o que durasse, as prioridades e as omissões brilharam sob uma luz impiedosa, e do que mais me arrependi foi de meus silêncios. O que me dava tanto medo? Questionar e dizer o que pensava podia provocar dor, ou a morte. Mas, todas sofremos de tantas maneiras todo o tempo, sem que por isso a dor diminua ou desapareça. A morte não é mais do que o silêncio final. E pode chegar rapidamente, agora mesmo, mesmo antes de que eu tenha dito o que precisava dizer.”⁴¹

Inclusive eu frente ao espelho. Isso se torna um detalhe importante aliado à série *Outros* (2020) que desenvolvi durante o processo de absorver esse episódio de violência. Até então, não repeti a proposta, pois a encaro como um ato único em que pude, através da arte, falar e lidar com um trauma vivido. Não quero que o tema cabelo e arte seja sempre um espaço para falar de minha dor, mas que seja também um espaço de cura para essas vivências passadas. Os cabelos usados na performance seguem guardados em minha coleção particular, dando possibilidades para inserção em futuras intervenções, reinvenções e até pinturas que os caibam.

⁴⁰ KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019., p. 57.

⁴¹ LORDE, Audre. *A transformação do silêncio em linguagem e ação*. In: Associação de Línguas Modernas, painel Lésbicas e literatura, 1977. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/a-transformacao-do-silencio-em-linguagem-e-acao/>> Acesso em: 17 de Janeiro de 2024.

Figura 23: Performance CABELO (2022), imagem de arquivo pessoal. Mayara e cantora Malaca durante performance no antigo espaço Cutuca no Mercado Novo em Belo Horizonte



Fotografia por RETROGOSTO. Performance autoral.

Ao tocar o cabelo de uma mulher negra, como aconteceu comigo, você está tocando na extensão daquele corpo, sua história e todo estigma construído ao redor dos nossos corpos. Nosso corpo não é público. "*Não toque*" (Figura 24 e 25) é uma instalação e provocação direta ao espectador. Exposta pela primeira vez durante essa mesma exposição em que realizei a performance, denuncio com a presença do cabelo sintético que simula um *black power*, e seu título em adesivo colado à parede, uma resposta que queria ter dado durante o episódio de 2019: "*Não toque!*". Os fios, que ali teoricamente não possuem dono, passam pela mesma sensação de invisibilização de um corpo negro quando é invadido. Esse trabalho é uma advertência para a branquitude repensar suas ações, privilégios e responsabilidades, pois quem ousa tocar no objeto expositivo pode ser a mesma pessoa que atravessa de maneira invasiva a presença de corpos diferentes do seu no dia a dia.

Figura 24: Não toque (2022), instalação com cabelo

Figura 25: Não toque (2022), instalação com cabelo.

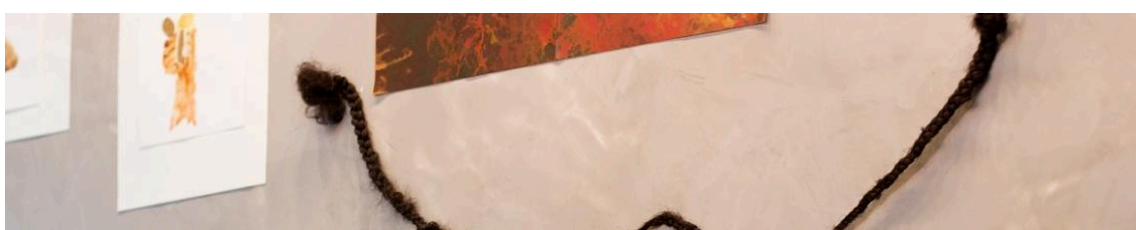




Figura 24 e 25: Imagem de arquivo pessoal. Arte autoral.

Em minhas produções mais recentes, a pintura e o desenho voltaram a ser minhas maiores aliadas, já que a intervenção, usando cabelos, nem sempre é viável por depender de um espaço expositivo. Com ajuda de autorretratos fotográficos, feitos em casa, estou tentando registrar minhas mudanças capilares a fim de, posteriormente, representá-las. Além disso, continuo alimentando a coleção de cabelos e pensando em novas maneiras de inserir esse material em obras para além da instalação. Meu processo tem passado por algumas etapas: primeiramente a fotografia para referência (*Figura 26*), posteriormente o desenho digital (*Figura 27*) porque o desenho digital me permite checar o uso de cores e posteriormente acertá-las na pintura (*Figura 28*). Dessa forma consigo testar possibilidades antes de usar os materiais de arte, como papel, tecido e tinta acrílica, que são caros e nem

sempre muito acessíveis para mim, sobretudo quando realizo pinturas em larga escala. Parto para a pintura quando tenho certeza de que estou satisfeita com o resultado que alcancei em meus testes anteriores. Por ter formação em designer gráfico, a tecnologia é uma grande aliada na minha produção, já essas ferramentas já estão inseridas no meu dia-a-dia no trabalho de produção de ilustrações digitais por meio do uso de *softwares*.

Figura 26: Raíz I (2023), fotografia autoral.

Figura 27: Raíz I (2023), pintura digital baseada em fotografia.

Figura 28: Raíz I (2023), pintura acrílica e costura de cabelo sintético de coleção particular, 50x50cm.

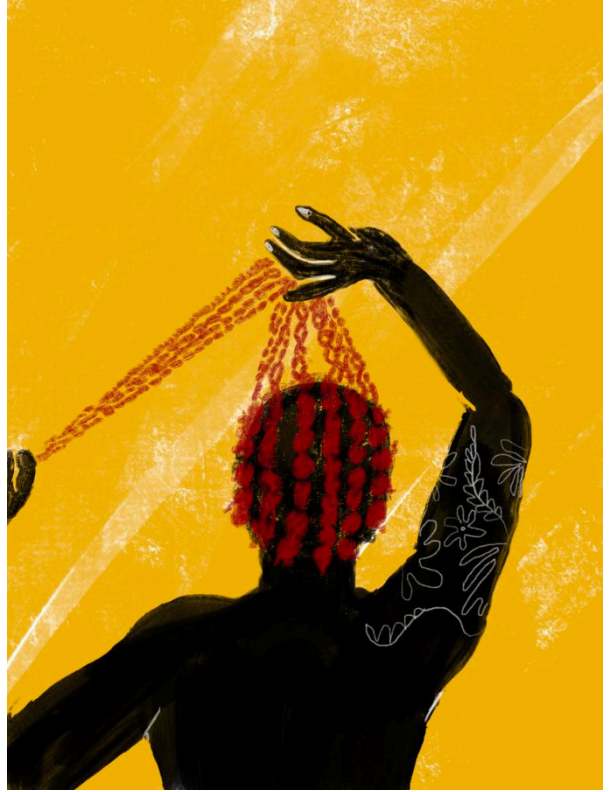


Figura 26: Autoria da artista. Acervo pessoal.

Figura 27: Autoria da artista. pintura digital baseada em fotografia autoral.

Figura 28: Autoria da artista. Fotografia de acervo.

Esses desdobramentos ao repensar cada imagem em formatos diferentes me possibilitam maior liberdade na pré-produção manual e gráfica. Enquanto artista gráfica, aprendi a reutilizar as imagens para levá-las ao público de maneiras diferentes. Muitas vezes, um quadro não tem o mesmo alcance que um poster ou *fanzine* teria. As imagens de nosso meio possuem acessos diferentes. Uns mais acessíveis, outros não, até mesmo pelo local de sua exibição que, por vezes, chega a intimidar alguns espectadores. A produção gráfica e digital é também mais econômica no meu caso. Quando penso em cores, vejo que muito da lógica de camadas e cores puras do desenho digital, acabam surgindo nas produções analógicas. Isso interfere na visualidade de minhas produções, que já foi comparada a desenho e colagem. A profundidade nem sempre é bem desenvolvida em minhas obras, parecendo, de fato, uma grande colagem, assim por dizer, já que possui cores lisas e sobrepostas camada por camada. O mesmo com a linha, que entra sempre em destaque devido ao meu apego e início de interesse pela arte através do desenho. Quase como uma memória mecânica que ainda se manifesta em minhas produções. Ela, muitas vezes, surge antes da forma, por causa do esboço. Em alguns casos a linha não é tinta, mas é giz, cabelo, bordado e outra textura que cumpra essa função, como acontece com a inserção de cabelos na obra *Raíz* (Figura 26 a 28). Nesta obra, a inserção dos cabelos para além de cumprir lugar de linha, é também trazer a sensação de movimento das tranças e do cabelo. Outro sentimento que evoco é a sensação de frescor em nosso couro cabeludo, quando nós, mulheres negras, retiramos as extensões, e voltamos ao nosso cabelo natural depois de certo tempo. A tela, que é solta, como se fosse uma bandeira, pode balançar dependendo do vento do ambiente em que estiver inserida. Pretendo concluir essa série, ainda em produção, com o total de 4 pinturas finais. A série conta também com um pequeno vídeo-poema, sobre minha relação com o cabelo, já desenvolvido em formato de vídeo com a ajuda e suporte da minha irmã.

Mayara Smith e Marcelle Smith. Instagram, 2023. raíz, vídeo poema. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CrBUThmrToa/>>.

3 ESPELHOS

Ao nos olharmos no espelho, não vemos apenas nossa forma física, mas também todo o ambiente que nos cerca e habita. Pensando nisso, em meus trabalhos mais recentes tento incluir elementos de meu entorno em estruturas que simbolizam o meu corpo. Materializando em imagens como ele seria caso os meus arredores e minhas indagações internas, também se manifestassem de maneira concreta.

Para isso, tenho voltado à pintura, técnica que não visitava há um tempo. Comecei logo em larga escala, figuras em tamanho real para que eu as encarasse de frente como se encara o próprio reflexo. Este é um capítulo que se aprofunda de maneira poética e técnica sobre minhas produções pensadas no início da minha trajetória como autorretratista e a subjetividade de um corpo negro. Paralelo a isto, cito também as minhas inspirações e referências de outras artistas negras, que influenciaram e ajudaram nesse processo.

3.1 O MEU ESPELHO: UMA ANÁLISE A SÉRIE “OUTRO” E A SUBJETIVIDADE NA REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA

A série *Outro* (Figura 29 e 30), é composta por quatro retratos em tinta acrílica, fotografia e pintura digital, de representações não tão habituais de como as pessoas que me conhecem me enxergam. As imagens produzidas transmitem, através da forma corpórea de criaturas estranhas, alguns sentimentos e algumas sensações, mescladas a narrativas individuais e de fantasia. Reflexões sobre um corpo negro que existe no mundo e que caminha pela cidade, interage com ela e é observado pelo olhar do *Outro*. Exploro a palavra *Outro* e seu significado nessa série, através da noção apresentada por Simone de Beauvoir e Grada Kilomba em seus diferentes textos para tratar de gênero e raça. Mas antes de aprofundar as análises de cada uma delas, precisamos responder: Afinal, o que significa o termo *Outro*?

Beauvoir discute que, pelo olhar dos homens, as mulheres existem sempre entre a relação de dominação e de submissão e, portanto, somos, enquanto mulheres, moldadas e lidas em nossa sociedade pelo olhar criado pelos homens. O gênero feminino, ou leitura de um corpo que performa feminilidade, nos coloca em um lugar de *Outro*, em que homens são o centro, ocupando lugar de privilégio e normalidade e qualquer corpo oposto, como o de mulheres, é inferiorizado e ocupa o lugar de leitura social de *Outro*. Ser um corpo *Outro*, significa ser minoria em espaços de decisão, ter pouca liberdade sobre as próprias escolhas e o seu corpo, silenciamento e dentre outros impedimentos em várias esferas sobre autonomia. A posição de *Outro* só existe para defender a manutenção de grupos que já ocupam o lugar de poder, ou seja, o de homens brancos.

Os judeus são “outros” para o anti-semita, os negros para os racistas norte-americanos, os indígenas para os colonos, os proletários para as classes dos proprietários. Ao fim de um estudo aprofundado das diversas figuras das sociedades primitivas, Levi Strauss pôde concluir: “A passagem do estado natural ao estado cultural define-se pela aptidão por parte do homem em pensar as relações biológicas sob a forma de sistemas de oposições: a dualidade, a alternância, a oposição e a simetria, que se apresentam sob formas definidas ou formas vagas, constituem menos fenômenos que cumpre explicar os dados fundamentais e imediatos da realidade social”. Tais fenômenos não se compreenderiam se a realidade humana fosse exclusivamente um *mitsein* baseado na solidariedade e na amizade. Esclarece-se, ao contrário, se, segundo Hegel, descobre-se na própria consciência uma hostilidade fundamental em relação a qualquer outra consciência; o sujeito só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro o inessencial, o objeto.⁴²

Enquanto Simone discute “*Outro*” para falar principalmente sobre as desigualdades de gênero, Grada Kilomba usa o conceito aplicando ainda outra categoria que a insere: raça. Enquanto mulher e negra, somos o “*Outro do outro*”, um lugar ainda mais abaixo na pirâmide social ocupada por mulheres.

Nesse esquema, a mulher negra só pode ser o outro, e nunca si mesma. [...] Mulheres brancas tem um oscilante status, enquanto si mesmas e enquanto o “outro” do homem branco, pois são brancas, mas não homens; homens negros exercem a função de oponentes

⁴² BEAUVOIR, Simone, O segundo sexo, p.11-12.

dos homens brancos, por serem possíveis competidores na conquista das mulheres brancas, pois são homens, mas não brancos; mulheres negras, entretanto, não são nem brancas, nem homens, e exercem a função de o “outro” do outro.⁴³

Com essa pontuação, Grada destaca que há oscilação de status em nossa “pirâmide social”, para homens negros e mulheres brancas, porém o mesmo não acontece com mulheres negras. Enquanto mulheres brancas acessam certos privilégios justamente pela cor da pele, acabam perdendo outros por serem mulheres. Da mesma forma, homens negros poderiam possuir certos privilégios pelo seu gênero, mas perdem na “competição” por serem negros. Já as mulheres negras ocupam não apenas o lugar do *Outro*, mas o “*Outro do Outro*”, por serem mulheres e negras. Este é um lugar no mundo que é solitário, socialmente e afetivamente, já que os corpos de mulheres negras são automaticamente negados de humanidade e sensibilidade, postas a cumprir e servir a vontade do *Outro* (*homens brancos, mulheres brancas e homens negros*). Sendo assim, a única pessoa a entender e acolher completamente uma mulher negra é ela mesma ou outra mulher preta.

⁴³ KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p.124.

Figura 29: Mayara Smith - Outro, 2020, acrílica s/ tela, 204x80cm

Figura 30: Mayara Smith - Outro, 2020, acrílica s/ tela, 204x80cm



Figura 29 e 30: Fotografia de acervo. Arte autoral.

Por isso, nessa série acolho essas minhas “outras” como partes de mim. Minha forma sempre existirá na visão de outras pessoas. Apesar do corpo humanoide, assim por dizer, esses seres simbolizam alguns sentimentos em matéria estranha, acompanhada de máscaras. A textura de olhos e linhas, que compõem algumas pinturas da série, são postas em fundo branco que simulam o vazio onde eu existo como centro. Elas também criam limite entre o preto e branco. O pouco uso de cor remete muito à técnica de gravura, às vezes até bordado. Já recebi algumas perguntas do tipo “é *desenho?*”, “é *pintura?*” conseguindo transitar entre duas linguagens tão diferentes. O não preenchimento com tinta preta, como aconteceu em obras como *Amas de Leite (Figura 15)* ou em *quem vivia ali? (Figura 46 a 49)*, são substituídos por um corpo que não é preto nem branco. Afinal, por muito tempo me senti entre esses dois mundos: o preto e branco. branco e preto. O olho surge também como símbolo e elemento presente na série e obras atuais, por representar esse “olhar” sempre projetado de fora para dentro. Atento aos que estão ao entorno.

Acredito que nessa série indiretamente criei uma narrativa, onde cada ser representa uma angústia, um sentimento dos períodos que estava vivendo. A artista cubana Belkis Ayón (1967-1999), uma artista que realizava cologravuras, segue uma lógica semelhante em seus trabalhos ao se apropriar de um conto e representar a personagem principal como si mesma. A sua composição e utilização do branco e preto é também uma grande referência no meu modo de pensar o modo contraste e composição. Belkis, produz figuras em tons de preto e branco, sem detalhes ao rosto, que são retratados sempre com a permanência do olhar, ele nos leva para dentro das obras, dentro da mente imaginária que existem de suas representações. São corpos míticos, entendidos às vezes como sombrios, mas com grande beleza e riqueza de texturas. Belkis retrata uma história da Sociedade Secreta Abakuá [37], repleta de reflexões, ainda bem atuais sobre a humanidade: o medo, angústia, solidão, culpa e castigo. Tudo isso repensando o lugar do corpo da mulher dentro das hierarquias e funções daquela sociedade. Indiretamente apegada aquela história, a artista retrata também a si mesma como a figura feminina e solitária que faz parte das suas composições. Aquele era não só o conto mas também o mundo real de Belkis Ayón, que acabou cedendo a este mundo sombrio que dizia muito também sobre sua saúde mental. “*Eu me vejo como Sikán... observadora, intermediária e reveladora... Sikán é uma transgressora, e como tal eu a vejo, e eu me vejo.*” (Tradução Livre - Ayón, citado em Mandri 2006, p.104.)⁴⁴

⁴⁴ MANDRI, Flora María González, *Guarding Cultural Memory: Afro-Cuban Women in Literature and the Arts*, Virginia, 2006.

Figura 31: Bélkis Ayón. Sikán (1991), 2007 × 1385 mm - colografia impressa sob quatro papéis e montada em tela.



Foto: José A. Figueroa/ Cortesia Estate Belkis Ayón

Antes de continuar falando sobre Belkis e sua influência direta na sobre a minha série *Outro* (2020) e sobre meu pensamento acerca da representação da autoimagem, é também preciso explicar o mito da Sociedade Secreta Abakuá que serviu de inspiração para artista:

A Sociedade Secreta Abakuá e, em especial, em que consiste o mito de Sikán, que lhe dá fundamento, e que inspirou as criações artísticas de Belkis Ayón. A Sociedade Secreta Abakuá (Ecorie Enyene Abakuá) é uma comunidade fraterno-religiosa “de ajuda mútua e socorro”, fundada em Cuba, no povoado de Regla, em 1836, e se origina das antigas “sociedades do leopardo” Ngbé e Ekpé, introduzidas em nosso país durante o tráfico de escravos por homens das etnias Efik, Efor, Oru e Ekoi, entre outras, procedentes da zona de Viejo Calabar, no sudeste da Nigéria e Camarões. Como na

África, é uma comunidade estritamente masculina, onde não se permite a entrada ou a participação de nenhuma mulher. Abakuá funciona até hoje e possui milhares de membros em Havana, Matanzas e Cárdenas, e em nenhum outro lugar fora de Cuba. Uma das versões do “mito da origem” de Abakuá refere-se a uma princesa chamada Sikán, pertencente à nação Efor, que uma manhã foi ao Rio Oddán para pegar água em uma vasilha e apanhou inadvertidamente um peixe misterioso, que, segundo a tradição, traria paz e prosperidade a quem o tivesse e que produzia um estranho som que representava a voz de um ancestral divinizado, o rei Obón Tanse, que era uma manifestação de Abasí, o Deus Todo-Poderoso. Quando colocou a vasilha com o peixe em sua cabeça, Sikán percebeu o som, a voz sobrenatural (úyo) e, dessa forma, foi a primeira a conhecer o grande segredo, sendo automaticamente consagrada. Com a autorização de Iyamba – o pai de Sikán –, esta é confinada por Nasakó, o bruxo do grupo, em um lugar oculto no bosque, para evitar que divulgasse o segredo entre as nações vizinhas, também interessadas em se apropriar do mesmo. Mas Sikán comentou o segredo com seu amante, o príncipe guerreiro Mokongo, pertencente à tribo vizinha dos Efik, que, então, se apresentou diante dos Efor para reclamar seu direito de compartilhar tal segredo. Sikán foi condenada à morte por traição ao grupo, ao revelar o segredo. Com a pele de Sikán, Nasakó construiu um tambor para tentar reproduzir o som de Tanse, mas isso não aconteceu. Tampouco seu sangue serviu para ativar magicamente o tambor, chamado Ekwe, de maneira que foi usado sangue de um bode (Mbori) e, assim, conseguiu-se finalmente a transmissão do som sagrado. Todas essas aventuras foram imaginadas, reformuladas por Belkis, que, de maneira inesperada, passou a fazer parte desse elenco mítico ao reproduzir em suas obras sua própria imagem. Aqueles que a conheceram, ou quem ao menos viu seu retrato, reconhecem de imediato seu rosto, a forma de seus olhos e a intensidade de seu olhar na figura de Sikán e de outros personagens femininos de sua obra. Artisticamente, Belkis transformou-se em Sikán. Compartilhou com ela seu achado milagroso, a privação de seu poder e sofreu com ela seu papel de vítima, mas tentou, com sua obra, comentar, contestar e modificar seu trágico destino. Seu autossacrifício, em 11 de setembro de 1999, pode ser visto como um episódio imprevisto do antigo mito.⁴⁵

Em minha segunda obra da série, intitulada “Eus” (2022), (Figura 32), a composição das figuras ganham para além da linha que preenche o corpo e os olhos marcados, a presença de máscaras. Apesar da já profunda influência de Bélkis, as

⁴⁵ORLANDO HERNÁNDEZ - Texto originalmente produzido para o catálogo da exposição Cuba Ficción y Fantasía, na Casa Daros, RJ. retirado de: <<https://select.art.br/belkis-ayon-o-eterno-retorno-de-sikan/>>)(6

Orlando Hernández, “La respetuosa arbitrariedad de Belkis Ayón,” Catálogo XLV Esposizione Internazionale d’Arte, La Biennale di Venezia (Rome: Istituto Italo-Latino americano, 1993), Italian text; Catálogo Angel Ramírez/Belkis Ayón, The New Wave of Cuban Art1 (Tokyo: Gallery Gan, 1997), English and Japanese text; Catálogo exposición Belkis Ayón: Origen de un mito (Havana: Galería Villa Manuela, UNEAC, 2006), Spanish text.) Acesso em: <https://www.elmuseo.org/wp-content/uploads/2023/01/2017_emdb_exh-brochure_belkis-ayon-exh.pdf>

máscaras aparecem após o contato com fotografias de uma peça de teatro francesa intitulada *Catherine et l'armoire* (Figura 33) de 1985, que desperta em mim identificação pelo personagem principal, como Bélkis se identifica com Sikán.

Figura 32: Mayara Smith - Eus, Série Outro, 2020, acrílica s/ tela, 204x80cm



Fotografia de acervo. Arte autoral.

O corpo dismórfico, que vivia em um armário, resolve sair pela primeira vez e acaba fazendo amizade com uma criança. Apesar da aparência estranha e assustadora, o menino acaba se permitindo conhecer aquele ser para além da sua aparência exterior. A produção da série de pinturas, desenhos e colagens intitulada como “Outro”, começou durante um período de muita introspecção: a pandemia da

COVID-19 em 2020. Nessa época, várias pessoas assim como eu, ficaram isoladas, preenchidas principalmente pelo medo e também em um estado muito reflexivo. Quem pode de fato ficar em casa, sem ter que sair para trabalhar, se viu preso a uma rotina frente a telas e a transição de um cômodo para o outro. Foi um período que me levou a encarar alguns sentimentos que eu não enfrentava há alguns meses, talvez anos. Como por exemplo, o episódio de violência com o cabelo, que me desestabilizou emocionalmente e que por um tempo meio a rotina de estudo e trabalho consegui “ignorá-lo” me ocupando com funções do dia a dia. Em casa, durante a pandemia e sem a antiga rotina, me vi dentro do quarto onde cresci parte da minha infância, cercada de meus antigos móveis e o grande armário que tinha consigo um espelho. Ao meu redor nada parecia ter mudado, mas frente ao meu reflexo do espelho no quarto, a imagem que eu tinha de mim mesma já não era igual a antes. Fui obrigada a dar atenção a esses “fantasmas”, que haviam crescido dentro de mim nesse período.

Figura 33: CATHERINE ET L'ARMOIRE - Théâtre du Mouvement (1985) foto por Jean-Paul Dumontier

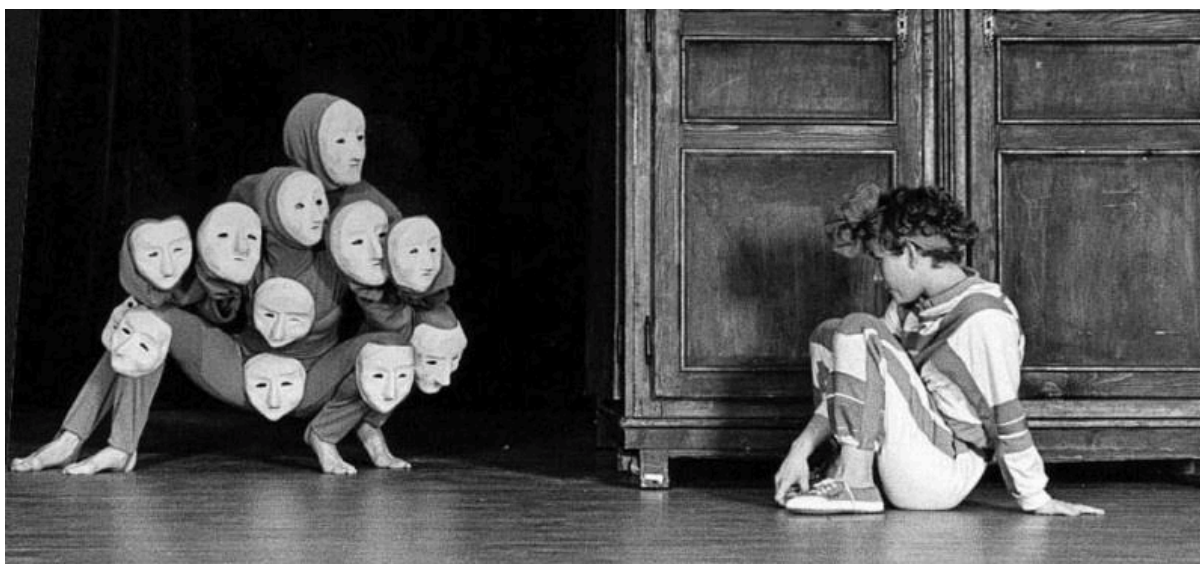


Foto por Jean-Paul Dumontier

A solução, na época, além de tentar dar vida a elas por pequenos esboços primeiramente por desenhos no papel, foi de pensar em grandes suportes. Queria ocupar tempo e mente. Pô-las no mundo em tamanho real, duas Mayaras frente a frente. Real e imaginária. O início dessa série foi importante para que eu entendesse

também o autorretrato para além de reproduções de imagens já existentes do meu acervo de memórias. Muitas de minhas referências passaram a ser de mídias externas e fotografias tiradas em casa. O quarto se tornou meu ateliê, e com o espaço meu processo também se tornou outro: as pinturas surgiam através de fotos tiradas em casa, se tornavam desenhos, eram refletidas na parede, feitas em colagem, riscadas e, finalmente, pintadas. A mesma imagem era pensada diversas vezes e em formatos e dinâmicas diferentes, assim como a visão que eu estava tendo do meu corpo naquele período. As técnicas diferentes também me permitiram explorar as vastas ideias que estavam ocorrendo naquele período. Eu queria ter certeza antes de produzir as imagens maiores e também pensá-las para circularem em outros espaços para além de museu expositivo. Queria que elas contassem uma história que atravessasse as pessoas e gerasse identificação independente de seus contextos.

Ainda sobre máscaras, o filme “*La noire de...*” (Figura 34 a 36), também conhecido por alguns como “*Black Girl...*” ou “Garota Negra..” em tradução brasileira, feito pelo diretor senegales Ousmane Sembene em 1966, conta a história de uma jovem mulher africana, chamada Diouana que, assim como outras mulheres de sua idade no país, tem como uma das poucas opções de vida num Senegal invadido e empobrecido pela colonização francesa, trabalhar como doméstica para família de imigrantes franceses. E como é comum nos processos colonizatórios, são os colonizados, aqueles mesmos classificados como intelectualmente inferiores, que ampliam seu conhecimento linguístico ao aprenderem a língua do colonizador sem que este, de forma geral, se dê ao trabalho de aprender os idiomas locais. Assim, parte dos moradores de Dakkar fala mais de um idioma, sendo o francês um deles. Esse empobrecimento imposto pelos colonizadores faz com que parte da população do país atualmente ainda migre para a França e outros países da europa em busca de melhores condições de vida, as quais lhes foram tiradas nos países de origem. A situação é bem semelhante com a colonização portuguesa no Brasil e o apagamento da cultura negra e indígena. A provocação do filme *La noire de...* já tem início com o título em que as reticências sugerem que a personagem é uma mulher negra de alguém ou algum lugar, sem afirmação, pondo em questionamento como o corpo negro é sempre visto como do Outro mas nunca de si mesmo. Todas as cenas são filmadas em preto e branco, uma escolha do diretor, que poderia, já na época, ter

filmado cenas em cores. A paleta e escala de tons de cinza, que vão também do preto ao branco, fortalecem o contraste racial entre a presença da personagem negra, contratada pela família branca francesa, e como ela ocupa esses espaços onde ela é minoria. O uso desse contraste, entre preto e branco, é também uma escolha minha feita durante a produção da série *Outro*, justamente para mostrar que as imagens que produzi falam de um corpo preto que por muito tempo acreditou transitar muito bem por espaços brancos. O branco do papel e da tela são também os vazios de uma mente indecisa sobre identidade e pertencimento.

Existem algumas cenas emblemáticas em *“La noire de...”*, como exemplificado nas Figuras 33 a 35, em que a personagem dá aos patrões uma máscara africana de Dacar, que é muito bem recebida por eles e em seguida posta na casa como objeto de decoração. Ao sair do seu país, aquela máscara é a única ligação de Diouana com sua origem e identidade. Senegal foi, por muito tempo, o lugar em que ela acreditava não ter liberdade nenhuma, devido à escassez de recursos do país. Após ficar enclausurada em um apartamento, de seus patrões, e se mudar para França, como tanto desejava, a personagem se vê apenas lotada de afazeres domésticos sem sua sonhada autonomia. O novo “lar”, onde vivia com os chefes, a afastava de suas verdadeiras origens e conexão consigo mesma. A distância geográfica com seu país de origem, a afasta de sua identidade local, autenticidade, cultura e memórias afetivas. Em analogia à máscara, é como se seu corpo tivesse sido trocado de lugar com ela. Ambas colocadas em um lugar de observação para pessoas brancas a respeito de sua excentricidade. É como se ao contratar Diouana, e colecionar objetos de sua cultura, após brevemente morar em Senegal, seus patrões estivessem comprovando a outras pessoas brancas uma postura “progressista”, a fim de se gabar. Seu corpo era agora público e vazio, sendo dele retirado a capacidade de questionar, ouvir e sentir.

Em algumas cenas a personagem é completamente desrespeitada e invadida por perguntas muito comuns a nós, pessoas negras, que confesso já ter ouvido de maneira semelhante, como, por exemplo, no episódio do cabelo, que cito anteriormente. A mais marcante do filme, é com certeza quando um visitante da família, branco e francês, pergunta aos patrões, e não a ela se ele tem permissão para beijá-la, já que nunca beijou uma mulher negra antes. Esse movimento desumaniza e também a sexualiza a personagem, enquanto um simples objeto de desejo. A partir de um relato dado por uma entrevistada em “Memória de Plantação”

por Grada Kilomba, sobre ser a suposta Kathleen, ser posta nesse mesmo lugar com perguntas de pessoas brancas que desejam tocar seu cabelo ou pele, destaco alguns trechos que discorrem sobre o despreparo de pessoas brancas frente a negritude e desejo demonstrado através de fetiche:

Há uma dinâmica de orgulho-vergonha nesse relacionamento colonial. Enquanto a mulher negra é humilhada e desonrada em público, aquelas/es que a ofenderam têm a chance de desenvolver um senso de poder e autoridade, diretamente ligado à sua degradação (...). No mundo conceitual branco, em outras palavras, o sujeito negro torna-se um objeto de desejo que deve simultaneamente ser atacado e destruído. Kathleen parece ser desejada - ela é um objeto de exotismo (...). A qualquer momento, Kathleen pode ser transformada de uma mulher negra fascinante em um n* humilhada, (...) de acordo com os medos e desejos de seu entorno branco.⁴⁶

A máscara de Diouana é devolvida à sua família depois que ela decide dar fim a sua própria vida, não sobrevivendo a tantos episódios de violência.

Esse filme é muito importante para pensar na simbologia e inserção de máscaras em meu trabalho, mas também como corpos de mulheres negras carregam suas “máscaras”. Seja Belkis ao esconder suas dores por narrativas e formas encantadoras ao público, ou Diouana, no filme de Ousmane Sembene, ao tolerar violências e aceitar ir embora de seu país para alcançar um sonho. Exemplos entre real e fictício, mas que provam que nós, mulheres negras, estamos constantemente sendo apartadas de nós mesmas por um *Outro*. Ao nos olharmos através do espelho estamos fortalecendo o movimento de voltarmos a nós mesmas e admitirmos nossa forma e humanidade. Admitimos nossas fraquezas, monstros, sonhos e desejos.

⁴⁶ KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira Rio de Janeiro: COBOGÓ, 2019. p.157-160.

Figura 34 a 36: Cenas do filme “Noire de...” (a.k.a. Black Girl) por Ousmane Sembene, 1966



Figura 34 a 36: Cenas do filme “Noire de...” (a.k.a. Black Girl) por Ousmane Sembene, 1966

Ainda sobre espelhos, autorretratos e cotidiano, Carrie Mae, artista estadunidense, em sua série de fotografias mais conhecida como *The Kitchen Table Series - Mesa da cozinha* (Figura 24) no início dos anos 80, coloca, literalmente em sua mesa da cozinha, discussões acerca do racismo, sexismo, intimidade, dilemas e machismo no dia a dia de uma mulher negra estadunidense. Não muito diferente de questões encaradas por nós, mulheres negras no contexto brasileiro atual. Sua presença nas imagens, além da inserção de personagens do seu entorno tais como seu marido, filhos e outros, ajuda a repensar sobre os lugares e atitudes esperadas de corpos negros. Quase sempre ao centro, o mundo circula ao seu redor enquanto ela tenta dar conta de tudo. As imagens vão nos aproximando para criarmos uma narrativa e nos aproximarmos da vida de Mae.

Figura 37: Carrie Mae - Série The Kitchen Table (1990), impressões de gelatina prateada, cada imagem/folha: 27 1/4 pol. x 27 1/4 pol. Expostas no Conselho de Arte Contemporânea. Portland Art Museum, Portland, Oregon, 94.19ac



Fotografias por Carrie Mae

Sinto que, durante o processo, assim como Carrie, a fotografia acabou sendo uma ferramenta para além do resultado final que eu esperava. Elas acabaram fazendo parte da obra e também de um novo processo que tomei como próprio antes de iniciar qualquer trabalho novo. Em *Casulo* (Figura 38 a 40), única pintura com fundo preto da série *Outro*, mergulhei no processo de retorno a mim mesma, que, na época, me sentia perdida. O casulo em si representa a proteção que vinha buscando suprir sozinha, dentro de mim mesma. Desde que iniciei a jornada de

pesquisar sobre minha identidade, sinto que vivo re-descobrimo detalhes que passaram sem importância há alguns anos. Vivo pensando que, no presente, posso estar cometendo o mesmo “erro” pelo vício em investigar o passado. Observar o presente tem sido um exercício recente, um desafio encarado por corpo e mente de uma pessoa ansiosa. Iniciei uma nova relação com a fotografia, desenho digital, desenho tradicional e o espelho. Talvez uma relação mais carinhosa com minha auto-imagem, que gerou também cuidado pela “imagem criada” que foi desenhada, fotografada e assim refeita e repensada diversas vezes em novas mídias e formatos. Existe uma Mayara para além da que me ensinaram a ser e até mesmo da que eu venho criando.

Figura 38: Mayara Smith - Série Outro: Casulo (2020-22), fotografia autoral em preto e branco

Figura 39: Mayara Smith - Série Outro: Casulo (2020-22), pintura digital

Figura 40: Mayara Smith - Série Outro: Casulo (2020-22), pintura acrílica s/tela, 210x29,7cm

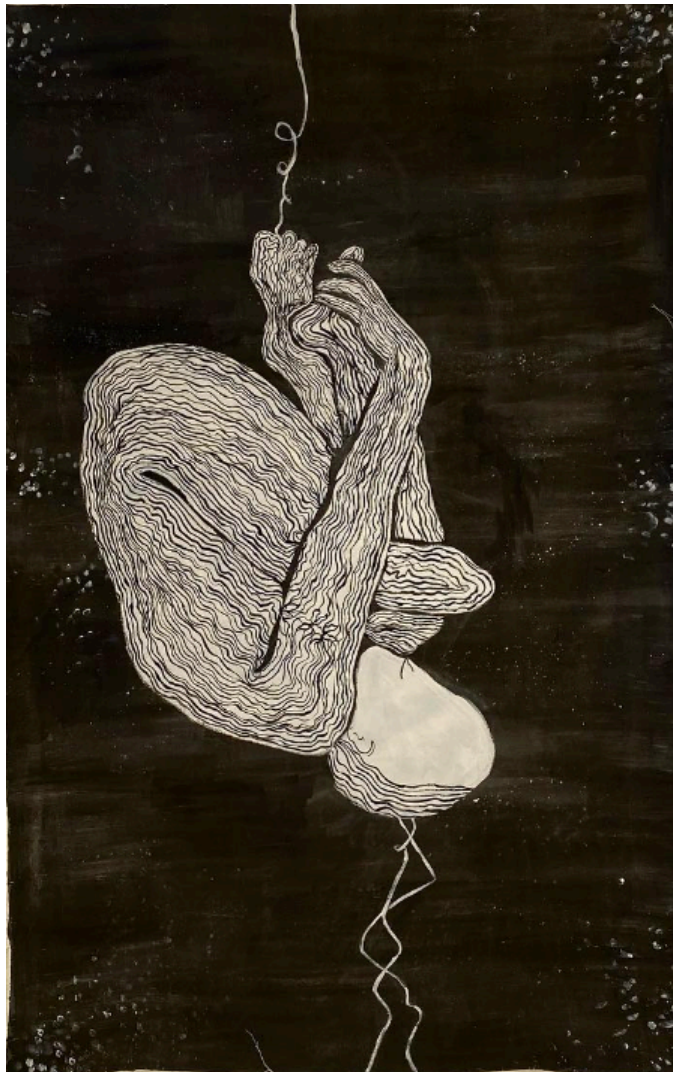


Figura 38 a 40: Arte autoral e imagens de acervo pessoal.

3.2 ESPELHO E SOMBRA: CORPO NEGRO ALIADO A RESSIGNIFICAÇÃO DE ESPAÇOS E MEMÓRIAS

Usar a autorrepresentação como fonte para pesquisa e produção foi o pontapé para que eu entendesse que, com a autobiografia, o meu corpo juntamente com o corpo de outras artistas pretas em suas produções, estavam rompendo com anos de simbologias racistas no Brasil. Após as primeiras obras com enfoques raciais e sobre violências, sinto que atualmente a minha pesquisa consegue aparecer em outras camadas vividas pelo meu corpo. Acessando vivências ainda mais pessoais sobre sentir em suas diversas formas. Cito o período entre *Amas de Leite* e *Diáspora*, no começo do capítulo, pois foi o meu processo inicial para entender alguns de meus interesses enquanto pesquisadora e artista visual. É importante destacar que não podemos considerar o processo de “busca pela identidade e ancestralidade” ou de militância sobre o racismo como uma pauta universal dentro da produção de artistas negras brasileiras. Nossa presença no meio das Artes Visuais vem crescendo e, com isso, novas narrativas e espelhos vem surgindo a partir de referências que vieram antes de nós.

Entender e conhecer minhas inspirações durante a graduação foi, de fato, um desafio. Para além de artistas clássicos da história da arte, como uma jovem estudante, eu não queria apenas conhecer lindas produções, mas também conseguir me identificar e me ver refletida nelas e aprender com artistas de vivências semelhantes a minha.

Rosana Paulino, citada anteriormente, se dedica a produzir imagens sobre a vivência de mulheres negras em seu entorno e do passado, a fim de recriar o imaginário racista imposto a elas e conseqüentemente sobre si mesmas após o período colonial. Suas imagens carregam sensibilidade e história, a fim de humanizar corpos de mulheres. Para uma artista, que como eu, havia acabado de ingressar na faculdade e se sentia insatisfeita com as suas referências, Paulino funcionou como um portal para que eu abrisse os olhos e visse que eu não estava sozinha na reivindicação de mulheres negras pela sua imagem. A busca, por essas

artistas, colegas e referências, que parecia ser solitária começou a se mostrar com potencial de crescer e evoluir

Esse processo, faz parte da descolonização de nosso conhecimento enquanto corpo negro. Pesquisar sobre si, muitas vezes soa como egocêntrico, mas na verdade tem sido uma ação recorrente de mulheres negras, dentro da academia e produção de arte, para reivindicar sua história a falar a partir de uma perspectiva pessoal, sem ser do *Outro*. A escrita, visualidade e oralidade, passam a funcionar como lugar de vontade individual e não mais de sobrevivência, como nossos antepassados, “Fomos educadas para respeitar mais ao medo do que a nossa necessidade de linguagem e definição, mas se esperamos em silêncio que chegue a coragem, o peso do silêncio vai nos afogar.”⁴⁷

Em sua produção sobre amas de leite, Rosana consegue expandir a discussão e tratá-la de várias maneiras que vão para além do papel. Instalação, desenho e escultura. Suas obras me fizeram entender novas maneiras de reproduzir meus trabalhos, incluindo contexto, espaço e narrativa. Acho importante destacar uma de suas instalações de 2009, “*As amas*” (*Figura 41*). Nesta obra, a artista, consegue envolver e transformar, fisicamente, um ambiente com contexto histórico diretamente ligado a escravidão.

⁴⁷ LORDE, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e ação. In: Associação de Línguas Modernas, painel Lésbicas e literatura, 1977. P. 3. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/a-transformacao-do-silencio-em-linguagem-e-acao/>> Acesso em: 17 de Janeiro de 2024.

Figura 41: Rosana Paulino, *As amas*. Instalação na Senzala da Fazenda Mato Dentro, Campinas, São Paulo. Fitas de cetim, cerâmica, papel machê, fotografia digital, vidros de relógio, parafina e pétalas de rosas brancas. Dimensão variável, 2009.



Fonte: <<http://www.rosanapaulino.com.br/blog/tag/senzala/>> Acesso: 25 de Maio 2023

Com a intervenção direta em uma antiga senzala de Campinas-SP, tudo ganha ainda mais significado. Sendo uma mulher negra e descendente de escravizados, o espaço faz também parte do contexto da vida e corpo negro de Rosana.

Ocupar, como uma descendente de escravos, um espaço com este passado histórico deu um maior significado ao trabalho. A partir desta exposição, iniciei uma busca por locais onde o trabalho pudesse não apenas ser mostrado, mas que também dialogasse com o entorno, de modo a ganhar novas dimensões conceituais.⁴⁸

Para além do espaço, Rosana insere também simbologias da sua fé: são fitas de Umbanda, religião afro-brasileira, praticada pelos seus familiares. A inserção de objetos e histórias pessoais conseguem cruzar o imaginário do passado e presente. Essa instalação fez com que surgissem em mim, pela primeira vez, perguntas para

⁴⁸ PAULINO, Rosana. *Imagens de sombras*. São Paulo, 2011, p.63.

pensar melhor na composição de meu trabalho junto aos espaços: Como podemos repensar os lugares que fizeram parte da construção colonialista e racista do nosso país através da arte? Sem apagar o acontecimento. Para além disso, como repensar lugares em que eu transito e transitei?

A artista Kara Walker, mulher negra e americana, em seu trabalho intitulado por, “*A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby*” (*Figura 42*), traduzida livremente como “A sutileza”, crítica parte da história americana em relação ao período de *plantation*⁴⁹, quando pessoas negras eram escravizadas para trabalho compulsivo em fazendas de açúcar. O mesmo modelo de exploração aconteceu em outras colônias, como o Brasil. Naquele período, o açúcar era entendido como um artigo de luxo nas mesas e jantares da sociedade branca burguesa. A figura remete às representações estereotipadas nos Estados Unidos de mulheres negras, nominadas como “*Mammy*”, algo semelhante a simbologia e fetichização que temos no Brasil com a Tia Nastácia, de Monteiro Lobato (*Figura 43*). Uma mulher negra, sorridente, corpo volumoso, com lenço na cabeça, lábios e nariz que está sempre disposta a cozinhar e servir os senhores de casa. Trabalhadoras domésticas, elas são boas cozinheiras, atenciosas, amáveis e sempre dispostas a ajudar crianças e aos seus superiores da casa, quase como uma amiga. Seus patrões a tratam como “alguém da família”, porém até certo ponto, para que ela esteja eternamente em lugar de servidão e cuidado do Outro.

⁴⁹ Sistema colonial de exploração de corpos negros meio a trabalho escravo em grandes plantações de açúcar entre os séculos XV e XIX; Essa memória, é um trauma coletivo a todos descendentes negros, que tiveram antepassados postos a essa subordinação. O mesmo sistema, aconteceu não só nos Estados Unidos, mas também em outras colônias, o Brasil é uma delas.

Figura 42: Kara Walker, *A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby*, 2014, gesso.

Figura 43: Jacira Sampaio caracterizada como Tia Nastácia ao lado de Zilka Sallaberry como Dona Benta em foto de 1981



Figura 42: Fonte: Abe Frajndlich / The New York Times

Figura 43: Foto: Globo/Divulgação / Estadão

<https://www.terra.com.br/diversao/tv/mesmo-em-epoca-de-estereotipos-jacyra-sampaio-se-eternizou-na-tv.9bd2860e8b3a2e3563d51267aab67709bh8zghqa.html?utm_source=clipboard>

Acesso em: 25 de Maio 2023

A figura central da instalação, que remete as *Mommys*, é posta em posição de esfinge como nas esculturas egípcias (*Figura 44*). Em grande escala e na pose escolhida, a figura ocupa não apenas o local de preencher o espaço como uma divindade, mas dialoga também com a hiperssexualização das mulheres negras. Visto que, nesta postura seus seios e vulva, ficam bem expostos. Uma dualidade entre poder e a hiperssexualização dos nossos corpos. Sua instalação foi encomendada para marcar o fechamento de uma antiga fábrica de açúcar chamada *Domino Sugar Factory*, localizada em Williamsburg Waterfront no Brooklyn. A obra funciona como homenagem às pessoas que ali trabalhavam mas também como um lembrete, de uma parte da história que mesmo com a demolição do espaço não deve ser esquecida. Além disso, a escultura que é coberta por açúcar, conta em sua

instalação com mais outras 13 esculturas em melaço, de crianças, remetendo a esculturas de açúcar feitas em jantares como um artigo de luxo da época (*Figura 45*). Assim, com ajuda de vários elementos, Kara Walker dialoga perfeitamente com espaço, inserindo várias metáforas e referências do contexto colonial e afro-americano.

Figura 44: Kara Walker, *A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby*, 2014, gesso

Figura 45: Kara Walker, *A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby*, apresenta blackamoors no caminho para a atração principal da exposição.

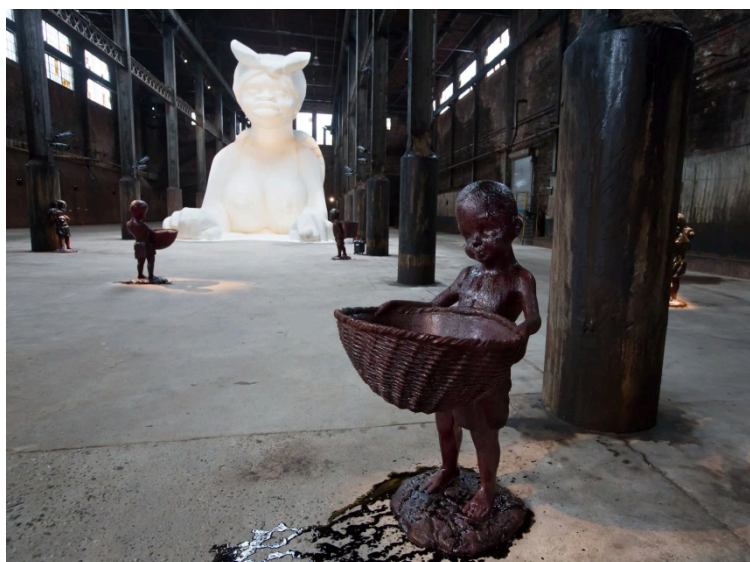


Figura 44: Kara Walker. Fonte: Abe Frajndlich / The New York Times

Figura 45: Kara Walker. Crédito: Sara Krulwich/The New York Times

Em contextos diferentes, ela e Rosana Paulino conseguem fazer uma denúncia tempo-espaço. Pegando simbologias e sentidos históricos, para refazê-los no presente.

Em uma de minhas séries mais recentes, “*quem vivia ali?*” de 2022 (Figura 46 a 49), me aproprio de fotografias e filmagens, agora familiares, para pensar sobre os espaços onde cresci. São casas onde já morei, casas de vós, de tias e onde meus pais também passaram parte de suas vidas. Sendo uma criança que amava brincar, principalmente no quintal, ele foi o espaço escolhido. O quintal da minha família foi um espaço de ensinamento e festa. Era nele que vez ou outra acontecia o aniversário de uma prima, o churrasco de domingo e era nele que mais tarde minha avó buscava folhas de boldo para curar a ressaca de todos no dia seguinte.

Nos quintais também percebi as diferenças de um núcleo familiar para o outro. Alguns saberes se cruzavam, outros eram completamente opostos. O corpo preto de uma criança que transitava entre esses espaços e ainda não entendia sobre questões sociais e raciais reagia cada vez de uma forma. Revendo as fotografias desses lugares resolvi recriar e reviver essas memórias. As pinturas feitas com tinta têmpera foram produzidas por mim com pigmento e aglutinante. Eu queria que a tinta desse a impressão de textura próxima ao grão de terra, já que eu brincava muito com barro durante a infância no quintal. A falta da voz de criança nos vídeos reflete a personalidade tímida e insegura. Cenas em momentos na casa de meus avós, fazendo uma analogia sobre as cores principais daquele espaço, ao lado das cores das peles pretas e brancas da família. Apesar da análise racial, há também a lembrança sobre sabores e seus afetos. Deixo aqui o texto do poema narrado em vídeo:

quem vivia ali - mayara smith (fevereiro de 2022)

*no início era preto, apenas com sons distantes de um coração
que batia
(tu tu tu tu tu tu)
vozes que acariciavam a barriga e diziam yasmin, taianara e até que
enfim... Mayara!*

*veio o azul, o branco... as águas de março trouxeram ar aos meus
pulmões. quanta gente, quanta cor...*

*marrom. cor predominante da terra, de bambu, de tronco, da
pele...AH! O marrom bambu, marrom de pé de jatobá. lá tem verde
também... pé de guiné, erva cidreira, capim, boldo e bananeira...*

meu umbigo mora lá, junto com da minha mãe, da minha irmã e meus primos... a gente sempre volta.

*cinza também faz parte, mas quase não lembro... três quartos, uma roseira, um pé de uva e muita mangueira... lá tem escorpião, dizem que é da água mas não se bica com peixe não.
vovó morreu... era vó e vó mas ficou apenas vó.*

laaaaá na mangueirada de Curvelo... lá tem muito verde, muita amarelo, muita manga. subir no pé correr no chão. meu vô já não lembra mais de nada, apagamentos de memória acontecem de toda forma. QUEM DESCOBRIU O BRASIL? verde, amarelo, branco...

branco!

*ou preto? lá em Contagem... aprendi a contar, falar, brincar, pular, AR!
tem pé de goiaba, de ameixa, grama com água que não acaba mais.
mas e o futuro? cabe aqui? cabe LÁ*

voltamos pra lá... o verde mora em pote. muita samambaia, espada de são jorge e até pé de mamão. e como cresce... cresci também...e esse tempo todo era preto que vivia aqui



Aproxime seu dispositivo celular do QR CODE, para direcionamento ao link do vídeo.

Figura 46 a 49: **Mayara Smith, quem vivia ali?**. Instalação com vídeo e pintura em tinta têmpera. 50x50cm, 2022



Figura 46 a 49: **Fotografias de acervo pessoal. Arte autoral.**

A escolha de inserir meu cotidiano em minhas obras nem sempre é tão "romântica" quanto parece. Repensar alguns contextos familiares é sempre uma mistura de nostalgia e afeto, mas que sob um olhar, agora adulto, consigo notar as desigualdades raciais e estruturais que passavam despercebidas ao meu olhar de criança na época. O trabalho autobiográfico é, às vezes, sobre resgatar algumas raízes perdidas e ver quais devem continuar as mesmas e quais merecem novas leituras, seja para mim ou para esses espaços.

O ato de narrar uma experiência vivida traz a possibilidade de revivê-la em sua potência estética e de transformação da realidade, transformando uma experiência do passado em algo que também se realiza no tempo presente, e abre alternativas para a construção de sentidos futuros. Viver uma experiência e depois narrá-la oferece uma oportunidade de se debruçar sobre o vivido e fazer dele matéria para se compreender, refletir e questionar a própria existência.⁵⁰

Outra maneira que venho trabalhando para lidar com espaços e como ele envolve minha produção artística é através de sombras (*Figura 50 e 51*). As entendo como um registro do momento presente, desenhando silhuetas de corpos e vidas presentes que fazem sombra sob a tela e papel. Quase como uma fotografia de um dia inteiro vivido com a ajuda do Sol e todo seu entorno.

Figura 50: Registro de produção de 23 de agosto com a ajuda de sombras do local



⁵⁰ PALHARES, Juliana. Por que cantam os passarinhos?. Revista Digital do LAV, Santa Maria, vol. 11, n. 2, p. 121-134—mai./ago. 2018, p.122.

Figura 50: Fotografia de acervo pessoal. Arte autoral.

Figura 51: 23 de agosto (2021) - pintura acrílica sob tela, (100x149cm)



Figura 51: Fotografia de acervo pessoal. Arte Autoral.

3.3 ESPELHOS COLETIVOS: ESCRIVIVÊNCIA E O NASCIMENTO DE NEGRÁFRICA

Pensar e criar novas narrativas para além das que já nos foram impostas, pode ser um trabalho cansativo emocionalmente para se encarar sozinha. Por isso, o movimento de se reunir com outras artistas negras para conversar e produzir acerca de nossas inquietações tem me ajudado e deixado essa jornada mais leve.

Em 2019 nasceu junto a colegas e artistas a ideia de formarmos um coletivo, hoje chamamos de *coletivA*, com o objetivo de afirmar que esse é um grupo ocupado e pensado apenas por mulheres. A Negráfrica, coletivo artístico, nasceu inicialmente com o intuito de reunirmos nossas produções de diferentes linguagens, com a ajuda de publicações, conhecidas como *fanzines*⁵¹ ou popularmente como

⁵¹ *Fanzine*: Um *fanzine* (aglutinação de *fã* e *magazine*) é uma publicação não profissional e não oficial, produzido por entusiastas de uma cultura particular, para o prazer de outros que compartilham

zines. Nosso coletivo é composto por sete artistas de Minas Gerais, Rio de Janeiro e também do Nordeste. Em nossas diferentes habilidades e linguagens artísticas nos unimos para pensar ações, publicações e atividades que ampliem a narrativa de nossos trabalhos e também de outros artistas racializados. As *fanzines* surgiram da subcultura, como maneira de se ter publicações não-oficiais como um “espaço” para artistas, escritores, fãs e quem mais se interessasse em falar sobre determinado assunto e, assim, alcançar um público a partir da sua distribuição e baixo custo de produção dos materiais. Nos dias atuais elas funcionam em diversos formatos, especificidades e custos variados, mas continuam como uma ótima ferramenta de ampliar a voz de seus produtores. Esse material circula, principalmente, em feiras de arte gráficas independentes que contam, muitas vezes, com seleções e editais. Seria mais fácil estar presente nesses espaços e ocupá-los em formato de coletivo.

Em nossa zine de lançamento intitulada *Nascimento* (2019), em formato A5 grampeada e impressa, cada artista conta um pouco sobre sua infância enquanto menina negra. Relações familiares, pessoais e um olhar inocente e mágico a respeito do corpo em conexão com o mundo. A primeira coisa a se observar é que, mesmo partindo de um mesmo lugar, sendo ele o de gênero e raça, vivemos histórias bem diferentes e escolhemos maneiras distintas de contá-las. Seja pela narrativa de dor quanto pela felicidade. Pela escrita, pelo quadrinho, pela gravura, pela fotografia ou até mesmo pelo desenho ou mistura dessas linguagens. Minha pesquisa, que já estava influenciada pela finalização da graduação e pelo constante questionamento de minha identidades e origem enquanto mulher negra, refletiu na minha produção.

Em “*Nascimento*”, discuto sobre a relação entre minha mãe, eu e minha avó paterna (que era branca). Mulheres mas separadas pela cor da pele e por origens diferentes, sociais, econômicas e geográficas, sendo eu o meio e a ponte de conexão entre elas. Faço uma metáfora dessas ligações, que começaram quebradas por influência do racismo e de outras barreiras, com o crescimento de um pé de manga-espada. Os pés de manga desse tipo eram fartos na casa de minha avó e todo final de ano nos reunimos em família para colher juntos as mangas. Pelo conto-poema repleto de sentimento e memórias misturo também fotografias antigas

o mesmo interesse.[1] Podendo ser dedicado a uma determinada franquia, trazendo informações ou fanfics. (FANZINE. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Fanzine&oldid=66238261>>. Acesso em: 12 jul. 2023.)

do espaço escolhido (*quintal de minha avó*), e imagens de infância junto a ela com o texto.

Manga Espada

mayara smith, 2019.

*“(Nosso amor cresceu como uma fruta)
Quando você conheceu minha mãe pela primeira vez, não gostou dela.
Com a gravidez e a minha chegada tudo mudou drasticamente.
Sua raiva se transformou em amor. E a culpa era minha.
As duas também se aproximaram.
Aprendi de perto o que era afeto e cuidado.
A broa e bolo feitos esperando pela minha chegada.
O almoço de domingo mudado pra macarronada porque eu sempre amei massa.
O dinheiro reservado pra comprar algodão doce do ambulante da rua.
Cuidar do meu gato como se fosse seu depois que minhas crises alérgicas
não deixaram mais.
Notar aquilo que eu mais odiava em mim:
“eu amo seus cachinhos!”
Esperar o verde ficar maduro.
Colher manga-espada do pé ao dezembro.”⁵²*

⁵² Manga-espada (2019) é um poema de produção autoral e usado junto das imagens da zine para simbolizar a relação descrita entre eu, minha mãe e minha avó paterna.

Figura 52: Fotografia familiar. Meu pai, minha avó e eu.



Figura 52: acervo familiar de imagem usada para referência.

Figura 53 e 54: Mayara Smith em Coletiva Negráfrica - zine Nascimento. Pintura digital, poema e colagem s/ fotografia (2019)





Figura 53 e 54: Acervo e arte autoras. Pintura digital, poema e colagem s/ fotografia.

Revisitando esse trabalho e fotografia, com o olhar de hoje, acho engraçado como a fotografia tinha a figura de meu pai ao fundo e acabei não retratando ele e muito menos minha mãe. Ao fundo ele aparece com uma câmera de vídeo em suas mãos, ele gostava, e ainda gosta, muito de registrar memórias, um traço que sinto carregar comigo em minha personalidade. Apesar de se tratar de um trabalho que fala sobre relações entre 3 gerações de mulheres, apenas duas aparecem na representação.

O grupo, atualmente, é composto por sete artistas: Ana Elisa (MG), Daiely Gonçalves (MG), Jéssica Goés (RJ), Letícia Moreno (RJ) e Marcelle Smith (MG), Jadezilla (BA) e eu. Após a pandemia, temos nos movimentado principalmente online com ajuda de chamadas de vídeo. As longas conversas que tivemos nos fizeram perceber que um podcast, naquele momento, poderia ser um recurso a mais para além das feiras, que não estavam acontecendo durante a COVID-19. Com o podcast, nossas vivências ganharam literalmente voz podendo circular de maneira ainda mais ampla sem a necessidade de uma feira, já que eram publicadas em

plataforma online de streaming de áudio. Isso nos fez realizar e pensar em um novo formato de coletivo, em que pudéssemos trabalhar não só com publicações, mas também podcast e propostas de convite a outros artistas negros e racializados, que conhecíamos, para ampliar não apenas nossas vozes diante conversas gravadas mas também registrar os processos e vivências de outros artistas brasileiros. Além disso, existe uma organização de nossa parte em se dedicar a inscrição de editais que possibilitem através de verba novas experimentações que permitam a produção de alguns projetos que visam destacar produções racializadas.

Durante uma oficina, realizada online, pela Negráfrica e a convite de uma residência artística, que ocorreu patrocinada pelo *Latino Cultural Arts Center of Colorado* (LCAC), online para moradores locais de Colorado, Daiely Gonçalves e Letícia Moreno, a fim de demonstrar que todos podemos produzir arte a partir de sua narrativa individual, apresentaram um exercício intitulado por “*What do you see through you window?*”, traduzido como “O que você vê através de sua janela?”. A oficina, pensada durante a pandemia, pretendia exercitar o lado criativo de cada inscrito observando sua janela, já que estávamos presos dentro de casa. Os participantes eram americanos, grande parte pertencente à comunidade latina de Colorado, foco do LCAC, que é um centro especializado em culturas latina. Com ajuda de traduções simultâneas, todos conversaram entre si. A oficina apresentava o conceito de “escrevivência”, criado por Conceição Evaristo. A escritora tem, em sua escrita, a prática de envolver suas vivências pessoais mescladas à ficção. Sendo uma mulher negra, sua escrita tem rompido com memórias do passado, com silêncios e espaços antes nunca ocupados por corpos como os nossos. Cada pessoa tem sua escrevivência, refletindo no seu texto, ou outras formas de linguagem criativa, uma maneira em que o corpo encara e reage ao seu entorno:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças...” (...) Por isso, afirmo: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos.”⁵³

⁵³ (P30 “Este depoimento de Conceição Evaristo foi realizado em 25 de julho de 2020, em um encontro virtual com a participação de Angela Dannemann, Constância Lima Duarte, Eduardo de Assis Duarte, Fernanda Felisberto, Goya Lopes e Isabella Rosado Nunes” - *Escrevivência : a escrita de nós : reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo / organização: Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes (2020)*

O exercício da oficina serviu não só como apresentação de um conceito de uma autora negra e brasileira, mas também como uma possibilidade dosicineiros trabalharem sua criatividade e pensamento subjetivo. A residência, intitulada “*POPUL/ART*”, traduzida como arte popular, teve além desta oficina aqui citada outras aulas abertas e administradas em duplas por nós. A dinâmica era sempre a mesma, após uma apresentação teórica sobre o tema sempre existia em sua conclusão alguma atividade manual feita em conjunto. Além das integrantes da Negráfrica, tivemos ao nosso lado o pesquisador, o Dr. Michael Wilson-Becerril, que é um pesquisador e ativista, a respeito das violências e mecanismos de resistência em povos da América Latina, a fim de sintetizar diariamente novas estratégias para combater violência e opressão e transformar esses contextos em cura e novas relações. Os encontros duraram cerca de 4 semanas, e ao final, produzimos também uma *zine* viajante, que passaria pela casa de cada um de nós, incluindo Michael, aglutinando nossas pesquisas, e tendo como destino final a chegada no centro cultural de Colorado, o LCAC. Hoje a *zine* faz parte de seu acervo.

Figura 55: Imagem de divulgação da *zine* coletiva, *POPUL/ART* em 2020. Detalhe sobre o trabalho da integrante Jéssica Goés. Colagem e pintura em aquarela.

Figura 56: Imagem de divulgação da residência *POPUL/ART* em 2020.

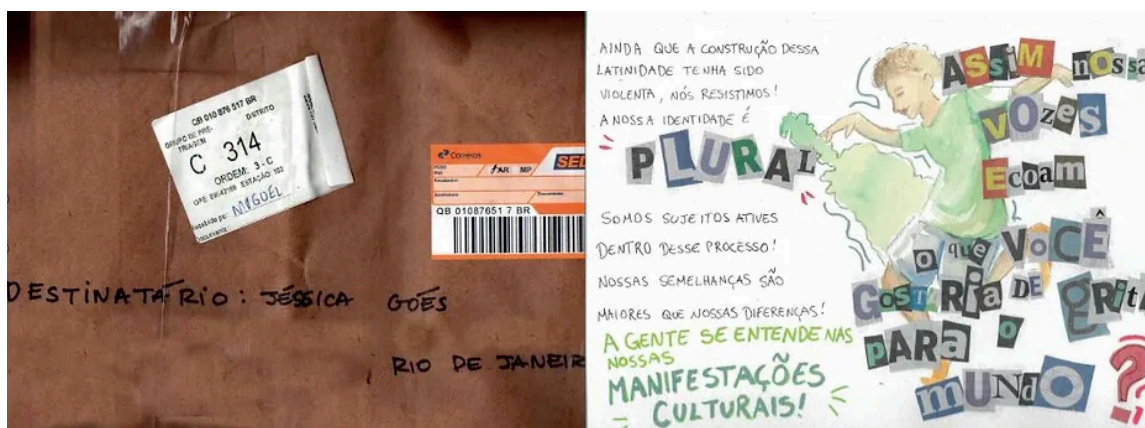


Figura 55: Jéssica Goés. Fonte: <<https://www.lcac-denver.org/popul-arte>>

Figura 56: Imagem de divulgação da residência POPUL/ART em 2020. Acesso em: 17 de janeiro em <<https://www.lcac-denver.org/popul-arte>>

Depois que conheci o conceito de Conceição Evaristo, comecei a me dedicar e entender a escrita como forma válida de produção. Dessa maneira, não só a dissertação, mas também a escrita de contos e poemas, tem me possibilitado a fugir de lógicas violentas e pensá-las por uma ótica mais sensível, em que por meio delas estou na verdade rompendo pactos de silêncio e partilhando minha vivência.

Conceição Evaristo, não limita o conceito de escrevivência apenas à escrita, podendo ampliar para imagem, som, fotografia, dança e outras maneiras de expressão, tão individual para cada um. Assim como fizemos na proposta da oficina. O foco é apenas retomar narrativas, e fazer com que elas sejam vistas, conectadas e contadas enquanto estamos vivas no presente. Quando penso na Negráfrica, sinto que estamos coletivamente ampliando antigos significados que nos ensinaram, por meio de nossas linguagens criativas e projetos como esse. A cura e a transformação de indivíduos, não precisa ser solitária, como eu tratei durante anos de minha trajetória no início da graduação. Esse é um lembrete para que olhemos ao nosso redor e propúnhamos ações coletivamente a fim de inverter lógicas coloniais

esperadas para nós e de que você, que está do outro lado enquanto lê esse texto, lembre-se que nunca está sozinha/o.

4 OUTROS ESPELHOS

É apenas a partir de outras experiências que entendemos a nossa como não universal. A fala é uma das nossas maneiras mais antigas e iniciais de comunicação e registro. Em culturas africanas, por exemplo, a tradição da oralidade é e foi muito usada como perpetuação de memórias passando pela forma de música, contação de histórias, contos e ensinamentos com provérbios. É através dela, e hoje também com a escrita, que podemos nos conectar com memórias resistentes de corpos negros vindos da África até o Brasil. Informações, que foram passadas de geração a geração até chegar até nós. Por isso, nada melhor que o uso de uma técnica ancestral como oralidade para me conectar, a outra artista negra, a fim de entender mais sobre a produção e registrá-la para o futuro.

Este capítulo reúne uma entrevista feita por vídeo-chamada com a artista Daiely Gonçalves, citada anteriormente como integrante do coletivo artístico do qual faço parte: A Negráfrica. Sendo uma pessoa próxima, esta é, para além de uma entrevista, uma longa conversa a respeito de suas obras, acompanhado de alguns relatos pessoais na sua construção e reconhecimento enquanto artista e mulher negra. O objetivo é demonstrar que, para além de meu olhar e vivência pessoal enquanto corpo semelhante ao de Daiely, e que também pinta sobre si numa ótica muito particular de sua vivência, existem muitas diferenças nas camadas e produções de nós, mulheres negras artistas, que produzem a partir do mesmo ponto de partida. São recortes diferentes sobre memória, afeto, sobre si e que mesmo com as suas semelhanças em tema, possuem uma composição e universo de complexidade completamente diferentes.

Acredito que, dessa forma, ao registrar relatos como de Daiely, quebramos com o senso comum existente de que pessoas negras produzem apenas por um viés de dor e vivências acerca do racismo. Confirmando também que não, não somos todos iguais e que corpos negros são individuais.

4.1 DAIELY GONÇALVES

Daiely Gonçalves, 1996, Betim, Brasil.

A multiartista, pesquisadora e professora nascida em Minas Gerais, conta com um repertório diverso de produções em multimídia: desenho, gravura, pintura, bordado e contos ricos de sua vivência familiar com toques de imaginação e saberes ancestrais. Além da rica diversidade material, sua pesquisa fala sobre a intimidade de corpos negros fora do espaço de performatividade social, em lugares de trabalho, onde somos obrigados a agir segundo normas formais e a nos apresentarmos de maneira que os estigmas raciais sejam amenizados.. Partindo de um questionamento sobre onde está o seu umbigo, a artista chega ao quintal, onde o mesmo foi enterrado. Enterrar o umbigo é uma tradição comum a muitas famílias brasileiras. O objetivo da ação é a crença de que, quando adulta, a pessoa retornaria ainda mais sábia ao lugar onde seu umbigo foi enterrado, explicou Daiely. Segundo ela, os quintais são espaços de grandes trocas. Onde o mágico e não-falado é passado através de ações de cuidado, celebração e de histórias. É também um lugar onde esses corpos descansam e podem viver o descanso e se afastar, ao menos por alguns momentos, das preocupações vinda de fora.

A seguir um texto feito a partir da série de perguntas desenvolvidas por mim e direcionadas a artista:

4.2 O INÍCIO

Uma pergunta clássica a artistas visuais é como a arte chegou em sua vida. Vimos, em exemplos anteriores, como somos escassos de referências pretas e estímulos artísticos em nosso meio. Às vezes, por falta de incentivo familiar, às vezes por condições financeiras, já que o meio da arte não apresenta um cenário promissor financeiramente para a maioria das pessoas, às vezes também por falta de acesso aos estudos. Isso já levou, e leva, muitos artistas negros a começarem a carreira como independentes em seus estudos. Abdias Nascimento e Maria Auxiliadora são alguns exemplos. Hoje, formada em Artes Visuais e com habilitação

em licenciatura, Daiely conta que começou sua carreira por influência da música, além do contato da família com atividades manuais, como: pintura em pano de prato, tecelagem em palha, costura e bordado. Apesar do interesse pelas artes, ela não considerava a área como uma possível carreira, ela conta: “(...)eu comecei a estudar para o vestibular. E, na época, eu pensei que eu ia fazer medicina como as outras pessoas”. Durante todo o período de ensino médio e vestibular, a artista comprou um caderno de desenho para tentar se distrair e acabou descobrindo a sua habilidade para o desenho. Ela só continuou e seguiu desenvolvendo essa habilidade graças aos comentários de pessoas do seu entorno. “Nesse período, eu comprei um caderno de desenho para tipo espiares assim... sabe? Quando não tivesse estudando, eu ficava desenhado para não ficar com a cabeça cheia de matérias. E aí as pessoas ficavam falando, né? **Você desenha bem! Você leva jeito para isso... Porque que você não faz artes? E aí eu comecei a pesquisar, porque não entendia nada. A única proximidade que eu tinha, neste lugar da arte, era de ir para os espaços, para as exposições e tal. E foi um Mundo Novo**” - Daiely cita a possibilidade de estudar Artes Visuais naquele período como uma possibilidade que foi apresentada a ela pela primeira vez. A falta de representações de artistas negras em nosso meio, pode ser inclusive um fator, mas para além disso, existe a construção e senso comum, sobre o campo das Artes Visuais não ser uma área rentável. Já escutei muitas vezes que cursar Artes é “coisa de herdeiro”, pessoas desse grupo geralmente são brancas e ricas, cancelando o imaginário de que corpos negros podem ocupar ateliês, salas de arte e museus, e colocar seu corpo e produção ao centro e frente ao público. Daiely, apesar de seu desejo em produzir arte, quase o deixa de lado a fim de garantir um futuro seguro financeiramente. Somos ensinadas/os desde cedo a dar nosso melhor no presente, a fim de garantir um futuro, ou estamos “perdendo tempo”, já perdemos coisas demais, enquanto corpos negros em diáspora, para se dar gosto da dúvida. E devido ao racismo estrutural, muitas vezes, as chances e oportunidades demoram o dobro, em comparação a uma pessoa branca, para acontecer quando se trata de corpos racializados. Essas possibilidades, são entendidas então como chances únicas. Por muito tempo, nossos ancestrais tiveram que se preocupar apenas em sobreviver e encarar o “Novo Mundo” que foram postos e obrigados a viver pela escravidão, contra sua vontade, e sem nenhum reparo sobre os efeitos e consequências da

lógica colonizadora. Apesar de, no Brasil, tarefas manuais serem associadas a situação de pessoas escravizadas e portanto entendidas como um “*trabalho de negro*”, ou seja, visto como não tão importante, temos obras visuais no país, de alguns nomes que se tornaram conhecidos no meio das Artes Visuais daquele período. São alguns deles, e não por acaso predominantemente compostos por homens: Estêvão Silva, Antônio Pinto Bandeira, Rubem Valentim, Arthur Timotheo, Benedito José Tobias, Benedito José de Andrade, Aleijadinho, dentre outros... A falta dessas representações, até mesmo em catálogos iconográfico e escritos sobre a carreira de artistas negros, não só do passado mas atualmente, reflete, em relatos como de Daiely, que mostram ter sempre dificuldade inicialmente ao encontrar artistas negros para produzir coletivamente e pesquisar. Seja em produção artística, acadêmica, escolar, produção cultural, curadoria, dança e entre outros.

Recentemente, com a alta em produções que seguem esse estilo de estudar e produzir pensamento partindo das lógicas e saberes tradicionais de pessoas negras, temos validado os nossos conhecimentos.

4.3 SE DESCOBRIR NEGRA: UMA EXPERIÊNCIA UNIVERSAL?

Daiely vivenciou a “descoberta” de se entender como uma mulher negra. Porém, diferente de como conto em meu relato, seu núcleo familiar era composto inteiramente por pessoas pretas. Apesar de crescer com pessoas semelhantes em seu entorno, ela conta que, mesmo assim, o assunto racial nunca era pauta em sua casa: “(...) *É quando você se sente ainda mais como indivíduo que você começa a observar os indivíduos que estão à sua volta. Então eu comecei a reparar que minha família era uma família negra e que os meus tios são negros, minha avó é negra, que todo mundo ao meu redor era negro. Só que para eles, isso ainda era ... (pausa na fala) (...) Eu não sei hoje, né? Mas não era uma coisa dita. Você não diz que você é negro. Minha vó, nunca disse que ela é negra.*”. — Nesse trecho é curioso observar como em um país majoritariamente negro como o Brasil, possui até mesmo em famílias compostas apenas por pessoas negras, e não mista e interracial, a pauta racial ainda assim não faz parte do dia a dia desses indivíduos. Discutir raça é sim algo necessário a se conversar e ensinar logo cedo, já que, no Brasil, elas serão expostas a situações de racismo em que os pais não poderão ter sempre controle. O conhecimento é empoderador e liberta de noções coloniais e de ser considerado um

tema “tabu”. O assunto é, principalmente, entendido com esse olhar, por pessoas mais velhas, que cresceram sem o acesso às informações que temos produzidas atualmente pelo simples clique navegando na internet, pelo celular ou navegador. Além da rápida informação, temos possibilidade ao acesso de algumas reparações públicas para o povo negro e sua valorização. O dia 20 de Novembro, celebrado enquanto “Dia da Consciência Negra”, se tornou apenas agora em 2024, um feriado nacional. Acredito que assim, com esse marco, brasileiros irão entender ainda mais a importância da data enquanto um evento que preserva viva a memória e existência histórica para futuras gerações acerca do assunto e gera discussão.

O olhar de nossos pais, avós e tios é ainda cercado pela dúvida e vergonha de admitir suas origens, muitas vezes negra ou indígena. Afinal, foi ensinado a eles que ocupar esse lugar no mundo é ocupar um espaço inferior, de menos acessos, de poucas conquistas e que te rendem solidão e julgamento. Esse pensamento é o resultado de anos de colonialismo que reforça a ideia de que um povo colonizado é um povo inferior. Em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, Frantz Fanon discorre sobre raça, autoestima, colonialismo e afirma que:

Todo povo colonizado – isto é, todo povo em cujo seio se originou um complexo de inferioridade em decorrência do sepultamento da originalidade cultural local – se vê confrontado com a linguagem da nação civilizadora, quer dizer, da cultura metropolitana. O colonizado tanto mais se evadirá da própria selva quanto mais adotar os valores culturais da metrópole. Tão mais branco será quanto mais rejeitar sua escuridão, sua selva.⁵⁴

Mesmo em um ambiente familiar protegido sobre todos esses olhares e julgamentos do mundo lá fora, Daiely aponta em sua fala que, mesmo jovem, já percebia e vivenciava episódios de violência envolvendo racismo por falas e convivência em ambientes fora da sua bolha doméstica: “(...) *Existiram vários eventos que me indicaram que eu era uma mulher negra. Em decorrência do racismo, né? (...) E durante a minha infância eu tive vários apelidos assim, né? Me chamaram de macaca várias vezes na escola. Falavam do meu cabelo, que meu cabelo era ruim. Porque eu não gostava de pentear o cabelo. Então eu ia pra escola com o meu cabelo todo bagunçado mesmo e minha mãe sempre falava: “**você tem que arrumar esse cabelo.**” É tipo a preocupação da mãe, com a filha sair feia,*

⁵⁴ FANON, Frantz. *Pele Negra Máscaras Brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 23.

*principalmente se ela é uma filha negra. E aí tinha essa pressão da minha mãe quanto eu sair arrumada, “**você não pode sair mal vestida**”, “**você tem que sair bonitinha na rua.**” Eu não tinha essa questão, nunca entendi muito porque minhas amigas sempre saíram do jeito que elas queriam. Mas eu não entendia que isso era uma questão. Da minha identidade enquanto mulher negra, né?”* — Mesmo sem a conversa direta sobre ser uma pessoa negra em sua casa, todos de sua família entendiam as consequências de se ter o tom de pele preta no Brasil. Seja devido às experiências pessoais ou quanto as noções “ensinadas” e não faladas, resultado de anos de imagens e linguajar colonial que carregaram consigo a representação imaginária do que seria o povo negro. A preocupação da mãe de Daiely já aparece enquanto receio e ao mesmo tempo cuidado em principalmente dois elementos: cabelo e roupa. Enquanto suas amigas não tinham a mesma preocupação, e por tê-las, apesar de Daiely não dizer abertamente, é facilmente presumível que suas amigas eram predominantemente brancas.

O cabelo segue sendo um elemento muito sensível no tópico de autoestima de mulheres negras. Crescemos com uma série de inseguranças, passadas de geração a geração, que afirmavam que o cabelo crespo, em sua forma natural, é sujo, feio, duro e desarrumado. Ao mesmo tempo que o cabelo é fator de anos de ódio e vulnerabilidade, quando assumido, é também símbolo de força, aceitação e liberdade, como foi para Daiely, e como também aconteceu comigo: “*(...)no ensino médio, eu comecei a ter algumas percepções. Nesse lugar de referência de beleza. Porque eu não tinha referência de pessoas negras para me inspirar. Então era sempre uma inspiração em mulheres brancas e havia aquele ruído, né? De você não entender por que você não consegue alcançar esse lugar e tal... Eu tive um professor de biologia, que foi uma pessoa incrível. Assim, nem lembro o nome dele mais. Porque ele quase não ia dar aula. Mas ele sempre, quando eu deixava o meu cabelo cacheado, porque eu sempre fazia progressiva, ele ficava dizendo “**seu cabelo é lindo, você devia deixar de assim.**” “**você é mais bonita com esse cabelo**” e, de alguma forma, isso funcionou como empoderamento assim, né? Mesmo sendo um homem branco, ele tinha um olhar diferente para mim.*” — Aqui neste trecho, Daiely reforça o quanto as palavras de seu professor, um homem branco, foram importantes para impulsionar uma faísca de autoestima. Em período de formação somos movidos por ensinamentos e palavras vindas do Outro. Ainda

temos pouca noção sobre nossa identidade, suas implicações morais e estéticas. Se aplicada a uma jovem negra, as condições são ainda mais vulneráveis, já que fomos ensinadas desde cedo a odiar nossos corpos, nossos cabelos, nossa cor de pele, nossos traços ao nos compararmos constantemente a mulheres brancas, o então “padrão ideal”. São palavras desse período que podem reverberar em nossa autoimagem para sempre ou por um bom tempo de nossas vidas.

Os negros são comparação. Primeira verdade. Ser comparação significa que, a todo momento, eles se preocupam com a autovalorização e o ideal do ego. Toda vez que estão em contato com um outro, surge a questão do valor, do mérito.⁵⁵

Entendo que por isso as palavras de seu professor foram tão importantes naquele momento. Vindo de uma pessoa branca que validou sua beleza natural. Mesmo assim, não deixou de ser um momento importante para que Daiely se empoderasse e entendesse questões raciais previamente não explicadas a ela: *“E aí eu fui entendendo algumas questões. (...) no último ano. Porque só eu acho que quando a gente começa a sair do ensino médio, a gente começa a procurar coisas em lugares diferentes. Então eu comecei a criar amigos que estavam mais envolvidos em questões políticas e raciais. E isso foi me abrindo um leque de entendimento e aí eu comecei a pensar, **“então eu acho que vou deixar o meu cabelo crescer”**. Acho que tudo começa pelo cabelo, né? (...) Deixar o meu cabelo, então ficar cacheado e tal. É, e aí eu comecei a entender questões do feminismo. De empoderamento assim, e aí eu fui entender as questões do feminismo negro e aí eu fui entendendo questões de raça, de racialidade e questões sobre colorismo. Assim foi bem depois disso do ensino médio, antes de entrar na faculdade”* - Podemos reparar como, a partir do cabelo, ela se liberta em uma série de conceitos e passa a entender não só a sua negritude, mas também o quanto essa questão está aliada à questão de gênero. Enquanto uma mulher e negra, agora mais ciente de questões de gênero e raça, Daiely ocuparia um novo espaço no mundo e entenderia melhor não só a si mesma mas aos indivíduos à sua volta. As suas origens: *“(...)eu fui entendendo que eu ocupava um lugar específico no mundo, né? Eu comecei a entender também a minha família. Parte disso, né? É quando você sente ainda mais como indivíduo, que você começa a observar os indivíduos que estão a sua volta”*

⁵⁵ FANON, Frantz. *Pele Negra Máscaras Brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 163.

4.4 PESQUISA ARTÍSTICA E TÉCNICA

Figura 57: Daiely Gonçalves, casa de taioba, pintura acrílica sobre tela, 110x 100 cm, 2022

Figura 58: Daiely Gonçalves, título: casa de taioba , instalação 150 x 55 cm 2022



Figura 57 e 58: Fotografia do acervo da artista Daiely Gonçalves.

Daiely tem um trabalho e pesquisa muito rico em diversidade material. Passa pelo desenho, pintura, instalação, pesquisa e escrita. Ela busca representar corpos negros de seu entorno longe do estigma da violência que os é imposto, os retratando em uma lógica real e rotineira. Dentro de casa, no quintal e em sua forma mais sensível. Pés ao chão, roupas leves e macias, terra e verde, além de corpos que se olham de maneira carinhosa. As obras, são retalhos de memórias afetivas de Daiely, que representam seu entorno e abrem espaço para que a gente, enquanto espectador, se familiarize com a organização semelhante que existe de famílias pretas. Reconhecimento de sua ancestralidade e conexão com as simbologias de se viver em terras mineiras. Tudo isso nos deixa ansiosos para mergulhar no universo que ela nos apresenta. As pinturas, possuem textura, sobreposição, às vezes pela linha, pelo bordado, pelo retalho de tecido e pela palavra. Vejo a palavra meio as suas pinturas como um movimento importante de união entre duas linguagens que Daiely transita: escrita e pintura. É através da arte visual e escrita que ela vem

aglutinando memórias familiares e de infância, antes muito mantidas na lembrança e sua oralidade. Um exemplo é o texto a seguir, que acompanha a pintura “*casa de taioba*”, (Figura 57), onde a artista discorre sobre o quintal de sua avó e relação com elementos tão comuns em quintais de Minas Gerais, como a taioba, avós religiosas, terra vermelha, cachaça e outros:

CASA DE TAIOBA

Daiely Gonçalves

Para ela⁵⁶, fiz uma casa de taioba, que cobria seu corpo e sua cabeça, minha criança queria brincar de correr no mato a dentro que crescia em sua casa de pau a pique. Para ela pedi proteção, e que a fartura nunca faltasse. Minha criança fez sua taioba de casa e pediu que o Sol não queimasse seu rosto ao arar a terra. E, que quando seu facão abrisse os seus caminhos, nenhum mal lhe olhasse nos olhos. Que a terra vermelha ao misturar com seus pés lhe enchesse de vida. Ela me ensinou a aliviar a vida com uma dose de cachaça e um copo de café com paçoca. Minha criança mesmo sem saber fez uma casa de taioba para protegê-la⁵⁷

É possível notar a sensibilidade da artista ao colocar em texto memórias tão individuais mas que passam também pela identificação de um corpo negro em se ver enquanto pertencente de uma comunidade. “(...)então começo a observar os corpos negros fora de uma obrigatoriedade social. De cumprir, ter posturas, linguagem. Percepções que normalmente você precisa fazer para ter um bom emprego para ser reconhecido nos espaços, sabe? Eu começo a capturar esses momentos de afetividade que eu tenho dentro dos meus espaços. Com a minha família, com os meus amigos, com pessoas que eu admiro e começo a retratar esses lugares como uma forma de contrapartida. De como esses corpos existem nesses espaços.” (...) as imagens que temos⁵⁸. Elas eram, né? Hoje, não são tanto assim. Mas elas eram de um lugar de fetiche, de violência e até de um lugar (...)místico. Minha pesquisa fala sobre esse lugar. Do afeto. Da doçura dos corpos

⁵⁶ Aqui Daiely se refere a sua avó.

⁵⁷ GONÇALVES, Daiely. “Casa de Taioba”. – Belo Horizonte, 2023.

⁵⁸ Aqui Daiely, fala pensando em um recorte sobre a representação de corpos negros no passado. Que eram produzidos pelo olhar de racismo e fetiche a respeito da representação da cultura e corpo negro, como já foi discutido ao longo dos capítulos. Sua comparação, é feita para destacar que hoje em dia, podemos apreciar produções e representações dentro das Artes Visuais pensadas diretamente por artistas negros que inserem simbologias e sensibilidade para falar de si, e de outros corpos negros. Como é seu caso.

negros um com os outros. Que é um movimento político de resistência. Porque uma grande parte das vezes, o negro é sempre colocado nesse lugar, de “ai, tenho que fazer muito para conseguir pouco.” Uma narrativa do herói, né? De que ele batalha muito e sofre muito. E aí só depois desse sofrimento que ele vai ter algum tipo de.... conhecimento. Então, a ideia é que esses corpos, não precisam ser representados dessa forma.” — Ao contar como busca retratar corpos negros em ação de contrapartida a hegemonia da sociedade, novamente nos topamos com o conceito de Escrivivência⁵⁹[28], de Conceição Evaristo, em que ao pintar e escrever sobre si, seu entorno e saberes, Daiely enquanto uma mulher negra está reescrevendo sua história e se desfazendo de noções e atos do passado. Uma atitude também descolonizadora ao se desfazer de amarras esperadas para ela. A artista não quer produzir e pintar apenas sobre dores e vivências do passado. Grada Kilomba em *Memórias de Plantação*, apresenta o termo trauma colonial, discutindo sobre como pessoas negras se sentem “presas” a vivências e memórias coloniais, que nem ao menos viveram, gerando muita angústia e se sentindo obrigadas a falar e lembrar constantemente sobre o assunto.

O mundo que Daiely conta sobre sua avó é semelhante ao mundo que conheci ao conviver com a minha avó do interior de Minas Gerais. O texto, aliado às imagens de suas obras (*Figura 57 e 58*), despertam um aconchego e lembrança em comum. Existe cor, corpo e textura da terra e da planta. Acredito que parte disso seja porque compartilhamos, no Brasil, territórios e culturas da vivência em casas muito semelhantes. Experiências essas baseadas em uma cultura negra e indígena de saberes não validados e legitimados pela academia. Ao produzir sobre suas origens, Daiely está oficializando e concretizando todos esses conhecimentos aprendidos no quintal de casa em registros que vão além da memória e da oralidade.

⁵⁹ Conceito criado por Conceição Evaristo.

4.5 PRIMEIRA RELAÇÃO COM IMAGENS DE PESSOAS NEGRAS

Daiely possui hoje um repertório cheio de referências e imagens de pessoas negras, porém, nem sempre essa foi sua realidade. Ainda temos, mesmo em dias atuais, dificuldade de acessar essas produções pela pouca divulgação e interesse de estudiosos em imagens de produções não-brancas. O artista se vê no lugar de sair em busca de suas referências como em uma caça ao tesouro. Mesmo em mídia como televisão e mundo pop, as imagens de outras pessoas negras são raras e escassas. Quando pergunto a Daiely sobre sua lembrança de primeiras referências negras, ela diz: “(...)eu acho que a primeira imagem que eu tenho, assim muito, muito feliz de pessoas negras é o Claudinho, Buchecha e Pepê e Neném. — Dupla de cantores negros famosos nos anos 90 — (...) Eram, inclusive, as músicas que eu mais gostava de escutar quando era criança. Mesmo sem saber, era uma questão de representação, né? Dos nossos corpos, por outras pessoas e tal. E eram essas que eu amava, que eram super alegres, assim, né? Falavam sobre amizade, sobre todas as coisas que eu acredito hoje.” — Apesar de eu ter feito a pergunta pensando em referencial de imagens do meio das Artes Visuais, a artista me trouxe uma referência visual do meio midiático, muito mais presente no cotidiano de crianças negras brasileiras nascidas entre os anos 90 e 2000, como eu e Daiely.

“A arte na educação surge no Brasil no início da década de 1970, entretanto, desde o século XIX já se buscava no Brasil tornar a arte disciplina obrigatória nos currículos e, ainda na década de 1920, houve diversas tentativas de sua implantação na escola” (BARBOSA, 1986)⁶⁰. A falta de referências voltadas para as Artes Visuais durante a infância, presente na fala de Daiely é na verdade um simbolismo que demarca o quanto a atividade é ainda recente no currículo das escolas brasileiras. Tendo apenas cinco décadas de presença obrigatória nas escolas, aprender e entender sobre Artes Visuais, tem sido um processo relativamente novo e ainda em desenvolvimento. Lembro de ter interesse em desenho e pintura durante minha infância, mas parte das atividades eram voltadas para pintura de desenhos prontos ou pequenos exercícios sobre festividades escolares como decorações para festa juninas, dia dos pais, natal, entre outras. O que impossibilitou de fato a minha liberdade e desenvolvimento criativo na época.

⁶⁰ BARBOSA, Ana Mae. A imagem no ensino da arte. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Após o quinto ano do ensino fundamental, a matéria deixou de ser obrigatória e só retornamos no ensino médio com história da arte, entre primeiro e segundo ano. Um período muito curto para nos fazer construir referências visuais e relacioná-las com a história brasileira.

Apreciação artística e história da arte não têm lugar na escola. As únicas imagens na sala de aula são as imagens ruins dos livros didáticos, as imagens das folhas de colorir, e no melhor dos casos, as imagens produzidas pelas próprias crianças. Mesmo os livros didáticos são raramente oferecidos às crianças porque elas não têm dinheiro para comprar livros. O professor tem sua cópia e segue os exercícios propostos pelo livro didático com as crianças. Este é o caso de 74,5% dos professores entrevistados por Heloísa Ferraz e Idméa Siqueira (1987, p.27). Visitas a exposições são raras e em geral pobremente preparadas. A viagem de ônibus é mais significativa para as crianças do que a apreciação das obras de arte. A fonte mais freqüente de imagens para as crianças é a TV, os fracos padrões dos desenhos para colorir e cartazes pela cidade (outdoors). As crianças de escolas públicas, na sua grande maioria, não têm revistas em casa, sendo o acesso à TV mais freqüente e mesmo que não se tenha o aparelho em casa, há a possibilidade do acesso a algum tipo de TV comunitária.⁶¹

É notório que apesar das políticas públicas e estudos acerca de Arte-Educação no Brasil, existe ainda uma falha da sua atuação dentro das escolas. Considerando toda sua construção, ainda recente, ainda temos um longo caminho não só de revisão de conteúdo mas também de reforço político das ações para os professores e subsídio para os alunos, principalmente, de escolas públicas.

4.6 REVERBERAÇÕES DO TRABALHO DE DAIELY EM MEIO EXPOSITIVO E DE ENSINO

Em sua última exposição coletiva, “- *Quero amar quem acenda uma fogueira comigo às 7 da manhã*”, encerrada em Janeiro de 2024, no Palácio das Artes, com curadoria de Flaviana Lasan. A artista participou ao lado das artistas: Ana Elisa Gonçalves, Ana Paula Sirino, Andréa Rodrigues, Danielle dos Anjos, Desirée dos Santos, Elizabeth Ramos, Josi, Maria Auxiliadora, Mônica Maria e Rebeca Miguel, representando cidades de norte a sul do estado. Todas as artistas tinham um ponto em comum: são negras, inclusive no trabalho de curadoria.

⁶¹ _____. Arte educação no Brasil: realidade hoje e expectativas futuras. In: Estudos Avançados. v. 3, n. 7, 1989, p. 170-182. Disponível em: . Acesso em: 06 mar. 2024

Esse foi um importante marco dentro do campo do circuito de Artes Visuais em Belo Horizonte justamente por deixar aberto para visitação pública e gratuita , em um importante museu de nossa cidade, trabalhos diversos em técnicas e narrativas diversas para tratar sobre a vivência de diferentes artistas sobre a solidão da mulher negra no campo afetivo e em todas suas esferas. Ao visitar a exposi o pela primeira vez confesso ter chorado, não são por ver o trabalho de diversas colegas, que estudaram ao meu lado no Belas, mas também de ver as obras de uma amiga como Daiely em um espaço tão importante, ao lado de uma grande influência para mim, a artista Maria Auxiliadora.

A obra de Maria Auxiliadora abria a exposi o logo   porta de entrada. Maria, mesmo não estando mais entre nós, era também uma artista mineira que, por problemas de saúde, teve uma jornada profissional curta e que já para época simbolizava ser próspera, ocupando alguns espaços não esperados para nós como, por exemplo, feiras de artes da praça da República, no centro de São Paulo e da cidade de Embu das Artes, próxima da capital paulista. Sua presença, anos depois, em um dos maiores campos expositivos de Minas Gerais, é muito representativa. Como se Maria, e outras artistas negras, estivessem quebrando, agora juntas, os silêncios e ocupando o seu próprio território e abrindo novos espaços de poder.

Figura 58: Maria Auxiliadora, *lans *, 1970. fotografia de acervo particular.



Fotografia de acervo particular.

O cuidado de Flaviana, em sua curadoria, em reunir 11 artistas negras mineiras nesse sentido, foi excepcional. Fazendo questão de destacar as individualidades de cada uma em sentido de linguagem e produção autoral. A exposição para além de pinturas contava com obras em vídeo, fotografia, instalação e desenho. Demonstrando como a universalização de experiências de corpos negros é errada, já que nem sempre produzimos sob um só tema ou técnica. A temática da exposição parte de um assunto muito importante: a solidão da mulher negra. Devido a estruturas sociais e raciais, nós, mulheres negras, fomos historicamente desde o período de escravidão e cultura das Amas de Leite, ensinadas a cuidar do outro sem ter alguém que nos acolha e cuide de nós da mesma maneira. Essa “prática” passou-se de geração a geração de várias mulheres, que em dias atuais, perceberam através da fala, estudo e autoconhecimento, os vazios causados por essa doutrinação do corpo negro.

Afetivamente esse é um lugar muito solitário, onde falas e sentimentos de mulheres negras são negligenciados e priorizados em prol do *Outro*. Nossa presença é muitas vezes preterida em relação aos corpos de pessoas brancas, sendo muitas vezes apenas buscadas quando outros precisam de ajuda ou quando existe algum desejo sexual. Somos deixadas de lado quando precisamos ser ouvidas ou simplesmente amadas. Muitas vezes, o colo de uma mulher negra é atendido e entendido apenas por outra mulher negra. Que entende todos os efeitos estruturais desses abusos e buracos emocionais por toda vida.

Por isso, ao entrar na exposição, ver as obras de todas as artistas ali reunidas, foi para mim, como um abraço em que fui não só entendida e acolhida por vivências semelhantes, mas também como uma reverberação do que esse texto deseja: nossa presença enquanto protagonista em todos os lugares. Ter as nossas histórias presentes no centro de organizações culturais, educacionais e de pensamento. Toda discussão e teoria aqui discutida, pode ter a chance de ver sendo realizada ao vivo, tornando-se realidade. Ainda acredito que muitos sonhos e ações possam ser ampliados, há muito caminho a ser percorrido por todas nós - aqui digo não só por mulheres negras mas para todas as mulheres - mas momentos como este estão crescendo a cada dia que passa, provando que ações estão evoluindo junto às teorias.

5 CONCLUSÃO

Como não se tornar refém de nosso passado se não conseguimos esquecê-lo? Para concluir essa dissertação precisamos voltar ao início. A origem do meu incômodo que me estimulou a produzir e pesquisar sobre a representação de mulheres negras dentro da história das artes visuais parte de um desconforto que diz respeito não só a uma vivência particular, mas também a uma vivência coletiva. Vivemos o que Grada Kilomba nomeia como trauma colonial. Em *Memórias da Plantação*, a autora discorre sobre a importância de manter, no título do trabalho, a palavra “*plantação*” (*plantation*) como representação de uma memória que, mesmo que não vivida e presenciada, não foi esquecida e continua sendo significativa na manutenção de um trauma:

A ideia da “plantação” é, além disso, a lembrança de uma história coletiva de opressão racial, insultos, humilhação e dor, uma história que é animada através do que chamo de episódios de racismo cotidiano. A ideia de “esquecer” o passado torna-se, de fato, inatingível; pois cotidiana e abruptamente, como um choque alarmante, ficamos presas/os a cenas que evocam o passado, mas que, na verdade, são parte de um presente irracional.⁶²

O racismo dentro de eventos frequentes em nosso cotidiano, como cito no caso em que uma mulher branca se sente autorizada a tocar meu cabelo e a me insultar em meio a uma festa, ou quando Daiely cita, em sua entrevista, sobre o reforço e preocupação de seus familiares sobre a necessidade de se arrumar para sair de casa, são recortes de situações que não aconteceram apenas uma ou duas vezes, mas em diversas ocasiões e de maneiras diferentes, em diferentes espaços, em diferentes companhias e com intensidade variada. A compreensão crítica, política e, até mesmo, a maturidade a respeito desses ataques, nos chega, muitas vezes, posteriormente, como nos casos de racismo durante a infância que só entendemos seu peso e profundidade já na fase adulta e, mesmo compreendendo os episódios, que podem ser muito violentos ou brandos, diariamente eles se acumulam gerando consequências dolorosas para nossa saúde física, psicológica e

⁶² KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 213.

emocional, interferindo em nossa autoestima, nos moldando a partir do peso desse trauma colonial.

Existe, ainda, dentro de toda essa dinâmica, a não responsabilização e negação de pessoas brancas em compreender a fundo como, diariamente, podem diminuir a manutenção dessas violências e, até mesmo, o consentimento passivo que dão a essas atitudes racistas. O Brasil teve a miscigenação incentivada a fim de embranquecer a população negra com políticas de eugenia que incentivaram o acesso de imigrantes europeus ao território nacional. É evidente que pessoas brancas também carregam seus próprios traumas, no entanto, em meio a organização de famílias interracialis, esses traumas são postos em relevâncias diferentes em relação aos traumas familiares de pretos e pardos. Assim, pessoas racializadas, as quais também sofrem os efeitos da racialização dentro do seu núcleo familiar, precisam lidar, além dos traumas do racismo, com a negação e priorização da dor do Outro em detrimento de suas próprias dores.

Tenho muito orgulho da série *Amas de leite* e seu significado, mas penso muito sobre como, naquele período, me senti intensamente sobrecarregada psicologicamente revivendo dores e violências passadas contra a imagem daquelas mulheres que, por meio desse trauma colonial, são revividas por mim. Uma herança de violência e anulação da própria subjetividade. O movimento seguinte em coletar e visitar memórias familiares também teve uma lógica semelhante, pois, agora, sob uma visão mais crítica, entendi e soube nomear quais foram os incômodos e medos que me oprimiam durante minha infância e adolescência. Todas as micro e macro-agressões feitas no passado ainda existem na memória do presente e, até hoje, não são completamente entendidas e legitimadas por meus familiares brancos. Ao me assumir como uma mulher negra eu saí do “não-lugar” que me era imposto por eles, o que gerou muito incômodo. Muitos negaram, e ainda negam, minha identificação e aceitação. Tive muita paciência para explicar e tentar sensibilizar cada um deles. Já ouvi de muitos familiares brancos o *slogan* do mito da democracia racial: “*somos todos iguais*”; e que o racismo é uma ideia mantida pelas pessoas negras. Outra frase comum que ouvi de minha família diz sobre o incômodo em pintar majoritariamente corpos preenchidos por tinta preta: “*Como você só pinta negros se existem brancos em sua família? Você não sabe que também existe arte branca?*”. Esse tipo de questionamento acabou fazendo com que eu desistisse de tentar sensibilizá-los e fazê-los entender sobre um assunto que impacta direta e

diariamente minha existência. Atitudes assim não estão restritas aos círculos familiares, sabemos, mas o fato delas também estarem presentes nesses círculos deixa pouco ou nenhum espaço de acolhimento para pessoas negras. Essa situação familiar, como já disse anteriormente, é ampliada para outros círculos para além do familiar e me fazem perceber diariamente o quanto tudo isso denuncia a falta da responsabilização como um problema a ser resolvido pela branquitude e não apenas por pessoas negras na cansativa saga de estar sempre disposto a ensinar o que nos fere, de maneira didática e paciente, às pessoas brancas. Grada Kilomba cita o quão importante é retomar nossa voz a partir de uma lógica de pensamento sobre “O que o racismo fez com você?” e não partindo da pergunta “O que você fez?”, para que nós, enquanto corpos negros, possamos lidar com o racismo cotidiano de maneira interna.

(...) o racismo cotidiano aprisiona o *sujeito negro* em uma ordem colonial que o força existir apenas através da presença alienante do *sujeito branco*. A pergunta “O que você fez?” tende a forçar o *sujeito negro* a desenvolver um relacionamento com ele mesmo através desse outro, ao focar na performance de si mesmo em relação ao público branco. A *peessoa negra* é, então, convidada a se ocupar novamente com o que o *sujeito branco* deveria ouvir, como conquistá-lo e como ser compreendido por ele - criando uma dependência virtual.⁶³

Quando decido concentrar minha produção no autorretrato é justamente por uma tentativa de colocar meu corpo no centro da narrativa que, por muito tempo, fui impedida de habitar, que sempre passou pelo olhar do *Outro*, fugindo da ordem clássica exemplificada por Grada acima. A falta da existência de mulheres negras representadas no início da história brasileira é resquício do medo do esquecimento de todas essas pautas. Recuperar memórias é um passo importante, sou feita do passado pois existo graças a todos que vieram antes de mim, mas também não desejo para mim, muito menos para minhas semelhantes, a dependência de produzir apenas a partir disso. Queremos, conjuntamente, construir um futuro longe de lógicas coloniais. Já que não conseguimos esquecer, um caminho possível é ressignificar nossas histórias e tentar contá-las corretamente por nossa perspectiva sem a invasão do olhar, fala e controle do branco.

⁶³ KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 227.

Para alcançar um novo papel de igualdade, é preciso também colocar-se fora da dinâmica colonial; isto é, é preciso desperdir-se daquele lugar de Outridade. Portanto, é uma tarefa importante para o sujeito negro desperdir-se (*sich zu verabschieden*) da fantasia de ter de se explicar ao mundo *branco*.⁶⁴

E quais ações podemos de fato fazer para nos “despedir” das fantasias brancas? Movimentos como os de Conceição Evaristo, já citada muitas vezes, prioriza em suas produções a escrita de histórias inventadas e que partem de um conjunto de vivências, imaginário e memórias pessoais, como uma mulher negra que convive com a cultura e ancestralidade negra. Dessa maneira, em obras de Evaristo o corpo negro se torna o personagem principal. A arte tem o poder de registrar o mundo individual de quem o produz. Pensando em meu recorte de linguagem dentro das artes visuais, pintar sobre mim tornou possível que eu me desprendesse de amarras preparadas para mim enquanto mulher e negra fazendo com que eu construísse minhas “escrevivências”.

A palavra descolonizar tem se tornado frequente em nosso vocabulário. Descolonizar o olhar me despertou para priorizar a presença de pensamentos, referências, afetos, espaços, música, senso estético de pessoas pretas e racializadas. Levou com que eu me identificasse e, finalmente, me sentisse pertencente a corpos comuns ao meu e não apenas me sentisse diferente e inferior através da narrativa imposta pelo branco.

Descolonização refere-se ao desfazer do colonialismo. Politicamente, o termo descreve a conquista da autonomia por parte daquelas/es que foram colonizadas/os e, portanto, envolve a realização da independência e autonomia.⁶⁵

A autorrepresentação se mostrou, e continua se mostrando, como um ato político, de memória e amor próprio. Quando produzo, a representação passa, principalmente, pela minha versão de uma narrativa de mundo. Eu, e tantas outras, enquanto mulheres negras e artistas, somos postas ao prazer de finalmente produzir em liberdade, visto que nossas gerações passadas não tiveram a mesma dignidade.. Ao descolonizar estamos a produzir sobre mulheres negras e somos

⁶⁴ KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 230.

⁶⁵ KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 224.

postas ao centro de nosso próprio mundo. Assumimos o controle de nossa representação, abraçamos símbolos, legitimamos vivências.

Registro e finalizo o texto com sonhos: não desejo para mim nem para os meus companheiros que sejamos eternos fantasmas do passado, mas sim das histórias, corpos e imagens que criamos do presente para o futuro. Que nossa pele carregue mais histórias positivas e inspiradoras.

Sinto que, ao concluir esse trabalho, movimento-me contra anos de silêncio. E alimento, com orgulho, a pequena Mayara de quatro anos que tinha medo de levantar a voz pelo medo de errar, de ser julgada. Um longo caminho feito até chegar aqui, mas que me orgulho de alimentar e manter vivo os sonhos de uma criança negra que ainda vive em mim e desejava ter orgulho de si mesma. Hoje olho no espelho tendo todos os meus fragmentos como um só, independente do *Outro* eu existo, principalmente, enquanto expressão de mim mesma.

Estou rompendo com antigos padrões e seguindo adiante com a minha vida.

bell hooks em *Tudo sobre o amor*

REFERÊNCIAS

Livros:

PAULINO, Rosana. *Imagens de sombras*. São Paulo: Tese Doutorado, Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, 2011. 98 pp.

[Consult. 2015-08-18]. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde05072011-125442/publico/tese.pdf>> Acesso em 12 jul. 2023.

KILOMBA, Grada. Prefácio. In: FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo: fatos e mitos*; tradução de Sérgio Millet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

_____. *O segundo sexo: a experiência vivida*; tradução de Sérgio Millet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

FANON, Frantz. *Pele Negra Máscaras Brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

Gomes, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. 2ª edição, Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2008.

Artigos em periódicos:

PALHARES, Juliana. *Por que cantam os passarinhos?* - Revista Digital do LAV – Santa Maria – vol. 11, n. 2, p. 121-134 – mai./ago. 2018.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. *A pálida história das artes visuais no Brasil: onde estamos negras e negros? Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira*.

Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 236-261, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>. Acesso em 12 jul. 2023.

TVARDOVSKAS, L. S. Rosana Paulino: é tão fácil ser feliz??. Gênero (Niterói), v. 10, p. 235, 2010.

Santos, Renata Aparecida Felinto dos (2017). “Rapunzel, cabelos que tocam o céu: a arte contemporânea como tratamento artístico/cosmético/estético dedicados aos capilares crespos.” Revista Estúdio, artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 8, (20), outubro-dezembro. 20-29.

SOBRE A INVENÇÃO DA MULATA* MARIZA CORRÊA. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 6/7, (T)races of Louis Agassiz: photography, body and science, yesterday and today = rastros e raças de Louis Agassiz : fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje. [São Paulo: Capacete. Acesso em: 17 jan. 2024. , 2010.

BERNARDES, Janaína Antônia Ponciano; OLIVÉRIO, Lucia Oliveira. Uma breve história do ensino de arte no Brasil. Educação, Batatais, v. 1, n. 1, p. 25-36, jan./dez. 2011. Acesso em 04 de mar, 2024.

Sites e Portais:

GLOBO.COM. “Por que a Globo matou a Globeleza; entenda os motivos” - 17/02/2023 - Ilustrada - Folha. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/02/por-que-a-globo-acabou-com-a-globeleza-apos-polemicas-com-racismo-e-nudez.shtml>. Acesso em: 10 jan. 2024.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Fanzine. Disponível em:

<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Fanzine&oldid=66238261>. Acesso em: 12 jul. 2023.

SCIENCEDIRECT. Relações étnico-raciais. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ea/a/yvtmjR7MGvYKjPDGPgqBv6J#>. Acesso em: 28 de Janeiro de 2024.

Documentos Online:

LOURENCO, Mariana de Santana. Representação e autorrepresentação de mulheres negras na materialidade e na linguagem artística de Renata Felinto. 2022. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2022. Disponível em:

<<http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/28959/1/representacaomulheresnegras.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2024.

BBC NEWS BRASIL. “Nega maluca, não” - Mulheres pedem fim das ‘fantasias de negras’ no carnaval. BBC, 10 fev. 2015. Disponível em:

<https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/02/150210_racismo_sexismo_carnaval_rs> Acesso em: 25 jun. 2024.

WIKIPEDIA CONTRIBUTORS. Blackface. Disponível em:

<<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Blackface&oldid=68117657>>. Acesso em: 25 jun. 2024.

SILVA, D. N. Panteras Negras. Disponível em:

<<https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/os-panteras-negras-e-o-movimento-racial-nos-eua.htm>>. Acesso em: 25 jun. 2024.

WIKIPEDIA CONTRIBUTORS. Black Power. Disponível em:

<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Black_Power&oldid=67221058>.

BBC NEWS BRASIL. O que é “blackface” e por que é considerado tão ofensivo? BBC, 20 set. 2019. Disponível em:

<<https://www.bbc.com/portuguese/geral-49769321>> Acesso em: 25 jun. 2024.

LATINO CULTURAL ARTS CENTER. Meet the scholar-in-Residence Dr. Michael Wilson-Becerril, PhD. Icac-denver, 20 abr. 2021. Disponível em:

<<https://www.icac-denver.org/single-post/meet-the-scholar-in-residence-dr-michael-wilson-becerril-phd>>. Acesso em: 25 jun. 2024

SMITH, R. Sugar? Sure, but salted with meaning. The New York times, 11 maio 2014. Disponível em:

<<https://www.nytimes.com/2014/05/12/arts/design/a-subtlety-or-the-marvelous-sugar-baby-at-the-domino-plant.html>> Acesso em: 25 jun. 2024.

TAWE, P. E.-R. Belkis Ayón e a conexão Cuba-África Ocidental. Disponível em:

<<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/belkis-ayon-and-the-cuba-west-af-rica-connection/>>. Acesso em: 25 jun. 2024.

TATE. ‘Sikán’, Belkis Ayón, 1991.

Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/ayon-sikan-t15907>>. Acesso em: 25 abril. 2024.

MENDES, I.; COMPLETO, V. M. P. A escravidão em “preto e branco”. Disponível em: <<http://www.ibamendes.com/2012/05/escravidao-em-preto-e-branco.html>>. Acesso em: 25 abril. 2024.

Lino, Geraldles (20 de fevereiro de 2019). «Fanzine: O que é, e qual a origem da palavra». Bandas Desenhadas. Consultado em 17 de abril de 2022.

Imamura, Cláudio (2000). «Fazendo um fanzine». Editora Escala. Desenhe e Publique Mangá (9).

Guimarães, Edgard (2020). Fanzine (PDF) 4ª ed. [S.l.]: Marca de Fantasia. 69 páginas. ISBN 978-65-86031-02-7.