

EVOCÇÃO DOS AUSENTES¹: ARTISTAS NEGRAS, NEGRES E NEGROS NAS ARTES VISUAIS NO BRASIL

Cristiane Pereira Borges²

Tamara de Souza Campos³

Resumo: A História da Arte Ocidental é marcada pelo apagamento das mulheres enquanto artistas, ao passo que, enquanto tema, as mulheres são bastante conhecidas, pois tornaram-se objetos miméticos para a produção de artistas homens, tidos como “grandes gênios da pintura”. Ao longo dos séculos, em especial em fins do século XX, com Maria Auxiliadora e, na atualidade, com Rosana Paulino, por exemplo, vemos surgir produções artísticas de mulheres negras que contam com reconhecimento nacional e internacional dentro do sistema de arte. Neste artigo, problematizaremos as ausências históricas da produção de artistas/es negras/es/os na história da arte brasileira, destacando sua resistência frente ao epistemicídio perpetrado à população negra até atualidade.

Palavras- chave: Arte brasileira. Apagamentos. Artistas Negras/es/os.

EVOCATION OF THE ABSENT: BLACK ARTISTS IN THE VISUAL ARTS IN BRAZIL

Abstract: The history of Ocidental art is marked by the erasure of women as artists, while women are well known as subjects, as they have become mimetic objects to produce male artists, considered “great geniuses of painting”. Over the centuries, especially at the end of the 20th century, with Maria Auxiliadora and, currently, with Rosana Paulino, for example, we have seen the emergence of artistic productions by black women that have gained national and international recognition within the art system. In this article, we will problematize the historical absence of the production of black artists in the history of

¹ A expressão “Evocção dos ausentes” está presente no capítulo “Evocção dos ausentes, dos Silenciados e dos Aprisionados”, no livro Quilombismo, de Abdias Nascimento

² Possui graduação em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestranda no programa de pós-graduação em Humanidades, Culturas e Artes, com ênfase em Gênero, Etnia e Identidade (UNIGRANRIO). Especialista em Gênero e Sexualidade (Faculdade UNYLEYA). É Professora Docente I - Arte na Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro (SEEDUC), onde atua como professora articuladora. É Professora Docente I - Artes Visuais na Secretaria Municipal de Educação da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (SME), onde desenvolve projetos na Sala de Leitura. Artista-educadora, participante do Coletivo Elva e de exposições coletivas e individuais em espaços alternativos de cultura. Seu campo de pesquisa abrange arte e artistas marginalizados, estudos feministas, estudos decoloniais e educação antirracista.

³ Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes da Universidade do Grande Rio (UNIGRANRIO). Jovem Cientista Mulher pela FAPERJ - 2024 a 2027. Pesquisa arte, memória e relações de poder, a partir das ciências sociais e em perspectiva interdisciplinar. Doutora em Memória Social pela Unirio, graduação em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2010) e Licenciada em Sociologia pela UNESA (2023).

Brazilian art, highlighting their resistance to the epistemicide perpetrated against the black population to this day.

Keywords: Brazilian Art. Erasures. Black Artists.

Onde nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras e manifestam,
com sua dissonância, dimensões e modalidades de mundo
que nos recusamos a entregar ao poder.
Jota Mombaça⁴

O campo das Artes Visuais é constituído por uma gama de manifestações artísticas que têm como foco principal a percepção através da visão. Dentre essas, estão a pintura, a escultura, a gravura, o desenho, a fotografia, o cinema, colagens, instalações, performances, design, arte digital, arte têxtil, entre outras. De acordo com Susanne Langer, a arte é uma linguagem presentacional⁵ dos sentidos, ou seja, possibilita que captemos as informações através das imagens. Nesse sentido, a apreensão da produção imagético-cultural de um povo nos permite compreender uma visão de mundo em um determinado período histórico. Portanto, as imagens, por serem carregadas de símbolos e signos de uma época, são também documentos históricos e sempre pretendem dizer algo.

A História da Arte Ocidental se pauta em sua própria continuidade, branca, cis, hétero e patriarcal. Durante séculos, não foi capaz de escutar as vozes, outras vozes que reverberavam à margem ou mesmo dentro dos discursos formais, pois a escuta sempre privilegiou epistemologias eurocentradas e constituídas pela ideia do sujeito universal: homem branco, hetero, cis, europeu. De acordo com a autora de *O Pacto da Branquitude*, a professora e psicóloga Cida Bento:

O discurso europeu sempre destacou o tom da pele como a base principal para distinguir status e valor. As noções de “bárbaros”, “pagãos”, “selvagens” e “primitivos” evidenciam a cosmologia que orientou a percepção eurocêntrica do outro nos grandes momentos de expansão territorial da Europa. [...] Assim, foi no bojo do processo de colonização que se constituiu a branquitude. Os europeus, brancos,

⁴ MOMBAÇA, Jota. Não Vão Nos Matar: Cartas às que vivem e vibram apesar do Brasil. [S.l.]: Cobogó, 2021, p. 7.

⁵ Conceito destacado por Ana Mae Barbosa em entrevista para a Revista Época, em 2016. Disponível em <https://epoca.globo.com/ideias/noticia/2016/05/importancia-do-ensino-das-artes-na-escola.html> Acessado em 06/06/2023

foram criando uma identidade comum que usou os africanos, negros, como principal contraste (Bento, 2022, p. 28-29).

Com essas reflexões, não buscamos deslegitimar toda a produção artística ocidental europeia ou estadunidense, mas sim, ter um olhar verdadeiramente crítico e histórico, não abrindo mão de seu legado, porém, ressignificando as abordagens que nos foram trazidas até a atualidade. Essa reflexão surge como pauta urgente, ainda que atrasada, para que possamos formular outras epistemologias que se pautem nas histórias daqueles que resistiram a todo tipo de barbárie, apagamentos, silenciamentos instituídos, perpetuados e reproduzidos pelos meios de produção de conhecimento até os dias de hoje e para que possamos ampliar a percepção coletiva sobre a arte e sobre a vida⁶. Contudo, vale ressaltar que toda a terrível história de violência que deixou marcas tão vívidas na constituição da sociedade brasileira, não se deu em meio a um cenário de “cordialidade”, pelo contrário, sempre houve lutas.

No pós-escrito do livro *Enciclopédia negra* os autores reforçam a ideia de reação dos escravizados, que, mesmo com o abrupto rapto de suas vidas/existências, nem por um segundo deixaram de lutar por sua sobrevivência e manutenção de sua ancestralidade, seja por meio de lutas coletivas ou insurreições individuais:

o ativismo negro existe por aqui desde que o primeiro africano e a primeira africana puseram seus pés na então colônia americana dos portugueses para trabalharem coercitivamente, como escravizados nas lavouras. E não foram só revoltas, quilombos, associativismo e movimentos populares; foram também ações diárias que indicavam percepções políticas, sonhos, projetos, pesadelos, apostas, riscos, necessidades e formas de sobrevivência (GOMES, 2021, p. 18).

O conceito de quilombismo trazido por Abdias Nascimento também remonta a essa ideia de luta de resistência frente ao genocídio epistêmico imposto à população negra, que, segundo Kabenguele Munanga⁷, “caracteriza todos os movimentos diaspóricos africanos do mundo”, em defesa da liberdade e em prol da valorização de suas práticas e saberes da negritude. Para Nascimento,

Agora devolvemos ao obstinado segmento “branco” da sociedade brasileira as suas mentiras, a sua ideologia de supremacismo europeu,

⁶ Este artigo é parte da pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes da UNIGRANRIO.

⁷ No prefácio do livro “O Quilombismo” de Abdias Nascimento (2019, p.20)

a lavagem cerebral que pretendia tirar nossa humanidade, a nossa identidade, a nossa dignidade, a nossa liberdade. Proclamando a falência da colonização mental eurocentrista, celebramos o advento da libertação quilombista (Nascimento, 2019, p. 288).

Portanto, o quilombismo proposto por Abdias Nascimento é “um conceito científico emergente do processo histórico-cultural das massas afro-brasileiras” (Nascimento, 2019, p.19) e que extrapola sua própria conceituação inicial, influenciando toda uma nova geração consciente de sua própria história.

O pacto da branquitude permanece intacto no campo das artes, em que o fazer artístico das minorias é visto como pauta identitária, e como tal, destituída de sua função de dar continuidade ao modelo de história da arte ocidentalmente concebido. Artistas negros e racializados quase sempre precisam afirmar suas identidades, a fim de afirmar suas próprias existências, para, só então, ser “autorizado”, pela branquitude, a desenvolver suas próprias poéticas visuais e produções literárias. Muitas vezes, espera-se que o artista negro se debruce, única e exclusivamente, sobre as pautas identitárias e sobre a reprodução de símbolos e signos, marcadores do passado escravocrata e do presente de precarização.

Tomando aqui o conceito de “escrevivência”, da escritora Conceição Evaristo, como uma escrita de si, mas também como uma escrita comunitária e coletiva que se conecta às dores do outro, conseguimos compreender a importância da reconstrução e ressignificação das imagens produzidas sobre a população negra brasileira feitas por artistas negros. A filósofa Djamila Ribeiro em seu livro *O que é lugar de fala?* discorre sobre a importância do reconhecimento e visibilidade das pautas identitárias:

Tirar essas pautas da invisibilidade e um olhar interseccional mostram-se muito importante para que fuçamos de análises simplistas ou para se romper com essa tentação de universalidade que exclui. A história tem nos mostrado que a invisibilidade mata, o que Foucault chama de “deixar viver ou deixar morrer”. A reflexão fundamental a ser feita é perceber que, quando pessoas negras estão reivindicando o direito a ter voz, elas estão reivindicando o direito à própria vida (RIBEIRO, 2017, p.45).

As artistas das periferias, mulheres negras e que ousam (re)discutir as relações étnico-raciais a partir de suas obras, podem não contar com a visibilidade quase automática a qual diversos artistas contam. Alguns deles são filhos e herdeiros de outros artistas, que tiveram e têm sua ascensão meteórica no mercado de arte, graças às estruturas

de privilégios intrínsecas ao pacto narcísico da branquitude (Bento, 2022), no qual pessoas brancas são beneficiadas por outras pessoas brancas que dominam as estruturas de poder. Às artistas marginalizadas, cabe a resistência e a organização coletiva como forma de superação desse *status quo*. A rede NAMI⁸, coordenada pela artista visual Panmela Castro é um exemplo de coletivo artístico em prol de mudanças sociais, pois promove a divulgação e capacitação de artistas das periferias do Rio de Janeiro e, através do grafite, conscientiza as mulheres sobre violência doméstica. A formação institucional das artistas das periferias não lhes garante acesso aos espaços de privilégio no sistema de arte. Nesse sentido, espaços independentes de cultura e museus como o MUHCAB, o MAR e a galeria do Instituto Pretos Novos (IPN), por exemplo, são espaços que têm buscado ouvir as vozes de artistas periféricos, se mostrando contra hegemônicos e afrocentrados, comprometidos com mudanças sociais através da arte.

O Brasil possui, em sua formação social, o mito da democracia racial e da cordialidade, historicamente difundidos por pensadores brasileiros, em sua maioria homens brancos, pertencentes a uma elite intelectual. Como afirma Lélia Gonzalez em seu artigo *A mulher negra na sociedade brasileira*:

A história oficial, assim como o discurso pedagógico internalizado por nossas crianças, fala do brasileiro como um ser “cordial” e afirma que a história do nosso povo é um modelo de soluções pacíficas para todas as tensões ou conflitos que nela tenham surgido. Por aí se pode imaginar o tipo de estereótipos difundidos a respeito do negro: passividade, infantilidade, incapacidade intelectual, aceitação tranquila da escravidão etc. (afinal, como disse Aristóteles, existem pessoas que nasceram para dirigir e outras para serem dirigidas). Assim como a história do povo brasileiro foi outra, o mesmo acontece com o povo negro especialmente. Ele sempre buscou formas de resistência contra a situação subumana em que foi lançado (Gonzalez, 2020, p.50).

Desconstruir esse imaginário se torna algo necessário, mas também exaustivo. O epistemicídio articulado ao dispositivo de racialidade/biopoder (Carneiro, 2005) perpetrado à população negra e às minorias em geral, dificultam uma mudança de paradigma em vários aspectos da sociedade brasileira desde o pensamento social, perpassando os meios artístico culturais, a educação, a segurança, a saúde etc.

⁸ “A Rede NAMI é uma organização sem fins lucrativos que tem como objetivo o uso da arte como veículo de transformação social, promovemos através de nossos projetos os direitos das mulheres, negros, povos originários, pessoas LGBTQIAP+ e pessoas com deficiência”. Retirado de <https://redenami.com/> ACESSADO em 20/03/2024.

o dispositivo de racialidade vem se constituindo historicamente em elemento estruturador das relações raciais no Brasil e que, dentre os componentes do dispositivo de racialidade que ele articula, o epistemicídio tem se constituído no instrumento operacional para a consolidação das hierarquias raciais por ele produzidas, para as quais a educação tem dado contribuição inestimável (Carneiro, 2005, p.33).

Um país forjado no racismo estrutural/cultural e institucional, só verá mudanças concretas de suas fraturas coloniais à medida em que nos dedicarmos cada vez mais à escuta daqueles, historicamente, silenciados pelos dispositivos de racialidade que culminam na manutenção das estruturas racistas ainda latentes na sociedade brasileira. Combater as limitações do cânone e escutar as vozes de autoras como Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro, por exemplo, que pensam a sociedade a partir do papel das mulheres negras na sociedade brasileira, pode ser um passo importante na construção de mudanças na produção de conhecimento.

No âmbito da história da arte brasileira, observamos que os preconceitos, silenciamentos, exclusões, que estão no cerne da construção do Brasil enquanto sociedade, também se estabelecem /reproduzem no meio artístico, ainda carente da escuta de vozes periféricas/marginais tanto na produção artística quanto na curadoria das exposições de arte.

A falta de referenciais contribui para o apagamento das histórias das mulheres, principalmente das mulheres indígenas, negras, sem-terra e trans. Portanto, como afirma Luciana Gruppelli Laponte, em seu artigo *Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino*⁹:

Importante para isso é conhecer e problematizar uma outra forma de ver a arte, que emerge (mesmo que à margem do discurso oficial) a partir de um ponto de vista feminista, procurando subverter os olhares canônicos para a arte, tornando visível uma polissemia discursiva, muito além da linguagem formal (Laponte, 2002).

Em seu artigo *Gênero, educação e docência nas artes visuais*, a autora problematiza a simplificação da inclusão do protagonismo feminino e destaca conceitos de Griselda Pollock relativos a essa questão:

⁹ Artigo publicado na Revista Estudos Feministas. vol.10 no.2 Florianópolis July/Dec. 2002. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2002000200002>>. Acessado em 30/07/2017.

Ao sublinhar a História da Arte como uma versão canônica disfarçada de uma única história da arte, ou uma lenda da criatividade cristã ocidental, tratada simplesmente como sinônimo de arte, Griselda Pollock (2003) não propõe, contudo, que uma outra história da arte seja redigida, restituindo o devido lugar das mulheres, mas reivindica “intervenções feministas” neste campo de saber, aparentemente tão consolidado. Não basta apenas adicionar confortavelmente nomes e histórias de artistas mulheres esquecidas, mas redefinir os objetos que estudamos, as teorias e métodos que utilizamos para a produção e leitura de práticas artísticas e culturais (Pollock Apud Laponte, 2005, p.248).

É de suma importância uma prática educativa em artes visuais que se volte para as “sujeitas” apagadas da história, que tenha um olhar crítico sobre a desumanização dos povos escravizados e que entenda os reflexos dos apagamentos históricos dos saberes e culturas dos povos originários e da população negra no processo de colonialidade que perdura até os dias atuais.

Pensando no âmbito da produção artística negra, ela não precisa se encaixar em um modelo artístico pré-concebido, pelo contrário, essa produção não visa se legitimar agradando o opressor, mas enfatizar as diferenças irreconciliáveis. Portanto, os detentores do poder, em alguma medida, pressupõem ordenar/ regular a produção artística dos sujeitos marginalizados da história. Conceição Evaristo nos dirá que “a nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”¹⁰ (Evaristo, 2021).

Neste sentido, Grada Kilomba, escritora e artista portuguesa, em seu livro *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano* nos ajuda a entender a importância do tensionamento das questões raciais na produção de conhecimento:

A realidade experienciada do racismo, os encontros subjetivos, as experiências, as lutas, o conhecimento, a compreensão e os sentimentos dos *negros* no que diz respeito ao racismo, assim como as cicatrizes psíquicas que o racismo nos causa, têm sido amplamente negligenciados (Essed, 1990; 1991). Tais fatores só se tornam visíveis nas esferas públicas e acadêmicas quando a normalidade da cultura nacional *branca* é subitamente perturbada, quando nossas experiências com o racismo colocam em risco o conforto da sociedade *branca* (Kilomba, 2019, p.72).

¹⁰ <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevivencia/>

Kilomba relata em seu livro um exercício simples que realizava com seus alunos na Universidade alemã, que consistia em realizar perguntas amplas sobre a colonização alemã no continente africano e, depois, perguntas mais objetivas sobre intelectuais negros e figuras históricas de resistência na luta contra a colonização no continente. Nesse exercício os estudantes brancos permaneciam calados, não conseguindo responder às indagações da professora, ao passo que os estudantes negros, em sua maioria, respondiam corretamente às perguntas. A autora comprova, com este exercício, que o espaço acadêmico não é um espaço neutro de conhecimento, mas sim um espaço que privilegia determinados conhecimentos dominados e perpetuados por determinados grupos de pessoas brancas, desta forma corroborando para a noção de epistemicídio identificada por Grosfoguel (2016) e Sueli Carneiro (2023).

Pensando no campo das Artes Visuais como um lugar marcado por privilégios, os teóricos Franz Fanon (2008) e Grada Kilomba (2019) nos ajudam a compreender os mecanismos intrínsecos nas relações de poder que se utilizam do preconceito racial para desqualificar a produção de artistas negras/es/os, a fim de manter a hierarquia social em que a branquitude segue sendo privilegiada e adulada, pautando assim as desigualdades sociais e culturais na sociedade brasileira e no campo das artes.

Se há nitidamente a exclusão de mulheres ao longo da História da Arte, a exclusão das mulheres negras é infinitamente maior, o que revela que a participação no campo das artes diverge segundo o perfil das mulheres artistas.

O questionamento de Linda Nochlin, nos anos 70, sobre as ausências das mulheres na História da Arte, a partir da icônica pergunta: *Por que não houve grandes mulheres artistas?* assume aqui o caráter interseccional intrínseco a esta questão. Mulheres negras, até a atualidade, sofrem com apagamentos, invisibilidades e estereótipos impostos, sobretudo sobre sua construção identitária na sociedade brasileira. Assunto este largamente pautado por intelectuais negras, estas também ausentes no cânone do Pensamento Social Brasileiro.

De modo geral, até poucos anos atrás, os cursos de licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Visuais, apresentavam aos seus discentes apenas Anita Malfatti e Tarsila do Amaral como as mulheres artistas pertencentes ao Modernismo brasileiro, como figurações de representatividade feminina na História da Arte Brasileira. Podemos verificar isso no livro *A história da arte*, da autora Graça Proença, de 2003, por

exemplo. Fato este que não significa que essas artistas não devam ser exaltadas, porém, estes cursos, de forma deliberada, deixaram de apresentar aos seus discentes artistas como Maria Auxiliadora, Yêda Maria, Maria Lúcia Magliani, artistas que tiveram uma vasta produção nos anos 60, por exemplo.

Tratando-se da contemporaneidade, pouco se estudava sobre Rosana Paulino ou Sonia Gomes, que já contavam com grande projeção nacional e internacional desde meados dos anos 90 no campo da arte. Essas artistas produziram temáticas distintas em técnicas variadas, demonstrando assim os diferentes contextos discursivos de suas obras. Maria Auxiliadora, artista conhecida por obras consideradas naif - tipo de classificação que visava reduzir a produção artística ao caráter ingênuo e amador - sequer na lista dos artistas naif estudados nos cursos de formação de arte/educadores figurava.

Compreender histórias na arte e da arte a partir do pensamento e da criação artística pretos é também retirar do campo de ação hierarquizações que tiveram no terreno da arte branco-brasileira sua origem e sua função. Categorias como “ingênuo”, “naïf” e “espontâneos”, em oposição a um princípio de erudição e noção modernista, que na maioria das vezes é sinônimo de arte des pobres - o que no Brasil é sinônimo de pretos. Só mesmo qualquer tipo de perversidade se recusaria a ver em Maria Auxiliadora um incontornável discurso sobre a modernidade no século 20 (Simões, 2023, p.11).

Filha de trabalhadores rurais de Minas Gerais, descendente de escravizados, em uma família de dezoito irmãos, todos desenvolvedores de práticas artísticas, Maria Auxiliadora ainda pequena mudou-se com sua família para São Paulo, onde viveu em deslocamento. Trabalhou como empregada doméstica e bordadeira, razão pela qual não pode prosseguir seus estudos.

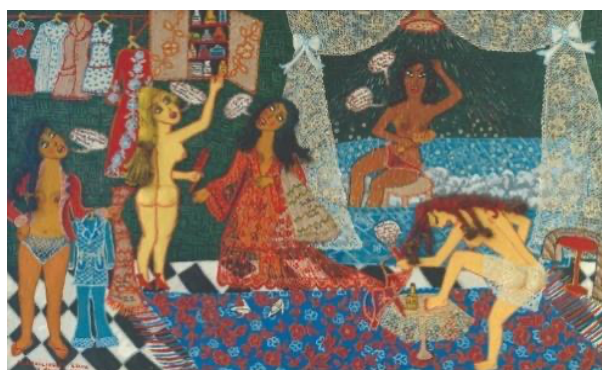
Sem referenciais acadêmicos, no final dos anos 60 e início dos 70 desenvolveu seu trabalho utilizando uma técnica em que misturava tinta a óleo e massa plástica Wanda, produto barato e acessível na época, além de mechas do próprio cabelo, sobre eucatex¹¹. Criando relevo às obras bidimensionais, tornando seu trabalho único e de uma linguagem plástica absolutamente original, tinha como temática o candomblé, religião de sua família. Também explorava seu sincretismo a partir da umbanda, retratando cenas rurais e do cotidiano, festas, carnavais e a vida na metrópole paulista e em suas comunidades. Na

¹¹ Chapa dura de fibras de eucalipto indicada para a fabricação de móveis residenciais.

obra abaixo, representa Obaluaê, entidade ligada à cura e à doença. Sua morte foi precoce, aos 36 anos, em 1974, vitimada por um câncer de mama.



Sem título, 1973



A preparação das meninas, 1972



Maria Auxiliadora

A artista nunca teve o devido reconhecimento enquanto produzia suas obras:

Seu percurso está longe dos artistas canonizados pela história da arte: passou pelas feiras de artes da praça da República, no centro de São Paulo, e da cidade de Embu das Artes, próxima da capital — lugares de confluência e intercâmbio entre aqueles que não encontravam espaços e oportunidades em museus e em galerias do circuito oficial ¹²

Artistas como Auxiliadora vem sendo redescobertas nos últimos anos graças a artistas, curadores negros e não brancos que vêm rompendo com o ciclo de apagamentos das vidas e obras de artistas, homens e mulheres negras:

Num contexto e numa cultura em que, na história da arte, as coleções de museus são dominadas por representações e gostos eurocêtricos, brancos e elitistas, a obra de Maria Auxiliadora ganha o sentido de resistência.¹³

Artistas precursoras como a pesquisadora e artista paulista Rosana Paulino, nos anos noventa, já trazia à tona para a arte contemporânea, em seus trabalhos, questões de gênero, questões sobre a representação negra na sociedade brasileira, questões sociais, falta de protagonismo da mulher negra e a ancestralidade, pontos esses pouco discutidos até aquele momento. Paulino questiona as narrativas etnográficas construídas durante o período de escravização compulsória da população negra no Brasil e os discursos eugenistas do início do século XX, além da colonialidade discursiva ainda presente nas narrativas imagéticas que permeiam a sociedade brasileira.



Rosana Paulino

¹²<https://masp.org.br/exposicoes/maria-auxiliadora-da-silva-vida-cotidiana-pintura-e-resistencia> ACESSADO EM 18/12/2023.

¹³<https://masp.org.br/exposicoes/maria-auxiliadora-da-silva-vida-cotidiana-pintura-e-resistencia> ACESSADO EM 18/12/2023.

A artista se projeta no campo da arte com a obra instalação *Parede da memória* (1994), na qual se utiliza de retratos de sua própria família, replicados em diferentes posições e fotocopiados em tecido em formato de pequenas almofadas costuradas de forma manual, emoldurando as imagens, criando pequenos patuás¹⁴.



Parede da Memória, 1994/2015 Instalação patuás em manta acrílica e tecido costurados com linha e algodão, fotocópia sobre papel e aquarela 8 x 8 x 3 cm

Na obra *Bastidores* (1997), a artista utiliza técnica parecida, mas, desta vez, a costura é utilizada para interferir nas imagens de mulheres:

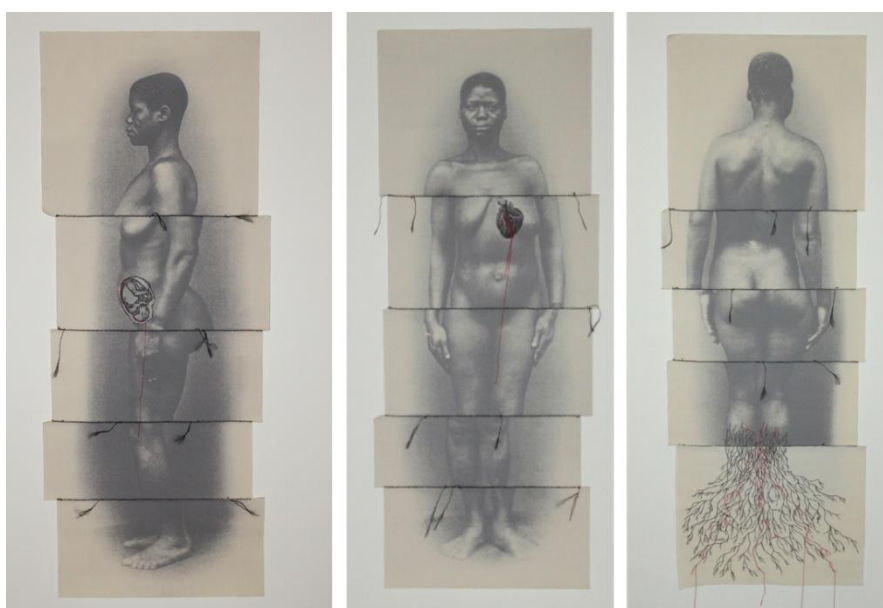
linhas pretas são usadas para amordçar e vendar olhos e gargantas de mulheres negras. O termo bastidor é ao mesmo tempo o suporte para a obra e o cenário de violência contra a mulher. A expectativa da delicadeza do bordado é contrariada na denúncia da violência camuflada pelas paredes domésticas.

¹⁴ Os patuás estão ligados às religiões de matriz africana e consistem em pequenos pedaços de tecidos costurados e utilizados na cor do Orixá. Historicamente, “seu uso foi identificado já no século XIII junto à expansão do islamismo no reino de Mali cujos habitantes eram os malinkê, conhecidos por mandingas e, no Brasil, por malês” Fonte: <https://www.cartacapital.com.br/opinioao/epistemologias-de-terreiro-patua-e-seu-poder-ancestral/> ACESSADO em 23/04/24



Bastidores, imagem transferida sobre tecido, bastidores de madeira e linha de costura, 30 cm de diâmetro, 1997. Imagem: Claudia Melo/Reprodução

Na série *Assentamento* (2013), a artista nos mostra imagens em tamanho real, que tratam de reproduções das fotografias etnográficas do século XIX, que traziam ‘tipos brasileiros’ produzidos pelo fotógrafo francês Auguste Stahl para o livro *Viagem ao Brasil, 1865-1866*, de Louis Agassiz (1807-1873) (Itaú Cultural, 2024), em que a artista costura e rearranja essas fotografias, expondo as cicatrizes coloniais deixadas nos corpos dos que eram tidos como os “outros”. Paulino humaniza as mulheres ali fotografadas ao atribuir-lhes corações, gestações, raízes, metáforas para as cicatrizes deixadas pela nefasta historiografia sobre a população negra brasileira. Nesse sentido, a artista impõe o olhar crítico a essa produção imagética oitocentista e a revisão crítica da história e, a despeito das profundas cicatrizes, as mulheres negras seguem de pé, pois sempre foi também marcada pela resistência a história das mulheres e homens negros desse país.



Série Assentamento, impressão digital sobre tecido, desenho, linóleo, costura, bordado, madeira, paper clay e vídeo. Dimensão variável, 2013. Imagem: Claudia Melo/Reprodução

A História da Arte Ocidental sempre se mostrou como um lugar de produção e reprodução de estereótipos iconográficos forjados a partir das construções heterocissociais presentes do norte global, bem como em suas colônias. Neste sentido, temos como construção imagética uma série de obras e movimentos artísticos cuja produção de poéticas visuais apagou e sufocou as vozes de artistas que não se encaixavam no modelo cis hétero imposto nestas sociedades.

Nesta perspectiva, a socióloga nigeriana Oyérónke Oyěwùmí (2021) nos traz o exemplo da sociedade iorubá, cujas hierarquias de gênero não existiam até o período da colonização dos países africanos e explica que

nem todas as sociedades usam a “evidência” do corpo para constituir categorias de gênero. Existem outras categorias que são constituídas usando a percepção do corpo e existem muitas categorias que parecem ignorar o corpo. Afinal, mesmo no Ocidente, apesar da suposição profunda de corpos generificados, presume-se que o corpo seja evidência para outra categoria – a raça. Os corpos generificados não são universais e nem atemporais. As categorias sociais iorubás não se baseavam em diferenças anatômicas (Oyěwùmí, 2021, p.257).

Também através dos estudos sobre gênero surgidos a partir da segunda onda do movimento feminista passamos a compreender que o gênero é uma construção social. Para a pesquisadora Guacira Lopes Louro (2018):

A inscrição dos gêneros – feminino ou masculino – nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade – das formas de expressar os desejos e prazeres – também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade (Louro, 2018, p.12).

No entanto, na atualidade, subvertendo esta lógica, encontramos nas produções artísticas oriundas, especialmente das periferias – aqui, em contraponto ao etnocentrismo europeu que se supõe centro -, artistas que questionam estes modelos e que buscam representar um mundo de diversidades sexoafetivas, que por séculos esteve marginalizado e até criminalizado nas sociedades coloniais, pós-coloniais e colonizadoras. Artistas emergentes das margens sociais trazem consigo novas possibilidades representacionais a partir do que a heterocisnormatividade cunha de “dissidências de gênero”, termo que pode ser interpretado como uma forma de

quilombismo ou contracolonialidade¹⁵, visto que pressupõe desobediência e sobrevivência à norma imposta, mas que também marca a diferença, jogando estes sujeitos mais uma vez à margem da sociedade. A utilização dessa expressão neste artigo, vem marcar a diferença, como forma de resistência e sobrevivência a uma construção imagética que apenas serviu para invisibilizar e inviabilizar outros pontos de vista, outras vivências, outros corpos.

A pesquisadora Sara Wagner York (2022) nos explica a importância do reconhecimento das diversas identidades de gênero:

A expansão de letras na sigla LGBTIA+ não cumpre apenas uma formalidade linguística, mas sinaliza a luta pela pluralização das existências. As sexualidades dissidentes, historicamente invisibilizadas ou aniquiladas pelas mortes físicas e/ou simbólicas, precisam firmar seus nomes (ainda que arbitrários e incompletos) e suas bandeiras para delimitar ações sobretudo no campo das políticas públicas (York, 2022, p.25).

Portanto, não podemos tolerar que se minimizem os discursos ou mesmo ridicularizarem as letras da sigla. Certamente toda pessoa LGBT já escutou, de pessoas hétero, em tom pejorativo, que tal sigla se trata de uma “sopa de letrinhas”, numa tentativa, talvez nem tão consciente, de ridicularizar e minimizar a importante luta por reconhecimento de nossas identidades. É relevante entendermos que o + na sigla LGBTQIAPN+ vem demonstrar que estamos abertos a outras identidades de gênero que venham a surgir ou que não se encontram ainda contempladas na sigla atual. Reconhecendo a pluralidade e a diversidade de identidades e orientações sexuais em nossa sociedade.

O corpo na história da arte, especialmente na contemporaneidade, é uma forma de manifestação política e um local de resistência. Um corpo negro é político, um corpo feminino é político, um corpo trans é político por também ser alvo da necropolítica. A pesquisadora Luana Saturnino Tvardovskas (2015) destaca a importância do movimento feminista nas discussões sobre a politização dos corpos que confrontam as estruturas patriarcalmente sedimentadas:

¹⁵ Termo cunhado pelo quilombola, poeta e escritor Antonio Bispo dos Santos, o Nêgo Bispo, como é conhecido o autor do livro “Colonização, quilombos: modos e significações (2015). O termo também é utilizado por autores indígenas como Ailton Krenak, autor de Ideias para adiar o fim do mundo (2019).

Além de rejeitarem os binarismos, as feministas politizaram o corpo, denunciando como o poder patriarcal trabalhava por meio de normas culturais sobre o feminino. Em outras palavras, suas reflexões mostraram que o poder afeta diretamente os corpos, convergindo para uma compreensão de que as questões da subjetividade são inseparáveis das questões do corpo (Tvardovskas, 2015, p.39).

Portanto, num mundo cada vez mais diverso, a História e o Sistema de Arte precisam se atualizar e escutar as vozes de artistas trans e travestis e não binárias como Castiel Vitorino, Ventura Profana, Jota Mombaça, Rafa Bqueer, entre outros, que utilizam seus lugares de fala e seus próprios corpos políticos como espaço de intervenção às (necro) políticas que fomentam a violência, o suicídio e o assassinato direto e indireto. Os ditos dissidentes de gênero são sobreviventes da lógica perversa que nos leva a sucumbir, seja pela heterossexualidade compulsória ou pelos epistemicídios.

Nesse sentido, as redes têm papel importantíssimo na divulgação e promoção das artistas. Espaços como o Museu Transgênero de História da Arte¹⁶ (MUTHA), criado pelo artista transgênero Ian Guimarães Habib, em 2020, em decorrência da censura de um de seus trabalhos, em 2018, no qual realizava uma performance, são demonstrações de que as estruturas de controle dos corpos e expressões artísticas encontram-se agora estremecidas pelos processos decoloniais. As exposições virtuais nos trazem uma variedade imensa de poéticas visuais de artistas trans e travestis de diversas regiões do Brasil, não apenas das recorrentes regiões Sul e Sudeste.

Com exceção de Mombaça, as demais artistas supracitadas participaram da exposição *Dos Brasis*, que tem curadoria do professor e pesquisador Igor Simões e conta com mais de 200 obras de artistas negres de todo território nacional. Castiel Vitorino, natural do Espírito Santo, é uma artista, escritora, psicóloga e performer, que desenvolve trabalhos em desenhos, em audiovisual e fotografia, além da performance, explorando a cosmologia afrodiaspórica Bantu-brasileira. A artista tem exposições individuais e coletivas, nacionais e internacionais, além de ter participado da 35ª Bienal de arte de São Paulo, em 2023. Observamos em seus trabalhos a busca por sua própria religiosidade ancestral e notamos a importância da religiosidade enquanto manifestação cultural e valorização de uma cultura afrodiaspórica.

¹⁶ <https://mutha.com.br/> ACESSADO EM 21/10/2024.

Ventura Profana é uma multiartista baiana. Segundo descrição de sua mini bio, é “pastora missionária, cantora evangelista, escritora, compositora e artista visual cuja prática está enraizada na pesquisa das implicações e metodologias do deuteronomismo no Brasil e no exterior, através da difusão das igrejas neo-pentecostais”¹⁷. Participou de exposições individuais e coletivas em renomados espaços de cultura no Sudeste. Suas obras instigam expectadores a pensarem nas diversas camadas da religiosidade. A artista subverte os dogmas neopentecostais, que, de um modo geral, pregam o ódio aos corpos e sexualidades dissidentes, nesse sentido, retoma a base pentecostal e ressignifica seu discurso, agora proferido por alguém que tentaram calar, silenciar, muitas vezes através da violência psicológica e física.

Jota Mombaça é uma artista interdisciplinar, natural do Rio Grande do Norte, já apresentou trabalhos em Bienais nacionais e internacionais e desenvolve suas produções em diversas mídias, onde “A matéria sonora e visual das palavras desempenha um papel importante em sua prática, que frequentemente se relaciona com a crítica anticolonial e a desobediência de gênero”.¹⁸

Através das visualidades construídas pelas artistas, nas mais diversas expressões artísticas, podemos, ainda que dentro da nossa bolha, imaginar uma sociedade que não mais perpetue a sujeição dos sujeitos dissidentes. Uma sociedade que, sob a égide da colonização, subjuga corpos que ousam desafiar os modelos binários de gênero com suas produções e poéticas. Senão através da arte, que outras possibilidades de levantar das subjetividades veremos surgir e insurgir?

Ausentes não significa, obviamente, inexistentes, portanto, ao evocar as ausências constituídas a partir dos epistemicídios perpetrados à população negra brasileira, tentamos resgatar a história não contada ou mal dita, sobre aquelas/les que resistiram e ainda resistem às sucessivas tentativas de apagamento de suas existências.

Referências

BARBOSA, Ana Mae. **(Des)memórias: por uma revisão feminista da História da Arte no Brasil**. Revista do Programa de Pós-Graduação UFPE/ UFPB, n. 8, 2020.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

¹⁷ <https://www.premiopipa.com/ventura-profana/> ACESSADO EM 16/11/2024

¹⁸ <https://www.jotamombaca.com/contact> ACESSADO EM 16/11/2024

CARNEIRO, Sueli (2005). **A construção do outro como não ser como fundamento do ser**. Tese (doutorado) em Educação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005

_____. **Dispositivo de racialidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

DOS BRASIS: Arte e pensamento negro/Serviço Social do Comércio; Curadores: Igor Simões; Lorraine Mendes; Marcelo Campos. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023.

FANON, Franz. **Pela negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FONSECA, Marcus Vinícius. SILVA, Carolina Mostaro Neves da. FERNANDES, Alexandra Borges. **Relações étnico-raciais e educação no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

GOMES, Flávio dos Santos. **Enciclopédia Negra**. Flávio dos Santos Gomes, Jaime Lauriano e Lilia Moritz Schwarcz. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências sociais Hoje, ANPOCS, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

_____, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. Tempo Brasileiro, s. v., n. 92/93, p. 69- 82, 1988.

_____, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.

GROSFOGUEL, Ramón. **Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1**. Janeiro/Abril 2016.

HABIB, Ian Guimarães. **Corpos Transformacionais: a transformação corporal nas artes da cena**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2021.

ROSANA Paulino. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa216153/rosana-paulino>. Acesso em: 23 de abril de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAFONT, Anne. **A arte dos mundos negros: história, teoria e crítica**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

LOPONTE, Luciana Grupelli. **Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino**, julho 2002. Disponível em: <
<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n2/14958.pdf> Acesso em: 06/06/2022

LUGONES, María. “**Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System**”. *Hypatia*, 22(1):186-209, 2007.

_____, María. **Rumo a um feminismo descolonial**. Revista Estudos Feministas, 935-952. 2014.

MOMBAÇA, Jota. **Não Vão Nos Matar: Cartas às que vivem e vibram apesar do Brasil**. Cobogó, 2021.

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa. **Arte afro-brasileira: identidade e artes visuais contemporâneas**. São Paulo: Paco Editorial, 2020.

_____, Nelma Cristina Barbosa de. **Arte afro-brasileira: contraponto da produção Visual no Brasil**. Revista da ABPN. v. 11, n. 27 nov 2018 – fev 2019, p.165-183.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? *Paralaxe*, v. 6, n. 1, p. 5-23, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____, Abdias. **O Quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. 3.ed. rev. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NOCHLIN, Linda. **How feminism in the arts can implement cultural change**. Texto originalmente publicado em KAMARCK, Edward (ed.). *Arts in society: women and the arts*, v. 11, n. 1. p. 80-89, 1974. Traduzido do inglês por Denise Bottmann, a partir da mesma fonte. In: PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. Vol. 2. Antologia. São Paulo: Masp, 2019.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes artistas mulheres?** *ArtNews*, 1971.

NOCHLIN, Linda. **Why have there been no great women artists?** In: _____. *Women, art and power and other essays*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1988. p.147-158.

OYĚWÙMÍ, Oyérónke. **A Invenção das Mulheres: Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na arte brasileira**. São Paulo: Mireveja, 2022.

REMENCHE, Maria de Lourdes Rossi; SIPPEL, Juliano. A ESCRIVIVÊNCIA DE CONCEIÇÃO EVARISTO COMO RECONSTRUÇÃO DO TECIDO DA MEMÓRIA BRASILEIRA. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, v. 20, p. 2, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SIMÕES, Igor Moraes. **Todo cubo branco tem um quê de Casa Grande: racialização, montagem e histórias da arte brasileira**. Revista PHILIA Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 3, número 1, p. 314 - 329, maio de 2021.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan**. Revista Proa, v. 2, p. 1-19, 2010 Tradução.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina**. São Paulo: Intermeios, 2015.