



**LUGAR  
PARA  
CADA  
COISA?**



deslocamentos  
entre imagens

e a construção  
identitária do  
ser negro



## **LUGAR PARA CADA COISA?**

Deslocamentos entre imagens e a construção identitária do ser negro

Projeto e monografia de Graduação  
em Comunicação Visual Design | 2022

Graduanda | Isadora Duarte  
Orientação | Lilian Soares

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
Centro de Letras e Artes (CLA)  
Escola de Belas Artes (EBA)  
Departamento de Comunicação Visual Design (BAV)

Rio de Janeiro


2020

ISADORA DUARTE

**Lugar para cada coisa?**  
**Deslocamento entre imagens e a construção identitária do ser negro**


Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Visual Design.

Aprovado em: 13 de setembro de 2022

Documento assinado digitalmente  
 LILIAN DE CARVALHO SOARES  
Data: 19/09/2022 09:09:04-0300  
Verifique em <https://verificador.itl.br>


---

Lilian de Carvalho Soares (orientador)  
CVD/EBA/UFRJ

Documento assinado digitalmente  
 JULIE DE ARAUJO PIRES  
Data: 22/09/2022 11:32:29-0300  
Verifique em <https://verificador.itl.br>

---

Julie Pires  
CVD/EBA/UFRJ

Documento assinado digitalmente  
 HELLEN ALVES CABRAL  
Data: 19/09/2022 19:57:00-0300  
Verifique em <https://verificador.itl.br>

---

Hellen Alves Cabral  
PPGHA/UERJ

## CIP - Catalogação na Publicação

D8121 Duarte, Isadora de Araújo  
Lugar para cada coisa? Deslocamentos entre  
imagens e a construção identitária do ser negro /  
Isadora de Araújo Duarte. -- Rio de Janeiro, 2022.  
62 f.

Orientadora: Lilian Soares.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de  
Belas Artes, Bacharel em Comunicação Visual Design,  
2022.

1. Construção identitária. 2. Imagem e  
fotografia. 3. Ser negro. 4. Prática artística  
contemporânea. I. Soares, Lilian, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

# AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de falar que neste ano em que concluo o curso de Comunicação Visual Design também é o ano onde a **Lei das Cotas (n.º 12.711/2012)** completa 10 anos. Esse fato também vem ao encontro do que busco representar com este trabalho de conclusão. Em 10 anos, a Lei de Cotas se mostrou efetiva e permitiu o aumento de estudantes negros, indígenas e de escola pública no ensino superior. Possibilitar a um jovem negro de classe média baixa, como eu fui, a oportunidade de acessar certos espaços de formação não só muda a sua própria vida, como a de sua família. É uma política de reparação como essa que nos permite mobilizarmos socialmente o nosso corpo dentro da sociedade, criando leituras e novos sonhos tangíveis para o que pretendemos alcançar.

Gostaria de agradecer ao **meu pai**, Aristóteles Francisco, por sempre ter me cobrado nos estudos e ter sonhado junto comigo o meu caminho para um futuro mais próximo dos meus sonhos. À **minha mãe**, Adília, por ser a mulher mais carinhosa e forte que eu conheço, por ser o meu ombro amigo e o meu apoio por toda essa caminhada. À **minha irmã**, Natália, por ser uma parceira e por termos compartilhado tantos momentos difíceis lado a lado, com a segurança de termos uma a outra.

Obrigada **Universidade Federal do Rio de Janeiro**, por ter se tornado um sonho que se tornou realidade. Obrigada por ser minha casa nesses últimos 5 anos e obrigada por ter me ensinado tanto. **Escola de Belas Artes**, obrigada por ser a menina dos meus olhos. Fui muito mais feliz cada dia que passei em seus ateliês, apesar de ter sido uma aluna pós-incêndio, quero agradecer por cada momento que fui feliz por fazer parte de uma instituição tão significativa para o país.

Obrigada **Lilian Soares** por ter me mostrado o caminho para a arte contemporânea. Lembro até hoje da primeira aula que fiz contigo, Livro de Artista, ali eu soube que eu tinha mais um talento além do design. Obrigada por me instigar criticamente e ter se mostrado uma professora muito atenciosa. Foi uma honra ter sido sua aluna e sua orientanda, grata por estar terminando essa jornada ao seu lado. Quero agradecer também a todo o corpo estudantil da UFRJ, principalmente as professoras **Raquel e Julie**, por serem exemplos de profissionalismo humano, com tato e consciência do processo formativo de um jovem aluno universitário.

Para finalizar, quero agradecer a todos os meus amigos que me apoiaram, direta e indiretamente, nesta jornada. **Kethele, Caroline, Lucas, Giulia, Rayssa, Cecilia, William e Sarah**. Obrigada pela amizade de vocês e por tantos anos de companheirismo. A vida e esse TCC foram mais leves ao lado de cada um. E obrigada a todos os **artistas negros** que se comprometem com um trabalho de resgate da nossa identidade, eu não estaria aqui se não fosse inspirada por vocês!

A todos, meus mais sinceros agradecimentos.

# RESUMO

Esta pesquisa busca realizar uma investigação prático-teórica sobre a construção da identidade negra a partir do processo de invisibilidade desses corpos. Inicia-se por um breve contexto histórico que nos apresenta a fotografia como objeto de negação dessas identidades até a sua transição para uma imagética que os reconhece como autores da sua própria história. O ponto central dessa transição é a produção de novas imagens por artistas visuais negros como Yhuri Cruz, Rosana Paulino, Eustáquio Neves, Aline Motta, entre outros. Por fim, a pesquisa resultou na elaboração de obras visuais inspiradas nos estudos sobre os gráficos da teoria de Roberto Damatta (1984) e das divagações sobre a fotografia de Alberto Henschel, “Mulher Negra de Turbante” (1870).

## **PALAVRAS-CHAVE**

Imagem, identidade negra, não-identidade, prática artística.

# ABSTRACT

This research seeks to carry out a practical-theoretical investigation on the construction of black identity from the process of invisibility of these bodies. The essay begins with a brief historical context that presents photography as an object of denial of these identities until its transition to an imagery that recognizes them as authors of their history. The central point of this transition is the production of new images by black visual artists such as Yhuri Cruz, Rosana Paulino, Eustáquio Neves, Aline Motta, among others. As a result of the research, visual works were created that were inspired by the studies on the graphics of Roberto Damattas theory (1984) and the ramblings on the photography of Alberto Henschel, “Black Woman in Turban” (1870).

## **KEY WORDS**

Image, black identity, non-identity, artistic practice.

**08**

## INTRODUÇÃO

11

**LUGAR PARA  
CADA COISA, DE  
MODO QUE CADA  
COISA FIQUE EM  
SEU LUGAR**

33

**LUGAR PARA  
CADA COISA, DE  
MODO QUE CADA  
COISA REIMAGINE  
O SEU LUGAR**

47

**LUGAR PARA CADA  
COISA, DE MODO  
QUE CADA UM DE  
NÓS ESCOLHA O  
SEU LUGAR**

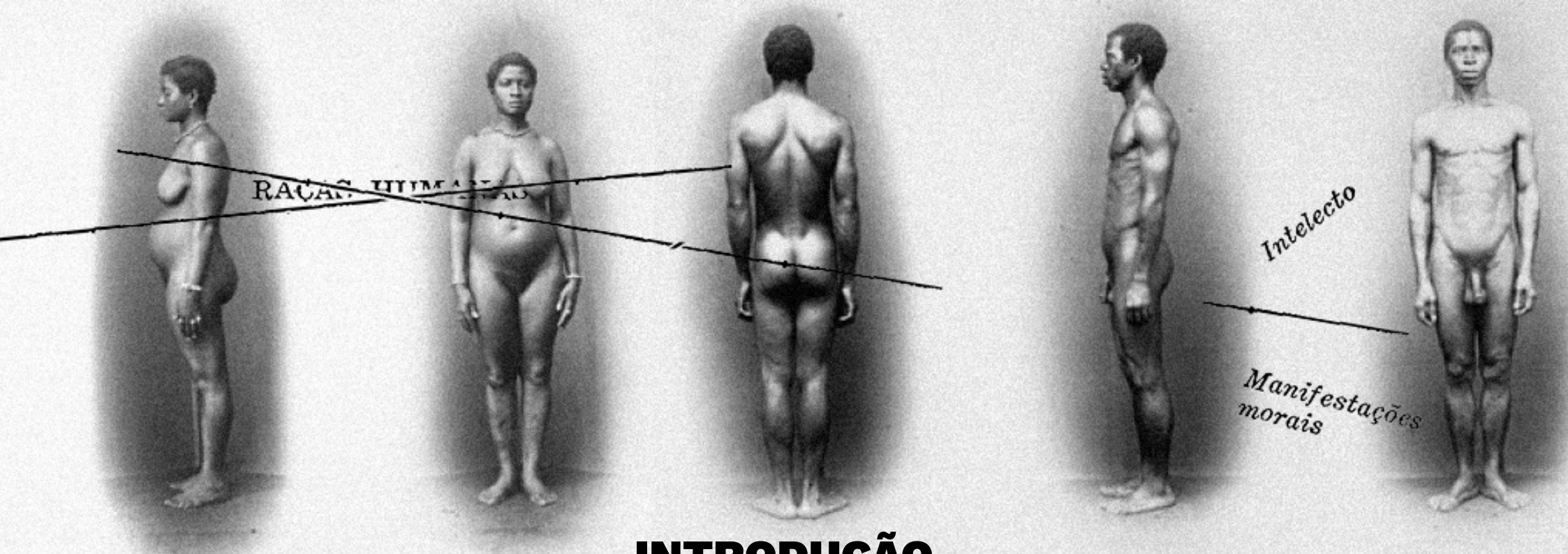
**70**

**CONCLUSÃO**

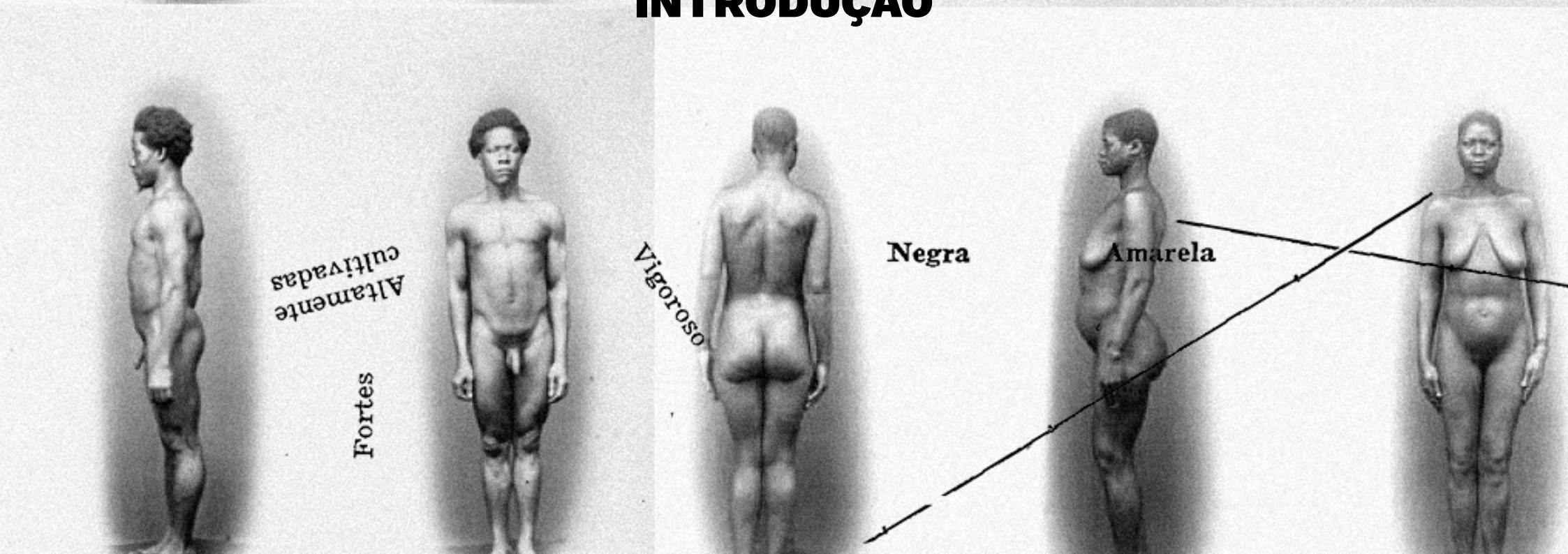
**71**

**BIBLIOGRAFIA**





# INTRODUÇÃO





**Negro é uma cor de respeito**

**Negro é inspiração**

**Negro é silêncio, é luto**

**Negro é a solidão**

**Negro que já foi escravo**

**Negro é a voz da verdade**

**Negro é destino, é amor**

**Negro também é saudade**

*Dona Ivone Lara. Sorriso Negro.*

Em 2021, eu me deparei com a “A mulher negra de turbante”. Tratava-se de uma fotografia de uma única pessoa com dois nomes e dois sobrenomes. Com isso, nessa imagem, ela era duas mulheres ao mesmo tempo que não era nenhuma delas. Nenhum tipo de identificação me deixava conhecê-la. Nenhum nome atesta sua identidade. Nenhuma informação sobre seu lugar de nascimento. O que há são meras teorizações sobre uma mulher, sobre uma imagem.

Eu poderia ter tentado devolvê-la a identidade lhe nomeando, inventando uma história, mas a mulher fotografada existe. A imagem é uma afirmação da sua existência. Ela tinha um nome, um passado e desejos. Não está nas minhas mãos redefini-la, pois ao fazer isso, repetiria o gesto do colonizador. Eu não tenho informações sobre ela porque é isso que o racismo efetua, apaga qualquer oportunidade de perpetuação das nossas vidas. É nesse hiato que nasce meu trabalho. A força desse confronto impulsiona a elaboração de uma investigação poética visual a partir da não-identidade de quem, em algum momento, pré-colonização, teve identidade.

Assim, essa pesquisa se debruça sobre uma prática artística que permeia o pensamento e a construção de uma identidade negra no Brasil com o apoio da leitura de obras de artistas pretos contemporâneos. Qual o espaço do negro nas representações imagéticas sobre o seu próprio corpo? Quais as limitações impostas pela escravidão e como se ecoa atualmente? Como os artistas reescrevem narrativas contadas por décadas pela voz do violentador? Quais são os discursos imagéticos da negritude e quem as produz? Qual o preço que o passado cobra sobre o presente? O que é ser, se ver e se representar enquanto pessoa negra em terras brasileiras? E qual

o meu papel enquanto artista visual para me reconhecer e reconhecer os meus? As perguntas guiam as indagações ao longo deste trabalho em busca de uma identificação, em busca de histórias por trás de um rosto, em busca do passado por trás do presente. O primeiro capítulo percorre a história por trás das lacunas representativas que envolvem a formação de identidades negras no presente. Aqui, imagens produzidas por pessoas brancas no período colonial são colocadas lado a lado a imagens de artistas contemporâneos pretos e assim, conseguimos questionar as camadas de discurso envolvidas em suas produções. O ponto de partida traz artistas — como Yhuri Cruz, Eustáquio Neves, Jaime Lauriano, Rosana Paulino e um adendo especial aos carros alegóricos da Estação Primeira de Mangueira — que propõem obras que repensam imagens que foram produzidas, sobre corpos negros, durante o período escravocrata que o Brasil viveu — e vive. Para embasar, apresento Roberto Damatta e o seu texto “Digressão: a fábula das três raças ou o problema do racismo à brasileira”, além de outros teóricos que discutem negritude e identidade.

O segundo capítulo foca nas novas identidades que se constroem a partir da retomada da história para si. Aqui, Aline Motta, acompanhada de Paulo Nazareth, são artistas que nos permitem questionar e acreditar em novas narrativas visuais. Arelado aos conceitos de construção de identidade negra brasileira e escravidão, também trago o conceito de memória enquanto perpetuação de vida. Por fim, no terceiro capítulo, apresento o meu processo visual, dividido em dois atos. A teoria e a poética discutidas ao longo se transpuseram em prática artística a partir de dois elementos visuais que proponho desconstruir.

Branco

01

**LUGAR PARA CADA COISA,  
DE MODO QUE CADA COISA  
FIQUE EM SEU LUGAR**

Negro

Brasil

Negro

Negro

**“Há esta anedota: uma mulher negra diz que ela é uma mulher negra. Uma mulher branca diz que ela é uma mulher. Um homem branco diz que é uma pessoa.”**

*Grada Kilomba. Palestra-performance “Descolonizando o Conhecimento”, apresentada durante a MITsp.*

**O que é ser negro?** O que é ter/ser um corpo negro? E o que é ser branco no Brasil? A terceira pergunta poderia ser respondida de maneira individual, como um grupo que se consolidou por si só e possui autonomia para a sua própria definição. A primeira e a segunda pergunta precisam ser respondidas a partir das suas diferenças e relações com o grupo social da terceira. Essa é uma maneira de explicitar relações étnico-raciais no Brasil e a organização hierárquica que as envolvem. Uma narrativa é colocada em detrimento das outras, de maneira hegemônica. Isso institui que existem indivíduos desviantes, a margem do aceitável e imposto, logo a branquitude se mantém, na ótica eurocêntrica, em uma representação identitária que prevalece acima das outras. O negro recebe a ‘marca’ do estigma, tendo sua cor de pele utilizada como o principal elemento de estigmatização. (FERNANDES; SOUZA, 2016). Logo, essa afirmação pelo prisma do campo racial identitário, a cor da pele e os traços físicos se tornam marcas de identidade. O racismo funciona como um mecanismo que orienta e mantém relações hierarquizadas de poder, resumindo identidades a características corporais e sugando qualquer traço de individualidade e identificação própria que uma pessoa negra possa construir.

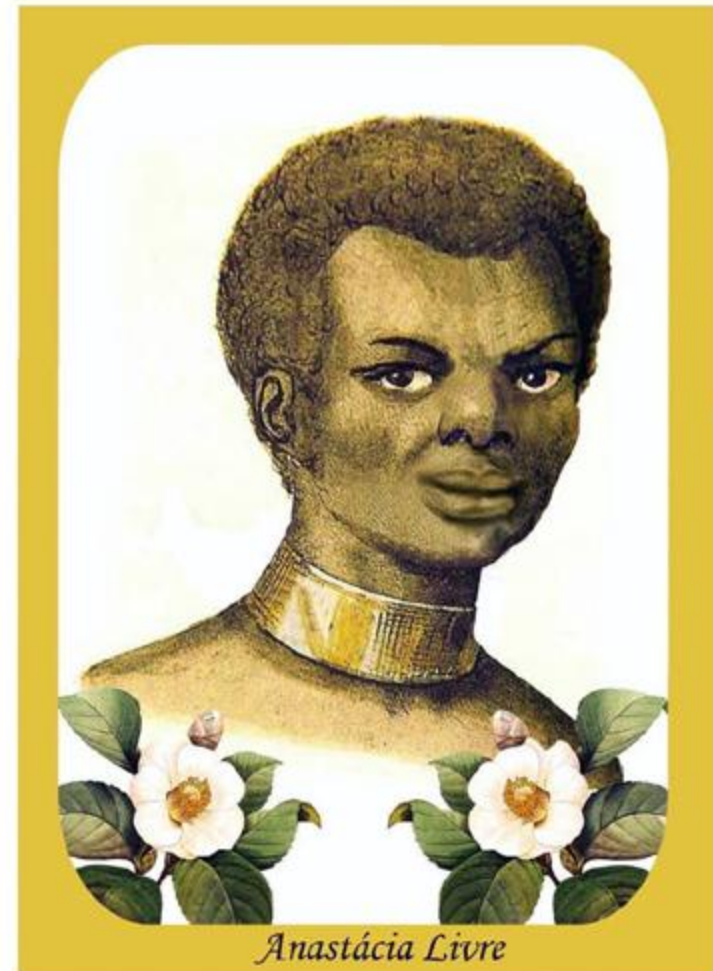


**Fig 1.**  
McAllister & Brothers, The Scourged Back, 1863.  
Suporte de cartão, 10 x 7 cm.



**Fig 2.**

(direita) Jacques Etienne Arago, Castigo de Escravos, 1839.  
Litografia aquarelada sobre papel, (sem dimensões definidas).



**Fig 3.**

(esquerda) Yhuri Cruz, Monumento à voz de Anastácia, 2019.  
(Sem informações sobre material e dimensões).



Existem duas definições principais para estigma: 1) marca ou cicatriz deixada por ferida e 2) sinal natural no corpo (HOUAISS e SALLES, 2009). É interessante pensar que os dois conceitos para o mesmo termo são opostos, o primeiro se refere a uma ação causada pelo outro e o segundo é apenas algo inerente ao ser. É possível criar um paralelo entre essas definições e a obra “Monumento à voz de Anastácia” (fig. 3), do artista carioca Yhuri Cruz. Existem dúvidas sobre a veracidade da existência de Anastácia, alguns falam ser uma princesa originária do Congo, outros que nasceu na Bahia. E existe um número ainda maior de opções da sua própria história quando se trata da famosa litografia de Jacques Etienne Arago (fig. 2), realizada durante a sua passagem pelo Brasil, e que compõe uma série de ilustrações sobre castigos de escravos. Na litografia, Anastácia é representada com uma máscara de flandres, um objeto de tortura feito de chapa de aço que impõe o silenciamento a quem a usa. Segundo Handler & Hayes (2009 apud CONCEIÇÃO, 2020, p. 348), o motivo do seu castigo varia entre o ciúme da senhora em relação à beleza de Anastácia, o alto envolvimento da mesma nas fugas de escravizados ou uma forma de castigo do mestre pela irritação da moça aos seus assédios.

A dificuldade de conhecer a vida verídica de Anastácia, os motivos do uso do objeto torturante e o uso dessa litografia como a principal — e até pouco tempo a única forma de identificá-la — são ações de silenciamento da identidade por trás do corpo negro ali retratado. As feridas da violência do uso da máscara em seu corpo não são apenas físicas como também emocionais, pois afeta a sua capacidade de fala e a retira do lugar de dona da própria voz. “Parte da história sempre fica por debaixo de tudo e o que conhe-

ceamos é contado por quem pode falar e ser ouvido, sendo a história da humanidade marcada pelo patriarcado do homem branco.” (CONCEIÇÃO, 2020, p.355). As feridas que podem ter ficado na boca de Anastácia são as mesmas que também foram responsáveis pelo apagamento da sua história. A imagem da Anastácia com o objeto torturante, se tornou uma cicatriz temporal de quem ela foi.

O trabalho do artista Yhuri Cruz (2019) ressignifica e liberta Anastácia dessa imagem de si que não lhe pertence. Em “Monumento à voz de Anastácia” (fig. 3), a obra se torna um resgate tanto da sua liberdade quanto da sua expressão facial. Quando Cruz nos mostra a boca da personagem sorrindo, permite-nos, nesse ato, um reencontro com a liberdade. É um alívio poder observar uma Anastácia liberta das amarras escravistas e encontrar sua identidade reimaginada. A Anastácia Livre, que bate de frente e renega a identidade católica da santa “Escrava Anastácia”, é um estigma, ou seja, a cor da pele na obra de Cruz é apenas uma marca natural do corpo. E, essa sua natureza, não pode ser usada como justificativa de violências ou aprisionamentos. Uma nova imagem da Anastácia ganha vida, sentido e retoma o controle sobre a sua própria identidade. A intervenção gráfica de Cruz sob a litografia nos apresenta um corpo livre que já estava na imagem original, mas escondido por debaixo das máscaras de silenciamento<sup>1</sup> da branquitude.

---

<sup>1</sup> No artigo “A máscara”, Grada Kilomba escreve sobre o significado que a máscara de flandres exerce sob os corpos negros escravizados, as denominando como máscaras de silenciamento. “Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento dos(as) chamados(as) ‘Outros(as)’: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?” (KILOMBA, 2010, p. 172)





**Fig 4.**

Eustáquio Neves, Máscaras de Punição, 2002.  
11 X 15 cm (cada imagem).

Fotografada e digitalizada pelo autor em 05/01/2011 no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte

Em “Máscaras de Punição” (fig. 4) também encontramos a máscara de flandres, porém ela não foi retirada, como realizou Cruz libertando Anastácia. Eustáquio Neves (2002) a insere sob a fotografia de sua mãe. Nesse gesto de acrescentar uma camada de informação visual, o artista nos provoca a refletir sobre as violências que sofre um corpo negro. Aqui, ele transpassa e parte da sua ligação pessoal com a personagem fotografada para representar algo maior.

Ao colocar um objeto de tortura, bastante conhecido durante o período escravocrata, reforça o caráter limitado que é ter um corpo negro em nosso contexto histórico-social. A violência sofrida por esse corpo resulta em uma perda de identidade, e como percebemos, em certas experimentações do artista, deixamos de reconhecer a mulher da foto. O objeto de tortura se torna, assim, o protagonista da imagem.



**Fig 5.**

Jaime Lauriano, liberdade! liberdade!, 2018.  
Serigrafia e trecho do hino da república gravado a laser  
e pirografia sobre compensado naval. 80 x 60 x 1,5 cm.

Em “liberdade! liberdade!” (fig. 5), Jaime Lauriano (2018), por meio de um desenho técnico, também representa a mesma máscara, dessa vez ao lado de outros objetos violentos. Essa obra nos provoca a refletir sobre o peso da imagem desses elementos. Mesmo na ausência de um corpo essa representação, devido ao seu passado escravista, torna-se vestígio de violência e repressão. As ilustrações foram retiradas do livro “The Penitential Tyrant; or, slave trader reformed” (1807), escrito por um ex-capitão do mato que descreve o funcionamento de cada objeto utilizado em escravos fugitivos. Nesta obra, Lauriano substituiu esses descritivos por trechos do hino da República do Brasil: “Nós nem cremos que escravos outrora tenha havido em tão nobre país...”. O artista, nesse gesto de associação entre os objetos e o hino, nos revela o apagamento dos corpos escravizados impostos pelos colonizadores, na tentativa de enobrecer e “purificar” a cultura do país. O trecho do hino e a serigrafia dos instrumentos comunicam o mesmo objetivo da branquitude sobre identidades pretas: apagar qualquer traço de suas existências no Brasil.

Segundo Kehl (2004, p.11 apud SANT'ANNA, 2007, p.73) a máscara transforma o sujeito em objeto, pois a tortura por ela imposta separa o corpo e o sujeito. O violentador branco não reconhece o negro como um semelhante, nem como um fruto que carrega o mesmo sangue e possui a mesma carne que originou a si. O corpo negro, para o corpo branco, é marcado tal qual um animal de fazenda, precisa ser castrado, domado e reprimido, porque ali nunca se viu um ser individual com desejos e vontades, é apenas um objeto de trabalho. E o que representa a fotografia de um corpo preto acorrentado, amordaçado se não uma cicatriz da história? Não são essas as imagens que definem e ditam o que é ser um indivíduo negro no Brasil, mas são elas que, por releituras visuais como as obras citadas anteriormente, podem denunciar e apresentar a verdadeira face desse problema estruturante de nossa sociedade.

Outras duas definições para a palavra “estigma” segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009) são “sinal infamante outrora aplicado, com ferro em brasa, nos ombros ou braços de criminosos, escravos, etc.” e “cada uma das cinco marcas que alguns santos aplicavam no corpo, representativas das chagas de Cristo”. Em uma primeira leitura, parece que as duas definições acima são opostas. Primeiro se fala sobre uma forma de tortura tal qual a que Yhuri Cruz (2019) denuncia em sua obra, além disso, esse conceito induz uma relação entre escravidão e criminalidade.

Segundo GORENDER (2016), a prática de marcar o escravizado com ferro incandescente cria uma ferida com as iniciais do “dono” assim como se fazia com o gado. É uma ferida que indica propriedade, que também virou uma característica física anunciada nos jornais quando se buscavam negros fugitivos. O autor ainda reforça que as práticas de tortura eram previstas nas legislações das Américas durante o período colonial. Logo, qualquer ato “humano do escravo é o crime” (GORENDER, 2016). O corpo negro nas colônias não é considerado individual e próprio, é um corpo objeto que responde à branquitude. Qualquer tentativa de retomada de um caráter identitário de si, tentando sair desse local de objetificação, é encarado como um ato criminoso contra as regras do Estado. Como, por exemplo, a fuga do cativo. O sinal infamante é a ferida e por fim, cicatriz, que marca aquele corpo como um bem pessoal do outro, colocando o negro tanto como objeto desaparecido quanto sujeito responsável pelo delito.

Negro —————

eles nos dão um só caminho,  
uma só reta, nos impedem  
de buscar novos horizontes.

Na fig. 6, a obra de Paulino traz denúncias sobre gênero além da racial, mas também é perceptível o caráter agressivo das costuras simbolizando acometimentos ao corpo negro. A leitura contemporânea desse corpo objetificado é reflexo de uma leitura social que não deixou de existir e reforça a manutenção de políticas escravistas. “O corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (Foucault, 2011, p. 28 apud VIANA, 2015, p. 109). Apesar desse estudo de Foucault não ser especificamente sobre o corpo negro escravizado, é possível relacioná-lo conforme a leitura corpo-objeto-propriedade e a submissão de um dos lados, em relações de poder.

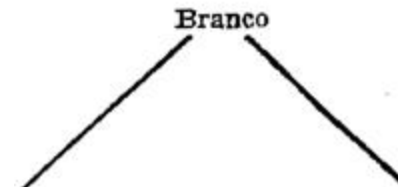


**Fig 6.**  
Rosana Paulino, Série Bastidores, 1997.  
Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura. 30 cm (cada bastidor).

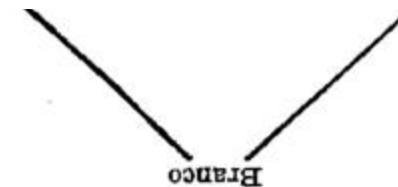


Segundo SANTOS (2013), os castigos corporais eram comuns no período colonial, permitidos por lei e com a permissão da Igreja Católica. A segunda definição de estigma expressa um acontecimento religioso e sagrado associado ao que se denominou como “chagas de Cristo”. Segundo o Evangelho (Jo 20.25ss), as cinco chagas de Cristo se referem às cinco feridas que Jesus sofreu no processo de sua crucifixação. Tal ato foi ressignificado pela igreja e transformado em uma celebração e homenagem cristã a essas chagas. Ora, como uma mesma palavra pode se referir às marcas de violência do corpo escravizado e, simultaneamente, se referir às marcas do corpo de uma figura religiosa? Por que elas não se tornaram as mesmas cicatrizes? E por que, a primeira é uma violência apoiada pela igreja e a segunda um erro humano que é rapidamente transformado em algo de fé? A diferença é a interpretação desses corpos: o de Jesus é sujeito e o do escravizado é objeto.

Na forma dominante, o branco é mistificado como expressão de superioridade e universalidade que dispensa especificações. Em contraposição, o negro é colocado no paradigma de inferioridade, expressão do que é exótico ou ruim. (FERNANDES e SOUZA, 2016, p.109)



o branco está sempre por cima, mandando e desmandando. nos tratam como marionetes. mas é uma questão de ponto de vista. alguém precisa tirá-los desse pedestal imaginário que eles construíram para se livrarem dos seus próprios crimes.



**Fig 7.**

G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, O Menino Jesus, 2020.  
(Sem material e dimensões definidas).



**Fig 8.**  
G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, O Calvário, 2020.  
(Sem material e dimensões definidas).

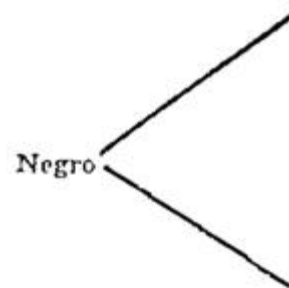




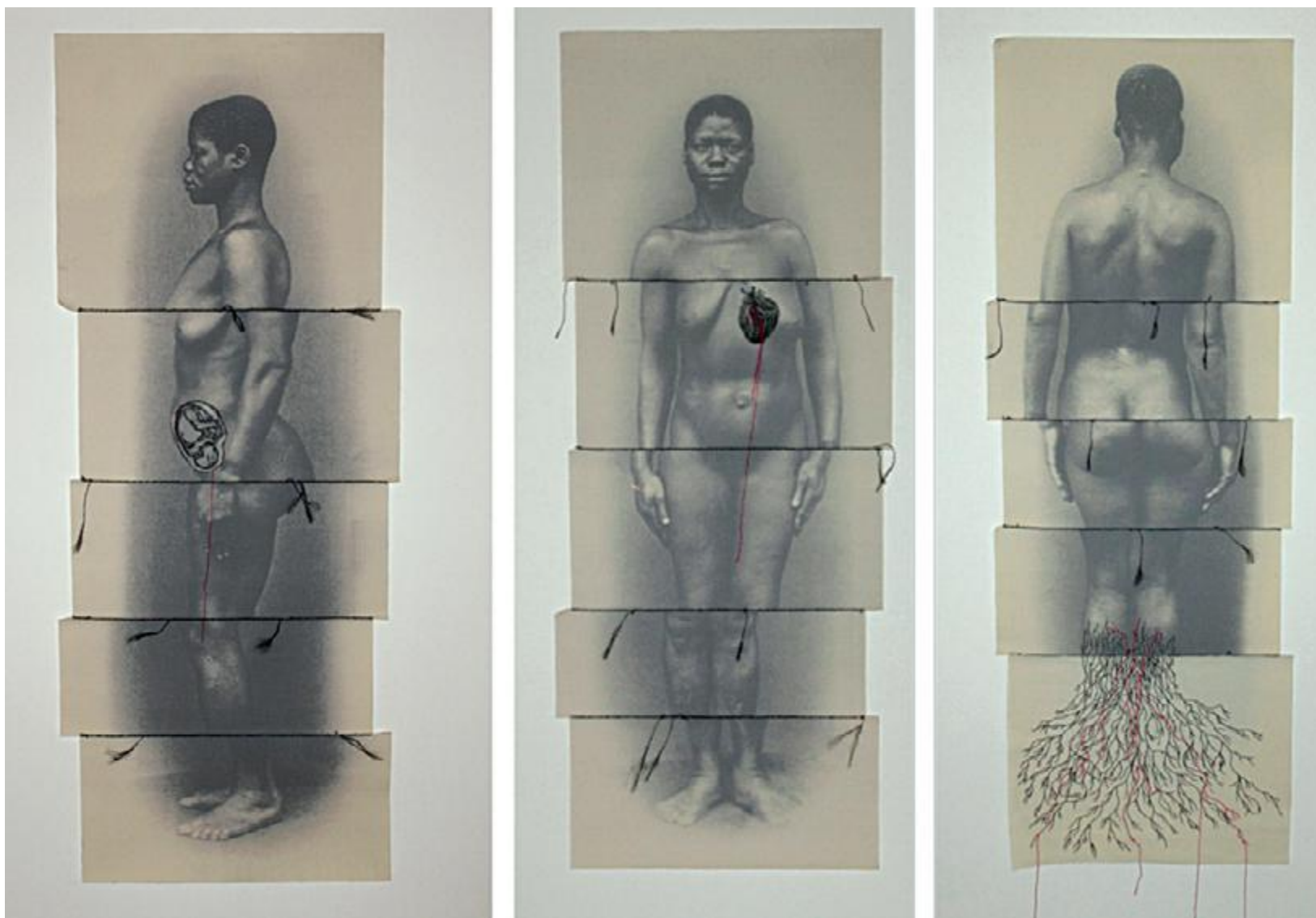
Em 2020, a Estação Primeira de Mangueira desfilou com o enredo “A Verdade vos Fará Livre”, sobre a vida de Jesus Cristo. O tema da escola de samba refletiu sobre a representação desse personagem bíblico. No enredo produzido, o corpo de Jesus é apontado como marginalizado e alguns trechos sugerem uma revisão de seu retrato e de sua identidade: “Rosto negro, sangue índio, corpo de mulher. Moleque pelintra no buraco quente. Meu nome é Jesus da Gente. (...) Mas será que todo povo entendeu o meu recado? Porque, de novo, cravejaram o meu corpo”. (G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, 2020).

No carro abre-alas (fig. 7), o carro alegórico que fica posicionado à frente do desfile, a escola representou um menino Jesus negro com uma coroa e vestes reais. Assim, a identidade negra é realocada para dentro de elementos que por muito tempo foram signos da branquitude, a imagem do luxo, da riqueza e do poder. Isso aponta uma tentativa do grupo de evocar outras imagens que, na história hegemônica, são ocupadas, majoritariamente, por corpos brancos. Já no carro “O Calvário” (fig. 8), que representa a crucificação, Jesus é um jovem negro. Nesta imagem não houve troca de símbolos e significados entre o corpo e os objetos que o acompanham. Aqui se entende que a dor da violência bíblica é espelho da violência racial. Os furos dos pregos nas mãos do personagem bíblico se assemelham aos furos de bala no peito desse mesmo personagem, agora um corpo negro no carro da Mangueira.

Ambas as histórias correm em paralelo quando entendemos que estamos falando de corpos que dissidem da conduta comum (eurocêntrica e branca) e de identidades que possuem construções nebulosas. Em Anastácia livre (fig. 3), Yhuri cruz retira a máscara e retoma a narrativa sobre o corpo e a história da própria Anastácia para si. Enquanto em Máscaras de Punição (fig. 4) e na série Bastidores (fig. 6), os corpos negros continuam na posição de oprimido, mas as violências que sofreram são destacadas com o uso do bordado e das camadas de filme acrescentadas às imagens originais. Ambas as escolhas visuais e conceituais sugerem versões múltiplas de investigação ativa do corpo negro, assim como estigma não tem apenas uma definição precisa e irreduzível. Aqui se fala sobre o escuro o colocando em dúvida, não só sobre o tom de pele negro, mas sobre as suas construções identitárias, trancadas em um quarto sem luz. Ora, o negro pode ser tanto uma imagem sagrada como a de Cristo como a de um rei banhado em ouro, a diferença é que na história ambas essas imagens não são imaginadas em um corpo contrário ao do branco. Assim, a prática artística contemporânea busca, de uma perspectiva autoral negra, realocar e redesenhar esses imaginários.



quantos caminhos podemos seguir quando retomamos o controle da nossa própria história? muito mais do que uma linha reta.



**Fig 9.**  
Rosana Paulino, Assentamento, 2012.  
Instalação: impressão digital sobre tecido, desenho, linóleo, costura, bordado. Tecidos: 180 x 68 cm (cada).

Em “Assentamento” (fig. 9), Paulino desenvolve uma série de visuais a partir de intervenções sob uma única imagem: a fotografia de uma mulher negra, escravizada, a qual não sabemos o nome ou qualquer outro indício de sua identidade. A artista utiliza de algumas camadas discursivas, de diferentes materiais, para estabelecer uma nova leitura da imagem. A fotografia foi reimpressa em tecido no tamanho natural. Essa decisão nos permite olhar para a obra numa posição que alinha a altura dos nossos olhos, quase de igual para igual, com os olhos da personagem. Seu corpo foi recortado e costurado, mas essa costura não é linear, as partes desse mesmo corpo não se alinham como se é esperado. Isso apresenta uma escolha poética da artista, interpretando a dificuldade de reconstruir a identidade de um corpo violentado e escravizado. Elementos diversos são bordados: as raízes remetem às heranças que aquele corpo mantém com o seu local natal e a sua ancestralidade, enquanto o ventre e o coração parecem reforçar que aquela imagem é um corpo vivo que também gera vida. O corpo que em um determinado momento foi transformado em objeto para fins científicos, recupera a sua aura humana.



**Fig 10.**

Augusto Stahl, 'Female Slave Portrait', 1865.  
(Sem material e dimensões definidas).

Rosana ressignificou e mudou o discurso dessa fotografia nesta obra, mas do que se trata a imagem original? A mulher nua da figura 8, que posa em três poses (de frente, de costas e de perfil), é de uma série de fotografias secretas (fig. 10) do fotógrafo Augusto Stahl, coordenadas pelo zoólogo suíço Louis Agassiz durante a sua viagem ao Brasil. Louis aproveitou a viagem para investigar o paraíso racializado que se tornou o Brasil e como se deu parte do racismo científico do século XIX (HAAG, 2010).

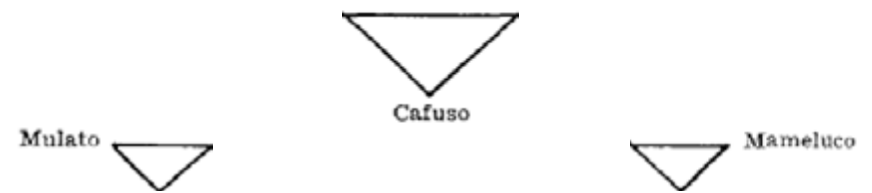
O conceito de evolucionismo social surgiu a partir da mesma lógica do evolucionismo biológico, ou seja, da mesma maneira que os organismos vivos poderiam se transformar ao longo das gerações, as sociedades também poderiam partir de um estado primitivo em direção ao civilizado. O problema é que o Brasil se encontrava em uma posição inferior (em parâmetros injustos da hegemonia branca europeia) em comparação a Europa. O motivo para esse retrocesso foi identificado como o excesso de miscigenação racial que existia no país. A teoria da degeneração de raças, intedia que a mistura entre elas era responsável pelo desaparecimento do tipo “puro” branco, da raça ariana, logo, responsável também pela degeneração não só dos indivíduos como de todo o coletivo (ELTERMANN, 2021). Louis Agassiz foi um adepto feroz dessa teoria e por isso, usou os mestiços brasileiros como principais objetos de estudo.

O resultado de ininterruptas alianças entre pessoas de sangue misturado é uma classe de indivíduos em que o tipo puro desapareceu, e com ele todas as boas qualidades físicas e morais das raças primitivas, deixando cruzados, que causam horror aos animais de sua própria espécie, entre os quais não se descobre um único que haja conservado a inteligência, a nobreza, a afetividade natural que fazem do cão de pura raça o companheiro e o animal predileto do homem civilizado. (AGASSIZ, 2000, p. 284)

Curioso como, para embasar os seus argumentos, Agassiz relaciona os diferentes tipos raciais dos humanos com os cruzamentos que ocorrem entre animais de diferentes raças ou espécies. O mesmo também cita que “cafuzo, mameluco e mulato participam dos caracteres de seus autores tanto quanto a mula participa dos do cavalo e da jumenta” (AGASSIZ, 2000, p.286). É um discurso que descredibiliza e retira humanidade e capacidade racional de corpos não-brancos, situados fora do continente europeu. No imaginário da branquitude, aqui evidenciada pelo autor suíço, o tipo “puro” branco está tanto para o cão de raça ou o cavalo, quanto o negro, indígena ou as suas intermediações está para os vira-latas ou mulas e jumentas. Essa leitura do negro zoomorfizado, conceito que REIS (2020) utiliza para falar sobre o homem negro que teve a sua representação “fixada e reduzida a uma condição de natureza, a uma animalização mortal, inumana”, é denunciada na obra *Assentamento* (fig. 9). Rosana precisa desenhar um ventre, um coração e raízes para devolver a humanidade da mulher fotografada.

Ao falarmos de identidade negra no Brasil estamos, também, falando sobre mestiçagem. Essas teorias impactam até hoje como uma pessoa brasileira se identifica. Roberto Damatta (1984) destaca o racismo contido na falsa ideologia de que o Brasil é um local onde as três raças predominantes (negra, branca e indígena) convivem em harmonia, graças à dificuldade de apontar quem é o que. O autor aponta como pensamentos do racismo científico impregnaram também no espectro popular, transformando a mestiçagem em uma identidade social do que é ser brasileiro. Diferente de países como os Estados Unidos, onde a divisão social das três raças é bem delimitada e segregada, no Brasil, criou-se a ideologia de que não há hierarquizações, pois não seria possível segregar uma população majoritariamente mestiça. Mas primeiramente, proponho entendermos como outras regras sociais cooperam com a manutenção de quem ocupa certos espaços de poder. Os pronomes de tratamento às autoridades foram citados por Damatta como um exemplo, desse alto caráter hierárquico da sociedade colonial portuguesa, nos detalhes das estruturas sociais.

A partir dessa discussão, é possível evocar a obra do artista André Vargas (fig. 11). No trabalho “Você é uma invenção preta”, ele propõe uma reflexão interessante sobre o pronome “vossa mercê”, ao intervir em bandejas de aço. O pronome é conhecido pela sua transformação no termo atual “você” e só nesse ato já existe uma ação de retomada. “Vossa mercê” era referida originalmente a reis, mas se condensou de uma forma que começou a ser usada popularmente, entre pessoas de classes mais baixas. Ainda mais interessante é perceber que essa ação ainda funcionava como uma linha de segregação: “pois embora ‘você’ se empregue de igual para igual, é usado com pessoas de condição inferior e muitas vezes pejorativamente, para indicar que a pessoa a quem se dirige a fala, não merece o tratamento de Sr.” (NASCENTES, 1956, p.114). Além da palavra, é interessante pensarmos quais são os outros processos hierárquicos “invisíveis” existentes em uma sociedade.

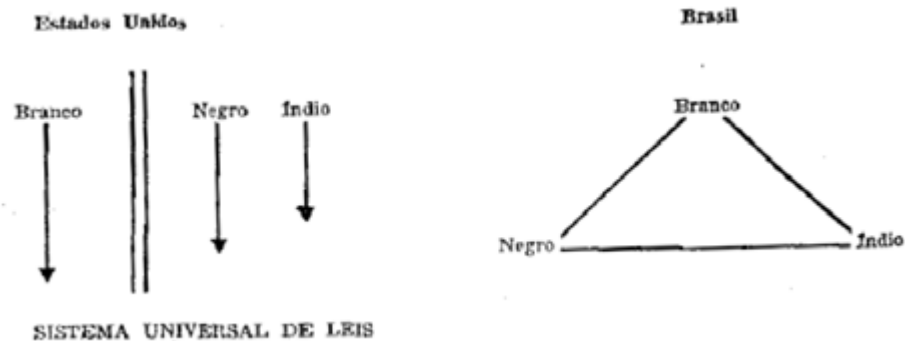


é uma eterna necessidade de definir o indefinível, de controlar o incontrolável. não é de vocês as nossas individualidades, muito menos nossas histórias.

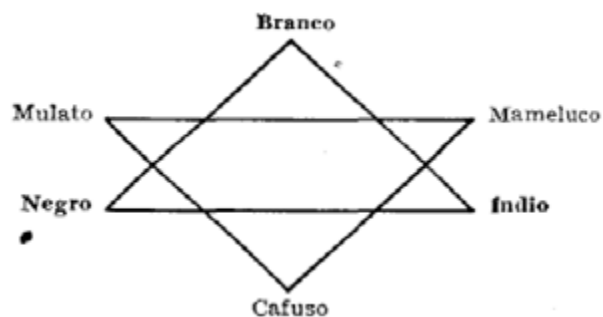
**Fig. 11**

André Vargas, Você é uma invenção preta, 2021. Gravação sobre bandejas de aço. (Sem dimensões definidas).





**Fig 12.** Roberto DaMatta, Triângulo Racial, 1984.



**Fig 13.** Roberto DaMatta, Triângulo Racial com Tipos Intermediários, 1984.

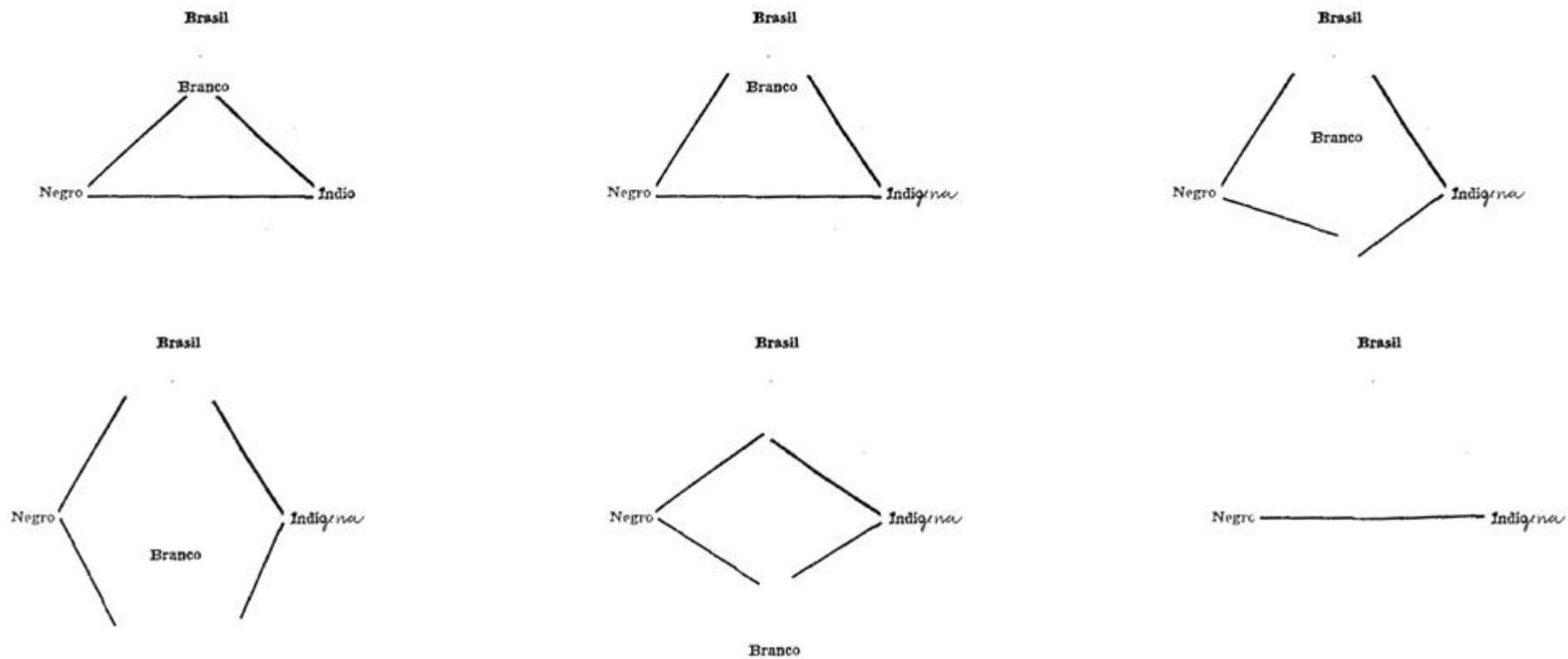
Retornando a teoria central do texto de DaMatta, a figura 12 nos possibilita perceber uma interlocução maior entre as raças na sociedade brasileira do que na estadunidense. Mas essa interlocução se sustenta de maneira hierárquica, assim como na sociedade colonial portuguesa. A base é formada por indígenas e negros sustentando a minoria branca que se mantém no topo. E na figura 13, mesmo com a inclusão dos tipos raciais intermediários, proveniente da mistura das raças, a criação dos triângulos também é perceptível e mais uma vez, percebemos no topo o tipo branco. Ora, então existe um falso discurso que prega o caráter miscigenatório do Brasil como a origem e o elo do seu povo? A quem beneficia manter essa fábula?

O nosso racismo, então, especulou sobre o «mestiço», impedindo o confronto do negro (ou do índio) com o branco colonizador ou explorador de modo direto. (DAMATTA, 1984, p. 83)

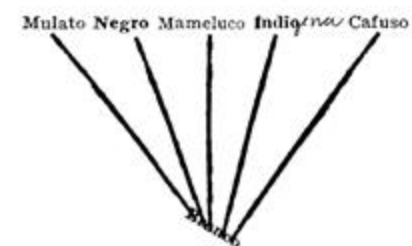
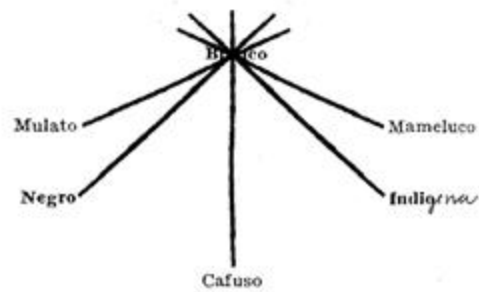
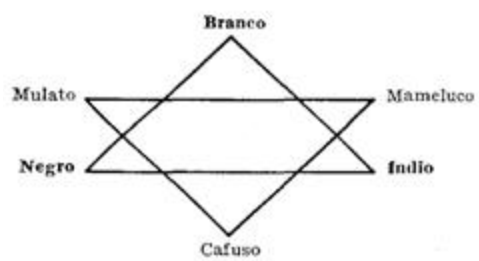
Adentramos em outro ponto sobre identidade no Brasil, bastante citada na teoria da Fábula das Três Raças de DaMatta, a da imagem dos tipos raciais marginalizados que nunca buscam o confronto. Acrescentando uma pergunta à última feita no parágrafo anterior, o que podemos esperar de uma sociedade altamente miscigenada e hierarquizada? Quem está no topo da pirâmide não se sente culpado ou ameaçado por quem está na base. Agora, ambos possuem uma relação que possibilita, por exemplo, um senhor de engenho submeter um escravo ao trabalho com muito mais intimidade e consideração. As relações sociais são usadas como base para afirmar hierarquias e inibir o negro do confronto direto porque agora todos fazem parte do mesmo sistema totalizante.

A partir dessas pesquisas sobre a mestiçagem, propus uma experimentação visual de releitura dos gráficos apresentados no texto do DaMatta. Em “Lugar para cada coisa, de modo que cada coisa fique em seu lugar” viso remodelar os diagramas apresentados pelo autor a partir de uma perspectiva de autoria não branca. Eu, mulher negra, sul-americana e brasileira, reorganizo as informações a partir da minha perspectiva de confronto. A figura 14, a primeira da série, parte do princípio de tirar esse pedestal do tipo branco imposto pela colonização. O Brasil nada mais é do que um país diverso que sobrevive pela luta dos povos indígenas e dos negros. Não é só retirá-los da base da pirâmide, é separá-los do peso de continuar sustentando uma parte da população que só está lá devido a um processo de invasão colonial. A figura 15 reforça o caráter de confronto que busquei na primeira imagem, mas aqui a palavra-chave para a indagação visual seria ataque. E aqui envolve também a devolução da ação aos corpos miscigenados. Por fim, na figura 16, a desconstrução do gráfico de Gobineau, sobre as raças humanas. Assim como Vargas apresenta na figura 9, a invenção preta, o gráfico de Gobineau nada mais é do que uma invenção branca para justificar a imposição de um tipo sobre os outros. É um delírio baseado em uma história de violência que exclui outras identidades, e a melhor maneira de lidar com esse tipo de “pensamento crítico” é jogá-lo para o alto.





**Fig 14.** Imagem da autora, “Lugar para cada coisa, de modo que cada coisa fique em seu lugar”, 2021.



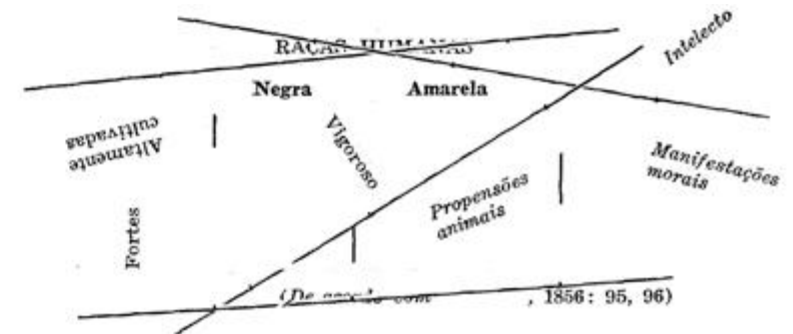
**Fig 15.** Imagem da autora, “Lugar para cada coisa, de modo que cada coisa fique em seu lugar”, 2021.

RAÇAS HUMANAS			
	Negra	Amarela	Branca
<i>Intelecto</i>	Débil	Medíocre	Vigoroso
<i>Propensões animais</i>	Muito fortes	Moderadas	Fortes
<i>Manifestações morais</i>	Parcialmente latentes	Comparativamente desenvolvidas	Altamente cultivadas

(De acordo com Gobineau, 1856: 95, 96)

RAÇAS HUMANAS			
	Negra	Amarela	
<i>Intelecto</i>			Vigoroso
<i>Propensões animais</i>			Fortes
<i>Manifestações morais</i>			Altamente cultivadas

(De acordo com , 1856: 95, 96)



**Fig 16.** Imagem da autora, “Lugar para cada coisa, de modo que cada coisa fique em seu lugar”, 2021.

Quero saber apenas tudo



Hoje, eu a retomo

estava em uma mulher

02

**LUGAR PARA CADA COISA,  
DE MODO QUE CADA COISA  
REIMAGINE O SEU LUGAR**

Ela pode ser duas pessoas ou nenhuma. "A negra de Turbante."

Qual o seu nome?

Se este branco tentou

**“O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva.”**

*Chimamanda Ngozi Adichie.*  
**O perigo de uma história única.**



não tem cara, mas tem cor.

Segundo ALMEIDA (2019, p.112), “as sociedades contemporâneas, mesmo após o fim oficial dos regimes escravistas, permaneceram presas a padrões mentais e institucionais escravocratas, ou seja, racistas, autoritários e violentos”. Isto é, na prática a escravidão ainda se apresenta na política do Estado. A identidade negra no Brasil ainda é contada por pessoas brancas, pelo contexto histórico da hegemonia colonial de escravocratas que hoje se configura em um racismo estrutural<sup>2</sup>. Além da violência do racismo, temos lacunas na história de diversos personagens negros que foram invisibilizados, tendo os seus nomes apagados dos arquivos históricos. Tal exclusão é uma marca ainda presente da invisibilidade da população negra e, principalmente, periférica. Muitas pessoas brancas se privilegiam pela história que o sobrenome da família carrega, principalmente se for europeu. Esse não é um privilégio das pessoas negras, por exemplo. Existe um véu que cobre a ancestralidade negra e que coloca a negritude em uma subcategoria humana, esquecida e sem memória (MISSIATO, 2021). A memória ou a própria ausência dela são temas constantes de investigações artísticas visuais. Yhuri Cruz provoca e questiona com a escravizada Anastácia (fig. 3), Rosana Paulino com a mulher de Assentamento (fig. 9). O processo de denúncia do artista contemporâneo é de reescrita e reimaginação de um passado que custou caro para os corpos negros.

---

<sup>2</sup> “A herança discriminatória da escravidão (todas as relações com base na ideia de inferioridade dos negros que foram transmitidas) em conjunto com a falta de medidas e ações que integrassem os negros e indígenas na sociedade, como políticas de assistência social ou de inclusão racial no mercado de trabalho, gerou o que se entende por racismo estrutural, ou seja, uma discriminação racial enraizada na sociedade.” Politize, Equidade / Direitos Étnico-raciais, 22 jun 2021. Caderno Educação, p. 41. Disponível em: <https://www.politize.com.br/equidade/blogpost/o-que-e-racismo-estrutural/>. Acesso em: 19 jun. 2022.

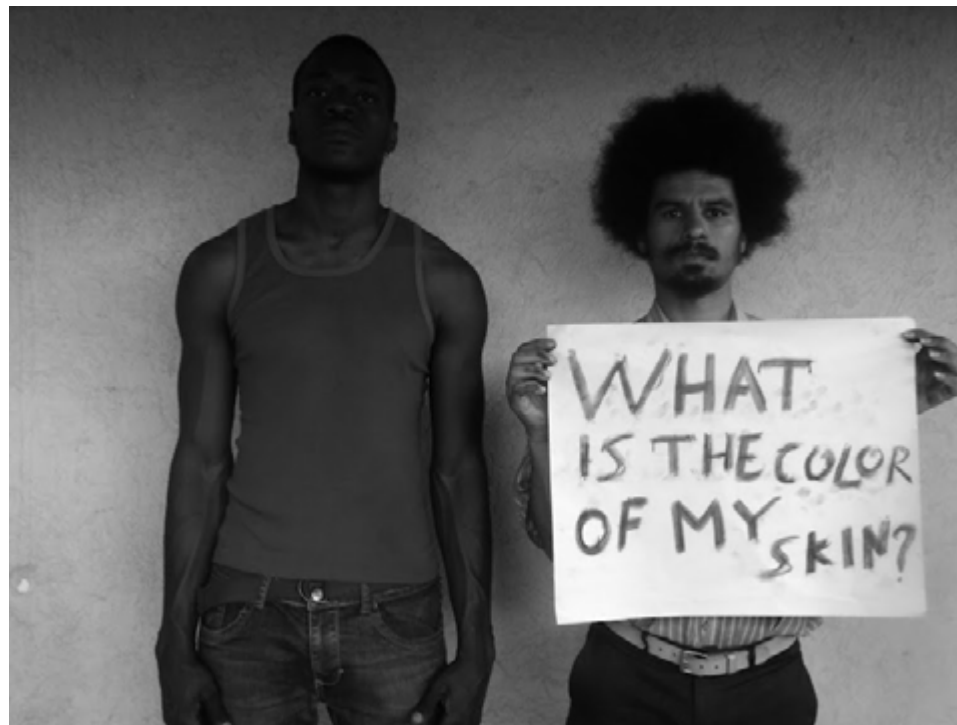


SABER O QUE TEM DE AFRICA EM MINHA CASA [KNOW WHAT THERE IS FROM AFRICA IN MY HOME]- PALMITAL A, setor 7, SANTA LUZIA / MG - BRASIL - CONHECER AFRICA ANTES DE CHEGAR A EUROPA -- SABER O QUE HA' DE MINHA CASA EM EUROPA -- SABER O QUE TEM DE AFRICA EM EUROPA [KNOW AFRICA BEFORE TO GO TO EUROPA--- KNOW WHAT THERE IS FROM AFRICA IN MY HOME ---KNOW WHAT IS IN EUROPA FROM MY HOME --- KNOW WHAT THERE IS FROM AFRICA IN EUROPA --- KNOW WHAT THERE IS IN AFRICA FROM MY HOME] SABER O QUE TEM DE MINHA CASA EM AFRICA \_\_\_\_ (Savoir ce qu'il AFRIQUE DANS MON CHEZ--- Palmital A, Secteur 7, Santa Luzia / MG - BRÉSIL --- CONNAITRE AFRIQUE AVANT D'ARRIVER EN EUROPE -- SAVOIR CE ont en europe DE Mon chez -- SAVOIR CE ont en europe D'AFRIQUE-- SAVOIR CE ont DE MON CHEZ en AFRIQUE)



P. NAZARETH EDIC. / LTDA Palmital - Sant. Luzia - MG / BRASIL, jun. , 2012 -- eu não vou te roubar .

**Fig 17.**  
Paulo Nazareth, *Eu não vou te roubar*, série *Cadernos de África*, 2013.  
(Sem material e dimensões definidas, acervo digital do artista).



**Fig 18.**  
Paulo Nazareth, *Qual a cor da minha pele?*, série *Cadernos de África*, 2013.  
(Sem material e dimensões definidas, acervo digital do artista).



Um exemplo importante na arte contemporânea desse gesto de reimaginar é o artista Paulo Nazareth. Artista mineiro que utiliza o próprio corpo negro como objeto de arte. Na série fotográfica “Cadernos de África” (2013), Nazareth se fotografa pelo mundo, provocando diferentes leituras do seu corpo em movimento. Segundo FERNANDES e SOUZA (2016), “o corpo negro metaforizou-se em teóricos racistas enquanto objeto africano escravizado. Equivocadamente, a ideia de raça passa a ser deduzida pelas marcas corporais” (p. 105). Na investigação poética sobre identidade provocada pelo artista, as obras “Eu não vou te roubar” (fig. 17) e “Qual a cor da minha pele?” (fig. 18) refletem sobre a leitura social do corpo negro. De maneira direta, Nazareth provoca reflexões sobre as imagens desse corpo. A partir da afirmação “Eu não vou roubar você”, o artista se adianta à essencialização<sup>3</sup> que esses corpos estão submetidos socialmente. Com a pergunta “Qual é a cor da minha pele?”, em uma fotografia de dois homens negros com tons de pele diferentes, Paulo evoca as complexidades das definições que envolvem autodeclarações raciais. Essa pergunta provoca para o espectador questões relacionadas, apenas, ao que se é visto.

---

<sup>3</sup> Segundo PEREIRA, ÁLVARO E DANTAS (2011, p.146), “a essencialização pode ser definida como um processo de categorização social caracterizado pela crença na existência de atributos imutáveis.” Essa definição, alinhada à ideia de sujeito enquanto objeto, nos permite entender que a leitura que se faz da identidade negra, a partir do imaginário colonial, é naturalizada e fixa.

Avtar Brah (apud FERNANDES e SOUZA, 2016, p. 106) chama de marcadores sociais, “marcas produtoras de diferenciação social, que estabelecem lugares distintos para os sujeitos dentro da estrutura social”. As limitações impostas por essas marcas dificultam a identificação social de um corpo negro, já que o processo de identificação identitária parte de diferenças sociais e contrastes com o outro. O problema é a caixa apertada que as estereotipações colocam o negro, ignorando divergências e atribuindo pré-conceitos que não correspondem com a verdade individual do ser. Ao propor essa pergunta, Nazareth coloca a responsabilidade da identidade dos sujeitos da imagem nas mãos do observador. Cabe àquele que olha responder à provocação suscitada.

As obras comentadas nos impele a entender que o conceito de raça é base para classificações, tanto de animais e plantas, quanto de seres humanos. Em um contexto colonial, a supremacia europeia ao apontar o diferente como atrasado, se autorreferencia como sujeito de desenvolvimento avançado. Logo, histórias de corpos negros foram negadas a partir da lógica de superioridade entre raças (MIS-SIATO, 2011). Na tentativa de manter a raça pura intacta e no topo da pirâmide social, não só mortes físicas de corpos negros foram naturalizados como também as simbólicas e culturais. A pergunta de Nazareth na figura 17 provoca e constrange essa pessoa branca que insiste em definir quem ocupará espaços de poder, de fala e de identificação. Além disso, a composição da figura propõe uma comparação entre os dois corpos e entre as duas tonalidades desses homens.

Damatta (1984) explica como a mistura de raças no Brasil foi usada como válvula de escape para maquiagem o racismo e garantir a hierarquização colonial. Diferentemente de outros países, como os EUA, a miscigenação aqui foi usada como elo sanguíneo ao branco, não garantindo os mesmos direitos, mas justificando a manutenção de desigualdades. Além disso, este mito da mistura de raças no Brasil é uma construção cultural que impossibilita as afirmações identitárias. Qual a cor do Paulo Nazareth em contraste ao homem ao seu lado? O artista sabe a resposta, mas ele quer provocar quem insiste em negar identidades. **As poéticas visuais provocam sobre o lugar não só da identidade, como também o da não-identidade.**



qual a cor do invisível?



**Fig 19.**  
Aline Motta, *Se o mar tivesse varandas*, 2017.  
Videoinstalação em 2 canais, 09:11. Série de fotografias.





**Fig 20.**  
Aline Motta, Pontes sobre abismos, 2017.  
Videoinstalação em 3 canais, 08:28. Série de Fotografias.

Aline Motta é uma artista que trabalha entre a identidade e a não-identidade, usando como fio condutor um pequeno acervo de fotos da sua família. O início da sua série “Se o mar tivesse varandas” (2017) se dá a partir da foto de um bebê mestiço, que seria sua avó materna, Doralice. Esta imagem faz a artista percorrer um longo caminho ao passado, entre documentos e notícias, Motta nos apresenta uma poética carregada de discussões étnicas raciais. Entre uma bisavó escravizada, uma avó filha da violência de um homem branco, o bisavô da artista, cada detalhe do passado é investigado e assim, Aline visa recriar a vida das suas ancestrais a partir da ausência. O corpo dos seus familiares retorna em tecidos, que se movimentam na água, na terra e pelo vento. Se integram ao corpo da artista em um banho no rio (fig. 19) ou são estendidas na água por um jovem menino de Serra Leoa (fig. 20), país da África Ocidental. Existe um apagamento na figura do violentador, o bisavô, e uma afirmação das imagens da avó e da bisavó de Motta. O mar, em suas obras, funciona como uma linha entre dois lugares. De um lado, o continente africano, do outro, o continente sul-americano. O início e o fim da história da sua bisavó, o passado e o presente da sua família.

O início da vida de um escravizado vindo da África se dava por uma ruptura identitária, despida do seu nome africano. Se esta pessoa negra era um ser identificado a partir da sua origem e da sua ancestralidade, agora, via-se alguém despersonalizado, alguém que refletia o Outro (colonizador) e não mais a si (MISSIATO, 2021, p. 255). Retornando ao mar, Aline Motta lava e coloca os seus ancestrais mais perto dos seus locais de origem, mais perto do elo com as suas próprias identidades.



é sempre um dos nossos o que eu não sei.



teus olhos me dirão tudo o que preciso saber?  
falta pouco para nos conhecermos,  
ou pelo menos eu quero acreditar nisso.

“Se o mar tivesse varandas, as ondas passariam recolhendo testemunhos e a memória de uma costa seria passada à outra, chocando-se contra as rochas.” (Aline Motta, 2017)

A artista recupera a identidade da sua família a partir de um ponto importante: antes do crime da colonização. Ela recusa o apagamento histórico do corpo e do ser da sua ancestral e retorna ao continente que melhor representa quem ela foi, sem a violência do homem branco no fio da sua história. Sem a exclusão de parte do seu passado. A negação do nome, por exemplo, ao escravizado que chegava ao Brasil, além de garantir ao colonizador a objetificação de vidas negras, enfraquecia o sentido próprio de ser da pessoa negra. Temporalmente, com a manutenção do racismo, não só a cor da pele era motivo de inferiorização, como também a herança cultural que carregavam esses corpos negros (MISSIATO, 2021, p. 255). O apagamento desses traços identificativos podem ser equiparados a uma fala da nigeriana Chimamanda Ngozi, onde a escritora traz a tona um dos usos do poder como “habilidade de não só contar a história de uma outra pessoa, mas de fazer a história definitiva daquela pessoa” (2018). Por muito tempo, a história da bisavó de Aline Motta foi contada pelo outro, o colonizador. E essa história única, limitante e violada, é reimaginada no presente pela bisneta. A artista possibilita a criação de novas narrativas para essas mulheres, partindo do principal motivo que as trouxe até aqui, resgatando a verdadeira história por trás dos corpos negros. E a partir desse resgate, a identidade da própria artista se renova, se redescobre e escreve novas memórias.



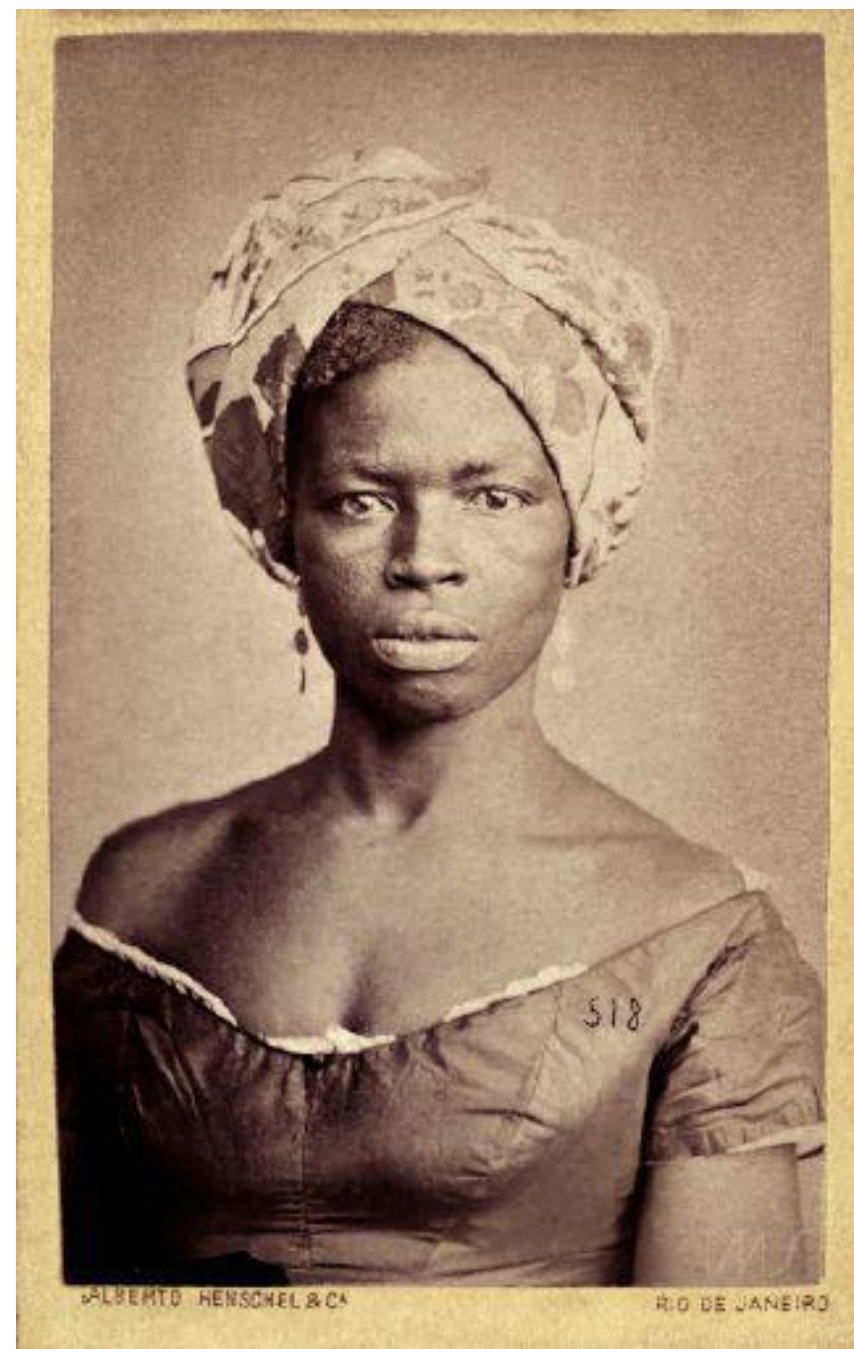


**Fig 21.**  
Rosana Paulino, Parede da Memória, 1994.  
Tecido, microfibra, xerox, linha de algodão e aquarela.  
8,0 x 8,0 x 3,0 cm (cada).

Nem toda história se limita ao campo individual, principalmente quando se fala de história negra. As provocações de Aline Motta refletem, a partir da sua família, violências que formaram boa parte das famílias brasileiras. Histórias individuais e coletivas sofreram suscetíveis anulamentos das suas marcas ancestrais. Logo, esse processo determinou quais histórias deveriam ser contadas e quais seriam desacreditadas (MISSITATO, 2021). O quanto uma memória individual interfere na memória coletiva? Rosana Paulino é outra artista que trouxe à luz, imagens dos seus familiares para discutir negritude, memória e pertencimento. Parede da Memória (fig. 21) é um grande painel preenchido com patuás<sup>4</sup> que carregam retratos do acervo familiar da artista. Com diferentes tratamentos imagéticos e repetidos suficientemente para cobrir toda uma parede, a obra chama atenção e não nos permite ignorar essas pessoas. O volume de corpos negros povoa as galerias por onde passa. Pessoas anônimas são colocadas em evidência e provocam perguntas. Quem são, quais histórias podem contar e por onde andam? Quando Grada Kilomba (2019) argumenta “alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida” e quem é ouvido se sente pertencente e quem não é ouvido se sente não-pertencente, ela explica o silenciamento dos indivíduos negros pelos indivíduos brancos. Rosana Paulino, Aline Motta, Yhuri Cruz são alguns artistas que devolvem a enunciação a esses corpos que a tiveram negada por muito tempo. O pertencimento, que lhes custou tão caro, retoma em poéticas da lembrança. Como diz Conceição Evaristo (2008, p.9), “A memória bravia lança o leme: Recordar é preciso”.

<sup>4</sup>Segundo RODRIGUESJUNIOR, patuás são formas materializadas “dos segredos de proteção e encantamentos do corpo” (2019). São amuletos usados popularmente por pessoas ligadas ao candomblé.

As inúmeras indagações suscitadas pelos artistas provocam poeticamente experimentações que fazem refletir sobre o valor da recordação enquanto perpetuação da vida. “Talvez, e somente talvez, seja a minha forma de acreditar que não morrerei enquanto se lembrarem de mim” (OLIVEIRA, 2020). Essa frase, que li a um tempo atrás, sempre ressoa em mim. Me toca no ponto em que entendo que o passado pode ser mutável enquanto existir memória. O provérbio iorubá “Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje” exprime uma ideia parecida. O hoje é uma extensão do ontem, o tempo é contínuo, mas não definitivo. Não é linear, é conflituoso. A luta de todos esses corpos negros que já tiveram a sua liberdade negada ainda pode ser afetada pelo presente. Jogar uma pedra hoje é agir com o que nos é dado neste instante, mas que nada impede de transformar o passado. O tempo dos ancestrais atua no agora. A tentativa de nos colocar em esquecimento fracassa ao pensarmos na ancestralidade enquanto conexão que nos mantém vivos e presentes nas mais diferentes formas (RODRIGUES JUNIOR, 2017, p.36).



**Fig 22.**  
Alberto Henschel, Mulher negra de turbante, 1870.  
Papel fotográfico, ALBUMINA/Prata. 9,2 x 5,7 cm; ss: 23,5 x 30 cm.



Eu matei um pássaro  
ontem com uma pedra  
que só joguei hoje.



~~É uma mulher pode ser~~

Ela pode ser duas pessoas ou  
nenhuma. "A negra de Turbante."

Qual o seu nome? Qual a sua  
história? Quantas negras de  
turbante eu não sei quem  
são? Eu sei o nome do fotógrafo  
dessa imagem mas ~~esqueci~~

eu prometi esquecer. ~~Se não sei~~  
sobre quem sabe apenas suas  
sobre a mulher que se parece mais  
comigo. Se este branco tentar  
estimar essa mulher ~~essa imagem~~,  
nesta imagem, hoje, eu a retomo  
para mim. Hoje, nós a abraçamos  
saudando o rosto perdido.

Fig 23. Imagem da autora, "Lugar para cada coisa, de modo que cada coisa reimagine o seu lugar", 2022.

Mas como perpetuar a memória quando tudo que temos e sabemos é o que olhamos em uma imagem? “Mulher negra escravizada de turbante” (fig. 22) é uma fotografia incerta. A obra ganhou visibilidade e expansão pela presença em três produtos culturais, “o ‘Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro’, de Boris Kossoy (2002), a obra ‘O negro na fotografia brasileira no século XIX’, organizada por George Ermakoff (2004); e, a exposição ‘Emancipação, inclusão e exclusão. Desafios do passado e do presente — Fotografias do acervo Instituto Moreira Salles’, com curadoria de Lilia Schwarcz, Maria Helena Machado e Sérgio Burgi (2013), no Museu de Arte Contemporânea (MAC) da USP, em São Paulo.” (RAINHO, MAGALHÃES, 2020, p. 3). A fotografia também tem dois tipos de creditação diferentes, a primeira é “Retrato de jovem (escrava?) não identificada” e a segunda “Negra com turbante”, ambas retiradas da série “Tipos Negros”<sup>5</sup> de Alberto Henschel<sup>6</sup>.

---

5 “A classificação humana como “tipo” foi muito adotada para identificação das populações das áreas colonizadas pelos europeus, como a América e a África. Destinava-se não apenas, com base na biologia e na antropologia física, ao conhecimento e ao estudo sobre o “outro”, que se distinguiu pelo seu fenótipo, mas, também, a subalternizá-lo e dominá-lo, sob a perspectiva de lidar com uma “essência abstrata da variação humana” que é como o “tipo” é definido por Elizabeth Edwards” (apud MAGALHÃES, 2020, p. 8 apud HIRSZMAN, 2011, p. 48).

6 Fotógrafo alemão, foi “um dos primeiros e mais relevantes empresários do ramo da fotografia no país no século XIX, Henschel manteve estabelecimentos nas cidades de Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo” (MAGALHÃES, 2020, p. 6).

O registro fotográfico de negros durante o período colonial não tinha nenhum viés identificatório daquela pessoa por trás da foto, servia apenas como representação naturalizada da escravidão. As fotos eram usadas tanto para experimentos científicos quanto em cartas de visita e paisagens sobre o Brasil. Segundo RAINHO e MAGALHÃES (2020), a grande difusão da imagem da mulher de turbante fez com que a mesma ganhasse autonomia pelos espaços em que alcançou. Carregada de signos, a imagem gera anseios e perguntas sobre o passado: qual a história por trás dessa imagem? Quem foi essa mulher?

Na tentativa de humanizar e desvendar um pouco mais as minhas indagações sobre os corpos negros que não conheço, mas os vejo, a palavra é uma aliada. Colocar no papel, ao lado da imagem, os meus sentimentos enquanto mulher negra olhando outra, torna mais palpável a nossa relação, por menor que seja e por menor que eu saiba sobre ela. Quando digo “Quero saber apenas tudo sobre ela”, no texto à direita, é com a raiva de saber muito mais sobre o homem branco que a fotografou. A moldura barroca vem com uma tentativa de entender o lugar dessa mulher, dentro do que acredito ou esperava de diferente. Ora, eu quero o ouro, a realeza e devoção a quem teve uma vida inteira negada o simples ato de Ser. Quero trocar os lugares e proporcionar uma nova leitura a esses corpos. Se eu já não sei o nome dela, me dê tudo para podermos fazê-la alguém. Me dê histórias, memórias, família, ancestrais e futuro. Se sei tudo sobre eles, os brancos do lado de cima do mapa, eu quero saber também dos pretos do lado de cá. Se um dia, esta imagem foi esvaziada, hoje ela não será mais.



**03**

**LUGAR PARA CADA COISA,  
DE MODO QUE CADA UM DE  
NÓS ESCOLHA O SEU LUGAR**

**Quem cede a vez não quer vitória**  
**Somos herança da memória**  
**Temos a cor da noite**  
**Filhos de todo açoite**  
**Fato real de nossa história**

*Jorge Aragão. Identidade.*



ATO 01

(...) o nosso sistema hierarquizado está plenamente de acordo com os determinismos que acabam por apresentar o todo como algo concreto, **fornecendo um lugar para cada coisa e colocando, complementarmente, cada coisa em seu lugar.** (DAMATTA, 1984, p.59)

Ao longo do seu texto “Digressão: A Fábula das Três Raças, ou o Problema do Racismo à Brasileira”, Damatta (1984) repete a frase “Lugar para cada coisa” algumas vezes, como na citação acima. A expressão apresenta complementos diferentes ao longo das repetições, mas expressam o mesmo significado: a manutenção de espaços hierárquicos racistas no Brasil. “Lugar para cada coisa, de modo que cada coisa fique em seu lugar” abre uma conversa sobre raça. A “coisa” nesta frase se trata do corpo preto, imóvel e objetificado “colocado em seu lugar” pelo colonizador.

Damatta (1984) pontua que a alta hierarquização da sociedade brasileira unida ao incentivo governamental do embranquecimento da população criou a fábula de que vivemos em um país “presenteado pelo encontro harmonioso das três raças.” E é nesse ponto que a minha primeira investigação visual se materializa. Harmonioso para quem? Como pode uma sociedade estruturada em pirâmide, com um grupo que vive a base da subordinação de outros, viver em harmonia? A miscigenação brasileira, em vez de refletir sobre o caráter complexo da identidade racial no Sul da América, foi usado, na verdade, como manipulação de uma falsa similaridade entre os povos para impedir qualquer reação de grupos oprimidos.

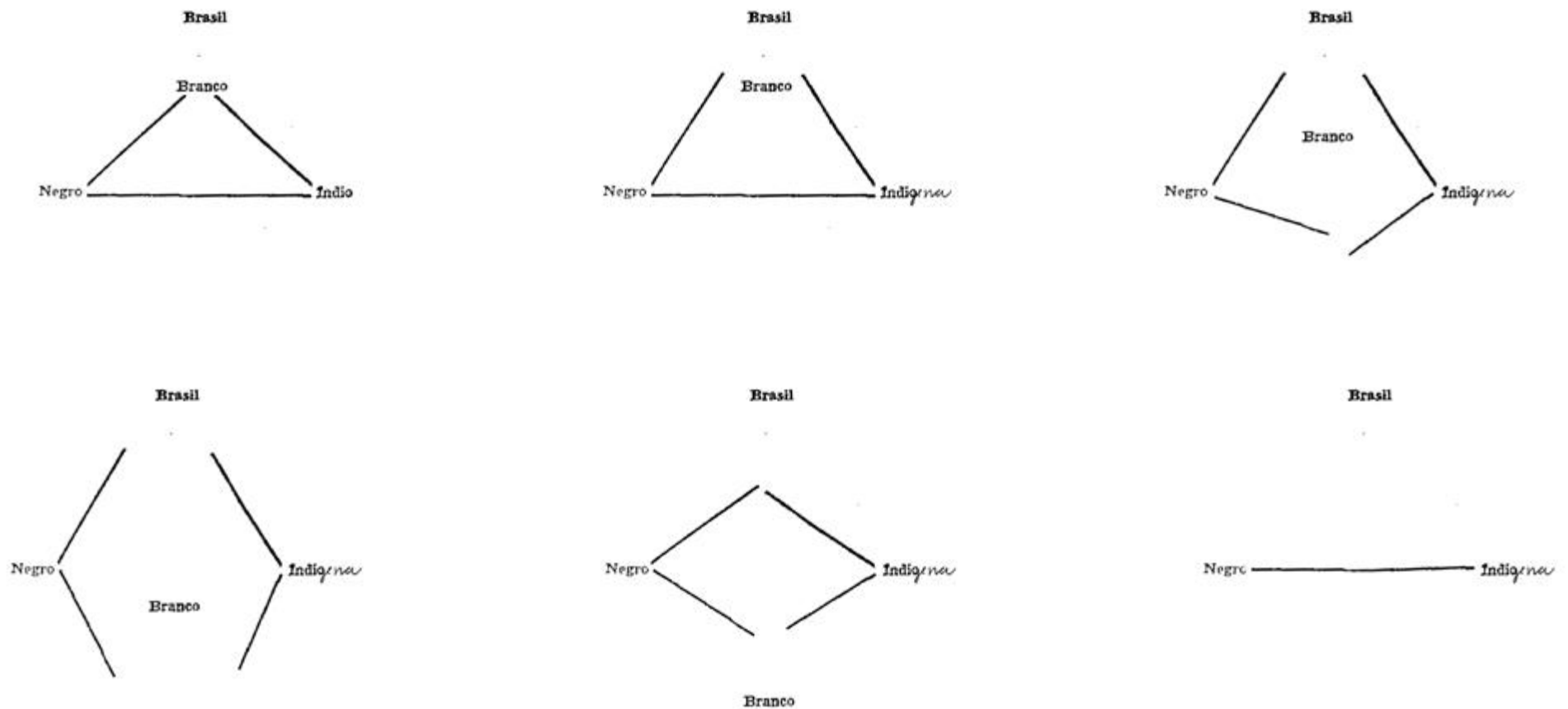


**Fig 12.** Roberto DaMatta, Triângulo Racial, 1984.

A partir dos diagramas, representações gráficas simplificadas por meio do uso de linhas, apresentados por Damatta (1984), comecei a experimentar quais outros significados se constroem a partir dos deslocamentos dessas linhas. A opção acima apresentada no texto do autor reflete de maneira objetiva a organização piramidal das relações sociais brasileiras. Ao criar uma forma geométrica em que todos os pontos se conectam de alguma maneira, o gráfico se materializa de maneira enrijecida e fixa, mostrando não haver lugar para modificações, desvios ou reorganizações nesse esquema. Porém, reentendendo que os próprios diagramas são representações de conceitos, é condizente avaliarmos e criarmos gráficos que representem a complexidade da construção desses conceitos. Ou seja, de maneira rápida, em uma única leitura: brancos ocupam o topo da pirâmide sob uma população predominante negra e indígena. Mas a história da construção dessa hierarquia não é simples e não se explica com apenas uma forma. E é a partir desse entendimento que proponho diagramas móveis que partem de uma representação enrijecida, criada pelo colonialismo, para uma que explora a multiplicidade de narrativas e pontos de vista que a história conta e principalmente, eu busco visualmente colocar es-

ses grupos marginalizados como responsáveis pelas suas próprias representações. A verticalidade imposta pela necessidade de se ter algum grupo acima dos outros se perde quando visamos explicitar as relações sociais de maneira horizontalizada. A linha entre o negro e o indígena os conecta ao entendermos que as suas lutas se comunicam de um lado para o outro e não de baixo para cima.

E para garantir uma representação identitária desses grupos de maneira horizontal, não há espaço para o branco. Não só a sua retirada do gráfico, mas o processo visual da sua queda, é importante para entendermos que a presença e a não presença desse grupo racial nessa visualidade influencia no diálogo dos outros grupos.

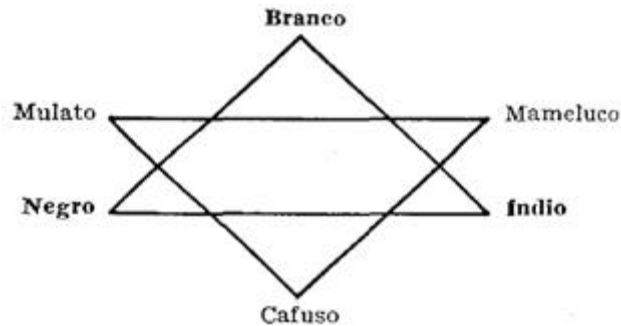


**Fig 14.** Imagem da autora, “Lugar para cada coisa, de modo que cada coisa fique em seu lugar”, 2021.

**EXPOGRAFIA ATO 01**  
DIAGRAMA 01



Num meio social hierarquizado, tais intermediações triangulares (ou seja: em três e nunca em dois, o que conduziria ao dualismo exclusivista) são parte de sua própria lógica social, **pois é por meio da mediação que se pode efetivamente propor o adiamento do conflito e do confronto.** (DAMATTA, 1984, p.83)

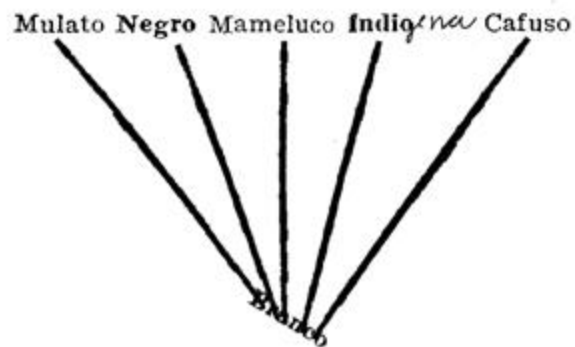
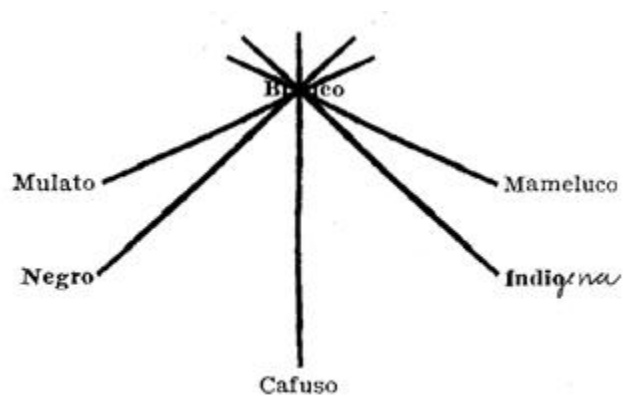


**Fig 13.** Roberto DaMatta, Triângulo Racial com Tipos Intermediários, 1984.

O segundo diagrama apresentado por Damatta (1984) exemplifica que apesar das ramificações que a mistura das raças projeta na sociedade, ainda assim, o branco se mantém no topo da hierarquia. A mistura do dito “sangue puro” do branco com os sangues do negro e do indígena alcançam um patamar elevado na representação, já a mistura do negro com o indígena carrega o peso de sustentar todos os “tipos raciais” acima. Ou seja, este diagrama nos apresenta hierarquizações não só do tipo puro, mas dos seus atravessamentos.

Tal qual o diagrama anterior, considerando a complexidade do processo construtivo das construções raciais no Brasil, não nos basta ter apenas um tipo de representação para falar sobre esses processos históricos que envolvem a nossa identificação racial contemporânea. Para isso, o meu processo experimental de deslocar essas linhas se faz necessário na busca de novas visualidades que nos apresentem outras estruturas.

Um ponto importante no meu processo por diagramas disruptivos é que a organização dessas imagens, como o próprio Damatta apresenta, nos permitem visualizar um caráter de permissividade dos grupos que não se encontram no topo mais alto. Logo, além da forma fechada e aparentemente imutável, estamos falando de uma representação de submissão. Visualmente, essa leitura é reforçada a partir da imposição das linhas na construção dessa nova forma, que apesar de ser mais complexa do que apenas um triângulo, nada mais é do que dois triângulos entrelaçados. Por isso, a primeira tomada de decisão que tomo nesses diagramas é de abrir essas linhas e trabalhar com a possibilidade de mutabilidade desses discursos pré-existentes.



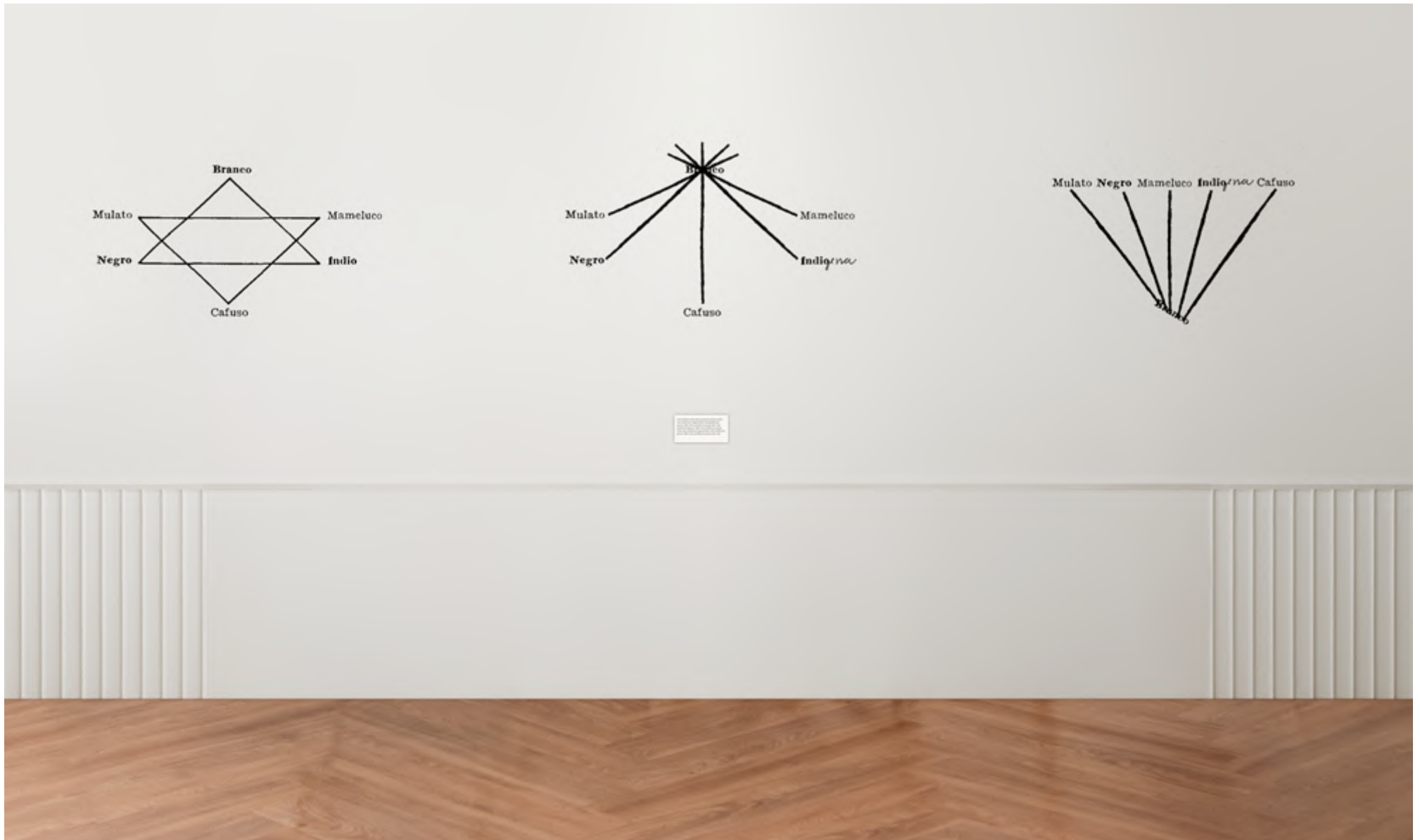
A partir das interlocuções visuais que essas linhas propõem, redistribuí-las me permite recriar leituras e propor o que chamo de “contra-ataque: direito ao confronto”, em contrapartida, à submissividade do diagrama original. As linhas ganham movimento e se deslocam para fora do caráter de inércia que a forma fechada do triângulo as coloca. Nestes diagramas disruptivos, eu exercito a leitura de um tipo branco acudido, responsabilizado pelos seus atos. Mas, principalmente, o meu foco é colocar o controle das linhas sob as palavras que nomeiam os outros tipos, os “não puros”, indo de encontro também a própria fragilidade do termo “puro”, que para nós, melaninados, nada nos diz.

**Fig 15.** Imagem da autora, “Lugar para cada coisa, de modo que cada coisa fique em seu lugar”, 2021.



**EXPOGRAFIA ATO 01**

**DIAGRAMA 02**



O último diagrama que desconfiguro, em busca de novos sentidos, é o diagrama de Arthur de Gobineau, filósofo francês, figura celebrada por intelectuais brancos do século XIX e um dos responsáveis pela disseminação da teoria determinista. O determinismo foi uma teoria racista onde as diferenciações biológicas estão intrinsecamente ligadas aos fatores comportamentais e mentais (DAMATTA, 1984, p.71). Para exemplificar, Gobineau desenvolveu um esquema visual intitulado “Raças Humanas” para justificar as suas crenças de que traços biológicos, psicológicos e posição história se encontram enquanto uma equação “lógica”.

**RAÇAS HUMANAS**

	<b>Negra</b>	<b>Amarela</b>	<b>Branca</b>
<i>Intelecto</i>	Débil	Medíocre	Vigoroso
<i>Propensões animais</i>	Muito fortes	Moderadas	Fortes
<i>Manifestações morais</i>	Parcialmente latentes	Comparativamente desenvolvidas	Altamente cultivadas

(De acordo com Gobineau, 1856: 95, 96)

**Fig 24.** Roberto DaMatta, Raças Humanas de acordo com Gobineau, 1984.

O diagrama ao lado apresenta não só a diversidade racial como também a superioridade branca que a própria história confirmava (DAMATTA, 1984, p.72). Mais uma vez a identidade de alguém é definida de maneira fixa, neste caso em linhas paralelas que nos apresentam colunas, inicialmente, imóveis. A tabela de raças humanas de Gobineau apresenta tipos humanos que não podem alterar sua natureza, como se fosse um código natural e universal. As qualidades negativas e positivas nos são dadas e por vontade, do autor, permanecerão ali, intocáveis.

Se examinarmos as linhas rectas esquemáticas — especialmente as linhas vertical e horizontal — quanto às suas propriedades coloridas, impõe-se a comparação com o Preto e Branco. Tal como estas duas cores (às quais se chamavam ainda recentemente, “não-cores” e a que se chama hoje, impropriamente “cores não-vivas”) são cores silenciosas, também estas duas linhas rectas são linhas silenciosas. (KANDINSKY, 1970, p. 66)

No seu estudo sobre “Ponto, linha e plano”, Kandinsky (1970) apresenta a linha como um produto do rastro de pontos. Ou seja, a linha é o ponto em movimento. O primeiro tipo de linha que surge seria a linha reta, uma linha que segue uma direção que é imutável. Infinitamente, esta linha, se movimenta por aquele caminho. A junção de linhas retas horizontais e verticais formando uma grade, como é a construção de uma tabela, me faz pensar na infinidade que essa direção se encaminha, mas que jamais deixa de ser a

mesma. Logo, não há margem para desvios entre os cruzamentos dessas linhas, elas se fecham, aprisionando em caixas o que fica dentro. Mas, se a linha, antes de tudo, é o próprio movimento, movê-las e redirecioná-las é um gesto natural do próprio nascimento de sua representação. E é nesse ponto que a minha prática artística não cruza, mas se abre. Retirando a imobilidade da construção dessa tabela, eu consigo provocar interpretações mais livres sobre o que realmente Gobineau se limita a dizer. Pensar essas linhas apontando para diferentes direções, rejeitando o movimento-inerte de seguir sem fim por um mesmo caminho, abrimos espaço para novos discursos, novos movimentos que sejam

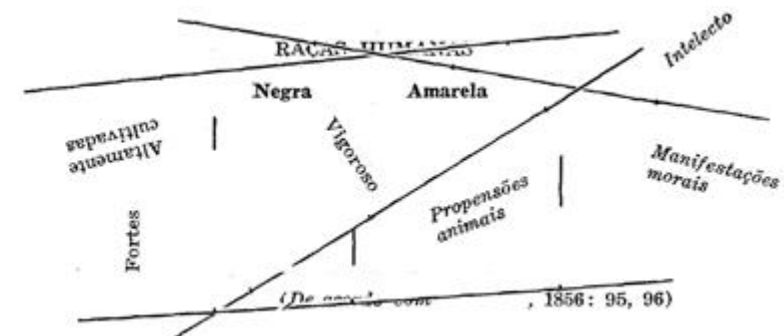
de fato dinâmicos. Na desconstrução que proponho, a primeira figura é a esquematização original, apresentada por Gobineau para impor conceitos complexos, a partir da sua visão eurocentrista e branca. De maneira fria e objetiva, o francês nos apresenta uma tabela sobre raças humanas como se fosse similar a conceitos biológicos de animais silvestres, por exemplo. Na segunda figura, eu começo a interferir na representação determinista entendendo que preciso retirar quem impôs as limitações. Assim, eu permito que o que ficou a margem possa se manifestar, neste caso, as raças “negra” e “amarela”. Apagando qualquer traço do que seria o tipo “puro”, agora eu me permito abrir essas linhas e explorar qualquer direção possível, sem a limitação imposta pelo outro (colonizador).

RAÇAS HUMANAS			
	Negra	Amarela	Branca
<i>Intelecto</i>	Débil	Mediocre	Vigoroso
<i>Propensões animais</i>	Muito fortes	Moderadas	Fortes
<i>Manifestações morais</i>	Parcialmente latentes	Comparativamente desenvolvidas	Altamente cultivadas

(De acordo com Gobineau, 1856: 95, 96)

RAÇAS HUMANAS			
	Negra	Amarela	
<i>Intelecto</i>			Vigoroso
<i>Propensões animais</i>			Fortes
<i>Manifestações morais</i>			Altamente cultivadas

(De acordo com , 1856: 95, 96)



**Fig 16.** Imagem da autora, “Lugar para cada coisa, de modo que cada coisa fique em seu lugar”, 2021.

**EXPOGRAFIA ATO 01**

**DIAGRAMA 03**

RAÇAS HUMANAS

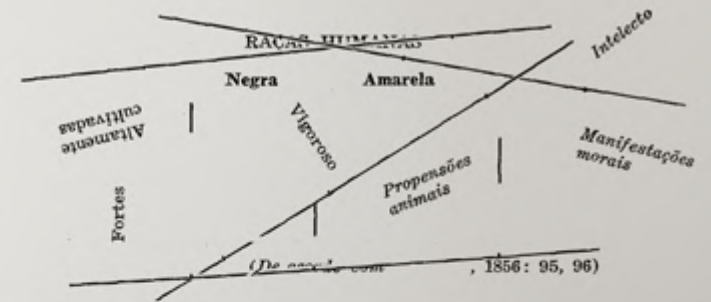
	Negra	Amarela	Branca
<i>Intelecto</i>	Débil	Mediocre	Vigoroso
<i>Propensões animais</i>	Muito fortes	Moderadas	Fortes
<i>Manifestações morais</i>	Parcialmente latentes	Comparativamente desenvolvidas	Altamente cultivadas

(De acordo com Gobineau, 1856: 95, 96)

RAÇAS HUMANAS

	Negra	Amarela	Branca
<i>Intelecto</i>			Vigoroso
<i>Propensões animais</i>			Fortes
<i>Manifestações morais</i>			Altamente cultivadas

(De acordo com \_\_\_\_\_, 1856: 95, 96)



ATO 02

Até que os leões tenham seus próprios historia-  
dores, **a história da caça sempre glorificará o ca-  
çador.** (Chinua Achebe, Provérbio Nigeriano, s.d.)

Refletindo sobre a construção identitária de corpos negros no Bra-  
sil, cogitei trabalhar a partir da identidade de importantes nomes  
revolucionários das revoltas escravistas. Esse meu recorte par-  
tiu de continuar as minhas provocações que começaram no ato  
1, pois ainda me tocava os diagramas apresentados por Roberto  
Damatta, mas, principalmente, a ideia do “racismo à brasileira”  
enquanto obstáculo do confronto do negro para com o branco.  
Ora, o que poderia declarar essa afirmação uma mentira se não  
trabalhar com as imagens de revolucionários negros que abdi-  
caram da inércia e partiram para o confronto? João Cândido, lí-  
der da Revolta da Chibata<sup>1</sup>, foi a primeira imagem que eu coletei.

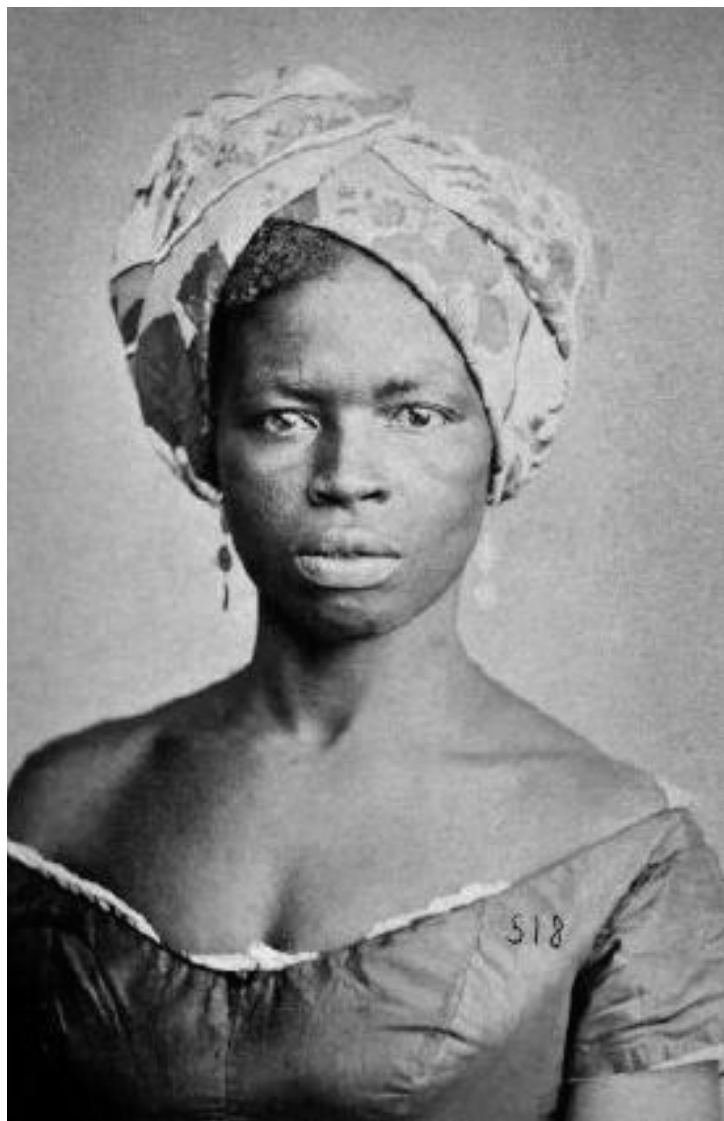


**Fig 25.** O marinheiro João Cândido, Domínio Público, s.d.

---

<sup>1</sup> “A Revolta da Chibata foi um motim organizado pelos soldados da Marinha brasileira de 22 a 27 de novembro de 1910. A revolta organizada pelos marinheiros ocorreu em embarcações da Marinha que estavam atracadas na Baía de Guanabara e foi motivada, principalmente, pela insatisfação dos marinheiros com os castigos físicos.” Veja mais sobre “Revolta da Chibata” em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/revolta-chibata.html>





A segunda personagem que chegou até mim, foi Luísa Mahin, uma mulher negra escravizada que participou de algumas revoltas importantes do século XIX, entre elas a Revolta dos Malês e a Sabinada<sup>3</sup>. Descobri também que não há nenhum registro oficial sobre a vivência da personagem. Na verdade, sua existência seria nula se não fosse o seu filho, Luís Gama, que se tornou um importante abolicionista e jornalista brasileiro. Luís escreveu uma carta sobre a mãe, Luísa, documento este que se tornou o único rastro de sua existência. Mesmo assim, a ausência de informações objetivas e oficiais sobre a revolucionária negra na historiografia brasileira é uma lacuna marcada pelo branco que se mantém em neblina sob a sua identidade.

Na primeira pesquisa sobre a personagem fui apresentada a sua imagem, uma mulher negra usando turbante e brincos. Esboçando nenhuma emoção e com os olhos fixos. Certa de que havia encontrado uma fotografia de Luísa Mahin além de parte da sua história, segui atrás de mais revolucionários negros importantes da nossa história para quem sabe no fim, propor uma instalação que os visibilizassem. Nesta caminhada, veio ao meu encontro, Maria Felipa, mulher negra que liderou ataques contra portugueses que não reconheciam a independência do Brasil em 1823. Ou seja, outra personagem também invisibilizada e ocultada nos livros história. E foi ao chegar na Maria Felipa que percebi que nem Luísa Mahin eu conhecia. A imagem que me foi apresentada desta revolucionária e mãe de Luís Gama era a mesma imagem usada para representar Maria Felipa. E ali, eu percebi, que se a fotografia ao lado poderia ser qualquer uma das duas mulheres é porque também poderia ser nenhuma delas.

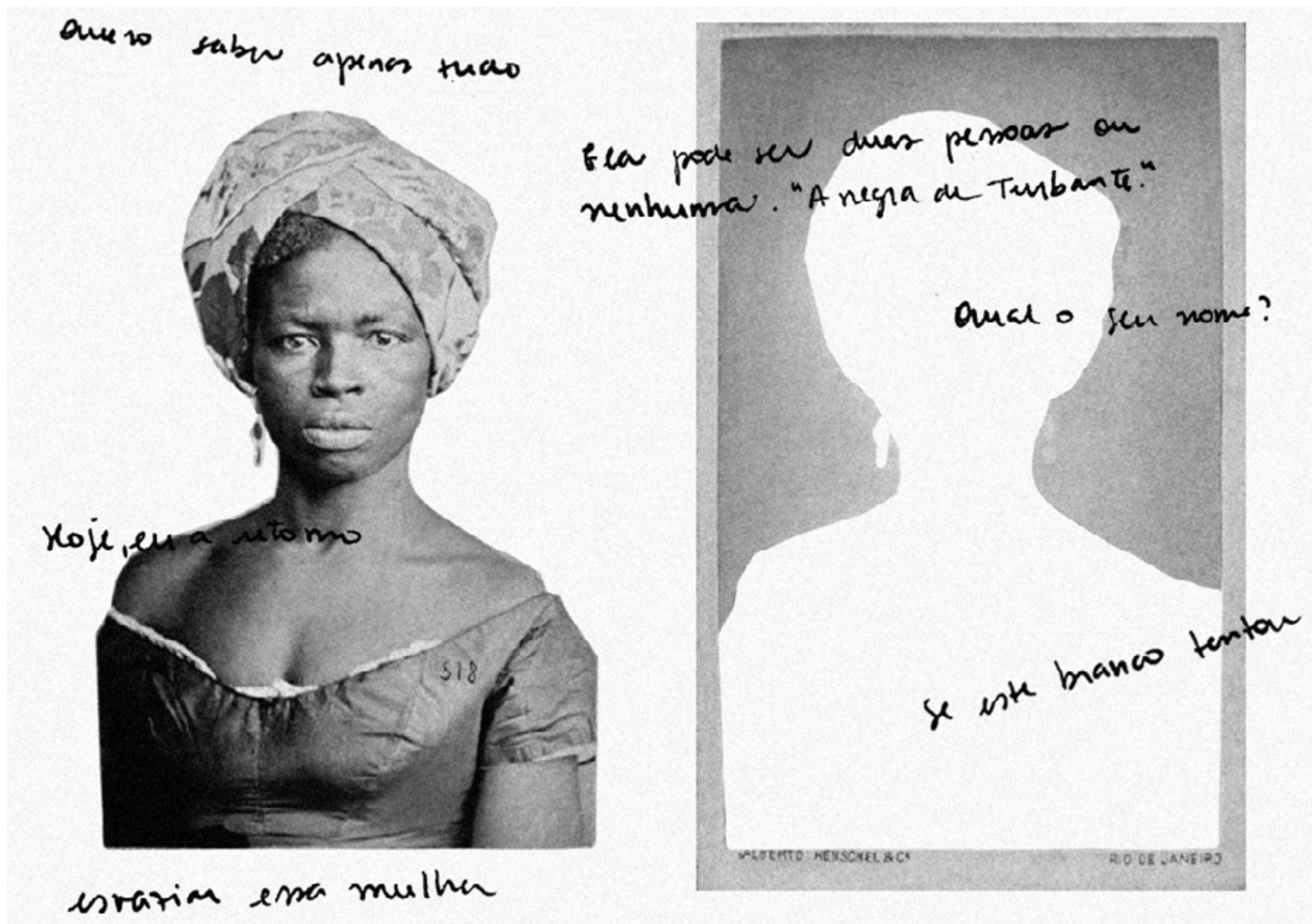
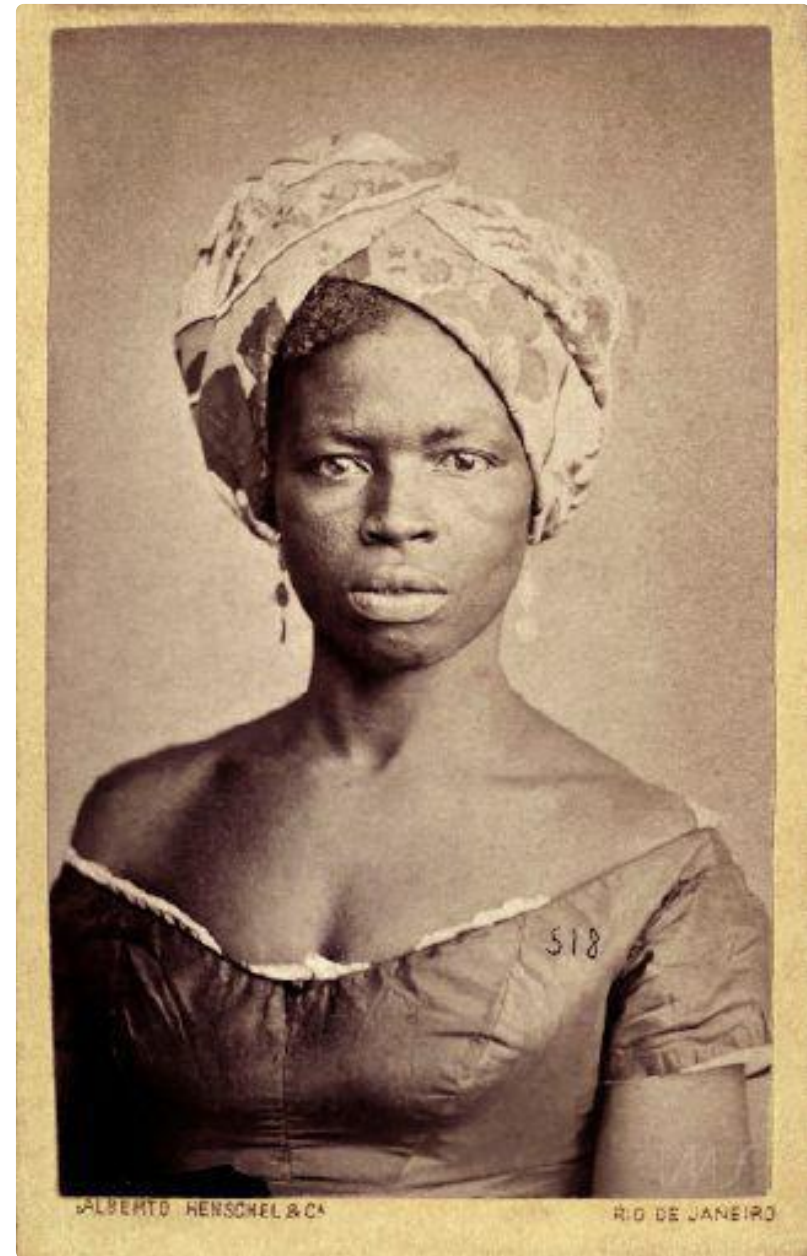


Fig 26. Imagem da autora, Experimentações com a identidade da Mulher Negra de Turbante, 2022.

A fragilidade das identidades de corpos negros me colocou em um limbo. Quanto mais eu pesquisava, mais a neblina aumentava em cima desses passados. E foi aí que eu decidi parar de me aprofundar nas identidades que julguei conhecer, de figuras nomeadas como Luísa, Maria, João e Pacífico. O vazio da não identidade era o meu obstáculo e eu precisei torná-lo meu objeto de estudo para entender a própria ideia de identificação. O problema é que falar sobre corpos negros não identificáveis é falar sobre quem os tirou de si.

A mulher negra de turbante é uma fotografia de Alberto Henschel, fotógrafo alemão, um dos primeiros e mais relevantes empresários do ramo da fotografia no Brasil. Descobri a fotografia completa no acervo digital do Instituto Moreira Salles, a imagem que pertence à coleção Gilberto Ferrez, foi adquirida pela organização em 1998 (MAGALHÃES e RAINHO, 2020, p.2). Além do busto da fotografada, observamos o nome do fotógrafo, o local de um dos seus estúdios onde a foto foi registrada e uma numeração grafada sob o vestido da mulher. Todos esses elementos nada me dizem sobre ela e sim sobre um dos aspectos fotográficos comuns do período colonial. As fotografias da família imperial, por exemplo, serviam para construir o que seria uma autoimagem ideal de uma boa sociedade. A fotografia dos corpos negros estava mais equiparada a fotografia de paisagem do que a fotografia de pessoas da elite colonial. Chamados “Tipos Negros”, as fotografias feitas de escravizados no Brasil servia para suprir uma curiosidade de uma parcela da sociedade que enxergava esses corpos como exóticos. Assim como a mulher negra de turbante, Henschel e vários outros fotógrafos da época tem coleções com incontáveis fotografados negros. Todos se apresentam na mesma posição e com a mesma expressão: como objetos e não como pessoas que provavelmente nem queriam estar ali.



**Fig 22.** Alberto Henschel, Mulher negra de turbante, 1870. Papel fotográfico, ALBUMINA/Prata. 9,2 x 5,7 cm; ss: 23,5 x 30 cm.





**Fig 27.** Alberto Henschel,  
Retrato - homem negro não identificado, 1869.  
Papel fotográfico, ALBUMINA/Prata. 9,1 x 5,6 cm.



**Fig 28.** Alberto Henschel,  
Retrato - jovem negro não identificado, 1869.  
Papel fotográfico, ALBUMINA/Prata. 9 x 5,7 cm.



**Fig 29.** Alberto Henschel,  
Retrato - Negra de Pernambuco, 1869.  
Papel fotográfico, ALBUMINA/Prata. 9 x 5,7 cm.

Como eu poderia atribuir uma identidade a alguém que eu não fazia ideia de quem pudesse ser? Cogitei atribuir a moça de turbante um nome, humanizá-la de alguma maneira, pelo menos para agradecê-la por ter me encontrado. Mas essa mulher já tem um nome, uma história e um passado, eu só não sei. Eu não sei porque ela não pode contar, com a sua própria voz, a sua própria história. O poder da fala, e da narrativa, ficou nas mãos do colonizador e o que me sobrou desta mulher foi apenas a sua imagem. Atribuí-la um novo discurso ainda não seria deixá-la falar, pois não posso e nem quero falar por ela sobre ela mesma. Me colocar nessa posição de nomear a fotografada, mesmo também sendo uma mulher negra, ainda não condiz com o meu principal objetivo neste trabalho, ouvir o outro lado da história. Entendendo que eu não queria passar por cima da história que já existe por trás dessa mulher de turbante, decidi expressar não o que fiz por ela, mas o que ela fez por mim. Por um momento supuser que eu a conhecia, ou como Luísa Mahin ou Maria Felipa, e depois cair no breu de retorná-la a mim como um espelho sem reflexo, foi o que me deu o ponto de partida para esse segundo ato.

Três camadas de discurso são responsáveis pelo meu agradecimento em formato de prática artística a essa mulher. A primeira camada, a moldura, foi imediata para mim. Primeiro, eu precisava transformar essa fotografia em um objeto de exaltação. Mas eu também queria deslocá-la para fora do lugar-comum, queria que ela ocupasse um espaço que no imaginário padrão ficou reservado aos brancos. As molduras barrocas eram bastante utilizadas pela alta sociedade europeia para emoldurar pinturas e consequentemente, fotografias das próprias famílias e personagens do

alto escalão imperial. Eu sabia que transpor a fotografia para um objeto refinado, com arabescos e signos que remetessem a locais de alto privilégio colocariam a mulher de turbante em duas possíveis áreas. Primeira, a do estranhamento. Um corpo negro ocupando um objeto elegante e histórico. E segundo, presença. A moldura agrega uma nova leitura a imagem da mulher. Desloco essa imagem para dentro dessa moldura visando deslocar também todos os adjetivos que permeiam esse objeto para essa fotografia.







A segunda camada da obra é o mar. Inspirada pela narrativa que a artista Aline Motta constrói sobre o seu passado a partir do Atlântico, trabalhei também com a ideia do oceano enquanto linha que une os dois lados da história (os dois continentes). A diferença é que a partir de Kandinsky (1970), eu entendo essa linha como uma sucessão de pontos em constante movimento tanto de ida quanto de volta, que se banham e eternamente chegam e partem de uma costa a outra. Esta imagem boia sob esse fundo de oceano em movimento não como se estivesse em um trajeto, ela apenas está ali, ocupando aquele espaço durante aquele tempo se permitindo ser parte daquelas ondas.

A terceira camada são as minhas palavras. Nasceram em texto, a mão sob uma folha de caderno, e se transformaram em áudio, com a minha voz. Mais uma vez repito que não tenho nenhum objetivo em reescrever ou falar por essa mulher de turbante. Nesta parte da minha prática, eu passeio pelos meus próprios pensamentos ao longo desse projeto, principalmente tentando entender quem é essa mulher e como não desvendá-la nos colocava em um lugar muito distante entre nós duas. Eu queria tê-la mais perto. Eu queria a certeza de saber o seu nome e a sua história. Mas, pelo menos essa imagem me dá a certeza da sua existência. Não é da maneira que eu queria nem pelos olhos de quem eu esperava, mas me permitiu conhecê-la.

Esta camada está longe de ser a última, assim como o passado da negra de turbante, este trabalho está longe de ter um fim. São muitas histórias, muitos conflitos e um oceano inteiro ainda para se debruçar sobre. Na próxima página, eu deixo para vocês o que aprendi com essa mulher da fotografia. Um vídeo de um minuto, a observando emoldurada sob um oceano infinito ao som da minha voz, carrega uma jornada de buscas pelo invisível de tantas identidades negras que começaram aqui formando também a minha.

~~Essa mulher pode ser~~

Ela pode ser duas pessoas ou nenhuma. "A negra de Turbante."  
Qual o seu nome? Qual a sua história? Quantas negras de turbante eu não sei quem são? Eu sei o nome do fotógrafo dessa imagem mas ~~esqueci~~ ~~eu~~ prometi esquecer. ~~Se não sei~~ sobre quem sou apenas tuado sobre a mulher que se parece mais comigo. Se este branco tentou estranhar essa mulher ~~essa imagem~~, nesta imagem, hoje, eu a retomo para nós. Hoje, nós a abraçamos saudando o nosso passado.

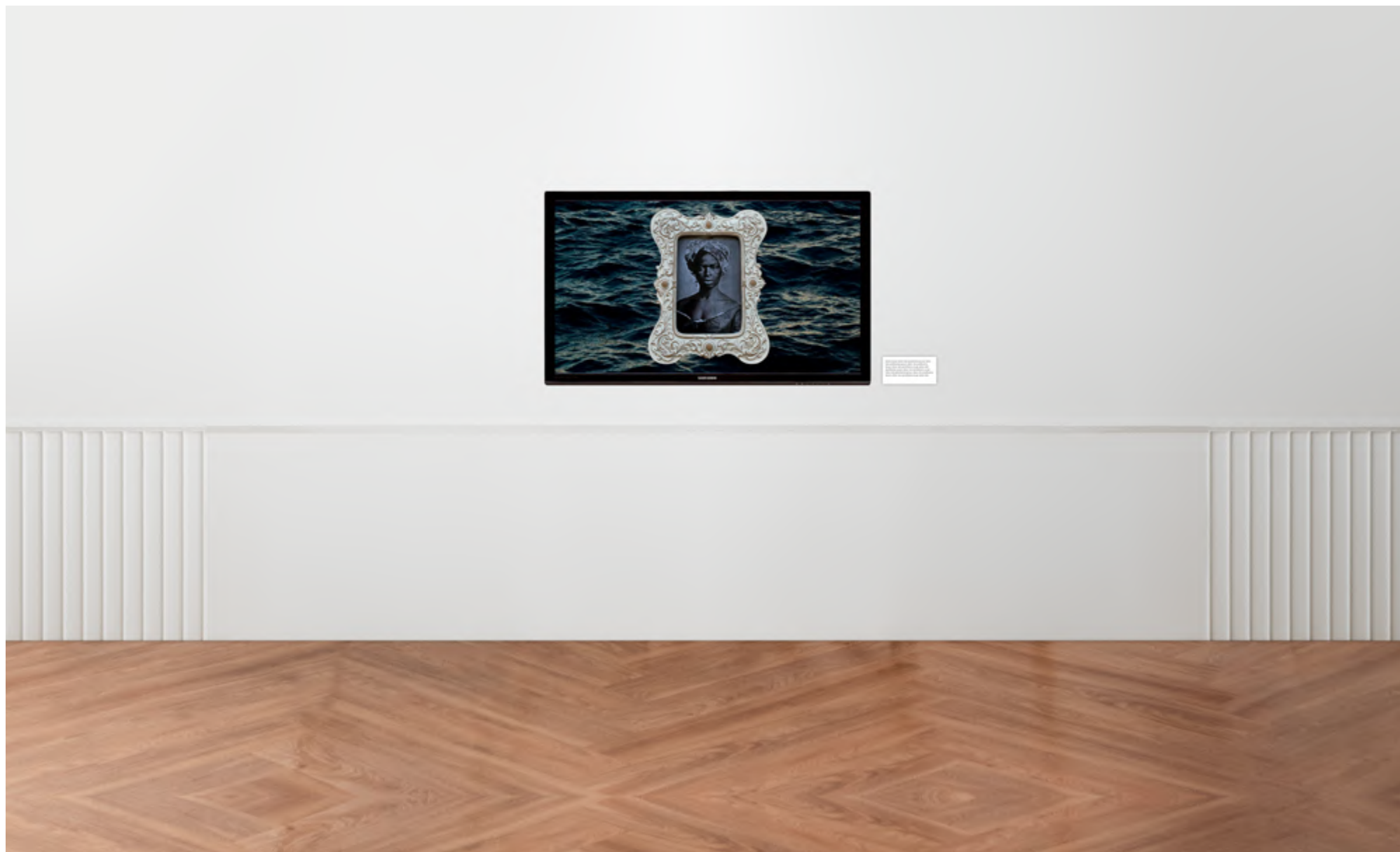




**Fig 29.** Imagem da autora, Vídeo “A mulher negra de turbante”, 2022.

[LINK DO VÍDEO AQUI.](#)

**EXPOGRAFIA ATO 02**  
A MULHER NEGRA DE TURBANTE



# CONCLUSÃO

Este trabalho buscou investigar, por meio da prática artística, os novos imaginários possíveis por trás de uma identidade negra brasileira. Isso a partir de uma perspectiva em que a pessoa negra torna-se protagonista de sua própria história. As obras aqui desenvolvidas convidam para uma reflexão quanto a essa identidade, evidenciando uma história construída a partir da narrativa do branco. Para tanto, o trabalho rememora o poder da imagem enquanto usurpadora de narrativas quando as mesmas partem de interlocutores opressores aos corpos negros.

A comunicação visual pode construir novos rumos para ressignificar discursos. Diversos artistas plásticos, como Aline Motta, Yhuri Cruz e Rosana Paulino produziram práticas que interferiram no passado e provocaram deslocamentos de sentidos sobre que é ser negro no Brasil. Por isso, a importância de se apresentar imagens possíveis de um corpo negro que fala por si. Logo, enquanto artista-pesquisadora e atenta às ações de revisão dessas imagens, meu gesto de criação é o de busca por uma transformação da história a partir da retirada do poder impositivo de violência e apagamento do colonizador.

Ademais, redesenhar os diagramas de Damatta (1984) permite que repensemos os locais que uma palavra pode habitar sobre diferentes perspectivas. Além disso, reestabelecer ou cortar conexões que serviam para representar submissões ou hierarquias de poder foi importante para os discursos críticos propositivos dessa pesquisa. Por fim ressignificar as imagens dos “tipos negros”, desvendando identidades a partir das não identidades ocultadas pela branquitude, nos proporcionou rever processos construtivos da identidade e a não confiabilidade que existe por trás das imagens dessa série. A mulher de turbante, adotada para a prática, é um exemplo de como uma imagem viaja pela linha do tempo e se mantém relevante justamente por refletir o presente. A construção da imagem negra ainda encontra obstáculos em sua jornada por auto afirmação, mas a sua realidade se torna mais palpável quando devolvemos o controle de suas histórias para as mãos de quem as viveu de fato.



# BIBLIOGRAFIA

ADICHIE, C. N. **O perigo de uma história única.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGASSIZ, L; AGASSIZ, E. **Viagem ao Brasil (1865-1866).** Brasília: Senado Federal, 2000. (Coleção: O Brasil visto por estrangeiros).

ALMEIDA, S. **Racismo estrutural.** Coleção Feminismos Plurais. São Paulo: Pólen, 2019.

CRUZ, Yhuri. **Conversa com artista: Yhuri Cruz e a Ressignificação dos Símbolos.** [Entrevista concedida a] Deri Andrade. Projeto Afro, 2020. Disponível em: <<https://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-com-artista-yhuri-cruz-e-a-ressignificacao-dos-simbolos/>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

DAMATTA, Roberto. **Digressão: a fábula das três raças ou o problema do racismo à Brasileira.** In: Relativizando: uma introdução à antropologia social. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

EVARISTO, C. **Poemas da recordação e outros movimentos.** Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FABRE ELTERMANN, A. C. (2021). **Brasil, um país doente: o racismo científico no final do século XIX.** Porto Das Letras, vol. 7, n. 2, p. 44-63, 09 abr. 2021. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/11544>>. Acesso em: 16 jan. 2022.

FERNANDES, V. B.; SOUZA, M. C. C. C. de. **Identidade Negra entre exclusão e liberdade.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, [S. l.], n. 63, p. 103-120, 2016. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i63p103-120. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/114868>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

CONCEIÇÃO, J. K. G. **A máscara não pode ser esquecida.** REVISTA POIÉSIS, v. 21, n. 35, p. 345-362, 5 jan. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/36386>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

GORENDER, J. **O escravismo colonial.** 6.ed. São Paulo: Expressão Popular e Perseu Abramo, 2016.

HAAG, C. **As fotos secretas do professor Agassiz.** Revista Pesquisa FAPESP, n. 175, p. 80-85, set. 2010. Disponível em: <<https://revistaspesquisa.fapesp.br/folheie-a-ed-175/>>. Acesso em: 16 jan. 2022.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa.** Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto, Linha e Plano**. Lisboa: Edições 70, 1970.

MAGALHÃES, A.; RAINHO, M. **Produção, usos e apropriações de uma imagem: o processo de iconização da fotografia da mulher de turbante, de Alberto Henschel**. Revista de História da UEG, v. 9, n. 2, 2020. Disponível em: <<https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/10514>>. Acesso em: 01 jul. 2022.

MISSIATO, L. **Memoricídio das populações negras no Brasil: atuação das políticas coloniais do esquecimento**. Revista Memória em Rede, Pelotas, v.13, n.24, Jan/Jul.2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/article/view/20210>>. Acesso em: 8 jun. 2022.

NASCENTES, A. **O tratamento de “você” no Brasil**. Revista Letras, [S.l.], dez. 1956. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/20034>>. Acesso em: 06 mar. 2022.

OLIVEIRA, V [et al]. **De bala em prosa: vozes da resistência ao genocídio negro** / compilado por Vanessa Oliveira...[et al]. São Paulo: Elefante, 2020. 148 p.

PEREIRA, M. E., ÁLVARO, J. L., OLIVEIRA, A. C. & DANTAS, G. S. **Estereótipos e essencialização de brancos e negros: um estudo comparativo**. Psicologia & Sociedade; v.23, n.1: 144-153, 2011. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/psoc/a/Vfb945PY5b8Z8hQr-QMYhg5m/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 15 jun. 2022.

**Rosana Paulino: a costura da memória** / curadoria Valéria Piccoli, Pedro Nery; textos Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, Fabiana Lopes, Adriana Dolci Palma. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/publicacoes-lista8/>>. Acesso em: 16 jan. 2022.

RODRIGUES JÚNIOR, L. R. **Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas**. 2017. 233 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SANT'ANNA, C. V. **A fotografia contemporânea no Brasil: uma leitura da identidade étnico-racial brasileira em Eustáquio Neves**. Tese (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia. Bahia, p.157, 2007.

SANTUÁRIO, E. **Bíblia Sagrada de Aparecida**. 23 ed. São Paulo: Editora Santuário, 2022.

SANTOS, V. **Técnicas da tortura: Punições e castigos de escravos no Brasil escravista**. Enciclopédia Biosfera, [S. l.], v. 9, n. 16, 2013. Disponível em: <<https://conhecer.org.br/ojs/index.php/biosfera/article/view/3538>>. Acesso em: 3 abr. 2022.

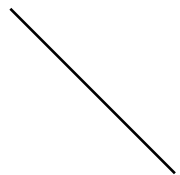
VIANA, I. S. **Corpos escravizados: que histórias contam?** Revista TransVersos, [S.l.], v. 5, n. 5, p. 107-123, dez. 2015. ISSN 2179-7528. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/19800/14353>>. Acesso em: 03 abr. 2022.



**LUGAR  
PARA  
CADA  
COISA?**



deslocamentos  
entre imagens



e a construção  
identitária do  
ser negro

