

# AMEFRICANAS

Artivismos, memorias y descolonización  
*Artivismos, memórias e descolonização*

eds.

Rosana Paulino

Karina A. Bidaseca







**AMEFRICANAS**

Ameфриkanas : activismos, memorias y descolonización : activismos, memórias e descolonização / Esmeralda Ribeiro ... [et al.] ; Coordinación general de Rosana Paulino ; Karina A. Bidaseca. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO, 2025.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-308-045-8

1. Mujeres. 2. Poesía. 3. Brasil. I. Ribeiro, Esmeralda II. Paulino, Rosana, coord.

III. Bidaseca, Karina A., coord.

CDD B869

Otros descriptores asignados por CLACSO

Feminismos / Arte / Activismo / Memoria / Raza / Género / Afrocultura / Descolonización / América Latina

Corrección de estilo Rosario Sofía

Arte de tapa Rossana Paulino, *Aseentamento* N°3

Diseño del interior y maquetado: Eleonora Silva

# AMEFRICANAS

## **Artivismos, memorias y descolonización / Artivismos, memórias e descolonização**

Rosana Paulino y Karina A. Bidaseca  
(eds.)



PLATAFORMAS PARA  
EL DIÁLOGO SOCIAL





**CLACSO**

Consejo Latinoamericano  
de Ciencias Sociales  
Conselho Latino-americano  
de Ciências Sociais

**CLACSO Secretaría Ejecutiva**

**Karina Batthyány** - Directora Ejecutiva

**María Fernanda Pampín** - Directora  
de Publicaciones

**Equipo Editorial**

**Lucas Sablich** - Coordinador Editorial

**Solange Victory, Marcela Alemandi**

y **Ulises Rubinschik** - Producción Editorial



LIBRERÍA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA DE CIENCIAS SOCIALES

**CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE**

Los libros de CLACSO pueden descargarse libremente en formato digital  
desde cualquier lugar del mundo ingresando a [libreria.clacso.org](http://libreria.clacso.org)

*Amefrikanas: activismos, memorias y descolonización: activismos, memórias e descolonização*  
(Buenos Aires: CLACSO, mayo de 2025).

ISBN 978-631-308-045-8



CC BY-NC-ND 4.0

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras  
colaboraciones incumbe exclusivamente a los autores firmantes, y su publicación no  
necesariamente refleja los puntos de vista de la Secretaría Ejecutiva de CLACSO.

**CLACSO. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales**

**Conselho Latino-americano de Ciências Sociais**

Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina

Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875

<clacso@clacsoinst.edu.ar> | <www.clacso.org>

## **AMEƎFRICANAS**

### **ARTIVISMOS, MEMORIAS Y DESCOLONIZACIÓN ARTIVISMOS, MEMÓRIAS E DESCOLONIZAÇÃO**

Rosana Paulino y Karina A. Bidaseca  
(Curaduría literaria)

Marta J. Sierra, María Clara Cavalcanti,  
Marilene Rodrigues Quintino, Esmeralda Ribeiro,  
Hanayrá Negreiros, Marcelle Ferreira Leal,  
Jane Santos da Silva, Herika Marques Barcelos Lima  
y Isis Tulani Santos da Silva

Inspiradas en la gramática feminista descolonial que sugiere la poderosa palabra *AmeƎricanidade* —de la intelectual afrofeminista brasileira Lélia Gonzalez— en conjunción con la obra de la artista afrobrasileira Rosana Paulino exhibida en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) en el año 2024, en nuestro libro hablamos de AMEƎFRICANAS.

La E invertida (Ǝ) es una letra usada en idiomas africanos que significa sostén, cooperación. En otras partes de África occidental, los inventores analfabetos hicieron ingeniería inversa de la escritura para los idiomas hablados en Malí y Camerún. Mientras que aún se siguen inventando nuevos sistemas de escritura en Nigeria y Senegal” escribe el Dr. Kelly en su estudio realizado en el Instituto Max Planck para Ciencia de la Historia Humana. “Los inventores originales se inspiraron en los sueños para diseñar signos individuales para cada sílaba de su idioma. Uno representa a una



mujer embarazada, otro es un esclavo encadenado, otros se toman de emblemas tradicionales”, prosigue.<sup>1</sup>

El filósofo nigeriano Henry Ibekwe comentó: “Las escrituras indígenas africanas siguen siendo un vasto depósito sin explotar de información semiótica y simbólica. Quedan muchas preguntas por hacer [...]”.

En pleno siglo XX, Lélia Gonzalez concibió “América” como una *poética del entre*, síntesis simbiótica, entre nuestros continentes. En nuestro siglo, la complejidad visual de la E está creando un nuevo sistema de escritura feminista que ha incluido esta letra como un símbolo propio del lenguaje inclusivo desde el acontecimiento feminista conocido como Ni Una Menos en Argentina, nacido el 3 de junio de 2015, rizoma que marca las luchas de mujeres y disidencias en todo el mundo.

*¿Somos realmente una humanidad?  
¿Logró la esclavitud eliminar la humanidad  
de los esclavizados?*

Rosana Paulino (São Paulo, 1967)  
MALBA, Buenos Aires, 2024.

<sup>1</sup> Véase Piers Kelly, James Winters, Helena Miton y Olivier Morin, “The Predictable Evolution of Letter Shapes. An Emergent Script of West Africa Recapitulates Historical Change in Writing Systems”, *Current Anthropology*, volume 62, number 6, <https://www.journals.uchicago.edu/doi/epdf/10.1086/717779>, citado en “Una rara escritura africana ilustra cómo evolucionó la lengua escrita”, *Europapress*, <https://www.europapress.es/ciencia/ruinas-y-fosiles/noticia-rara-escritura-africana-ilustra-evoluciono-lengua-escrita-20220110165447.html>

*A la artista visual Ludmila Lustman.*



# Índice

|                       |    |
|-----------------------|----|
| Agradecimientos ..... | 13 |
|-----------------------|----|

## I. LA PIEL I A PELE

|                                                                                                                                                                                                                |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introducción. Rosana Paulino. Artivismos amefricanos y <i>escrevivência</i> .<br>¿Qué nos cuenta la contramemoria colectiva de dolor y sanación de las<br>heridas y cicatrices coloniales en los museos? ..... | 19 |
| <i>Karina A. Bidaseca</i>                                                                                                                                                                                      |    |

|                                                                                                       |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Las costuras de la memoria. El arte de Rosana Paulino y la historia<br>natural de Louis Agassiz ..... | 53 |
| <i>Marta Sierra</i>                                                                                   |    |

|                                                        |    |
|--------------------------------------------------------|----|
| Amefricanas: mulheres tecendo o futuro ancestral ..... | 79 |
| <i>Maria Clara M. Cavalcanti e Marilene R Quintino</i> |    |

|                                                                                              |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Costuras afro-atlânticas em práticas artísticas de mulheres no<br>Brasil contemporâneo ..... | 109 |
| <i>Hanayrá Negreiros</i>                                                                     |     |

## II. CUERPOS-ARCHIVO

|                                                                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Carolina Maria de Jesus e Rosana Paulino: (re)(co)existências<br>insubmissas no eixo cultural Brasil-Argentina ..... | 121 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

*Marcelle Ferreira Leal*

|                                                                                                                                                         |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Poéticas del mar / Poéticas de la relación / Poéticas del tiempo.<br>Paisajes inmersivos y derecho a la opacidad para curadurías<br>descoloniales ..... | 143 |
| <i>Karina A. Bidaseca</i>                                                                                                                               |     |

|                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| Epílogo.Aline Motta. El agua es una máquina del tiempo..... | 151 |
| <i>Karina A. Bidaseca</i>                                   |     |

|                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Adelina E Rosana . Mulheres Negras Da Arte Encruzilhadas<br>Do Museu E Do Manicômio .....   | 161 |
| <i>Jane Santos da Silva, Herika Marques Barcelos Lima<br/>e Isis Tulani Santos da Silva</i> |     |

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| Contos e Poesia.....     | 173 |
| <i>Esmeralda Ribeiro</i> |     |

|                    |     |
|--------------------|-----|
| Encruzilhada ..... | 173 |
|--------------------|-----|

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| Poesias .....            | 179 |
| <i>Esmeralda Ribeiro</i> |     |

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| Ritual de Ageum ..... | 179 |
|-----------------------|-----|

|                        |     |
|------------------------|-----|
| Nota Promissória ..... | 180 |
|------------------------|-----|

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| Ressurgir das cinzas ..... | 181 |
|----------------------------|-----|

|                         |     |
|-------------------------|-----|
| Sobre las autoras ..... | 185 |
|-------------------------|-----|

## Agradecimientos

Agradecemos a la artista Rosana Paulino por la generosidad y amorosidad con que recibió este proyecto, y por ofrendar sus palabras y sus obras, tan significativas para su inclusión en el libro. Al Instituto Memorial Lélia Gonzalez por potenciar el legado de la obra de la intelectual y permitirnos seguir difundiendo su potencia.

A la escritora afrobrasileña Esmeralda Ribeiro por sus cuentos y poesías, publicados originalmente en los *Cadernos Negros* por Quilombhoje. A la artista visual Aline Motta, por acercarnos su poesía visual. Y a las autoras y artistas invitadas por la escritura sensible y, a la vez, potente que imprimen las páginas que siguen.

El libro se gestó originalmente en nuestro proyecto Poéticas del Mar / Voces del Sur y Diálogos Transatlánticos. Plataforma Mundial para Descolonizar las Artes y Cosmopolíticas /Sea Poetics / Southern Voices & Transatlantic Dialogues. World Platform for Descolonizing Arts & Cosmopolitics-SudART en el Núcleo NuSUR-sur sur de estudios poscoloniales, performances, identidades afrodiaspóricas y feminismos y UNIAFRO de EIDAES / Universidad Nacional Gral. de San Martín. NuSUR organizó las IX Jornadas de feminismo poscolonial “El futuro del fin del mundo. Pensamientos selvagem, memorias y artivismos” llevados a cabo del 6 al 7 diciembre 2023 en la Universidad Nacional de San Martín en el VIII Congreso de Estudios Poscoloniales, con el apoyo de la

Agencia I + D + i del ex-Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación [MINCYT] y PIP-CONICET 02936/21 “Tramas del activismo. Cartografías de resistencias frente al ecocidio” (2022-2025), como del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales [CLACSO]. Agradecemos a todas estas instituciones nacionales por su apoyo para la publicación de este libro.

Se vio enriquecido por los debates acerca de la (im)posible descolonización en el seno del Grupo de Trabajo Epistemologías del Sur de CLACSO —que coordinamos junto a María Paula Meneses (Universidad Eduardo Mondlane, Mozambique y CES, Universidad de Coimbra) desde 2016—. Así como por el permanente desaprender con lxs estudiantes del actual diplomado “Sures que permiten re(exis)tencias. Debates actuales sobre la descolonización” (CLACSO / CES); de la cátedra La Sociología y los Estudios Poscoloniales y del seminario doctoral Estéticas Feministas Descoloniales, que imparto en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

El Programa Sur-Sur, que coordino hace más de una década en CLACSO, me permitió expandir los horizontes académicos más allá de nuestro continente hacia África y Oriente. El Grupo de Trabajo Afrodescendencias y propuestas contrahegemónicas de CLACSO, coordinado por la Dra. Rosa Campoalegre Septien, con quien hemos fundado la Escuela Más allá del decenio de los pueblos afrodescendientes en CLACSO en 2017, es un espacio que me permite trabajar sobre los desafíos de los feminismos interseccionales y descoloniales en las luchas contra el racismo y el sexismo. Así como las Redes de intelectuales y activistas que integro: Red Lélia Gonzalez de Pesquisa e Formação de Brasil; la Red de Feminismos Descoloniales del Sur y la Escuela Artivismos Descoloniales desde el Sur (Buenos Aires, 2022-Río de Janeiro, 2024). Gracias a todos estos espacios por la generosidad y la hermandad.

Quiero agradecer especialmente a la directora de CLACSO, Dra. Karina Batthyány, al área de investigación y de publicaciones: al secretario académico Dr. Pablo Vommaro y a la Dra. Fernanda

Pampín por recibir con entusiasmo nuestra segunda propuesta de colaboración con la editorial feminista El Mismo Mar, fundada en Buenos Aires en 2020.

Y, por último, al Museo de Arqueología y Etnología Peabody de la Universidad de Harvard por la autorización de las imágenes de archivo.

Karina Bidaseca, Buenos Aires, 15 de septiembre de 2024.





# I. LA PIEL I A PELE

*Ya no la piel como umbral de la racialización compulsiva, sino la carne, ya no solo la herida abierta, sino es preciso tocar esas zonas sensibles de nuestra cicatriz colonial. La piel y la cicatriz colonial.*

(Karina A. Bidaseca, 2022)

*Já não é a pele o limiar da racialização compulsiva, mas a carne, já não é apenas a ferida aberta, mas é necessário tocar nessas zonas sensíveis da nossa cicatriz colonial. A pele e a cicatriz colonial.*

(Karina A. Bidaseca, 2022)



Rosana Paulino. *Nascituras*, 2023.

Acrílica, aquarela e grafite sobre papel  
77 x 56,5 cm. Crédito de la foto: Bruno Leão.



## Introducción. Rosana Paulino. Artivismos amefricanos y *escrevivência*

¿Qué nos cuenta la contramemoria colectiva  
de dolor y sanación de las heridas y cicatrices  
coloniales en los museos?\*

*Karina A. Bidaseca*

*Mi trabajo está en ese espacio de fricción que queda  
entre el recuerdo y el olvido, donde se cose esa  
vivencia con la escritura, la *escrevivência*.*

Conceição Evaristo

### **Nación pretuguesa**

2024 será un año inolvidable para la recuperación de las memorias amefricanas de aquellas artistas afrodescendientes que han sido borradas de la historia de todo un continente. Se trata de las activistas brasileñas, Rosana Paulino y Aline Motta, cuyas muestras

\* Una versión preliminar fue presentada en LASA 2025, Poner el cuerpo en Latin America, San Francisco, 23 mayo.

respectivas, “Amefricana” y “El agua es una máquina del tiempo”, fueron exhibidas fuera de Brasil —por primera vez en el caso de Paulino—, con el apoyo de la Embajada de Brasil en nuestro país. ¿De qué hablan los Museos hoy? ¿De qué temas queremos que hablen? ¿A quiénes les hablan y qué guiones curatoriales queremos auscultar para nuestro “futuro ancestral” de descolonización? (Ailton Krenak, 2019).

Casi una hermosa sincronicidad, el pasado 10 de julio de este mismo año se conmemoraron cincuenta años de la transformación de Lélia Gonzalez en semillas (Bello Horizonte, Minas Gerais, 1 febrero 1935- Río de Janeiro, 10 julio 2004). La voz de esta gran intelectual afrofeminista que inspiró el título de este libro —en una coedición bilingüe castellano y portugués entre CLACSO y El Mismo Mar—, resuena como un ecos-mundo (Glissant, 2017).

Filósofa, educadora popular, activista afroindígena, fue fundadora del Movimiento Negro Unificado [MNU] y de la organización N’zinga de mujeres negras. Es autora de varios libros y artículos que son transmitidos mediante su *escrevivência* a las afrofeministas de la generación de Marielle Franco<sup>1</sup> Dicha generación de afrofeministas promovió la lectura de la obra de otra de las grandes escritoras negras de Brasil destacadas en los últimos años, Conceição Evaristo y Esmeralda Ribeiro, como de la circulación de los *Cadernos Negros* —publicados por Quilombhoje— o la emergencia de redes de intelectuales<sup>2</sup> y de otras instituciones en Brasil. Entre ellos, cabe destacar el libro que fue publicado en Brasil, *Lélia Gonzalez. Por un feminismo afrolatinoamericano* (2022) —traducido por la editora Mandacarú— y, en Argentina, se publicó *Lélia Gonzalez*.

<sup>1</sup> Marielle Franco es el símbolo del feminismo favelado. Nacida el 27 de julio de 1979 en el Complexo da Maré. Mujer negra, hija de una favela de casi 150.000 habitantes del norte de Río de Janeiro, fue asesinada brutalmente el 14 de marzo de 2018 en esta ciudad en el gobierno de Jair Bolsonaro.

<sup>2</sup> Red Lélia Gonzalez de Pesquisa e Formação; Instituto Marielle Franco; Projeto Memoria Lélia Gonzalez, entre otros.

*Por un feminismo amefricano* por El Mismo Mar en 2022, acercando por primera vez su pensamiento a la Argentina.

Llevada al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), la exposición de la artista paulista Rosana Paulino —entre el 22 de marzo y el 10 de junio de 2024— se inspiró en la categoría de *amefricanidade* creada por Lélia Gonzalez.<sup>3</sup> El término *amefricanas / amefricanos* se basa, en su definición, en nombrar a todas, todos, todes los descendientes de africanos, no solo los que fueron traídos por la trata de esclavos, sino también a aquellos que llegaron a América antes de Colón.

Este gesto da cuenta de un giro radical en el guion curatorial y museográfico que en Brasil se dio a partir de la Exposición MAP-SAP, de la cual su curador, Igor Simões, enuncia lo siguiente:

El primer impulso suscitado por las líneas de investigación, que creo justifican la posición que aquí ocupo, sería buscar autores negros en la colección de la institución. Esta fue la primera observación, que impulsó mis primeros esfuerzos. Sin embargo, como profesor negro de historia del arte, no puedo dejar de considerar que estamos inmersos en una historia del arte y en un arte que he denominado, junto con otros colegas —sin dejar de mencionar a Abdias Nascimento (2016)— como “brasileño blanco” (Simões, 2019, 2021).<sup>4</sup>

Brasil fue el último de los países de la región en abolir la esclavitud. La Ley Áurea, proclamada el 13 de mayo de 1888 por la princesa Isabel, hija del emperador Pedro II, es la ley que decretó la abolición de la esclavitud en Brasil.

El siglo XXI significativamente logra reinscribir la historia del arte brasileño, con la consecuente puesta en crítica de la idea de la “democracia racial” difundida por la aristocracia. Las intervenciones estéticas y políticas producidas por el campo académico, artístico y activista conducen a investigaciones, tan necesarias como

<sup>3</sup> Curadoría: Igor Simões y Andrea Giunta.

<sup>4</sup> Between Race and Constellations: A curatorial Approach between to the MAC USP Collection. Igor Simões. Universidad de Rio Grande do Sul State.

sumamente valiosas, para contrarrestar el *mainstream* y el canon artístico hegemonizado por el modelo de la blanquitud moderno occidental. Aquel modelo comisarial que se aplica a los libros académicos de historia del arte no es neutro; constituye una “violencia epistémica” al decir de la feminista poscolonial india Gayatri Spivak (1998), asediado siempre por relaciones de poder.

En este sentido, la intervención afrofeminista busca elaborar otras visualidades y nuevas retóricas, que transformen los órdenes comisariales o de diseños pedagógicos y expositivos.

La artista brasileña Rosana Paulino trabajó en su álbum familiar para recuperar los rostros afrodescendientes de sus ancestras. Los imprimió sobre tela y los cosió con puntadas que suturan, que unen pequeños sacos llamados patúas que, de acuerdo a la religión candomblé, protegen a quienes los portan. Se trata de *Parede da memoria* (1994), la primera obra de su trayectoria.

### *Parede da memoria* (1994)



Cortesía de Rosana Paulino.

Son las fotos repetidas de once de sus antepasados que hablan “de la fuerza de la comunidad”: “Es mi memoria, es la de mi familia, es la de la gente negra. Pueden ignorar a una de estas personas, pero no pueden ignorar 1 500 pares de ojos sobre ustedes”, señala en una entrevista el *El País* (Lambertucci, 26 de marzo de 2024).

“¿Puede el subalterno hablar?”, se preguntó la feminista poscolonial india Gayatri Spivak (1998) en su reconocido escrito. En la *Serie Bastidores*, Rosana Paulino hace hablar a sus ancestras, a aquellas mujeres cuyas bocas amordazadas por el amo fueron impedidas de hacerlo.

### *Serie Bastidores*



Cortesía de Rosana Paulino.

Las imágenes invocan la resemantización de las bocas de las mujeres esclavizadas que han atravesado el *Atlântico Vermelho*, provenientes de África. Cubiertas por bozales, ahora, en pleno siglo XXI son liberadas por el poder del feminismo negro de sanar las heridas.

Como señales de este cambio, podemos nombrar a la Pinacoteca de São Paulo, que se alza como precursora al incluir la obra de artistas negras/os en las colecciones de los museos; la edificación del Museo Afrobrasileño del Parque de Ibirapuera que exhibe la



muestra Carolina Maria de Jesus;<sup>5</sup> a lo que se suma en los últimos años por la Pinacoteca, el Museo de Arte de São Paulo, la Fundación Tomie Ohtake,<sup>6</sup> entre otros.

*Carolina Maria de Jesus. 23 de febrero de 1963*



Foto de Sidney. Archivo Público del Estado de São Paulo / Última Hora.

<sup>5</sup> “Carolina Maria de Jesus nasceu em Sacramento (MG), em 1914, e faleceu em São Paulo (SP), em 1977. Enveredou por vários gêneros literários, romance, poesia, teatro, provérbios, autobiografia, contos. No entanto, é mais conhecida pela escrita de diários, o que rendeu seu livro de maior êxito comercial, Quarto de despejo. (...) O acervo de Literatura do Instituto Moreira Salles tem sob seus cuidados dois manuscritos de Carolina Maria de Jesus– intitulados Um Brasil para os brasileiros – e seu disco com composições próprias, também chamado Quarto de despejo. Eis o ponto de envolvimento e de partida do IMS na elaboração da ideia.” Muestra Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros. curadoria do antropólogo Hélio Menezes e da historiadora Raquel Barreto, com assistência de Phelipe Rezende. [https://ims.com.br/exposicao/carolina-maria-de-jesus-um-brasil-para-os-brasileiros\\_museudeartedorio/](https://ims.com.br/exposicao/carolina-maria-de-jesus-um-brasil-para-os-brasileiros_museudeartedorio/)

<sup>6</sup> Cabe destacar el rol de la/os comisaria/os de obra, entre los que se encuentran: Emmanuel Araujo, Igor Simões, Fabiana Lopes, Helio Menezes, Diane Lima.

Recuperar las obras de las escritoras negras se torna un gesto descolonizador por excelencia. Carolina Maria de Jesus invocada en estos últimos años, la autora de *Quarto de despejo* (1960),<sup>7</sup> un libro que narra la historia de una mujer afavelada con sus dos hijos; una historia de hambre pero de belleza. En las condiciones de una vida de opresiones, Carolina escribe en un diario en los trozos de papel que encuentra entre los desperdicios de la basura de São Paulo, que *se siente feliz*. Desbordando las formas normativas del portugués para expresar el lenguaje y la gramática de la plebe.

Destaco el extracto del 21 de julio de 1955: “Estoy feliz y ya les pedí a mis vecinos que no me molestaran. Todos tenemos nuestro día de alegría. ¡Hoy es el mío!” (Jesus, 2014, p.24, citado por Leal, en este libro).

Carolina llega en 1961 a la Argentina a divulgar su obra. Un hito editorial que puede ser medido por su traducción inmediata a trece lenguas.

Escribe en este libro Marcelle Ferreira Leal:

Carolina Maria de Jesus e Rosana Paulino utilizam-no de diversas formas para se livrar dos limites impostos pelo racismo, machismo, classismo e demais maneiras de opressão gestadas em sociedades marcadas por desigualdades. Elas não se contentam com o lugar do silêncio, inferiorização e subserviência, mas se posicionam como protagonistas nos espaços. Criam, expõem, enunciam e anunciam outras possibilidades de estar no mundo através de expressões existenciais e artísticas,

A comienzos de los años 2000, el movimiento de literatura periférica de São Paulo levanta su figura para elevarla como antecesora de una subversión literaria en la cual se inscribe la descolonización del lenguaje: pretuguês.

<sup>7</sup> *Quarto de despejo. Diário de uma afavelada* fue publicado por Francisco Alves en 1960 en Sao Paulo.



La escritora Carolina Maria de Jesus en el Aeropuerto de Viracopos, en viaje hacia Uruguay para acompañar el lanzamiento de su libro *Quarto de despejo*. Campinas, SP. 13 de diciembre de 1961. Foto Archivo / Estadão Conteúdo.

Una de las obras de Paulino, titulada precisamente, *Pretuguês* (2024), es la que acompaña en el espacio exterior del Museo. La bandera de la nación pretuguesa, que se izó en la parte superior del museo, transformaría simbólicamente el paisaje de una ciudad que fue construida influenciada por la arquitectura francesa, borrando las huellas de la negritud. Los colores elegidos son el azul y rojo; el mar y la sangre que tiñeron el *Atlântico Vermelho* (Rosana Paulino). La

misma fue curada por el brasileño Igor Simões, el mismo que había curado la Exposición en la Bienal de São Paulo en 2018.

*Pretuguês, 2022 / Rosana Paulino.*



Cortesía de la autora. Site-specific: bandera y mástil  
350 x 550 cm. Colección particular.

*Fotografía de la bandera Pretuguês (2024). Rosana Paulino  
en el MALBA. Buenos Aires, 21 marzo 2024.*



Imagen acervo de la autora.

La imagen de esta obra, es una potente síntesis compositiva que reúne varios elementos de la simbología de los pueblos de matriz africana. En ella se puede ver “una mujer negra de perfil que escupe las espadas de Iansã —*orixá* femenina del viento y de los rayos—, representadas por tres hojas de la planta *Sansevieria trifasciata* con bordes amarillos. [...] Conocida como Espada de San Jorge, la imagen actúa como la contracara de aquello que se desjerarquiza —el habla popular, el portugués negro, el pretuguês— y que ella convierte en poder de decir y de hablar” (Malba.org.ar)

*Senhora das Plantas*



Cortesía de Rosana Paulino.

Las temporalidades que habitan estas obras hablan de: 1) la movilización del pasado a través de los modos de narrar la historia de las opresiones, desmitificando así, la idea de la democracia racial; 2) la puja por hacer emerger las nuevas narrativas encarnadas en la voz de las mujeres y disidencias subalternizadas; 3) el impulso de los movimientos afrofeministas en la visibilización de las opresiones interseccionales (Crenshaw) entre raza / género provistos por conceptos que surgen en la interfase entre el campo académico y activista.

En su libro *Memorias de la plantación. Escenas de racismo cotidiano*, la artista afrodescendiente Grada Kilomba, nacida en Lisboa, cuyos antepasados se hallan entre São Tomé y Príncipe, Angola y Portugal, habla de la “herida” colonial en carne propia, en el círculo de “negación, culpa, vergüenza, reconocimiento”. Escribe: “El colonialismo es una herida que nunca fue tratada. Una herida que duele siempre. Por momentos infecta, y otras veces sangra” (Kilomba, 2019, p. 34).

*Retrato de la “Esclava Anastasia”, nombre que se le dio durante la época de la esclavitud en Brasil*



La máscara fanoniana aparece en su texto tras el silenciamiento del sujeto colonial negro, en las memorias de las subalternas silenciadas en la plantación. Para Evaristo, “la situación de subalternidad

siempre encuentra orificios para comunicarse. Yo misma hablo lento, de una forma dulce —extremadamente dulce podemos confirmar— pero digo todo, denuncio lo que creo injusto, mi literatura habla por los orificios de la máscara” (Marra, 7 de marzo de 2018).

En el libro de Kilomba, el retrato de Anastácia corresponde a una mujer negra esclavizada cuya boca se encuentra amordazada por un collar de hierro que le impedía hablar. El uso del collar de hierro y de la máscara facial puede estar vinculado a castigos por sus insurrecciones, y a su resistencia a los actos de violación por parte del “amo” blanco.

Otras máscaras de hierro se utilizaban por esos amos para evitar que los esclavizados comiesen tierra, práctica habitual para cometer suicidio. Se dice que ella poseía poderes de sanación. [...] Es visto como una santa de los Pretos Velhos, directamente relacionada a Orixá Ojalá o Obtalaá, orixás de paz, serenidad y de sabiduría. (Hadler y Hayes, 2009, citado por Kilomba, 2019, p. 36)

Anastácia de quien se dice, era hija de una familia real Kimbundo, nacida en Angola, secuestrada y llevada a Bahía y esclavizada por una familia portuguesa. Luego del retorno de esa familia a Portugal, habría sido vendida al dueño de una plantación de caña de azúcar. Otros relatos alegan que ella fue una princesa Nagô / Yorubá antes de ser capturada por europeos traficantes de personas y llevada a Brasil en condiciones de esclavitud. [...] Su nombre africano es desconocido. Anastácia fue el nombre dado a ella durante la esclavitud. (Kilomba, 2019, pp. 35-36)

La voz de la artista, enuncia el lugar de su palabra y la ancestralidad afrobrasileña, vinculando el poder femenino con el poder sagrado de las plantas. En Brasil, se atribuye a esta planta el poder de protección contra las energías negativas de la casa. Su forma de espada otorga el sentido simbólico de la re(ex)istencia.

*Rosana Paulino. A Geometria a Brasileira Chega  
ao Paraíso Tropical, 2018.*



Impressão digital, colagem e monotopia sobre papel.  
48 x 33 187(8 x 13 in (MW.ROP.2364)



La Serie *Paraíso Natural* de Paulino, y obras como *Assentamento* (2013), contienen un trabajo muy arduo con las imágenes tomadas del Archivo colonial del siglo XIX por el fotógrafo August Stahl. Como muestra el trabajo de Marta Sierra en este libro, fue contratado por el científico Louis Agassiz para demostrar que las razas establecen las jerarquías entre humanos y no humanos (entre ellos, los europeos clasificaron a las poblaciones indígenas y afro como a las especies y animales). Estas fotografías le permiten a Paulino investigar el discurso científico como una empresa colonial, utilizada para justificar la esclavitud.

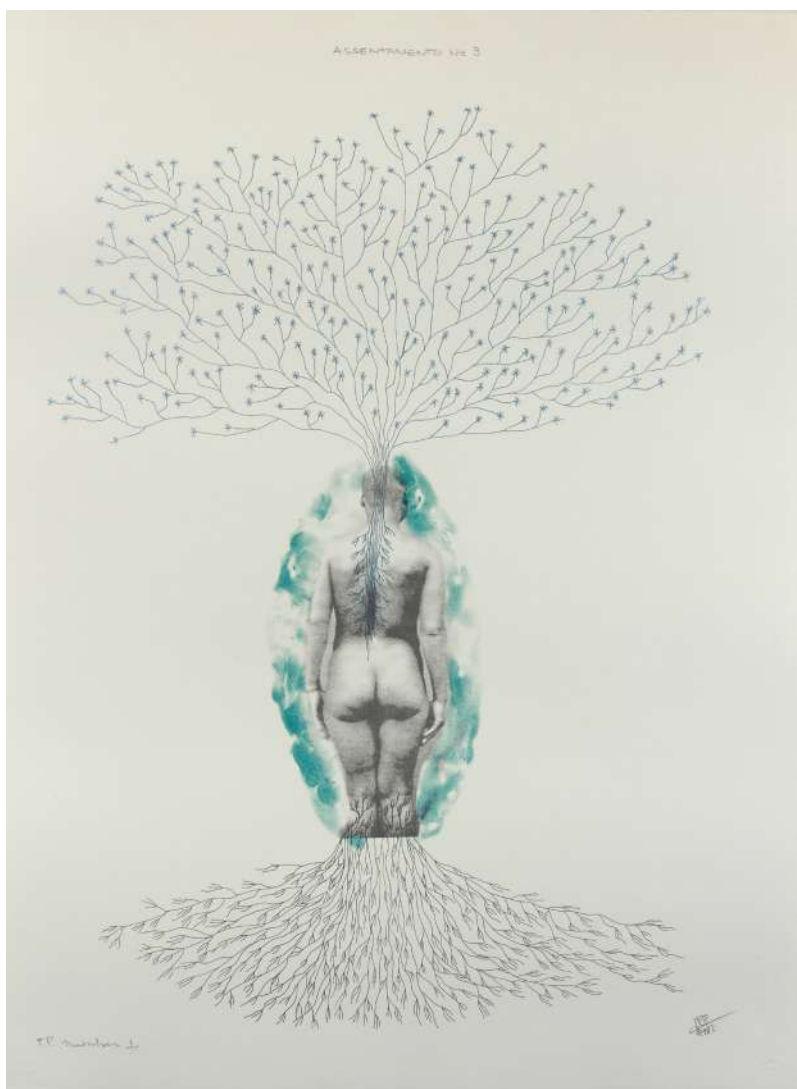
[Aquella planta estuvo siempre en el recuerdo de mi primera infancia, en la casa de Flores de mi abuela Julia, quien cuidó de mí hasta los siete años, y en la de mis tías maternas: Norma y Marta, hermanas de mi madre, Esther. La conocí con el nombre de “cola de tigre” y observé su resiliencia, ahora en mi casa de Ituzaingó. Dicen que aún sin agua, vive y resiste en todas las estaciones].

*Rosana Paulino. Guará Vermelho. Da série Manguê, 2023.*



Cortesía de la artista. Grafite, acrílica e pigmento natural sobre tela  
207 x 379 cm. 81 ½ x 149 ¼ in (MW.ROP.373)

*Assentamento n.3, 2013-2014*



Color lithography on paper / Litografia colorida sobre papel  
76 x 57 cm. 29 7/8 x 22 1/2 in. Foto: Bruno Leão

## **Amefricanas, Lélia Gonzalez**

Dadora del concepto de “Amefricanidad” (1988c, p. 73), el pensamiento de Lélia Gonzalez mostró la silenciada construcción de la mujer negra en la historia oficial de Brasil y ello tiene una decisiva influencia en América Latina en diálogo con artistas afrodescendientes que rescatan las memorias ancestrales.

En este proceso la intersección de los sistemas de opresión social, el sexismo, racismo han contribuido a esa desaparición. Durante la sociedad colonial brasileira, la historia fue escrita por los colonizadores europeos portugueses, todos ellos en su gran mayoría hombres blancos letrados. Sin embargo, hubo esclavizadas y esclavizados que dominaron la escritura y dejaron relatos importantísimos. Tal es el caso de Rosa María Egipcíaca da Vera Cruz, una mujer exesclavizada que escribió un libro sobre su visión en el *Escritos en los cuerpos racializados 123 siglo XVIII*. O de Esperanza García, quien escribió una carta al gobernador de Piauí en 1770 para reclamar por malos tratos del administrador de hacienda real en la que trabajaba. O de otra mujer negra, María Firmina dos Reis, que fue la primera mujer en publicar un libro en Brasil en 1859 (citado en Cartilla, *Somos todas rainhas*, 2011, p. 54).

Lélia González había sido profesora universitaria y sus estudiantes, entre las y los que se cuentan Elizabeth Viana (2022), la recuerdan como una gran pensadora y activista que dejó un legado muy importante para el feminismo negro, que era incipiente en Brasil. González había escrito, junto con el autor argentino radicado en Brasil, Carlos Hasenbalg, un libro titulado *Lugar de negro* (1982). En una sociedad periférica del sistema capitalista, edificada sobre la democracia racial sustentado por Gilberto Freyre, el lugar del negro era componer la gran masa marginal creciente. Para las mujeres negras —*as mães pretas*, las empleadas domésticas y las mulatas—, ese lugar era, sin dudas, sostienen los autores, mucho más frágil.

El pensamiento de Lélia González era radical. Estaba atravesado por el debate sobre la misceginación y la violencia sexual de la esclavitud, recuperado por la feminista Sueli Carneiro. No dudó en criticar a la izquierda brasileira de los setentas, por reproducir la injusticia racial; al feminismo por no reconocer esa opresión, y al movimiento negro por reproducir la opresión sexual.

Para contestar al científicismo académico, Lélia se valió del psicoanálisis y de intelectuales negros como Frantz Fanon. Las marcas del legado fanoniano en el feminismo negro de Brasil nos permiten interpretar la categoría de “amefricanidad” de Lélia.

Resulta importante destacar en el relato que destaca lo que percibió de joven al haber atravesado el sistema educativo brasileiro: “Al llegar a la universidad ya estaba emblanquecida”, escribió. Destaca como esa ideología del emblanquecimiento opera en el individuo. Es ese el momento en que, según Viana, busca el

[...] acogimiento espiritual en el candomblé a pesar del respeto a sus raíces culturales católicas, y su posición favorable a la teología de la liberación. Es en esa práctica religiosa anteriormente tenida por ella como primitiva que encuentra otro código cultural, más próxima de su religiosidad porque está “más africanizada que occidentalizada” (2011, p. 3)

Este momento puede leerse como el paso a la concientización sobre qué significa ser mujer negra en Brasil y en América Latina.

En ese camino la autora trabajará por desmitificar la consabida democracia racial, en el contexto de un fuerte compromiso político que provoca su expulsión de Facultad de Filosofía de Campo Grande y Filosofía, Ciencias y Letras, y su convite a la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro en el período de recrudescimiento del régimen militar, cuando fue sospechada por los órganos de seguridad de buscar adeptos a la doctrina marxista.

La joven universitaria se impacta con la efervescencia de la comunidad negra joven en el contexto de las luchas por los derechos civiles y las guerras de liberación de pueblos africanos negros de

lengua portuguesa, cuyas voces tendrán un lugar en el libro. Entre ellos la figura de Abdías do Nascimento, líder del Teatro Experimental del Negro, y el desempeño de las jóvenes valientes mujeres negras en la formación del Movimiento Negro, marcando su posición, denunciando que en “esa herencia cruel de la esclavitud en el continente americano el destino de la mujer negra era ser objeto de producción y reproducción sexual” (Viana, 2006, p. 64).

Como explica la artista afro, Ana Carolina Martins Lopes (2022):

En el teatro negro comprometido, esta articulación de saberes puede actuar con gran poder, ya que el campo de conocimiento de las artes escénicas construye sus teorías a través de los cuerpos, con los cuerpos y para los cuerpos que lo practican, es decir, haciendo uso de teorías. Las prácticas desarrolladas dentro de las luchas de hombres y mujeres negros en Brasil deben fortalecerse como base epistemológica. (p. 35)

Para la pensadora brasilera fueron las mujeres negras cariocas las precursoras del movimiento autónomo de las mujeres en el feminismo negro. Próximo a celebrarse el Año Internacional de la Mujer en 1975, en el seno del movimiento negro se desarrollan escritos sobre la actuación política de las mujeres. El testimonio de Joana Angélica, citado por Viana, menciona el trabajo realizado sobre el libro de Fanon *Piel negras...* en un momento en que “estábamos tirando las máscaras blancas” (Viana, 2006, p. 64).

Estas jóvenes escribieron un documento en el que denunciaban la herencia cruel de la esclavitud en el continente americano, el destino de la mujer negra como objeto de producción y reproducción sexual. Para ellas el fruto de esa

[...] cobarde procreación de los colonizadores es que, aclamado como un único producto nacional que puede ser exportado: la mujer mulata brasilera. Pero si la calidad de este producto es considerada como alta, el tratamiento que ella recibe es extremadamente degradante e irrespetuoso. (González y Hasenbalg, 1982, p. 36)

El debate sobre lo simbólico en el Colegio Freudiano que Lélia González cofundó en 1975/6 en Río de Janeiro, fue clave para vivenciar sus experiencias religiosas dentro del candomblé, la dimensión de la ancestralidad, con la naturaleza, con los animales, con la energía cósmica (Helena Theodoro, citada por Viana, 2011). Sin dejar de trabajar en el Movimiento Negro Unificado [MNU] la articulación entre raza y clase:

“Hoy, decía Lélia, no da más para sustentar posiciones culturalistas, intelectualistas de la realidad vivida por las masas negras, colocada por el MNU en esa articulación” (Viana, 2011, p. 80). El jornal *Quilombo*, editado por el Teatro Experimental del Negro, mantendrá correspondencia con la revista *Presencia Africana* y con figuras internacionales (Viana, 2006, p. 36).

Las mujeres dentro del MNU se encontraban con que su militancia política era menospreciada. Nació así REMUNEA —Reunión de Mulheres Negras AQUaLTUNE— en el que participaba Lélia González, imprimiendo en sus trayectorias de vida una marca de innegables consecuencias.

Como es posible leer en su libro:

También nosotras, mujeres negras, además de la denuncia de blanqueamiento del hombre negro, en términos de casamiento, discutimos los problemas relacionados a la educación de nuestras crianzas, control de natalidad, como nuestra participación en el proceso de liberación del pueblo negro y en la lucha contra el racismo. Analizamos también la situación de la mujer negra en cuanto empleada doméstica en el marco de la reproducción del racismo inclusive por parte de muchas militantes blancas del movimiento de mujeres. (Citado por Viana, 2006, p. 87)

En 1982 Lélia González escribe una gran contribución titulada “V mulher negra na sociedade brasileira. Uma abordagem político-econômica”, en que expone su mirada crítica a Gilberto Freyre sobre los casamientos interraciales, que fueron hechos sobre la violencia de mujeres negras por parte de la minoría blanca dominante —señores

de los ingenios, traficantes de esclavos, etcétera— “¿Cómo fue que ocurrió que el mito tuvo tanta divulgación? ¿Qué es lo que oculta? ¿Qué lugar ocupa la mujer negra?”, se preguntaba, desde su propia vivencia como luchadora feminista negra, por esa articulación de racismo y sexismo.

## **Amas de leche. Maes-pretas**

Lélia de Almeida, fue la penúltima y décimo séptima hija de padre negro y madre india con oficios de ferroviario y de empleada doméstica. Su biografía narra la capacidad de la joven que logra atravesar la barrera de color, ingresando en la universidad y convirtiéndose más tarde en profesora universitaria.

Un hecho importante que permite comprender esta movilidad ascendente es el trabajo de cuidado que su madre realiza para una familia italiana, como ama de leche de una niña cuya madre falleciera en el parto. Lélia tenía la misma edad que la niña huérfana y las unía lazos afectivos y en la edad escolar la familia ofreció pagar los estudios de Lélia. “Estudié con mucha dificultad. Los libros eran prestados por las colegas hasta llegar a la Universidad” (citado por Viana, 2006, pp. 48-56).

Las madres-negras (*Maes pretas*) esclavizadas fueron dedicadas a la práctica de cuidado y amamantamiento. Su leche fue el alimento de los hijos e hijas blanco/as.

É interessante constatar como, através da figura da “mãe-preta”, a verdade surge da equivocação (Lacan, 1979). Exatamente essa figura para a qual se dá uma colher de chá é quem vai dar a rasteira na raça dominante. É através dela que o “obscuro objeto do desejo” (o filme do Buñuel), em português, acaba se transformando na “negra vontade de comer carne” na boca da moçada branca que fala português. (Gonzalez, 1984, p. 235)

## *Ama de leite*



Cortesía de Rosana Paulino.

Prosigue:

Ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a mãe. Porque a branca, na verdade, é a outra. Se assim não é, a gente pergunta: que é que amamenta, que dá banho, que limpa cocô, que põe prá dormir, que acorda de noite prá cuidar, que ensina a falar, que conta história e



por aí afora? É a mãe, não é? Pois então. Ela é a mãe nesse barato doído da cultura brasileira. Enquanto mucama, é a mulher; então “bá”, é a mãe. A branca, a chamada legítima esposa, é justamente a outra que, por impossível que pareça, só serve prá parir os filhos do senhor. Não exerce a função materna. Esta é efetuada pela negra. Por isso a “mãe preta” é a mãe. (Gonzalez, 1984, p. 235).

Lélia Gonzalez habló de ello cuando refirió a las mujeres esclavizadas en el campo en las plantaciones, o en la “Casa-Grande” de los amos. Las mucamas, explica, fueron utilizadas para garantizar el ocio convirtiéndolas en “objetos” de la violencia sexual y de las señoras porque, además de hacer las labores de la casa, debían cuidar de los niños como amas de leche y niñeras. Esta obligación con la crianza de los niños blancos las separó de sus propios hijos. “Si intentan ver las imágenes en las botellas, necesitan doblar sus rodillas porque están muy abajo. Es una forma de hacer una reverencia y mostrar que estas mujeres fueron personas”, dice Paulino y se agacha, explica en la entrevista acerca de la disposición del espacio.

En realidad, sostiene, el mestizaje proviene de la violación y manipulación sexual de las esclavas, de lo cual sobreviene el mito de la “mulata *for export*” y la hipersexualización del cuerpo de las mujeres negras producto colonial. En esta imagen. Azulejos de registro portugués se intercalan como en un puzzle con imágenes de aves y el rostro de una mujer transportando plátanos en su cabeza. Las mujeres como las plantas —el plátano— funcionaron como monedas de circulación y signos de las explotaciones en los mitos del tropicalismo. Este mito fundó las bases de los estereotipos raciales e inclusive de las conductas consideradas inapropiadas y promiscuas de las poblaciones antillanas y caribeñas.

*Rosana Paulino. Musa Paradisiaca. 2018*



Cortesía de la artista. Impressão digital sobre tecido, tinta e costura  
102 x 96 cm. Crédito de la foto: Bruno Leão.

Es ese registro afectivo de las violencias profundas e incommensurables que desbordan conceptos como: historia de esclavitud”, “colonialismo”: ¿Cómo llegar al dolor para atravesar la herida colonial?

### **Parede da memoria**

“Comunidades submarinas” es el concepto con el que el escritor Kamau Brathwaite, nacido en Barbados en 1930, menciona a esta reunión de personas que han sido arrojadas al mar por el tráfico de la violencia colonial.

En la *Parede da memoria* (1994), Paulino bucea en ese linaje compuesto por 1.500 retratos trabajando el archivo fotográfico de su familia utilizando las artes textiles. En ellos están los “tapuás” o

pequeños protectores cosidos a mano que funcionan a modo de “cicatriz colonial” de las heridas coloniales.

Las costuras / suturas en sus obras configuran, y exhiben, el trauma de la esclavitud y el intento de cerrar las heridas coloniales y cicatrizar. En una de ellas, realiza ciertas suturas, lo que es una cosa muy violenta para poner los tejidos juntos. Cuando se ve que la sutura no está correcta, hay un punto que no cierra: ello es el “trauma”. Abusos, violaciones, ultrajes y feminicidios fueron la moneda corriente de las mujeres *pretas*, cuya vulnerabilidad sigue tiñendo de sangre nuestro presente.

En un artículo titulado “¿Democracia racial? ¡Nada de eso! Lélia Gonzalez escribió:

Nuestras antepasadas vinieron de África a Brasil como esclavas para trabajar en las plantaciones de caña, en los ingenios azucareros, etcétera. En los reinos e imperios africanos de donde procedían, a las mujeres se las trataba con mucho respeto, y en muchos casos, incluso, tenían participación política. La valorización de la mujer en las diferentes culturas negro-africanas siempre se ha dado a partir de la función materna. Y es justo por eso que podemos entender la importancia de las “MAES” y las “TIAS” tendrían no solo en la formación y desarrollo de las religiones afrobrasileñas (Candomblè, Tambor de Mina, Umbanda, etcétera) sino también en otros sectores de la cultura negra en Brasil. (Citado por Rios y Lima, 2021)

La búsqueda de Paulino se dirige a preguntarse / preguntarnos: ¿quiénes son las personas africanas que desembarcaron como esclavizada/os en América?

El sonido del mar es parte de la instalación, entre el oleaje y los gritos, el olor nauseabundo, quiénes y cómo han logrado sobrevivir.

Las formas de mutación que transmiten las formas de mujeres entrelazadas con hojas, transmutadas en árboles, renacen en tres otras especies y florecen para una justicia poética.

*Rosana Paulino*



Cortesía de la artista.

En *Tejedoras* (2008) podemos observar un sinnúmero de crisálidas que salen de sus capullos que devienen humanos. Nos vuelven a las series *Mujeres Mangue o Jatobás*, en las cuales se ven cuerpos de mujeres cuyas extremidades son las plantas.

### **Descolonizar los museos. Crear otras geografías-itinerarios transatlánticos**

A la pregunta sobre si es posible descolonizar los museos se pueden plantear alternativas con la incertidumbre de su potencial éxito. Sin embargo, en estos momentos conflictivos toda acción descolonizadora aporta a un objetivo mayor y, aún con diferentes alcances, su acción política se hace visible de diferentes maneras.

Los museos, históricamente reservorios de una “memoria colonial”, son un campo de batalla simbólica. Dentro y fuera de sus

paredes, dentro y fuera de los edificios que intentan aprisionar el saber único y monocorde se puede dar esta batalla simbólica. La realización de muestras que apuntan a visibilizar y reivindicar “pasados subalternos” (Chakrabarty, 2009) es un buen punto de partida. La presencia de objetos materiales curados con una mirada descolonial e intercultural es otra manera de enviar mensajes a una audiencia amplia y desprevenida de estas situaciones.

Finalmente, el arte en todas sus expresiones, sobre objetos, sobre los cuerpos, sobre la tierra, sobre los territorios, es una herramienta inigualable de lucha descolonial con formidables alcances, haciendo del activismo una de las herramientas más eficientes en estas luchas de resistencias que imponen los tiempos que corren.

Para Conceição Evaristo, “La historia de la esclavitud siempre se ha escrito desde la mirada de los blancos”, expresó en una entrevista (Marra, 2018).

Los ecos de la esclavitud y la discriminación racial son objetos de narración en el arte moderno en Brasil y en otros países. Cargado por el ímpetu de los tiempos poscoloniales, la descolonización de los museos no solo es necesaria, es urgente. El lenguaje lleva las marcas de la lengua originariamente materna. El “pretugués” (Lélia Gonzalez) ha sido desplegada con gran potencia por esta autora para referir a la africanización del portugués.

En sus viajes transatlánticos a Mama África, el diálogo mantenido con pensadores africanos como Amílcar Cabral y Cheikh Anta Diop fueron decisivos para su posición anticolonial y panafricana. Y son claves hoy, para las reparaciones del colonialismo que los imperios deben hacer luego de las Declaraciones del Decenio Internacional de los Pueblos Afrodescendientes consagradas en Durban en el año 2003.

## Mapas descoloniales

La Bienal de Venecia “Extranjeros por todas partes” fue curada por el brasileño Adriano Pedrosa desplaza al Sur el meridiano del canon, por excelencia europeo, hacia los bordes abrazando lo trans-cultural, el transgénero y lo transdisciplinario. Supo curar, por cierto, la muestra “Historias Afro-Atlánticas” en el Museo de Arte de São Paulo en 2018.

Entre las obras que fueron seleccionadas cabe destacar *The Mapping Journey Project*, de la artista marroquí-francesa Bouchara Khalil (nacida en 1975) que muestra una serie de vídeos que detallan las historias de ocho personas que se han visto obligadas por circunstancias políticas y económicas a viajar ilegalmente y cuyos viajes encubiertos los han llevado por todo el Mar Mediterráneo. Khalili encontró a sus protagonistas por casualidad en puntos de tránsito de Europa, el norte de África y Oriente Próximo. Tras un encuentro inicial, la artista invitó a cada persona a narrar su viaje y trazarlo con rotulador permanente grueso sobre un mapa geopolítico de la región. Los vídeos muestran las voces de los sujetos y sus manos trazando sus trayectorias por el mapa, mientras sus rostros permanecen ocultos.



La exhibición es parte de *Citizens and Borders*, una serie de proyectos de The Museum of Modern Art. MOMA.

Las *poéticas del mar* son parte de nuestras historias más antiguas que inician en el agua. El Mediterráneo, que conecta lo que a veces llamamos Oriente, Occidente, Sur y Norte, es también el centro de gran parte de ese movimiento de desplazamiento para mirar el Mar Archipielar del Caribe con sus espejismos y lenguas colonizadas. ¿Cómo se conectan estas historias entre sí en la memoria ancestral con las que hoy atraviesan desde África el Mediterráneo para llegar a Europa y ser expulsados por el injusto orden global? ¿Cómo contar estas historias entre ambas orillas?

## **Sobre el libro. Una poética del entre**

Este libro bilingüe publicado en coedición con CLACSO en su Colección de Grupos de Trabajos y El Mismo Mar, Colección Poéticas del Mar. Voces del Sur & Diálogos Afrotransatlánticos, respeta la lengua original de cada artista y autora originaria de Brasil y de Argentina. Como una poética del entre, fue imaginado como una nueva lengua feminista que resuena en cada palabra, las traduce y las regurgita. Reúne una serie de ensayos, capítulos, poesía (visual) y cuentos escritos por destacadas artistas, académicas y activistas. Lleva la impronta de la *escrivência* (Evaristo) de una de las destacadas artistas contemporáneas, Rosana Paulino y de sus ancestras: Lélia Gonzalez y Conceição Evaristo.

La primera sección del libro se denomina “Piel / Pele”. Contiene una introducción de mi autoría intitulada “Rosana Paulino, activismos amefricanos y escrituras: ¿qué nos cuenta la contra-memoria colectiva de dolor y sanación de las heridas y cicatrices coloniales en el museo?”. Su propósito es situar los debates por la descolonización en los museos y en las academias a partir de las obras de la artista paulista en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires [MALBA], a inicios de 2024. La lectura de este giro, pienso, es pasible de ser comprendida en el contexto de las relecturas e inscripciones performáticas de intelectuales afrofeministas

que constituyen el legado de la generación contemporánea a las luchas contra el racismo y sexismo, cuyo símbolo es Marielle Franco. Sus ancestras inspiran sus artivismos: Lélia Gonzalez y su concepto de *Amefricanidade*; Carolina Maria de Jesus y su *Quarto de despejo*; Conceição Evaristo y sus *escrevivências*; la poeta Esmeralda Riberiro, autora de este libro.

Continúa el capítulo “Las costuras de la memoria: el arte de Rosana Paulino y la historia natural de Louis Agassiz”, de Marta Sierra quien hace dialogar la obra de Paulino con el discurso colonizador del siglo XIX y, en particular, con las dos series de fotografías llevadas a cabo por el científico suizo Louis Agassiz en Carolina del Sur y en Brasil. Las fotos tomadas en Brasil se complementan con la narración de la expedición Thayer (1865-1866) que escribe la esposa de Agassiz, Elizabeth, *A Journey in Brazil* (Un viaje en Brasil).

“Amefricanas: mulheres tecendo o futuro ancestral” de Maria Clara Cavalcanti y Marilene Quintino es el nombre del capítulo que prosigue. Inadaga en la obra artística de Rosana Paulino en diálogo con las artistas Aline Motta y Sônia Gomes. En el texto, se tensionan las narrativas históricas, los archivos y el canon artístico. En tanto propuestas estético-políticas, la lectura moviliza cuestiones fundamentales para la existencia femenina y negra como una potencia afectiva que nos abraza.

Cabe destacar el capítulo siguiente, de la curadora Hanayrá Nogueiros, cuyo ensayo “Costuras afroatlánticas en prácticas artísticas de mujeres en el Brasil contemporáneo” parte de pensamientos sobre curaduría de artes visuales y moda, para abordar cómo las prácticas artísticas de dos artistas negras, Rosana Paulino y Aline Motta, utilizan la costura y el tejido como dispositivos para narrar historias, repensar el pasado colonial brasileño e imaginar futuros posibles, ampliando la comprensión de las intersecciones entre arte y memorias afroatlánticas. Rosana Paulino usa prácticas artísticas plurales para elaborar narrativas sobre violencias coloniales y memorias vividas por cuerpos negros. En su obra, la costura y el acto de tejer son elementos de conexión que revelan



la presencia estructurante de las mujeres negras en la construcción social de Brasil. Aline Motta, por su parte, se sumerge en las historias y archivos de su familia para construir una cartografía poética de memoria, ancestralidad y negritud, combinando fotografía, video y materiales textiles para ampliar narrativas y contar historias que resuenan a través del tiempo y que hablan de manera íntima de asuntos que pueden ser colectivos. De generaciones diferentes, pero con actuaciones contemporáneas, las dos artistas, en sus obras, revelan cómo los vestigios del pasado pueden ser resignificados e incorporados en artes de autoría negra brasileña actuales, cuestionando y repensando la formación de identidades amefricanas, como nos diría Lélia Gonzalez.

La segunda sección se denomina “Cuerpos-archivos”. Inicia con un capítulo que versa sobre la obra de dos mujeres negras brasileñas entre los años de 1960 y 2024. Bajo el título, “Carolina Maria de Jesus e Rosana Paulino: (re)(co)existências insubmissas no eixo cultural Brasil-Argentina”, Marcelle Ferreira Leal trabaja entre las obras de la escritora afavelada Carolina Maria de Jesus y de la artista Rosana Paulino. Siguiendo sus viajes desde São Paulo hacia Buenos Aires, su visibilización en dos espacios entre acervos y archivos: la Biblioteca Nacional y el MALBA, ellas reinscriben una memoria contracolonial, un “viajar-mundos” al decir de la feminista decolonial María Lugones (1987). Allí la autora escribe:

[...] são mulheres que, existencial e artisticamente, não só alinhavam as frestas promovidas pelo sistema (neo)colonial, mas também promovem subversões ao imposto. Retomando o âmbito idiomático, elas exaltam o pretuguês e viabilizam o encontro Brasil-Argentina apesar das fronteiras linguísticas. Exemplifico as afirmações através das obras das escritoras, Quarto de despejo e a bandeira Pretuguês. (Capítulo en este libro)

Prosigue el capítulo “Poéticas del mar / Poéticas de la relación. Escrevivências, paisajes inmersivos y derecho a la opacidad para curadurías descoloniales” de mi autoría. El concepto curatorial de

“Poéticas del mar” nace inspirado en el pensamiento archipelar de Édouard Glissant en 2018. Se enlaza amorosamente a otro concepto, el de “poética erótica de la relación / poética da ralação” (Bidaseca, 2020; 2024) con el poder del eros de la escritora afro Audre Lorde, buscando promover prácticas estéticas situadas que promuevan la descolonización de las artes, de los museos y de las curadurías.

“Adelina e Rosana: mulheres negras da arte encruzilhadas do museu e do manicômio”, en coautoría con Jane Santos da Silva, Herika Marques Barcelos Lima e Isis Tulani Santos da Silva, presenta a la artista brasileira Adelina Gomes y su producción artística “Bruta”, que se interseca con la obra de Rosana Paulino. Principalmente en el abordaje de la exposición “Amefricana” problematiza la violencia de la diáspora. Las autoras hablan con las mujeres negras artistas plásticas acerca de la representación decolonial, como una referencia ancestral para romper finalmente con el silenciamiento de las *cuerpas* sujetadas por la colonia.

El libro finaliza con un cuento y con poesías de la escritora afro Esmeralda Ribeiro, que fueron originalmente publicados en *Cadernos Negros* por Quilombhoje, y que, gracias a la inmensa generosidad de su escritora, nos llegan hoy para abrazar estas nuevas curadurías poéticas descoloniales.

## Bibliografía

Bidaseca, Karina (2024). *Por uma poética da relação*. São Paulo: Mandaçaia editora.

Bidaseca, Karina y Inôcencio, Raisa (2022). *Lélia Gonzalez. Por un feminismo amefricano*. Buenos Aires: El Mismo Mar.

Bidaseca, Karina (2021). La piel y la cicatriz colonial. El desgarramiento y la escisión en dos artistas feministas palestina e israelí: Emily Jacir y Sigalit Landau. *Claroescuro* (20), 1-15. <https://doi.org/10.35305/cl.vi20.10>

Carneiro, Suelí (2005). Ennegrecer el feminismo. *Nouvelles Questions Feministes*, 24 (2), 21-26.

Crenshaw, Kimberlé W. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43 (6), 1 241-1 299. [Traducido por Raquel (Lucas) Platero y Javier Sáez].

Chakrabarty, Dipesh (2009). *Al margen de Europa*. España: Tusquets.

De Jesus, Carolina Maria (1960). *Quarto de despejo*. São Paulo: Francisco Alves.

Fanon, Frantz ([1952] 2017). *Piel negra, mascarar blancas*. Madrid: Akal.

Giunta, Andrea (s. f.). Rosana Paulino y el arte afrobrasileño. *Archivos Ensayos*. <https://www.malba.org.ar/rosana-paulino-y-el-arte-afro-brasileno/>

Gonzalez, Léila y Hasenbalg, Carlos (1983). *Lugar de negro*. Río de Janeiro: Editora Marco Zero.

Gonzalez, Léila (1988a). A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, (92-93).

Gonzalez, Léila (1988b). Por un feminismo Afrolatinoamericano. En Isis Internacional y MUDAR, *Mujeres por un Desarrollo Alternativo. Mujeres. crisis y movimiento. América Latina y el Caribe*, (9), 133-141.

Gonzalez, Léila (1988c). A categoría político cultural da amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, 73.

Lambertucci, Constanza (26 de marzo de 2024). La artista brasileña Rosana Paulino sutura la herida de la esclavitud. *El País*. <https://elpais.com/argentina/2024-03-26/la-artista-brasileña-rosana-paulino-sutura-la-herida-de-la-esclavitud.html>

Marra, Agnese (7 de marzo de 2018). La historia de la esclavitud siempre se ha escrito desde la mirada de los blancos. *Ctxt Contexto y Acción*, (159). <https://ctxt.es/es/20180307/Culturas/18254/Entrevista-Conceicao-Agnese-Marra-Brasil-esclavitud.htm>

Kilomba, Grada. (2021). *Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano*. Río de Janeiro: Editora de libros Cobogó.

Krenak, Ailton (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras. Brasil.

Lugones, María (1987). Playfulness, “World”-travelling, and Loving Perception. *Hypatia*, 2, 3-19.

Martins, Ana Carolina Lopes (2022). Léila Gonzalez en la formación de intelectuales afrobrasileñas: la agenda del feminismo negro en clave decolonial. En Karina Bidaseca e Inôncio Raima, *Léila Gonzalez. Por un feminismo amefricano*. Buenos Aires: El Mismo Mar.

Mbembe, Achille (2018). *Necropolítica*. São Paulo: N-1 edições.

Mbembe, Achille (2016). *Crítica de la razón negra*. Buenos Aires: Futuro Anterior.

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2024). *Exposición Amefricana*. [Catálogo].

Rios, Flavia, y Lima, Márcia (orgs.) (2021). *Léila Gonzalez. Por un feminismo afrolatinoamericano*. Rio de Janeiro: Zahar editores.

Simões, Igor M. (2019). *Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da arte brasileira*. [Tese, Doutorado em Artes Visuais]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Simões, Igor (2022). Todo cubo branco tem um quê de Casa Grande: racialização, montagem e históricas da arte brasileira. *Philia- Filosofia, Literatura y Arte*, 3 (1), 314-329. <https://seer.ufrgs.br/philia/article/view/113790>

Spivak, Gayatri Ch. (1998). ¿Puede el subalterno hablar? *Revista Orbis Tertius*, año 3 (6).

Viana, Elizabeth Di Espirito Santo (2006). *Relações raciais, gênero e movimentos sociais: O pensamento de Léila Gonzalez (1970-1990)*. [Tesis de Maestría]. UFRJ, Brasil.

# Las costuras de la memoria

## El arte de Rosana Paulino y la historia natural de Louis Agassiz

Marta Sierra

### Introducción. Situar, suturar, remendar

La obra de Rosana Paulino establece una relación intertextual con el registro fotográfico de la esclavitud. Obras como *Assentamento* (2013), *¿Historia natural?* (2016), *Paraíso tropical* (2017) y *Muro de la memoria* (2023) movilizan indicadores antropológicos de género y raza y establecen una crítica de la explotación colonial. En este capítulo pongo en diálogo la obra de Paulino con el discurso colonizador del siglo XIX y, en particular, considero las dos series de fotografías llevadas a cabo por el científico suizo Louis Agassiz en Carolina del Sur y en Brasil. Las fotos tomadas en Brasil se complementan con la narración de la expedición Thayer (1865-1866) que escribe la esposa de Agassiz, Elizabeth, *A Journey in Brazil* (Un viaje en Brasil).

Me gustaría organizar la discusión alrededor de dos tropos: el sitio o lugar de la esclavitud y la sutura y el *collage* como operaciones estéticas de descolonización. El sitio es central en la discusión científica del siglo XIX y su noción de la poligénesis. La sutura y el

*collage* son empleadas por Rosana Paulino como reescrituras del registro fotográfico de los cuerpos esclavos tal y como aparecen en la obra de Louis Agassiz. La obra de Paulino emplea imágenes que provienen de la expedición Thayer y que forman parte de este corpus clasificatorio. Agassiz es uno de los científicos que, junto con Charles Darwin, buscan, a mediados del siglo XIX, explicar el origen y la evolución del mundo natural. Mientras que Darwin propone su teoría de la evolución, Agassiz sostiene la de poligénesis que considera que las especies del mundo natural (entre las que incluía la especie humana) se clasifican de acuerdo con su ubicación en ciertas “provincias zoológicas” o sitios geográficos concretos. La poligénesis fue central en la ciencia norteamericana durante el siglo XIX y sirve como fundamento ideológico al esclavismo y la segregación racial.

Originalmente, Agassiz no se encuentra interesado en la cuestión de la raza y la historia de cómo llega a cultivar este interés es fascinante. El científico suizo llega a Boston a mediados del siglo XIX para dar una serie de conferencias sobre la glaciación y los peces, teorías que están en la base de la poligénesis. En los Estados Unidos de años previos a la Guerra Civil, la discusión científica de la raza se halla unida al rol social y económico de la esclavitud, un debate que conduciría a los estados esclavistas del sur a separarse del resto por considerar que una sociedad sin esclavos no era posible. Debido a su éxito en Boston, Agassiz es invitado a Columbia, Carolina del Sur, donde comisiona a Joseph Zealy, el primer grupo de retratos de esclavos que se conocen en los Estados Unidos. Los denominados los “daguerrotipos de Zealy” son tomados en un salón fotográfico rodeado de plantaciones sureñas y el médico que invita a Agassiz, Robert Gibbes, era dueño de una plantación y servía como médico atendiendo a esclavos en Columbia. Estos daguerrotipos son los que ayudan a Agassiz a consolidar la relación entre ciencia y esclavismo.

Además de las imágenes, examino en este capítulo el diario de viaje escrito por Elizabeth Agassiz en colaboración con su esposo.

*Un viaje en Brasil* tiene las características de un feminismo temprano que Mary Louise Pratt ha denominado como el discurso de “las exploradoras sociales del siglo XIX”, viajeras europeas y norteamericanas que reescriben el discurso naturalista científico por las experiencias de independencia personal, y el sentido de propiedad y una temprana autoridad social (Pratt, 2010, p. 293). La escritura de Elizabeth Agassiz que a veces ilustra con pintoresquismo, a veces con racismo, describe en detalle el universo social brasileiro del período. Mientras que para su esposo el sitio geográfico es un espacio de determinismo biológico, para Elizabeth los sitios son lugares de autodeterminación femenina que observa para las mujeres en Brasil.

Valeria Picolli y Pedro Neri describen la obra de Rosana Paulino como un “tejido social de remiendos” (Rosana Paulino: a costura da memória). El *collage* en la obra de Paulino hace referencia en forma directa o indirecta a la costura y al tejido como una labor intelectual y afectiva de unir fragmentos de memorias y voces. Este capítulo intenta, de modo similar, poner en diálogo las miradas y las voces de dos relatos sobre la experiencia racial en el Brasil del siglo XIX.

## **Muchos peces y pocos cuerpos. La formación del catálogo de Louis Agassiz**

Como creacionista, el estudio científico de la naturaleza era, para Agassiz, una tarea de reconstrucción de un plan divino. Sin embargo, y aunque parezca paradójico, para él la ciencia y la religión eran dos áreas completamente distintas. Basándose en el reporte que había hecho Johann Von Spix y en colaboración directa con Carl Friedrich von Martius, Agassiz desarrolla un estudio de algunos de los ejemplares de peces que se conservaban como material científico luego de la expedición a Brasil que Spix y Martius habían hecho entre 1817 y 1820. *Selecta Genera et Species Piscium Brasiliensium* se



publica en 1829 y garantiza a Agassiz un lugar de preeminencia en la ciencia europea y una invitación a Boston en 1846.

Louis Rodolphe Agassiz había llegado desde su Suiza natal a los Estados Unidos en 1846, invitado por John Amory Lowell para dar una serie de conferencias públicas en el prestigioso Instituto Lowell. Mentoreado por el gran naturalista y zoólogo francés Georges Cuvier, y luego por Alexander von Humboldt, Agassiz había alcanzado notoriedad en Europa, pero aún no había alcanzado la estatura de sus mentores. Humboldt sería un firme partidario suyo, promoviendo su trabajo e incluso ayudando a financiar su investigación y *Un viaje en Brasil* tiene numerosas referencias a los textos de Humboldt sobre la naturaleza americana. Su primera obra sobre los peces de Brasil (1829) concitó la atención de la comunidad científica. Le seguirían dos publicaciones sobre glaciares y fósiles. Lo más significativo de su carrera científica hasta este momento era que Agassiz había ideado un nuevo sistema de clasificación para ciertos fósiles de vertebrados y había introducido una teoría glacial que le valió elogios de geólogos famosos como Charles Lyell y Charles Darwin.

El método de deducción científica se basaba fundamentalmente en la observación, y en Agassiz la clasificación se basa en un criterio de anatomía comparada. En Boston, Agassiz conoce a Samuel George Morton padre de la “craneología americana” y para quien la clasificación racial dependía de la medida del cráneo en ejemplares que, desde distintos lugares del mundo, mercaderes, militares y misioneros le habían enviado. Morton medía la capacidad craneal usando pimienta y sus tipos demostraban de acuerdo con su teoría que cada raza era una especie diferente: blanco, indio, esquimal y negro (Wallis, 1995, p. 42). Morton y Agassiz intercambiarían ideas en Boston y llegarían a la conclusión de que tanto en las razas como en las clasificaciones zoológicas, los tipos raciales son determinados sobre la base de una ubicación geográfica y que son constitutivamente diferentes.

Antes de la teoría evolutiva de Darwin, el creacionismo era la doctrina científica por excelencia, esto es, la creencia de que todos los seres humanos descendían directamente de Adán y Eva. En 1850, la poligénesis o la teoría de que cada raza era una especie distinta, dominaba la etnología norteamericana. Es en esta fecha cuando la Asociación para el Avance de la Ciencia se reúne en Carolina del Sur con Louis Agassiz como su expositor principal y donde Robert Gibbes invita a Agassiz a visitar dos plantaciones en Carolina del Sur. El objetivo era el de demostrar sus teorías de poligénesis en relación con la pureza racial que estaba en la base del creacionismo. Lo cierto es que, de los siete esclavos que examinó Agassiz, solo cinco eran originarios de África ya que, para entonces, solo quedaba menos del 2 % de esclavos originarios de África en el estado de Carolina del Sur (Rogers, 2020, p. 67). Los daguerrotipos que se conservan son unos quince. Las fotos de Jack, Jem, Alfred, Delia, Renty, Fassena y Drana culminan un proceso de especulación científica sobre una teoría de los orígenes y las mezclas raciales.

Los daguerrotipos se agrupan en dos series de acuerdo con el momento de su comisión. La primera consiste en imágenes de los esclavos de pie, totalmente desnudos y fotografiados de frente, de perfil y de espalda. Esta práctica refleja un enfoque fisionómico que está en la base de la organización jerárquica de tipos humanos y que emplearían tanto la antropología como la criminología como forma de evidencia científica indisputable. El énfasis en el cuerpo como un documento de prueba de la clasificación racial sería central en los Estados Unidos para la noción de que negros y blancos no estaban genéticamente relacionados (Isaac, 2015, p. 4). El segundo grupo de la serie muestra las cabezas y torsos desnudos de tres hombres y dos mujeres. Esta serie se adhiere a un enfoque frenológico que enfatiza la clasificación a partir de la cabeza.

Los daguerrotipos incluyen el frente y el perfil de cinco esclavos. Ellos son: Jack, de la tribu de Guinea, un esclavo de Benjamin Taylor; Drana, la hija de Jack nacida en los Estados Unidos; Renty,

de la tribu de Congo, que también trabajaba en la hacienda de Taylor; Delia, la hija de Renty nacida en los Estados Unidos, y Fassena de la tribu Mandingo, un carpintero en la plantación de Wade Hampton II (Wallis, 1995, p. 46). Se cree que en abril o mayo de 1850 Alfred, Delia, Drana, Fassena, Jack, Jem y Renty fueron llevados de la plantación a la ciudad de Columbia y que, uno a uno, los cautivos fueron entrando a una habitación que tenía un piano, algunos muebles y un antecuarto en los que había una especie de toilette. No podremos nunca reconstruir lo que sintieron bajo la mirada de Zealy. Sus fotos (las primeras de esclavos en los Estados Unidos) quedarían abandonadas en un ático en el Peabody Museum de Harvard hasta que en 1976 un empleado las encontraría abandonadas en un baúl.<sup>1</sup>

El contexto de esta serie de daguerrotipos es el momento en que los Estados Unidos se encuentran consolidando su identidad territorial y política. La guerra se inicia debido al deseo expreso de abolir la esclavitud del presidente electo en 1860, Abraham Lincoln. En este contexto, las fotografías de Zealy forman parte de un interés segregacionista de los estados de la confederación que querían no

<sup>1</sup> En junio, pude visitar el Museo Peabody de Arqueología y Etnología en la Universidad de Harvard. Los denominados daguerrotipos "Zealy" se mantienen en su formato original. La encargada del archivo los había colocado sobre las mesas de exhibición. Se encuentran en su caja de madera original cubierta en su interior con el logo del fotógrafo de Carolina del Sur, Joseph Zealy. Ilisa Barbash me dio información adicional sobre el contexto de cómo los daguerrotipos llegaron a Harvard, traídos por Agassiz luego de su viaje a Carolina del Sur. Al parecer, en una noche de octubre de 1850, y durante una reunión de la Cambridge Scientific Society en la que se encontraban presentes entre otros Henry Wadsworth Longfellow y Ralph Waldo Emerson, Agassiz mostró los daguerrotipos en un círculo de intelectuales por primera vez. De acuerdo con Barbash, no hay ningún registro de esta reunión debido a que esa misma noche, la famosa cantante de ópera Jenny Lind (conocida como la ruiseñor suiza) dio un concierto en Boston. A partir de ahí, los daguerrotipos serían confinados a un baúl y nunca más se los vería hasta que en 1976 alguien los sacaría del encierro. Barbash cita la obra de Carrie Mae Weems, *From Here I saw what happened and I cried* (1995) como uno de los primeros intentos de traer a la luz los daguerrotipos desde una perspectiva crítica de raza. Más adelante, Barbash organizaría la publicación de *To Make Their Own Way into the World*, una compilación de estudios interdisciplinarios sobre los daguerrotipos y el tema de la esclavitud en los Estados Unidos.

solo mantener la esclavitud, sino también extenderla al sur de Estados Unidos e incluso más allá de sus fronteras. Alexandre Mendes contextualiza la expedición Thayer en el “sur más profundo” ya que, la región Amazónica funciona, en el siglo XIX, como un laboratorio de investigación entre las jerarquías sociales y naturales tan como describe Agassiz en la sección anteriormente citada (Mendes, 2002, p. 3). El Amazonas es un espacio de utopías raciales para los Estados Unidos, una extensión de la política expansionista expresada en el Destino Manifiesto.

La técnica del daguerrotipo se inicia como una práctica de retratar a las familias de clase burguesa. El proceso de tomar la foto se encontraba codificado de manera tal que el fotógrafo ocupaba el rol de un retratista, determinado la pose, la decoración y el uso de elementos auxiliares como una silla o una mesa en los que el sujeto fotografiado posaba su cuerpo o una parte de él. De hecho, los primeros daguerrotipos tenían un tiempo de exposición prolongado por lo que, como dice Walter Benjamin, el acto mismo de posar equivalía a un acto de meditar.<sup>2</sup> El fotógrafo tenía, generalmente, un conocimiento médico del cuerpo. Su capacidad de ubicar y leer los cuerpos dentro de un estudio es central para entender el daguerrotipo como un registro de una fisonomía y, con ella, de un “alma” (Sheenan, 2020, 190). Zealy posiciona los cuerpos para que puedan verse tres cuartos en la placa, alineándolos horizontalmente cerca, pero no totalmente en el centro, para que pareciera haber una cierta naturalidad en la imagen. Algunos de los daguerrotipos muestran la imagen de los esclavos sentados como la convención del estudio fotográfico del momento determinaba (Sheenan, 2020, p. 199).

<sup>2</sup> “La escasa sensibilidad a la luz de las primeras placas exigía una larga exposición al aire libre. Esta a su vez parecía hacer deseable instalar al modelo en el mayor retiro posible, en un lugar en el que nada impidiese el tranquilo recogimiento. [...] El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir no fuera, sino dentro del instante; mientras posaban largamente crecían, por así decirlo, dentro de la imagen misma [...]” (Benjamin, 1989, p. 68).

Por otro lado, la estética subyacente que notamos en esta serie es la de la construcción neoclásica de bustos griegos. Lo estético y lo científico se combinan en esta serie y, aunque la creación de tipos humanos nos resulte repulsiva y la mirada y la reproducción de estas imágenes linde con lo pornográfico, coincido con algunos críticos en que la técnica química del daguerrotipo hace de la serie Zealy un conmovedor ejemplo de seres humanos que nos generan empatía. Al contemplarlos personalmente hay un momento en que las fotos parecen hablar especialmente en la expresividad de los ojos. Mirarlos es entrar en el mundo de la esclavitud que encubre y descubre la densidad visual de la imagen. Walter Benjamin ha descrito la relación con la imagen fotográfica como una relación con un “inconsciente óptico”: “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia” (Benjamin, 1989, p. 67).

Estoy de pie en esa sala de museo, observando las imágenes, y la sensación es la de encontrarme en una sesión espiritual en que las almas de estas fotos hablan. ¿Cómo descifrar los detalles de esta imagen? ¿Qué parecen decir las marcas en su piel, sus ojos, la textura del pelo, los pliegos de una falda que cae sobre las caderas? Algunos historiadores han llevado hasta la obsesión esta pregunta, como ser el caso de Molly Rogers y David Blight en *Delia's Tears. Race, Science and Photography in Nineteenth-Century America*. Las fotos adquieren en este proceso de observación una vida propia que desafía el deseo de clasificación con las que se habían comisionado. Estos cuerpos que hablan y que desafían la fosilización de un ser en una serie de mediciones antropomórficas son cuerpos que enseñan en sus marcas, en sus arrugas, en la posición de una mano o en la ropa que descubre un busto, el trauma irresuelto de la esclavitud.

## En las ruinas del estudio fotográfico: Manaus

Esta semana ha sido bastante intrascendente. El Sr. Agassiz se ve impedido de emprender nuevas expediciones por la falta de alcohol. El próximo vapor traerá un suministro fresco de Pará; y mientras tanto, interrumpido en sus colecciones, está estudiando las diversas mezclas de razas, indios y negros, con sus cruces, de los cuales se encuentra un gran número aquí. Nuestra pintoresca barraca, que hemos dejado por alojamientos más cómodos en la casa del Sr. Honorio, sirve como salón fotográfico, y aquí el Sr. Agassiz trabaja la mitad del día con su joven amigo el Sr. Hunnewell, quien pasó casi todo el tiempo de nuestra estancia en Río aprendiendo fotografía, y se ha vuelto bastante experto en tomar retratos. (Agassiz y Agassiz, 1868, p. 278, traducción propia)

Así comienza el capítulo IX de *Un viaje en Brasil* en que Elizabeth Agassiz describe la improvisación que rodea las sesiones fotográficas en Manaus. Esta cita también revela que el motivo fundamental de Agassiz en Brasil no era el estudio científico de las razas sino el estudio de peces.<sup>3</sup>

En este contexto, las imágenes tomadas en Manaus revelan una compleja dinámica que deja mucho que desear del pretendido cientificismo de las tomas. Una pregunta central es hasta qué punto las personas fotografiadas consintieron en posar completamente desnudas en un espacio al aire libre y en el que había múltiples

<sup>3</sup> Darwin publica *On the Origin of Species* donde introduce por primera vez el concepto de lucha y supervivencia en lo que describe como un proceso de evolución natural. Aunque no se opone directamente a una noción creacionista divina, la teoría de Darwin establece un proceso de selección natural que es independiente de la creación divina y que Agassiz descartaría como un gran “error científico” (Gerassi Navarro, 2017, p. 164). Es la tensión con Darwin la que guía a Agassiz a realizar la expedición a Brasil entre 1865 y 1866. Aunque su objetivo inicial era el de recolectar ejemplares de fósiles y especies para ratificar la poligénesis, sería una serie de imágenes tomadas en Río de Janeiro y en Manaus las que alcanzarían vida propia y le darían una fama no deseada como científico racista.

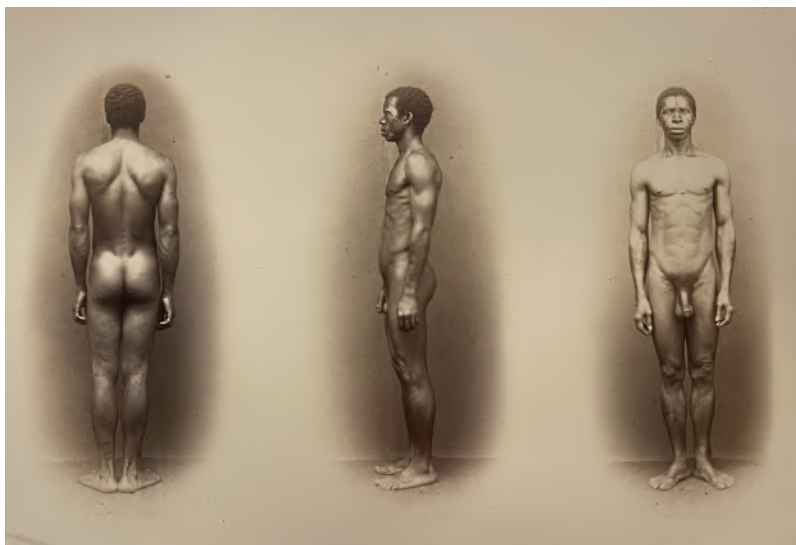
espectadores. Elizabeth Agassiz comenta de hecho que la mayoría de los voluntarios se hallaban recelosos de ser fotografiados:

La gran dificultad se encuentra en los prejuicios de la propia gente. Hay una superstición prevalente entre los indios y negros de que un retrato absorbe en sí mismo algo de la vitalidad del modelo, y que cualquiera es propenso a morir poco después de que se le tome la fotografía. Esta noción está tan profundamente arraigada que ha sido muy difícil de superarla. Sin embargo, últimamente el deseo de verse en una fotografía está ganando terreno gradualmente, el ejemplo de unos pocos valientes ha envalentonado a los más tímidos, y ahora se obtienen modelos mucho más fácilmente que al principio (Agassiz y Agassiz, 1868, pp. 278-279, traducción propia).

En su búsqueda de tipos raciales no mixtos, la población de esclavos de Brasil le prometía a Agassiz encontrar tipos humanos más puros que en los Estados Unidos. Los esclavos del país del Norte provenían de la costa Oeste de África, mientras que, en Brasil, eran de otras regiones del continente. A diferencia de la serie de imágenes en Manaos, en Río de Janeiro Agassiz comisiona una serie de retratos a un fotógrafo profesional, Augusto Stahl. Esta serie de imágenes sin imágenes de fondo incluye retratos frenológicos y de “trípticos somatológicos” con ejemplos de tipos étnicos africanos masculinos y femeninos en Río de Janeiro, y algunos chinos que vivían en la ciudad. En las composiciones de los trípticos, cada sujeto aparece desnudo y en posturas fijas, de frente, de espaldas y de perfil. Junto a las denominaciones étnicas, también aparecen otros términos como Muleque y Mulato, señalando categorías de edad, color y ascendencia que reflejaban la terminología empleada en la sociedad esclavista de la época, al mismo tiempo que revelan la inconsistencia científica de la tipología adoptada (figura 1).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Todas las imágenes se usan con expresa autorización del Museo Peabody de Arqueología y Etnología (Harvard University).

Figura 1



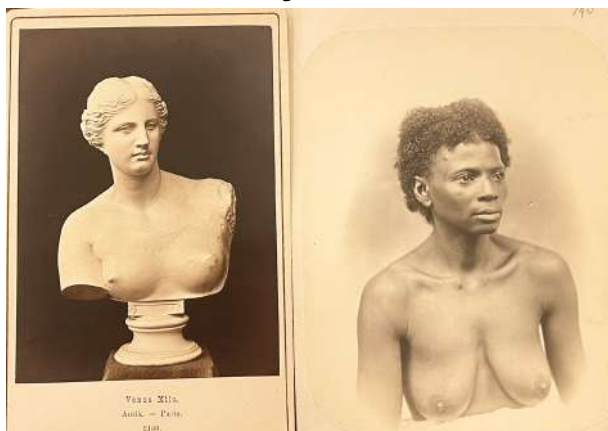
Cortesía Museo de Arqueología y Etnología Peabody, Universidad de Harvard

Para María Helena Machado, estas fotografías demuestran que la colección seguía instrucciones científicas debido a que Stahl revela un estilo neutral en las tomas de los modelos y emplea un cuidadoso etiquetado de los orígenes étnicos de cada sujeto (*Nineteenth-Century Scientific Travel and Racial Photography: The Formation of Louis Agassiz's Brazilian Collection*, 2024). Por otro lado, las imágenes muestran un modelo clásico de belleza lo que se nota en la composición que sigue el modelo de estatuas griegas clásicas (figuras 2 y 3).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> En las cajas que conservan las imágenes de la expedición Thayer se insertan postales con imágenes de bustos griegos y que sirven para el objeto de la comparación visual como notamos en las imágenes 2 y 3.

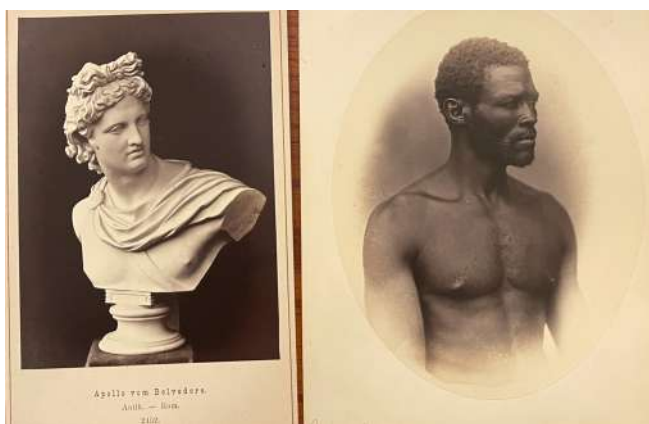


*Figura 2*



Cortesía Museo de Arqueología y Etnología Peabody, Universidad de Harvard.

*Figura 3*



Cortesía Museo de Arqueología y Etnología Peabody, Universidad de Harvard.

A diferencia de las de Río, las fotos que toma Walter Hunnewell muestran la falta de profesionalismo y la improvisación del estudio. No hay trípticos como en las imágenes de Stahl, sino fotos individuales de cuerpo completo y busto, con y sin ropa de aproximadamente

cincuenta personas que se seleccionan de manera arbitraria como ejemplos de “raza pura” o de “híbridos” (Isaac, 2015, p. 6). El contexto de las fotos es el espacio derruido que constituye el “salón fotográfico” de Manaos en las afueras de la barraca que describe Elizabeth Agassiz. Como observa John Monteiro, hay una significativa diferencia con las fotos de Stahl, en particular la imposibilidad de emular la creación de montajes de los trípticos de los cuerpos desnudos, de modo que las fotografías individuales se encuentran en una secuencia desordenada de frente, perfil y espalda. De este modo, las fotos de Manaos no siguen las convenciones de la fotografía racial científica de comparar el cuerpo desnudo del sujeto en distintas posiciones (Monteiro, 2024).

En segundo lugar, hay un dramatismo evidente en las imágenes que proviene quizás de la falta de voluntad de los sujetos de ser fotografiados como establece el relato de Elizabeth Agassiz. El trasfondo de las imágenes con paredes derruidas y la maleza cubriendo gran parte de la imagen aumentan la tensión visual de imágenes que narran una secuencia de violentamiento en donde los “modelos”, como los denomina Elizabeth Agassiz, se transforman bajo la mirada voyerista del fotógrafo. No hay indicadores de primitivismo, sino que mujeres y hombres aparecen vestidos con atuendos identificables para el observador occidental, las mujeres con vestidos con bastidores, joyas y ornamentos en el pelo. Las tomas indican una secuencia en que se les pide quitarse la ropa y vemos así el proceso en que el cuerpo va desnudándose paulatinamente (figuras 4 y 5).

*Figura 4*



Cortesía Museo de Arqueología y Etnología Peabody,  
Universidad de Harvard.

*Figura 5*



Cortesía Museo de Arqueología y Etnología Peabody, Universidad de Harvard.

Las imágenes muestran rostros que cuestionan e indagan al espectador. En lugar de cuerpos pasivos para ser medidos, estas fotos dejan traslucir una compleja dinámica de miradas encontradas. De hecho, William James, otro de los discípulos de Agassiz que acompañaba la expedición señala este elemento voyerista en las sesiones de fotografías de Manaos:

Luego fui al establecimiento fotográfico y fui admitido con cautela por Hunnewell con sus manos negras. Al entrar en la habitación, encontré al profesor tratando de persuadir a tres moças, a quienes llamó indias puras, pero que, según me pareció y luego se confirmó, tenían sangre blanca. Estaban muy bien vestidas con muselina blanca y joyas, con flores en el cabello y un excelente olor a pripiroica. Aparentemente refinadas, en cualquier caso no descuidadas, consintieron en que se les tomaran las mayores libertades, y dos de ellas, sin mucho problema, se desnudaron y posaron. Mientras estábamos allí, el Sr. Tavares Bastos entró y me preguntó burlonamente si estaba asociado al Bureau d'Anthropologie. (Machado, 2006, p. 23, traducción propia)

En el archivo del Museo de Arqueología y Etnología Peabody, la secuencia aparece desordenada y no se observa la esterilización visual de las imágenes de Stahl. Más aún, como observa astutamente James, no hay nada científico en la selección de los sujetos fotográficos, sino que se observa el voyerismo del fotógrafo confrontado con la mirada inquisitoria de los modelos. Hay una imagen en particular que devela las intervenciones de Agassiz en las sesiones fotográficas.

En la figura 6 observamos lo que parece ser el cuerpo de Agassiz o uno de sus discípulos, al lado de una mujer muy joven en lo que parece ser un intento de situar a la modelo en la posición correcta para la toma fotográfica. El contraste del cuerpo de un hombre vestido completamente de blanco contrasta con la desnudez de la mujer. Es imposible no pensar en cuál es el relato que acompaña estas imágenes. ¿Hasta dónde se trata de un consentimiento de ser fotografiado? ¿Cuál es el silencio del miedo que no narran las imágenes? Confrontada con los ojos de estos hombres y mujeres no

puedo evitar sentirme interpelada y hasta llevada en un viaje temporal imposible al momento de la toma (Figura 6).

*Figura 6*



Cortesía Museo de Arqueología y Etnografía Peabody.

Isaac observa que las imágenes tienen una determinada audiencia: la comunidad científica blanca. Sin embargo, no hay anotaciones científicas que acompañen cada imagen. En uno de los apéndices del libro, Louis Agassiz incluye detalles de los pechos de las mujeres indias o negras, mientras que omite el análisis en escrito de los genitales masculinos. No existe en el libro una comparación con las características de los cuerpos blancos, especialmente de las mujeres europeas. Las estatuas griegas sirven como sustitutos y elementos de comparación que demuestran una estética rígida basada en los rasgos caucásicos ideales (Isaac, 2015, p. 8). Es por ello que es difícil

entender cuáles son los tipos raciales representados. La discusión racial de *Un viaje en Brasil* tiene más bien una intencionalidad política de apelar al público de los Estados Unidos para evitar la mezcla racial y mantener la esclavitud. La Amazonia es entonces un espacio de recolección de ejemplares para apoyar la zoología creacionista de Agassiz, funciona como un contraejemplo cultural y racial de lo que se debe evitar en los Estados Unidos (Kury, 2001, p. 164). Un viaje en Brasil y el registro fotográfico que lo acompaña, demuestran las dos caras de la esclavitud como proceso transnacional y los peligros de lo que el texto describe como una “clase híbrida”:

Sin embargo, aquí esta mezcla de razas parece haber tenido una influencia mucho más desfavorable en el desarrollo físico que en los Estados Unidos. Es un tipo cuya claridad se ha vuelto borrosa, y el resultado es el de una combinación vaga a la que le falta carácter y expresión. Esta clase híbrida, aunque aún más marcada aquí ya que se le añade el elemento Indio, es muy numerosa en todas las ciudades y en las grandes plantaciones; quizás el hecho, tan respetado en Brasil, de que el negro libre tenga pleno acceso a todos los privilegios de cualquier ciudadano libre, tiende a aumentar antes que a disminuir su número. (Agassiz y Agassiz, 1868, pp. 292-293, traducción propia)<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Reproduzco aquí otro ejemplo de esta “advertencia” sobre la hibridez racial, en este caso en la voz de Louis Agassiz: “Permítanle venir a Brasil a cualquiera que dude de los pecados de esta mezcla de razas y se encuentre inclinado, gracias a una falsa filantropía, a romper las barreras entre ellas. Este no puede negar el deterioro que surge como consecuencia de la amalgama de razas, más extensa aquí que en ningún otro país del mundo, y que está borrando rápidamente las mejores cualidades del hombre blanco, del negro y del indio, y dejando como resultado una cruz de tipo no descriptivo, deficiente tanto en la energía física como mental. En un momento en que el nuevo estatus social del negro es un tema de vital importancia para nuestra educación cívica, mucho nos beneficiaríamos de la experiencia de un país en el que, aunque existe la esclavitud, hay mucha más libertad de la que un negro haya podido disfrutar en los Estados Unidos. Permítasenos aprender de esta lección doble: que se abran las ventajas de la educación para el negro, que se le den todas las chances de éxito que una cultura puede darle a un hombre que sabe cómo usarlas; pero que se respeten las leyes de la naturaleza, y que las prácticas (sociales) del hombre negro, nos permita preservar tanto como sea posible, sus características nacionales distintivas, y la integridad de su propia (raza)” (p. 293, la traducción me pertenece).

## La reescritura del paraíso tropical

Aunque el objetivo fundamental de *Un viaje en Brasil* sea la narración de la observación científica, el relato es un *collage* que incluye transcripciones de los discursos y cartas de Louis Agassiz, dibujos de la naturaleza brasileña, narraciones sobre las experiencias del viaje y las relaciones con la población brasileña. Hay extensas secciones en las que Elizabeth Agassiz comenta sobre la diversidad racial de Brasil, la esclavitud y su repudio de esta institución, el rol de las mujeres y las costumbres que considera más llamativas. Como señala Nina Gerassi Navarro, la observación juega un papel central en la construcción del conocimiento y revela el interés de Elizabeth de explorar la práctica del discurso científico al tiempo que incluye su opinión personal y la narración experiencial (Gerassi Navarro, 2017, p. 170).

Así como los cuerpos, la naturaleza desafía el deseo de catalogar y clasificar. Las descripciones de *Un viaje en Brasil* siguen el formato que Mary Louise Pratt ha denominado como la “vista o cuadro” tal como se observa en textos como los de Alexander von Humboldt en su *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente* hecho en 1799 hasta 1804 y que inspira el concepto de “ojos imperiales” en Mary Louise Pratt. Humboldt emplea el “modo estético de tratar los temas de la historia natural” para evitar el excesivo uso de detalles científicos: “La solución de Humboldt en sus Cuadros fue fusionar la especificidad de la técnica con la estética de lo sublime. Estaba convencido de que la descripción estética vívida se vería complementada e intensificada por las revelaciones de la ciencia acerca de las fuerzas ocultas que hacían funcionar la naturaleza” (Pratt, 2010, p. 230).

Elizabeth Agassiz se mueve entre esta tendencia a lo sublime y al pintoresquismo y una relación vivencial o experiencial con la naturaleza brasileña. La descripción es la estrategia por excelencia de la observación científica que practica en su relato y por

la que busca establecer un diálogo con el discurso científico de su esposo. Lo que me parece central de señalar a este respecto es que, mientras su esposo observa el mundo natural solo desde una perspectiva clasificatoria, el relato de Elizabeth se halla enmarcado en lo experiencial y por una integración del discurso científico con el mundo social. Son así también numerosas las escenas de profundo goce de los sentidos como aquellas en las que describe el contacto con las flores o los rituales del baño y que se pueden describir como momentos de empoderamiento feminista.<sup>7</sup>

En la integración de lo humano y lo natural, Elizabeth Agassiz transforma lo que debería ser un cuadro de observación científica en un espacio de interacción con el otro del discurso colonial. En *Un viaje en Brasil*, Elizabeth Agassiz también hace un *collage* de discursos científicos, artísticos y literarios que desarma el cientifismo racial exhibido en los escritos de su esposo. En su inicio, *Un viaje en Brasil* tenía el objetivo de enmarcar las teorías de su esposo en el relato de la expedición. Sin embargo, tanto por la forma como por el contenido de su relato, Elizabeth Agassiz termina subvirtiendo el discurso científico y estableciendo una lectura irónica del mismo (Bergman, 1995, p. 84). Esto es particularmente evidente en su relación con las mujeres en Brasil. Agassiz nota la subyugación de la mujer a una estructura social centrada en el patriarcado, pero también observa momentos de individualidad y de goce para la mujer que son limitados en la sociedad norteamericana de la que ella proviene. Agassiz emplea el término “sitio” en numerosas

<sup>7</sup> La textura misma del Amazonas ha cambiado; es más espesa y amarilla que cuando lo ascendimos, y está mucho más cargada de madera flotante, pastos sueltos y escombros de todo tipo arrastrados desde la orilla. Las flores silvestres también son más abundantes que cuando subimos el río en septiembre; no son plantas delicadas y pequeñas, que crecen bajas entre musgos y hierba, como nuestras violetas, anémonas y similares; sino grandes flores, cubriendo árboles altos y semejantes a exóticas en casa, por su color rico y su poderoso olor. De hecho, las flores de los bosques amazónicos siempre me recuerdan a las plantas de invernadero: y a menudo llega una cálida brisa desde las profundidades del bosque, cargada de humedad y perfume, como el aire de la puerta abierta de un conservatorio (Agassiz y Agassiz, 1868, p. 352, traducción propia).



secciones, sitios donde la mujer adquiere autonomía social al estar a cargo de la familia y su subsistencia:

Pero volviendo al sitio. La habitación que he descrito estaba en un lado de un terreno despejado y cuidadosamente barrido, alrededor del cual, a diversas distancias, se encontraban varias pequeñas “casinhas” con techo de paja, como las llaman, consistiendo en su mayoría de una sola habitación. Pero además de estas, había una casa más grande, con paredes y piso de barro, que contenía dos o tres habitaciones y tenía una veranda de madera al frente. Este era el establecimiento privado de la Señora. Un poco más abajo en la colina estaba la cocina de mandioca y todo el aparato correspondiente. Nada podía ser más ordenado que toda el área de este sitio, y mientras estábamos allí, dos o tres chicas negras fueron enviadas a barrerlo de nuevo con sus rígidas escobas de ramitas. (Agassiz y Agassiz, 1868, p. 267, traducción propia)<sup>8</sup>

Me gustaría poner en diálogo esta construcción de lo natural con la obra de Rosana Paulino quien, por medio de la técnica de *collage*, deconstruye la mirada alienante del colonizador en relación con el mundo americano. En su serie *Paraíso natural* (2017) la artista propone una reescritura decolonial de la perspectiva eurocentrada sobre la naturaleza americana. Sus imágenes yuxtaponen ilustraciones científicas que se incluyen en los relatos de viaje del siglo XVIII y XIX como ser las de plantas o bien las imágenes de los cráneos tan caras a la antropología temprana. Superpuestas, hay imágenes de mujeres en trajes típicos algunas de ellas sin rostro, imágenes similares a las costumbristas que aparecen en la serie de Río de Janeiro

<sup>8</sup> El siguiente ejemplo describe una observación similar en relación con la mujer indígena: “Sin embargo, debo decir que la vida de la mujer indígena, en la medida en que la hemos visto, parece envidiable en comparación con la de la dama brasileña en los pueblos amazónicos. La primera tiene una vida saludable al aire libre; tiene su canoa en el lago o río y sus senderos a través del bosque, con perfecta libertad para ir y venir; tiene sus ocupaciones diarias asignadas, estando ocupada no solo con el cuidado de su casa y sus hijos, sino también haciendo farinha o tapioca, o secando y enrollando tabaco, mientras los hombres están pescando y cazando tortugas; y tiene sus frecuentes días de fiesta para alegrar su vida laboral” (Agassiz y Agassiz, 1868, p. 273, traducción propia).

hechas por Stahl. En una de estas obras hay, por ejemplo, la ilustración de la orquídea con su nombre científico de *Vanilla dietschiana*. *Paraíso tropical* dialoga críticamente con el Brasil que vemos en el relato de viaje de los Agassiz, un extraño paraíso para ser descifrado a partir de exhaustivas especulaciones asombrosas sobre la vegetación o la población americana. *Geometría a la brasileña* (2018) es una serie que complementa la anterior y que trabaja con la escala y la inclusión de figuras geométricas en colores primarios. La extensa familia de las orquídeas, que tanto encantó a los naturalistas europeos por su variedad se nombra con sus denominaciones científicas. Así como en la imaginación de Agassiz, la artista refiere intertextualmente a la categoría taxonómica de “especies” incluye seres humanos y plantas, de donde fue secuestrada la mayor parte de las personas esclavizadas en Brasil.

*Un viaje en Brasil* revela una serie de procesos de revelación y ocultamiento. Las fotografías tomadas con la intención de establecer una clasificación racial se hallan omitidas. El contexto de las sesiones fotográficas o hasta qué punto Agassiz dio instrucciones a Walter Hunnewell sobre cómo seleccionar los sujetos o como elaborar las tomas también está ausente. En los relatos de Elizabeth Agassiz hay un proceso de contextualización más específico sobre la experiencia de viaje en lo que Mary Louise Pratt denomina la “zona de contacto” pero con limitaciones que no incluyen la voz del otro. El arte de Rosana Paulino demuestra el bloqueamiento de la visión por medio de los cuadrados y rectángulos que cubren los ojos de las personas negras e indígenas representadas en las obras. La geometría las excluye y las fuerza a ver el mundo, a sí mismas, a los suyos y a las suyas desde una perspectiva histórica unilateral. *Un viaje en Brasil* devela lo que Achile Mbembe denomina como la visión fantasmagórica del colonizador, una imaginación que engendra un otro, un simulacro, un fantasma (Mbembe, 2016, p. 71).

## Los fantasmas de la colonización

*Hay una máscara de la cual oí hablar muchas veces durante mi infancia. La máscara que Anastacia estaba obligada a usar. Los varios relatos y descripciones minuciosas parecían advertirme que esos no eran meramente hechos del pasado, sino memorias vivas enterradas en nuestra psique, listas para ser contadas. Hoy quiero recontarlas. Quiero hablar sobre la máscara del silenciamiento.*  
(Grada Kilomba, 1990, p. 33)

La “amefricanidad”, el concepto acuñado por Lélia Gonzalez busca dar cuenta de aquello que está silenciado en lo que la autora denomina el “racismo disfrazado” (Gonzalez, 1988, p. 72). Solo al afirmar este relato silenciado es posible reconstruir la contracara de la historia dominada por el “occidente blanco” y este es el objetivo de la “amefricanidad”: reflejar una conciencia efectiva de los descendientes africanos para que puedan liberarse del “cautiverio del lenguaje racista” (Gonzalez, 1988, p. 76). La experiencia del esclavo tal como revelan las imágenes comisionadas por Louis Agassiz es la de una sujeción, un amarramiento de voluntades y cuerpos. La fotografía congela esta experiencia y plasma en una imagen la cara de la esclavitud.

Como evidencia la imagen de la esclava Anastacia que inspira la reflexión de Grada Kilomba, la máscara-bozal tiene el objetivo de alienar el deseo y el placer y de instalar un sentido de mudez y de miedo (Kilomba, 1990, p. 33). En los daguerrotipos de Zealy y las imágenes de la expedición Thayer los cuerpos sufren otro tipo de confinamiento. No hay bozales ni cadenas, sino que se trata de la posesión visual en un estudio que los modelos probablemente hayan experimentado también como una sala de tortura. Sin embargo, estas imágenes también nos revelan los efectos de la violencia de la mirada colonial. Como señala Franz Fanon,

El colonizador no está solo en ser una persona no grata para los nativos. También es un prisionero de su propia humanidad. Vive en una atmósfera de violencia, que a su vez se desata contra él. El mundo colonial es un mundo maniqueo, dividido en compartimentos, dividido en grupos estrechamente opuestos, recludos dentro de circuitos cerrados. (Fanon, 1963, p. 41)

La serie *Assentamento* (2013) de Rosana Paulino toma fotografías de la Expedición Thayer y las secciona y sutura de nuevo el cuerpo y su corazón expuesto y sangrante después de su violación por la mirada supremacista blanca del biólogo de Harvard. A cada lado de la imagen, ramas mezcladas con réplicas de arcilla de brazos humanos, evocan labor que extingue los cuerpos y el trabajo esclavo. Imposible no pensar, por ejemplo, en la economía de la caña de azúcar y los trapiches operados manualmente. La instalación incluye sonidos e imágenes del mar que hablan de las historias amputadas de aquellos obligados a realizar la travesía y los muchos retornos imaginados. Este constante movimiento, tanto físico como conceptual, de cruzar, asentarse y reasentarse después del desplazamiento crea la base para pensar en los espacios-tiempo negros.

Las suturas hablan del significado de “assentamento” como un “registro”, el registro de la mirada de superioridad blanca y sus fantasías. Paulino nos confronta con el cuerpo violado, y reconoce las distorsiones de las vidas y cuerpos de las mujeres esclavizadas que son inherentes en el archivo que las desfigura y fragmenta. En el Candomblé, un *assentamento* es el ritual de convertir la tierra en un terreno sagrado e implica plantar la energía colectiva de la comunidad. El término “assentamento” refiere además a la colocación de una base en el proceso de habitar un espacio. Asentarse es una doble referencia tanto al origen de un nombre como al acto de habitar. Rosana Paulino hace de un cuerpo un acto comunitario, un proceso de reintegración de un cuerpo a una historia que va más allá de lo personal. Para sentar las bases para el este conocimiento silenciado, *Assentamento* exhibe las construcciones

coloniales de raza, género y sexualidad. En Brasil, estas geografías fugitivas de asentamiento se producen, cognitiva y físicamente, como la *calunga* y el quilombo (Leu, 2024, p. 54).

*Assentamento* es una obra multisensorial que nos posiciona en el complejo escenario de la experiencia de la esclavitud de Brasil. Escucharla, mirarla, experienciarla a la luz de las imágenes de los archivos Agassiz y del relato de *Un viaje en Brasil* es un acto de reivindicación de una historicidad, y una forma de situarnos en una mirada, sentarnos en los ojos que nos interpelan desde los daguerrotipos de Zealy o las imágenes de Hunnewell. *Assentamento* es descolocarnos para entrar al mundo de las voces que las imágenes no pueden recrear, ubicarnos en un espacio de reconstrucción y de sanación de la violencia de la colonización.

## Bibliografía

Agassiz, Elizabeth, y Agassiz, Louis (1868). *A Journey in Brazil*. Boston: Ticknor and Fields.

Barbash, Ilisa; Rogers, Molly, y Willis, Deborah (2020). *To Make Their Own Way in the World*. Cambridge: Aperture and Peabody Museum Press.

Barthes, Roland (1981). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. [Translated by Richard Howard]. New York: Hill and Wang.

Benjamin, Walter (1989). "Pequeña historia de la fotografía". En *Discursos Interrumpidos I*. [Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre]. Madrid: Taurus.

Bergmann, Linda S. (1995). "A Trouble Marriage of Discourses: Science Writing and Travel Narrative in Louis and Elizabeth Agassiz's A Journey in Brazil". *Journal of American Culture*, 18 (2), 83-88.

Fanon, Franz (1963). *The Wretched of the Earth. Traducción de Constance Farrington*. [Prefacio de Jean-Paul Sartre]. New York: Grove Press.

Gerassi Navarro, Nina (2017). "Elizabeth Cary Agassiz: The Art of Scientific Observation". En *Women, Travel, and Science in Nineteenth-Century Americas. The Politics of Observation* (pp. 51-230). New York: Palgrave Mcmillan.

González, Lélia (1988). "A categoria político-cultural de americanidade". *Tempo Brasileiro* (92-93), 69-82.

Isaac, Gwyniera (2015). "Louis Agassiz's Photographs in Brazil: Separate Creations". *History of Photography*, 21 (1), 3-11.

Kilomba, Grada (1990). *Memórias da Plantação. Episódios de racismo cotidiano*. [Tradução Jess Oliveira]. Rio de Janeiro: Cobogó.

Kury, Lorelai B. (2001). "A sereia amazônica dos Agassiz: zoologia e racismo na Viagem ao Brasil". *Revista Brasileira de História*. São Paulo, 21.41: 157-172.

Leu, Lorraine. (2024). "Settlement: Rosana Paulino and Black Women's Insubordinate Geohistories." *Afterall* (55-56): 46-61.

Machado, María Helena (ed.) (2006). *Brazil Through the Eyes of William James: Diaries, Letters, and Drawings, 1865-1866*. Cambridge / Massachusetts: Harvard University Press.

Machado, María Helena. (8 de mayo de 2012). "Nineteenth-Century Scientific Travel and Racial Photography: The Formation of

Louis Agassiz's Brazilian Collection". *Mirror of Race*. <http://mirrorofrace.org/machado/>

Mbembe, Achille (2016). *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. [Traducción de Enrique Schmukler. Prólogo de Verónica Gago y Juan Obarrio]. Barcelona: Futuro Anterior Ediciones.

Mendes, Alexandre (2002). "William James and the Deepest South". *Transatlántica*, (1), 1-18.

Monteiro, John M. (8 de mayo de 2012). "Mr. Hunnewell's Black Hands: Agassiz and the 'Mixed Races' of Manaus". *Mirror of Race*. <https://mirrorofrace.org/monteiro>

Nery, Pedro, y Piccoli, Valéria (2018). *Rosana Paulino: a costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo. <https://museudeartedorio.org.br/programacao/a-costura-da-memoria-2/>

Pratt, Mary Louise (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. [Traducción de Ofelia Castillo]. México: Fondo de Cultura Económica.

Rogers, Molly (2020). "This Intricate Question. The 'American School' of Ethnology and the Zealy Daguerrotypes". En Ilisa Barbash, Molly Rogers y Deborah Willis (eds.), *To Make Their Own Way in the World* (pp. 61-70). Harvard: President and fellows of Harvard College.

Sheenan, Tanya (2020). "Scientific Operations in the Early Photographic Studio". En Ilisa Barbash, Molly Rogers y Deborah Willis (eds.), *To Make Their Own Way in the World* (pp. 187-204). Harvard: President and fellows of Harvard College.

Wallis, Brian (1995). "Black Bodies, White Science. Louis Agassiz's Slave Daguerrotypes". *American Art*, (summer), 39-61.

# Amefricanas: mulheres tecendo o futuro ancestral

*Maria Clara M. Cavalcanti e Marilene R Quintino*

*“(...) se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral,  
porque já estava aqui.”*

Ailton Krenak

Este texto começa - e se prolonga - naquilo que Antônio Bispo dos Santos (2023) chamaria de confluências, ou que Ailton Krenak (2022) chamaria de alianças afetivas entre ideias, pensamentos e corpos que propõem tanto leituras como propostas de mundo. Em seu livro *Futuro Ancestral* (2022), o líder indígena Krenak sugere que tomemos a ancestralidade como princípio filosófico e político de onde partir para pensar e promover as mudanças que nos ajudarão a construir lugares mais horizontais, de cuidado coletivo, sobrevivência e reconexão. Este capítulo se organiza a partir da premissa de que as mulheres negras, indígenas e atravessadas pela experiência da colonização em Abya Yala têm, já há muito tempo, elaborado formas de existência e resistência que nos informam tanto poéticas e políticas de memória, assim como, a partir de um olhar para a ancestralidade, sugerem e mobilizam novas formas de existirmos e nos relacionarmos coletivamente. Para Krenak, alianças afetivas pressupõem “afetos entre mundos não iguais” (2022, p.82), assim como as confluências para Antônio Bispo dos Santos, se tratam de



convergências entre elementos diferentes, mas que se aproximam em suas próprias cosmovisões:

Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida. De fato, a confluência, essa palavra germinante, me veio em um momento em que a nossa ancestralidade me segurava no colo. Na verdade, ela ainda me segura! Ando me sentindo no colo da ancestralidade e quero compartilhar isso (Santos, 2023, p.4-5).

Dessa forma, é possível aferir que há laços, teias, confluências e alianças afetivas entre mulheres que resistem à colonialidade e ao racismo, em sua produção acadêmica, artística e afins. Mulheres como Lélia Gonzalez, Rosana Paulino, Aline Motta e Sônia Gomes, que em seus centramentos e descentramentos, em suas formas de subverter cronologias, constroem futuros ancestrais. Na direção do que nos convida Antônio Bispo dos Santos - a de aprender com quem não se deixou colonizar - vamos a elas.

### **América Ladina - confluências entre arte e pensamento**

A celebração da figura de Lélia Gonzalez pelos chamados feministas negros no Brasil remete à um contexto de retomada sócio-político e cultural em que a relevância de suas fabulações sobre a potência do legado das pessoas negras e racializadas, especialmente as mulheres, faz menção não somente à conformação do país, mas de todo um continente. Não obstante a reivindicação de sua obra ocorra de forma cruelmente tardia para mulheres que sustentam com seus corpos o peso de mais de cinco séculos de múltiplas opressões, conceitos como “América Ladina” ecoaram alto, se fazendo ouvir e reverberar (e provocar) na academia, nos ativismos, nas artes, na literatura, entre outros lugares em que “mulheres com mais de 500 anos” (re)contaram suas histórias.

É importante lembrar que Lélia Gonzalez é uma intelectual afroindígena brasileira, de origem empobrecida, que se formou em História, Geografia e Filosofia. Mestre em Comunicação Social e Doutora em Antropologia, Lélia atuou na fundação de instituições como o Movimento Negro Unificado (MNU), o Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN), o Coletivo de Mulheres Negras N'zinga - primeiro coletivo de mulheres negras do Brasil, entre outros. Falecida em julho de 1994, sua produção ficou invisibilizada, inclusive no Brasil, durante décadas. Nos últimos dez anos, pelo menos, a retomada de seus textos, conferências e afins permitiram que suas ideias e categorias circulassem por diferentes espaços. Seus livros foram traduzidos para inglês, o francês e espanhol. Lélia Gonzalez é referência para diferentes intelectuais importantes, que conectam seus pensamentos aos dela:

“El pensamiento de Lélia es radical, atravesado por el debate sobre la miscigenación y la violencia sexual de la esclavitud, recuperado, como vimos, por Sueli Carneiro. No dudó en criticar a la izquierda brasileira de los setentas, por reproducir la injusticia racial; al feminismo por no reconocer esa opresión, y al movimiento negro por reproducir la opresión sexual. Para contestar al cientificismo académico, se valió del psicoanálisis y de intelectuales negros como el destacado martiniqués Fanon. Las marcas del legado fanoniano en el feminismo negro de Brasil nos permiten interpretar la categoría de *amefricanidad* de Lélia Gonzalez” (Bidaseca; Inôcencio, 2023, p. 16).

A intelectual, insubordinada e ironicamente tensionou como ninguém a incapacidade de pessoas tomadas pela “neurose cultural brasileira” de ler o “pretuguês” tão negritado no cotidiano da sociedade brasileira (Gonzalez, 1984). Acessando tanto um vasto repertório acadêmico quanto de lutas, Lélia interpretou o Brasil e os continentes amefricanos a partir dos olhos daquelas pessoas que observavam o que se queria invisibilizado pela branquitude (Bento, 2022). A inquestionável assertividade de suas elaborações pode ser percebida desde as leituras do diário de Maria Carolina de Jesus

escrevendo nas margens do papel e das grandes cidades “...Eu classifico São Paulo assim: O Palácio é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (Jesús, 1980).

Vale observar como a astúcia do olhar da pensadora demonstra como se produziu um vocabulário “contracolonial” (Santos, 2019) que desafiou, a seu tempo, as estruturas da colonização. No caso da proposta das permanências que dão origem ao pretuguês, ela questionava à colonialidade de uma suposta norma culta que descon siderava a resistência da língua bantu na oralidade e, como mais tarde seria reivindicado, na escrevivência das mulheres negras: “A minha voz ainda ecoa versos perplexos com rimas de sangue e fome” (Evaristo, 2017), lembrando assim como a língua é um veículo privilegiado da transformação cultural.

Em diferentes momentos de sua produção, Lélia elucubra a ideia de que a função de cuidado e aleitamento exercido por mulheres negras escravizadas que assumem a função “mãe preta” atuou na formação dos filhos dos colonizadores brancos e que, apesar dos processos de (de)negação, também eles carregam consigo as marcas da língua originariamente materna, o ‘pretuguês’. Assim a língua, não permite o apagamento das raízes africanas na cultura brasileira. Trata-se, portanto, de uma resistência cultural. Ao mesmo tempo, a função de aleitamento e cuidado das chamadas “mães pretas” para com crianças brancas presumiu o abandono involuntários de seus próprios filhos, crianças pretas, de quem a escravidão tirou o leite para alimentar crianças brancas:

“É interessante constatar como, através da figura da “mãe-preta”, a verdade surge da equivocação (Lacan, 1979). Exatamente essa figura para a qual se dá uma colher de chá é quem vai dar a rasteira na raça dominante. É através dela que o “obsuro objeto do desejo” (o filme do Buñuel), em português, acaba se transformando na “negra vontade de comer carne” na boca da moçada branca que fala português. O que a gente quer dizer é que ela não é esse exemplo extraordinário de amor e dedicação totais como querem os brancos e nem tampouco

essa entreguista, essa traidora da raça como quem alguns negros muito apressados em seu julgamento. Ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a mãe. Porque a branca, na verdade, é a outra. Se assim não é, a gente pergunta: que é que amamenta, que dá banho, que limpa cocô, que põe prá dormir, que acorda de noite prá cuidar, que ensina a falar, que conta história e por aí afora? É a mãe, não é? Pois então. Ela é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira. Enquanto mucama, é a mulher; então “bá”, é a mãe. A branca, a chamada legítima esposa, é justamente a outra que, por impossível que pareça, só serve prá parir os filhos do senhor. Não exerce a função materna. Esta é efetuada pela negra. Por isso a “mãe preta” é a mãe (Gonzalez, 1984, p. 235).

Aí está o que Lélia Gonzalez (1984) vai chamar de “neurose cultural brasileira”, esse fenômeno que pode parecer paradoxal, mas que a autora caracteriza, em seu diálogo com a psicanálise, como neurose. O conflito entre os desejos do inconsciente aqui se materializam no fato de que as mulheres negras foram responsáveis pelo aleitamento, criação e garantia de sobrevivência de crianças brancas, o que parece incompatível com a exterioridade da escravidão e do racismo, mas que, no caso brasileiro, se constitui como fenômeno que busca ocultar conflitos, mas que reafirma sistematicamente, na prática, a violência.

Interessante notar como, nas mais recorrente imagens e vídeos veiculados pelos movimentos negros, Lélia Gonzalez aparece com seus cabelos crespos e curtos. É, aparentemente, fácil perceber ali a conexão da pensadora e ativista com signos que fizeram parte de uma determinada estética negra adotada no Brasil durante as décadas de 1970 a 1980. Essa –e não a imagem de Gonzalez usando peruca de cabelos lisos– foi a eleita pelos feminismos negros atuais. Talvez porque nela estivesse sintetizado o processo de (re) descoberta e/ou (re)construção da autoestima negra que muitas mulheres, assim como a própria Lélia, atravessaram (e atravessam diariamente). Um processo que remete à complexidade e crueldade do racismo estrutural brasileiro (Almeida, 2018).

*Figura 1. Fotos 3x4 de Lélia entre os anos de 1960 e 1980.*



*Fotos 3x4 de Lélia Gonzalez entre os anos 1960 e 1980 (Foto: Acervo Lélia Gonzalez)*

Fonte: <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2021/04/lelia-gonzalez-e-moda-como-intelectual-fez-do-estilo-um-aliado-na-construcao-da-sua-identidade-racial.html>

González, em boa parte de sua produção, enfatizou a sofisticação do racismo latino americano, que é exitoso o suficiente para “manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento (González, 1988). Dessa forma, a hegemonia e permanências de construções de narrativas, imagens e signos que denegam a beleza negra fragmenta a autoestima racial, produzindo muitas vezes processos violentos de “embranquecimento”. Este “embranquecimento” se efetiva, como bem nos lembra Gonzalez, pouco como constructo real, e mais como resultado de um conjunto de narrativas coloniais/brancas/produzidas pela colonialidade e que se empenham em determinar o que é bonito/feio,

bom/ruim, como estratégia de controle. Dessa forma, a valorização e construção subjetiva e coletiva de orgulho em relação aos traços e aos cabelos crespos, por exemplo, transformam-se em ferramenta política de protesto e enfrentamento ao racismo.

*Figura 2. Campanha publicitária Bombril 2012.*



Fonte: <https://veja.abril.com.br/blog/radar/bombril-na-berlinda/>

Mas, o enfrentamento dessas estratégias de apagamento do racismo não é, de nenhuma forma, simples e linear. A referida sofisticação da “ideologia do branqueamento” à brasileira, que González afere, é permanentemente atualizada, podendo, inclusive, é permanentemente atualizada podendo, inclusive, apropriar-se do próprio processo de autoestima das mulheres negras. Esse é o caso, por exemplo, da propaganda acima reproduzida pela principal marca de esponja de aço para lavar louças do Brasil, inúmeras vezes utilizada como uma forma de associação pejorativa dos cabelos crespos a um suposto “cabelo ruim”.

É contra essa espantosa capacidade de apropriação e cooptação discursiva e imagética que as mulheres negras têm que lutar desde

muito cedo. A emulação, reprodução e perpetuação do discurso de “harmonia das raças” está patente também em uma linguagem que vende o contínuo e doloroso processo de “domar”, “domesticar” e “docilizar” os cabelos crespos como “Relaxamento Capilar”, “Amaciamento” ou “Escova de Chocolate”, entre outras, como uma suposta alternativa de escapar dos apelidos e “piadas” pejorativas. Ou seja, a desfaçatez dessa lógica de branqueamento é de tal ordem ao ponto de se apresentar como uma possível “resolução” aos problemas por ela mesma impostos.

Por isso, cabe refletir sobre a relevância de uma recuperação da estética negra positivada e crítica em que pese a complexidade dessas estruturas. A escancarada violência desses processos e a centralidade nas relações cotidianas de sofrimento e internalização do racismo, permanecem atravessando a produção teórica e artística de várias intelectuais negras. Nesse sentido, tal como naquele período a recuperação da imagem de Lélia assumindo seus crespos naturais acontece parí passu ao processo, em grande medida incetivado pelos feminismos negros, em que voltam a ser observados a adoção dos penteados africanos, os dreadlocks, o rastafárie e o blackpower especialmente pelas jovens como reencontro ancestral com as identidades negras.

Assim, é “natural” que desde a recuperação da trajetória de Lélia, até a exposição *Amefricana* de Rosana Paulino no Malba, o cabelo surja como peça intransponível de reflexão da identidade de mulheres negras. Dentre as obras selecionadas para essa exposição, observa-se a obra abaixo, onde podemos observar várias peças de bastidores de costura, cobertas de vidro, em forma de círculos que lembram artefatos em que, habitualmente, se acondicionam peças colecionáveis. Neles, há diferentes mechas de cabelos crespos e ondulados com a identificação nominal, abaixo deles, de mulheres: Marly, Gildete, Leda, etc. A disposição das peças lembram um relicário que evoca a beleza e especificidade de cada tipo de fio/mulher que poder ser compreendido como uma resposta à “massificação da identidade da mulher negra, reduzida aos detalhes de sua anatomia, à cor de sua pele, aos cabelos encaracolados”,

segundo Luana Tvardovskas (2010). A identificação de cada fio a um nome é um tipo de manifesto, portanto, contra o processo de invisibilização tanto da identidade racial em uma de suas características fenotípicas mais achacadas pela branquitude, quanto pela demarcação impressa das singularidades de cada mulher negra.

*Figura 3. Sem título. Rosana Paulino, 2006.*



Fonte: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/12191.pdf>

Mas, além dessa, podemos encontrar expressão artística em diálogo com outras tantas das categorias de Lélia Gonzalez na obra da artista Rosana Paulino. Ela que foi a primeira mulher negra a completar seu doutorado em Artes Visuais na Escola de Comunicações e Artes



da Universidade de São Paulo (Brasil) e que têm abrilhantado o cenário das artes plásticas e das universidades no Brasil e no mundo com sua versatilidade e talento. Suas obras possuem, especialmente, atravessamentos sobre gênero, raça, sexualidade e afins - chamando atenção para as violências dirigidas à população negra no Brasil, assim como elabora uma poética de memória - individual e coletiva - a partir de um trabalho de arquivo importante, em que faz confluír história e arte, texto e ciência, o visual, o poético e o político.

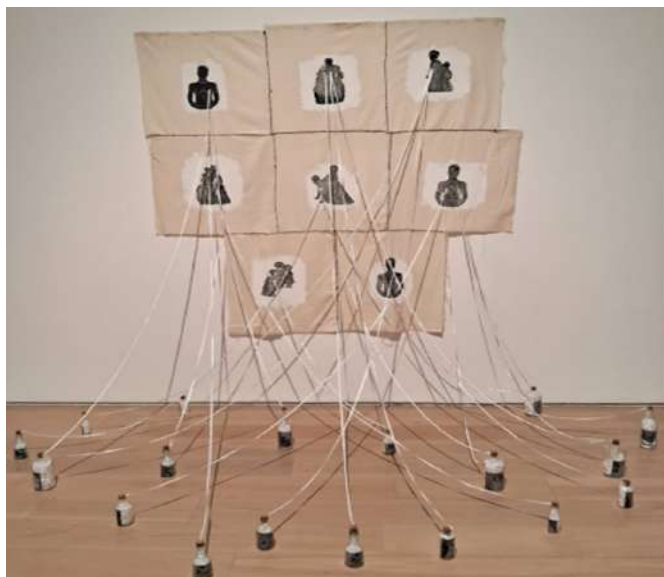
Em sua obra *Ama de leite* (2007), oito pedaços de tecido estampam releituras de fotografias encontradas por Paulino em arquivos. Tratam-se ora de fotos de mulheres negras com crianças brancas - possivelmente suas amas de leite ou babás - ora fotografias da silhueta de uma mulher negra. Essas fotografias são inspiradas em fotografias reais, como a da ama de leite Mônica, fotografada em 1860 ao lado da criança de quem cuidou, por João Ferreira Villela:

*Figura 4. Ama de leite Mônica fotografada  
ao lado de Augusto Gomes Leal (1960)*



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19781/augusto-gomes-leal-com-a-ama-de-leite-monica>

*Figura 5. Ama de leite, Rosana Paulino (2007).*



Fonte: Fotografia do acervo das autoras.

Da região dos seios das mulheres estampadas nas fotografias, sai um fio de cetim branco, em possível menção ao leite materno, que se conecta a garrafas com outras fotografias de amas de leite e crianças a quem amamentavam. Rosana Paulino elabora um movimento, primeiro, de pesquisa e arquivo, ao visibilizar, contextualizar e tecer a crítica em torno de fotografias de períodos anteriores e posteriores à abolição da escravidão. Ao fazê-lo, reescreve artisticamente a categoria de “mãe preta” elaborada por Lélia Gonzalez. Segundo Luana Saturnino Tvardovskas, historiadora feminista que se debruçou na obra de Rosana Paulino em diferentes textos e pesquisas:

(...) a imagem parece constituir uma crítica da exploração dos corpos das mulheres utilizadas como amas de leite no período colonial brasileiro. A fita branca pode nos indicar simbolicamente as amarras sociais e culturais que as prendem às funções tidas como puramente

biológicas, como a maternidade e a amamentação. Tal crítica, já formulada pelo pensamento feminista, torna-se ainda mais intensa quando relacionada à experiência das mulheres negras e mestiças que ocupam os empregos mais desvalorizados, muitas vezes associados à exploração do corpo e à domesticidade, como o cuidado com os filhos e com a casa. Elas terminam socialmente destinadas às tarefas de babá e de empregada doméstica, e Paulino aborda essas marcas culturais de modo frontal e reflexivo (Tvardovskas, 2010, p. 244).

É preciso considerar que a experiência da “mãe preta” é uma característica marcante da sociedade brasileira, mas não só. A experiência diaspórica, especialmente considerando o território comumente chamado de “América Latina”, possibilitou a diversidade, mas também certa proximidade de experiências entre Brasil e outros contextos. É nesse sentido que Lélia Gonzalez elabora uma seminal problematização das categorias raça e colonial, sintetizadas na ideia/conceito de América Ladina. O processo de questionar nesses diversos lugares de poder a articulação do racismo e do sexismo, entre outros marcadores de opressões, e como resposta analítica propor uma expressão que fosse capaz de contemplar/representar as heranças culturais, históricas e sociais compartilhadas entre a África, América Latina e o Caribe.

Dessa forma, ela observou criticamente a diáspora africana, incorporando não apenas o continente africano, mas também as Américas como um todo, reconhecendo a importância das culturas afro centradas e indígenas que permitem uma interconexão (sem jamais homogeneizar) as sociedades marcadas por feridas coloniais em comum, ou seja, a categoria político-cultural de “amefricanidade[8]” convocava a promoção de uma construção de uma identidade étnica transnacional que pudesse ultrapassar as limitações de caráter territoriais, linguísticos e, em certa medida, ideológicos.

As categorias de “amefricanidade” e “América Ladina” marcam as influências e contribuições de povos africanos e ameríndios na formação do território, assim como tensionam a memória, não nos deixando esquecer da exploração e violência a que estes grupos

foram submetidos em nome de uma lógica racionalista, escravista, moderna e capitalista. Nesse mesmo sentido Rosana Paulino parece tecer uma crítica em sua obra *História Natural* (2016), um livro-obra que questiona o papel da ciência na formação da racionalidade racista que permeia o espectro da colonização e da colonialidade (Quijano, 2005). A obra, baseada em fotografias de história natural da época da colonização, nos lembra a existência de um discurso supostamente científico que se dedicou a hierarquizar e categorizar grupos humanos - assim como era feito com animais ou plantas - a fim de justificar a escravidão daquelas/es consideradas/os inferiores. O fragmento abaixo, por exemplo, é a terceira imagem da tríade “A fauna”, “A flora” e “As gentes”, marcando justamente essa aproximação entre as formas de classificação. Em “As gentes”, as caravelas e azulejos portugueses, em um mar revolto, fazem alusão à invasão portuguesa que deu início à colonização. Três imagens despontam à frente: o corpo de uma mulher negra, com turbante branco e um colar, e a de um homem indígena, repetida duas vezes, todas as imagens sem rostos. A técnica de recortar os rostos, presentes em outras obras de Paulino, parecem sugerir um processo de desidentificação e desumanização desses corpos pela escravidão e colonização.

*Figura 6. História Natural? Rosana Paulino (2016)*



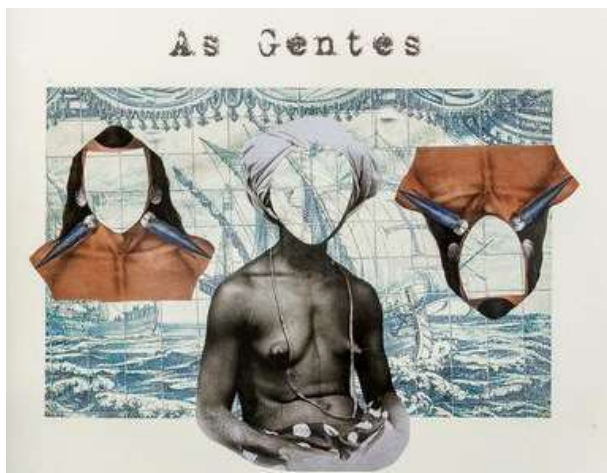
Fonte: Fotografia do acervo das autoras.

*Figura 7. História Natural? Rosana Paulino (2016)*



Fonte: Fotografia do acervo das autoras.

*Figura 8. História Natural? Rosana Paulino (2016)*



Fonte: Fotografia do acervo das autoras.

Retomando a categoria de “Améfrica Ladina” proposta por Lélia Gonzalez, podemos aferir que a preservação desconstruída do termo “América” aponta para um embaralhamento da linguagem a partir dela mesma, permitindo por um lado o reconhecimento do processo histórico e, por outro lado, lança luz às suas possibilidades transformativas. O que Lélia apresentava naquele momento era, simultaneamente, uma proposta insubordinada aos paradigmas culturais europeu e ao estadunidense. Quanto à esse último, se contrapondo a utilização de terminologias de “Afro-American” e “African-American” que, segundo ela, tratava-se de uma posição de autoafirmação símbolo do imperialismo estadunidense que se colocavam (com reminiscências até os dias atuais) supostamente como “a América”, em detrimento da amplitude do continente.

Nesse caso, não deixa de ser irônico que, mesmo décadas após o contexto em que produziu e atuou, a perspicácia e originalidade da obra de Lélia precise ser lembrada para boa parte da “inteligência” branca/hegemônica, como fez Angela Davis para o imenso público que foi assisti-la em sua passagem pelo Brasil em 2019: “Eu me sinto estranha quando sinto que estou sendo escolhida para representar o feminismo negro. E por que aqui no Brasil vocês precisam buscar essa referência nos Estados Unidos? Eu acho que aprendo mais com Lélia Gonzalez do que vocês poderiam aprender comigo” (Davis, 2019).

O que a proeminente teórica e ativista enfatizava para plateias repletas de jovens mulheres (negras, brancas, trans, periféricas, etc) era a estatura de discussões que Lélia soube elaborar pelo seu trânsito multifacetado a partir da universidade, de dentro dos partidos políticos, na articulação do movimento negro pelo Movimento Negro Unificado (MNU) e Teatro Experimental do Negro (TEN), dos feminismos, enfim, em todos os espaços de luta em que ela se lançou dentro e fora país. O intenso trânsito em sua trajetória possibilitou, portanto, à Lélia criticar o mito da democracia racial e produzir análises importantes em que conjugou os problemas relacionados à raça, gênero e classe. Esse, entre outros feitos,

exemplifica como a pensadora, anos antes de conceitualizações como a de Kimberlé Williams Crenshaw (1989), já discutia a partir dos entrecruzamentos entre gênero, raça, classe, etc.

Em outras palavras, as discussões que a autora propôs marcaram, ainda na década de 1980, a crítica ao mito da democracia racial elaborada pelos movimentos negros. Lélia Gonzalez apresentou de forma inequívoca um conceito que, ao contrário do imaginário do Brasil como paraíso racial, integra as tensões e violências resultantes dos processos de colonização e escravização, ao passo que marca a centralidade das experiências ameríndias, africanas e seus descendentes. A visibilização da marca da colonização, da violência da escravidão e do apagamento das populações negras e indígenas nesta América Latina são denúncias políticas, propostas epistemológicas que articulam uma crítica às narrativas históricas nacionais enquanto elaboram propostas de leitura de mundo no presente.

Neste ínterim se situam também as obras de Rosana Paulino, Aline Motta e Sônia Gomes que, sob diferentes pontos de vista e atravessamentos, pensam esta “América Latina” marcada pela violência colonial, ao passo que evidenciam os processos de resistência e existência das populações colonizadas no Brasil, especialmente aqueles empreendidos por mulheres negras.

### **Rosana Paulino, Aline Motta e Sônia Gomes no Malba: amefricanas no plural**

“Rosana Paulino Amefricana”, estampado em uma parede metade vermelha, metade azul, é o título que abre a maior coleção já exposta da artista Rosana Paulino fora do Brasil. O palco desta mostra é o Malba, Museu de Arte Latino Americana de Buenos Aires, na Argentina, projeto da Fundação Malba, fundada pelo empresário e colecionador Eduardo F. Costantini. O museu, que já recebeu e organizou exposições individuais de outras artistas brasileiras como

Adriana Varejão (2013), Claudia Andujar (suíça naturalizada brasileira) (2016), Anna Maria Maiolino (2022-2023), conta também com artistas brasileiras como Aline Motta, Sônia Gomes e Maria Martins em sua coleção permanente.

Depois de ser a primeira pessoa negra a ter o título de doutorado em artes visuais no Brasil, a primeira artista negra a ter uma mostra individual na Pinacoteca de São Paulo (*A costura da Memória* - 2019), Rosana Paulino se torna a primeira artista negra a estrelar uma exposição individual no Malba (*Rosana Paulino Amefricana* - 2024). A série de pioneirismos deixa evidente, por um lado, sua maestria, inteligência e sensibilidade. Por outro, marca uma série de apagamentos evidentes quanto à autoria negra nas artes. É nesta encruzilhada que este texto habita: no intento de pensar a partir da obra de Rosana Paulino exposta no Malba, a evidente referência à Lélia Gonzalez expressa no título “amefricana” e também a partir de outras duas mulheres negras que ocupam paredes em um dos museus mais importantes de arte na América Latina (Gonzalez, 1988).

A “amefricanidade”, a qual o título da exposição de Rosana Paulino se refere, tem a ver com a ideia elaborada por Lélia Gonzalez na década de 1980 e que elabora uma crítica ao conceito de “América Latina”, nome empregado e mobilizado a partir de perspectivas eurocêtricas. Gonzalez propõe uma interpelação ao nome “América Latina”, uma homenagem ao italiano que trabalhou a serviço do governo espanhol durante a colonização, Américo Vespúcio, e que remete à latinidade na Europa. A inversão opera na ordem da descolonização da linguagem: América que se converte em África em menção ao tráfico transatlântico e a toda contribuição cultural, política e social de diferentes etnias africanas nas formações nacionais dos países ao centro e ao sul do continente americano; latina se configura latina em menção aos povos ameríndios que residiam neste território muito antes das invasões portuguesas, espanholas, holandesas, inglesas, francesas, etc.



Na década de 1980, época marcada pela crítica ao mito da democracia racial elaborada pelos movimentos negros, Lélia Gonzalez propõe um conceito que, ao contrário do imaginário do Brasil como paraíso racial, integra as tensões e violências resultantes dos processos de colonização e escravização, ao passo que marca a centralidade das experiências ameríndias, africanas e seus descendentes. A visibilização da marca da colonização, da violência da escravidão e do apagamento das populações negras e indígenas nesta América Ladina são denúncias políticas, propostas epistemológicas que articulam uma crítica às narrativas históricas nacionais enquanto elaboram propostas de leitura de mundo no presente. Neste bojo, se situam também as obras de Rosana Paulino que, sob diferentes pontos de vista e atravessamentos, pensa esta América Ladina marcada pela violência colonial, ao passo que evidencia os processos de resistência e existência das populações colonizadas no Brasil, especialmente aqueles empreendidos por mulheres negras.

A mostra de Rosana Paulino no Malba se inicia em uma sala em que estão presentes algumas de suas obras em que a denúncia triáde de escravização - colonização - apagamento se faz presente. Podemos refletir sobre as formas com que as obras de Paulino dialogam com conceitos como colonialidade (Quijano, 2005) e contracolonial (Santos, 2023). Colonialidade - entendido como as formas de dominação das nações centrais sob àquelas colonizadas, denunciando, por isso, as continuidades das relações de colonialidade mesmo após a destituição do colonialismo -, cunhado por Aníbal Quijano (2005), vem apontar para o fato de que as diferenças étnicas, raciais, de gênero e classe têm sido utilizadas historicamente para produzir hierarquias e relações de poder que resultam no controle do trabalho, dos recursos, dos corpos, etc. A colonialidade trata daquilo que permanece mesmo após os processos de interdependência das nações “ladinoamefricanas”, algo que aparece presente na obra *A permanência das estruturas* (2017), de Rosana Paulino. Nela, impressões feitas em tecido, cortadas e costuradas,

apresentam azulejos portugueses, em mais uma menção ao processo de colonização, assim como a ilustração de um navio utilizado para tráfico atlântico, bem no centro da obra. A presença de fotografias em diferentes ângulos de um homem negro, assim como as fotografias de crânios, remetem ao processo de categorização e hierarquização dos corpos escravizados por uma suposta ciência. Em dois tecidos, a frase “a permanência das estruturas”, em diferentes tamanhos, impressas repetidas vezes, reflete sobre heranças da colonização e da escravidão, como a violência e o racismo.

*Figura 9. A permanência das estruturas, Rosana Paulino. (2017)*



Fonte: Fotografia do acervo das autoras.

Nesse sentido, a presença crítica da produção de Paulino atua no que Antônio Bispo dos Santos (2023) viria chamar de contracolônia, uma relação entre o sociopolítico e o cosmológico, uma contraposição evidente à colonização e à colonialidade que se faz entender

de pronto. Outra obra que se apresenta em chave parecida se chama *Atlântico Vermelho* (2016). Nela, a ideia de um atlântico azul é manchada pela coloração vermelha do sangue de milhares de corpos violados e mortos no tráfico de pessoas escravizadas.

*Figura 10. Atlântico vermelho, Rosana Paulino. (2016)*



Fonte: Fotografia do acervo das autoras.

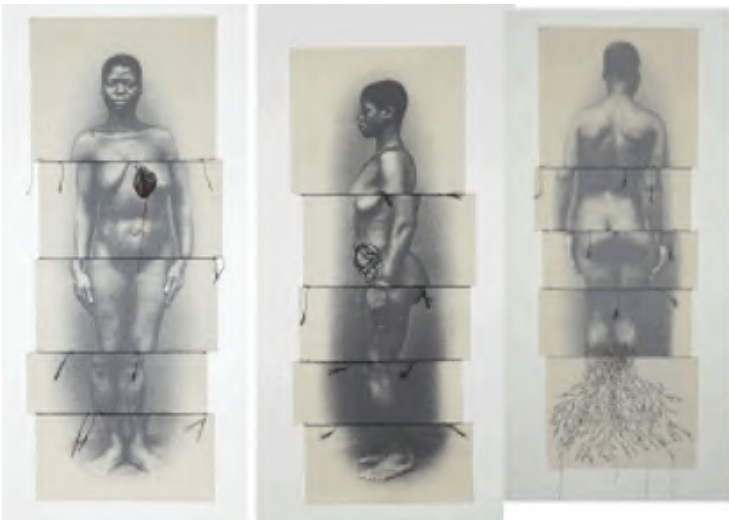
A obra é marcada pelo uso de fotografias reais de pessoas escravizadas e de um barco usado para seu transporte, as primeiras com seus rostos manchados de vermelhos, o segundo com sua parte de baixo - seus porões, onde eram carregadas às pessoas escravizadas provenientes de diferentes partes do continente africano - também manchada de vermelho. A fotografia de um coração humano em contraponto com um coração costurado com linhas vermelhas em um tecido branco também são marca importante da obra. Segundo Rosana Paulino,

Las costuras, que yo prefiero llamar suturas en algunas piezas, traen la problemática de que el Brasil es un país que nunca se preocupó por las compensaciones a las comunidades que fueron marginalizadas, , expropiadas. En un país que quiere unir a la fuerza las diferentes poblaciones que están aquí, y para eso ha recurrido a la violencia sistemática del Estado. Yo digo siempre que Brasil es, muchas veces,

como un Frankenstein, en el que partes dispares, que no se unen, son cosidas a la fuerza para intentar hacer un cuerpo común. Obviamente eso no va a funcionar (Paulino, 2024).

A costura possui sentido crucial na obra de Paulino. *Atlântico vermelho* (2016) engloba, por exemplo, elementos de fotografias científicas e do imaginário da construção racial brasileira para criar uma trama social de remendos. Corpos escravizados, esqueletos e a representação da mucama são entrelaçados pelo fio familiar da costura, em uma interconexão visual com a imagem do azulejo português. A costura é o elo frágil que mantém unida uma sociedade dividida, onde o puxão de qualquer fio solto pode desfazer tudo. A “sutura” seria assim um processo de (re)existência em que, simultaneamente, a artista elege direcionar o olhar para os órgãos capazes de explicitar a humanidade e regenerar a vida sem, no entanto, apagar a memória dos processos que cingem as cicatrizes coloniais nos corpos-memória dessas mulheres.

*Figura 11. Assentamento. Rosana Paulino (2013-2015)*



Fonte: <https://www.labrys.net.br/labrys27/heterotopias/luana.htm>

Dessa forma, o corpo para além da sua multiplicidade (corpo território, como corpo-memória, corpo-arquivo, entre outros) e como âncora das emoções (Matos, 2007) evoca um sem fim de possibilidades de conhecimento relacional. Se de muitas formas é inabarcável, pode passar por inúmeros atravessamentos, deformações e ainda assim ser capaz de se regenerar, constituir vida. Não é, portanto, estranho que a plasticidade transformadora e transgressora dos/as corpos/corpas das amefricanas negras, racializadas, indígenas, trans, lésbicas, empobrecidas e periféricas venham há tempos performando a insubordinação na relação de seus corpos e mundos.

Entretanto, esse não é um sentido único para a ideia de costura na obra da artista. Na instalação *Tecelãs* (2003), composta por elementos de barro e fios de algodão a representação feminina das mulheres/bichos da seda, ao invés de confinar, se expande livremente, emergindo dos casulos e ocupando espaço nas paredes. O personagem insecto kafkiano, que simboliza a exclusão feminina, transcende as expectativas ao transformar a existência para além das limitações sociais.

*Figura 12. Rosana Paulino em frente à obra Tecelãs (2003), Malba 2024.*



Fonte: Folha de S. Paulo

Outras duas artistas brasileiras, amefricanas, presentes na exposição permanente do Malba, assim como Rosana Paulino, podem ser mencionadas neste momento. É importante apontar que este texto não espera tecer comparações entre as artistas, muito menos esgotar as possibilidades de análise de produções tão complexas, mas tem como intenção pensar lapsos relacionais, perguntas e sugestões que aproximam as três artistas negras e brasileiras em exposição no Museu de Arte Latino Americano de Buenos Aires. Muitas das obras de Rosana Paulino remetem a um importante trabalho de arquivo, assim como Aline Motta em seu projeto (Outro) Fundamentos (2017). A ideia de costura/sutura, que marca de diferentes formas as obras de Paulino, também está presente na obra *Sem título* (2018), de Sônia Gomes, adquirida pelo museu.

Aline Motta (Niterói, RJ, Brasil, 1974. Vive em São Paulo, Brasil) trabalha com fotografia, vídeo, instalação, performance e colagem. Apresentou exposições individuais no MAR (Rio de Janeiro, Brasil) e Sesc Belenzinho (São Paulo, Brasil). Seus trabalhos foram apresentados em exposições em espaços como MASP, Tomie Oh-take (São Paulo, Brasil) e Centro Cultural Kirchner (Buenos Aires, Argentina). Exibiu vídeos no New Museum (Nova York, EUA). Publicou o livro *A água é uma máquina do tempo* (2022). Muitos de seus trabalhos tem buscado aproximar os arquivos das atitudes críticas ao revisitar (e desconfiar) dos arquivos, buscando traçar a genealogia da sua família, especialmente a linhagem materna. Aline Motta é autora de performances, videoinstalações, colagens de palavras e imagens, além de livros, em que uma fabulação crítica, assim como a proposta de Saidiya Hartman (2022), se erige: nos espaços de apagamento produzidos pela violência colonial, aqueles denunciados pelas fotografias com cabeças recortadas e pintadas de vermelho por Rosana Paulino, se erigem espaços de invenção de narrativas.

Entre as chaves de leitura dos espaços de (re)invenção de narrativas que Motta projeta está a possibilidade possibilidade de curar/ fechar as feridas coloniais, se conectando com as fabulações que

Karina Bidaseca (2024) propõe com o conceito de “poética erótica de la relación” na encruzilhada dos diálogos em que a autora costura os fios da arte e das teorias descoloniais em Édouard Glissant (2017) e Audre Lorde (1978). Essa parece ser a possibilidade/desafio em se lança Aline Motta se lançou ao pensar a obra *Pontes sobre abismos*, na qual, a partir da procura de vestígios ancestrais ela busca a “relação” com suas amefricanas ancestrais tramando conexões de Atlânticos Negros (Paul Gilroy) e Atlânticos Vermelhos (Rosana Paulino), bem como na obra *Se o mar tivesse varandas* em que a artista brasileira delinea essas “pontes sobre o Atlântico” na relação mar/continente e elo/território afirmando mapeadas pelo afeto “busco a través del agua una comunicación entre lenguas y culturas emparentadas” (Motta citada por Bidaseca; 2022, p. 293).

*Figura 13. Se o mar tivesse varandas (videoinstalação). Aline Motta, 2017*



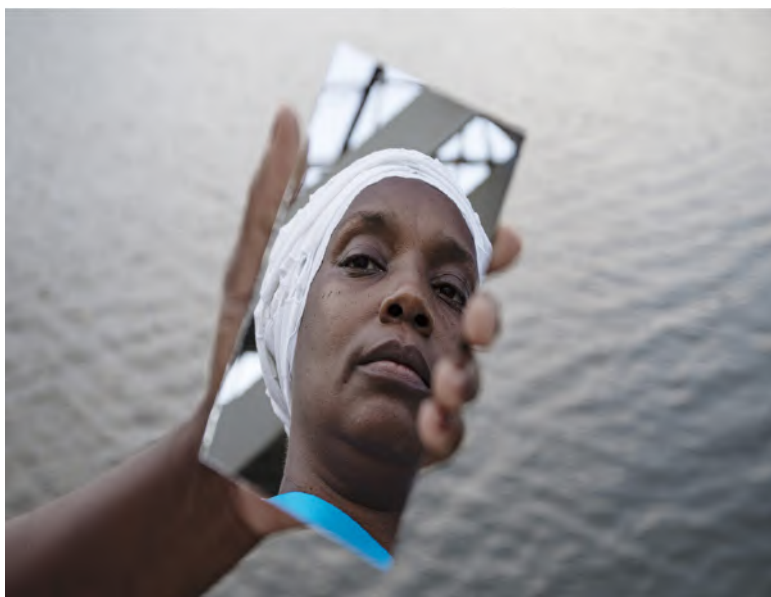
Fonte: <https://alinemotta.com/Se-o-mar-tivesse-varandas-If-the-sea-had-balconies>

Em outra chave, a vídeo-instalação de Aline Motta presente no Malba é uma produção de 16 minutos que mobiliza a busca da artista por suas raízes, com imagens capturadas em Lagos/Nigéria, Cachoeira/BA e Rio de Janeiro/RJ. Águas e pontes são navegadas, percorridas

e estabelecidas. Sobre a fabulação crítica e o trabalho de arquivo, Aline Motta afirma:

Quando se lida com arquivos documentais, você muitas vezes encontra histórias que não são exatamente relativas à sua família, mas poderiam ser, e esse exercício de imaginação às vezes te leva a lugares de profundo encontro com o que se chama de “ancestralidade”. São experiências compartilhadas, muitas vezes traumáticas. A ideia de que esse coro de vozes de mulheres saísse dos bastidores e tomasse o centro da narrativa foi o que me moveu a continuar, sem reencenar o sofrimento, mas transmutar algumas dessas experiências em criação. (Motta, 2024). [9]

*Figura 14. (Outros) Fundamentos, Aline Motta. (2017-2019)*



Fonte: <https://www.pipaprize.com/aline-motta/aline-motta-outros-fundamentos-03-2017-2019-aline-motta/>



Este trabalho que desafia, questiona e se debruça sobre o arquivo, como uma espécie de interdito e tensionamento da memória, parece ser um movimento, ao mesmo tempo, de resgate e preenchimento, assim como de invenção, em torno de origens, passados e identidades. Em *Paredes da Memória* (1995-2005) de Rosana Paulino, um movimento parecido pode ser observado.

A peça em foco consiste de fotografias transferidas para tecido, cada uma resultando em um Patuá (pequena almofada) costurado à mão e preenchido com microfibras. São onze imagens de cunho familiar que variam em termos de composição (retrato 3x4, retrato individual, retrato de grupo). Impressas em tons de preto e branco, as fotos apresentam interferências de aquarela, alternando as cores do fundo e/ou das roupas dos retratados. Nelas, estão presentes 11 de seus familiares. Rosana enxerga nessas imagens a possibilidade de compreender sua própria identidade e as raízes de sua ancestralidade, incluindo pai, mãe, avós, e assim por diante. Como um gigantesco jogo de memória, a obra é composta por muitas peças, variando em número ao longo do tempo entre 1994 e 2018, na montagem da instalação. Em algumas ocasiões, foram utilizadas até 1500 peças, evocando a ideia de multidão que, segundo a artista, não é possível ignorar: “Es mi memoria, es la de mi familia, es la de la gente negra. Pueden ignorar a una de estas personas, pero no pueden ignorar 1.500 pares de ojos sobre ustedes” (El País, 2024)

Sonia Gomes, a terceira artista negra e brasileira que expõe no Malba, nasceu em 1948. Autodidata, cursou irregularmente algumas disciplinas na Escola Guignard em Belo Horizonte. Suas primeiras exposições aconteceram entre 1994 e 1997. Desde então, segue exibindo seus trabalhos individual e coletivamente na África do Sul, Alemanha, Dinamarca, EUA, França e Brasil. Foi a única brasileira escolhida pelo curador nigeriano Okwui Enwezor para participar da mostra principal da 56ª Bienal de Veneza em 2015. Filha de um casal interracial, Sônia carrega consigo a marcante influência de sua avó, que era parteira, benzedeira e costumeiramente usava rodilhas na cabeça. Da sua família branca, herdou

o hábito de guardar objetos, como fotos e retalhos de tecidos da fábrica.

Em Rosana Paulino a costura se apresenta tanto como o intento de juntar partes que não voltam a ser uma só, uma metáfora para um movimento violento de tentativa de união de povos que foram marginalizados em um projeto de país que, ao contrário do que quer parecer em este processo de sutura, permanece separando, diferenciando, hierarquizando a partir de tonalidades de pele, gênero, sexualidades etc. Ao mesmo tempo, em Tecelãs (2003), a costura aparece como artífice que remonta à criação, invenção e reinvenção de seus próprios corpos. Segundo Luana Saturnino Tvardovskas, em Tecelãs (2003):

(...) figuras femininas metamorfoseadas nascem de casulos de barro e povoam paredes. São tecedoras de seus próprios corpos, mulheres-inseto – dois seres estranhos, conectados em sua imaginação. Os corpos de suas figuras se posicionam como lagartas, esforçando-se em curvaturas que remetem a um movimento de libertação. (Tvardovskas, 2017, p. 237)

Sônia Gomes também mobiliza a costura em sua produção, onde frequentemente resgata as práticas manuais têxteis tradicionalmente femininas, nas quais, por meio de gestos meticulosos de arranjo, destacam-se as relações afetivas entre objetos e pessoas, intermediadas pela memória. Em suas criações, ela mescla arames e tecidos, manipulando-os através de dobras, torções, enrolamentos e costuras, conferindo aos materiais formas singulares, como visto nas séries Lugar (2013) e Patuá (2016). A última faz referência a amuletos de proteção de origem africana, que eram e continuam sendo utilizados por afro-brasileiros, tanto durante quanto após o período da escravidão - assim como os patuás de Rosana Paulino. Grande parte dos tecidos utilizados pela artista provêm de eventos sociais significativos, como casamentos e batizados.

*Figura 15. Sem título, Série Pendentes, Sônia Gomes (Malba, 2023)*



Fonte: <https://coleccion.malba.org.ar/sin-titulo-de-la-serie-pendientes/>

O que este breve texto esperou suscitar são possibilidades de reflexão a partir da obra de três artistas brasileiras que possuem obras expostas em um dos mais importantes museus de arte latino americanos. Entre suas particularidades e atravessamentos é possível aferir um trabalho artístico importante e contundente na trajetória de Rosana Paulino, Aline Motta e Sônia Gomes que, como propostas estéticas e políticas, mobilizam questões fundamentais às existências femininas e negras, além de tensionarem as narrativas históricas, os arquivos e o próprio cânone artístico.

## Bibliografia

Almeida, Silvio (2018). O que é racismo estrutural? Belo Horizonte: Letramento.

Bento, Cida (2022). *O pacto da branquitude*. Rio de Janeiro: Companhia das letras.

Bidaseca, Karina. (2024). *Por uma poética erótica da relação*. São Paulo: MandaçaiaC.

Bidaseca, Karina; Inônencio, Raísa (Coords.) (2022). Lélia Gonzalez: Por un/um feminismo amefricano. Buenos Aires: El Mismo Mar.

Bidaseca, Karina. (2022). “Espejismos en el Mar. Huellas fanonianas y glissantianas en las letras y las Artes visuales de Grada Kilomba y Aline Motta”. En A. De Oto y K. Bidaseca (Coords.) Fanon y Glissant: Once ensayos desde el sur. Mendoza: Quellasqa/CLACSO. [https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/libreria\\_cm\\_archivos/pdf\\_2805.pdf](https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/libreria_cm_archivos/pdf_2805.pdf)

Crenshaw, Kimberlé W. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics. Chicago: University of Chicago Legal Forum.

Evaristo, Conceição (2017). Poemas da recordação e outros movimentos. Rio de Janeiro: Malê.

González, Lélia (1984). Racismo e sexismo na cultura brasileira. Revista Ciências Sociais Hoje, Brasília, 223-244.

Gonzalez, Lélia (1988) A categoria político-cultural de amefricanidade. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 92(93), 69-82.

Hartman, Saidiya (2022). *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. São Paulo: Fósforo.

Jesus, Carolina Maria de (1960). *Quarto de despejo*. São Paulo: Francisco Alves.

Krenak, Ailton (2022). *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras.

Motta, Aline; Menegale, Giulia (3 de abril de 2024). *Conversa com Aline Motta*. Contemporary And América Latina. <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/aline-motta-the-archive-as-part-of-ancestry/>

Santos, Antônio Bispo dos (2023). *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu.

Santos, Antônio Bispo dos (2019). *Colonização, Quilombos: Modos e Significações*. Brasília: Associação de Ciências e Saberes para o Etnodesenvolvimento AYÓ.

Tvardovskas, Luana Saturnino (2010). Rosana Paulino: “É tão fácil ser feliz”. *Revista Gênero*, 10(2), 233-251.

# Costuras afro-atlânticas em práticas artísticas de mulheres no Brasil contemporâneo

*Hanayrá Negreiros*

Foi há quase uma década que, de maneira significativa, cruzei pela primeira vez com as práticas artísticas de Rosana Paulino e Aline Motta, duas mulheres negras cujas obras vieram a transformar a minha compreensão sobre Arte, memória e identidade. Esse encontro ocorreu no AfroTranscendence, um programa de arte e educação criado pela curadora e pesquisadora Diane Lima em 2015 em São Paulo. Naquela época, eu começava a me envolver com a produção de artes visuais e curadoria e as obras de Rosana e Aline despertaram em mim um interesse profundo devido ao uso dos têxteis e das imagens de arquivo que ambas tecem com profundidade para contar histórias da diáspora africana no Brasil.

A partir daquele momento, passei a acompanhar de perto o trabalho das duas artistas: algo que me cativou foi a maneira como elas empregam o tecido e o arquivo como ferramentas para resgatar memórias e corporeidades negras, entrelaçando as marcas do passado às questões contemporâneas. O que percebi nas obras de Rosana e Aline ressoava diretamente com as minhas próprias áreas de interesse e pesquisa, que se voltam para as histórias do vestir e os significados culturais associados às trajetórias da

diáspora africana no Brasil. Esse fio condutor de memória e resistência, continua a atravessar e inspirar o meu percurso de estudo e reflexão.

## **Primeiros alinhavos**

Tanto Rosana Paulino quanto Aline Motta são exemplos de artistas que através de uma pesquisa histórica rigorosa e imersão em arquivos, costuram novas possibilidades para entender as narrativas do passado colonial brasileiro. Suas obras operam como teias que conectam fragmentos esquecidos da história ao presente, criando diálogos que atravessam a memória e o corpo negro. Essas artistas não apenas revisitam as narrativas hegemônicas, mas também nos abrem a possibilidade de ver o Brasil sob prismas mais plurais e complexos. Em suas práticas, o tecido, a costura e a memória transcendem o mero ato de criar — eles são como chaves que desvelam camadas invisíveis de histórias silenciadas, ao mesmo tempo em que entrelaçam o passado com o presente, propondo uma reimaginação do futuro.

Como curadora afro-brasileira, dedico-me a explorar essas interseções especialmente entre moda e artes visuais. No curso Histórias do vestir: cinco artistas negros no acervo do MASP (2020), ministrei aulas que dialogavam com essas conexões a partir de perspectivas afrodiaspóricas. Na aula Tecituras e costuras na obra de Rosana Paulino, abordamos como a artista combina práticas artísticas variadas para tratar de violências coloniais, memórias ancoradas em corpos negros (parafraseando Antonieta Antonacci) e a centralidade das mulheres negras na história brasileira. A costura, em sua obra, emerge como um fio condutor entre tempos e vivências, ligando histórias e sentimentos entrelaçados.

Já na aula sobre Aline Motta, Acervos e memórias de família na obra de Aline Motta, discutimos como a artista tece uma poética visual que mescla fotografia, vídeo e têxteis, desenhando uma

cartografia íntima onde a memória e a ancestralidade se encontram. Suas obras nos convidam a atravessar múltiplas temporalidades, traçando mapas de histórias pessoais e coletivas que desafiam as narrativas convencionais.

Essas experiências de pesquisa e ensino me permitiram aprofundar a compreensão do uso do têxtil e da moda como expressões poderosas de memória e transformação cultural. A ideia de amefricanidade, proposta por Lélia Gonzalez, é central para essa abordagem. No ensaio A categoria político-cultural de amefricanidade, publicado no livro Por um Feminismo Afro-Latino-Americano (2020), Gonzalez reflete sobre as heranças africanas na cultura brasileira, especialmente na língua, como exemplificado pelo pretoquês, expressão que ela cunhou para pensar a Língua Portuguesa com fortes influências africanas. Gonzalez afirma que:

Essas e muitas outras marcas que evidenciam a presença negra na construção cultural do continente americano me levaram a pensar a necessidade de elaboração de uma categoria que não se restringisse apenas ao caso brasileiro e que, efetuando uma abordagem mais ampla, levasse em consideração as exigências da interdisciplinaridade. Desse modo, comecei a refletir sobre a categoria de amefricanidade (Gonzalez, 2020, p. 129.)

Essa perspectiva interdisciplinar apresentada por Lélia ilumina as práticas de Rosana Paulino e Aline Motta, já que através de suas obras, desvendam as camadas ocultas da história e revelam a centralidade da cultura negra na construção de um Brasil plural. Ao costurar o passado ao presente, ambas criam narrativas que desafiam as representações hegemônicas.

## **Rosana Paulino, suas suturas e costuras**

Rosana Paulino é uma artista cuja obra se constrói em torno da exploração de múltiplas práticas artísticas e que também ganha força



na reescrita de memórias brasileiras. Em sua prática, a costura aparece como um ato simbólico de reparação, como um meio de remendar as feridas deixadas pelo colonialismo. Suas obras, como aquelas exibidas na exposição “Rosana Paulino: a costura da memória<sup>1</sup>, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, utilizam a costura para literalmente reconstruir e remendar imagens diversas nas quais, fotografias de mulheres negras assumem figuras centrais, subvertendo a violência simbólica da história oficial e propondo uma nova narrativa de reconstrução e cura.

*Figura 1 Rosana Paulino - Atlântico vermelho, 2017.*

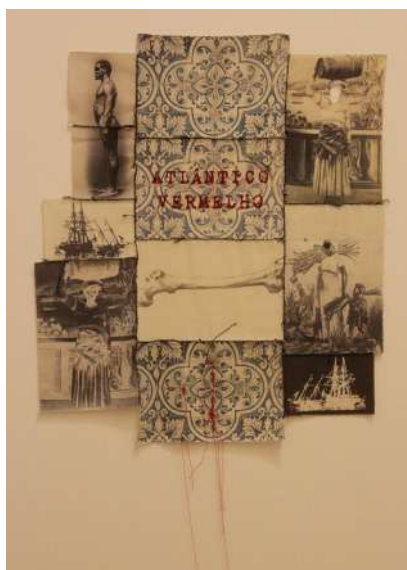


Foto da autora na exposição “Rosana Paulino: a costura da memória”, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2019.

Sua trajetória acadêmica como professora e pesquisadora se entrelaça com sua prática artística, criando uma fusão entre teoria e

<sup>1</sup> Exposição de Rosana Paulino apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo entre dezembro de 2018 e março de 2019, com curadoria de Valéria Piccoli e Pedro Nery.

materialidade. Essa capacidade de transitar entre o campo acadêmico e o ateliê é fundamental para entender a profundidade de sua obra. Artista-acadêmica e professora exigente, Rosana acredita na importância do domínio do material como uma base fundamental para qualquer artista. Quando a entrevistei para minha coluna sobre arte e moda na ELLE Brasil, ela destacou a necessidade de aprofundamento na técnica: “É preciso conhecer o material com o qual se trabalha. Quando ensino arte, especialmente para artistas, faço questão de enfatizar a importância de entender e testar os materiais”. Sua vivência como artista, que já enfrentou desafios em exposições internacionais, traz uma sabedoria prática que ela compartilha com seus alunos, insistindo na importância de um conhecimento profundo sobre os meios com os quais se trabalha.

A ligação de Rosana com a costura tem raízes pessoais profundas. Na entrevista para a ELLE Brasil, ela me contou sobre a influência de sua mãe, que apesar de não ser costureira profissional, costurava e bordava para sustentar a família. Rosana cresceu cercada por tecidos e linhas, observando sua mãe e as vizinhas bordarem juntas, o que deixou marcas indeléveis em sua própria prática artística. Essa conexão familiar com os tecidos e a costura passou a ser uma metáfora central em sua obra, na qual ela utiliza essas técnicas como um ato de reconstituição de histórias negras.

Rosana também mencionou que sua prática artística é elaborada por suas pesquisas na universidade, onde começou a questionar o papel das mulheres na sociedade brasileira. Inicialmente, trabalhou com gravuras, mas logo percebeu as limitações da técnica e se voltou para o tecido, algo que ela dominava desde a infância. O tecido para ela é mais do que um material: é um meio de expressão que conecta suas memórias familiares às suas reflexões sobre a sociedade. Obras como *Assentamento* (2013) e *Atlântico Vermelho* (2017) exemplificam essa abordagem, onde a costura e a sutura revelam o impacto do racismo e das histórias fragmentadas no Brasil.

A artista não romantiza o bordado ou a costura em seu trabalho. Pelo contrário, ela questiona a ideia de que essas práticas são meramente decorativas ou femininas. Em obras como *Bastidores* (1997), Rosana subverte a delicadeza associada ao bordado, utilizando-o para expressar violência e poder dentro do espaço doméstico. Ela explica que sua obra aborda o “bordado malfeito”, uma costura dura e pesada, para expor o contraste entre o que é considerado feminino e a opressão real que muitas mulheres enfrentam em suas vidas cotidianas. A sutura, por exemplo, surge como uma metáfora em trabalhos como *Tecido Social* (2010), onde as costuras não fecham completamente, sugerindo que as feridas sociais do Brasil permanecem abertas e expostas. Rosana Paulino assim utiliza a costura e a sutura não apenas como técnicas artísticas, mas como formas de explorar e curar as complexas feridas deixadas pelo colonialismo e pelo racismo estrutural no Brasil.

### **Aline Motta e a cartografia poética da memória**

Em suas criações, Aline Motta entrelaça memórias pessoais e coletivas com uma percepção não-linear do tempo. Nascida em Niterói, em 1974 e atualmente residente em São Paulo, Aline constrói uma poética visual a partir de diversas técnicas como fotografia, vídeo, performance e colagem, convidando o espectador a repensar histórias afro-atlânticas. Sua obra investiga as cicatrizes deixadas pela escravidão e o apagamento histórico, transformando o arquivo e o imaginário em instrumentos de cura e reconexão.

O lançamento de seu primeiro livro, *A água é uma máquina do tempo* (2022), é um marco importante nessa trajetória. Aline combina palavra e imagem, fabulação e documento, criando um mosaico que revela como a memória é uma experiência fluida, reconfigurada continuamente pelas ausências e silêncios do passado. O livro, finalista do Prêmio Jabuti, reflete sobre as rupturas e

rasuras deixadas pela herança colonial, ao mesmo tempo em que propõe uma ressignificação através da imaginação.

*Figura 2. Aline Motta - Pontes sobre Abismos #02.*



Fotografia digital, coleção da artista, 2017.

A minha conexão com Aline ocorreu em um período em que eu também investigava as lacunas da minha própria história familiar. Nossas conversas sobre as profundas marcas da escravidão em nossas genealogias nos fizeram refletir sobre como o passado reverbera no presente. Juntas, percebemos que o ato de recordar e reimaginar não é apenas poético, mas profundamente político — uma forma de desafiar as narrativas hegemônicas e de transformar os silêncios em novos espaços de fala.

A obra de Aline Motta, assim como suas performances e instalações, articula de maneira sensível e crítica a construção de novas narrativas sobre a diáspora africana no Brasil, onde o poético e o documental se fundem para oferecer ao espectador uma visão transformadora e curativa da história e; a água de maneira física e simbólica, se apresenta como conectora de tempos e mundos.

## **Alinhavos finais**

A partir da interseção entre artes visuais e o têxtil, este ensaio explora como as práticas de Rosana Paulino e Aline Motta utilizam a costura e o tecido como instrumentos de narração, repensando o passado colonial e imaginando futuros possíveis. Paulino e Motta, embora de gerações distintas, compartilham a busca por ressignificar memórias negras em diáspora, desafiando a história oficial com práticas que conectam o simbólico e o prático.

Rosana Paulino, através da costura e da sutura, constrói narrativas sobre violências coloniais destacando a presença estruturante das mulheres negras na sociedade brasileira. Suas obras são costuras que remendam memórias feridas, reconfigurando corpos e histórias apagadas. Através de práticas plurais, ela desvela a importância crítica de repensar essas memórias sob uma lente artística.

Aline Motta, por outro lado, mergulha nos acervos familiares para construir uma poética de memória e ancestralidade afro-brasileira. Combinando fotografia, vídeo e têxteis, suas obras ecoam a reconexão com o passado, sugerindo que o íntimo também é coletivo. Seus trabalhos confrontam o colonialismo por meio de uma cartografia emocional que liga o passado ferido ao presente, onde os materiais e imagens constroem pontes temporais.

O conceito de amefricanidade, cunhado por Lélia Gonzalez, torna-se chave para entender as práticas dessas artistas. A amefricanidade, que funde as culturas africanas e americanas, é uma identidade híbrida que resiste às narrativas coloniais. Paulino e Motta, ao se apropriarem dos têxteis e da costura, dão vida a essa fusão, reinterpretando as experiências da diáspora africana nas Américas.

Nesse contexto, a costura e os tecidos são muito mais que suportes artísticos; são atos de refazimento das memórias, criando um diálogo entre o simbólico e o crítico, o artístico e o prático.

Como Saidiya Hartman aponta em *Vidas rebeldes*, belos experimentos (2022) ao refletir sobre seu método de pesquisa, é preciso confrontar o poder e a autoridade dos arquivos, que limitam o que pode ser conhecido. Da mesma forma, Paulino e Motta desafiam essas fronteiras impostas, recuperando memórias escondidas e propondo novas identidades a partir de suas criações.

O espaço da curadoria, nesse sentido, atua como um alinhavo dessas práticas, articulando vozes negras em diáspora e construindo novas formas de ser e contar histórias através do uso de têxteis, arte e resistência criativa. De gerações diferentes, mas com atuações contemporâneas, as duas artistas em suas obras revelam como os vestígios do passado podem ser ressignificados e incorporados em artes de autoria negra brasileira atuais, questionando e repensando a formação de identidades amefricanas, como nos diria Lélia Gonzalez.

## **Bibliografia**

Antonacci, Maria Antonieta. (2013). *Memórias ancoradas em corpos negros*. São Paulo: EDUC.

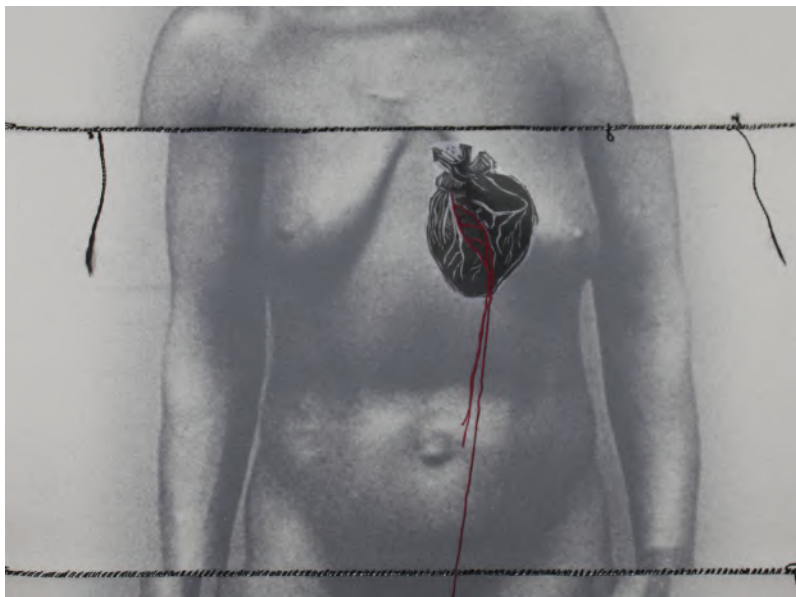
Gonzalez, Lélia. (2020). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Orgs. Flavia Rios e Marcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar.

Hartman, Saidiya. (2022). *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. Tradução de Floresta. São Paulo: Fósforo.

Motta, Aline. (2022). *A água é uma máquina do tempo*. São Paulo: Círculo de Poemas.

Negreiros, Hanayrá (6 de maio de 2021). Entre cantos, costuras e suturas: uma prosa com Rosana Paulino. ELLE Brasil. <https://elle.com.br/colunistas/entre-cantos-costuras-e-suturas-uma-prosa-com-rosana-paulino>.

## II. CUERPOS-ARCHIVO



Rosana Paulino. *Assentamento* (2013). Cortesía de la artista

Impressão digital sobre tecido, desenho, linóleo, costura, bordado, madeira, paper clay e vídeo tecidos: 180 x 68 cm cada; fardos de mãos: 120 x 80 x 75 cm; monitores: 23,2 x 5,4 x 17 cm; mãos: 35 x 10 x 9; esteiras: 155 x 55 x 2,5 cm; palets: 120 x 80 x 16 cm; vídeo: *Mar Distante*, 22 min. Crédito de la foto: Isabella Matheus.





# Carolina Maria de Jesus e Rosana Paulino: (re)(co)existências insubmissas no eixo cultural Brasil-Argentina

*Marcelle Ferreira Leal*

## **Introdução**

*Eu sou minha própria embarcação*

(Luedji Luna)

A insubmissão é uma tática necessária para que sujeitos negros sobrevivam em sociedades racistas. Constantemente negados e/ou exterminados nas próprias existências, criações e epistemologias, afirmam em primeira pessoa – seja no singular eu, seja no plural nós – sua presença onde a saudação de boas-vindas frequentemente não os abarca. Na música “Um corpo no mundo”, Luedji Luna expressa em versos a marca do estar apesar do desconforto do outro: “Je suis ici, ainda que não queiram não” (Luna, 2017). Embalada pelo tom da cantora baiana, eu, intelectual negra brasileira, assinalo e analiso as estratégias desobedientes de duas artistas, especificamente Carolina Maria de Jesus e Rosana Paulino, para reexistir e reconstruir a

memória de suas comunidades em contextos onde tradicionalmente negros são categorizados como não-pertinentes. Desta forma, escrevo e transgrido as regras que insistem em refutar nossa racionalidade e capacidade de construção de conhecimento, com o fim de contribuir para a conscientização e coletivização da diáspora africana. Reconstituir o que somos, o que fomos e o que seremos para destruir muros e levantar pontes de maneira que, através do riscar, suturando pontos, possamos nos retirar da zona de risco.

Utiliza-se o aprendizado adquirido através do adinkra Sankofa para orientar a análise. A tecnologia ancestral ensina a importância de voltar para pegar o que se esqueceu, ou melhor, retornar ao passado, resgatar o que ficou para trás e, assim, construir outros presentes e futuros. Retomamos a viagem de Carolina Maria de Jesus para Argentina no século XX e a colocamos em diálogo com a de Rosana Paulino, no XXI, com a finalidade de identificar os meios pelos quais subvertem os valores tradicionais do sistema sociocultural na própria estrutura interna para transformá-lo internacionalmente. Consequentemente, através da arte, desvelam vias de libertação e impulsionam mudanças, especialmente, no sul global. Elas ocupam a cena cultural argentina em períodos diferentes uma na década de 1960 e a outra 60 anos depois. A autora de *Quarto de despejo* chega ao país em 1961 para divulgá-lo e seu livro é vendido nas principais livrarias do país já a artista Rosana Paulino apresenta a exposição *Amefricana* no Museu de Arte Latinoamericana (Malba), um dos principais da capital. Com ampla cobertura jornalística, ambas inscrevem seus nomes nos arquivos, memórias e espaços de promoção de cultura no território vizinho. Representantes da arte brasileira no exterior, ressignificam não só o corpo negro em deslocamento, mas também a compreensão da constituição latino-americana em suas dimensões raciais e criativo epistemológicas. Além disso, promovem conscientização, coletivização e criação de redes entre o que Lelia Gonzalez designa como *amefricanidade*.

O movimento é uma das forças propulsoras da libertação dos cativeiros reais e simbólicos criados para coerção de corpos, pensamentos e ações de sujeitos periféricos. Carolina Maria de Jesus e Rosana Paulino utilizam-no de diversas formas para se livrar dos limites impostos pelo racismo, machismo, classismo e demais maneiras de opressão gestadas em sociedades marcadas por desigualdades. Elas não se contentam com o lugar do silêncio, inferiorização e subserviência, mas se posicionam como protagonistas nos espaços. Criam, expõem, enunciam e anunciam outras possibilidades de estar no mundo através de expressões existenciais e artísticas. Vale dizer que, enquanto partes de uma comunidade mais ampla, ambas são representantes de um coletivo. Portanto, restringir a análise às suas figuras não se configura mais do que um procedimento metodológico. Através do ser que assumem para estar, dos deslocamentos que realizam e da insubmissão artística que produzem, fornecem os dados necessários para que outras mulheres negras se libertem.

No livro *Vidas rebeldes, belos experimentos: Histórias Íntimas de Meninas Negras Desordeiras, Mulheres Encrenqueiras e Queers Radicais*, Saidiya Hartman demonstra a importância de reconhecer a ousadia das mulheres negras que lutam por liberdade em espaços que insistem em subjugar-las. No rastro de seus escritos, propõe-se visibilizar os atos de “pensadoras radicais que imaginaram incansavelmente outras maneiras de viver e nunca deixaram de considerar que o mundo poderia ser de outra forma” (Hartman, 2022, p.13). Acredita-se que, ao ressaltar e descrever as práticas de sujeitos com “ideais revolucionários que animam vidas comuns” (Ibidem, p. 13), promove-se uma outra desobediência, inscrevê-las na história, tanto das instituições, quanto da humanidade. Assim, rompe-se com uma ordem comum do racismo institucional e estrutural que insiste em excluí-las e/ou relegá-las a um papel coadjuvante no curso do tempo. De igual maneira, ao escolher artistas pretas que transitam em temporalidades diferentes com seus corpos e obras por instituições culturais da Argentina, séculos XX e

XXI, inscreve-se uma continuidade, um transcurso que permanece num pacto de vitalidade.

## **A criação de suturas, as suturas da criação**

*Viver é partir, voltar e repartir (é isso)  
Partir, voltar e repartir (é tudo pra ontem)*

Emicida

Na introdução do livro Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social, Neusa Santos Souza afirma que “uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo” (Souza, 1983, p. 17). Observa-se que a potência de Carolina Maria de Jesus e Rosana Paulino consiste em assumir o protagonismo sobre suas vidas e obras, ocupar os espaços com todas as complexidades que as compreendem e ampliar a luta para o coletivo, uma vez que entendem que sua singularidade afeta a uma pluralidade. Elas chegam na Argentina conscientes das dimensões de ser uma mulher negra brasileira apresentando e representando seu país a partir de um olhar crítico, problematizando questões que põem o dedo nas feridas ainda abertas da América Latina após o processo colonial e se destacando onde a estética artística, o arquivo cultural, a memória e o esquecimento estão em disputa.

Inspirando-se no processo de criação das brasileiras, propõe-se o alinhar de fios artísticos e arquivísticos com o fim de produzir redes de conhecimentos que sustentam e embalam o projeto de outras mulheres negras que almejam cruzar a barreira do imposto e desbravar mundos e futuros a partir de suas produções e reflexões. Através das obras apresentadas e entrevistas concedidas para a imprensa argentina, recuperam-se as estratégias comuns que lhes permitem hackear um sistema programado estruturalmente para relegá-las ao silenciamento, à margem e, até mesmo, excluí-las.

Com essa finalidade, visibilizam-se as fontes que registram as memórias presentes nos arquivos costurados nas andanças pela Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Biblioteca del Congreso de La Nación e Museo de Arte Latinoamericana (MALBA) de maneira presencial e virtual. Assim, almeja-se, através das mãos de uma crítica literária negra, resgatar registros das passagens das artistas pelo território argentino e por meio do movimento comparativo, propiciado pelo ato de suturar Paulino, tecer outras formas de cobrir nossa história, como nos ensinou Jesus.

A principal característica presente na turnê de ambas consiste na tomada dos discursos sobre si da escritora mineira e da artista visual paulista e, conseqüentemente, da comunidade a qual pertencem. Elas apropriam-se do ser para estar nos lugares, isto é, não se adequam às narrativas hegemônicas para pertencer aos espaços, mas vão tencioná-las e, inclusive, romper com o vigente para que a ordem se modifique para acolher outras possibilidades de existência. Considera-se que o movimento dessas mulheres contribui para cindir com os limites condicionantes, as representações distorcidas e os valores depreciativos com os quais se qualificam as comunidades periféricas. Reconhecendo o alcance das próprias vozes, lutam pela autonomia, conforme mencionado pela lente de Neusa Santos Souza, reforçam o elo da negritude com o poder da palavra e facilitam a conexão com outras experiências afrodiaspóricas.

A primeira dimensão em relação ao ser para estar é o aspecto linguístico. O colonialismo instrumentaliza a língua como meio de dominação dos povos. Através de processos violentos, os invasores da América já nos primeiros séculos de seu domínio impedem a comunicação de indígenas e negros nos próprios idiomas e implementam forçadamente o falar das metrópoles principalmente com o apoio da Igreja Católica. Ainda hoje, é necessário lutar contra esse sistema, posto que se efetuam atualizações de tais procedimentos, como o fetiche pela manutenção rigorosa das regras normativas de suas gramáticas e a inferiorização daqueles que

cometem infrações, visando a manutenção do controle institucional e estrutural pelas elites econômicas que herdaram os mandos políticos dos antepassados europeus. O projeto de homogeneização, em certa medida funciona, pois os americanos, em grande parte, utilizam o espanhol, o inglês, o português e o francês em suas interações. Porém, houve e há resistências, de forma que, ainda hoje, os territórios do continente, de forma oficial ou não, são plurilíngues e tensionam a estrutura imposta. No caso brasileiro, Lélia Gonzalez destaca o “pretuguês”, ou seja, a presença linguística de países africanos nos falares do país e visibiliza a maneira pela qual o sistema inferioriza o traço identitário de negritude:

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o l inexistente. Afinal, quem que é o ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está em tá e por aí afora. Não sabem que tão falando pretuguês. (Gonzalez, 1984, p.238)

No que tange a relação do Brasil com seus vizinhos, as origens distintas dos colonizadores promovem uma fratura na qual o país de língua portuguesa se inscrusta em meio a uma maioria hispano-falante. Contudo, transitar entre as cicatrizes é uma habilidade que as mulheres negras desenvolveram, uma vez que, tradicionalmente, suas existências se equilibram entre instabilidades múltiplas – políticas, econômicas, psicológicas – provocadas propositalmente para mantê-las sob dominação. Conforme Stuart Hall assinala, os sujeitos da diáspora, “longe de constituir uma continuidade com os nossos antepassados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas” (Hall, 2013, p.33). Carolina Maria de Jesus e Rosana Paulino são mulheres que, existencial e artisticamente, não só alinhavam as frestas promovidas pelo sistema (neo)colonial, mas também promovem subversões

ao imposto. Retomando o âmbito idiomático, elas exaltam o pretuguês e viabilizam o encontro Brasil-Argentina apesar das fronteiras linguísticas. Exemplifico as afirmações através das obras das escritoras, *Quarto de despejo* e a *bandeira Pretuguês*.

*Quarto de despejo* é a obra de Carolina Maria de Jesus que narra o cotidiano de uma escritora que mora numa favela com seus dois filhos e cata lixo para sobreviver físico e espiritualmente, digo, retira o sustento dos descartes de uma grande cidade e ali também encontra os papéis que viabilizam a materialidade de sua criação e os livros que nutrem o conhecimento e o imaginário. Escrito de forma fragmentária, sob o gênero diário e com muitos enunciados curtos, o texto transborda as formas normativas do português e exalta a gramática popular. Destaco o trecho presente no dia 21 de julho de 1955: “Estou alegre e já pedi aos vizinhos para não me aborrecer. Todos nós temos o nosso dia de alegria. Hoje é o meu!” (Jesus, 2014, p.24). A escritora Conceição Evaristo em entrevista ao programa *Roda Viva* assinala a atitude da conterrânea mineira como um método de apropriação do idioma para se expressar a partir da linguagem do povo. Assim, observa-se uma insubmissão na qual a autora, cujo acesso à educação formal foi restrito a cerca de dois anos, não silencia as palavras diante das regras impostas por uma parte da crítica entusiasta da norma culta. Esse é o livro que Carolina Maria de Jesus divulga na Argentina. No rastro do conceito elaborado por Evaristo, ela apresenta no país vizinho uma escrevivência que engloba a si e aos seus, exaltando a cultura das ruas e expondo a brasilidade periférica através da literatura em terras estrangeiras.

Por sua vez, *Pretuguês*, *bandeira* criada por Rosana Paulino para o Museu de Arte do Rio (MAR), é apresentada como instalação no Museu de Arte Latino-Americana (MALBA) durante sua exposição individual no local. Hasteada na parte superior externa do espaço cultural, a flâmula apresenta uma mulher negra com a cabeça erguida e três Espadas de Iansã que saem de sua boca aberta em movimento de expressão. Segundo a artista, “não seremos mais



caladas. As palavras são a nossa força, daí o modo como aparece simbolicamente como ‘arma’, como espada e lâmina no formato da planta ritual que é a espada de Iansã” (Souza, 2022). Abaixo, em caixa alta, consta o termo homônimo em referência ao pensamento da intelectual Lélia Gonzalez, anteriormente mencionada. O conjunto do simbolismo da bandeira no que tange ao território, o posicionamento no topo do museu, a figura de uma mulher com características afro e a exaltação à cultura negra através dos elementos que a compõem demonstra o comprometimento político de Rosana Paulino. Além disso, a partir da leitura de Fabiana Lopes sobre a exposição Atlântico Vermelho, entende-se que o fundo azul e rubro remete ao sangue negro derramado no Atlântico tanto outrora, no processo de escravização, quanto na atualidade, com as questões migratórias.

Nas trilhas do tema viagem, reorientamos o debate para o trânsito que ambas empreendem. O idioma não é uma barreira na presença das autoras na Argentina tampouco na compreensão de suas obras. Carolina Maria de Jesus não falava espanhol, mas os arquivos argentinos e o testemunho daqueles que presenciaram o momento estão repletos de memórias que registram a desenvoltura da escritora mesmo com a barreira linguística. A tradutora faz a mediação de grande parte de seus diálogos, mas os jornais assinalam sua habilidade diante das entrevistas. Conforme as palavras de Haydée Jofre, em *El Mundo*, ela “responde com palavras claras [...] ao tiroteio verbal da imprensa portenha; que não corta o fio dos seus pensamentos, nem perturba a calma profunda de suas reflexões” (Jofre, 1961, s/p). Ainda no mesmo veículo de imprensa, afirma quando visita uma favela: “Que maravilha estar de novo com os meus...entre gente boa! E como a gente se entende fácil mesmo que eles não falem português e eu não domine o castelhano. (JOFRE, 1961, s/p). Por outro lado, Rosana Paulino fala espanhol e apresenta sua obra com segurança no idioma estrangeiro em vídeo

disponibilizado nas redes do MALBA<sup>1</sup>. Mesmo com as diferenças de acesso linguístico, entende-se que elas transpõem as frestas da linguagem para levar sua arte ao mundo hispano-falante.

O ressignificar do trânsito e da presença afrodiaspórica em âmbito internacional é outro ponto de destaque. Ao longo de séculos, o corpo negro em deslocamento foi representado através de imagens do tráfico de pessoas escravizadas. Sob o viés tradicional, africanos e afrodescendentes em viagem eram apresentados como objetos sem qualquer subjetividade em blocos de pessoas empilhadas em navios. Nas escolas, por exemplo, a história única repetida por gerações valorizou o contraponto entre os navegadores europeus, exaltados como desbravadores de mundo, e os escravizados oriundos do continente africano, retratados como dominados, eram transportados pelo Atlântico como mercadorias. Hoje em dia, há uma atualização de tal discurso, uma vez que os impérios, após saquearem as terras do sul global, promovem guerras e desordem econômica nos territórios austrais e estimulam uma migração forçada da população. Através de condições e meios de transportes precários, as pessoas afetadas pela instabilidade instaurada lançam-se ao mar em busca de melhores condições de vida. Seja outrora, seja hoje, as sociedades ocidentais e ocidentalizadas enfatizam um único ponto de vista em que o deslocamento de grupos populacionais oriundos da África se limita ao enredo de objetificação, vitimização e violência, no qual europeus e africanos destacam-se, respectivamente, pela superioridade e inferioridade.

A viagem circunscreve-se em torno de ambientes que não são neutros para a negritude, mas se configuram como o que Grada Kilomba designa como espaço de violência: “nesse espaço temos sido descritas/os, classificadas/os, desumanizadas/os, primitivizadas/os, brutalizadas/os, mortas/os (Kilomba, 2019, p.51). Lembra-se que nos aeroportos eles sempre são os escolhidos para a revista, nas ruas figuram como suspeitos, nos estabelecimentos e transportes

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.malba.org.ar/evento/rosana-paulino-amefricana/>

como ladrões. Ademais, se a viajante é uma mulher, agrega-se a característica da sexualização. As exemplificações ilustram as leituras frequentes sobre um corpo negro transitando pelo mundo. Carolina Maria de Jesus e Rosana Paulino, cada qual em sua época, quando vão para a Argentina como representantes da Arte do Brasil no exterior rompem com a narrativa única e perigosa, conforme alertado por Chimamanda Ngozi Adichie (2019), que nos subalter-niza em deslocamentos. Elas fissuram as estruturas que delimitam os espaços de circulação do corpo preto e rasuram as concepções estereotipadas sobre a presença da mulher negra brasileira internacionalmente. Quando saem em turnê para outro país a trabalho com o fim de apresentar suas produções artísticas, expor ideias sobre temas diversos para veículos midiáticos, dialogar com intelectuais locais e propor outras visões de mundos através de suas obras, posicionam-se como sujeitos atuantes no mundo.

Identificadas algumas das contribuições oriundas dos movimentos espaciais das artistas, direciona-se o debate para a proposta artística que essas mulheres desenvolvem e levam para o exterior. É uma arte que se conecta com o ser-estar no mundo de sujeitos periféricos, propõe a ruptura com a ordem que os inferioriza e exalta a potência de transformação que reside no povo a partir do que ele é, foi e será. Carolina Maria de Jesus, em entrevista para *El Mundo*, declara seu engajamento à jornalista, ela diz que é uma mulher que escreve e “[...] tem uma missão: lutar pelas reivindicações dos pobres, mostrar para os governantes como entender seu povo e a fazê-lo mais feliz, inculcar nos desamparados a noção da sua força e do seu poder”<sup>2</sup> (Jofre, 1961, s/p). Desta forma, contribui: “[...]para que saibam se defender e alcançar sua maior conquista: a recuperação de um estado de homens em um mundo que os

<sup>2</sup> Yo no soy una escritora, sino una mujer que escribe y que tiene una misión: luchar por la reivindicación de los pobres, enseñar a los gobernantes a comprender a sus pueblos y a hacerlo más feliz, inculcar en los desamparados la noción de su fuerza y su poder (Tradução nossa).

considera menos do que animais.”<sup>3</sup> (Ibidem, s/p – grifo da autora). De igual maneira, em entrevista à Revista do Centro de Pesquisa e Formação do Serviço Social do Comércio, Rosana Paulino afirma:

Os problemas sociais estão diretamente ligados à minha produção. Investigar quem eu sou é também investigar a sociedade na qual eu vivo, isto é indissociável. Neste sentido, saber o que levou o Brasil a se tornar uma das sociedades mais desiguais do mundo é fundamental. Para isso tenho que estudar a história do país. Venho de um dos grupos mais marcados pela tragédia da colonização e da escravidão. Eu me questiono cotidianamente se a história deste país poderia ser diferente. Como elegi as artes visuais como meio de reflexão, isto obviamente estará presente em minha produção e, como nas artes visuais conceito e realização têm que conversar intimamente para que a obra se realize de modo satisfatório, a concepção de um trabalho está totalmente envolvida dentro dos aspectos citados anteriormente. (Paulino, 2017, p. 233)

O livro que Carolina Maria de Jesus apresenta na Argentina, Quarto de despejo, é uma obra cujo conteúdo e a forma dialogam com as experiências periféricas. Escrito de forma fragmentária, é marcado pelo curso dos dias que não necessariamente segue uma constância. Isto é, marca-se por descontinuidades e rupturas alinhavados pela autora. Porém, a alternância da escrita e do silêncio não se configura como um prejuízo, ao contrário, permite que o leitor ingresse de forma ativa e reflexiva no texto. Verifica-se o entrelaçar dos ambientes da favela e do asfalto através do deslocamento de uma mulher negra que percorre as ruas de São Paulo em busca de oportunidades para sustentar a si e aos filhos. As inscrições de suas subjetividades por meio de anotações autobiográficas descrevem os afetos e afetações dos dias, do entorno, dos limites e potências individuais e coletivas mesmo na escassez extrema. No entanto, a sobrevivência transpassa as necessidades materiais, há uma chama do conhecimento que a

<sup>3</sup> Para que sepan defenderse y lograr su mejor conquista: la recuperación de un estado de hombres en un mundo que los considera menos que animales. (Tradução nossa)

inunda e um desejo profundo de ser reconhecida como escritora. O lixo não é apenas fornecedor do material que vende para conseguir renda, mas se torna fonte de matérias para aquisição e produção de saberes, como os livros devorados com curiosidade e os papéis utilizados para expressar suas ideias e artes. O mundo de contrastes influencia sua escrita e o leitor depara-se com trechos nos quais o lirismo da beleza poética tropeça na pedra da vida e não permite que retiremos o pé da realidade:

Deixei o leito as 5 horas. Os pardais já estão iniciando a sua sinfonia matinal. As aves deve ser mais feliz que nós. Talvez entre elas reina a amizade e igualdade. (...) O mundo das aves deve ser melhor do que dos favelados, que deitam e não dormem porque deitam-se sem comer. (Jesus, 2014, p.35)

Por sua vez, Rosana Paulino tem a oportunidade de levar a exposição “Amefricana” que contém várias de suas criações para o Museu de Arte Latino-americana (MALBA). Tendo em vista a necessidade de recorte, pela extensão do texto, propõe-se um destaque para Parede da Memória. Na obra expõem-se fotografias de família em preto e branco impressas em tecido, algumas retocada em cores, tramadas como patuás e exibidas de forma conjunta, costuradas entre si. A partir das imagens de uma família negra, a artista permite leituras que dialogam com as memórias pessoais que se entrelaçam, através de suturas, com as memórias da comunidade afrodiáspóricas. Assim, permite um resgate possível de um passado daqueles que são frequentemente espoliados das próprias histórias. Diante das micro-fotografias, tensionam-se o individual e o coletivo, uma vez que o olhar distanciado borra singularidades e privilegia a extensão do painel e o foco aproximado enfatiza particularidades e detalhes dos amuletos que lhes conferem unicidade. A costura, prática presente na família da artista, proporciona a ligação que ata as partes tanto através da linha com a qual cose a obra, mas também do elo invisível com o qual enlaça o espectador.

A partir de uma perspectiva comparativa, observa-se que ambas convocam o apreciador de seus objetos artísticos ao movimento e provocam reflexões sobre temáticas caras aos periféricos através de elementos culturais. Através da sutura de fragmentos de memória, imaginários são recompostos e trilhas possíveis para a libertação do ser são abertas de maneira que seu estar no mundo não seja concebido pela ameaça, mas sim pela liberdade. Consoante ao pensamento de Stuart Hall, compreende-se que a cultura é uma viagem tanto de descoberta quanto de retorno (Hall, 2013). Logo, o trânsito está para além do âmbito físico, abarca um convite, através da Literatura e das Artes Visuais, para que se construam outras possibilidades de existência para os que dela são constantemente privados. Ainda tomando como base os conceitos desenvolvidos em *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*, considera-se o valor de mulheres negras protagonistas na Arte e ocupando a cena artística Brasil-Argentina, posto que, segundo Hall, a cultura consiste num pilar essencial para a resistência e reconstrução identitária de povos que vivenciaram a violência colonial:

“A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu “trabalho produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias.<sup>4</sup> Mas o que “esse desvio através de seus antepassados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos de nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar.” (Ibidem, 49)

O trânsito das intelectuais e suas obras também torna mais acessível o reconhecimento identitário individual e coletivo de outros

<sup>4</sup> Aqui Hall insere uma nota na qual indica o trabalho de Paul Gilroy para aprofundar a noção de “tradição enquanto o mesmo em mutação”.

sujeitos periféricos, especialmente da diáspora negra, com os quais interagem. Ilustro a afirmativa com um fragmento da matéria assinada pela redação do meio de comunicação antirracista Afroféminas sobre a exposição Amefricana: “Rosana Paulino, através da sua arte, convida a gente a pensar sobre a complexidade da experiência afrodescendente e o poder da comunidade na luta pela justiça e igualdade.” (Redação Afroféminas, 2024)<sup>5</sup>. Vale lembrar que Carolina Maria de Jesus, em 1961, no diário de viagem que lhe é atribuído<sup>6</sup>, descreve os diálogos que estabelece com moradores das villas argentinas e também promove o intercâmbio de experiências e a consciência sobre a situação da comunidade a qual pertence. A escritora mineira leva café para os locais e conversa com adultos e crianças. O evento, registrado em imagens no jornal El Mundo, é descrito pela jornalista Haydée Jofre e apresentado através das inscrições biográficas da autora, como se destaca a nota a seguir: “outra senhora reclamava do desprezo que os ricos têm dos pobres. Eles nos olham com nojo. Dizem que somos intrusos no mundo. E essas palavras são como um câncer na nossa alma. Ela é a intelectual do grupo. E chorava.”<sup>7</sup> (JESUS, 1963, p.140) É interessante, conforme assinalado no fragmento, que a moradora usa a primeira pessoa do plural e inclui Carolina Maria de Jesus no discurso. De igual maneira, a brasileira identifica a intelectualidade de sua interlocutora. Forma-se, então, um elo que as relaciona pelas linhas da vivência.

Retomam-se os termos identificação e reconhecimento, provocados pela presença das artistas brasileiras na Argentina, uma vez

<sup>5</sup> Rosana Paulino, a través de su arte, invita a reflexionar sobre la complejidad de la experiencia afrodescendiente y el poder de la comunidad en la lucha por la justicia y la igualdad. Tradução nossa.

<sup>6</sup> Utiliza-se a palavra atribuído porque, embora diversos indícios demonstrem que a autoria de Diário de viagem é de Carolina Maria de Jesus - consoante análises elaboradas nos artigos publicados por Marcelle Leal sobre a viagem da autora ao país - o público ainda não tem acesso aos originais. O texto está publicado apenas em espanhol como apêndice de Casa de Ladrillos, tradução de Casa de Alvenaria pela editora Abraxas.

<sup>7</sup> Otra señora lamentaba el desprecio que los ricos tienen por los pobres. Ellos nos miran con asco. Diciendo que somos intrusos en el mundo. Y estas palabras son como un cáncer en nuestra alma. Ella es la intelectual del grupo. Y lloraba.

que eles são caros à análise nesse momento. No rastro do pensamento de Achille Mbembe, em *Crítica da Razão Negra*, entende-se que “Tudo começa portanto por um ato de identificação: ‘Eu sou um negro.’” (Mbembe, 2014, p.255). Jesus e Paulino partem da auto-designação tanto em suas vidas quanto em suas obras para inscrever as próprias identidades nos espaços onde transitam. Afirmam eu sou uma mulher negra e, destarte, apropriam-se tanto do eu, quanto do ser, para firmar o ponto de suas existências e subjetividades. Porém, no contato com sujeitos periféricos do país vizinho, visibilizam as semelhanças entre suas vivências e ampliam a primeira pessoa do singular, eu sou, que unifica e singulariza, para o plural nós somos, responsável por encontrar o comum em meio às diferenças. Assim, exercem e promovem a autonomia, consoante à tese de Neusa Santos Souza mencionada no início da discussão. Em seguida, ainda nas trilhas de Mbembe, desvela-se um desdobramento: “Mas revelar a sua identidade é também reconhecer-se (auto-reconhecimento), é saber quem se é e dizê-lo, ou melhor, proclamá-lo, ou também dizê-lo a si mesmo” (Ibidem, p. 255). Portanto, essa rede de identificações e reconhecimentos é um ato potencializador de transformações que perpassa a subjetividade e se expande para a coletividade.

O teórico camaronês ainda conclui “O acto de identificação é igualmente uma afirmação de existência. ‘Eu sou’ significa, desde logo, eu existo.” (Ibidem, p.255). Logo, Carolina Maria de Jesus e Rosana Paulino marcam não só seu protagonismo no mundo, assim como de sua comunidade, mas assinalam que essas vidas em todas as possibilidades de manifestação importam. Quando ocupam espaços culturais com seus corpos e *corpus* confrontam toda uma tradição responsável por ignorar, ocultar e excluir as produções e memórias pertencentes a grupos não hegemônicos. Principalmente porque se intrometem nos locais de trânsito e exibição das classes mais abastadas que conservam a exaltação e distinção da branquitude em estabelecimentos cujas fachadas e propostas afastam qualquer popular, como livrarias e museus. Embasando-se



nos escritos de Conceição Evaristo, entende-se que ambas vão e estão ali para incomodar as classes alta e média em seus sonos injustos. Se com os iguais há identificação, aqueles que se percebem na diferença em contato com essas mulheres podem adotar duas posturas: agir através da ignorância, desprezá-las e se manter no tédio ilusório de um mundo monocromático ou aprender e adotar outras perspectivas através de estéticas policromáticas que enriquecem o repertório e oferecem vias diversas de (re)(co) existências.

O ato de reconhecer advém do encontro entre indivíduos e é fundamental para a (re)configuração das identidades. Isto é, um ser no contato com outro gera afetos e afetações. Essa rede entramada no sentir é tecida por Carolina Maria de Jesus e Rosana Paulino em seus deslocamentos. A intensidade do impacto dependerá da autopercepção corporal, emocional e psicológica, ou seja, quanto mais consciente de si, administram-se melhor os produtos da interação e suas reverberações. Vale lembrar que o estremecer não se realiza apenas através da corporeidade física, o objeto artístico também tem essa função. Assim, na relação com os outros e as realidades com as quais interage, o sujeito está implicado em conexões positivas e negativas que podem auxiliar ou prejudicar o processo de aquisição de conhecimentos. Azoilda Loretto da Trindade, em *Fragmentos de um discurso sobre afetividade*, discorre sobre a importância desse emaranhado na formação dos indivíduos:

A realidade é complexa, e o conhecimento e sua construção não se dão linearmente, mas em fluxos, movimentos, redes e conexões, nas relações entre as pessoas e o mundo. [...] A afetividade é uma manifestação corporal, uma expressão corporal fundamental para os encontros, contatos, para as expressões de desejos, pensamentos individuais e coletivos, de emoções as mais diversas, de sentimentos como amor, ódio, cuidado. Em síntese, a forma, a maneira como estou/sou no mundo afeta o mundo, as pessoas. (Trindade, 2006, p. 101-103)

As artistas brasileiras fomentam a reflexão sobre a questão racial num país como a Argentina que insiste em desassociá-la da própria história ao criar um imaginário de um país branco, diferente de outras realidades latino-americanas. A recusa de se compreender também como um território multirracial vincula-se ao que Alejandro Solomianski define como o “alienado desenvolvimento histórico” (Solomianski, 2003, p.11) responsável por segregar e tornar secretas suas identidades genuínas. Sobre os negros especificamente, o autor argentino destaca: “o pressuposto mais difundido e comum insinua que, se em algum momento do passado essa população existiu, deve ter diminuído numericamente e suas contribuições culturais são escassas ou irrelevantes” (Ibidem, p.16). Em tal contexto, Jesus e Paulino provocam a população vizinha a encarar as próprias sombras, tendo em vista que no jogo de reconhecimentos que implementam com suas figuras e obras permitem que os excluídos no processo de separação e ocultamento entendam-se e afirmem-se como parte constituinte daquele Estado. Assim, fortalecem movimentos reparação e justiça, como o ativismo empreendido por grupos Afro Xangó, apresentado por Carlos Alvarez Nazareno no texto “Argentina también es afro”.

Ao hastear suas bandeiras e pautas, ressignificam suas subjetividades. Elas reiteram a racionalidade e a criação artística negra na Literatura e nas Artes Visuais que, enquanto espaços criativos de representação, tradicionalmente, colonizaram os imaginários, usaram o negro de maneira objetificada e serviram de dispositivo para oprimi-lo ao reforçar aspectos de estereotipia e inferioridade. Ambas subvertem a ordem ao fazer do encontro uma possibilidade de intercâmbio e dos meios de atualização dos poderes uma arma no combate ao racismo. Deixam outras memórias nos arquivos e trazem à luz o que suas gavetas escondem para viabilizar o diálogo dos latino-americanos com suas sombras. Carolina Maria de Jesus e Rosana Paulino demonstram através da Arte que (re) (co) existências pautadas na liberdade são possíveis, porém, para isso a criação de suturas, aquela que cose o que resta de suas memórias

para ser, precisa estar fortalecida e segura para que, através de suas mãos, elabore outras suturas de criação, produzindo outros mundos para si e sua comunidade. Assim como os versos de Emicida em destaque na epígrafe, elas partem e repartem saberes ao retornar, pois sabem das urgências presentes na dinâmica da vida periférica.

### **Sem perder a linha ou uma proposta de conclusão**

O movimento de mulheres negras e as mulheres negras em movimento lutam incessantemente em busca de justiça, reparação e igualdade socioeconômica para seu povo. Elas transitam por distintos espaços e discursos e se insubordinam diante de sistemas tradicionais para reordenar ambientes, mentes e imaginários para alcançar seus objetivos. Angela Davis corrobora a afirmação quando diz em visita ao Brasil que quando elas se movem, desestabilizam as estruturas vigentes, posto que constituem a base da pirâmide socio-econômica. (Davis, 2017). Uma vez que são figuras rebeldes que rompem com o status quo responsável por concentrar o poder nas mãos de uma minoria, suas estratégias e conquistas são silenciadas, invisibilizadas ou ocultadas.

Ainda que em momentos diferentes, Carolina Maria de Jesus e Rosana Paulino viajam para a Argentina em porte de suas artes com o fim não só de apresentá-las internacionalmente, mas também promover a conexão da comunidade periférica, especialmente a afrodiaspóricas, através de suas vivências, memórias e narrativas. Elas são conscientes do alcance de seus discursos e os utilizam como instrumentos de libertação. Delineando as descontinuidades da experiência da mulher negra como indivíduo e grupo, tomam as linhas da existência nas mãos, denunciam métodos de opressão, reconstroem memórias, empoderam sujeitos periféricos e exaltam a força de sua comunidade na medida em que as entrelaçam com os demais.

Tornam-se, nesse movimento, a criação de suturas, sujeitos que se formam através do que conseguem recuperar de si e dos ecos deixados por seus irmãos. Engendradas em sociedades marcadas pelo colonialismo e escravatura, são privadas da própria história e precisam mover o caleidoscópio da existência para ver a beleza presente nas partes que a constituem e vislumbrar assim um todo possível no mosaico de diferenças. Por outro lado, à medida que se reconstroem, começam a elaborar outras suturas da criação, reformulando universos reais e imaginários. À luz da proposta de Saidiya Hartman, opta-se por narrar a viagem dessas mulheres a partir do círculo, identificar suas estratégias de (re)(co)existências e delas retirar os aprendizados necessários para construir outras maneiras de viver.

## **Bibliografia**

Adichie, Chimamanda N. (2019). *O perigo de uma história única*. Tradução de Julio Romeu. São Paulo: Companhia das Letras.

Davis, Ângela. (2017). “Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela.” *El País* [Internet]. Disponível em [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/27/politica/1501114503\\_610956.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/27/politica/1501114503_610956.html). Acesso em 31 de ago. de 2024.

Gonzalez, Lélia. (1984). Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais hoje*, 2(1), 223-244.

Hall, Stuart. (2013). *Da diáspora*. Tradução Adelaine La Guardia Resende....[et al.] Belo horizonte: UFMG, 36.

Hartman, Saidiya V. (2022). *Vidas Rebeldes, Belos Experimentos: Histórias Íntimas De Meninas Negras Desordeiras, Mulheres Encrenqueiras E Queers Radicais*. Tradução Floresta. São Paulo: Fósforo.

Jesus, Carolina M. de (2014). *Quarto de despejo*. São Paulo: Ática.

Jesus, Carolina M. de (1963). *Casa de ladrillos*. Buenos Aires: Editorial Abraxas.

Kilomba, Grada. (2019). *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó.

Lopez, Fabiana (2018). Rosana Paulino: o tempo do fazer e a prática do compartilhar. Rosana Paulino: a costura da memória, 163-181. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/12191.pdf> Acesso em 31 de ago. de 2024.

Emicida (2020). É tudo pra ontem [Música]. Em Amarelo. Laboratório Fantasma.

Luna, Luedji (2017). Um corpo no mundo [Música]. Em Um corpo no mundo. YB Music.

Paulino, Rosana (2017) Entrevista com Rosana Paulino. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, (p.232-236) n.5. Disponível em: [https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/revista/Revisita\\_CPFn05.pdf](https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/revista/Revisita_CPFn05.pdf). Acesso em 30 de ago. de 2024.

Roda Viva (2021). Roda Viva | Conceição Evaristo [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Wnu2mUpHwAw>. Acesso em 15 de agosto de 2024.

Salomianski, Alejandro. (2003). *Identidades secretas: la negritud en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Souza, Neusa Santos (1983). *Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

Souza, Neusa Santos. (2022) Lélia Gonzalez e a espada de Iansã inspiram bandeira hasteada no Museu de Arte do Rio. Notícia Preta. <https://noticiapreta.com.br/lelia-gonzalez/> Acesso em 15 de ago. de 2024.

Nazareno, Carlos Alvarez. (2013) Argentina también es afro. Página 12. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-233195-2013-11-09.html>. Acesso em 31 de ago. 2024.

Trindade, Azolida Loretto da (2006). Fragmentos de um discurso sobre afetividade. In. *Saberes e fazeres*, v3: modos de interagir (p.101-112) Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho.



# Poéticas del mar / Poéticas de la relación / Poéticas del tiempo

Paisajes inmersivos y derecho a la opacidad  
para curadurías descoloniales<sup>1</sup>

Karina A. Bidaseca

## Introducción a pensar-con

*“Sea is history”.*

Derek Walcott (1930-2017)

*“The unity is sub-marine”.*

Edward Kamau Brathwaite (1930-2020)

*“Pensar que el pensamiento consiste en la mayor parte  
del tiempo en ir a un lugar sin dimensión, donde  
apenas la idea del pensamiento se obstina”.*

Édouard Glissant (1928-2011)

“El mar es historia”, como expresó el poeta nacido en Santa Lucía, Derek Walcott (1930-2017). Situados en las geografías de ultramar, en los territorios asediados históricamente por el colonialismo y el *apartheid*, aquello que el escritor barbadense Edward Kamau

<sup>1</sup> Agradezco a Aline Motta por recibir este texto del epílogo y a revista *Transas* de la Universidad Nacional de San Martín por su publicación de mi conferencia de apertura de la Maestría en Estudios Latinoamericanos. Este capítulo reúne, además, los



Brathwaite (1930-2020) llamó “The unity is sub-marine” (1974), concierne a la memoria de la ancestralidad, a la reparación espiritual de aquellas poblaciones traficadas que sobrevivieron a las fosas marinas, a los grilletes oxidados.

El concepto curatorial de “Poéticas del mar” nace inspirado en el pensamiento archipiélago de Édouard Glissant. Se enlaza amorosamente a otro concepto, el de “poética erótica de la relación / poética *da ralação*” (Bidaseca, 2020; 2024) con el poder del eros de Audre Lorde, buscando promover prácticas estéticas situadas que promuevan la descolonización de las artes y de los museos y las curadurías.

Partiendo de la consideración de que la estética occidental se ubica en la lógica de la caja blanca, y que si es posible descolonizar las prácticas artísticas, como gesto, necesita de la acción de reunir las desconexiones geográficas y espaciales del imperio cognitivo para lograr entrar en “relación” (Glissant, citado en Bidaseca, 2022). Y, así, poder imaginar otros posibles a un mundo único que el sistema capitalista racista y colonial pretende imponer. Definido por Glissant: “El imperio es el avatar, absoluto, de la totalidad” (2017, p. 62). Todo lo contrario de la política unívoca del imperio, es necesario llamar a la descolonización de nuestros cuerpos, géneros y mentes (Thiong’o) y a la descolonización del tercer espacio [...]

Descolonizar es desde mi punto de vista, la disposición de un gesto micropolítico “entre”, de un tejido que es, a la vez sensible y afectivo; un gesto que apela a la nueva “poética (erótica) de la Relación” (Bidaseca, 2020). Cuando creé el concepto, lo imaginé como un sueño colectivo y una imaginación pública. Como una costura que pueda ayudarnos a cerrar y cicatrizar la herida colonial. Actúa

---

intercambios recibidos tras mi conferencia “Poetics Of The Relationship. Immersive Landscapes And The Right To Opacity”, impartida en Conférence ATELIER “Généalogie(s) et déconstruction(s) de la modernité: regards croisés” porté par Raffaele Carbone y Luis Mora Rodriguez, directeur de l’Institut. Colloque organisé avec le soutien de l’Institut d’études avancées de Nantes, du Collège International de Philosophie et de l’Université Federico II de Naples. Nantes, Francia. Mardi 19 et mercredi 20 mars 2024. [https://www.iea-nantes.fr/fr/actualites/atelier\\_1502](https://www.iea-nantes.fr/fr/actualites/atelier_1502).

como una sinécdoque que reclama una narrativa histórica y una memoria alternativa para los devenires otros que somos. Lo pienso en relación con la política espacial del cuerpo y su performatividad, interpelada por las imágenes visuales de las artistas. Entre el pasado y las futuridades, para producir una nueva imagen del pasado contemporáneo (Bidaseca, 2022).

Por ello acude a una poética del tiempo, a una poética del paisaje, de aquello que Glissant llama “pensamiento de la errancia”. Para oponer al universal nordatlántico, la idea de un pensamiento archipiélar nace con fuerza: “No hay solo cinco continentes, están los archipiélagos, una floración de mares, evidentes y ocultos, los más secretos empiezan a emocionarnos”, escribe (2009, p. 49).

Por cierto, cuando el poeta escribe lo hace desde una política del lugar, desde el Mar de las Antillas, que “no es, como antaño el Mediterráneo, un mar interior. Su destino es abrirse, fragmentarse” (Glissant, 1981, p. 34).

La artista cubana exiliada en Estados Unidos, Ana Mendieta, nos convoca en su *Siluetas* a resituarnos en las tradiciones espirituales de los pueblos yorubá en África y en las memorias de los indios taínos. Su arte interviene en los artefactos de captura (neo)coloniales proyectando liberar al cuerpo racializado del trauma colonial, y al mundo, del peso del racismo, expresado por Achille Mbembe en su libro *Crítica de la razón negra*.

En *Atlântico Vermelho*, la obra de Rosana Paulino, tanto el fondo azul del océano como el rojo de la sangre negra derramada en el Atlántico hablan de la tragedia de la esclavización; como sucede ahora mismo en los flujos migratorios desde África a Europa.

Mi libro *Descolonizar el tercer espacio entre oriente y occidente: estéticas feministas situadas en el sur*<sup>2</sup> refiere a las formas que asumen estas performances como “actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria”, al decir de Diana Taylor.

<sup>2</sup> Buenos Aires, Ed. CLACSO, 2022.

Las historias vividas y corporizadas escritas en el tatuaje violento en la piel de lxs colonizdxs emergen en los espacios intersticiales para dar cuenta de las interconexiones que se despliegan en geografías aparentemente dispares ocupadas por la colonización. Es consabido el hecho de que estos pueblos han sufrido y sufren hoy el trauma colonial. Pueblos que fueron despojados de sus lenguas, mediante lo que Gayatri Spivak (1998) llama una “violencia epistémica y habilitadora” necesaria en la producción de un sujeto colonial.

El arte se asoció así al canon desplazando a un lugar residual de las “artes menores”. Al decir del director del Museo del Barro, Ticio Escobar: “Existen museos con objetos que carecen de alma, están puestos allí sin contexto, sin vida; falta una conexión, con su pasado, desinfectadas del saqueo de África”.

Las formas narrativas que puján por emerger en el encuentro de los pueblos del sur, son interpretadas en este texto como aquellas que sientan las bases de la teoría estética descolonial en distintas geografías reunidas en “Otras Asias”, al decir de Spivak, o en “Otras Américas”, al decir de la feminista brasileña Lélia Gonzalez.

¿Cómo se puede traducir el pensamiento descolonial y poscolonial en el arte feminista nómada? ¿Qué nuevas perspectivas han sido elaboradas en torno de lo “poscolonial” desde los campos académico y artístico? ¿Qué forma toman los fantasmas coloniales en lo que llamaré los “mundo entre” las metrópolis y sus excolonias? ¿De qué modo la geopolítica imperial y su ideología racista patriarcal atraviesa las prácticas artísticas? ¿Cómo experimentan estos cuerpos los sueños, las tensiones musculares que narró Frantz Fanon en su obra autobiográfica *Piel negra, máscaras blancas* en su lucha permanente y feroz contra la colonialidad? Estas preguntas siguen interpelándome desde que leí estas y estos autores. Ahora en el contexto de (im)pensar la descolonización curatorial en los museos.

## Paisajes inmersivos y afectivos

Para Glissant, el relato maestro de la Historia (con H mayúscula) es el del Ser occidental: un catalizador imperial que paraliza toda fecundidad que se desprende de la Relación (Glissant, 2019, p. 28)

Si el colonialismo ha sido y es una forma de silenciar al otro, como señala Aimé Césaire (2006). Silenciar es, en este caso, acallar una voz, una forma de representación y también una frontera epistemológica y necropolítica en que el cuerpo es la primera frontera de la vida. Hoy reducido a su espectacularización como mercancía, inscripto con la violencia de la trata de las poblaciones africanas hacia el Caribe a los sistemas esclavistas de las plantaciones, el cuerpo racializado sigue siendo considerado no humano.

Lo aterrador es el abismo, tres veces atado a lo desconocido. La primera vez, inaugural, sucede cuando caes en el vientre de la barca. [...] Esa barca es una matriz, la fosa-matriz [...] que, sin embargo, te expulsa. Está también el segundo precipicio, el del abismo marino. Cuando las regatas dan caza al negrero, lo más posible es aligerar la barca, tirando por la borda la carga, lastrada de grilletes. [...] El tercer avatar es del abismo proyecto así, paralelamente a la masa de agua, la masa invertida de todo aquello que ha sido abandonado, que por generaciones no se encontrará más que en las azules superficies del recuerdo o el imaginario, cada vez más descolorido. (2017, pp. 40-41)

Hoy en los cuerpos de lxs mujeres y disidencias se escribe el guion fundamental de la nueva razón imperial. Arroados a la petrificación aludida por Fanon, los cuerpos disidentes sexuales y racializados son objeto de feminicidio, travesticidio, juvenicidio, siendo amenazados por la ideología de género y los discursos de odio. Asistimos a la *apartheidización* del mundo (Bidaseca, 2018) impuesto por el sistema capitalista colonial y extractivista, cuando la amnesia de los imperios. Los fantasmas coloniales *ex ante* se exacerban en las metrópolis de los países del norte global, desplegando su ferocidad y voracidad, habitando las zonas tenebrosas del giro punitivista.

Asistimos hoy al espectáculo de las formas extremas de crueldad contemporáneas, produciendo nuevas subjetivaciones que se someten cuan servidumbres voluntarias, a los algoritmos de las redes sociales, alimentándose de linchamientos públicos.

A las prácticas pedagógicas que masacran los cuerpos en las fronteras coloniales de las guerras transmitidos en vivo, oponemos las prácticas radicales de resistencias eróticas, en relación, situadas en un sur metafórico y material, prácticas que cuestionan el canon colonial y desafían los formatos artísticos curatoriales y de investigación y que logran subvertirlos mediante la creación de un tercer espacio. Para Taylor, la performance es más que arte. Es una intervención a los sistemas de poder que encierra significados y abre posibilidades.

### **Poéticas del tiempo. Exigir el derecho a la opacidad**

*“Tomando el mundo,  
Occidente también se hizo tomar por él”.*

Glissant y Chamoiseau (2007, p. 14)

Me interesa pensarlo en relación con las ficciones futuristas, por esa capacidad transformadora de descolonizar el tiempo de la narrativa lineal, universal de la historia.

Ese tiempo propio es el de las transposiciones y trans temporalidades, el de los cuerpos y las percepciones, el de la espiritualidad que yace en las formas de la vida, en las memorias de las aguas y seres sintientes, de las semillas de las plantas, en el magmático espacio de lo invisible. En otras palabras, se trata de un conjunto de ecología, de prácticas e incrustaciones multiespecies que resuenan como “ecos mundo”, que es un concepto de Édouard Glissant. Ese es el concepto curatorial que opera a nivel metafórico y estructura este guion descolonial de la estética. Eso es para mí una gran definición que podría ser esa idea mental que yo venía trabajando y

que ahora logré definir. Una poética del tiempo que rompe, al fin, con la idea del progreso.

La transparencia deja de aparecer como el fondo del espejo donde la humanidad occidental refleja el mundo según su imagen: en el fondo del espejo ahora hay opacidad, todo el limo depositado de los pueblos, limo fértil pero a decir verdad, también incierto. (Glissant, 2017)

Las opacidades pueden coexistir, confluír, tramando tejidos, de forma tal que la verdadera comprensión portará sobre la textura de esta trama y no sobre la naturaleza de los componentes.

Conectando las figuras de la parábisis spivakiana con las conexiones y articulaciones rizomáticas glissantianas, con el pensamiento de la relación, el que opone al *apartheid* “la parte de la opacidad instaurada entre el yo y el otro consentida mutuamente ampliando la libertad. En los archipiélagos en que toda relación en primer lugar se expande y se aclara” (2023, p. 78)

Devenir afrodescendientes, indígenas, asiáticas, identidades trans, minorizadas tercer espacio / devenires toxos aquellxs alcanzadxs por la herida colonial. Es un llamado a sentir ese dolor, a volvernos todes palestines en este momento en que la sinécdoque spivakiana permite ser al mismo tiempo múltiples identidades.

Evito hablar por otros o sobre otros. Hablo desde el sur, la metáfora del sufrimiento detrás de la línea fanoniana que dividía las zonas del colono y del colonizado: una línea radical de separación entre los seres plenamente humanos y los seres no-humanos que coloca el centro de la expansión colonial europea: la naturalización más radical de las jerarquías sociales en tiempos modernos. (Bidaseca, 2024, p. 2)

El colonialismo y el patriarcado se han reconfigurado para operar como regímenes privilegiados de subhumanización. Frente a ello, la densidad de la trama submarina:

La transparencia deja de aparecer como el fondo del espejo donde la humanidad occidental refleja el mundo según su imagen; en el fondo

del espejo ahora hay opacidad, todo el limo depositado por los pueblos, limo fértil, pero también, a decir verdad, incierto, inexplorado, aún hoy y casi siempre negado, ofuscado, cuya presencia insistente no podemos dejar de vivir. (Glissant, 2017, p. 143).

## Epílogo

Aline Motta. *El agua es una máquina del tiempo*

Karina A. Bidaseca

### Levitar

*“Violencia como principio  
racismo como base  
genocidio como meta”.*

(Aline Motta, 2024, p. 114)

Las imágenes del film *El agua es una máquina del tiempo* de la artista brasileña Aline Motta nos estremecen hasta lo más profundo de nuestro ser. Letras y artes visuales en estado de disolución, vehículos de memoria, promueven una plasticidad de lenguajes artísticos; la liberación de una misma.

La mirada que la artista multifacética nacida en Niteroi en 1974 lanza sobre Río de Janeiro, la elegante y sofisticada ciudad del colono y de la realeza, se muestra teñida ahora de sangre. La batalla de Guanabara, las masacres de las poblaciones negras e indígenas, se concatenan con la muerte de Ambrosina por tuberculosis ensuciando la piel de sus edificios. En su recorrido habitan las huellas de las luchas que tuvieron que librar esclavizadxs y amerindixs para resistir al embate colonial.



Ambrosina es su tatarabuela, y parte de ese linaje matriarcal de la familia en la que Aline proyecta la ancestralidad en su deseo de ritualizar la muerte simbólica.

Su obra me trae resonancias de la gran escritora afroamericana bell hooks, cuando en *Trycicle* (1992) escribe:

Si realmente me pidieran que me definiera, no comenzaría con la raza;

Yo no empezaría con la negrura;

No comenzaría con el género;

Yo no empezaría con el feminismo.

Comenzaría por despojarme de lo que fundamentalmente informa mi vida, que es que soy una buscadora en el camino.

Pienso en el feminismo y pienso en las luchas antirracistas como parte de él. Pero donde me paro espiritualmente es, firmemente, en un camino sobre el amor.

Su mirada habita la escritura fanoniana: “Las máscaras blancas caen cuando la pulsión de muerte asola en el encuentro con la mirada humillante del blanco que cebrea el cuerpo racializado: las miradas blancas, las únicas verdaderas, me disecan”, escribió el autor en *Piel negra, mascarar blancas* (Fanon, 1994, p. 115).

Absorta, narra la historicidad de un cuerpo que se transmuta en otro cuerpo dejando el rastro de la ancestralidad.

La hija que se vuelve ancestral de la madre  
memoria y vehículo  
el agua es una máquina del tiempo. Aline Motta (2024, p. 237)

Toda una “literatura de rastros”, al decir del poeta martiniqués Glissant.

La inmersión por aire y agua son dos planos que estructuran el relato desgarrador del tiempo. En el video, por momentos, el dron que circunda la zona urbana de Río de Janeiro se detiene, aproxima

y aleja como un cuerpo que levita a merced de las energías cósmicas. Les caminantes se vuelven volátiles. Los autos invierten el sentido de la marcha. Se dislocan los sentidos. El tiempo adquiere otra densidad. El tiempo es un afuera del tiempo.

En ese intersticio de fugas, emerge el recuerdo del dolor, de la frustración y la impotencia; pero también de la risa y la ternura radical. Activando la fuerza de la poesía visual que resuena, quebrada por las respiraciones pausadas. Y las voces, y las vísceras, y las lágrimas, el agua es el médium. Lo es en gran parte en las obras de Aline.

## En el fondo del océano

Su experiencia viva de deterioro y mutilación, la lleva a la afrofeminista Audre Lorde a recorrer las heridas del propio cuerpo, a atacar su representación para mudar radicalmente de piel.

El racismo y la homofobia son condiciones reales en todas nuestras vidas en este lugar y en este tiempo. Les pido a todas las que están aquí que busquen en ese lugar del conocimiento en sí mismas y que toquen el terror y el odio de cualquier diferencia que vive ahí. Ven que cara lleva. Es entonces que tanto lo personal como lo político puede empezar a iluminar todas nuestras opciones (Lorde, 2003, p. 93).

Escuchamos la voz de la protagonista: “Discutir racismo en mi familia era como entrar en esa parte del mar en que no se hace pie. [...] En la orilla no necesitábamos atravesar las olas”, recita Aline Motta (2024, p. 49). Y, dos páginas por delante, nos confiesa: “Me da rabia haber aceptado el dinero” (2024, p. 51).

“Las heridas no deben ser una fuente de vergüenza ya que son necesarias para el crecimiento y despertar espiritual” (p. 246). Para sanar, nos dice hooks, uno debe aceptar la propia herida. La piel, la herida colonial del racismo cotidiano y las cicatrices coloniales, la memoria encarnada en el cuerpo, ocupan un lugar central en tu camino artístico. ¿Cómo la artista logró atravesar esas heridas

para sanar espiritualmente en una sociedad como la brasilera cuyo mito fundacional es la democracia racial?

Su voz grita que el racismo ha sido una constante, aunque paradójicamente, un lugar al cual se impedía llegar. Como el cuarto oscuro de las casas familiares, como el oleaje más turbulento del océano, la tranquilidad se hallaba en el silencio de la orilla, en la negación como mecanismo de supervivencia.

El historiador poscolonial camerunés Achille Mbembe dedicó sus libros a pensar la clínica del sujeto escindido. El trauma colonial es el peso del cual debemos liberarnos, concluye. Los flujos políticos de (des)pliegues afectivos permitan liberarnos de la maquinaria colonial que introyectó el opresor y que llevamos dentro.

Ante tanto desamparo, la escritura de bell hooks nos ofrece la radicalidad del amor como propuesta política. En su conmovedor libro *Todo sobre el amor* (2021) nos habla de cómo curarnos del dolor de un mundo que lidia con la herida colonial. Para la autora “la cultura contemporánea está impregnada de un peligroso nihilismo, que atraviesa las fronteras de raza, clase, género y nacionalidad. A todos nos afecta tarde o temprano” (p. 104).

La dimensión radical del amor y la comprensión son cualidades más complejas de lo que parecen. El amor así entendido es mucho más “útil” y más difícil que pensar en la idea de bueno o malo, correcto o incorrecto, o decidir de qué lado se está, escribió bell hooks en *Tricycle* (Tworkov, 1992) (traducción nuestra).

## El agua es memoria

*Dejó un rastro de leche y sangre...*

Ambrosina Cafezeiro Gomes.

En *Memorias de la Plantación*, Grada Kilomba habló de la radical subversión epistémica de objeto en sujeto:

Soy yo quien describe mi propia historia, y no quien es descrita. Escribir, por tanto, emerge como un acto político. [...] Como un acto de tornar-se, en cuanto escribo, me torno la narradora y escritora de mi propia realidad. (2019, p. 28)

¿Cómo ha sido la experiencia encarnada con la escritura para Aline Motta?

*Escrevivência* que surge desde las letras de la gran escritora Conceição Evaristo.

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. [...]. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordálos de seus sonos injustos. (Evaristo, 2020, p. 30)

En la trilogía *Pontes sobre abismos* [Puentes sobre abismos], *Se o mar tivesse varandas* [Si el mar tuviese balcones] y *(Outros) Fundamentos* [(Otros) Fundamentos] Aline Motta logra evocar lo que podría haber sucedido si el océano “Atlántico Negro” como lo llama Paul Gilroy —Atlántico Vermelho para Paulino— hubiese sido un espacio de comunicación y de memorias compartidas, y no el vientre de la barca esclavista que interpreta Glissant (2017). “¿Qué continúa, qué vive en el presente de estos desplazamientos que comenzaron hace siglos?”, se pregunta Motta (2022, p. 220) “Busco a través del agua una comunicación entre lenguas y culturas emparentadas”, continúa.

Las poéticas del mar emergen con fuerza en la aseveración citada, “The unity is sub-marine”, de Edward Kamau Brathwaite. Me recuerda a Glissant cuando narra la escena del abismo entre los grilletes oxidados de la esclavitud, el moho y las profundidades del

océano para recuperar las historias en común de los continentes y volver a Mamá África.

¿Qué puede decirnos *La máquina del agua* sobre la memoria afrodiaspórica? El agua es memoria viva que habilita el proceso de pensar y comunicar los fragmentos reunidos. El agua activa la mirada liberadora que las devuelve a su linaje, a su memoria ancestral, al mundo. Desde la “zona de no ser” de experimentación racial fanoniana hacia una superficie de liberación, a través de la potencia erótica y política del amor y la exigencia del derecho a la opacidad.

Lo opaco como un derecho frente a lo transparente como una imposición de Europa, en su trilogía, Aline Motta utiliza los espejos que reproducen rostros y paisajes, desplazan imágenes en el espacio, produciendo un espejismo de continuidad histórica. Tanto en su arte como en su producción crítica, desafía al espejismo, para encontrar su propia historia en el fondo del océano, entendiendo este como un nuevo modo de comunicación, como una nueva “poética del mar”. Una comunidad submarina.

## Bibliografía

Bidaseca, Karina (2010) *Perturbando el texto colonial. Los estudios (pos)coloniales en América Latina*. Buenos Aires: Ed. SB.

Bidaseca, Karina (2020) *Por una poética erótica de la relación*. Buenos Aires: El Mismo Mar ediciones.

Bidaseca, Karina, y Sierra, Marta (coords.) (2022). *El amor como una poética de la relación. Discusiones feministas y activismos descoloniales*. Buenos Aires: CLACSO / El Mismo Mar ediciones. <https://>

[www.clacso.org/wp-content/uploads/2022/07/El-Amor-como-poetica.pdf](http://www.clacso.org/wp-content/uploads/2022/07/El-Amor-como-poetica.pdf)

Bidaseca, Karina, y De Oto, Alejandro (coords.) (2022). *Frantz Fanon y Édouard Glissant: once ensayos desde el Sur*. Buenos Aires: Ed Qellqasqa / CLACSO.

Bidaseca, Karina (2022). Espejismos en el mar. Huellas fanonianas y glissantianas en las letras y las artes visuales. Grada Kilomba y Aline Motta. En Karina Bidaseca y Alejandro De Oto (coords.), *Frantz Fanon y Édouard Glissant: once ensayos desde el Sur*. Buenos Aires: Ed Qellqasqa / CLACSO.

Brathwaite, Edward K. (1974). *Contradictory Omens: Cultural Diversity and Integration in the Caribbean*. Kingston: Savacou.

Césaire, Aimé ([1950] 2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Ed. Akal.

De Oto, Alejandro (2003). *Frantz Fanon: política y poética del sujeto poscolonial*. México: CEEA / El Colegio de México.

De Oto, Alejandro (2009). Frantz Fanon en el siglo. Sobre ciertas persistencias en el pensamiento latinoamericano. *Revista Anual de la Unidad de Historiografía e Historia de las Ideas*, 11 (2).

Fanon, Frantz ([1952] 2017). *Piel negras, máscaras blancas*. España: AKAL.

Fanon Frantz (2001). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fanon, Frantz ([1959] 1968). *Sociología de una revolución*. México: Ediciones Era.

Gandarilla Salgado José, y Ortega, Jaime (2017). Todas las cicatrices: Hacia una fenomenología de lo colonial en Frantz Fanon. *Intersticios de la Política y la Cultura*, 6 (12).

Glissant, Édouard (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Planeta.

Gonzalez, Lélia. (1983). Racismo e sexismo na Cultura Brasileira. En Luiz Antonio Machado da Silva, *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos*. Brasília: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais [ANPOCS].

Gonzalez, Lélia. (1988). A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, (92-93).

Gonzalez, Lélia (1988b). Por un feminismo Afrolatinoamericano. En Isis Internacional y MUDAR, *Mujeres por un Desarrollo Alternativo. Mujeres. crisis y movimiento. América Latina y el Caribe*, (9), 133-141.

hooks, bell (1994). *Teaching to transgress. Education as the Practice of Freedom*, London: Routledge.

Tworok, Helen (1992). Agent of Change: An Interview with bell hooks. *Tricycle*. <https://tricycle.org/magazine/bell-hooks-buddhism/>

Lorde, Audre ([1984] 2003). *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. [Traducción de María Corniero, revisión de Alba V. Lasheras y Miren Elordui Cadiz]. Madrid: Ed. Horas y Horas.

Lorde, Audre (1988). Las herramientas del amo nunca desmantelarán la casa del amo. En Cherrie Moraga y Ana Castillo (eds.), *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. San Francisco: Ism Press.

Lorde, Audre (2008) *Los diarios del cáncer*. [Traducción de Gabriela Adelstein]. Rosario: Hipólita Ediciones.

Minh-Ha, Trinh (1989). *Woman, native, other: writing postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

Miranda, Claudia (2022). Pensadoras negras e outras traduções para intelectualidade”. En Karina Bidaseca y Marta Sierra (coords.), *El amor como una poética de la relación. Discusiones feministas y artivismos descoloniales*. Buenos Aires: CLACSO / El Mismo Mar Ediciones. <https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2022/07/El-Amor-como-poetica.pdf>

Motta, Aline (2022). Activismo visual, memorias y resistencias. En Karina Bidaseca y Marta Sierra (coords.), *El amor como una poética de la relación. Discusiones feministas y artivismos descoloniales*. Buenos Aires: CLACSO / El Mismo Mar Ediciones. <https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2022/07/El-Amor-como-poetica.pdf>

Rodríguez Velázquez, Katsí Yari (2022). Entre la negación y la explotación. Políticas de sexualidad sobre los cuerpos de las mujeres negras. En Karina Bidaseca y Marta Sierra (coords.), *El amor como una poética de la relación. Discusiones feministas y artivismos descoloniales*. Buenos Aires: CLACSO / El Mismo Mar Ediciones. <https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2022/07/El-Amor-como-poetica.pdf>

Sierra, Marta (2022). Tercer espacio: Las geografías paradójicas del feminismo y la colonialidad. En Karina Bidaseca y Marta Sierra (coords.), *El amor como una poética de la relación. Discusiones feministas y artivismos descoloniales*. Buenos Aires: CLACSO / El Mismo Mar Ediciones. <https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2022/07/El-Amor-como-poetica.pdf>



Spivak, Gayatri Chakravorty. (1998). ¿Puede el subalterno hablar? *Revista Orbis Tertius*, año 3 (6).

Viveros, Vigoya Mara (2022). ¿Es el racismo un punto ciego del feminismo latinoamericano? En Karina Bidaseca y Marta Sierra (coords.), *El amor como una poética de la relación. Discusiones feministas y artivismos descoloniales*. Buenos Aires: CLACSO / El Mismo Mar Ediciones. <https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2022/07/El-Amor-como-poetica.pdf>

## Adelina E Rosana

### Mulheres Negras Da Arte Encruzilhadas Do Museu E Do Manicômio

*Jane Santos da Silva, Herika Marques Barcelos Lima  
e Isis Tulani Santos da Silva*

*“A saudade é crescente  
e nos olhos traz memórias  
da tez retinta da sua pele  
ao riso solto de outrora”*

Beatriz Lima

*“A cor da insubmissão é parda e preta  
É cintilantemente negra!  
Enquanto negra eu afirmo  
Que contra todas as expectativas, vivo!”*

Joana D’Arc

## **Introdução/Apresentação**

Estamos aqui para apresentar à artista brasileira Adelina Gomes sua produção artística “Bruta” e pós-colonial, de forma a encruzi-lhar com Rosana Paulino, principalmente a abordagem da exposição

“Amefricana” onde a violência da diáspora africana ressalta em sua obra. Dessa maneira, o que queremos é pelo olhar de mulheres negras artistas plásticas e sua representação decolonial, refletir a produção artística de ambas como referência ancestral para romper o silenciamento de corpos-sujeitos subalternos.

Destacamos que as duas estão classificadas em campos teóricos da história da arte diferentes, porém encontramos as duas como signos de sustentação de saberes que nos deslocam para novos lugares. Dentre esses caminhos, para nós, é relevante principalmente os conhecimentos de mulheres negras que aqui colocamos, em lugar de protagonismo, criadoras de artes, ressignificando a forma como a História e a Arte tratam e narram acerca dos seus corpos, possibilitando uma nova interpretação e uso da Arte Contemporânea.

O campo das artes, assim como outros campos do conhecimento, estão vinculados a uma visão hegemônica do pensamento. Como hegemônica, compreende-se o padrão cis-masculino, branco e europeu, ou seja, a figura do colonizador que construiu uma visão “universal” que tem como ponto de difusão o norte global. Por esse motivo, é evidente que ao se pensar, ler e construir o campo artístico e cultural, observamos materializados um padrão estético de produções que retrate a maneira como o colonizador pensa e analisa e constitui o sistema-mundo, anulando as experiências do que este colonizador compreende como “o outro”. Ao pensar a cultura como um sistema de significações de um corpo social especificamos o que por muito tempo conhecemos como arte, foi o resultado privilegiado desta composição constituída pela modernidade europeia.

Aqui nos situamos alinhados com a crítica a este pensamento colonial e por isso consideramos e analisamos o campo das artes visuais a partir da lógica do colonizado, derivando das contribuições teóricas do grupo Modernidade/Colonialidade (M/C) que a partir da década de 1990 se propuseram a analisar e interpretar

o sistema-mundo acolhendo a experiência dos subalternizados da América Latina.

A colonialidade refere-se à permanência das estruturas de poder, uma dimensão simbólica da lógica colonial. Embora o colonialismo tenha chegado ao fim, essa lógica se mantém e é constantemente reforçada, mantendo a relação subalterna e opressora pautada na hierarquização entre os diversos modos de existência, de saberes, sujeitos e Estados. A colonialidade é compreendida então como uma herança do colonialismo e que mantém força até a atualidade, impactando principalmente grupos específicos.

Los pueblos afrodescendientes y africanos fueron impactados de manera diferencial, por las consecuencias de la colonización y aún, siguen pagando un precio alto por los errores de los “países europeos”. Expertas (os) de las ciencias sociales, han sido afectados por el giro epistemológico promocionado por la tesis de Aníbal Quijano (1928-2018) y otras/otros intelectuales insurgentes, como Frantz Fanon (1925-1961). Otros cuadros analíticos aparecen poco a poco, reivindicando rupturas con una serie de visiones tales como la de “democracia racial”. El rol protagónico de Lélia González fue justamente en esa disputa por el sentido de democracia, en un período de fuerte represión militar. (Miranda, 2022, p. 119)

No campo artístico, a colonialidade se faz presente na imposição de valores estéticos e culturais, onde a arte europeia e ocidental é vista como universal e de valor superior, enquanto as produções que fogem deste valor são vistas como exóticas e colocadas à margem, estigmatizadas como “artesanato”. Para a propagação das ideologias coloniais, as artes visuais foram utilizadas como ferramentas de propagação do imaginário colonial, buscando a compreensão por parte dos colonizados de um status de subalternidade e inferioridade em relação aos sujeitos colonizadores. Para isso, desde a era colonial podemos perceber como nas artes visuais e em outras manifestações artísticas os povos colonizados foram retratados de forma estereotipada, inferior e desumanizada.

Assim, arte e estética devem ser entendidas como partes constitutivas de uma das hierarquias da modernidade, que (em correlação com outras hierarquias, como a divisão internacional do trabalho, as questões de classe, a ordem epistêmica global) opera mediante regimes discursivos que classificam a arte ocidental como superior a outras formas de arte. O decolonialismo tem aberto caminhos para o entendimento dos impactos do colonialismo nos âmbitos do político, cultural e intelectual. Compreender o sistema da arte e seus modos de operação é fundamental para o entendimento do exercício do poder colonial e imperial, que reproduz e reforça as desigualdades relacionadas a classe, gênero e raça. (Paiva, 2022, p.34)

O cânone tradicional e “universal” aporta na nossa “Amefrica”, em especial no Brasil, a partir de 1808, com a família real portuguesa fugida da Europa devido às guerras napoleônicas. Neste deslocamento da corte para a metrópole, vem a ideia de “modernizar” e “civilizar” o território. O desembarque traz a corte, cientistas e artistas europeus para investigar, explorar e descrever a colônia que se tornou a capital da metrópole. A arte visual criada neste território é um laboratório vinculada a lógica colonizadora, onde o objetivo é retratar a exótica forma da natureza e das coisas, de forma animalesca e pitoresca, contribuindo para fortalecer um quadro de comparação e hierarquização entre o que se encontrava na Europa com o que fora descoberto aqui.

As obras produzidas durante as expedições artísticas são fortes exemplos desta construção de ciência etnológica, em especial a Missão Artística Francesa (1816) e Expedição Langsdorff (1824) que chegam ao território brasileiro com o objetivo de promover o ensino artístico no país. Como expoentes mais famosos destes movimentos podemos citar Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas que adentraram ao cânone das artes visuais pelos seus trabalhos onde representavam o Brasil Colonial e a descrição de sujeitos negros e indígenas em suas formas subalternas, tipos

menos importantes de pinturas, pois não retratavam personagens heróicos.

As proposições que estamos aqui refletindo é um rompimento com essa lógica artística concebida na sociedade colonial de maneira a dar um giro decolonial pelas artes visuais de Adelina e Rosana. No campo das artes visuais, propôr um giro decolonial significa desconstruir as narrativas estéticas coloniais e propôr uma nova forma de interpretação e produção artística reinterpretando os papéis e a contribuição de corpos e sujeitos marginalizados. A decolonialidade aqui tem como sentido que o sujeito artista, pode pertencer a uma categoria marginalizada (mulher, negro, LGBTQIA+, pessoa com deficiência, etc.) e/ou ser uma produção artística que retrate estes corpos, suas culturas de forma positiva e humanizada.

Em nosso giro decolonial para apresentar nossas reflexões gostaríamos de enfatizar porque trabalhamos com a perspectiva analítica da encruzilhada. Enquanto o mundo da modernidade colonial entende o conhecimento de forma binária, convocamos o “cruzo” para entender essas mulheres artistas como transgressoras das verdades engessadas pelo universalismo. A encruzilhada como “o fenômeno é o próprio princípio explicativo do conceito” (Rufino, 2019). E os trabalhos de Adelina e Rosana, separados pelo tempo cronológico e ligados pela ancestralidade, se encontram em nossa visão no formato profundo das frestas da encruzilhada.

A descolonização não pode se limitar a se banhar pela beirada. Para uma virada do conhecimento que combata de forma incisiva as injustiças cognitivas/sociais produzidas ao longo do tempo, haveremos de nos arriscar em mergulhos mais profundos. O desencadeamento, o tombo na ladeira, o “tapa em mão” contra os privilégios da supremacia branca são, a meu ver, inevitáveis, uma vez que ações como essas, de caráter transgressivo, operam nas frestas. Fica evidente que resiliência e transgressão não são novidades em nossas bandas; (Rufino, 2019, p. 19)

A nossa “conversa” com Adelina Campos e Rosana Paulino é transformar a estética das “belas artes” como central para a luta contra o racismo, convidar a reverberação de uma arte plural que identifique uma dimensão muitas vezes descredibilizada e apresentar epistemologias nossas difamadas que fazem sentido na encruzilhada.

## **Adelina Campos e a arte-bruta como rompimento de uma lógica artística e colonial**

*“Eu queria ser flor”*

Adelina Gomes

Adelina Gomes pintora e escultora que cria sua produção após a entrada no manicômio. Mulher negra e periférica, nascida em 1916 na cidade de Campos dos Goytacazes no estado do Rio de Janeiro. Na sua vida, ela completou o curso primário e estudou numa escola profissional para trabalhos manuais. Ela com sua família viviam na área rural, onde ela se mostrava obediente aos pais, apesar de sua relação com o pai não ser muito divulgada, a figura materna está presente em excesso dentro de suas obras.

É esta relação entre Adelina que guiará sua trajetória de forma incondicional, como sujeita e artista a ponto de que aos 18 anos de idade, ela se apaixona por um homem que sua mãe desaprovava, provoca um abalo nesta relação dependente. A aceitação do desejo da mãe de romper com essa relação, fez com que ela se sentisse completamente sem controle da própria vida. Esse evento a guiou para o deterioramento de sua saúde mental: Adelina cada vez mais retraída, sombria e irritada. O ponto limite para interná-la no manicômio foi o dia em que Adelina estrangulou a gata de sua família.

No dia 17 de março de 1937, com 21 anos, foi internada no Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro no Rio de Janeiro.

Diagnosticada com esquizofrenia e por muito tempo como uma paciente violenta e difícil, segundo o livro de observações do Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro: “a doente está lúcida, orientada no tempo e no lugar. Mostra-se indiferente a sua situação, e não desejava sair do hospital. Mímica extravagante. Autismo. Afetividade e iniciativa diminuídas” (Silveira, 2017 [1977], p.222 ).

Em setembro de 1946 começa a frequentar o Ateliê de Pintura da seção de terapia ocupacional, que foi instalado no hospital, no ateliê parecia encontrar prazer e calma. Aos poucos se insere no projeto de arteterapia da doutora Nise da Silveira. Adelina passa a criar arte expressando seus sentimentos, principalmente a significância da relação com a mãe através de suas esculturas das diversas mulheres. É imprescindível dizer que a artista não saiu do hospital até sua morte, em 1984, por decisão própria. Dentro do manicômio, a história e a transformação da artista Adelina pode ser percebida pela sua produção artística. Por meio dos gatos, flores, mulheres, cachorros, cadeiras e casamentos, ela nos conduziu como espectadores de seu mundo interno com riqueza de detalhes. Os eventos de sua vida são retratados pelas suas pinturas e esculturas, cada uma se relaciona não só com o mundo exterior e seus acontecimentos, mas seu mundo interno e a mitologia por detrás de cada uma delas. Adelina Gomes raramente comunicava-se verbalmente, porém, quando se trata de sua arte, ela comunica não só suas próprias individualidades, mas questões comuns da mente humana.

Este preâmbulo biográfico objetiva a entender como a paciente psiquiátrica mostrou uma artista plástica diferenciada. A marca das obras de Adelina estão relacionadas com suas tragédias: a mãe, o gato e as flores. Se na realidade não consegue virar flor, na pintura aos poucos vai se tornando flores.

Adelina foi e ainda é “enquadrada” na perspectiva da Arte Bruta, que faz repensar no deslocamento do modelo tradicional da arte para construções e interpretações de mundo de subalternos,



onde o fazer artístico não é moldado pelas escolas de artes, museus, galerias de artes. A arte Bruta vem da subjetivação dos sujeitos e não dos moldes acadêmicos. Artistas como Adelina, “as loucas”, tiveram por muito tempo a invisibilidade de suas obras, por não serem reconhecidas como arte. Era como apenas ações de atividades para “cura” da loucura que não poderiam ser reconhecidas pelos cânones eruditos.

A porosidade entre a instituição de arte e a instituição psiquiátrica – ou seja, o museu e o manicômio – forneceu as condições de possibilidade para que fosse feita a defesa, por parte do modernismo brasileiro, da produção de pacientes psiquiátricos como arte. (Cabanãs, 2023)

A “mãe” tantas vezes retratada no barro pode ser uma arte de cura, mas principalmente uma expressão artística de esmero e consagração da artista não acadêmica.

Sendo assim, o estudo sobre a artista em questão demonstra como a ideia de arte, foi provocada a deslocar seu olhar único, celebrado nas academias, nos desperta a pensar os limites da colonialidade do ser e do saber constituído pelo norte global.

## **Rosana Paulino: visualidade e visibilidade da mulher negra**

*“Nada menos natural do que a classificação  
do outro, dos seres, da fauna e flora”*

Rosana Paulino

Rosana Paulino é uma artista visual negra. Ao contrário de Adeli-  
na Gomes sua arte é institucionalizada: doutora em Artes Visuais  
pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo,  
especialista em gravura pelo London Print Studio, de Londres e ba-  
charel em Gravura pela ECA/USP. Boa parte de suas obras dá desta-  
que à interseção entre as relações de gênero e raça na construção da

sociedade brasileira. Ela utiliza de suas produções para questionar o processo de silenciamento e apagamento da história de corpos negros, em especial das mulheres, ao longo da constituição de nosso país principalmente através do processo de escravização e colonização. Para apresentá-la não utilizaremos de uma biografia, mas sim uma pequena análise da exposição “Amefricana” que em nosso entendimento, reflete os significados e significantes de Rosana.

Amefricana é a maior exposição de Rosana Paulino fora do Brasil e foi inaugurada no Museu de Arte Latino-Americana (MALBA) em Buenos Aires sendo a primeira vez em que a instituição expõe uma artista negra. Nesta exposição estão presentes obras confeccionadas desde 1994 e relatam a experiência da diáspora africana através do Atlântico e suas cicatrizes que se fazem presentes até os dias atuais.

O processo curatorial e criativo da exposição foi pensada a partir do conceito de amefricanidade de Lélia González que compreende-se como:

Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de Amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada [...]. Seu valor metodológico, a meu ver, está no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma unidade específica, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formaram numa determinada parte do mundo. (Gonzalez, 1988, pp. 76-77.)

Ao se fazer o uso deste conceito, Rosana Paulino reescreve a história através da arte, buscando questionar, tensionar e propôr uma forma de observação e compreensão da identidade negra na América.

“Amefricana” é organizada em quatro grandes núcleos que não estão separados e possui uma matriz pedagógica profunda para a compreensão da poética da artista. Afetuosa, altamente complexa e crua, Rosana Paulino utiliza-se de diversas técnicas como a gravura, a colagem e até mesmo esculturas para propôr sua exposição,

bem como do uso de arquivos históricos e pessoais em que busca questionar e tensionar a forma em que a ciência ocidental construiu e percebe os corpos negros no mundo: classificando-os, ordenando-os e subjugando-os a uma categoria inferior e descartável, por isso, fadados ao apagamento e silenciamento.

É importante perceber que diferentemente de Adelina, Rosana Paulino está inserida dentro da academia e estrategicamente utilizou-se do conhecimento advindo deste espaço para a sua produção artística. Todavia, sua produção não reflete o discurso branco e eurocêntrico, ao contrário: enquanto uma mulher negra que sofre cotidianamente pela as mazelas da colonialidade, assim como os sujeitos presentes nos acervos em que contrói sua arte, questiona essa relação dos corpos brancos em relação aos negros, tensiona o que é dito como “ciência universal” e propõe uma nova forma de interpretação e produção artística onde a subjetividade negra é trazida a tona e assim propõe uma forma do fazer artístico em que problematiza os padrões ocidentais, reivindicando as contribuições e formas do povo preto para arte, buscando um processo de luta constante contra a colonialidade do saber (Lander, 2005) e do ser (Maldonado-Torres, 2022).

## **Considerações Finais**

Quem pode classificar a arte de mulheres negras impregnadas de história? Adelina e Rosana apresentam para gente que existem “artes” que se entrecruzam na encruzilhada da pluralidade das dinâmicas conjunturais, que são as contradições do racismo e da intensa violência nos corpos. As artes podem redefinir e reincorporar as lutas subjetivas e as vivências sociais, muito melhor que as narrativas universais da arte “ocidental”.

O convite está posto para que mais Adelinas/Rosanas e suas narrativas artísticas saiam da invisibilidade e marginalização. Não propomos só uma transformação na perspectiva estética, entender

essas artes nos obrigam a rever paradigmas e se abrir para experiências outras. Para isso é necessário uma forte decolonização das instituições de ensino, curadorias e acervos de maneira que a pluralidade de sexo, gênero, raça e classe social se estabeleça com o o significativo compromisso transformador

## Referências Bibliográficas

Ballestrin, Luciana (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11, p. 89–117. 16 de Julho

Cabanãs, K. (2023, 10 de Outubro) Entre o museu e o manicômio: quando a arte se encontra com a loucura. *Revista Veja*, Recuperado de:

<https://veja.abril.com.br/coluna/conta-gotas/entre-o-museu-e-o-manicomio-quando-a-arte-se-encontra-com-a-loucura>.

Cardoso, Claudia (2014, 19 de Setembro) Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. *Revista Estudos Feministas*, v. 22, n. 3, p. 965–986, set. 2014.

Dussel, Enrique. (1993) 1492: *O encobrimento do outro (a origem do mito da modernidade)*. Rio de Janeiro, RJ: Vozes.

Uma Senhora Brasileira em seu Lar. (2024) Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Recuperado de: [http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra62092/uma-senhora-brasileira-em-seu-lar\\_](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra62092/uma-senhora-brasileira-em-seu-lar_)

Gonzalez, Lelia (1988) “A categoria político-cultural de amefricanidade”. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun.

Hirszman, Léon. (2015, 15 de Abril) No Reino das Mães - Adelina Gomes - Léon Hirszman. <https://www.youtube.com/watch?v=4ChaFsprUsI>

Grupo de estudos PSI. (2023, 16 de Maio) Adelina Gomes-uma metamorfose durante a luta antimanicomial. <https://www.youtube.com/watch?v=tp7kdoiB0Pk>

Lander, Edgardo (org.). (2005) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino- americanas*. Colección Sur Sur. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

Magaldi, Felipe. (2018) *A metamorfose de Adelina Gomes: gênero e sexualidade na psicologia analítica de Nise da Silveira. Sexualidad, Salud y Sociedad* (Rio de Janeiro), n. 30, p. 119–140. Setembro.

Maldonado-Torres, Nelson. (2022) *Sobre a colonialidade do ser: contribuições para o desenvolvimento de um conceito*. Rio de Janeiro: Via Verita.

Paiva, Alessandra Mello Simões. (2022) A “virada decolonial” na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos? *Revista Vis*. Vol. 21 – nº 1– Jan/Julho.

Rufino, Luiz. (2019) *Pedagogia das Encruzilhadas*- Rio de Janeiro: Mórula Editorial.

Vigoya, Mara Viveros. (2023) *Interseccionalidade: Virada decolonial e comunitária*. CLACSO. Livro digital, PDF, 167 páginas. *Práxis Educacional* (Arg) , vol. 27 , não. 3 , pp. 1-3.

### **Imagens retiradas:**

<http://www.ccms.saude.gov.br/cinquentenariodomuseu/adelina-gomes.php>

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33356/parede-da-memoria>

# Contos e Poesía

*Esmeralda Ribeiro*

## **Encruzilhada**

(publicado originalmente em Cadernos Negros 28)

Um, dois, três e já, desce ele mais um pouquinho, vamos cobrir da barriga até os pés dela. Ufa! Esse peixe é pesado.

A água misturada com sangue escorreu pela barriga, pelo umbigo e pelas pernas de dona Estela. As janelas do ônibus abriram-se num sincronismo. Embora fosse setembro, o clima da cidade compactuava com o comércio de guarda-chuvas e agasalhos. No mesmo dia fazia sol, fazia frio e as vezes chovia.

— Por que você desembrulhou o peixe, sua idiota? — Disse uma das irmãs de Makini. — Idiota é você — retrucou Makini. — Você está preocupada com esses cartazes? — Dona Estela desferiu um pontapé na canela de Makini. O rosto de Makini ardeu em fogo. Pensou em chutar sua mãe por aquele e por outros momentos ruins também. Seus sentimentos misturavam-se: eram bons e ruins. Era assim, também, quando ela escolhia arroz ou feijão. Apesar dos cuidados, sempre encontrava grãos ruins misturados com os bons. Estava decidida a morar sozinha. Makini estava absorta em seus pensamentos. Foi preciso um grito de sua mãe para Makini voltar

a si. — Makini, ajude a sua mãe. Não quero morrer entalada nessa merda de catraca — suplicou dona Estela. Agora a voz de sua mãe misturava dor e choro. O cobrador paquerava uma das irmãs de Makini. Naquele dia frio, voltavam para casa carregando um robalo de 20 kg. Quando elas entraram no ônibus, o cobrador as ignorou. Elas sentaram uma atrás da outra, para que todas segurassem aquele animal aquático. Tinham tido tanto trabalho para acomodar aquele peixeão que somente Makini percebera o comportamento do cobrador. As outras três conversavam e riam muito. Makini sentara atrás delas, contudo, estava muda, calada, o rosto voltado para a janela. Estava brava e emputecida com sua mãe, lutara sem sucesso com os seus pensamentos, a cena daquele recente episódio levantara uma parede entre ela e a sua mãe. Makini sentia-se à frente de um tabuleiro de xadrez e era ela quem deveria dar o xeque-mate. Estava decidida, era a gota d'água para dizer adeus. Ela havia traçado o seu caminho, faltava-lhe uma motivação para realizar os seus projetos, todavia aquele episódio a motivara a dizer adeus. Makini entregou-se aos seus pensamentos. Ela ficara duas horas em pé na fila para retirar a senha. Depois mais duas horas para pegar o peixe, enquanto as outras três fumavam sentadas no chão. Makini lia um livro de poesias, gostara daquele verso, de Cristiane, que lia em voz alta para si: “abri os olhos e era maior o mundo.../ abri os braços e era maior o encontro.../ olhei para mim de binóculo.../era maior meu ser humano.”. As pernas de Makini doíam tanto que o prazer da leitura foi interrompido. O encher a bochecha e soltar um ar carregado de raiva tiravam-lhe a beleza, a beleza de uma princesa negra. A moça repetiu inúmeras vezes essa expressão de raiva, foi quando falou num tom de voz para que sua mãe escutasse:

— Merda! Vamos embora deste muquifo. Esse politico de merda só nos dá coisas que não prestam: arroz e feijão que demoram a cozinhar, sardinhas estragadas. Sente o cheiro podre, e olha que o nosso número é cem. — Makini falou tantas outras coisas a respeito daquele candidato, que só parou quando sua mãe levantou

apressadamente, dizendo-lhe: — Cale essa boca! — Em seguida, deu-lhe um tapa na cara. — Filha, saiba, o que os ouvidos não escutam, não fere o coração — falou dona Estela. Com o dedo em riste e olhando para as outras filhas, continuou: — Eu não falo que os livros não fazem bem para a cabeça de sua irmã? — finalizou a mãe, que, trêmula, acendeu outro cigarro e voltou a sentar-se no chão com as outras filhas.

Makini parecia um modelo vivo, permanecera parada, estava cega, mas era de ódio. Mas talvez não fosse somente ódio de sua mãe, lembrou-se de quando tinha dez anos, na escola, fizera a prova a lápis e recebera também um tapa de sua professora loira. Chorou de vergonha dos seus colegas de classe, como chorou na fila do peixe. Os tapas eram gás paralisante para Makini. Ela, que não levava desaforos para casa, estava ali paralisada. O rosto, cuja beleza era de uma princesa negra, banhava-se em lágrimas. Makini queria dizer poucas e boas para sua mãe, dizer-lhe que era uma imprestável, não passava de uma pedinte de esmolas, que era pobre de pensamento e tantas outras coisas guardadas em seu coração. Pegaria sua mochila com roupas sem despedir-se, desapareceria sem olhar para trás. Porém, Makini estava ali estática, como um modelo vivo. Makini só voltou a si depois que uma senhora idosa, japonesa, deu-lhe lenços de papel, um copo d'água e, em seguida, abraçando Makini, reconduziu-a à fila do peixe.

Agora Makini estava ali no ônibus com todas elas, mas seu olhar estava voltado para a janela. Reviver aquela cena fez com que aflorasse a emoção, os olhos marejaram, desabaria novamente em choro, porém o ônibus parou num farol e, ao lado da sua janela, parou também um casal de carroceiros, com uma garota dentro do carrinho, foi quando a menina negra, de trancinhas, olhou para a Makini, sorriu, mandou-lhe um beijo e um tchau, um longo tchau até seu rosto sumir na multidão. Makini, que também retribuiu a atenção da menina, distraiu-se com aquela cena, e deixou escorregar o peixe. Dona Estela não deixou que retalhassem o robalo de 20 kg porque o queria inteiro, para que todos pudessem ver que



seu candidato era bom. Dona Estela acreditava que se fosse eleito, ele governaria para os pobres. Então ela tivera a brilhante ideia de embrulhar o peixão com cartazes de campanha que divulgavam o candidato. O homem achou aquela cena absurda, todavia a espontaneidade dos eleitores poderia reforçar sua imagem e para isso todos os meios eram válidos. A moça quase caiu no chão do ônibus, com as unhas enterradas no cartaz que embrulhava o bicho, porque as três levantaram abruptamente. Dona Estela de repente decidiu descer antes, para mostrar o peixão para sua comadre, madrinha de Makini. A mulher precisava apreciar o bicho e convencer-se que deveria votar no seu candidato. A comadre deveria seguir seus passos, pedir esmolas e buscar doações onde tivesse, esse negócio de trabalhar de empregada doméstica era para otárias. Makini não votaria naquele candidato, estava ainda indecisa. Makini não gostava de envolver-se com políticos, porque as vidas de sua mãe e de suas irmãs nunca iam para a frente, só as dos políticos, por isso ela distribuía folhetos de empreendimentos imobiliários nos faróis, nos finais de semana. Makini analisou pela janela e percebeu que elas estavam no meio do percurso. Como a mãe decidiu mudar repentinamente o caminho, Makini levantou e segurou com dificuldade, porque a irmã, que era paquerada pelo cobrador, soltou sua parte no peixe para falar no ouvido do rapaz, já que o coletivo estava lotado de funcionários da empresa. Mas o cobrador balançou a cabeça, expressando um não. Foi quando a moça notou que o cobrador estava nervoso e não insistiu. Ele falou algo no ouvido da moça. Elas recebiam passes de ônibus do candidato, contudo economizavam; dona Estela e as duas filhas usavam os passes para ir ao forró e comprar cigarros. Makini frequentava os centros culturais da cidade. A irmã comunicou a todos a determinação do cobrador: ou pagavam a passagem ou passavam por baixo da roleta. Elas se entreolharam, seguraram com força as bolsas, como se alguém fosse arrancá-las. Makini sempre achara uma cena deprimente passar por baixo da roleta, preferiu pagar a sua passagem, mesmo com os olhares de reprovação de sua mãe e de suas irmãs.

Elas tinham que parecer unidas, por que Makini agiria diferente? As outras duas passaram por baixo da roleta com certa dificuldade, mas passaram, se arrastaram como cobra, as costas das duas denunciaram a sujeira do chão daquele ônibus. Negros que estavam sentados atrás no ônibus desviaram os olhares daquelas que envergonhavam a raça. Todos desviavam o rosto quando deparam na rua com crianças sujas, bebês com suas mães dormindo nas calçadas. Makini também evitou olhar para elas. Dona Estela tentou arriscar uma permissão para descer pela frente, contudo o cobrador estendeu a mão, ela lembrou-se do forró à noite, da compra de cigarros. Ela decidiu passar por baixo da roleta, mesmo estando de saia, era só fechar bem as pernas. Se Makini não estivesse magoada com sua mãe, teria lhe oferecido o seu passe. As duas irmãs estavam em pé, segurando e reclamando com a mãe que Makini desceria no próximo ponto, de mochila nas costas, antes de chegarem na casa da madrinha de Makini. Dona Estela, distraída, contraiu as duas pernas e começou a maratona. Era gordinha, barriga um pouco estufada, era toda roliça. Passou até o estômago, depois a mulher ficou entalada, tentaram, mas sem sucesso, fazer com que dona Estela voltasse, dois homens puxavam-na pelos braços, outros dois tentavam abaixar a sua barriga, facilitando o trabalho daqueles que a puxavam pelos braços, porém nada acontecia. Uma das filhas de dona Estela, no desespero de tampar as pernas da mãe, puxou a saia com violência, rasgando-a ao meio, deixando à mostra a calcinha de dona Estela. Makini desistiu de descer naquele instante e resolveu ajudar as irmãs, que não tinham iniciativa; parecia que as novelas tinham sugado todas as boas qualidades das duas. Makini puxou o peixão com as irmãs e cobriram sua mãe. O bicho escorregou entre as pernas de Dona Estela, que se apavorou com aquela cena: o peixão de olhos abertos, arregalados para ela. A mulher lembrou-se dos presuntos encontrados na esquina de sua casa, geralmente jovens, com olhos abertos, arregalados, com a boca aberta como a daquele peixão. As coxas friccionavam freneticamente uma na outra. Dona Estela virou o rosto como sempre

virava quando deparava com os defuntos jovens da vila, esfregou uma perna na outra até que o robalo caiu no chão do ônibus. Dona Estela nunca expusera sua intimidade a ninguém da casa. Embora morassem só mulheres naquele quarto e cozinha, nenhuma sabia da intimidade uma das outras. Por vingança, Makini brincou: — A mãe parece uma sereia do mar, só falta ficar careca. — Makini gargalhou, as suas irmãs reprovaram a brincadeira com seus olhares. Depois disseram a Makini que no escritório político do candidato a Iemanjá que aparecia no quadro era branca, com cabelos pretos, compridos e lisos. Makini percebeu que os livros a deixavam distante das irmãs. Uma vez levou as irmãs à biblioteca, mas foram expulsas porque riam e falavam alto. Elas foram embora rogando praga: “Tomara que este lugar pegue fogo”. Suas irmãs, desorientadas, distraídas, não viram Makini passar batom, tirar algumas escamas debaixo de suas unhas, arrumar a mochila nas costas e dar novamente o sinal. Iria descer, iria embora. O ônibus parou em uma encruzilhada, o motorista avisou: — Vamos ficar parados até a chegada dos bombeiros. Onde já se viu uma pessoa viajar entalada na catraca de um ônibus? — finalizou, indignado. Makini aproveitou o tumulto, enquanto uns xingavam o motorista, outros xingavam dona Estela e suas irmãs, Makini desceu e, decidida, arrumou novamente a mochila nas costas, apertou os passos e sumiu na multidão.

# Poesias

*Esmeralda Ribeiro*

## **Ritual de Ageum**

(Publicada originalmente em Cadernos Negros 27)

Misture coragem, vontade de vencer  
com colheres de humildade  
copo cheio de paciência  
metade de malícia  
e infinitas doses de poesia  
misture, misture até ficar consistente  
dentro de você  
Triture os invejosos,  
acrescente os espertos,  
Bata bem nos políticos  
que lhe dão uma mão,  
mas que, com a outra,  
em ponto de bala  
grudam na sua alma,  
Descongele o olhar daquele policial,  
que, supondo-se autoridade máxima,  
deixa em migalhas sua dignidade,

aqueça o ódio em seu coração,  
mas no quarto escuro agradeça,  
em orações, pelo tiro que,  
sendo suspeito ou não,  
você não levou.  
Por último,  
coloque dentro de um alguidar  
humilhações, pessimismo, migalhas da dignidade,  
tempere com dendê e amasse até virar farofa  
decore com sete pimentas vermelhas  
num sagrado ritual  
sirva na encruza para cada um,  
o homem da cruz, Maria Padilha e Exu,  
saborear

### **Nota Promissória**

(Publicada originalmente em Cadernos Negros 27)

Somos agiotas da história,  
quem deve, paga.  
Chega de lorota,  
a escravidão foi a nota promissória.  
Somos todos iguais?  
Por que não dividem ao meio  
vintém por vintém?  
Há tantas fomes.  
Qual é a cor da pele dessas fomes desiguais?  
Somos agiotas da história,  
quem deve, paga.  
Não há atalhos  
a omissão só produz  
retalhos de nós  
nos submundos frios.

Estamos atados por um nó,  
ficaremos sem cultuar nossos ancestrais  
em cultos, em dança, em rock, em jazz.  
Agora não há Rui Barbosa,  
agora somos nós,  
olho no olho,  
ou debitamos agora,  
ou a história se arma e, no juízo final,  
dá o veredicto contra nós.

### **Ressurgir das cinzas**

(Publicada originalmente em Cadernos Negros 27)

Sou forte, sou guerreira,  
tenho nas veias sangue de ancestrais.  
Levo a vida num ritmo de poema-canção,  
mesmo que haja versos assimétricos,  
mesmo que rabisquem, às vezes,  
a poesia do meu ser,  
mesmo assim, tenho este mantra em meu coração:  
“Nunca me verás caída ao chão”.

Sou destemida,  
herança de ancestrais,  
não haja linha invisível entre nós  
meus passos e espaços estão contidos  
num infinito túnel,  
mesmo tendo na lembrança jovens e parentes que, diante da batalha deixaram a talha  
da vida se quebrar,  
mesmo tendo saudade cultivada no portão.  
Mesmo assim, tenho este mantra em meu coração:  
“Nunca me verás caída ao chão”.

Sou guerreira como Luiza Mahin,  
Sou inteligente como Lélia Gonzales,  
Sou entusiasta como Carolina de Jesus,  
Sou contemporânea como Firmina dos Reis  
Sou herança de tantas outras ancestrais.  
E, com isso, despertem ciúmes daqui e de lá,  
mesmo com seus falsos poderes tentem me aniquilar,  
mesmo que aos pés de Ogum coloquem espada da injustiça  
mesmo assim tenho este mantra em meu coração:  
“Nunca me verás caída ao chão”.

Sou da labuta, sou de luta,  
herança dos ancestrais,  
trabalhar, trabalhar, trabalhar,  
mesmo que nos novos tempos irmãos seduzidos  
pelo sucesso vil me traíam, nos traíam como judas  
sob a mesa, meu ganha-pão.  
Mesmo que esses irmãos finjam que não nos veem,  
estarei ali ou onde estiver, estarei de corpo ereto,  
inteira,  
pronunciando versos e eles versando sobre o poder,  
mesmo assim tenho esse mantra em meu coração:  
“Nunca me verás caída ao chão”.

Me abraço todos os dias,  
me beijo,  
me faço carinho, digo que me amo, enfim,  
sou vaidosa espiritual,  
mesmo com mágoas sedimentadas no peito,  
mesmo que riam da minha cara ou tirem sarro do meu jeito,  
mesmo assim tenho esse mantra em meu coração:  
“Nunca me verás caída ao chão”.

Me fortaleço com os ancestrais,  
me fortaleço nos braços dos Erês.

podem pensar que me verão caída ao chão,  
saibam que me levantarei  
não há poeiras para quem cultua seus ancestrais,  
mesmo estando num beco sem saída, levada por um mar de águas,  
mesmo que minha vida vire uma maré,  
vire tempestade, sei que vai passar.  
Porque são meus ancestrais que se reúnem num ritual secreto  
para me levantar.  
Eu darei a volta por cima e estarei em pé, coluna ereta,  
cheia de esperança, cheia de poesia e com muito axé  
por isso, desista, tenho este mantra em meu coração:  
“Nunca me verás caída ao chão.”





## Sobre las autoras

### ***De la artista***

**Rosana Paulino** São Paulo, Brasil, 1967. Vive e trabalha em São Paulo. Doutora em Artes Visuais e Bacharel em Gravura pela Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP). É especialista em gravura pelo London Print Studio, de Londres. Recebeu diversos prêmios e possui obras em museus como MAM/SP; Pinacoteca/SP; MASP; Malba; Uni. New Mexico/EUA; Museu Afro Brasil Emanoel Araújo e Centre Pompidou.

### ***De la coordinadora***

**Karina A. Bidaseca** Nació en Buenos Aires (1967). Doctora y magíster en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. En 2017 obtuvo su posdoctorado en Ciencias Sociales por su investigación *Ana Mendieta. Pájaro del océano*, por la PUC-São Paulo (Universidad de Manizales / CINDE / COLEF / CLACSO / FLACSO) en la ciudad de São Paulo. Ha sido curadora de la obra de Ana Mendieta. Es profesora de grado y doctorado en la Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de San Martín. Es Investigadora principal de CONICET en el Núcleo NuSur (Núcleo sur-sur de estudios poscoloniales,

identidades afrodiaspóricas y feminismos y UNIAFRO (EIDAES / UNSAM), e invitada en el Centro de Estudios Africanos [CEAUP], Universidad de Porto (Portugal) y en la Universidad des Illes Balears (España). Coordina el Programa Sur-Sur en CLACSO y coordina el GT Epistemologías del Sur / CES, Universidad de Coimbra y el diplomado “Sures que permiten resistencias. Debates contemporáneos de la descolonización” junto a M. Paula Meneses. Cofundadora del Congreso de Estudios Poscoloniales y Jornadas de Feminismo Poscolonial. Integra la Red Lélia Gonzalez de Pesquisa e Formação de Brasil. Dirige la Escuela de Artivismos Descoloniales desde el Sur (Buenos Aires, Río de Janeiro, 2024). Ha sido conferencista y *fellow* en las Universidades de Friburgo (Alemania) y Ámsterdam (2023), entre otras. En 2022 curó las Cartas a Ana Mendieta y participó de la exposición en varios Museos en Argentina. En 2024 fue invitada por el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba a brindar su conferencia en la XV Bienal de La Habana. En 2023, viajó a Lisboa, Portugal, invitada por la Galería Hangar. Centro de Investigaciones artísticas y Galería Zedsois a presentar su trabajo “Estéticas de Resistencia: Fotografía y Performances” a la Universidad KwaZulu-Natal (Durban); Universidad Chulalongkorn (Tailandia); UFRJ (Brasil) y Centro da Ciencia (UNIRIO); Universidad de Manizales (Colombia); UNAM y UAM-X (México); Universidad de Costa Rica; entre otras. Dirige la editorial feminista El Mismo Mar. Publicó numerosos libros y artículos en revistas internacionales, traducidos a varios idiomas. Es parte del comité académico internacional de la Revue d’ Études Decoloniales (Francia) que tradujo a lengua francesa la obra Lélia Gonzalez, *Axe!*. Asimismo fueron traducidos sus libros al portugués: *Por uma pética erótica de la relação* (Mandaçaia, São Paulo) y *Ana Mendieta. Passarodoceano* (Nau, Río de Janeiro). Sus obras más recientes son: *Feminismos y Orientalismo. Apartheid de género y retórica salvacionista* (El Mismo Mar, Buenos Aires) y, en colaboración: *Poéticas de la desobediencia. Archivos de las memorias diversas en Argentina y Chile de los setenta a hoy* (El Mismo Mar, Buenos Aires, 2024).

**Esmeralda Ribeiro** Natural de São Paulo. É jornalista aposentada, escritora e pesquisadora da literatura afro-brasileira. Faz parte dos coletivos “Quilombhoje” e “Flores de Baobá” (escritoras negras). É uma das responsáveis pela edição da série Cadernos Negros. É autora dos livros *Malungos & Milongas* (conto), *Orukomi - meu nome* (infantojuvenil) e *Poemas Ynacabados* (poesia).

**Hanayrá Negreiros** É pesquisadora, curadora de moda e doutoranda em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP - Bolsa CNPq). Atua nas interseções entre artes visuais e moda, desenvolvendo investigações centradas nas histórias do vestir da diáspora africana no Brasil, com foco em práticas curatoriais, fotografia, religiosidades e memórias de família. Hanayrá integra grupos de pesquisa, como o Núcleo de Estudos da Mulher (NEM/PUC-SP), o Núcleo de Estudos de História da Moda e da Indumentária (NEHMI/UERJ) e o INDUMENTA - Dress and Textiles Studies in Brazil (UFG). Entre seus principais trabalhos estão a curadoria interlocutora na State of Fashion Biennale 2024 (Países Baixos) e a curadoria-adjunta de moda no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP.

**Herika Marques Barcelos Lima** Cria de Imbariê, graduanda em Pedagogia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Integra o Grupo de Estudos e Pesquisas em Filosofia e História da Educação, onde pesquisa movimentos sociais de cultura e educação popular. É representante discente do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas da UNIRIO (NEABI UNIRIO). Também é coordenadora do setor educativo do Festival de Artes em Imbariê (FAIM FESTIVAL).

**Isis Tulani Santos da Silva** Graduanda em História da Arte na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

**Jane Santos da Silva** Docente da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Atua no Mestrado Profissional em Ensino de História da UNIRIO - ProfHistória. Integra o Grupo de Estudos e Pesquisas em Filosofia e História da Educação. Coordenadora do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas - NEABI e do Laboratório de Fundamentos Histórico-Filosóficos da Educação (LAFHFIL). Faz parte da Rede Carioca de Etnoeducadoras Negras (RECEN)

**Marcelle Ferreira Leal** Es doctora en Teoría Literaria por la Universidade Federal do Rio de Janeiro [UFRJ]. Desarrolla estudios en el área de teoría literaria, feminismos y literatura negro-brasileña, además de trabajar con traducción y versión de autores afrolatinoamericanos. Actualmente, realiza una estancia posdoctoral en la Universidad de Buenos Aires [UBA] y en su investigación se dedica a la sistematización y al análisis de los archivos del viaje de la Carolina Maria de Jesus por Argentina en los 60 y señala la relevancia histórica y creativo-epistemológica del recorrido de la escritora brasileña por Latinoamérica.

**Maria Clara Martins Cavalcanti** Doutora em História Política na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Mestre em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com Bacharelado e Licenciatura em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É autora do livro “A Cor e o Corpo: Uma História Feminista do Samba e do Carnaval no Rio de Janeiro”, publicado pela Editora Multifoco (2023). Integra el GT Epistemologías del Sur y es docente en el Diplomado “Sures que permiten resistencias. Debates contemporáneos de la descolonización” CLACSO. É coordenadora do GT GÊNERO da ANPUH-RJ. É autora de artigos como “Feminismos Decoloniais e “América Latina”: comentários sobre as mobilizações do conceito” publicado na Revista Gênero na Amazônia (2022), “Gênero e a escrita da história: Reflexões sobre feminismo, raça e crítica à colonialidade.” na Revista Em Perspectiva (2020) e “Rompendo o silêncio do sufoco: A escrita de Esmeralda Ribeiro e

Miriam Alves nos *Cadernos Negros* (Vol.8)”, na Revista Zona Franca, na Argentina (2019).

**Marilene R Quintino** Doutoranda em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP - Bolsa CNPq). É mestre em História Social (PUC/SP - Bolsa CAPES), especializada em História, Sociedade e Cultura (PUC/SP) e licenciada em História pela Universidade de São Paulo (USP). É autora do livro “No palco das resistências: a reitora Nadir Gouvêa Kfourri, a universidade e a democracia puquiã (1976-1984)” (2022), publicado pela Editora Emanuscrito. Também é especializada em História, Sociedade e Cultura. É vice-coordenadora do Núcleo de Estudos da Mulher (NEM) do P.P.G. de História da PUC/SP, membro do grupo NuSur (Núcleo sul-sul de estudos pós-coloniais, performáticos, identidades afro-diaspóricas e feminismos - EIDAES/UNSAM) e pesquisadora dos GT GÊNERO da ANPUH-RJ e ANPUH-SP. Integra el GT Epistemologías del Sur de CLACSO. Atualmente, pesquisa sobre História Contemporânea do Brasil, História da América Latina, Gênero, Imprensa e Feminismos. É membro da Escola Feminista Abya Yala em Campo Limpo-SP.

**Marta Sierra** Es profesora titular en el Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas del Kenyon College. Se especializa en literatura, historia y cultura contemporánea de América Latina. Como reflejan su investigación y enseñanza, los intereses de la profesora Sierra abordan cuestiones que exploran temas de género, raza y etnicidad en América Latina. Se especializa en la literatura y cultura de Sudamérica, particularmente de Argentina y Chile. Ha estudiado temas de dominación colonial y representación en las Américas. Sus publicaciones han aparecido en *Revista Iberoamericana*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Revista Chilena de Literatura* y en compilaciones de libros. Su libro *Gendered Spaces in Argentine Women's Literature* (Nueva York, Palgrave-Macmillan, mayo de 2012), aborda cómo las relaciones espaciales de género impactan la producción

literaria; considera las nociones de hogar y lejanía; este libro discute las implicaciones de género en las categorías espaciales: los conceptos de hogar y lejanía, ubicación y desplazamiento, residencia y viaje, localización y deslocalización, y la “búsqueda de lugar” en la escritura de mujeres argentinas desde 1920 hasta el presente. Su segundo libro, *Geografías imaginarias: espacios de resistencia y crisis en América Latina* (Chile, Editorial Cuarto Propio, 2014), discute diferentes procesos de espacialización como representaciones culturales en la literatura y las artes en América Latina. La profesora Sierra también ha coeditado varios volúmenes: *Feminismos Libertarios* (con María Andre, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2016); *Legados, genealogías y memorias poscoloniales en América Latina: escrituras fronterizas desde el Sur* (coedición junto a Karina Bidaseca, Alejandro de Oto y Juan Obarrio. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2014); *Postales femeninas desde el fin del mundo. El sur y las políticas de la memoria* (con Karina Bidaseca. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2012); *Fronteras de la memoria: Cartografías de género en artes visuales, cine y literatura en las Américas y España* (junto a Bernardita Llanos, Ana María Goetschel, Tina Escaja, e Inmaculada Pertusa. Santiago, Chile, Editorial Cuarto Propio, Flacso-Ecuador, 2012). Su proyecto de libro actual se centra en las eco-poéticas del horror y el género gótico en América Latina. Integra el GT Epistemologías del Sur y es docente en el diplomado Sures que Permite Reexistencias. Debates Actuales de la Descolonización, de CLACSO / CES.







# AMEFRICANAS

Artivismos, memorias y descolonización

*Artivismos, memórias e descolonização*

Esta obra, compuesta por múltiples voces, surge como una contribución importante al debate sobre feminismos, negritud y dinámicas de poder en América Latina, donde la lucha contra el borrado de este grupo siempre ha sido fuerte, pero subestimada, especialmente en países como Argentina, que con frecuencia ha adoptado el discurso de que la presencia negra había sido erradicada de su territorio. En consonancia con iniciativas como la exposición "Amefricana", realizada en el MALBA, el libro profundiza en el diálogo sobre la experiencia de las mujeres negras y las relaciones de amefricanidad, un concepto formulado por la filósofa negra brasileña Lélia Gonzalez, para abarcar las experiencias específicas vividas por esta población en el contexto latinoamericano. En Brasil, este movimiento gana amplitud a medida que las voces negras femeninas se organizan colectivamente para repensar cuestiones raciales, culturales y de pertenencia. La reunión de autoras brasileñas y argentinas aquí presentada ofrece un análisis profundo de los feminismos negros en la América Latina, consolidando un espacio de reflexión esencial para reimaginar las intersecciones entre raza, género y poder en esta parte del continente.

Rosana Paulino.

