



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Thaís Rocha Barbosa

**Mulheres negras na fotografia contemporânea**

**[Ana Lira e Valda Nogueira]**

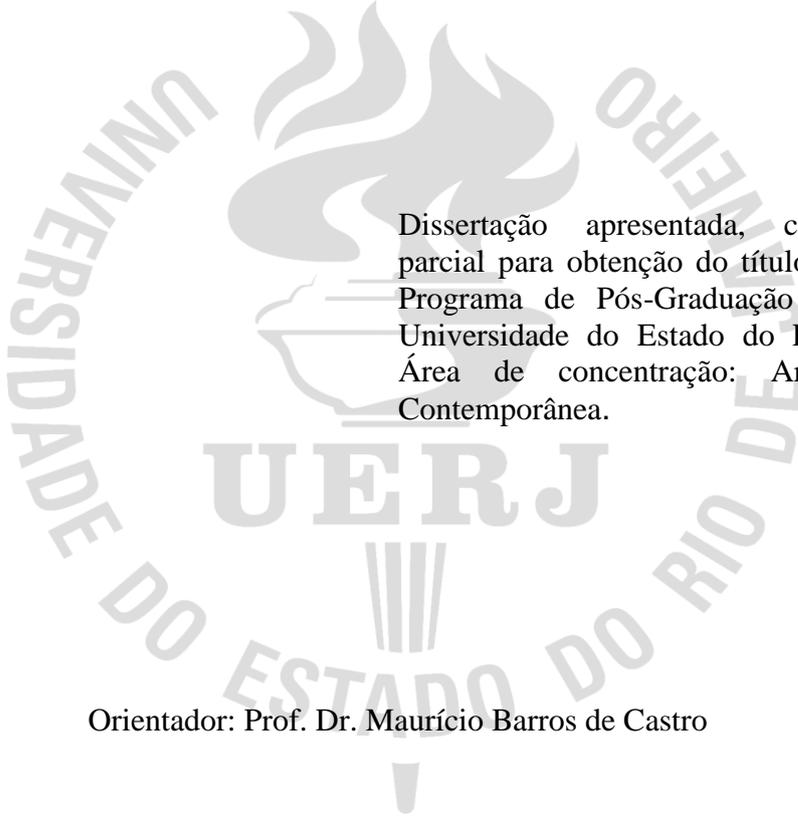
Rio de Janeiro

2019

Thaís Rocha Barbosa

**Mulheres negras na fotografia contemporânea**

**[Ana Lira e Valda Nogueira]**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Barros de Castro

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B238 Barbosa, Thaís Rocha.  
Mulheres negras na fotografia contemporânea (Ana Lira e Valda  
Nogueira) / Thaís Rocha Barbosa. – 2019.  
123 f. : il.

Orientador: Maurício Barros de Castro.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Artes.

1. Fotógrafos - Teses. 2. Negras - Teses. 3. Arte moderna – Brasil – Séc.  
XXI - Teses. 4. Lira, Ana – Crítica e interpretação - Teses. 5. Nogueira,  
Valda – Crítica e interpretação – Teses. I. Castro, Maurício Barros de, 1973-  
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 77-051:396(=96)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Thaís Rocha Barbosa

**Mulheres negras na fotografia contemporânea**

**[Ana Lira e Valda Nogueira]**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 17 de janeiro de 2019.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Maurício Barros de Castro (Orientador)  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos  
Instituto de Artes - UERJ

---

Profa. Dra. Ana Paula Alves Ribeiro  
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense - UERJ

Rio de Janeiro

2019

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho às minhas ancestralidades  
que abriram os caminhos para que eu chegasse  
até aqui.

## AGRADECIMENTOS

A realização deste curso de mestrado tem um importante significado para mim. Agradeço ao meu orientador, Maurício Barros de Castro, por sua receptividade e gentileza na construção deste trabalho.

Às professoras Dra. Ana Paula Alves Ribeiro e Dra. Isabela Frade, pelos debates enriquecedores durante os cursos ministrados. Ao professor Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos, integrante da banca de mestrado.

Ao professor Dr. Milton Guran por toda a troca de conhecimento e empréstimo de livros e demais fontes de pesquisa e, também, por sua compreensão ao facilitar a flexibilização do horário de trabalho para tornar viável a frequência às disciplinas obrigatórias, participação em seminários e demais eventos e a escrita desta dissertação.

Gostaria de agradecer vivamente o apoio e a colaboração das fotógrafas Ana Lira e Valda Nogueira por terem aceito participar deste projeto ao me concederem as entrevistas que enriquecem este trabalho, trazendo seus olhares e experiências sobre o circuito e, generosamente, me convidaram para realizarmos novas parcerias que contribuiriam para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos movimentos *Fotógrafas Brasileiras* e *Yvy Mulheres da Imagem*, pela iniciativa de promover o debate sobre a visibilidade das mulheres como profissionais da imagem no Brasil. Ao grupo virtual *Fotógrafas Pretas* que visa reunir mulheres negras que produzem imagens. A ação destas mulheres influenciou a escolha do tema desta pesquisa. O *Coletivo Fotógrafxs Negrxs*, pela organização de reuniões presenciais entre as fotógrafxs para discutirmos a nossa produção e inserção no circuito e a *Coletiva Amò* pela oportunidade de trabalhar junto com outras artistas negras e poder aprender com as suas perspectivas e visão de mundo.

Agradeço de coração aos familiares, aos amigos de longa data e às novas amigas que me acompanham na caminhada da vida.

Sou grata aos meus pais, de maneira especial, por todas as referências e possibilidades que eles me proporcionaram para que eu chegasse até aqui, ao meu irmão por toda preocupação e atenção que ele me oferece, a minha sobrinha Alice, que me presenteia com o seu olhar e pureza de suas respostas de criança e, aos meus avós, que estão vivos na minha memória e a preenchem com boas lembranças.

## RESUMO

BARBOSA, Thaís Rocha. *Mulheres negras na fotografia contemporânea* [Ana Lira e Valda Nogueira]. 2019. 123 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Na história recente do Brasil, os avanços em termos de crescimento econômico, ampliação da escolaridade, redução da pobreza, resultantes de políticas sociais associadas à adoção de ações afirmativas, especialmente no campo da educação, produziram evidente melhoria nas condições de vida da população afro-brasileira. Contudo, as novas oportunidades que se abriram foram insuficientes para provocar uma significativa redução nas desigualdades raciais e de gênero. O racismo e o sexismo se combinam para delinear, na sociedade, visões que estereotipam e classificam as capacidades e atributos de mulheres negras, de modo a produzir condições diferenciadas de acesso a direitos e oportunidades. Na última década, artistas visuais negras têm conseguido maiores espaços para expor seus trabalhos no circuito da arte, porém, as narrativas hegemônicas na arte contemporânea, traçadas desde uma perspectiva eurocêntrica, refletem e reforçam relações assimétricas de poder. Neste sentido, esta dissertação apresenta a experiência de mulheres negras na fotografia contemporânea com a colaboração das fotógrafas Ana Lira e Valda Nogueira para tratar sobre a presença e representatividade destas artistas no circuito das artes visuais.

Palavras-chave: Mulheres negras. Fotografia contemporânea. Artes visuais.

## ABSTRACT

BARBOSA, Thaís Rocha. *Black women in contemporary photography* [Ana Lira e Valda Nogueira]. 2019. 123 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

In the recent history of Brazil, advances in terms of economic growth, increased schooling, poverty reduction, resulting from social policies associated with the adoption of affirmative action, especially in the field of education, have produced a clear improvement in the living conditions of the Afro-Brazilian. However, the new opportunities opened up were insufficient to bring about a significant reduction in racial and gender inequalities. Racism and sexism combine to delineate, in society, visions that stereotype and classify the capabilities and attributes of black women, in order to produce differentiated conditions of access to rights and opportunities. In the last decade, black visual artists have achieved greater spaces to expose their works in the circuit of art, but the hegemonic narratives in contemporary art, drawn from a Eurocentric perspective, reflect and reinforce asymmetric relations of power. In this sense, this dissertation presents the experience of black women in contemporary photography with the collaboration of the photographers Ana Lira and Valda Nogueira to discuss the presence and representativeness of these artists in the circuit of the visual arts.

Keywords: Black women. Contemporary photography. Visual arts.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografia de Júlio César Guimarães.....	46
Figura 2 - Fotografia de Valda Nogueira/ Imagens Humanas.....	78
Figura 3 - Fotografia de Valda Nogueira/ Imagens Humanas.....	79
Figura 4 - Fotografia de Valda Nogueira/ Imagens Humanas.....	80
Figura 5 - Fotografia de Valda Nogueira.....	81
Figura 6 - Fotografia de Valda Nogueira.....	82
Figura 7 - Fotografia de Valda Nogueira.....	83
Figura 8 - Fotografias de Ana Lira.....	96
Figura 9 - Fotografias de Ana Lira.....	97
Figura 10 - Fotografia de Ana Lira.....	98
Figura 11 - Fotografia de Ana Lira.....	99
Figura 12 - Fotografia de Ana Lira.....	100
Figura 13 - Fotografia de Ana Lira.....	101
Figura 14 - Fotografia de Ana Lira.....	102
Figura 15 - Fotografia de Thaís Rocha.....	105
Figura 16 - Fotografia de Thaís Rocha.....	106
Figura 17 - Convite de abertura da exposição “Herança e Futuro”.....	110
Figura 18 - Fotografia de Thaís Rocha.....	114
Figura 19 - Fotografia de Thaís Rocha.....	115

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
1	<b>A CONTRIBUIÇÃO NEGRA NA FORMAÇÃO DO BRASIL.....</b>	<b>13</b>
2	<b>A PRESENÇA DE ARTISTAS VISUAIS NEGRAS NO GRANDE CIRCUITO.....</b>	<b>36</b>
2.2	<b>A experiência de artistas visuais afro-americanos no circuito de arte dos Estados Unidos entre as décadas de 1960 e 1980 .....</b>	<b>54</b>
3	<b>VALDA NOGUEIRA: A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL COMO PASSAPORTE .....</b>	<b>66</b>
4	<b>ANA LIRA: O CIRCUITO DAS ARTES VISUAIS ATRAVÉS DE ARTICULAÇÕES COLETIVAS.....</b>	<b>84</b>
	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>103</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>116</b>

## INTRODUÇÃO

Diante da escolha entre lutar contra o racismo, ou levantar-se contra o sexismo, para tentar estabelecer uma igualdade entre as falas, muitas mulheres afro-brasileiras encontraram, elas mesmas, um meio de fazer as duas coisas e, ao mesmo tempo, buscaram um lugar para que suas próprias vozes pudessem ser ouvidas e seus trabalhos realizados e exibidos. Nesta pesquisa, cuja atenção se volta para a presença de fotógrafas negras brasileiras no circuito das artes visuais, procurei atender os objetivos gerais identificando os nomes de inúmeros destaques – dentro e fora do sistema de artes – com maior atenção às artistas contemporâneas. Para isso, investiguei a produção de diversas autoras no âmbito da fotografia, através de visitas à exposições e participação em eventos dentro da programação dos espaços de artes visuais, buscas na internet e por meio de vídeos, livros e demais publicações impressas. À medida em que eu conhecia nomes e trabalhos, novas informações e observações se revelavam e me instigavam a querer descobrir mais e encontrar novos nomes e experiências. Em alguns casos, os conceitos que elas utilizam para desenvolver seus trabalhos artísticos estão relacionados com a autoafirmação de uma identidade afro-brasileira, colocando no centro do debate o lugar que ela e os seus ocupam na estrutura social. A hipótese que este trabalho apresenta, diante do problema da invisibilidade provocada pelo racismo, é que mesmo em situações nas quais as relações de poder são desiguais – a maioria delas – as mulheres negras do Brasil, como de outros países, seguem abrindo meios para que seja construída uma mudança cultural visível, sobretudo nos campos da educação, da política, no uso das mídias escritas, visuais e digitais, sobre a representação e presença negra no contexto brasileiro e de outras nações envolvidas na diáspora africana. “Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela, porque tudo é desestabilizado a partir da base da pirâmide social onde se encontram as mulheres negras”<sup>1</sup>.

Quando tomamos consciência desses trabalhos, fica difícil não associar a ideia de resistência, porque estamos frequentemente envolvidas na luta contra as discriminações de gênero, raça e classe. As propostas trazidas por elas têm contribuído para uma revisão da história brasileira que minimiza a influência que negras e indígenas têm na formação deste país. Deste modo, estas mulheres estão colaborando através da sua arte, para uma prática que

---

<sup>1</sup> Davis, Angela. *Atravessando o tempo e construindo o futuro da luta contra o racismo*. Conferência realizada Universidade Federal da Bahia (UFBA) em, 25 de julho de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2vYZ4IJtgD0>> Acesso em: 10 de novembro de 2017.

busca subverter a situação de ocultamento e opressão em que se encontram, questionando os diversos dispositivos de poder. Esta oportunidade de reparar conceitos e verdades por meio de uma reforma dos modos de olhar, pode nos levar à novas compreensões sobre o outro e o funcionamento das sociedades. Realizar esta pesquisa abriu caminhos de reflexões sobre como as construções e as representações imagéticas operam e contribuem para reforçar os estigmas sociais e raciais e isso, me motivou a mergulhar nos silêncios da historiografia da arte brasileira à procura de personagens femininas negras escondidas pelos padrões etnocêntricos que prevalecem por séculos.

Esta dissertação de mestrado, visa, portanto, ser um instrumento de pesquisa e referências a fim de colaborar para a ampliação destas reflexões. Grande parte do conteúdo deste trabalho se deve à parceria com as fotógrafas Ana Lira<sup>2</sup>, de Pernambuco e Valda Nogueira<sup>3</sup>, do Rio de Janeiro, que aceitaram participar deste projeto e o tornaram mais empírico pois, além de entrevistas, realizamos práticas artísticas que enriqueceram a experiência.

Para abordar os diversos aspectos que envolvem estes assuntos, a dissertação foi dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, ainda que não tenha tido a intenção de realizar uma revisão histórica sobre o tema, procurei situar a grande relevância da contribuição negra na formação da sociedade brasileira durante o processo de colonização, com o desembarque de milhões de africanos escravizados que chegaram revestidos de saberes que foram recriados de acordo com as realidades do sistema vigente, perpassando as várias contribuições negras no processo de abolição da escravatura, nos regimes políticos, na organização de movimentos como o feminismo e na constituição da arte brasileira. Ainda neste capítulo, trago algumas referências de artistas que marcam a produção de uma arte contemporânea de matriz afro-brasileira e fomentam uma série de discussões com fundo social e histórico sobre a representação do negro na formação do país, com destaque para os eventos ligados ao Centenário da Abolição da Escravatura no Brasil, no ano de 1988. É justa e necessária a reivindicação de uma revisão dos papéis de negros e indígenas na construção da

---

<sup>2</sup> Ana Lira, nascida em 1973, na cidade de Caruaru, é fotógrafa, artista visual, pesquisadora e especialista em Teoria e Crítica da Cultura. As suas experiências artísticas buscam discutir vivências políticas e ações coletivas como processos de mediação. Relações de poder e implicações nas dinâmicas de comunicação estão entre os seus principais interesses no desenvolvimento de projetos, que articulam narrativas visuais, material de imprensa, mídias impressas e publicações independentes.

<sup>3</sup> Valda Nogueira, nascida em 1983, na cidade do Rio de Janeiro, é fotógrafa com formação e atuação em fotografia documental humanista. Atualmente estuda Artes Visuais na Universidade Estadual do Rio de Janeiro e integra o coletivo Farpa. Povos, territórios, ancestralidade e cultura são os temas centrais de seus projetos autorais e documentações fotográficas. Disponível em: <<http://valdanogueira.com>>.

história e da arte brasileiras, ainda bastante eclipsados na história única elaborada pelo colonialismo ao longo da formação da nossa identidade nacional. A negritude, através das manifestações artísticas, estéticas, discursivas, intelectuais, religiosas, valoriza o olhar que os sujeitos têm sobre si mesmos e sobre seus por meio de extensivas dedicações para manter vivas suas tradições culturais. Há de se observar, ainda, os movimentos recentes dos espaços expositivos, como as galerias, centros e espaços culturais, museus, festivais, encontros no que diz respeito à diversidade de produção de conteúdo, participação artística, formação de equipe, público e outros. Comento, também, sobre o feminismo negro, considerado um movimento que exerce grande influência no processo de empoderamento das mulheres negras no Brasil e é reconhecido por sua militância para as transformações sociais e fortalecimento da luta pela conquista de protagonismo e representatividade deste grupo na sociedade. Por fim, busco uma correspondência com as experiências artísticas visuais afro-americanas que negociaram o reconhecimento de seus trabalhos no grande circuito das artes visuais dos Estados Unidos, durante as décadas de 1960-70, período em que ocorreu o Movimento pelos Direitos Civis.

No segundo capítulo apresento Valda Nogueira, fotógrafa independente que segue o estilo documental e desenvolve ensaios sobre a vida camponesa de comunidades tradicionais brasileiras, valorizando a memória e as formas de resistência de grupos culturais. É aluna da graduação em Artes Visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ e a sua formação em fotografia passa pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage, SENAC e a Escola de Fotógrafos Populares, realizada pelo Observatório de Favelas, na Maré. A fotografia se tornou sua profissão em 2012, mesmo período em que iniciou seus primeiros projetos autorais. Realizamos uma entrevista na qual conversamos sobre seus ensaios fotográficos, *Porto* – entre espíritos e peixes, trabalho que apresenta um olhar revisitado da autora ao redor do seu lugar de origem, a Baía de Sepetiba, onde procura reunir as particularidades desse território – a espiritualidade, os peixes, os velhos, as mulheres, a natureza, as crianças – criando, segundo ela, “um inventário cujos elementos desenham uma narrativa poética e ao mesmo tempo comprometida com a construção de uma memória”. E, *Apanhadores de flores sempre-vivas* que é uma documentação fotográfica que se concentra nas comunidades tradicionais brasileiras, onde Valda registra os saberes, afazeres e lutas deles, com o apoio e permissão de diversas organizações humanitárias. Selecionei algumas imagens destas séries e as incorporei à pesquisa. Refletimos, ainda, sobre a experiência de ser uma mulher negra no circuito das artes visuais e a sua iniciativa de procurar e reunir as “Fotógrafas Pretas” do Brasil em um grupo virtual.

No terceiro capítulo, busquei conhecer a trajetória pessoal e profissional da fotógrafa e artista visual Ana Lira que é graduada em jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP) e especialista em Teoria e Crítica da Cultura, com ênfase em Crítica Fotográfica e Artes pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Seus projetos apresentam um forte cunho social e político e ultrapassam os limites do suporte fotográfico, articulam material de imprensa, mídias impressas, publicações independentes, intervenções urbanas, textos e projetos educacionais elaborados de maneira especial, voltados para reflexões sobre as relações de poder e dinâmicas de comunicação no campo das narrativas visuais e das publicações independentes. Durante a entrevista, Ana trouxe seus olhares e perspectivas decorrentes de suas experiências no circuito das artes visuais do Brasil. Também, neste capítulo, apresento algumas das imagens que fazem parte de seus trabalhos artísticos construídos para compor exposições coletivas que aconteceram nos últimos anos como, *Localizador QBAFECCQLF*, *Voto!* e *Terrane* no intuito de atribuir uma descrição visual aos seus relatos de experiência no circuito.

Para concluir a pesquisa apresento alguns pontos da minha trajetória pessoal que se envolvem com o meu interesse pela fotografia e descrevo, também, um pouco sobre a experiência de algumas práticas visuais que se desenvolveram ao longo da escrita desta dissertação, como a participação e produção do evento Ciclo de Debates Mulher em Foto, realizado pelo *FotoRio* em 2017; o ingresso em atividades como *Encontros do Laboratório de Experiências Feministas Negras*, ministrado pela Professora Fátima Lima (PPRER/CEFET-RJ), na Casa das Pretas (2017); *Herança e Futuro* (2018), exposição elaborada a partir dos encontros realizados pelo Coletivo Fotógrafxs Negrxs que proporcionou a experiência de, pela primeira vez, participar do processo curatorial em artes visuais e, como integrante da coletiva Amò, experimentei práticas artísticas no processo de elaboração da nossa *Política pública*, obra que faz parte mostra coletiva *Arte Democracia Utopia – quem não luta está morto*, que ocorreu no Museu de Arte do Rio – MAR (2018).

## 1 A CONTRIBUIÇÃO NEGRA NA FORMAÇÃO DO BRASIL

As Américas, tanto a de colonização anglo-saxônica como a de colonização francesa, holandesa e ibérica, foram o cenário do maior movimento de imigração forçada de que temos testemunho. O tráfico transatlântico que, entre os séculos XVI e XIX, escravizou milhões<sup>4</sup> de homens, mulheres, crianças e idosos de diversas origens e culturas do solo africano, nas Américas, é um longo e trágico processo de enorme relevância para a história da humanidade. Desde os primeiros contatos, índios e negros foram vistos e interpretados<sup>5</sup> pelos europeus sob uma ótica etnocêntrica que considerou seus códigos, hábitos e costumes como inferiores àqueles estabelecidos no velho mundo, classificando-os, assim, como selvagens. Os registros<sup>6</sup> de cronistas e viajantes acerca dessas vidas, valores e sociabilidades foram permeados, ao longo desses quatro séculos, por um intenso estranhamento que, na aproximação cultural entre os três continentes, assimilou-se, a informação tal como é contada pelos colonizadores, localizados no centro do poder e do conhecimento e que trazem a versão verdadeira e oficial da história, através de mapas, textos, imagens, religião, ciência e tantas outras estratégias usadas para se manter o controle e a conquista das colônias e futuros colonizados.

Sabemos que foram os africanos, na condição de escravizados, que erigiram a estrutura física do Brasil e participaram das fundações da nova sociedade. Trouxeram consigo seus saberes que foram replantados por todo o território, colaborando enormemente para a formação e desenvolvimento cultural, social e econômico brasileiro. Na agricultura e em

---

<sup>4</sup> De acordo com o historiador Manolo Florentino, da UFF (1997): “O tráfico negreiro provocou um dos maiores deslocamentos populacionais da humanidade. Entre os séculos XVI e XIX mais de 12,5 milhões de africanos foram escravizados e levados para a América e Europa. Desses, cerca de 10,7 milhões chegaram vivos ao fim da travessia” (Florentino, 1997 apud IPHAN, 2016, p. 280). Para maiores informações, ver também, <<http://www.slavevoyages.org>>.

<sup>5</sup> Hall (2016) apresenta como exemplos: “Os africanos foram chamados de descendentes do personagem bíblico Cam, amaldiçoados, tal como o filho deste, Canaã, a ser perpetuamente “servo dos servos a seus irmãos”. Identificados com a natureza, simbolizavam o “primitivo” em contraste com o “mundo civilizado”. O Iluminismo, que classificou as sociedades ao longo de uma escala evolutiva de “barbárie” a “civilização”, via a África como “a mãe de tudo o que é monstruoso na natureza (...). Curvier apelidou a raça negra de tribo de macacos”. O filósofo Hegel declarou que a África “não faz parte da história do mundo” (...). No século XIX, quando a exploração europeia e a colonização do interior africano começaram a sério, a África foi considerada como “encalhada e historicamente abandonada (...) uma terra de fetiche, habitada por canibais, dervixes e feiticeiros”” (McClintock, 2010 apud Hall, 2016, p. 162).

<sup>6</sup> Ibidem. “O progresso dos grandes exploradores e aventureiros brancos bem como os encontros com o exótico negro africano, foram cartografados, registrados e descritos em mapas e desenhos, em gravuras e (especialmente) por meio da nova fotografia, em ilustrações e histórias jornalísticas, diários, livros de viagens, tratados eruditos, relatórios oficiais e romances de aventura” (Hall, 2016, p. 162).

todos os ciclos econômicos do período colonial, foram eles que plantaram, nutriram e colheram a riqueza material do país, tanto nas plantações de cana-de-açúcar e café, na mineração, quanto em outras atividades no campo e nas cidades. E, em todas as situações, realizaram manobras para resistirem ao sistema escravocrata, reconhecidas através da organização de insurreições, formação de quilombos, associação às irmandades, compra de alforrias, criação de sincretismos para manter vivas suas crenças e tradições religiosas e, também, suicidando-se ou vitimando seus “senhores”. Apesar da coerção que sofriam em todos os níveis, alguns escravizados buscaram reconstruir as estruturas políticas e religiosas das terras de onde haviam partido, como o caso que ocorreu “com Nan Agotiné, a mãe do rei Guêzo, do Danxomé, Dangomé, Daomei ou Daomé. Passada às mãos dos traficantes pelo rei Adandozã, ela teria refeito os seus altares e a sua Corte na Casa das Minas (ou Querebetam de Zomadonu), em São Luís do Maranhão”<sup>7</sup>. São muitos os nomes, aliás, de guerreiras, líderes, rainhas, princesas e outras mulheres que são reconhecidas por sua participação na luta por liberdade, como Acotirene, Dandara dos Palmares, Luiza Mahín, Teresa de Benguela, Aqualtune, Zaciba Gaba, Anastácia, Maria Felipa, Ana Romana, Domingas Maria do Nascimento, Mariana Crioula e tantas outras.

A cultura e a arte<sup>8</sup> africanas, em diáspora, tiveram que ser reorganizadas no novo ambiente e realidade ditados pelos paradigmas dos colonizadores europeus, o que não impediu que os portadores destes conhecimentos conservassem, em muitos casos, temas, formas, símbolos e técnicas de suas civilizações<sup>9</sup>, uma diversidade de estéticas expressas através de esculturas, pinturas, músicas, cantos, danças, desenhos, adornos, culinária, vestuário, corpo e espiritualidade que, de maneira revolucionária, foram transmitidas adiante. No campo das artes plásticas, o barroco brasileiro, por exemplo, tem como referência os trabalhos de escultores e pintores afro-brasileiros. Aparecem, no século XVIII, figuras como a do escultor e arquiteto Antonio Francisco Lisboa [1730-1814], o Aleijadinho e, também, do escultor e urbanista Valentim da Fonseca e Silva [1745-1813] ou, Mestre Valentim, ambos

---

<sup>7</sup> Silva (2018, p.100).

<sup>8</sup> Sobre cultura e arte, escreve Geertz (1997): “o sentimento que um povo tem pela vida não é transmitido unicamente através da arte. Ele surge em vários outros segmentos da cultura deste povo: na religião, na moralidade, na ciência, no comércio, no direito e até na forma em que organizam sua vida prática e cotidiana. Discursos sobre arte que não sejam meramente técnicos ou espiritualizações do técnico – ou pelo menos a maioria deles – têm, como uma de suas funções principais, buscar um lugar para a arte no contexto das demais expressões dos objetivos humanos, e dos modelos de vida a que essas expressões, em seu conjunto, dão sustentação” (Geertz, 1997, p. 145).

<sup>9</sup> De acordo com Eagleton (2005): “Como “cultura”, a palavra “civilização” é em parte descritiva e em parte normativa: ela pode tanto designar neutramente uma forma de vida (“civilização inca”) como recomendar implicitamente uma forma de vida por sua humanidade, esclarecimento e refinamento” (Eagleton, 2005, p.20).

mineiros, e dos pintores cariocas Manuel da Cunha [1737-1809], Leandro Joaquim [1738-1798] e Raimundo da Costa e Silva [sem data]. Em *O Genocídio do Negro Brasileiro*, Abdias do Nascimento mostra que,

Desde o início, coincidente com a colonização europeia do país, os africanos produziam obras de arte de grande valor. Escravos procedentes do Golfo da Guiné se mostraram altamente desenvolvidos em sua cultura, testemunhado pelos famosos bronzes de Benin (Nigéria) e de Ifé; aqueles do Daomé (Benin) e de outras partes nigerianas exibiam trabalhos de cobre de alto valor, e os axântis, de Gana, se revelavam por meio da qualidade e beleza de seus tecidos. Da Costa do Marfim, de Daomé (Benin) e da Nigéria, saíram especialistas em esculturas em madeira e trabalhos em metais, enquanto de Moçambique vieram artesãos de ferro e de Angola chegou a capoeira. (Nascimento, 2016, p. 198).

Se, no século XVIII a expressão artística de negros volta-se para os valores da cultura colonizadora, neste caso, representada pela Igreja Católica, temos, ao longo do século XX, artistas negros que desenvolveram símbolos rituais e imagens sagradas do candomblé<sup>10</sup>, como os escultores Descóredes Maximiliano dos Santos [1917-2013], conhecido como Mestre Didi e Agnaldo Manoel dos Santos [1926-1962], o pintor Rubem Valentim [1922-1991], Waldeloir Rego [1930-2001], que foi um criador de joias e adereços para os trajes de culto e escreveu o livro *Capoeira Angola – ensaio socioetnográfico* e o xilogravador Helio de Souza Oliveira [1932-1962], todos estes baianos. Ainda, dentro do contexto religioso, é marcante a presença de mulheres negras<sup>11</sup> como representantes de tradições milenares. Elas são herdeiras de crenças e ritos ancestrais e se tornaram responsáveis pelas famílias de santos, onde ocuparam as mais importantes posições hierárquicas nos terreiros, lugar em que puderam afirmar suas identidades como mulher e ser político. A capacidade das mães-de-santo de resistir e preservar seus saberes, transmitidos oralmente de geração em geração foi vital para a adaptação dos elementos sagrados e culturais da população negra do país. Dentre inúmeras

<sup>10</sup> De acordo com Lopes (2004), o candomblé é o “Nome genérico com que, no Brasil, se designam o culto aos orixás jeje-nagôs e algumas formas dele derivadas, manifestas em diversas “nações” (...). A modalidade original consiste em um sistema religioso autônomo e específico que ganhou forma e se desenvolveu no Brasil, a partir da Bahia, com base em diversas tradições religiosas de origem africana, notadamente da região do Golfo da Guiné (Lopes, 2004, p. 162).

<sup>11</sup> “Durante a escravidão africana nas Américas, o papel desempenhado pelas mulheres negras foi de primeira plana. Na África, em geral, cabia a elas a tarefa de cultivar a terra, o que lhes conferia a dura responsabilidade de manutenção e sobrevivência do grupo, tanto no tocante à obtenção de alimentos como nos cuidados maternos. Nas Américas, muito menos numerosas que os homens, com suas canções de ninar, histórias e danças, como salienta J. Ki-Zerbo, elas foram, durante séculos o único elo entre a realidade da escravidão e o continente de origem. Sem esse elo, a herança negro-africana, sustentáculo cultural de toda a Diáspora, estaria irremediavelmente perdida. Trabalhadoras, elas desempenharam, entre outras funções, as de amas-de-leite, mucamas, criadas para todo serviço e ganhadeiras, modalidade em que muitas se destacaram por seu tino empresarial, chegando a amealhar fortuna como negociantes e constituir famílias numerosas. (Lopes, 2004, p. 458).

legendárias notáveis, cito como exemplo as ialorixás<sup>12</sup>, Mãe Andresa e Mãe Mariinha, no Maranhão; Tia Marcelina, em Alagoas; Mãe Bilina, em Sergipe; Sinhá, Iaiá e Badia, em Pernambuco; Mãe Stella de Oxóssi e Mãe Menininha, em Salvador; Iyá Davina e Mãe Beata de Yemanjá, no Rio de Janeiro e Mãe Rita e Mãe Apolinária, no Rio Grande do Sul. Por trás de manifestações culturais como lundus, umbigadas, jongos, maracatus, afoxés, cirandas, congadas e outras expressões coletivas, havia uma mãe-de-santo como ponto de referência. De acordo com Munanga (2000),

Insistimos em dizer que a primeira forma de arte plástica afro-brasileira propriamente dita é uma arte ritual, religiosa. Seu nascimento é de difícil datação por causa da clandestinidade na qual se desenvolveu. Essa clandestinidade acrescentada ao caráter coletivo dessa arte deixou no anonimato os artistas e artesãos que a produziram. Durante quase três séculos, essa arte, seguindo o passo da sua matriz africana, foi totalmente ignorada, não apenas pelo grande público, mas também pelo mundo erudito da historiografia, da crítica de arte, da sociologia e da antropologia (Munanga, 2000, p. 118).

Ainda sobre a presença de artistas negros no âmbito das artes plásticas, são conhecidos os nomes de pintores que atuaram entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, graças à pesquisa que vem sendo desenvolvida por décadas pelo artista plástico e museólogo Emanuel Araújo, grande colecionador de arte afro-brasileira, que ressalta “a necessidade de uma política de revisão para resgatar em profundidade essa produção artística”. Dentre eles, o baiano Emmanuel Zamor [1840-1917], que foi criado na Europa por seus pais adotivos; o sergipano Horácio Hora [1853-1890], autor da tela “Pery e Cecy” inspirada na obra de José de Alencar; os fluminenses Firmino Monteiro [1855-1888] que pintava, principalmente, paisagens e cenas pitorescas do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX e Antonio Rafael Pinto Bandeira [1863-1896], considerado um dos maiores paisagistas e marinhistas brasileiros do século XIX e o carioca Estevão Silva [1845-1891], reconhecido como um dos melhores pintores de natureza morta do século XIX; os paulistas Benedito José Tobias [1894-1970] que realizou retratos de negros e negras e Benedito José de Andrade [1906-1979], ganhador de vários prêmios e o gaúcho Wilson Tibério [1923-2005], que viveu um longo período em Paris. A pesquisa não localizou nomes de artistas plásticas negras neste período, apenas aquelas que atuaram a partir da segunda metade do século XX, como Yeda Maria [1932-2016], pintora baiana cuja obra é representada por uma variedade de temas; Maria Auxiliadora da Silva [1935-1974], pintora autodidata de reconhecimento nacional e internacional com obras que retratam temáticas populares brasileiras e Sonia Gomes [1948] que realiza suas esculturas através de tecidos, ambas de

---

<sup>12</sup> Ialorixá: Denominação que no Brasil se dá à sacerdotisa-chefe de uma comunidade-terreiro. O mesmo que mãe-de-santo. Do iorubá ìyálorisa (Lopes, 2004, p. 333).

Minas Gerais; Lucia Laguna [1941], do Rio de Janeiro que tem a paisagem como ponto de partida de suas pinturas; Maria Lídia Magliani [1946-2012], gaúcha que trabalhou principalmente com xilogravura e Rosana Paulino [1967], desenhista, pintora, gravadora e instaladora paulista, para citar as referências mais conhecidas.

A mestiçagem, outra forte característica na formação sociocultural do Brasil, perpassa pela religião, política, práticas artísticas e influencia, sobretudo, a linguagem musical que colaborou para a formação da nossa música popular. Não eram só os batuques de origem africana que se ouvia nas cidades e vilarejos, músicas de origem europeia, também, ressoavam por diversas regiões do país. São conhecidas, do período colonial, as bandas e orquestras musicais formadas por negros escravizados, mas orientadas por europeus. A mescla de sons e ritmos de diferentes procedências configuraram um novo espaço estético musical no Brasil. Os afro-brasileiros Domingos Caldas Barbosa [1739-1800], autor de lundus e criador da modinha e o padre José Maurício Nunes Garcia [1767-1830], admirado por seu talento pelo príncipe regente D. João VI, são considerados os primeiros representantes do que se compreende como música erudita brasileira. Igualmente, a artista carioca Joaquina Maria da Conceição Lapa [sem data], conhecida como Lapinha, consagrou-se como uma cantora contralto em importantes palcos da corte portuguesa em finais do século XVIII. No século seguinte, a compositora e maestrina Francisca Edwiges Neves Gonzaga [1847-1935] ou, Chiquinha Gonzaga, produziu uma obra fundamental para a formação da música brasileira. Ela foi pioneira ao enfrentar a opressora sociedade patriarcal e criar uma profissão inédita para a mulher. Já no século XX temos a obra seminal da bailarina e coreógrafa Mercedes Ignácia da Silva Krieger [1921-2014], conhecida artisticamente como Mercedes Baptista, que foi precursora do balé e da dança afro no Brasil e a primeira negra a fazer parte do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ela contribuiu para o estudo dos movimentos ritualísticos do candomblé e das danças folclóricas. Vemos, portanto, um número mínimo da presença marcante e muitas vezes pioneira destas artistas na música, no canto e na dança, apesar das inúmeras tentativas de impedimento. No texto *A África na vida e na cultura do Brasil*, o antropólogo Manuel Diégues Junior relata que,

Não era de estranhar a participação do negro, mesmo como escravo, em bandas e orquestras. O negro era, sobretudo, cantor. Cantavam os escravos em todas as oportunidades: no trabalho do eito, não raro com cantos especiais para a manhã, o meio dia e a tarde. Afora os cantos de trabalho na lavoura, havia os cantos de festas em bailados e festejos; cantavam carregando fardos ou piano, ou vendendo qualquer mercadoria; cantavam o fandango, o lundu, a chula, os vissungos – estes, no final das refeições, passando inclusive a influir nas festas de brancos e em quase toda a população. E esta influência – a do negro na música – iria prolongar-se não apenas com sua participação em atividades de cantos, mas igualmente na formação de

escolas de samba, onde o elemento negro teve um papel importante. (Junior, 1997, p. 20).

Diversos artistas negrodescendentes produziam entre a transição dos períodos imperial e republicano. Coagidos pela pressão social, encontraram saídas, muitas vezes, submetendo-se ao implacável processo de embranquecimento interior que se apresentava como uma das poucas alternativas para alcançar aceitação, reconhecimento e uma posição na hierarquia social. Podemos compreender que, no período em que foram criadas as subvenções destinadas à vinda de trabalhadores europeus ao Brasil, tenha-se conhecido as formas mais insidiosas de aculturação. O filósofo e psiquiatra martinicano Frantz Fanon, referência nos estudos culturais e pós-coloniais, apresenta em seus escritos os impactos do racismo e do colonialismo na psique de colonizadores e colonizados,

Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será. (Fanon, 2008, p. 34)

Nas palavras do sociólogo e político brasileiro Guerreiro Ramos, a respeito dos valores e o pensamento da estética negra no Brasil, “a aculturação é tão insidiosa que ainda os espíritos mais generosos são por ela atingidos e, assim, domesticados pela brancura, quando imaginam o contrário”<sup>13</sup>. Mas, existiram aqueles que se recusaram a desaparecer e combateram a assimilação, como a professora maranhense Maria Firmina dos Reis [1825-1917] que dedicou a sua vida à educação e escreveu *Úrsula*, considerado o primeiro romance abolicionista da literatura brasileira e, também, o primeiro livro publicado por autor negro no Brasil. É também autora de folgedos e do *Hino de libertação dos escravos*. O poeta Luís Gama [1830-1882], que viveu um período de sua vida como escravizado, ao ser vendido, ainda criança, pelo próprio pai, aprendeu a ler e escrever de forma autodidata e frequentou aulas de Direito que lhe deram embasamento para conquistar a própria liberdade e a de centenas de outros cativos. A produção literária de Lima Barreto [1881-1922] definida por ele mesmo como “militante” está quase inteiramente voltada para a investigação das desigualdades sociais, da hipocrisia e da falsidade dos homens em suas relações dentro dessa sociedade.

Durante a República, artistas negros sem formação acadêmica emergiram na cena artística, nacional e internacional, tomando para si a empreitada de representar suas heranças culturais e seu modo de viver, por meio de sua originalidade, vivacidade e criatividade. São

---

<sup>13</sup> Ver Nascimento, 2016, p.153.

expressivos os acervos visuais e sonoros, o sabor das comidas, as maneiras de fazer do corpo que se traduzem em conquistas ao direito da diferença e alteridade. Compõem este conjunto, por exemplo, as obras do compositor e pintor carioca Heitor dos Prazeres [1898-1966] e o flautista Alfredo da Rocha Vianna Filho, apelidado de Pixinguinha [1897-1973], dos pernambucanos Solano Trindade [1908-1974] poeta e folclorista e da ceramista Ana Leopoldina dos Santos [1923-2008], ou Ana das Carrancas, a escritora mineira Carolina Maria de Jesus [1914-1977] e seus conterrâneos, o ator Grande Otelo, pseudônimo de Sebastião Bernardes de Souza Prata [1915-1993] e o escultor José Heitor da Silva [1937], a cozinheira e mãe-de-santo baiana Hilária Batista de Almeida, mais conhecida como Tia Ciata [1854-1924] e tantos outros. A estética negra assume, portanto, em boa parte das vezes, um viés de resistência e manutenção das identidades africanas e, também, afro-brasileiras.

Sabemos que na segunda metade do século XIX – período em que se intensifica a campanha abolicionista – homens e mulheres negros permaneceram em dificuldade para integrarem-se à sociedade e se viram na necessidade de lutar pela oportunidade de aprenderem a ler, escrever e adquirir conhecimentos. A gradativa abolição de escravizados não alterou a postura preconceituosa permeada por medidas restritivas impostas pela sociedade e pelas autoridades. De fato, o decreto 1.331, de 1854 e o Aviso Imperial 144, de 1864 proibiam pessoas ainda sob o jugo da escravidão de frequentarem escolas. Entretanto, há registros, neste mesmo período, de iniciativas e associações que buscavam incentivar a educação da população negra, como a criação de alguns cursos noturnos que atenderiam crianças, homens e mulheres livres ou, ainda, na condição de escravizados que passariam a receber instrução preliminar. Por trás de tais medidas havia, na verdade, o interesse de melhorar a qualidade da mão-de-obra no lugar de promover uma integração cidadã dos afrodescendentes.

A esta época, a fotografia já havia se instalado no Brasil, incentivada pelo imperador D. Pedro II “figura central da fotografia brasileira oitocentista, muito em virtude da constituição da primeira grande coleção de fotografia do país, que doou à Biblioteca Nacional quando de seu banimento do Brasil”. O monarca logo percebeu a “importância do papel que a fotografia viria a desempenhar em todos os setores da vida humana” (Vasquez, p.9) pois, cinco meses após o anúncio oficial da invenção da daguerreotipia, feito pelo cientista político François Arago, em sessão conjunta das academias de Artes e de Ciências da França, em Paris, o abade francês Louis Compte desembarcou na cidade do Rio de Janeiro, a primeira a ser fotografada na América do Sul, em janeiro de 1840, tornando-se o autor dos primeiros daguerreótipos do território brasileiro. Ele reproduziu com fidelidade as imagens do Mercado

da Candelária, o Chafariz do Mestre Valentim e o Largo do Paço. Nas Américas, a cidade de Nova Iorque foi a primeira a ser registrada, em setembro de 1839, porém, as três vistas feitas da cidade desapareceram. A perda destas imagens pioneiras e o fato de não haver outros daguerreótipos de Nova Iorque no período entre 1840 e 1850, fazem das vistas do Rio de Janeiro um objeto importante da história da fotografia mundial<sup>14</sup>. Junto com Paris, o Rio de Janeiro se destaca como a cidade mais fotografada no mundo entre o final do século XIX e o início do século XX. Diversos viajantes estrangeiros e fotógrafos itinerantes que aqui aportaram, atraídos por oportunidades de negócio ou, integrando missões artísticas e científicas, descreveram e registraram as nossas paisagens e a vida diária das principais cidades do país neste período, afim de obter, principalmente, para fins comerciais, as imagens daqueles que poderiam representar o suposto exotismo selvagem da vida nos trópicos e atender os anseios de um público consumidor, bem como, reforçar uma diferenciação sociorracial. De acordo com Sodré<sup>15</sup> (1988), “para os negros, o Rio de Janeiro não era cidade plena de axé. Era lugar de infortúnio, na forma de pobreza, doenças, insegurança psíquica e todos os males advindos da situação de cativo ou de uma liberdade precária”. (SODRÉ, 1988, p.18). Ao mesmo tempo que a fotografia era difundida, suas técnicas eram aprimoradas, permitindo que o seu consumo se popularizasse. O retrato fotográfico, no formato *carte-de-visite*, surgia como opção mais barata, tornando-se, rapidamente, objeto de desejo das pessoas de diversas raças e classes sociais, já que ser fotografado era uma forma de mostrar *status* e distinção. Para os negros, nascidos livres e os libertos, essa era uma tentativa de buscar dignidade, também, através da imagem. Eles se fizeram retratar como os brancos: vestidos, penteados e posando à moda europeia. De acordo com o livro *O Olhar Europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*:

O *atelier*, tornado “palco de ilusões”, é também o local onde os retratados podem *imortalizar-se nobremente*. A multidão de retratos tirados em todas as partes, por essa época, teria de fato registrado o verdadeiro *status* econômico e social dos retratados? É óbvio que os conteúdos fotográficos sempre foram e serão apenas *registros de aparências* (Kossoy; Carneiro, 1994, p.174).

Toda invenção está condicionada, em parte, a uma série de experiências e conhecimentos anteriores e, em parte, às necessidades da sociedade. No livro clássico *A fotografia como documento social*, sua autora, a fotógrafa Gisèle Freund, comenta:

Por isso, mais do que qualquer outro meio, a fotografia possui a aptidão de expressar os desejos e as necessidades das classes dominantes e interpretar os acontecimentos

<sup>14</sup> Pioneer Photographers of Brazil 1840-1920. The Center for Inter-american Relations, 1976, p 13.

<sup>15</sup> SODRÉ, Muniz. “À Sombra do Retrato”. In: Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr. – São Paulo: Ex Libris, 1988, p.18.

da vida social à sua maneira. Pois, a fotografia, embora estritamente ligada à natureza, tem apenas uma objetividade aparente. A lente, esse olho supostamente imparcial, permite todas as deformações possíveis da realidade, dado que o caráter da imagem se encontra determinado pela maneira de ver do operador e as exigências do seu público. Portanto, a importância da fotografia não reside apenas no fato de que é uma criação, mas sobretudo no fato de que é um dos meios mais eficazes de moldar nossas ideias e influenciar nosso comportamento (Freund, 1974, p. 8).

Ainda no século XIX, foram inauguradas novas formas de controle e mapeamento do mundo, nas quais a fotografia desempenhou um papel relevante. A França, ao difundir internacionalmente a daguerreotipia procurava expandir o conhecimento e a circulação de suas inovações técnico-científicas para além das fronteiras geográficas da Europa. De acordo com a historiadora Maria Inez Turazzi:

As grandes descobertas que caracterizaram a expansão comercial e marítima europeia nos séculos XV e XVI ganharam novo impulso no século XVIII com o desenvolvimento da indústria naval, dos instrumentos óticos e das técnicas de documentação visual. Expedições voltadas para o mapeamento de novos territórios e viagens de estudo promovidas por sociedades científicas ou comerciais foram largamente beneficiadas por essas inovações. (TURAZZI, 2016, p.45).

Em outras palavras, estas descobertas foram o motor da consolidação europeia traduzida em conquistas e exploração de terras, escravização de seres humanos e imposição do padrão ocidental como referência de civilização e cultura. No que diz respeito aos processos fotográficos, como vimos, eles se consolidaram no cotidiano da cidade do Rio de Janeiro durante o Império e, logo, se formou um mercado consumidor que recebeu fotógrafos itinerantes vindos de muitos lugares. De acordo com George Ermakoff, no livro *Juan Gutierrez: Imagens do Rio de Janeiro, 1892-1896*, “Estima-se que o Rio de Janeiro tenha tido em torno de 210 fotógrafos estabelecidos no século XIX” (p.31).

Diversas publicações se debruçam sobre a presença do africano escravizado na iconografia brasileira do século XIX, em geral, as obras reúnem imagens que geralmente são categorizadas como: fotos de escravos domésticos levados aos estúdios por seus senhores; fotos que exploravam o exótico e eram vendidas como souvenir; fotos etnográficas produzidas para servir de suporte a teorias racistas, fotos de presos e condenados, fotos das mães pretas, etc. O uso destas imagens acompanhadas de tais termos, reforçam a exclusão de milhões de vidas negras de maneira normativa. A construção de representações sociais de africanos e afro-brasileiros na sociedade oitocentista, desvenda-se como um processo dinâmico e complexo. Investida de discursos científicos, as imagens atendiam as teorias racialistas a ponto de não haver espaço para outras interpretações, senão aquelas baseadas nas teses de inferioridade biológica dos negros. A documentação da escravidão no Brasil procurava atender a tal curiosidade pelo outro, encontrando a sua forma e suporte com o

surgimento dos museus etnográficos<sup>16</sup>, por exemplo. Por meio destes novos recursos técnicos, as teorias naturalistas procuravam capturar e representar o corpo humano e, difundiam suas ideias sob um viés etnocêntrico, ávido por elementos confirmadores da suposta superioridade masculina, branca e europeia com o intuito de intensificar a marginalização de vidas negras, indígenas e orientais. Nas palavras do teórico cultural e sociólogo jamaicano, Stuart Hall (2016),

A prática de reduzir as culturas do povo negro à natureza, ou naturalizar a “diferença” foi típica dessas políticas racializadas da representação. A lógica por trás da naturalização é simples. Se as diferenças entre negros e brancos são “culturais”, então elas podem ser modificadas e alteradas. No entanto, se elas são “naturais” – como acreditavam os proprietários de escravos – estão, além da história, são fixas e permanentes. A “naturalização” é, portanto, uma estratégia representacional que visa fixar a “diferença” e, assim, ancorá-la para sempre. (Hall, 2016, p. 171).

Ao mesmo tempo, ocorre nas cidades brasileiras a produção e difusão de uma série de imagens referenciadas como “tipos de negros” que, também, ajudam a reproduzir a noção do negro como um ser inferiorizado. As teorias racistas e o projeto de branqueamento elaborado pelas autoridades, como uma forma de conciliar a crença de uma superioridade branca com a busca do progressivo desaparecimento do negro, através da estratégia de imigração europeia subvencionada, a fim de arianizar a população brasileira, vigoraram até os anos 30 do século XX, quando foram substituídos pela ideologia da democracia racial, conceito que disseminava a ideia de que, no Brasil, brancos e negros conviviam harmoniosamente e desfrutavam iguais oportunidades de existência.

O racismo que nasceu no Brasil associado à escravidão, consolidou-se após a assinatura da abolição e, mesmo ainda, com todo um sistema organizado para fazer vidas negras desaparecerem, chegamos ao século XXI com mais da metade da população brasileira autodeclarada negra. Um dos caminhos foi aberto pelos abolicionistas do movimento popular, que mantiveram seu maior objetivo, o de realizar uma reforma na sociedade para que escravizados pudessem nela se integrar o que, contudo, não ocorreu de forma plena e, a grande maioria de africanos e seus descendentes nesta terra, se viram entregues à sua própria sorte, sem áreas para cultivar, sem educação e com quase nenhuma oportunidade para encarar a nova realidade. Apesar dos reveses, a campanha abolicionista abriu um novo horizonte ao mobilizar a sociedade contra o regime escravocrata, já esgotado e compreendido a esta altura, por muitos, como atrasado e iníquo. Deve ser ressaltado, antes de mais nada, que partiram das senzalas, bem antes da iniciativa organizada pelos abolicionistas, as diversas formas de luta

---

<sup>16</sup> O ano de 1843 marca o lançamento da ideia de P. F. von Siebold (1796-1866) de fundar museus etnográficos nos países europeus colonizadores, porque, entre outras razões invocadas, seria um negócio lucrativo.

pela libertação dos negros escravizados no país. Nas palavras de Antonio Risério no capítulo *Movimentos Negros Ontem* do livro *A utopia brasileira e os movimentos negros*:

Costumo dizer, a propósito, que o 13 de Maio não pode ser reduzido a um mero autógrafa da Princesa Isabel. Foi muito mais que isso. E negromestiços estiveram na linha de frente de toda a luta. Na vanguarda do movimento abolicionista, com o ex-escravo Luiz Gama e descendentes de escravos como Patrocínio e Rebouças. Na ação exemplar no campo do abolicionismo popular, com os jangadeiros cearenses, ex-escravos como José Napoleão. E, por fim, na movimentação decisiva dos próprios negros e mestiços escravizados, como no caso das fugas em massa realizadas em São Paulo. Por tudo isso, não se explica por que, hoje, lideranças negromestiças queiram esquecer, apagar ou menosprezar o enorme feito de seus antepassados. Negros brasileiros têm, sim, o quê comemorar – tanto no 13 de Maio, quanto no 20 de Novembro. (Risério, 2012, p. 344).

Para os movimentos negros brasileiros, os quilombos simbolizam a força da resistência negra e Palmares, pela figura de Zumbi, é considerado o mais importante dentre eles. O dia 13 de maio, data em que se celebrava tradicionalmente a abolição, foi substituído pelo dia 20 de novembro, celebrando a memória de Zumbi, como o Dia Nacional da Consciência Negra. Em 1988, “comemorou-se” o Centenário da Abolição da Escravatura e, neste ano, ocorreram milhares de eventos relacionados à “cultura negra”<sup>17</sup> promovidos em sua grande maioria pelo estado brasileiro que vivia seus primeiros anos de regime democrático e procurava reconhecer, ao menos, a necessidade de se firmar um compromisso com a integração nacional do povo brasileiro. A maior parte dos temas trazidos para o festejo, adereçou a cultura negra brasileira à escravidão e, mesmo falando de escravidão, não foi realçado o papel das resistências e das lutas dos próprios negros. Afinal, a abolição não foi algo que caiu do céu. Ela foi uma conquista e nós somos parte ativa desta história, com uma trajetória de realizações para além da escravidão. Dentre os acontecimentos que marcaram o centenário, destaco a Marcha Contra a Farsa da Abolição<sup>18</sup>, organizada no Rio de Janeiro pelo Movimento Negro Unificado<sup>19</sup> e a criação da Fundação Palmares<sup>20</sup>. De acordo com Heloísa

<sup>17</sup> Neste ano, foi criado o Projeto Abolição que contou com a participação de historiadores, antropólogos, críticos, artistas e produtores culturais. O Projeto registrou, ao longo do ano de 1988, 2.638 eventos catalogados em 9.000 documentos formados por entrevistas, etnografias, fotos, vídeos, cartazes, recortes de jornal, livros, artigos, conferências e muito mais. (Hollanda, 1997).

<sup>18</sup> A Marcha Contra a Farsa da Abolição foi um protesto que reuniu mais de 5 mil pessoas no centro da cidade, com o objetivo de explicitar uma posição crítica acerca das comemorações do centenário da abolição da escravidão. Utilizando carros de som, faixas e, fundamentalmente, os pulmões, os militantes pretendiam ir da Candelária até o monumento de Zumbi dos Palmares, na Praça Onze. (Abreu, 2014).

<sup>19</sup> O Movimento Negro Unificado (MNU) é uma organização pioneira na luta do Povo Negro no Brasil. Fundada no dia 18 de junho de 1978. Disponível em: <<http://mnu.org.br/>> Acesso em: 15 de outubro de 2018.

<sup>20</sup> A Fundação Palmares é a primeira instituição pública voltada para a promoção e preservação da arte e da cultura afro-brasileira, foi criada no dia 22 de agosto de 1988 pelo Governo Federal e é uma entidade vinculada ao Ministério da Cultura.

Buarque de Hollanda, evidenciava-se nessas “comemorações”, relatos “que sinalizavam as sutilíssimas estratégias de ofuscamento da questão racial nos mais diversos contextos e momentos de nossa história social e política”, tratando o conteúdo dos trabalhos “enquanto um conjunto de manifestações religiosas e artísticas associadas às ideias de raízes culturais negras e de africanidade”, demonstrando assim, “a persistência da visão, aparentemente inabalável, de uma cultura negra folclorizada e devidamente posta no seu lugar”. (Hollanda, 1997, p. 35-36).

Em 20 de novembro de 1995, foi realizada, em Brasília, através da organização de movimentos negros brasileiros, a “Marcha Zumbi dos Palmares – contra o racismo, pela cidadania e a vida”, que reuniu 30 mil pessoas de 20 estados brasileiros, de acordo com a organização do evento<sup>21</sup>, em celebração aos 300 anos de morte do líder e ícone da resistência negra no Brasil. Com pouco investimento e grandes dificuldades de acesso, o objetivo da Marcha era referenciar Zumbi como símbolo de resistência e conquistas alcançadas pelo povo negro, buscando escapar do referencial imposto pelas autoridades, vinculado à assinatura da Princesa Isabel, em 13 de maio. Ao mesmo tempo, buscava-se junto às autoridades, políticas de reparação e promoção da igualdade racial na sociedade brasileira. Em um trecho do documentário produzido pela Organização da Marcha Zumbi dos Palmares – 1995, consta,

Discriminados e perseguidos, nossa liberdade nasce da luta de Zumbi. Por isso, o 20 de novembro, dia em que ele morreu, é o que vale para a gente. É o dia nacional da consciência negra. O 20 de novembro de 1995 foi mais especial ainda, fazia 300 anos da morte de Zumbi e o Movimento Negro decidiu comemorar com uma grande marcha em Brasília, para mostrar o tamanho da indignação dos negros contra o mito da democracia racial no Brasil. Todas as denúncias já foram feitas, era o momento de exigir ações concretas. Em todo o Brasil, o negro apostou no sucesso da marcha (...) o sonho de Zumbi dos Palmares continua vivo em nós, herdeiros da luta de Zumbi dos Palmares e, que vamos construir a sociedade que sonhamos, uma sociedade justa, igualitária, em que a diferença racial não seja mais tratada como inferioridade, mas sim, como equivalência<sup>22</sup>.

Nesta busca por direitos humanitários que atravessa séculos da nossa história, percebe-se que, uma das soluções para a integração do povo negro à sociedade poderia ser alcançada com a continuidade das mobilizações organizadas pelos próprios negros, que assumiam a responsabilidade de construir seu lugar na sociedade. Uma das estratégias era dar prosseguimento a circulação de notícias voltadas para a realidade deste grupo, através de jornais e na formação de movimentos sociais que pautassem a inserção e equidade de pessoas negras, desenhando caminhos para a prosperidade da nação. A partir da abolição, foram

---

<sup>21</sup> Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/marcha-zumbi-dos-palmares-1995/>> Acesso em: 30 de dezembro de 2018.

<sup>22</sup> Idem.

criadas inúmeras organizações negras nas diferentes regiões do país. Surgiram instituições e entidades que representaram um ponto de referência para a valorização e afirmação das identidades afro-brasileiras, assim como, agrupamentos e militâncias de homens e mulheres que de geração em geração, vêm fortalecendo afrodescendentes em suas múltiplas e legítimas reivindicações e posicionamentos. Dentre estas, os jornais e revistas, os clubes recreativos e as organizações políticas e culturais que funcionaram como polos aglutinadores dos afrodescendentes. Em boa parte delas a participação feminina se evidenciava na promoção de manifestações artísticas, festas, em concursos de beleza e outras atividades realizadas em prol da valorização da estética negra em um gesto de recusa ao ideário de branqueamento e de posituação da negritude, também, como uma forma de superação do preconceito e da discriminação racial manifestados pela sociedade que persistem ainda hoje. Dentre estes, convém ressaltar a organização das “Rosas Negras”<sup>23</sup>. Conforme Schumacher,

Na década de 1950, momento de eclosão dos movimentos pelos direitos civis para os negros nos Estados Unidos, foram fundados no Brasil, vários clubes com a finalidade de construir espaços de sociabilidade isentos de preconceito, onde mulheres, homens, crianças e famílias afrodescendentes pudessem “ficar à vontade”, ou seja, distantes das pressões geradas pela negritude. Canonizados como referência contra a cultura etnocêntrica, os clubes e agremiações representavam uma iniciativa cotidiana em prol da afirmação e valorização da população negra. Nesses espaços foram produzidos, entre outros, concursos de beleza, bailes, saraus, festas e almoços de confraternização. (SCHUMACHER, 2007, p.199).

A Frente Negra Brasileira<sup>24</sup> (FNB), por exemplo, tinha o objetivo de “unir gente negra para afirmar seus direitos históricos e reivindicar seus direitos atuais”. Anos mais tarde, a partir da iniciativa de Abdias do Nascimento surge o Teatro Experimental Negro<sup>25</sup> (TEN), entidade pioneira no Brasil na denúncia da ótica alienada que focalizava o povo negro sempre à luz do pitoresco e que, de maneira histórica e revolucionária, convocou para compor seus quadros pessoas originárias das classes mais sofridas pela discriminação: os favelados, as empregadas domésticas, os operários, os frequentadores de terreiros. Foi dali que surgiram as

---

<sup>23</sup> A Frente Negra Brasileira tinha duas comissões voltadas para as associadas: As Rosas Negras e a Cruzada Feminina. A primeira consistia num grupo de mulheres que se vestiam de branco, usavam luvas e ostentavam uma rosa preta no peito, daí o nome. Era responsável pela organização de saraus e festivais litero-dramáticos e dançantes. Já a segunda comissão era composta de fretenegrinas encarregadas de realizar trabalhos assistencialistas, buscando o fortalecimento do campo educacional e cultural da entidade (Schwarcz; Gomes, 2018, p. 239).

<sup>24</sup> Entidade fundada em 16 de setembro de 1931, em São Paulo e exerceu suas atividades até o ano de 1937, dentre elas a edição do jornal *A Voz da Raça*.

<sup>25</sup> Entidade do movimento negro brasileiro, fundada no Rio de Janeiro, em 1944, sob a liderança de Abdias do Nascimento que tem dentre as suas realizações a publicação do Jornal Quilombo, lançado em 1948; a Conferência Nacional do Negro, em 1949 e o Primeiro Congresso do Negro Brasileiro, realizado no ano seguinte.

grandes damas do teatro brasileiro, Léa Garcia [1933] e Ruth de Souza [1928]. Já no final da década de 1960, o conjunto de entidades privadas organizadas por afrodescendentes empenhados nas lutas por direitos e cidadania formam o Movimento Negro<sup>26</sup>.

Relembre-se que as mulheres negras atuaram durante a ditadura militar e com a redemocratização criaram entidades específicas, como o Geledés em 1985, organização de mulheres negras mais expressiva do Brasil, que tem a filósofa, escritora e ativista, Sueli Carneiro, como uma de suas principais lideranças. O movimento social de mulheres negras, no Brasil, ganhou maior autonomia durante o período de retorno do pluralismo partidário e da reforma constitucional, o que demonstra a relevância de processos democratizantes, como janelas de oportunidades políticas para os movimentos sociais e um meio de afirmação da negritude que, por essa via, vem ocupando espaços para defender a sua identidade através de manifestações artísticas, estéticas, discursivas, intelectuais, religiosas, valorizando o olhar que os sujeitos têm sobre si mesmo e sobre seus grupos, recuperando o protagonismo de suas narrativas e resistindo para manter vivas suas tradições culturais. Apesar de nem sempre serem reconhecidas pelos seus feitos, é importante sublinhar a vital participação e engajamento das mulheres negras nestas iniciativas. Um exemplo importante é a experiência da trabalhadora doméstica mineira Laudelina de Campos Melo [1904-1991] que, tornou-se a primeira grande líder sindical de sua categoria no país, sendo uma das responsáveis pela fundação de várias associações de classe para combater as discriminações das mulheres no mercado de trabalho. Participou, também, do movimento negro, especialmente em defesa dos direitos trabalhistas. A médica e professora maranhense Maria José Camargo Aragão [1910-1991], também superou todos os preconceitos por ser negra e mulher, tornando-se ginecologista com o intuito de defender a valorização da saúde da mulher, tendo sido ainda, diretora do jornal *Tribuna do Povo* e líder do Partido Comunista do Brasil. Bem como, a professora gaúcha Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva [1942], doutora em educação, e primeira representante negra a integrar o Conselho Nacional de Educação do MEC, sendo relatora do parecer que regulamenta a lei 10.639, de 2003<sup>27</sup>, que obriga a inclusão da história e cultura afro-brasileira e africana no currículo das escolas públicas e privadas.

---

<sup>26</sup> Na segunda metade dos anos 1970, ainda na vigência da ditadura militar instaurada em 1964, o Movimento Negro começa a se estruturar em algumas das principais cidades brasileiras, inspirado pelos movimentos dos direitos civis nos Estados Unidos e pela independência dos países africanos.

<sup>27</sup> Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”.

Nos últimos quinze anos, aproximadamente, testemunhamos o crescimento exponencial na reflexão acadêmica sobre os estudos afro-brasileiros que vem recuperando histórias sobre a negritude, questões de raça, ascendência e descendência negra, ao passo que as demais ações afirmativas, então implementadas, representaram um ensaio de reparação das desigualdades históricas de oportunidades, devido as discriminações sociais, raciais, étnicas, econômicas e de gênero comuns no Brasil. Para se ter uma ideia da presença negra nas universidades, de acordo com dados do MEC, em 1997<sup>28</sup> o percentual de jovens negros entre 18 e 24 anos que cursavam ou haviam concluído o ensino superior era de 1,8% e, em 2013, após a instauração de políticas de cotas raciais<sup>29</sup> pelo Governo Federal, estes percentuais já haviam saltado para 8,8%. É importante destacar que a Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, foi pioneira em seguir a nova proposta de inclusão. Tais medidas são fundamentais para a reorganização do perfil de estudantes nas universidades brasileiras, permitindo que grupos estigmatizados ocupem os espaços para enunciar suas próprias histórias e narrativas, afastando-os dos regimes de representação estereotipados. Ainda hoje, nestes espaços, apesar de todas ações afirmativas que têm sido realizadas nos últimos anos, ainda é mínima a presença de estudantes negros em determinados cursos e áreas e, igualmente, mínima é a presença de professores negros nas universidades brasileiras. Hoje, talvez, haja uma consciência maior sobre a urgente necessidade de mudanças nesses e em diversos outros quadros e que muito ainda há de ser reparado.

O racismo brasileiro, estrutural, se vale de diversos recursos para se mascarar na sociedade. Ainda se vende e se acredita na ideia de um país mestiço, bonito por natureza, onde todos convivem harmoniosamente. Isso não é verdade. Nós somos um país em que os povos negros e indígenas são vítimas de genocídios. A primeira lei pós-constituente que definiu os crimes resultantes de preconceitos de raça ou de cor, conhecida como a Lei Caó<sup>30</sup>, foi proposta pelo então deputado negro Carlos Alberto Caó e sancionada em 1989. Frantz Fanon que escreveu diversos relatos de experiências em que sentiu ser discriminado pela sua cor de pele e origem traz em seu texto, *A experiência vivida do negro*:

Como a cor é o sinal exterior mais visível da raça, ela tornou-se critério através do qual os homens são julgados, sem se levar em conta as suas aquisições educativas e sociais. As raças de pele clara terminaram desprezando as raças de pele escura e

---

<sup>28</sup> Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/noticias/educacao-e-ciencia/2015/11/cotas-elevam-presenca-de-negros-nas-universidades-federais>> Acesso em: 16 de junho de 2017.

<sup>29</sup> Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012.

<sup>30</sup> Lei nº 7.716, de 5 de janeiro de 1989

estas se recusam a continuar aceitando a condição modesta que lhes pretendem impor. (Fanon, 2008, p.110).

As aparentes condições que se apresentaram para o avanço da equidade social do povo negro neste início de século, foram contornadas nas últimas eleições<sup>31</sup>, por uma onda conservadora em nosso país que não apresenta uma pauta inclusiva, pelo contrário, suas propostas acirram as já conhecidas (in)diferenças da sociedade brasileira e ameaçam a evolução da garantia dos direitos civis, políticos, sociais que não estão acessíveis para grande parte dos cidadãos brasileiros. A professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e, também, poetisa, ensaísta e dramaturga, Leda Maria Martins, afirma<sup>32</sup>:

Nós queremos o negro ocupando todos os lugares e, não apenas alguns que a sociedade ou o discurso discriminatório ali nos colocam. O lugar de negros são todos os lugares que o Brasil como potência nos oferece, inclusive os lugares de poder. É um absurdo você ter um Supremo Tribunal Federal que não tem um negro, é um absurdo você não ter um ministério em que haja um negro, é um absurdo você ter hospitais em que você não ache um médico negro, e por aí vai. Nós temos que lutar por isso, nós temos que estar lá, nós não podemos nos confortar com o mínimo. O otimismo hoje, é de saber que há essa conscientização, particularmente muito importante, da população negra e, também, da população branca de que nós temos, ainda, um longo caminho a percorrer e que é necessário e importante e que nós merecemos.

A permanência das desigualdades de acessos e oportunidades, por razões sociorraciais, por exemplo, decorre de uma mentalidade e postura discriminatórias, desfavoráveis, de ódio e controle sobre a população negra ao longo da formação da sociedade brasileira. Esse repertório racista que vem sendo construído e consolidado por séculos, culmina nas mais variadas formas e manifestações de subjugação conhecidas hoje e que precisam, urgentemente, serem discutidas e transformadas. De acordo com Lopes (2012),

Existem várias formas e manifestações de racismo, desde o **preconceito**, que é apenas um julgamento; passando pela **discriminação**, que é a forma de tratamento desigual, pela **segregação**, que é a separação física de grupos, baseada no racismo; passando também pelo **molestamento**, que é a agressão física por motivos “raciais”; e podendo chegar ao extremo do **genocídio**. (Lopes, 2012, p.15).

Destaco, um trecho do texto *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira*, da militante feminista negra Lélia Gonzalez, publicado há mais de trinta anos, nos levando a crer que, de

<sup>31</sup> Dados mostram que os partidos localizados à direita do espectro ideológico vêm ganhando força nas últimas legislaturas. Entre 2010 e 2014, foram 48 deputados. Nessa última eleição, o crescimento foi ainda maior: 63. Os partidos de centro viram sua representação minguar de 137 para apenas 75 deputados. As agremiações de esquerda, por sua vez, mantiveram sua representatividade, chegando a 137 cadeiras. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/583595-a-renovacao-conservadora-na-camara>> Acesso em: 31 de outubro de 2018.

<sup>32</sup> Programa Espelho. Temporada 10. Episódio 251. Exibição em 07 de agosto de 2017. 23 minutos.

lá para cá, pouca coisa mudou. De acordo com dados e estatísticas atuais, temos um quadro de genocídio de jovens negros assumido e provocado direta ou, indiretamente, pelo Estado brasileiro. A cada 23 minutos, um jovem negro é assassinado no Brasil<sup>33</sup>.

Mas é justamente aquela negra anônima, habitante da periferia, nas baixadas da vida, quem sofre mais tragicamente os efeitos da terrível culpabilidade branca. Exatamente porque é ela que sobrevive na base da prestação de serviços, segurando a barra familiar praticamente sozinha. Isto porque seu homem, seus irmãos ou seus filhos são objeto de perseguição policial sistemática (esquadrões da morte, “mãos brancas” estão aí matando negros à vontade; observe-se que são negros jovens, com menos de trinta anos. Por outro lado, que se veja quem é a maioria da população carcerária deste país). (Gonzalez, 1984, p.223).

Em uma reação de inconformismo ao retrocesso e estagnação das propostas políticas no Brasil, mulheres de muitos lugares se uniram para reivindicar por maior liberdade e igualdade de direitos na sociedade. Na primavera de 2015, elas gritaram “Fora Cunha” e protestaram contra o projeto de Lei 5069<sup>34</sup> que dificulta o aborto legal, em caso de estupro; 50 mil mulheres negras foram para a “Marcha Nacional das Mulheres Negras”<sup>35</sup>; a “Marcha das Margaridas”<sup>36</sup> levou cem mil mulheres para Brasília. Nas redes sociais, as feministas pautaram as hashtags: “Fora Temer”; “Mulheres contra Cunha”; “vai ter shortinho, sim”; “bela, recatada e do lar”; “viajo sozinha”; “estupro nunca mais”; “meu primeiro assédio”; “amigo secreto” e “nenhuma a menos”. Estas experiências vividas por várias mulheres brasileiras e verbalizadas nos últimos anos, têm se repetido em outras partes do mundo, conforme as particularidades de cada cultura, organização social, econômica e prática política. A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, durante a sua palestra *Todos deveríamos ser feministas* no TEDx Euston<sup>37</sup>, afirma que:

<sup>33</sup> Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/forum-denuncia-genocidio-de-negros-brasileiros-conselho-da-onu/>> Acesso em: 13 de janeiro de 2018.

<sup>34</sup> A Comissão de Constituição e Justiça e Cidadania (CCJ) aprovou, em 21/10/2015, o projeto de lei 5069/2013 de autoria do deputado Eduardo Cunha (PMDB-RJ) e relatoria de Evandro Gussi (PV-SP), que quer incluir no Código Penal um artigo (147-A), que regula a interrupção voluntária da gravidez e tipifica como crime a venda e anúncio de meios abortivos, prevendo penas específicas para o que considera indução da gestante à prática do aborto.

<sup>35</sup> Em 18 de novembro de 2015, mulheres de todas as partes do Brasil marcharam em Brasília, em um protesto contra o racismo e a desigualdade social e de gênero no país. Segundo os organizadores do evento, mais de 50 mil pessoas fizeram a caminhada do ginásio Nilson Nelson em direção à Praça dos Três Poderes, onde o grupo foi recebido pela presidenta Dilma Rousseff.

<sup>36</sup> A Marcha das Margaridas é uma ação estratégica das mulheres do campo e da floresta que integra a agenda permanente do Movimento Sindical de Trabalhadores e Trabalhadoras Rurais (MSTTR) e de movimentos feministas e de mulheres. Em 03 de julho de 2015, foi realizada a 5ª Marcha contra o machismo e por mais autonomia das mulheres.

<sup>37</sup> Disponível em:

Hoje há muito mais oportunidades para as mulheres do que nas gerações passadas, por causa de mudanças políticas, legislativas, todas muito importantes. O mais importante, porém, é a nossa atitude, nossa mentalidade, o que acreditamos, o que valorizamos no que se refere ao gênero.

No atual cenário político brasileiro, durante as eleições de 2018, as candidatas indígenas, negras, feministas, LGBTQIA+ e demais ativistas que se candidataram a um cargo legislativo promoveram um debate mais diversificado dentro da campanha e reforçaram o aspecto positivo da representatividade. Embora, a desproporção persista, em 2014, 51 mulheres ocuparam o cargo de deputada federal e neste ano foram 77 eleitas de um total de 513 cadeiras, enquanto que as deputadas estaduais passaram de 119 para 161 dentre 1059 cadeiras. Elegeu-se, pela primeira vez, uma indígena<sup>38</sup> e uma mulher transgênero<sup>39</sup> no Brasil. Apesar do racismo, desigualdades e distribuição desequilibrada de recursos nas campanhas e nos partidos, – sendo estes os grandes responsáveis pela sub-representação das vozes destas mulheres na política – a mera presença desses corpos nas casas legislativas significa um potencial transformador no campo simbólico. A oportunidade que hoje temos de eleger mulheres candidatas a um cargo político, surge a partir do movimento sufragista feminino que conquistou, em 1932, o direito das mulheres ao voto<sup>40</sup>. Dentre os nomes importantes das representantes que se manifestaram em prol desta conquista, estão a professora gaúcha Luciana de Abreu [1847-1880] que discursava sobre igualdade de direitos de homens e mulheres, abolição da escravatura e do exercício da cidadania. A professora baiana Leolinda Daltro [1859-1935], que participou da fundação do Partido Republicano Feminino, no Rio de Janeiro, em 1910; a bióloga paulista Bertha Lutz [1894-1976] que fundou a Federação Brasileira para o Progresso Feminino (FBPF), em 1922; Antonieta de Barros [1901-1952], conhecida como Maria Ilha, que filiou-se ao Partido Liberal Catarinense e conquistou uma vaga de deputada estadual em 1934, tornando-se a primeira negra a assumir um mandato popular no Brasil. São incontáveis as mulheres que ajudam a construir a nossa formação

---

<[https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_we\\_should\\_all\\_be\\_feminists?language=pt-br#t-1756034](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists?language=pt-br#t-1756034)> Acesso em: 21 de janeiro de 2018.

<sup>38</sup> Pela primeira vez, uma mulher indígena tem assento no legislativo brasileiro. Nas eleições de 2018, em 7 de outubro, Joênia Wapichana, do partido Rede Sustentabilidade (Rede) recebeu 8.491 votos e foi eleita deputada federal pelo estado de Roraima. A indígena ocupará uma das oito cadeiras reservadas ao estado na Câmara dos Deputados.

<sup>39</sup> Erica Malunguinho da Silva, do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), é natural de Pernambuco e foi eleita deputada estadual por São Paulo, em 2018, com 54,4 mil votos. É a primeira vez que uma pessoa transgênera consegue uma vaga na Assembleia Legislativa Paulista, em mais de 180 anos de existência da Casa.

<sup>40</sup> Decreto nº 21.076, de 24 de fevereiro de 1932.

política. Neste momento de importantes conquistas, estamos cientes da trajetória percorrida até aqui e que é preciso construir um trabalho de base para ampliarmos a nossa representatividade nas próximas eleições. É essa a informação que elas transmitem, a de que a política também é nossa e nós devemos nos organizar para ocupá-la. Esta era uma das falas da vereadora carioca Marielle Franco<sup>41</sup>, covardemente assassinada na cidade do Rio de Janeiro, em um atentado à democracia, por ser uma militante dos direitos humanos, bissexual, negra e favelada que incitava outras mulheres periféricas a ocuparem a política, por acreditar que este é um meio de reduzir as desigualdades sociais. De acordo com dados do Jornal O Dia<sup>42</sup>

“as mulheres negras representam 25,3% da população brasileira, 26,5% da fluminense e 24,9% da carioca, segundo o IBGE. Os espaços de poder ocupados por elas, no entanto, revelam a profunda desigualdade racial na representação política do país. Na capital fluminense há apenas uma vereadora que se autodetermina como parda, Tânia Bastos (PRB), de um total de 51 representantes. Ou seja, as mulheres negras ocupam 1,9% dos assentos do legislativo de uma cidade na qual elas são um quarto da população. Mantida a proporção, elas deveriam ocupar pelo menos 12 cadeiras”.

Marielle representa, sem dúvida, a semente da mudança. Seu legado político teve grande influência nas eleições de 2018 que fornece uma nova perspectiva política com a participação de mais mulheres negras que decidiram avançar na busca por espaços políticos. No Rio de Janeiro tivemos quatro ex-assessoras suas eleitas deputadas, todas candidatas do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL): Dani Monteiro<sup>43</sup>, Mônica Francisco<sup>44</sup> e Renata Souza,<sup>45</sup> para o Parlamento Estadual e, para o Congresso Nacional, Talíria Petrone<sup>46</sup> que comenta: “A gente vive uma democracia que já era incompleta. Com a morte da Marielle, a

<sup>41</sup> Marielle Franco (Rio de Janeiro, 27 de julho de 1979 – 14 de março de 2018) era socióloga, formada pela PUC-Rio e mestre em Administração Pública pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com a dissertação “UPP – A redução da favela a três letras: uma análise da Política de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro”. Feminista, defensora dos direitos humanos e da política brasileira, foi eleita vereadora na legislatura 2017-2020 pelo PSOL, com a quinta maior votação no município do Rio de Janeiro, números em torno de 46 mil eleitores.

<sup>42</sup> Disponível em: <<https://odia.ig.com.br/brasil/2018/07/5561691-mulheres-negras-excluidas-do-poder.html>> Acesso em: 17 de setembro de 2018.

<sup>43</sup> Daniella Monteiro da Silva, 27 anos, morou até os doze anos no Morro do São Carlos, Rio de Janeiro é mulher negra, feminista, estudante. Foi eleita deputada estadual pelo PSOL-RJ com 27.982 votos, em 2018.

<sup>44</sup> Mônica Santos Francisco, 48 anos, nascida no Morro do Borel, Rio de Janeiro, é mulher negra, feminista, cientista social e pastora evangélica antifundamentalista. Foi eleita deputada estadual pelo PSOL-RJ com 40.631 votos, em 2018.

<sup>45</sup> Renata da Silva Souza, 36 anos, nascida na Maré, Rio de Janeiro, é mulher negra, feminista, jornalista e defensora de direitos humanos. Foi eleita deputada estadual pelo PSOL-RJ com 63.937 votos, em 2018.

<sup>46</sup> Talíria Petrone Soares, 33 anos, nascida em Niterói, Rio de Janeiro, é mulher negra, feminista, socialista, professora de história, está como vereadora de Niterói e foi eleita deputada federal pelo PSOL-RJ, com 107.317 votos, em 2018.

percepção da urgência ficou mais forte para nós. Isso fez com que a gente decidisse partir para ocupar o máximo de espaços”<sup>47</sup>.

O custo da negação da própria cultura e do próprio corpo é uma reflexão trazida pela psiquiatra e psicanalista Neusa Santos Sousa em seu livro *Tornar-se Negro*, publicado em 1983 e que contribui com as discussões na área das relações raciais.

Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é, também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades. (Santos, 1983, p.18).

As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada, que o discurso clássico feminista, até pouco tempo, não tinha reconhecido, mas que em sua reorganização, desenhou novos contornos a partir da segunda onda feminista que aconteceu entre as décadas de 1960 e 1980 e enriqueceu os debates, desconstruindo as referências baseadas na mulher branca, heterossexual e de classe média. Desde o final do século XX até o momento atual os movimentos feministas se diversificaram e vêm trabalhando com novos paradigmas culturais e incorporando novas tecnologias. Hoje, vivemos a terceira onda feminista que se mobiliza em torno do reconhecimento das diversas identidades femininas, repensando o papel e a função da mulher na sociedade. Estas ações tiveram eco no campo profissional e trabalhadoras de muitas áreas se reorganizaram pela garantia de mais espaço, melhores cargos, equiparação de salário, independência, respeito, igualdade de direitos e protagonismo em suas realizações. Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, ao tratar do descentramento do sujeito moderno no pensamento ocidental do século XX, incluiu o impacto do feminismo nesse processo, considerando-o tanto uma crítica teórica como um movimento social. Para Hall (1997:50), “aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da *posição* social das mulheres expandiu-se para incluir a *formação* das identidades sexuais e de gênero”.

O movimento de mulheres no Brasil, destaca-se por suas contribuições no processo de democratização do Estado produzindo, inclusive, inovações importantes no campo das políticas públicas, como a Delegacia da Mulher<sup>48</sup> e a Lei Maria da Penha<sup>49</sup>, por exemplo. É,

<sup>47</sup> Disponível em: <<https://odia.ig.com.br/brasil/2018/07/5561691-mulheres-negras-excluidas-do-poder.html>> Acesso em: 17 de setembro de 2018.

<sup>48</sup> Em agosto de 1985, o governador Montoro criou a “Primeira Delegacia de Polícia de Defesa da Mulher” do Brasil e da América Latina (Decreto 23.769/1985). O processo de criação desta delegacia, conhecida em São Paulo pelo acrônimo DDM, recebeu intensa cobertura dos meios de comunicação social e trouxe grande visibilidade ao problema da violência e ao trabalho desenvolvido pelas organizações não-governamentais feministas.

também, dentre as organizações sociais do país, uma das que tem a melhor performance, fazendo com que seja reconhecida internacionalmente. O feminismo negro exerce grande influência no processo de empoderamento e militância das mulheres negras no Brasil para as transformações sociais e construção de novas identidades da mulher, fortalecendo a luta pela conquista de protagonismo e representatividade deste grupo na sociedade. Vivenciamos, hoje, algumas transformações estruturais significantes que aconteceram em decorrência dos esforços realizados por muitas gerações de mulheres. A vertente negra do feminismo, atua há décadas, nas transformações sociais e no processo de autoafirmação do feminino, como uma fonte própria de realização pessoal, apresentando um arcabouço teórico crítico muito importante para se analisar a sociedade. Como sabemos, a construção de feminilidade das mulheres negras é diferente daquela que é oferecida às mulheres brancas. No texto, *Enegrecer o Feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*<sup>50</sup> a autora Sueli Carneiro<sup>51</sup> aponta que,

Se o feminismo deve liberar as mulheres, deve enfrentar virtualmente todas as formas de opressão”. A partir desse ponto de vista, é possível afirmar que um feminismo negro, construído no contexto de sociedades multirraciais, pluriculturais e racistas – como são as sociedades latino-americanas – tem como principal eixo articulador o racismo e seu impacto sobre as relações de gênero, uma vez que ele determina a própria hierarquia de gênero em nossas sociedades. (Carneiro, 2011).

No ano de 1989, a teórica do direito estadunidense Kimberlé Crenshaw utilizou o termo interseccionalidade em sua tese para analisar como raça, gênero e classe se cruzam e geram diferentes formas de opressão, cabe a ela a definição:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que, busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Trata, especificamente, da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos de desempoderamento. (Crenshaw, 2002, apud Rios, 2017, p.246)

O conceito de interseccionalidade vem sendo desenvolvido por mulheres negras ativistas há mais de um século. O livro *Mulheres, raça e classe* da filósofa americana Angela Davis, publicado nos Estados Unidos em 1981 e trinta e cinco anos depois, a sua versão em

---

<sup>49</sup> Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher.

<sup>50</sup> Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>> Acesso em: 15 de setembro de 2017.

<sup>51</sup> Sueli Carneiro é filósofa e diretora do Geledés Instituto da Mulher Negra.

português, no Brasil, é um importante meio para compreender o feminismo interseccional. Nessa obra, Davis analisa as estruturas racistas, sexistas e classistas que ordenam a sociedade patriarcal capitalista americana. A maior parte do livro gira em torno das estratégias usadas pelas sufragistas que assumiram em distintos momentos posições racistas ao declararem a supremacia da raça branca como ideologia geral da época.

A importância inestimável da Declaração de Seneca Falls residia em seu papel como expressão da consciência sobre os direitos das mulheres em meados do século XIX. Tratava-se do resultado teórico de anos de contestações inseguras e muitas vezes silenciosas, voltadas a uma condição política, social, doméstica e religiosa que era contraditória, frustrante e claramente opressiva para as mulheres da burguesia e das classes médias emergentes. Entretanto, enquanto consumação exata da consciência do dilema das mulheres brancas de classe média, a declaração ignorava totalmente a difícil situação das mulheres brancas da classe trabalhadora, bem como a condição das mulheres negras tanto no Sul quanto no Norte. Em outras palavras, a Declaração de Seneca Falls propunha uma análise da condição feminina sem considerar as circunstâncias das mulheres que não pertenciam à classe social das autoras do documento. (Davis, 2016, p.64)

Dessa maneira, a autora mostra a necessidade de não hierarquização das opressões, ou seja, o quanto é preciso considerar a intersecção de raça, classe e gênero para possibilitar um novo modelo de sociedade. No artigo “*As mulheres negras na construção de uma nova utopia*”, Davis destaca

É preciso compreender que classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entre essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma categoria sobre as outras.<sup>52</sup> (Davis, 2011).

É de extrema importância considerar, também, o abolicionismo penal, uma vez que o encarceramento em massa da população negra é aplicado como uma forma de segregação que faz parte do mecanismo de controle e dominação do Estado e, na última década, o aprisionamento destas mulheres negras vem crescendo exponencialmente.

O tema do encarceramento de mulheres vem ganhando amplo destaque nos últimos tempos. Apesar de elas representarem apenas 5,8% do total de presos brasileiros, a taxa de aprisionamento feminino teve um aumento de 503% em 15 anos, muito superior ao masculino, sendo o tráfico de drogas o delito que mais as encarcera (64%, dados de dez/14). Enquanto boa parte dos homens presos responde pelos delitos de roubo (26%) e furto (14%), podendo ser beneficiados pelo indulto natalino anual, por ser o tráfico considerado crime hediondo, as mulheres praticamente não recebem indulto. (Boiteux, 2017)<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> Artigo publicado no portal Geledés – Instituto da Mulher Negra. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis/>> Acesso em: 15 de setembro de 2017.

<sup>53</sup> Matéria publicada na página Rede Justiça Criminal. Disponível em: <<https://redejusticacriminal.org/pt/portfolio/encarceramento-feminino-e-seletividade-penal/>> Acesso em: 10 de outubro de 2018.

A vulnerabilidade em que se encontram torna, as mulheres negras e suas famílias, um alvo especial do sistema penal. O Estado brasileiro que mais discrimina do que oferece meios de proteção (dignidade, escolaridade, habitação, alimentação, saúde, trabalho) apresenta ações muito frágeis e de baixo alcance que endossam a vida difícil e de poucas oportunidades para este grupo superar o sistema opressor sob os quais se vêm obrigados a viver, lidando, sobretudo, com as baixas perspectivas de avanço e superação de tais condições.

## 2 A PRESENÇA DE ARTISTAS VISUAIS NEGRAS NO GRANDE CIRCUITO

No primeiro capítulo houve um cuidado em referenciar nomes de protagonistas afro-brasileiros que deixaram um legado, para além das artes, nas diversas obras e ações que realizaram, as quais são de extrema relevância na produção intelectual brasileira. Apresento, apenas, uma pequena parte de tais realizações pois, por questões de tempo e espaço, não poderiam ser mais aprofundadas. Neste capítulo, pelas mesmas condições, me concentro em alguns nomes de artistas visuais negras que estão discutindo a representação de negrodescendentes no contexto da arte contemporânea. Vivemos no Brasil, atualmente, um período de maior abertura para a exibição dos trabalhos produzidos por estas artistas e realizadoras, talvez, por que existe, agora, uma inescapável reivindicação por atenção a essa questão, já que fica entendido serem elas as mais afetadas pelo racismo e sexismo prevalente no sistema visual, que não as compreende e, portanto, não as projeta e, por consequência, não visualiza de maneira adequada, as suas produções. Diante de tais circunstâncias, quais seriam, afinal, os interesses envolvidos na realização desta parceria? A partir desta situação, trago um texto da artista visual, pesquisadora e educadora Rosana Paulino em seu artigo, “Representation without participation”<sup>54</sup>, sobre exposições que aconteceram recentemente, na cidade de São Paulo, envolvidas com questões de identidade brasileira, mas que dispensaram a oportunidade de discutir o que a mestiçagem e o patriarcado significam em nosso contexto deixando de lado este debate, preferindo evitar as discussões sobre raça e, também, ignorar a existência e a participação de artistas com ascendência negra trabalhando com este tema. Ela questiona: “considerando entre os grupos demográficos brasileiros que 51% da população se vê como não branca, as questões que imediatamente vêm em mente são quem é o “outro” dentro dessa configuração?” (Paulino, 2016). Por mais que tenhamos conquistado avanços, ainda há um enorme trabalho a ser feito para, de fato, efetivarmos mudanças.

---

<sup>54</sup> Texto publicado dentro do debate sobre *Etnografia e Arte Contemporânea* da Colección Cisneros. Disponível em: <<http://www.coleccioncisneros.org/editorial/debate/contribution/representation%E2%80%85without%E2%80%85participation>> Acesso em: 21 de maio de 2017.

No âmbito das artes visuais, em São Paulo, o Instituto Itaú Cultural lançou no final de 2016 a mostra *Diálogos Ausentes*<sup>55</sup>, que surgiu a partir dos debates gerados pela crítica e pelos protestos contra o teor racista da peça *A Mulher do Trem* que fazia o uso do *blackface*<sup>56</sup>. Diante dessa questão, a instituição decidiu substituir a exibição do espetáculo por um debate sobre a representação de pessoas negras na arte. Os desdobramentos desta iniciativa resultaram em eventos onde se discutiu sobre suas obras e presença nas artes visuais, no teatro e no cinema brasileiros. Quinze artistas foram convidados para expor seus trabalhos neste projeto, dentre os quais, onze mulheres. De acordo com os textos das curadoras Diane Lima e Rosana Paulino sobre a elaboração deste trabalho, elas comentam:

Essa possível inclusão traz em seu bojo a possibilidade de desafiar o que já está estabelecido, rever paradigmas que não se encaixam em nossa realidade e propor novas atitudes e conceitos diante daquilo que não nos representa mais (ou que talvez nunca nos tenha representado). Podemos dizer que, se por um lado novas posturas estão sendo tomadas, a passos lentos, em locais onde elas já deveriam ser um hábito – como nas universidades –, por outro lado alguns artistas, e instituições, tomaram para si parte dessa tarefa. (Paulino, 2016).

Para onde o nosso olhar de mulheres negras – o meu e o de Rosana Paulino – nos guiou e o que o nosso entendimento cognitivo sobre uma estética negra produziu como novos parâmetros de valor institucional e criativo? O quanto o contato com uma produção de arte que escapa dos cânones ocidentais contribuiu para a descolonização do olhar e do pensamento de uma instituição que pela primeira vez em seus quase 30 anos realiza uma mostra dessa natureza? Quais os desafios encontrados? (Lima, 2016).

No ano seguinte, em agosto de 2017, a exposição *Agora somos todxs negrxs?*<sup>57</sup>, inspirada na Revolução Haitiana foi apresentada no Galpão VB<sup>58</sup> e promoveu uma discussão

---

<sup>55</sup> A série de encontros *Diálogos Ausentes* e a exposição foram realizadas pelo Itaú Cultural, em São Paulo, sob a curadoria de Diane Lima e Rosana Paulino e também foi exibida no Galpão Bela Maré, no Rio de Janeiro, em parceria com o Observatório de Favelas, em 2017.

<sup>56</sup> *Blackface* é uma prática teatral surgida nos Estados Unidos, em meados de 1830, na qual um artista branco pinta o rosto para representar uma pessoa negra. Antes considerada normal nos meios cênicos, hoje é vista como uma prática racista. A peça *A Mulher do Trem*, da companhia Os Fofos Encenam, utilizou-se desse recurso, que foi prontamente contestado por ativistas negras (os), com destaque para a estudante de arquitetura e blogueira Stephanie Ribeiro. Numa reação rara nos circuitos brasileiros – que tendem antes a “abafar” casos como esse, sem levá-los à discussão pública – o Itaú Cultural cancelou a apresentação e em seu lugar propôs um debate, amplamente concorrido, que aconteceu no dia 12 de maio de 2015. (PAULINO, Rosana. *Diálogos ausentes, vozes presentes*. Itaú Cultural).

<sup>57</sup> Na mostra que ficou em cartaz entre os dias 31 de agosto e 16 de dezembro de 2017, participaram os artistas Ana Lira, Ayrson Heráclito, Dalton Paula, Daniel Lima, Eustáquio Neves, Frente 3 de Fevereiro, Jaime Lauriano, Jota Mombaça, Luiz de Abreu, Musa Michelle Mattiuzzi, Moisés Patrício, Paulo Nazareth, Rosana Paulino, Sidney Amaral e Zózimo Bulbul.

<sup>58</sup> Espaço de exibição, ação, reflexão, encontro e pesquisa, o Galpão VB abriga a coleção de vídeo construída em três décadas de atividade da Associação Cultural Videobrasil. Com foco na produção do Sul global, o Acervo Videobrasil abrange obras que participaram do Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil, trabalhos doados por artistas, obras-chave da videoarte internacional, registros de performances, testemunhos, documentários, publicações e documentos, num total de quase 10 mil itens – 4.500 deles já estão catalogados e

sobre práticas de resistência, memória e apropriação da população negra. No texto curatorial, Daniel Lima comenta sobre essa dimensão:

Poderíamos dizer que, na história da arte contemporânea brasileira, quase todas as exposições tacitamente se autonegaram “Sempre fomos todos brancos” — porque a presença negra no ambiente de arte contemporânea aqui sempre foi uma exceção. A exposição *Agora somos todos negros?*, reúne parte da nova geração de artistas visuais negros brasileiros. Uma geração marcada pelo amadurecimento da discussão sobre as questões raciais no Brasil e na América, e também pelo cruzamento com discussões sobre identidade de gênero e transgêneras.

Em uma série de vídeos em que os artistas foram convidados a responder a pergunta-título da exposição, Jota Mombaca que participara com a obra *A ferida colonial ainda dói*, responde<sup>59</sup>:

Se somos todas negras eu não sei, porque eu tenho a impressão que a negritude é uma imensidão sem totalidade. Quer dizer que a possibilidade de um todo negro foi extirpada por meio de todos os processos de violência que nos constituíram enquanto categoria histórica e política. Também, porque muitas diferenças nos atravessam. Nós temos gêneros diversos, sexualidades diversas, inclusive racialidades diversas. Se a gente pensa no caso do Brasil em que as políticas de embranquecimento produziram corpos negros como o meu, embranquecidos, inscritos pela lógica da eugenia como política pública nacional. Então, qualquer todo é muito complexo. Eu diria que sim, somos uma legião de pessoas negras, mas em nós, carregamos diferenças imensas e partimos de uma quebra fundamental que mesmo não podendo ser todo, podemos ainda ser imensidão e nos articular e ocupar espaços e atravessar esse mundo construído de cabo a rabo contra a gente.

No final de 2017, o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) Belo Horizonte inaugurou a exposição *Ex África*<sup>60</sup> que seguiu em itinerância pelas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília no ano de 2018, para apresentar obras – algumas inéditas no Brasil – de dezenove artistas vindos de oito países africanos e do Brasil, como o pintor Arjan Martins, do Rio de Janeiro e o performer, pintor, gravador Dalton de Paula, de Brasília. A exposição divulgada como um importante conjunto de arte africana contemporânea apresentou a obra de apenas uma mulher, a artista visual Ndidi Dike. A curadoria ficou a cargo do alemão Alfons Hug, o mesmo que curou, junto com Paula Borghi, a 11ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul<sup>61</sup>, que recebeu o título de *Triângulo Atlântico* e trouxe trabalhos de cerca de 70

---

disponíveis para consulta pública. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/galpaovb>> Acesso em: 25 de maio de 2018.

<sup>59</sup> Disponível em:

<[http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/2210832/Jota\\_Mombaca\\_Agora\\_somos\\_todxs\\_negrxs](http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/2210832/Jota_Mombaca_Agora_somos_todxs_negrxs)> Acesso em: 25 de maio de 2018.

<sup>60</sup> *Ex-África* foi considerada a maior mostra de arte contemporânea africana já realizada no Brasil e foi apresentada em quatro eixos: Ecos da História, Corpos e Retratos, Explosões Musicais e Dramas Urbanos.

<sup>61</sup> A 11ª edição da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, realizada em Porto Alegre, reuniu fotografias, pinturas, gravuras, desenhos, instalações sonoras e outras formas de arte que foram expostas no Museu de Artes do Rio

artistas vindos dos continentes que fazem parte deste recorte geográfico. Também, em 2018, a parceria entre duas das principais instituições de São Paulo, o Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e o Instituto Tomie Ohtake, apresenta a exposição coletiva *Histórias Afro-Atlânticas*<sup>62</sup>. A curadoria de Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Moritz Schwarcz e Tomás Toledo, reúne obras tanto do acervo do MASP quanto de coleções brasileiras e internacionais. Considerada uma das maiores exposições de arte já realizada pelo museu, contempla seminários, palestras, oficinas, publicações e programações de filmes em torno das histórias afro-atlânticas criadas com foco na produção de artistas negras e negros, como Aleijadinho, Maria Auxiliadora, Sonia Gomes, Emanuel Araújo, dentre outros. Está relacionada a *Histórias Mestiças*, exposição realizada em 2014 e dará sequência à outras duas mostras coletivas *Histórias das mulheres*, *Histórias feministas* e *Histórias dos indígenas* previstas para 2019 e 2021 respectivamente. No Rio de Janeiro, o Museu de Arte do Rio (MAR) inaugurou no mesmo ano a exposição de longa duração *O Rio de Samba: resistência e reinvenção* que explora os aspectos sociais, culturais e políticos da história do samba carioca, desde o século XIX até os dias de hoje e está dividida em três momentos: “Da herança africana ao Rio negro”, “Da Praça XI às zonas de contato” e “O Samba Carioca, um patrimônio”, apresentando grandes artistas afro-brasileiros que ajudaram a construir essa arte, apesar de toda perseguição que sofriam e, também, outros nomes que ajudam a contar esta história. Os curadores Clarissa Diniz, Evandro Salles, Marcelo Campos e Nei Lopes reuniram cerca de 800 itens para reverenciar a cultura negra que forjou o samba. Também no MAR, entre os anos de 2016 e 2017, foi realizada a mostra *A cor do Brasil*, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Marcelo Campos que reuniu mais de trezentas peças para apresentar, a partir das imagens de Frans Post, realizadas em Pernambuco, no século XVII – consideradas as primeiras telas a retratar o Brasil – até obras contemporâneas, “os percursos inflexões e transformações da cor na história da arte brasileira”, “retomando as implicações e projetos políticos da cor na atualidade, indagando se existiria uma cor afro-brasileira na arte”<sup>63</sup>.

---

Grande do Sul (Margs), Memorial do Rio Grande do Sul, Santander Cultural, Praça da Alfândega, Igreja Nossa Senhora das Dores, na Comunidade Quilombola do Areal e, também, na Casa 6, na cidade de Pelotas.

<sup>62</sup> *Histórias afro-atlânticas* apresenta uma seleção de 450 trabalhos de 214 artistas, do século XVI ao XXI, em torno dos “fluxos e refluxos” entre a África, as Américas, o Caribe, e também a Europa, sendo dividida em oito núcleos temáticos nas duas instituições que coorganizam o projeto. No MASP: Mapas e Margens, Cotidianos, Ritos e Ritmos, Retratos, Modernismos afro-atlânticos e Rotas e Transes: Áfricas, Jamaica e Bahia. No Instituto Tomie Ohtake: Emancipações e Resistências e Ativismos.

<sup>63</sup> HERKENHOFF, Paulo; CAMPOS, Marcelo. Texto de apresentação da mostra *A cor do Brasil*, 2016. Disponível em: <[https://museudeartedorio.org.br/sites/default/files/textos\\_a\\_cor\\_do\\_brasil\\_final.pdf](https://museudeartedorio.org.br/sites/default/files/textos_a_cor_do_brasil_final.pdf)> Acesso em: 30 de maio de 2018.

Em contraponto ao conceito artístico e conteúdo frequentemente exposto pelas instituições citadas acima, existem aquelas destinadas à promoção da arte de autoria negra, como o Acervo África – Memória, Arte e Cultura<sup>64</sup>, inaugurado em 2012, em São Paulo, que reúne cerca de 1.500 peças entre tecidos artesanais e industriais, adornos, cestarias, couros, máscaras, entre outros artigos oriundos de contextos africanos disponibilizados para pesquisa. Também, em São Paulo, o Museu Afro Brasil (MAB)<sup>65</sup>, foi inaugurado em 2004, após um processo que durou cerca de vinte anos de pesquisa e formação da coleção particular de Emanuel Araújo, diretor-curador do museu, que corresponde, em grande medida, ao próprio acervo do MAB. Esta instituição pública reúne mais de 6 mil obras, entre pinturas, esculturas, gravuras, fotografias, documentos e peças etnológicas, de autores brasileiros e estrangeiros, produzidos entre o século XVIII e os dias de hoje. No Rio de Janeiro, com um viés histórico, o Museu do Negro localiza-se dentro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, patrimônio da cidade do Rio de Janeiro e bem tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1938. É uma instituição privada, vinculada à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, que abriga peças históricas do período da escravidão referentes ao cotidiano e aos costumes urbanos. Em 1967, houve um incêndio na igreja que destruiu grande parte destes registros. Em Salvador, o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia (MAFRO)<sup>66</sup>, foi fundado durante o regime militar, em 1974 e encontrou uma série de obstáculos até ser aberto ao público, em 1982. É um dos poucos museus no Brasil a tratar exclusivamente das culturas africanas e a sua presença na formação brasileira. Possui um acervo de mais de 1.100 peças de cultura material africana e afro-brasileira, constituindo-se num espaço de referência para ações de afirmação identitária. O Museu Afro de Laranjeiras<sup>67</sup>, em Sergipe, foi criado em 1976, a partir do *Encontro Cultural de Laranjeiras*, onde se discutiu a necessidade de criar uma instituição que falasse da cultura daquela comunidade. Os objetos expostos representam a escravidão e a vida açucareira da sociedade sergipana do século XIX, que inclui instrumentos de tortura, objetos da religiosidade afro-brasileira, mobiliários e meios de

---

<sup>64</sup> Disponível em: <<http://acervoafrika.org.br/>> Acesso em: 13 de julho de 2018.

<sup>65</sup> Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/>> Acesso em: 13 de julho de 2018.

<sup>66</sup> Disponível em: <<http://www.mafro.ceao.ufba.br/>> Acesso em: 13 de julho de 2018.

<sup>67</sup> Disponível em: <<http://www.ufs.br/conteudo/3112-o-museu-afro-de-laranjeiras--u>> Acesso em: 13 de julho de 2018.

transportes. No formato eletrônico, encontramos o Museu de Arte Negra (MAN)<sup>68</sup>, uma iniciativa de Abdias Nascimento, considerado uma referência para a constituição do campo expositivo e conceitual da arte afro-brasileira. Artista plástico, poeta, ator, dramaturgo, professor, escritor e político é, também, um nome importante da história dos movimentos negros do Brasil. Foi o primeiro intelectual a articular publicamente a criação de um museu de arte afro-brasileira, em 1950. O projeto, porém, encontrou seguidas barreiras para a sua realização, nunca chegando o museu a ter uma sede própria. O Museu Afro-Digital<sup>69</sup>, funciona em rede e, também, apresenta seu conteúdo virtualmente, através das Galerias Bahia, Maranhão, Mato Grosso, Pernambuco e Rio de Janeiro, por meio de diversas obras e manifestações artísticas a respeito da história da ancestralidade africana no Brasil. Já o Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro guarda, em sua reserva técnica, os objetos sagrados de religiões de matriz africana, que foram apreendidos no período da Primeira República (1889-1930) e na Era Vargas (1930-1945). A coleção, classificada como Coleção de Magia Negra, é tombada pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, atualmente IPHAN). No início do ano de 2017, foi organizada a campanha “Liberte Nosso Sagrado” que pede a liberação destas peças, tal como foi feito em Salvador.

A partir dos eventos e referências citados acima, podemos perceber que a situação hoje é diversa e o conhecimento a respeito da produção e presença de negros, com suas mais variadas referências, ganha novas luzes e traz outros aspectos, como o enfoque na afro-brasilidade dos artistas que contribui com novas questões para o debate crítico e o universo da arte contemporânea. Sabemos que exposições e museus, com seus critérios de seleção, não são apenas espaços de exibição de arte, mas também, criadores de discursos que definem modos de ver, muitas vezes a partir de obras e artistas que produzem através da alteridade<sup>70</sup>. Por muito tempo, esses espaços criados e mantidos a partir de uma branquitude, mostram-se pouco abertos ao diálogo com a produção e trajetória de artistas que não se encaixam no perfil

---

<sup>68</sup> A partir de 1950, o Teatro Experimental Negro (TEN) desenvolveu o projeto Museu de Arte Negra (MAN), com o objetivo de desenvolver o conhecimento e a discussão da origem da arte moderna no encontro entre a arte africana e a vanguarda da arte ocidental a partir do século XIX. Ao mesmo tempo, visava apoiar e promover a produção independente de artistas plásticos negros. Disponível em: <<http://ipeafro.org.br/acoes/acervo-ipeafro/secao-man/>> Acesso em: 13 de julho de 2018.

<sup>69</sup> Disponível em: <<http://www.museuafroorio.uerj.br/>> Acesso em: 13 de julho de 2018.

<sup>70</sup> Clifford, James. “Colecionando Arte e Cultura”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 23, ano 1994, pp. 69-89.

eurocentrado. No texto *Exposições e Críticos de Arte Afro-brasileira: um conceito em disputa*, o curador Hélio Menezes questiona:

Afinal, fazem parte do acervo da maioria dos grandes museus de arte brasileira obras nas quais são vistos negros, ou elementos do que se entende genericamente por cultura negra, tematizados nas telas, mas e quanto a autores negros? Qual sua presença na composição desses acervos? Em poucas palavras: para além da representação, qual o espaço para a representatividade dos artistas negros nas instituições e estudos de arte brasileira? Como curadores, artistas e exposições têm se posicionado sobre o tema? (Menezes, 2018, 579).

Há uma crença recorrente entre galeristas, curadores e colecionadores brasileiros – atores que definem o *mainstream* da arte contemporânea nacional – de que não existem artistas negrodescendentes ou de que essa não seja uma consideração relevante. Fabiana Lopes, – curadora independente com foco na produção artística contemporânea da América Latina – escreveu para a edição zer015 da revista *O Menelick 2º Ato*<sup>71</sup> a respeito do conteúdo do circuito da arte nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Londres e Nova York, mostrando que no ano de 2014, ainda era muito reduzida a representação de artistas negros nestes ambientes, especialmente no Brasil. Uma das conclusões da autora é a de que

No circuito de arte contemporânea brasileiro, e diria que na sociedade brasileira como um todo, diversidade cultural é percebida como tabu e, por isso, deve ser mantida longe dos olhos e fora da pauta de discussão e fruição estéticas. Assim, presos como parecem estar a uma definição conservadora de arte e sociedade, os promotores da arte contemporânea brasileira deixam escapar o que talvez seja uma das características decisivas, definitivas e definidoras da chamada produção contemporânea: responder à vibração do agora, conectar-se com o desafio, a incerteza, o desconforto, “a dor e a delícia” de ser no presente. (Lopes, 2015).

É o que trata Grada Kilomba<sup>72</sup> em seu trabalho *Illusions* exposto na 32ª Bienal de São Paulo<sup>73</sup>. Nesta performance-leitura, a artista faz uma analogia da sociedade contemporânea e, especialmente, das experiências do racismo institucionalizado a partir do mito de Narciso. Ela usa um cenário branco com atores negros para falar sobre a “ilusão de que nós vivemos em um espaço branco, um cubo branco que exclui e marginaliza muitas outras identidades” e, relembra que Narciso é aquele que sabe tudo, mas que insiste em não saber e que reduz o mundo dele a uma imagem de si próprio, negando tudo o que não está refletido nas imagens

<sup>71</sup> A Revista *O Menelick 2º Ato* é um projeto editorial de reflexão e valorização da produção cultural e artística da diáspora negra com destaque para o Brasil. O projeto foi criado em 2007, e inicialmente restringia-se a ocupar o sítio virtual. Em maio de 2010 foi publicada a primeira edição impressa da revista. Com tiragem trimestral, a publicação é distribuída gratuitamente.

<sup>72</sup> Grada Kilomba é uma artista interdisciplinar e escritora, nascida em Lisboa e que vive em Berlim. Disponível em: <<http://gradakilomba.com/bio/>> Acesso em: 06 de julho de 2017.

<sup>73</sup> Incerteza viva [Live Uncertainty], foi o título da 32ª Bienal de São Paulo que trouxe uma reflexão sobre as atuais condições da vida e as estratégias oferecidas pela arte contemporânea para acolher ou habitar incertezas. A exposição aconteceu entre 7 de setembro e 11 de dezembro de 2016, no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, reunindo 81 artistas e coletivos.

coloniais e que não tenham o mestre colonial como referência. Ao som de “I put a spell on you”, de Nina Simone, Kilomba sugere que Narciso esteja enfeitiçado e, por isso, “a realidade dele é reduzida a uma imagem que ele próprio decide, que ele próprio tem que ter e os outros todos só podem existir se forem a imagem dele próprio”. É exatamente este narcisismo e essa branquitude que está sendo discutida na nossa sociedade. É o feitiço que a supremacia branca lançou para nos impedir de ver a realidade. De fato, um seleto grupo de artistas e suas criações, invariavelmente homens brancos, educados formalmente e europeus formaram nesse sistema etnocêntrico, uma hierarquia perversa de objetos e autores, categorizando os “artefatos do resto do mundo” produzidos por artistas das suas ex-colônias como objetos exóticos, primitivos, tribais e folclóricos. De acordo com Adriano Pedrosa, diretor artístico do MASP,

A disciplina da história da arte, com suas raízes, estruturas e modelo profundamente europeus, é o aparato mais poderoso e duradouro do imperialismo e da colonização. Uma construção brilhante realizada no decorrer dos séculos, ela tem consequências impressionantes. (Pedrosa, 2018, p. 8).

Este feitiço, portanto, pode ser compreendido, ainda segundo Pedrosa (2018:8), como “uma articulação potente e complexa entre cultura e história da arte por um lado, e colonização e imperialismo por outro, que permite ao imperialismo cultural ou, com mais precisão, a história da arte, sobreviver apesar do fim da situação colonial”.

Se tomarmos a questão sob o ponto de vista das mulheres especificamente, veremos que em todos os movimentos reconhecidos pela história da arte houve mulheres que realizaram trabalhos muito interessantes, formando um número de artistas maior do que poderíamos imaginar, porém, sabe-se muito pouco sobre elas. De acordo com a historiadora da arte norte-americana, Linda Nochlin, em seu artigo *Why have there been no great women artists?* publicado em 1971, uma das razões de estarem invisíveis consiste na força legitimadora do conhecimento — exposto em livros, ensaios, artigos, programas de ensino, museus, exposições — tornando “natural” a ausência de mulheres artistas. Se elas não estavam lá, se não líamos sobre elas e nem as víamos nas paredes dos museus, é porque não existiam, ou não tinham “qualidade” suficiente para estarem lá.

Na realidade, como todos sabemos, as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediadas, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e, acima de tudo, homens. (Nochlin, 1971, p.150).

As Guerrilla Girls (2017:2), por exemplo, é um coletivo que se define como ativistas feministas que “usam fatos, humor e imagens ultrajantes para expor os preconceitos étnicos e de gênero, bem como, a corrupção na política, na arte, no cinema e na cultura pop”. Este

grupo de arte-ativistas anônimas, conhecido por usar máscaras de gorila em suas aparições públicas, foi formado em 1985, após protestos em resposta a uma exposição no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – MoMa, em 1984, que incluía 165 artistas, no entanto, apenas treze eram mulheres. O discurso destas militantes da arte, emerge a partir de uma sequência de cartazes sobre as políticas da identidade que surgiram com o multiculturalismo no final da década de 1980, particularmente nos Estados Unidos. Elas tratam sobre as dificuldades de ser uma artista reconhecida na história da arte por seus trabalhos e, não por serem caracterizadas através de homens brancos artistas, que constroem obras de nus femininos.

Nosso anonimato ajuda a manter o foco nas questões que tratamos e não em nossa identidade: podemos ser qualquer uma e estamos por toda parte. Acreditamos em um feminismo interseccional que combate a discriminação e apoia os direitos humanos de todas as pessoas e de todos os gêneros. Nós subvertemos a ideia de uma narrativa dominante ao revelar a contranarrativa, o subtexto, o que é ignorado e a injustiça descarada. Já realizamos centenas de projetos (cartazes, ações, livros, vídeos e adesivos) em vários lugares do mundo (...) fazemos também intervenções e exposições em museus, contestando-os por seu mau comportamento e por suas práticas discriminatórias em suas paredes, como a nossa projeção surpresa, em 2015, sobre a desigualdade de renda e o sequestro da arte pelos super ricos na fachada do Whitney Museum (...). Nosso próximo passo? Mais reclamações criativas! Novas intervenções! Mais resistência! (Guerrilla Girls, 2017, p.124).

As realizações artísticas da performer negra Musa Michelle Mattiuzzi<sup>74</sup> tencionam a sua experiência como mulher negra. Seu próprio corpo é a matéria essencial dos seus trabalhos, como por exemplo, *Merci Beaucoup, Blanco!* o qual a artista levou sete anos para desenvolvê-lo devido à falta de recursos. Como ela diz: “fiz parte deste processo de inclusão pela exclusão”. Sua preocupação está em construir novas narrativas sobre os corpos das mulheres negras,

Tem questões em relação a realizar esse trabalho no cenário de arte e, ao mesmo tempo, percebo a importância política de habitar este espaço. Eu utilizo muito da narrativa masculina que é a “objetificação” e “exotização” da mulher negra enquanto objeto para a arte. Tem essa perspectiva, já não é o homem que está falando dessa poética e sim, a mulher. Eu estou assumindo essa poética para poder construir outras perspectivas e questões acerca do que é essa “monstrificação” que é a construção da mulher negra pelo homem, pela branquitude.

Como encaramos, afinal, a presença de pessoas negras nestes espaços? Questionar nossas culturas é questionar nossa própria realidade e para confrontarmos este fato é preciso adquirir consciência de nós mesmos. Devemos ter a capacidade de falar honestamente sobre racismo, discriminação, desigualdade de oportunidades, para superarmos o nosso passado e construirmos um presente que nos leve ao futuro inclusivo e com respeito por todas as diversidades que existem. Como sociedade, nós resistimos em olhar e discutir sobre essas

<sup>74</sup> Disponível em: <<http://musamattiuzzi.wixsite.com/musamattiuzzi>> Acesso em: 20 de setembro de 2018.

questões, também, para que as coisas permaneçam como estão, ou seja, a manutenção de poderes de um grupo sobre outro, porém, a realidade em que vivemos hoje já não nos permite abafar esta discussão. Ainda há muito a ser feito para desenvolver práticas que criem espaços e plataformas para que muitas falem e expressem suas ideias, necessidades, desejos, culturas e a sua arte, é um começo.

Por exemplo, no ano de 1989, foi lançada pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), a publicação *Mulheres Fotógrafas Anos 80* que é um registro material da exposição realizada no Palácio Gustavo Capanema, sob a curadoria de Ângela Magalhães, Nadja Peregrino e Rosely Nakagawa que tinham como objetivo, traçar um panorama da produção fotográfica feminina no Brasil nesta década. Uma caixa envelope guarda um livro e diversos postais de fotografias das 35 fotógrafas participantes, todas brasileiras, porém, dentre elas não foi possível encontrar uma negra. No texto de abertura, as curadoras compartilham os critérios que as levaram a organizar a mostra. Uma das preocupações era poder apresentar o maior número possível de fotógrafas e mostrar a multiplicidade de linguagens e de seus campos de atuação nas cinco regiões brasileiras.

Com *Mulheres Fotógrafas Anos 80* não pensamos em polemizar a célebre discussão sobre a especificidade do olhar feminino na fotografia ou estabelecer qualquer classificação que oponha a figura do homem à figura da mulher. Preferimos ver as imagens através de um olho que se dá a ‘falar’ e que se lança, mediatizado pela sua câmera, a captar seres, fatos e incidentes do cotidiano. O que está em jogo, para nós, não é o estabelecimento de uma estética feminina na fotografia como uma determinada forma de ver. (Magalhães, 1989).

No ano de 2016, um grupo de mulheres fotojornalistas inquietas com a discriminação de gênero que ocorre frequentemente nas redações de jornais, revistas e outros meios relacionados à produção de imagens, resolveu manifestar-se contra esta prática. A partir da iniciativa da fotojornalista Wania Corredo foi organizado um encontro de fotógrafas de diversas áreas na Cinelândia<sup>75</sup>, no Rio de Janeiro. Com o apoio das fotógrafas Ana Branco, Ana Carolina Fernandes, Andréa Farias, Bruna Prado, Isabel Góes, Marcia Folleto, Marizilda Cruppe, Paula Johas e Simone Marinho elas reuniram, no dia 06 de novembro de 2016, 138 mulheres que trabalham como profissionais da imagem. O fotógrafo Júlio César Guimarães fez o registro do ato, na escadaria do Teatro Municipal, que teve a presença do veterano Evandro Teixeira apoiando o movimento. A repercussão desta imagem fez com que outras fotógrafas brasileiras se reunissem em várias cidades do país aderindo ao movimento que se organizou ao longo de 2017 pela garantia de direitos, visibilidade e realização de novas

---

<sup>75</sup> Praça Floriano.

conquistas no audiovisual, uma área ainda dominada pelo gênero masculino. Estes encontros se tornaram uma ferramenta de mapeamento das fotógrafas, ou profissionais da imagem, por todas as regiões do país, criando uma rede de fortalecimento entre todas aquelas que se reconhecem no gênero feminino. A jornalista Berenice Seara resumiu em uma frase a ambição destas mulheres: “a ideia é fazer do encontro, inédito no Brasil, o embrião de um movimento feminino na fotografia nacional”<sup>76</sup>. Desta manifestação surgiu uma proposta de criar a Associação Brasileira das Mulheres Profissionais da Imagem – ABMI<sup>77</sup>, porém, pela diversidade de ideias e interesses, no lugar de estarem representadas por uma associação optaram por se reunirem em frentes e causas diferentes, fazendo surgir o Fotógrafas Brasileiras<sup>78</sup> e a YVY Mulheres da Imagem<sup>79</sup>.

Figura 1 - Foto Histórica, 06 de novembro de 2016.



Fotografia de Júlio César Guimarães

<sup>76</sup> Disponível em: <<https://fotografasbrasilbrasileiras.46graus.com/a-fotografia-historica/>> Acesso em: 30 de junho de 2017.

<sup>77</sup> Logo após a realização da foto, a fotógrafa Marizilda Cruppe levantou a proposta de criar uma associação nacional, que desse além da visibilidade numérica às profissionais da imagem, uma representatividade legal para participar das discussões dos temas de relevância na sociedade, com ou sem a câmera na mão.

<sup>78</sup> O movimento Fotógrafas Brasileiras tem como proposta a troca de conhecimento, visibilidade e reconhecimento, valorizando a história destas profissionais, buscando tornar-se referência nacional e internacional como movimento fotográfico, histórico e cultural formado por mulheres.

<sup>79</sup> YVY, que significa terra na língua dos povos originais do Brasil, o Tupi, é uma iniciativa que reúne mulheres (pessoas que se identificam como mulheres, trans e não binárias) de todo o Brasil que usam a imagem como modo de vida, trabalho e expressão.

O destaque que as mulheres recebem como fotógrafas, ainda hoje, é pequeno, por mais que a sua presença neste segmento tenha crescido nas últimas décadas. A fim de transformar a cultura do machismo<sup>80</sup>, diversos projetos femininos propõem uma reflexão sobre as limitações impostas às mulheres na produção visual, gerando debates sobre a importância de realizar um processo contínuo de construção de identidades visuais, a partir de novas formas de representação.

As fotógrafas negras também se preocuparam em reunir os nomes mais conhecidos e buscar tantos outros, para falar sobre a visibilidade que seus trabalhos recebem e fomentar o debate sobre a presença destas profissionais no meio fotográfico brasileiro. Alguns coletivos se formaram e o grupo virtual *Fotógrafas Pretas* surgiu, em abril de 2016, com a intenção de ser um espaço de reunião de estudantes e profissionais negras que desempenham atividades relacionadas a produção, realização, pesquisa e leitura de imagens. Como participante e observadora do grupo, o compreendo como uma janela de oportunidade para discutirmos, num primeiro momento, entre nós mesmas, sobre a visibilidade da fotografia feita pelas pretas<sup>81</sup>. Sob meu ponto de vista, a sua formação já é, em si, um instrumento de averiguação se somos realmente poucas e quais seriam os motivos para que seja entendido desta maneira. Por ter seu conteúdo restrito a este perfil, o ambiente favorece a abordagem de temas caros a respeito das realidades vividas pelas mulheres negras, como as formas de representação e as experiências interseccionais de discriminação. Outro traço do grupo que considero importante é o seu propósito de ser um lugar de referência de fotógrafas negras, ainda que não tenha a pretensão de reunir todas elas. Está composto, sobretudo, por jovens, o que indica que as últimas gerações têm forte participação em atividades voltadas para a fotografia e o audiovisual, também, são aquelas que melhor dominam as ferramentas de acesso à internet e

---

<sup>80</sup> De acordo com o Dicionário Aurélio, o machismo é uma atitude ou um comportamento de quem não aceita a igualdade de direitos para o homem e a mulher, sendo contrário, pois, ao feminismo. Qualidade, ação ou modos de macho.

<sup>81</sup> Em acordo com Ynaê Lopes, professora da Escola Superior de Ciências Sociais e História da FGV “Discutir que termo é mais adequado para se referir aos negros (as) e/ou pretos (as) brasileiros é, por um lado, discutir o caráter estruturante do racismo na sociedade brasileira. Historicamente, os dois termos carregam as pechas da instituição escravista e das políticas racistas que marcaram a trajetória de exclusão dos afrodescendentes no Brasil, tendo sido utilizados como forma de menosprezar tais pessoas nas mais diferentes formas e situações. Dessa feita, a escolha mais adequada está vinculada às formas por meio das quais negros (as) e pretos(as) do Brasil se identificam e se compreendem como indivíduos. É a voz negra e preta (na sua multiplicidade) que precisa ser respeitada”. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/colunas/afro-igualdade/2017-06-01/negro-ou-preto.html>> Acesso em: 07 de fevereiro de 2018.

uso das redes sociais, plataformas muito utilizadas para a divulgação de trabalhos e que vêm transformando as formas de se comunicar nos últimos quinze anos.

Como parte dos objetivos gerais desta pesquisa, elenco, a seguir, os nomes e os trabalhos de algumas fotógrafas negras que criam narrativas visuais e assumem suas formas de expressão por meio da produção de imagens, ao mesmo tempo, elas encaram o desafio de quebrar o padrão hegemônico e vêm conquistando cada vez mais espaços para apresentar e publicar seus trabalhos nas artes visuais.

Quando comecei a investigar este tema, recebi recomendações de leitura da dissertação de mestrado da fotógrafa baiana Vilma Neres Bispo, na qual ela propõe um diálogo com o conceito de escre(vivência) elaborado pela escritora Conceição Evaristo, para uma reflexão das (foto)escre(vivências) e do ativismo antirracista visual fotográfico, com a colaboração dos fotógrafos Januário Garcia e Lita Cerqueira, esta última é fotógrafa autodidata, com uma experiência de quarenta anos na fotografia que reúne uma documentação do cotidiano da cidade de Salvador, especialmente durante a década de 1970, na qual apresenta as festas religiosas, o universo do trabalho e retratos de artistas, músicos como Gilberto Gil e João Gilberto. Atualmente, ela comercializa o seu trabalho em bancas de jornais e livrarias no formato de cartão-postal e, também recebe convites, principalmente do exterior, para expor suas fotografias.

Mais uma baiana dentre tantas fotógrafas negras, Helen Salomão, é uma jovem da periferia de Salvador, conhecida também como Helemozão, seu nome artístico. Seu trabalho está voltado para um questionamento que ela faz da vida cotidiana, com seus racismos velados, racismo este que não lhe deu oportunidades, por exemplo, de desenvolver o seu sonho de advogar. Ela encontra, então, na fotografia, seu ato revolucionário. Em seus ensaios, “Gorda Preta”, “Um preto por dia”, “Cem mulheres negras” ela usa a estética como forma de empoderamento e um meio de discutir as inúmeras formas de discriminação da nossa sociedade, mostrando mulheres reais, corpos reais, as diversidades de texturas de cabelos, a diversidade de tons de peles negras e a beleza natural de cada uma. Na sua palestra *Empoderamento, cultura negra e arte por meio da fotografia* TEDx Rua Portugal<sup>82</sup>, Helen nos fala da sua trajetória e dos seus objetivos. Em um trecho ela diz:

Surgiu a oportunidade de fazer um curso gratuito para jovens de periferia, de Arte e Tecnologia e, foi aí, que Helemozão surgiu enquanto artista, foi lá que eu comecei a amarrar as minhas ideias com a arte. Eu comecei a usar a arte como forma de denúncia aos padrões que eu achava que não eram convencionais, que não precisavam existir. Foi o lugar onde eu comecei a mostrar meus escritos poéticos e a escrever os meus projetos fotográficos. Lembro, que eu ia buscar referências no

---

<sup>82</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0cTyJ-5WLt8>> Acesso em: 23 de outubro de 2018.

início da fotografia e na moda e me questionava: - “Cadê os pretos? Onde estão os fotógrafos negros? Cadê as histórias que não estão nos livros?” E foi aí, que eu comecei a pensar: - “Se eu não encontro, eu crio”.

A fotógrafa paulista Marcela Bonfim, radicada em Porto Velho (RO) é autora de alguns ensaios, dentre eles, o projeto fotográfico *(Re)conhecendo a Amazônia Negra: povos, costumes e influências negras*, em que ela documenta o legado e a contribuição da população negra amazônica na constituição do tecido sociocultural desta região. Dentre seus relatos pessoais ela nos conta que foi por meio da fotografia que conseguiu trabalhar a sua autoafirmação como pessoa negra e este trabalho, especificamente, a ajudou em sua busca pessoal para alcançar este reconhecimento.

Trabalhei em bar, eu fiz várias funções, e a partir daí eu estava com uma vida muito vazia, ainda não sabia o que fazia com a minha negritude, estava na onda da sobrevivência. Foi quando eu comecei a pensar como eu faria para encarar a minha cor. Eu não tinha encarado. Eu mal me olhava no espelho, eu não tinha intimidade comigo, foi quando eu resolvi comprar uma câmera fotográfica.

Fazermos-nos visíveis é um processo contínuo e estamos construindo outras visualidades com o objetivo de recriar espaços e diálogos com os quais possamos nos identificar. Zanele Muholi é artista visual e ativista sul-africana que desenvolve projetos com fotografia, vídeo e instalação para dar visibilidade aos problemas enfrentados pela comunidade negra de mulheres gays e transgêneros no continente africano. Em sua série de autorretratos ela vira a câmera para si mesma para propor uma reflexão sobre a cultura do self e os conceitos de auto-representação.

Em *Portraits of the self*, procuro refletir sobre a decisão de utilizar minha própria pessoa como sujeito criativo artístico. A obra reflete meu permanente empenho em uma postura crítica por parte da artista como ativista visual. Esta reflexão que permite a fotografia, a possibilidade de questionar o olhar e investigá-lo, me abre a porta para converter-me em sujeito e objeto ao mesmo tempo, para observar e ser observada de maneira ativa. O olhar, sobre meu modo de ver, não é um ato passivo, senão produtivo. Por isso comecei a buscar maneiras, as quais poderíamos convertermo-nos em autoras de nossas próprias histórias, subjetividades e de nossos próprios conhecimentos com respeito. Quando eu me enquadrado em uma foto, o faço minha maneira, seguindo minhas próprias regras e tentando articular minha forma de ver e de como quero ser vista. (Muholi, 2012, p.46.).

Irene Santos é mais um exemplo de fotógrafa que realiza projetos com o intuito de contribuir para a representação do seu grupo étnico. Gaúcha, ela é a organizadora dos livros *Negro em Preto e Branco: história fotográfica da população negra de Porto Alegre* e *Colonos e Quilombolas – memória fotográfica das colônias africanas de Porto Alegre*. A ideia do primeiro livro surge, de acordo com a jornalista Vera Daisy Barcelos, – uma das autoras – a partir de um encontro, onde exaltavam as características e conquistas do povo negro brasileiro, ao mesmo tempo em que lamentavam a ausência e invisibilidade de seus

estilos e comportamentos nas publicações. Estas razões fazem do livro uma rica fonte fotográfica de valores estéticos e sociais da cultura afro na cidade de Porto Alegre. Já o segundo livro apresenta as memórias dos territórios negros urbanos formados no período posterior ao fim do trabalho escravo na região através de fotografias, documentos, matérias de jornais e, também, depoimentos das pessoas que guardaram o saber dos costumes africanos no sul do Brasil durante a primeira metade do século XX. Irene Santos mostra-se incansável em sua pesquisa sobre a população porto-alegrense de origem africana. Sua intenção é fixar na memória dos seus contemporâneos, a trajetória daqueles que ajudaram a construir parte desta história.

*Humanae* é um projeto fotográfico que vem sendo desenvolvido há aproximadamente seis anos pela fotógrafa brasileira Angélica Dass. Segundo ela própria, este trabalho é inspirado na diversidade racial brasileira e, especialmente, por sua experiência de pertencer a uma família multirracial. A partir de sua história pessoal, a artista procura mostrar “a beleza das diferenças”. São retratos de pessoas de várias partes do mundo que ela realiza em estúdio, usando um fundo branco que será preenchido com a cor de pele do fotografado identificada, digitalmente a partir da escala de cores Pantone® – um sistema de classificação de cores que serve de referência para o mundo do design, da moda e programas de computador, como o Photoshop –. Desta maneira, Angélica Dass procura destacar as nossas cores verdadeiras e distanciar-se daquelas associadas a ideia de raça, como o preto, o branco, o amarelo e o vermelho. Ela acreditava que o lugar ideal para apresentar este projeto seria a internet e, estava certa, o trabalho foi muito bem recebido. Milhares de pessoas se candidatam para serem fotografadas e os desdobramentos desta produção se materializam mundo a fora, em exposições realizadas em espaços públicos e privados, através de convites e, sobretudo, alimenta com novas ideias o debate a respeito da discriminação racial, buscando ampliar nosso senso de comunidade. A proposta da artista é fazer com que repensemos a forma como nos vemos e, *Humanae* está para além dos espaços da arte, ele encontra lugar em áreas da antropologia, etnografia, física, neurociência, que usam o conceito do projeto em diferentes abordagens científicas.

Nos Estados Unidos, as primeiras exposições e publicações de livros sobre os trabalhos de fotógrafos negros ganharam força a partir da década de 1970, em meio a luta pelos direitos civis. Estas iniciativas, mesmo tardias, trouxeram grande visibilidade e oportunidades não apenas aos fotógrafos que tiveram seus trabalhos expostos neste período, mas, também, abriram espaço para aqueles que viriam a se apresentar nas décadas seguintes. Destaco os trabalhos organizados por três mulheres afro-americanas que construíram, durante

a década de 1980, pesquisas em torno de uma história que não havia sido, até então, documentada. Em 1983, Valencia Hollins Coar publicou *A Century of Black Photographers: 1840-1960*, seguida por Deborah Willis que atualizou esse trabalho e publicou, em 1985, as enciclopédias *Black Photographers, 1840 – 1940: An Illustrated Bio-Bibliography* e *An Illustrated Bio-Bibliography of Black Photographers, 1940 – 1988*. Jeanne Moutoussamy-Ashe, por sua vez, publicou, em 1986 *Viewfinders: Black Women Photographers*, primeiro livro a tratar, especificamente, da produção feminina negra na fotografia. Estas obras são consideradas referências e instrumentos de conhecimento para que historiadores contemporâneos e demais profissionais, conheçam melhor os trabalhos realizados por fotógrafas e fotógrafos afro-americanos.

Esses conteúdos de pesquisa são de grande valor, funcionam como obras de respiro também, onde podemos conhecer fotografias de pessoas negras representadas através dos olhares de fotógrafas/os negras/os e, da mesma forma, são uma oportunidade para se descobrir novas referências na fotografia negra internacional. Através de fontes como essas, podemos nos reconhecer e nos ver revestidos de dignidade em imagens feitas pelos seus e para os seus, rompendo com a maneira exotizada de olhar. Pelo menos duas imagens de mulheres negras marcaram o imaginário ocidental, ambas gestadas na indústria cultural do entretenimento. A primeira delas, a de Saartje (ou Sara) Baartman, sul-africana exibida em espetáculos londrinos e parisienses nas primeiras décadas do século XIX. Chamada de Vênus Hontentote e conhecida como Vênus Negra, animou a curiosidade de europeus por conta de seu biótipo físico. Um século depois, em pleno modernismo, a norte-americana Josephine Baker estrelava nos palcos da Champs Elysées com sua “dança exótica”. Logo chamada de Vênus Negra, Baker notabilizou-se por dançar com apenas uma tanga de bananas. Sensualidade e exotismo marcaram a feminilidade negra nos dois últimos séculos e esse padrão estético ainda marca o imaginário publicitário, sendo nosso exemplo mais destacado o das mulatas nos carnavais brasileiros simbolizadas pela chamada “Globeleza”, que animava as vinhetas de verão de uma grande emissora de televisão no Brasil.

Sexualidade exacerbada e posições subalternas são marcas da representação social das mulheres negras na produção cultural de consumo de massa, como as indústrias fonográfica e audiovisual. É corriqueiro vermos, dentre as imagens publicitárias e folhetins televisivos, peças que orientam ideias sobre modos de vida e comportamentos das mulheres, sobretudo. E, de que forma as mulheres negras são vistas nessas oportunidades? Por décadas, os núcleos centrais da dramaturgia brasileira roteirizaram para estas atrizes, quase que somente personagens que participavam das tramas para servir cafezinho, muitas vezes sem dizer uma

palavra sequer. Um texto importante neste sentido é *O olhar opositivo – a espectadora negra*<sup>83</sup> da autora feminista e ativista social estadunidense bell hooks que apresenta um debate interseccional sobre como a mulher negra olha e é olhada no cinema. Neste ensaio, ela informa que a ausência de personagens negros na grande tela é uma característica do cinema norte-americano que ignora a diversidade racial do país.

Quando a maioria dos negros nos Estados Unidos tiveram pela primeira vez a oportunidade de ver filmes e programas de TV, eles o fizeram perfeitamente conscientes de que a mídia de massa era um sistema de conhecimento e poder que reproduzia e mantinha a supremacia branca. Ver televisão, ou filmes comerciais, envolver-se com suas imagens, era envolver-se com a negação da representação negra. (HOOKS, 1992).

Dentre as formas de se fazer arte, o cinema é uma das modalidades que mais dá margem a se falar sobre estereótipo, representação e racismo. Nascido em finais do século XIX, sua produção marca definitivamente o século XX. No Brasil, a indústria cinematográfica tem uma enorme dívida com o imaginário da maior parte da população brasileira. De acordo com os resultados da pesquisa “A Cara do Cinema Nacional: o perfil de gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros”, realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa (GEMAA) da UERJ, das 218 produções analisadas no período de 2002 a 2012, nenhuma foi dirigida ou roteirizada por mulheres negras, mostrando total ausência de diversidade de cor, identidade e gênero no cinema comercial brasileiro. Os filmes que chegam às salas do circuito para serem assistidos pelo grande público, apresentam uma visão de mundo hegemonicamente masculina e branca, excluindo as mulheres do processo de criação e, sobretudo, as pessoas negras que, quando aparecerem estão, de maneira geral, rebaixadas a estereótipos associados à pobreza, sexualização e crime. Porém, nos últimos anos, este espaço vem sendo ocupado por uma nova geração de cineastas que ganha destaque não só pela qualidade, mas pelas formas de produção, distribuição e divulgação dos filmes. Mesmo que a quantidade de mulheres negras atingidas ainda seja pequena, do ponto de vista simbólico, as ações afirmativas se mostram como fundamentais e urgentes. O aumento da atuação feminina negra no cinema brasileiro<sup>84</sup> se deve aos acontecimentos recentes na história do país, como a ampliação do acesso à universidade e cursos de formação e capacitação. Outro movimento importante para o florescimento desta geração reside nos

---

<sup>83</sup> Do original *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators*, faz parte da coletânea *Black Looks: Race and Representation* (Boston: South End Press, p. 115-31), traduzido para o português pela jornalista Maria Carolina Morais e publicado no blog Fora de Quadro, de Carol Almeida. Disponível em: <<https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>> Acesso em: 06 de julho de 2017.

<sup>84</sup> Ver RIBEIRO, Ana Paula Alves; PEREIRA, Ana Maria. Coordenação do Seminário Mergulho nas Águas do Cinema Negro, do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul - Brasil, África e Caribe. 2017. (Festival).

desdobramentos das iniciativas do ator e cineasta Zózimo Bulbul que problematizou a representação e o protagonismo negro no cinema e no audiovisual desde o período do Cinema Novo e, no final dos anos 2000, fez um movimento importante para a história do Cinema Negro no Brasil, ao criar, em seus 70 anos de idade, o Centro Afrocarioca de Cinema e realizar o Encontros de Cinema Negro sob a proposta de conectar as diásporas da América Latina, Caribe e América do Norte e o continente africano gerando uma troca entre indivíduos, grupos e coletivos trazendo um novo fôlego ao Cinema Negro Brasileiro.

Embora represente um quarto da população brasileira, a imagem da mulher negra está atrelada a preconceitos e estereótipos. Para romper com este ciclo de reprodução sistêmica de referências tão negativas, ao assumirem o comando da direção, essas mulheres exercitam a possibilidade de novos olhares e concepções, desde a estética e a linguagem até outros elementos de maior subjetividade, como identidades e representações. Em suas realizações, elas estabelecem diálogos com o mundo, mas sobretudo, entre si e para si mesmas. Podemos citar nomes, trabalhos e iniciativas de mulheres negras jovens como o curta-metragem experimental *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná, nascida em Nova Iguaçu, Rio de Janeiro, cineasta e idealizadora da plataforma de conteúdos audiovisuais produzidos, escritos, dirigidos ou protagonizados por pessoas negras, a Afroflix. Outro curta-metragem, *O Dia de Jerusa* (2014), realizado pela baiana Viviane Ferreira, que é uma das principais continuadoras da missão de Bulbul e figura central na construção de uma rede no cinema negro. Ela integra a diretoria da primeira gestão da APAN – Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro que atualmente conta com 125 membros dos quais, cerca de 70% são mulheres. O curta-metragem de ficção *Cores e botas* (2010) da paulista Juliana Vicente, fundadora da produtora audiovisual Preta Portê Filmes, com foco em projetos de inclinação social. Antes mesmo de algumas destas cineastas nascerem, foi lançado o longa *Amor Maldito* (1984) realizado pela pioneira do cinema negro, Adélia Sampaio, que começou a sua carreira na década de 1960 e, desde então, trabalhou em diversas áreas do cinema, como produtora, produtora executiva, continuísta, até chegar ao posto de diretora, trabalhando na equipe de mais de 70 filmes. A jornalista e curadora de cinema Kênia Freitas, vem estudando a ocorrência deste fenômeno de mulheres negras no audiovisual. Ela possui pesquisas em andamento a respeito de novas tecnologias usadas na produção de filmes e, também, sobre o afrofuturismo no cinema. É integrante do *Elviras - Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema* e se dedica à curadoria de mostras de cinema e ao estudo de raça e gênero, dando visibilidade aos nomes de mulheres negras realizadoras de filmes. Com conhecimento, afirma: “Como todo cinema é político, podemos dizer que esses filmes são políticos (implícita ou explicitamente); muitos com

temáticas que abordam questões raciais e/ou de gênero, diversidade sexual ou responsáveis por propor a perspectiva de uma mulher negra”.

Hoje, o campo das artes visuais vem reconhecendo, ainda que de maneira tímida e diante uma certa pressão, que já não é mais possível ignorar a produção artística negra. As mulheres negras que produzem imagens estão enriquecendo o vocabulário fotográfico e audiovisual conhecido até agora no mundo ao inscreverem novos testemunhos que compõem, junto a outras manifestações artísticas, como a música, o teatro e a literatura, diálogos que incentivam a reparação histórica e a igualdade das raças. Nos últimos anos, um número maior de exposições, exposições e publicações que abordam uma discussão sobre o contexto da representação das pessoas negras tem recebido cada vez mais um público interessado em participar desta discussão.

## **2.2 A experiência de artistas visuais afro-americanos no circuito de arte dos Estados Unidos entre as décadas de 1960 e 1980**

A partir da década de 1960, nas principais instituições de arte da cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos, artistas ativistas afro-americanos reagiram em protesto a resistência absoluta dos museus em mostrar seus trabalhos. Neste período, o Movimento pelos Direitos Civis organizado por negros norte-americanos, favoreceu o surgimento de movimentos como o Black Power<sup>85</sup> e o Black Panthers Party<sup>86</sup>, que tinham dentre seus objetivos, organizar as comunidades negras do país para a defesa dos seus próprios interesses. Até 1964, quando foi promulgada a lei<sup>87</sup> que dava fim à segregação racial nos Estados Unidos, artistas afro-americanos estiveram praticamente fora do circuito da arte, tanto como produtores, quanto consumidores. Integrantes destes movimentos questionaram as políticas dos museus e negociaram com eles para dirimir a ausência de pessoas negras nestes espaços.

---

<sup>85</sup> O movimento Black Power, que significa literalmente "Poder Negro", surgiu nos anos 60, como uma forma de renascimento cultural da comunidade negra dos EUA, a exemplo do que tinha acontecido nos anos 20 com a "Harlem Renaissance".

<sup>86</sup> O Partido dos Panteras Negras (Black Panther Party ou BPP), originalmente denominado Partido Pantera Negra para Autodefesa (Black Panther Party for Self-Defense) foi uma organização socialista revolucionária fundada por Bobby Seale e Huey Newton em outubro de 1966. O partido atuou nos Estados Unidos de 1966 a 1982, com ações internacionais que operaram no Reino Unido no início da década de 1970 e na Argélia de 1969 a 1972.

<sup>87</sup> Lei dos Direitos Civis, assinada por Lyndon Johnson e promulgada em 2 de julho de 1964.

Uma convergência de interesses fez surgir, em 1965, o primeiro programa federal a prover suporte aos artistas. Para justificar o recebimento deste fundo público, os museus deveriam demonstrar a vontade de servir um público mais amplo. Desta forma, as instituições adotaram um discurso paternalista de inclusão que, na verdade, revelava o despreparo dos seus organizadores em lidar com as obras destes artistas e com temas voltados para as realidades das comunidades afro-americanas.

Por exemplo, em 1968, o diretor do The Metropolitan Museum of Art, Allon Schoener, planejava a exposição *Harlem on My Mind: Cultural Capital of Black America, 1900-1968* [Pensando no Harlem: Capital Cultural da América Negra] que foi inaugurada no ano seguinte, em janeiro de 1969, com o intuito de exaltar as influências do Harlem, bairro de Manhattan, na cidade de Nova Iorque, conhecido como o centro da vida e da cultura afro-americana. No entanto, as treze galerias de fotografias organizadas por datas e temas, frustrou as expectativas pois, dentre os fotógrafos da mostra, apenas James VanDerZee e Gordon Parks eram negros e, tampouco o museu teve a iniciativa de convidar os moradores para participarem da organização, além de excluir a participação dos artistas do bairro. Outro detalhe que chamava atenção, foi o uso de um recurso incomum: um circuito fechado de TV apresentava aos visitantes da exposição, em tempo real, os pedestres passando na 125th avenida e na 7th avenida, exibindo o Harlem, através de uma câmera que os filmava como uma cultura distante da Upper East Side, “servindo como um lembrete vívido de que a arte é muitas vezes o caminho para atravessar o abismo que nos separa”<sup>88</sup>. Por conta disso, ativistas da comunidade negra organizaram protestos contra a abertura da exposição. Dentre os manifestantes encontravam-se artistas negros que haviam sido convidados para participar, mas se recusaram por não estarem de acordo com o conceito do trabalho, como o fotógrafo Roy DeCarava,

Fica evidente pela montagem física da exposição que Schoener e companhia não têm nenhum respeito por ou entendimento de fotografia, nem, inclusive, de nenhuma outra mídia que utilizaram. Eu diria ainda que as pessoas não têm muito amor ou compreensão pelo Harlem, pelo povo negro ou pela história (Davis, 2017, p. 181).

Apesar de toda controvérsia, a realização desta exposição trouxe para os artistas negros a oportunidade de se organizarem e negociarem com as grandes instituições, a sua entrada e participação no *mainstream* da arte norte-americana. Porém, este nível de engajamento, sem precedentes, apresentou mais perguntas do que respostas. Do tipo, estes artistas deveriam ser apresentados no contexto de “arte negra”? Haveria, portanto, uma

---

<sup>88</sup> Lewis, Sarah. Guest Editor’s Note. In: Aperture Magazine. *Vision and Justice*, nº 223. – New York, 2016, p. 12.

estética negra? Se sim, quais características a definem? Quem estaria qualificado a organizar exposições com os trabalhos destes artistas? Quais conhecimentos e experiências o curador deveria ter para lidar com estes trabalhos? Curadores brancos poderiam entender os conceitos da arte afro-americana ou, deveriam ser negros para contextualizar estes trabalhos nos moldes de como o trabalho deve ser visto? Ou, ainda, a “arte negra” estaria baseada na identidade do seu realizador ou em uma estética particular? A divergência de opiniões e entendimentos entre artistas, críticos e museólogos fomentou o simpósio “The Black Artist in America”<sup>89</sup>, [O Artista Negro na América] em que foi debatido, vigorosamente, o significado dos termos “arte negra” e “artista negro” por Romare Bearden, Hale Woodruff, Jacob Lawrence, Sam Gilliam, Richard Hunt, Tom Lloyd e William T. Williams, todos, nomes masculinos. No livro *Mounting Frustration: The Art in the Age of Black Power*, constam alguns trechos desta publicação de 1969,

Em uma extremidade do espectro, Tom Lloyd disse que a sua marginalização baseada na raça foi um fator definitivo da sua identidade como um artista. Ele reivindicou, “a comunidade branca não aceitou artistas negros por anos e eles ainda não aceitam agora, na verdade. Então, eu não sou apenas um artista. Assim sendo, eu sou um artista negro”. Lawrence retrucou: “Eu acho que você é um artista que acontece por ser negro, mas você não é um artista negro”. Williams pesou: “Me parece que estamos discutindo o rótulo de “arte negra” à toa. O que Tom está dizendo é que você deveria ter compromisso com a comunidade negra, para educá-la para o mundo visual. Não estamos falando sobre “arte negra” em si”. Hale Woodruff favoreceu uma definição cultural sobre a definição política: “Se é preciso existir uma “arte negra” – não apenas algo feito por artistas negros – deve haver certas manifestações externas que podem ser identificadas, como as artes Oriental, Pré-Colombiana ou Esquimó”. Richard Hunt negou a existência de discriminação da arte mundial baseada na raça e rejeitou completamente o conceito de “arte negra”: “Bem, a estética da arte negra é um problema e eu realmente não me preocupo, nem no meu trabalho nem no meu pensamento. O problema do negro em termos da situação contemporânea na arte – expondo em museus, galerias e tudo o mais – parece ser mais ou menos amarrado com as correntes predominantes na própria arte. Por exemplo, um artista que trabalha com coisas cinéticas, leves ou mínimas pode ter uma chance maior de invadir a cena do que um pintor figurativo. Todas essas coisas não me parecem realmente muito diferentes dos problemas que artistas brancos ou outros tipos de artistas tenham” (Cahan, 2016, p.111).

Este debate expôs, na verdade, diferenças geracionais e desentendimentos ideológicos que revelaram pontos de vista individuais por parte dos participantes, sem condizer com a opinião geral de artistas afro-americanos. Exposições baseadas em identidade tornaram-se um paradigma dominante para a integração de museus que tinham o compromisso de satisfazer as demandas por inclusão sem estarem, contudo, atentos às revisões históricas necessárias. Em resposta ao episódio no “Met”, foi criado o grupo Black Emergency Cultural Coalition

---

<sup>89</sup> The Metropolitan Museum of Art Bulletin. New Series, Vol. 27, No. 5 (Jan., 1969), pp. 245-261.

(BECC)<sup>90</sup>, organizado por artistas afro-americanos que tinham como objetivo, promover mudanças nos principais museus de arte, em Nova Iorque, buscando maior representação de seus trabalhos e insistindo na inserção de curadores afro-americanos em suas mostras. Eles iniciaram, na primavera de 1969, um diálogo que durou dois anos com o Whitney Museum of American Art para desafiá-los a abraçar um espectro mais completo da experiência americana com a exposição *Contemporary Black Artists in America* [Artistas Negros Contemporâneos na América], em 1971. Conforme o título evidenciava, a proposta era exibir trabalhos de artistas afro-americanos, exclusivamente. Ao concordar em realizar a mostra, o museu, que não tinha em sua trajetória produzido exposições com este conceito, demonstrou suas limitações institucionais em lidar com o conteúdo das obras. Para começar, a direção se recusou em ceder sua autoridade e contratar um especialista em arte afro-americana, em vez disso, manteve a elaboração deste trabalho sob a responsabilidade de um curador interno que tinha pouco conhecimento para organizar esta apresentação. Isso levou a um sentimento generalizado entre os artistas de que o seu trabalho seria deturpado, levando muitos a se retirarem da exposição. Curvando-se às tendências predominantes, o curador privilegiou o uso de trabalhos abstratos. Isso, também, não agradou nem os artistas que trabalham com este conceito, nem aqueles que tinham outra linha de trabalho. Artistas reconhecidos por uma agenda abertamente militante, viram na tentativa do curador uma forma de prejudicar seus trabalhos, afinal, de que forma esta exposição contribuiria para a libertação do povo negro e como os moveria adiante coletivamente como população? Se não contribuiria de forma alguma, então não poderia ser uma exposição sobre arte afro-americana. No entendimento geral, isto era segregação na forma de integração, justificada, inclusive pela maneira como os trabalhos destes artistas seriam apresentados, ou seja, em uma sala separada das obras de outros artistas brancos. Estes exemplos nos ajudam a entender como algumas ideias servem para mascarar a integração de artistas negros ao circuito. Neste caso, ficou entendido que o Whitney Museum usou conceitos estéticos para fazer o trabalho de discriminação, provocando, assim, mais uma série de manifestações e boicotes contra a realização da mostra.

Em outro contexto, o Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque, apresentou, em 1984, a mostra *“Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* [“Primitivismo” na Arte do Século XX: Afinidade do Tribal e o Moderno] do curador

---

<sup>90</sup> A Black Emergency Cultural Coalition Inc. (BECC) foi organizada em janeiro de 1969 por um grupo de artistas afro-americanos, em resposta à exposição “Harlem on My Mind” do Metropolitan Museum of Art, que omitiu as contribuições de pintores, escultores e outros artistas afro-americanos da comunidade do Harlem. Os membros deste grupo, que protestaram contra a exposição incluía vários artistas afro-americanos proeminentes, incluindo Benny Andrews e Clifford R. Joseph, co-fundadores do BECC.

William S. Rubin, que distorceu a demanda dos artistas afro-americanos que militaram, nas décadas anteriores, para que as grandes instituições de arte do país reconhecessem seus trabalhos. A exposição seguiu o modelo padrão da arte como uma definição de criação branca e europeia, em vez de reconhecer que os artistas europeus modernos foram influenciados pelas artes africanas e indígenas, preferindo ignorar a subjetividade desses grupos na modernidade. Quando Picasso, Matisse, Braque e outros artistas modernos “descobriram” a arte africana, ficaram entusiasmados com sua expressividade, clareza estrutural e simplicidade técnica. Os objetos africanos até então vistos como etnográficos passaram à categoria estética. Na visão de Rubin, apenas dois artistas afro-americanos eram capazes de garantir participação na mostra, Romare Bearden e Martin Puryear, com pouca ou nenhuma explicação sobre como seus trabalhos se encaixavam no conceito da exposição como um todo. Meticulosamente, o curador trouxe obras das colônias francesas, belgas, alemãs e inglesas de museus europeus e coleções privadas, omitindo informações sobre os contextos culturais afro e indígenas dos objetos, os quais ele considerava irrelevantes. Por sua vez, ele atribuiu ao artista europeu, que se apropriava da arte tribal, o papel de “libertador”. No texto do catálogo há a seguinte descrição:

Devemos aos viajantes, colonos e etnologistas a chegada desses objetos ao oeste. Mas devemos, principalmente, às convicções dos artistas modernos pioneiros, a sua promoção do nível de curiosidades e artefatos para o de arte principal, de fato, para o status da arte em tudo (Apud Cahan, 2016, p 172).

Neste sentido, a exposição reescreveu uma narrativa colonial da história da arte moderna e apresentou uma grande recusa às mudanças políticas e culturais trazidas pelos movimentos dos anos 1960, que desafiaram a autoridade dos museus e seu poder de classificar as obras destes artistas, moldando-as de acordo com crenças hegemônicas e interesses que parecem se perpetuar. Por razões, ora estéticas, ora etnográficas, ou combinadas, ocorreu uma expansão do mercado consumidor de “arte primitiva” e de objetos africanos ao longo do século XX. Esse crescimento do mercado refletiu em exposições em museus norte-americanos e europeus, na disseminação de galerias especializadas e na quantidade de peças adquiridas em leilões. “Desde a sua colocação em evidência pelos artistas modernos, colecionadores, instituições e museus lançaram-se sobre ela avidamente, mesmo antes de entendê-la” (Ajzenberg e Munanga, 2008:192).

Um debate interessante a respeito do tema foi trazido pelo antropólogo Alfred Gell em seu artigo *A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como*

*armadilhas*<sup>91</sup>, que se dedica ao problema de definição de obra de arte e cita algumas teorias elaboradas para tratar as distinções entre obras de arte e artefatos. As questões levantadas por essas teorias foram colocadas em evidência pela exposição intitulada *Arte/Artefato*, montada no Center for African Art (Nova York, 1988), sob a curadoria da antropóloga Susan Vogel e o ensaio do crítico e filósofo Arthur Danto, publicado no catálogo da exposição. De acordo com Gell, a intenção de Vogel era “quebrar o elo entre a arte africana e o “primitivismo” da arte moderna (Les Demoiselles d’Avignon, de Picasso, as pseudo máscaras africanas, de Mondigliani, Brancusi) e sugerir, diferentemente, que os objetos africanos podem ser analisados em uma perspectiva mais ampla, evocando o estilo artístico dominante na década de 1980 em Nova York”. Para alcançar este feito, a curadora criou a primeira sala da exposição, chamada “Galeria de Arte Contemporânea”, que tinha as paredes pintadas de branco e refletores, dando foco a uma rede de caça Zande (África) enrolada para ser transportada. Ela, provavelmente, esperava que “o público frequentador de galerias de arte em Nova York seria capaz de associar de maneira espontânea aquele “artefato” com um certo conjunto de objetos exibidos em outras galerias, ou apresentados em publicações especializadas”. Porém, o filósofo Danto, que trabalha com as teorias da arte, interpretativa e institucional, não havia sido persuadido pela possibilidade de que a rede de caça pudesse vir a ser uma obra de arte e “dedicou seu ensaio a provar que as afinidades da “rede” com o conceito contemporâneo de arte seriam meramente superficiais”. Dentre seus argumentos para estabelecer parâmetros de afinidade entre obras de arte africanas e obras de arte ocidentais, ele afirma em um deles que a “grande” escultura africana tem o mesmo reconhecimento de um Donatello, por exemplo, e que isso se deve a um “processo de descoberta empreendido por Picasso, Brancusi, Roger Fry e seus contemporâneos, comparável às descobertas científicas (...) só posteriormente essas obras se tornaram acessíveis ao público não africano, graças aos esforços de alguns simpatizantes ocidentais”.

Como pode ser visto nos exemplos citados acima, a maioria das experiências foram narradas a partir de pontos de vista masculinos e brancos, o que demonstra que os preceitos da arte convencional têm frustrado as artistas negras. Muitas delas acreditam que suas experiências de opressão não melhorariam apenas pelos discursos sobre igualdade, por isso, elas procuraram se engajar em novas conversas que abordassem suas realidades particulares. No verão de 1971, seis artistas negras afro-americanas – Kay Brown, Jerrolyn Crooks, Pat

---

<sup>91</sup> GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. In: *Arte e Ensaio*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. – Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8, n. 8, 2001, pp. 174-191.

Davis, Mai Mai Leabua, Dindga McCannon e Faith Ringgold – se reuniram para organizar a primeira exposição de mulheres negras na história dos Estados Unidos. A mostra foi realizada durante os meses de junho e julho na Acts of Art Gallery, localizada no bairro de Greenwich Village, em Nova Iorque. O interesse na iniciativa foi tão grande que semanas antes da abertura, o grupo tinha dobrado de número, passando para doze o número de artistas, incluindo pintoras, escultoras e fotógrafas.

O título da exposição *Where we at – Black Women Artists 1971* [Aonde nós estamos – Mulheres Negras Artistas 1971], retratava o significado do papel das mulheres negras artistas e era, também, uma forma de mostrar para a sociedade que elas existiam. Naquele momento, a visibilidade pública – que, ainda hoje, ignora a produção de mulheres negras – estava em grande parte, dedicada a artistas homens. Muitas destas artistas haviam trabalhado por anos, mas sem a oportunidade de exibir seus trabalhos. Devido ao grande sucesso, o título da exposição, bem como, o nome do grupo foi retificado para *The Where we at – Black Women Artists*. [O lugar em que estamos – Mulheres Negras Artistas]. Estas mulheres seguiram expandindo-se em números e trouxeram, também, artistas de outras áreas, decidindo permanecerem unidas para continuarem os trabalhos e desenvolverem outros projetos em benefício da comunidade.

A partir desta exposição o grupo foi convidado para participar, de forma exclusiva, na Weusi Nyumba Ya Sanaa Gallery, no Harlem. Foi a primeira vez, nos oito anos da galeria, que foi apresentada uma mostra com artistas que não eram representados por esta. Este grupo, também, apresentou seus trabalhos em diversos outros lugares, como na exposição “1270 Women’s Art” [1270 Arte das Mulheres], dedicada a mães solteiras negras e aos cuidados com crianças negras, bem como, junto à organização inovadora Pax Bed-Stuy dedicada a apoiar, promover e expor artistas negras do Brooklyn. Reconhecidas por sua criatividade e talento únicos, em sua filosofia de apoio mútuo a mulheres artistas negras, este grupo se faz relevante no esforço diário destas profissionais, sendo vital para a troca de informações e recursos em benefício do enriquecimento da educação e cultura da comunidade afro-americana. Em resposta ao convite feito para participarem de uma exposição no Brooklyn Museum, elas elencaram uma lista com seis exigências:

- 1 porque nunca houve uma exposição de artistas negras, portanto, estas mulheres devem ser reconhecidas não apenas como artistas negras, mas também, como mulheres e porque a maioria delas mora no Brooklyn;
- 2 O museu deve providenciar creches ou atividades para as crianças para que suas mães possam se dedicar ao trabalho;
- 3 O museu deve promover projetos e workshops relevantes para a comunidade;
- 4 O museu deve assegurar uma bolsa para as mulheres que tenham que trabalhar durante o dia;

5 Qualquer programa de bolsas deve ser divulgado para que as artistas saibam sobre ele;

6 O museu deve apoiar a mulher artista, fornecendo um espaço de trabalho para realizarem suas vivências (Brown, 1972, apud Morris; Hockley, 2017, p.64).

De fato, ainda hoje, por mais que as oportunidades tenham sido ampliadas, apenas um pequeno grupo de afro-americanos exerce a função de curadoria e, igualmente subestimados pelo mercado, poucos artistas afro-americanos têm a chance de realizar exposições individuais nos principais museus dos Estados Unidos. No entanto, há um contingente de curadores, colecionadores, artistas, negociadores e outros profissionais que estão trabalhando para promover a diversidade racial no mundo da arte, continuando o movimento que gerações anteriores fizeram para corrigir os desequilíbrios em torno da representação da arte afro-americana no circuito, através da formação continuada de novos artistas, curadores e historiadores da arte negros. Como no caso da fotógrafa nova-iorquina Nona Faustine, autora da série *White Shoes* (Sapatos Brancos), na qual ela posa nua em seus autorretratos, sempre calçando sapatos de salto alto brancos, em cenários, ambientes e locações que serviram como palco de violência, racismo e escravidão na sua cidade duzentos séculos atrás. A nudez é uma alusão à forma como os escravizados eram expostos, despidos de dignidade. O sapato branco sugere a imagem da mulher sensual desejada, em referência ao poder patriarcal sobre o corpo feminino. A cor simboliza a dominação e a colonização forçada nos corpos dos negros e a consequente internalização do processo de branqueamento. Desta forma, a artista reivindica a inclusão do corpo da mulher negra na história da arte não como objeto sexual, exótico ou marginal, mas como uma forma de repensar relações de poder.

Enquanto isso, no Brasil, tais dilemas são vividos de maneira semelhante por artistas visuais negras e negros. A resposta do diretor-curador do Museu Afro Brasil (MAB), Emanuel Araújo à pergunta “O que é arte afro-brasileira?”, em entrevista concedida ao jornalista Oswaldo Faustino, em 2014, para a edição 14 da revista *O Menelick 2º Ato*, diz que “arte afro-brasileira existe e não existe” e explica a ambivalência desta afirmação,

Ela existe através desses exemplos que são quase que históricos hoje em dia, mas não se pode negar que um Estevão Silva [1844-1891], que é um pintor acadêmico, clássico, filho de escravos, e muitos outros artistas, como Manoel da Cunha [1737-1809], ele próprio escravo, deixassem transparecer na sua obra alguma coisa ligada à África. Porque a África que nós conhecemos é inventada para a gente. Não é uma África real, que está do lado de lá do Atlântico. Estevão Silva tem uma cor quente e a gente pode atribuir a ele alguns aspectos, *além da sua própria origem*. Mas isso não quer dizer que a arte dele seja afro-brasileira. É uma arte quente de um artista negro, com características de sua própria vivência<sup>92</sup>.

<sup>92</sup> FAUSTINO, Oswaldo, 2014 apud MENEZES, 2018, p. 575.

Também, no Brasil, questões sobre o conceito de arte afro, geram dúvidas. Desde a última década vem sendo desvelado este e outros assuntos relacionados a produção de artistas afro-brasileiros. O crescente interesse de pesquisadores vem ampliando debates mais contemporâneos sobre o tema. Em torno das considerações de Araújo, o curador Hélio Menezes propõe,

Afinal, o que é arte afro-brasileira? Além da “própria origem”, quais outros critérios circunscrevem (ou não) essa produção? Seria essa área definida pela presença em obras de “alguma coisa ligada à África”? A autoria negra, a seu turno, sem um conteúdo, também afro-brasileiro nas obras – como o caso de Estevão Silva –, não é critério suficiente para essa identificação? E quanto o contrário? Uma obra cujo conteúdo tematiza questões afro-brasileiras, mas sem uma correlata autoria negra, a torna parte integrante dessa área? (Menezes, 2018, p. 575).

A fase pioneira do modernismo brasileiro esteve dividida entre o emprego das técnicas europeias e a busca pelas origens. Para os artistas deste movimento, “o moderno” era seguir as orientações das vanguardas, mostrando a identidade local. Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Cândido Portinari e Di Cavalcanti ilustraram o cenário no qual a figura do negro surgiu como uma representação do povo brasileiro. Nessas produções, persistia a distinção entre o “eu” e o “outro” aliada à ideia de um país “cordial” e “mestiço”. No texto “Arte afro-brasileira: o que é, afinal?” Munanga (2000:113), escreve que “definir as artes plásticas afro-brasileiras não é uma questão meramente semântica, pois envolve uma complexidade de outras questões que remetem ora à história do escravizado africano no Brasil, ora à sua condição social, política e econômica”. Para o antropólogo, uma das condições primordiais para definir a arte afro-brasileira, consiste em descobrir a africanidade presente ou oculta nessa arte.

Numa sociedade como a brasileira, na qual não devemos negar categoricamente o sincretismo cultural, ou, pelo menos, as influências entre culturas, seria raro encontrar um artista da chamada arte afro-brasileira que manipulasse estrita e exclusivamente os critérios formais, estilísticos e temáticos oriundos do universo africano, ou, que empregasse uma linguagem estética exclusiva da África, aliás, muito diversa, sem lançar mão de alguns elementos provindos desse universo nacional mais amplo, no qual as diversas culturas que aqui foram trazidas dialogaram e se influenciaram, apesar do contexto histórico colonial e escravista, caracterizado pela assimetria, no qual se encontraram (Munanga, 2000, p.122).

Até o início deste século, foram poucos os artistas que reivindicaram tal designação a partir de sua descendência, no geral, o faziam a partir do conteúdo de suas obras. Mestre Didi<sup>93</sup> (1917-2013), por exemplo, nomeava a sua obra como “arte religiosa afro-brasileira” e Abdias do Nascimento (1914-2011), identificava sua produção plástica como “arte negra”.

---

<sup>93</sup> Ver CAMPOS, Marcelo. Quando amuletos se tornam arte, e arte, amuletos. Campos, Macelo; Berbara, Maria; Conduru, Roberto e Siqueira, Vera (Orgs.). In: *História da arte: escutas*. Rio de Janeiro: Uerj, Instituto de Artes, 2011. p.201-213.

Também o pintor Wilson Tibério, ao diferenciar “artista negro” de “negro artista” forneceu uma definição própria de arte afro-brasileira. Em seus termos:

O preto que se dedica a uma arte pode ser sempre um negro artista e não se tornar nunca um artista negro. Artista negro como eu entendo, isto é, o negro que coloca a sua arte a serviço de sua raça, que procura motivos negros para a sua produção artística e que tem uma sensibilidade especial para tudo que recorda essa África gloriosa que sempre revejo nas litâneas dos “candomblés” baianos. (Tibério, 1946 apud Menezes, 2018, p. 579).

No contexto dos eventos realizados durante as comemorações do “Centenário da Abolição da Escravatura” foi organizada no Museu Afro Brasil, a emblemática exposição *A mão afro-brasileira* (1988), que seria a primeira do país a reunir, exclusivamente, obras de autoria afro-brasileira, na qual os curadores Emanuel Araújo e Carlos Eugênio Marcondes Moura mapearam e registraram nomes de artistas afro-brasileiros do século XVIII ao XX nas diversas áreas da arte – arquitetura, música, literatura, teatro, dança e, principalmente, artes plásticas. É certo que a referência à figura de Emanuel Araújo quando se trata de arte afro-brasileira é inescapável. Curador de um conjunto numeroso de exposições sobre o tema, ele foi responsável por uma verdadeira retomada da questão, após um período de relativa hibernação. Enquanto diretor da Pinacoteca de São Paulo (1992-2002), Emanuel Araújo, realizou as exposições *Vozes da diáspora*, (1992-1993); *Herdeiros da noite* (1994-1995), mostra comemorativa dos trezentos anos de morte de Zumbi dos Palmares. Já a mostra *Arte e religiosidade no Brasil – Heranças africanas* (1997) foi organizada para o pavilhão Manoel da Nóbrega; *Negras memórias, memórias de negros – o imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão* (2003), foi montada no Centro Cultural da sede da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo; e *Negro de corpo e alma* (2000), fez parte da megaexposição *Mostra do Redescobrimento*.

É importante lembrar que antes das iniciativas de Emanuel Araújo, outras exposições ao redor do tema afro-brasileiro foram organizadas nos anos 1950-60 pela arquiteta modernista Achillina Bo [1914-1992], mais conhecida como Lina Bo Bardi, como por exemplo, *Bahia no Ibirapuera* (1959); *Mostra de escultura afro-brasileira* e as individuais de Emanuel Araújo, João Alves, Agostinho Batista Freitas, Agnaldo Manuel dos Santos e *Carrancas do Rio São Francisco* realizadas ao longo do ano de 1961 no Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA; *Nordeste* (1963) no Solar Unhão, em Salvador e *A mão do povo brasileiro* (1968) no MASP. Algumas das obras, temas e autores selecionados por Lina Bo Bardi adentraram o espaço do museu pela primeira vez a partir de suas exposições. Com o golpe militar de 1964, a trajetória da curadora ítalo-brasileira e suas linhas de pesquisa foram alteradas. No mesmo período, alguns colecionadores brasileiros, tal como Eva Klabin, iniciam

a compra de arte africana. A IV e a V Bienal de São Paulo (1957 e 1959) apresentaram ao público exposições de escultura negra; o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM RJ promoveu uma exposição de escultura africana (1957) e mais adiante, José Roberto Teixeira Leite, então diretor do Museu Nacional de Belas Artes – MNBA, adquiriu a coleção africana do acervo (1964).

Os diferentes argumentos e linguagens, utilizados por estas exposições, de certa maneira pavimentaram o caminho das produções contemporâneas. O atual cenário das artes visuais, no Brasil, apresenta um conjunto de exposições e artistas afro-brasileiros oferecendo uma leitura nem sempre concordante sobre o que, afinal definiria esse campo. Dilemas entre forma, tema e autoria, mantêm-se como critérios definidores e continuam a orientar as perspectivas de curadores e analistas. Mesmo que hoje, o debate esteja mais amplo, a expressão “arte afro-brasileira” vem sendo cada vez mais requisitada, utilizada e contestada por artistas, críticos, curadores e marchands, de forma a ampliar seus espaços de circulação. Um exemplo é a exposição coletiva “Negros Índícios”, realizada pela Caixa Cultural de São Paulo sob a curadoria do professor de História e Teoria da Arte, Roberto Conduru, que reuniu a produção contemporânea de doze artistas afrodescendentes que propõem uma reflexão sobre a questão racial institucionalizada através da história e suas repercussões nos dias de hoje, através de performances, fotografias e vídeos.

Um crescente número de artistas contemporâneos negrodescendentes que discutem as nuances do jogo das representações, têm reivindicado uma arte mais engajada e atuante em busca de visibilidade e pelo direito à auto-representação como possibilidades de indivíduos e coletivos negros e da periferia exercerem maior controle sobre suas próprias representações, somada à entrada de suas obras nos espaços privilegiados de exibição das artes visuais. Tais discussões têm se organizado em ao menos dois eixos: por um lado, propõe uma releitura crítica dos modos de representação de corpos negros na cultura visual brasileira, marcada historicamente por imagens de trabalho, violência, tortura, exploração e sexualização; por outro lado, traz provocações às políticas de branqueamento e de anonimato que atingem variados artistas e personagens afrodescendentes. A ampliação do assunto na arte vem se tornando possível muito por conta da expansão de conhecimentos e narrativas promovidos por ações que ajudaram a formar identidades negras, combater as desigualdades racializadas de renda e de acesso a bens e serviços e exercer o direito à memória e à diversidade que fizeram parte da agenda política do país a partir da redemocratização, especialmente com a diversificação das pautas e atuação do movimento negro nessas últimas décadas.

É no atual contexto que as fotógrafas Ana Lira e Valda Nogueira, jovens mulheres negras produtoras de imagens nos falam a partir de seus olhares, sobre suas trajetórias e experiências no circuito visual das artes, refletindo sobre suas documentações e a maneira como se compreendem nesse espaço.

### 3 VALDA NOGUEIRA: A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL COMO PASSAPORTE

A fotógrafa Valda Nogueira nasceu no dia 19 de agosto, dia da fotografia<sup>94</sup>, em 1983, tem 35 anos e 3 irmãos. Sua irmã mais velha mora na parte alemã da Suíça e a sua mãe, na parte francesa. Seus dois irmãos mais novos moram na Bahia com o seu pai. Ela cresceu em Sepetiba, bairro da zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, onde a sua avó e alguns tios vivem, e mudou para o Centro da cidade quando passou no vestibular para biologia, na UERJ, em 2005. Morou algum tempo no entorno da Tijuca, em repúblicas de estudantes, com amigos e namorado. Há cinco anos decidiu morar sozinha no Morro do Pinto, localizado no bairro do Santo Cristo, zona portuária do Rio de Janeiro.

Fiquei empurrando a Biologia com a barriga até eu começar a fotografar. Acho que eu comecei a pensar em fotografia mais ou menos em 2009 e 2010. Eu fiquei um tempo experimentando coisas. Eu desenhava, toquei em uma banda. Acho que foi quando eu comecei a flertar com arte e abandonar a biologia, sabe? Aí eu comecei a fotografar<sup>95</sup>.

Os amigos com que conviveu nesse período de faculdade certamente a influenciaram: “todo mundo fazia alguma coisa, poesia, música. Eu estava meio perdida, mas, também, buscando. Foi nesse momento que uma câmera caiu na minha mão. Mas, não tinha ninguém nesse bonde que fotografava, zero relação com a fotografia”. Tudo começou quando sua mãe lhe ofereceu uma câmera.

Ela comentou que o filho do marido dela – meu irmão emprestado – estava com essa câmera abandonada. Era uma câmera boa, até. Canon, *point and shoot*, bem simpleszinha, mas com a qualidade boa, melhor do que a maioria. Ela disse: - tem uma câmera aqui, você quer? – Ah, eu quero. Eu não ia dizer que não! Manda aí! Eu levava ela para Sepetiba, fotografava o cachorro, a minha avó... eu até estava conversando com a Daniella (Géo), no contexto da exposição que ela fez a curadoria e tal, que eu achei umas fotos de Iemanjá que eu fiz em 2009... eu falei: - Caraca, eu comecei a fotografar Sepetiba vai fazer dez anos, ano que vem! (risos). Na verdade, nem é. Comecei o projeto mesmo em 2012. Mas, foi nessa época que eu comecei a apertar botão. Depois disso eu fui estudando, larguei a biologia em 2014 eu fiz o vestibular para artes e saí da Biologia de vez. Foi bom. Não esqueço desse dia, eu tive que assinar uma declaração abrindo mão do curso de biologia, porque você não pode ter duas matrículas e aquilo pra mim foi um marco! Me senti muito feliz, do tipo, agora foi essa porra! Biologia ficou para trás.

---

<sup>94</sup> No dia 19 de agosto de 1839, o chefe da Academia de Ciências da França, François Arago, anunciou, em Paris, a invenção do daguerreótipo.

<sup>95</sup> Entrevista realizada na casa de Valda Nogueira, no Morro do Pinto, bairro do Santo Cristo, Rio de Janeiro, em 22 de setembro de 2018.

Com dúvidas entre fazer uma graduação em fotografia ou artes, Valda percebeu que o curso em artes poderia lhe fornecer novos conhecimentos, além de um ambiente diferente da fotografia o qual, ela circula com mais frequência.

A gente tem aulas de esculturas, de pinturas, as aulas de história da arte são maravilhosas... as aulas de desenho foram muito boas também e estar em contato com outros artistas, também, num ambiente diferente da fotografia que é o que a gente já vem frequentando há algum tempo... gente jovem, na guerrilha, no rolé. Meu curso é muito popular, apesar de ser um curso de artes, que a galera acha que é muito elitista e se a gente comparar com outras universidades, talvez, seja mesmo, mas a UERJ tem um perfil muito popular, então, tem gente de Campo Grande, Nova Iguaçu, estudando artes. Está sendo bem legal para a minha formação enquanto fotógrafa.

Valda é aluna do curso de artes visuais da UERJ e estuda no turno da noite, período em que o perfil dos alunos é de pessoas que trabalham e estudam, “uma galera mais velha”, segundo ela, que conta que já precisou trancar a matrícula algumas vezes por conta de viagens a trabalho. A fotógrafa vive uma realidade de mulher independente, que tem que buscar seu trabalho, pagar contas, situação bem característica de profissionais negras e periféricas que não podem deixar de trabalhar para estudar exclusivamente. Valda vive de fotografia desde 2012, ano em que cursou a Escola de Fotógrafos Populares<sup>96</sup> (EFP) e participou da agência Imagens do Povo<sup>97</sup> (IP). Fizemos esse curso juntas, onde nos conhecemos. Assim, começou a se inserir no meio fotográfico, cobrindo pautas fotográficas e trabalhando como assistente de fotógrafos. No ano anterior, 2011, ela realizou alguns cursos para aprender a técnica, pois já tinha tomado gosto pela fotografia, através das experimentações com a câmera que sua mãe lhe deu, em 2009. O início não foi fácil, “Em 2013, por exemplo, eu fiquei numa dureza danada, devendo, não aparecia nada...”, ela diz. Sem nem pensar em desistir da profissão que havia escolhido, a fotógrafa se apresentou e buscou trabalho. Esses anos de investimento à profissão lhe renderam, no campo das artes visuais, a participação em dezenas de exposições coletivas e a realização de uma exposição individual, além de fazer parte de livros de fotografias com suas imagens publicadas. Em fevereiro de 2018, foi convidada a integrar o Farpa Fotocoletivo composto por sete fotógrafos, cinco homens e duas mulheres do Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba que estão em um processo de construir histórias coletivas

---

<sup>96</sup> A Escola de Fotógrafos Populares foi realizada pelo Programa Imagens do Povo, com edições nos anos de 2004, 2006, 2007, 2009 e 2012, formando centenas de alunos, com prioridade para jovens moradores de favelas e espaços populares.

<sup>97</sup> Realizado pelo Observatório de Favelas, localizado na Maré, Rio de Janeiro, o Imagens do Povo inclui a Escola de Fotógrafos Populares e o banco de imagens, constituindo-se em um centro de documentação, pesquisa, formação e inserção de fotógrafos populares no mercado de trabalho. Criado em 2004, o programa alia a técnica fotográfica às questões sociais, registrando o cotidiano das favelas através de uma percepção crítica, que leve em conta o respeito aos direitos humanos e à cultura local.

através de imagens. Ela acredita que o convite veio pelo fato de os integrantes do coletivo, em grande parte fotojornalistas, estarem interessados em trocar conhecimento, já que Valda tem uma forte atuação como fotógrafa documental e vem realizando exposições com o seu trabalho em artes visuais. Desta forma, o coletivo a indicou para viajar, em julho, à Honduras para cobrir uma pauta de trabalho encomendada pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH).

O convite para cobrir a missão da Comissão em Honduras surgiu a partir do Francisco Proner que conversou com o pessoal da CIDH e informou que nós somos um coletivo. A gente fechou essa parceria pra documentar as ações da Comissão – no final desse ano a Comissão vem para o Brasil – Ficamos em Tegucigalpa um tempo e depois fomos percorrer alguns territórios ouvindo lideranças, ouvindo comunidades sobre as violações. Teve um dia que o Proner visitou alguns cárceres e eu fui a uma comunidade indígena, muito legal lá. Eles são pescadores de lagostas que pescam de uma forma muito rústica, com equipamentos muito precários, então a maioria dos moradores dessa comunidade desenvolveu a doença descompressiva que é uma doença que mergulhadores costumam ter, eles são mergulhadores, mas não têm formação. Tem uma história lá, de que a pesca da lagosta está deixando as pessoas doentes, com problemas de mobilidade. É um lugar muito massa, apesar dessa problemática que é uma coisa que o mundo precisa ver e a gente foi lá pra cobrir isso. Eu fiquei nessa comunidade pesqueira afro-indígena. O lugar é muito longe, uma hora e meia de avião – avião das Forças Armadas – até Puerto Lempira e depois mais uma hora e meia de barco, não tem acesso terrestre, um lugar muito isolado que eles chamam de pequena Amazônia hondurenha. Um calor... até a vegetação é parecida, muito úmido, muito verde, muita água. O que acontece é que o hospital da região tem uma câmara hiperbárica que reduz os danos dessa doença. Só que a câmara está desativada porque não tem gente formada para operar, então, o que está rolando é isso, ativar a câmara hiperbárica pra galera parar de ficar doente, porque essa é a principal atividade econômica. Eles são comunidade tradicional, também, então, de certa forma tem relação com a documentação que eu já faço.

Povos, territórios, ancestralidade e cultura são temas centrais de seus projetos autorais e permeiam grande parte das suas documentações fotográficas. Seus trabalhos revelam uma grande sensibilidade com as pessoas fotografadas e, podem ser conferidos através das imagens que a fotógrafa produz, nas quais podem ser notados um conhecimento que está para além da técnica dos aparelhos que utiliza para produzi-las. Suas imagens demonstram que ela constrói uma relação de confiança e intimidade com os fotografados. Seu estilo tem influências do fotógrafo João Roberto Ripper<sup>98</sup>, com quem colaborou, nos últimos seis anos, em viagens Brasil adentro para documentar comunidades tradicionais do semiárido mineiro, especialmente no norte de Minas Gerais.

Essa forma que o Ripper trabalha, da fotografia compartilhada, muitos alunos herdaram isso dele e eu sou uma dessas pessoas. Fotografia compartilhada é quando você produz junto com a comunidade. Eles são autores, de certa forma, e atores,

---

<sup>98</sup> João Roberto Ripper é um fotógrafo documentarista, humanista, que tem como proposta colocar a fotografia a serviço dos Direitos Humanos e da informação múltipla. Além dos documentários, realiza oficinas chamadas “Bem Querer” em áreas urbanas, rurais e em territórios de populações tradicionais. Tem como proposta de trabalho, realizar a fotografia compartilhada com as pessoas e comunidades fotografadas que consiste em uma edição de fotos feita em parceria com as comunidades que têm acesso às imagens em alta e média resoluções.

também, feito um coletivo, incluindo a edição das fotos. As pessoas têm o direito de ver e dizer se elas estão se sentindo representadas ou, não. Vai desde o começo. A comunidade aceitar a chegada dos fotógrafos, a participação deles no cotidiano, a edição coletiva... em condições ideais, o que a gente faz é, no final da documentação, projetar as fotos, reunir todo mundo, chamar a liderança, marcar a hora na igreja ou, na escola e mostrar o que a gente fez e, antes, a gente avisa que se alguém não se sentir representado ou, acha que vai se prejudicar ou, que essa foto não representa a realidade do local, por favor, se pronuncie que a gente apaga. Durante o processo de fotografar, também, às vezes a pessoa fala que não quer... então, a construção acontece dessa maneira. Tem vezes que não dá para projetar, mas, como a gente sempre deixa o material nos lugares, também, depois com o tempo a gente espera ter esse *feedback*. Como a gente costuma voltar nos lugares, a gente vai aprendendo... com os apanhadores de flores, muitas práticas são criminalizadas, como na pesca, então, tem lugares que quando você vai pela primeira vez, a galera não gosta. Tem coisas que você vai entendendo ao longo do processo fotográfico. É muito importante para a construção do trabalho que as pessoas sejam parte daquilo, né?! Senão, fica sendo só o meu olhar sobre eles, a minha visão. Eu quero que seja uma história sobre os povos tradicionais, sobre os apanhadores de flores, não uma história da Valda sobre os apanhadores de flores.

Valda realiza seu projeto fotográfico com apanhadores de flores sempre-vivas, desde 2012, com maior ênfase na Serra do Espinhaço, localizada ao norte do estado de Minas Gerais, região que abriga a maior concentração de flores sempre-vivas no mundo. Esta é a comunidade com a qual ela trabalha há mais tempo e onde reúne grande parte dos seus contatos sobre este tema. Mas, o trabalho tem expandido e até agora, ela percorreu mais de seis estados e, aproximadamente, trinta comunidades quilombolas, indígenas, vazanteiras, catingueiras, tentando abranger todos os tipos de diversidade social que o Brasil tem. Ao entrar para o mundo dos povos tradicionais, a fotógrafa revela ambições de ampliar a sua documentação para outras partes do país como Bahia, Jalapão.

O projeto é documentar os colhedores de flores no Tocantins, porque lá, também, tem capim-dourado. É o meu sonho fotográfico atual poder ir lá conhecer essa galera. Já estou em contato há algum tempo, mas tudo demora e ir pra lá, também é caro. Agora, o mais viável é ficar indo pra Minas, tanto no norte onde tem vazanteiro, quilombola, quanto no Vale do Jequitinhonha que é onde tem os apanhadores de flores. É pra esses lugares que tenho viajado ultimamente.

A coleta e comercialização das sempre-vivas ocorre desde a década de 1930 e foi durante a década de 1970 que a sua comercialização expandiu, incluindo, também, a exportação do produto. Atualmente, com o apoio de várias frentes repressoras, como a mineração e a monocultura de eucalipto que avançam na região do cerrado brasileiro e fazem uso de produtos químicos que contaminam a água e, também, o solo, provocando graves danos à diversidade da região reduzindo, assim, a área de prática desta atividade. Desta forma, a colheita das flores sempre-vivas vem sendo criminalizada, o que representa mais uma forma de opressão a esses povos, fazendo com que eles tenham que lidar com os desafios de uma agenda ambiental que não dialoga com as questões étnicas deles, uma problemática bem forte de disputa por terras que eles enfrentam. Para realizar esta documentação, Valda procura estar

inteirada dos acontecimentos, ela conta com o apoio de algumas instituições que fazem a sua intermediação com as comunidades visitadas, como a Comissão em Defesa dos Direitos das Comunidades Extrativistas (CODECEX), em Diamantina e o Centro de Agricultura Alternativa (CAA), no norte de Minas Gerais. Estas organizações são formadas, também, por moradores e extrativistas destas regiões que a convidam para fotografar eventos importantes, como manifestações em prol dos seus direitos e até festas de casamento. Quando surge a oportunidade de viajar para estas comunidades, Valda é recebida por eles em suas próprias casas.

Então, sempre que eu preciso ir ou, apresentar uma proposta, eu primeiro falo com eles (CODECEX e CAA). Mas, eu tenho contato direto com os moradores. Eles têm *whatsapp* e a gente tá sempre se falando: - E aí, tá calor hoje? Vai chover? Ah, hoje eu fui na cachoeira ou, hoje eu apanhei flores... a gente fica conversando. Mas, eu não faço nada sem passar por essas Comissões que são compostas pelos próprios moradores. Eu passo todas as fotos para eles, em alta, para eles usarem da forma que quiserem, sem precisar da minha autorização. Eles fizeram, recentemente, um calendário que tinha foto minha, do Ripper. Nos jornais locais eles usam para ilustrar alguma matéria. Nos processos jurídicos, também, porque, geralmente, o problema central de todas as comunidades é o conflito por terra, então, a galera costuma usar muito as fotos. Um desmatamento ilegal, extração de madeira ilegal. Nos processos jurídicos eles usam. Até as fotos que mostram o cotidiano deles, que eles cuidam daquela terra... então, tem um escoamento que eles usam para várias coisas.

No final de 2017, Valda realizou sua primeira exposição individual. “Porto – entre os espíritos e os peixes” que foi exibida no Ateliê da Imagem, localizado no bairro da Urca, Rio de Janeiro, sob a curadoria de Daniella Géó. A partir desta exposição, ela recebeu um convite do Centro Cultural Pequena África (CCPA) para expô-la lá, em seguida. Em nossa entrevista, ela conta como surgiram os convites para expor este trabalho.

A Daniella (Géo) é parceira do Imagens do Povo e a gente se conheceu nesse contexto de aula. Depois disso rolou um curso no Parque Lage em que ela aborda alguns documentaristas modernos onde ela tenta fazer uma relação entre documento e arte, acho que o nome do curso é esse “Entre documento e arte” e aí, ela me deu uma bolsa e teve uma leitura de portfólio no final e eu apresentei o “Porto” pra ela, acho que isso foi no final de 2013. Ela viu esse projeto, deu várias contribuições muito férteis, ela é muito boa. Leitura de portfólio eu recomendo que façam com ela que é muito visionária, sugere caminhos, referências. Eu só mostrei porque estava nesse processo de construção, não tinha intenção de expor, só queria mesmo uma orientação para continuar. No fim do ano passado, a Marian (Starosta) falou com ela que queria fazer uma exposição e pediu que ela indicasse alguém e ela sugeriu o meu nome, disse que eu tinha um trabalho em andamento, com maturidade e um recorte que poderia ser apresentado e elas me chamaram e eu aceitei (...) o Ateliê da Imagem é um espaço muito tradicional da fotografia aqui no Rio e eu lembro que eu ia naquelas sextas livres quando estava começando a fotografar e ficava ouvindo os fotógrafos falando, era uma coisa que mexia muito com o meu imaginário, do tipo, - Nossa, expor no Ateliê! E, no final, acabou acontecendo. Nossa, o mundo é louco, dá muitas voltas! Foi legal a experiência, todo o processo de produção, construção, a Marian foi muito generosa e a Daniella respeitou muito o trabalho, entendeu o espírito, fez a curadoria, perguntou o que eu achava, eu sugeri uma mudança ou outra, ela atendeu, no fim, ficou do jeito que eu queria. No CCPA também foi a

Daniella que sugeriu. Eu queria mesmo rodar para outros lugares (...) eu gostei porque tem essa relação com os Portos.

A série fotográfica “Porto” foi apresentada pela primeira vez, como trabalho de conclusão de curso na turma de 2012 da Escola de Fotógrafos Populares. A partir daí algumas fotografias deste conjunto foram exibidas em outras mostras coletivas. Seguida a formação na Escola, o Imagens do Povo ofereceu um novo curso para os alunos do projeto chamado “Capacitação: Fotografia Arte e Mercado”<sup>99</sup> que tinha como proposta de formação, a realização de uma exposição com o material produzido ao longo das aulas, no Centro Cultural Justiça Federal, no Rio de Janeiro. Em 2013, realizamos, *Na teia da memória* e, nesta ocasião, quatro fotos desta série foram selecionadas para compor a coletiva. Desde essa época que esse trabalho chama a minha atenção pela forma como Valda constrói o seu discurso. Procuo saber dela, como foi o início deste trabalho, quais influências foram importantes para a realização deste projeto.

Na época da EFP, em 2012, estava rolando muito o papo do documental poético, uma febre em 2012 e 2013 e, aqui no Brasil, só se falava sobre isso, agora, ninguém está mais falando e, eu acho que fiquei muito influenciada pelos artistas que trabalharam nessa temática. O Gustavo Pellizzon, com “Encante” virou a minha cabeça. Eu comecei a produzir esse trabalho dessa forma, muito influenciada por esse momento. Na Escola, o Antônio Paiva (professor de história da arte) mostrou para a gente a Graciela Iturbide, mexicana, maravilhosa, uma das minhas preferidas, sou o alter ego dela (risos). O Ripper, também, mais pelo olhar humanista que é base para o meu trabalho. Tem coisas na obra do Rodrigo Braga que me interessam, o trio de Minas (Pedro Davi, Pedro Mota e João Castilho), eu vi muitos trabalhos deles nessa época e com certeza isso reverberou no “Porto”. Claro que eu não fui lá “vou fazer igual” porque o trabalho não é igual, mas... eu não queria chegar lá em Sepetiba e fotografar urubu, o pescador com cara de sofrimento, peixe morto, lixo na praia. É uma história sobre perda, abandono, mas também é uma história sobre beleza, sobre a natureza, ancestralidade, sobre a cultura daquele território. Não queria fazer uma coisa muito literal, porque Sepetiba tem uma atmosfera meio bucólica, triste, às vezes, e eu tento trazer isso nas fotos e não tem nada a ver com rejeitar um documental mais tradicional que é o que eu gosto de fazer, sou bem tradicionalista nisso, mas nesse eu quis trazer.

Este trabalho é uma documentação poética, em andamento, que a fotógrafa realiza em Sepetiba, desde 2012. É o primeiro projeto pessoal de Valda Nogueira. Na verdade, ela o iniciou em 2009, quando ainda nem pensava em se tornar fotógrafa, mas que em posse de uma câmera, fez seus primeiros cliques retratando a figura de Iemanjá em meio a outras cenas no litoral da Baía de Sepetiba. O projeto, portanto, atravessa a sua trajetória como fotógrafa,

---

<sup>99</sup> Este curso, com duração de dez meses, foi oferecido exclusivamente aos ex-alunos da Escola de Fotógrafos Populares, com o objetivo de instrumentalizar os alunos a desenvolverem seus projetos fotográficos com um aprofundamento no âmbito artístico, através do contato com as especificidades do campo das artes visuais e o seu respectivo mercado. A programação do curso contou com a participação de importantes nomes das artes visuais no Brasil. As aulas foram realizadas em formato de palestras e através de visitas guiadas a galerias, centros culturais, ateliês e museus. O curso foi viabilizado através do patrocínio da Statoil.

tendo iniciado antes mesmo de ela se reconhecer como tal, tomando forma durante a sua formação na EFP e segue crescendo com novas imagens que autora incorpora ao material.

Todas as vezes que eu ia visitar a minha família (em Sepetiba) eu descia na praia e ia fotografar o pôr do Sol, a galera soltando pipa, as macumbas na praia. Então, tem material de 2010 e 2011, mas eu não fotografava pensando em um projeto. Esse entendimento da narrativa fotográfica veio com a Escola de Fotógrafos, então, eu dato o projeto de 2012 que foi quando eu comecei a pensar em que linguagem eu queria usar, que histórias eu queria construir (...) eu nunca vou fotografar com uma ideia. Simplesmente pego a câmera e fico lá, vou andando, vou andando, às vezes tem alguma coisa acontecendo, eu avisto algum objeto, alguma coisa que possa dar uma foto, fico parada esperando, mas não é um trabalho de criação, por isso que tudo nele demora. Muito tempo fotografando e eu tenho um conjunto pequeno de fotos porque tem dias que você vai na praia e não acontece nada e no dia seguinte não acontece nada e no outro também não e você fica meses sem ir e quando você vai também não acontece nada. Então, pra ter esse conjunto de fotos eu tinha mesmo que fotografar por muito tempo. É como se fosse um garimpo mesmo, vou rastreando a areia, os barcos, as pessoas, pra ver o que que aquilo ali vai me dar. Teve uma época que eu quis fazer uns retratos mais produzidos, umas coisas mais criativas, mas fico com medo de ficar muito forçado. Ainda não sei se vou fazer isso ou, como posso fazer isso. Quero tentar, eu tenho umas imagens, assim, na cabeça. Geralmente, os meus trabalhos têm alguma coisa a ver com a minha própria história, assim como é o “Porto”.

O engajamento e envolvimento de Valda nas fotografias que faz, revelam um afeto pelos temas que ela escolhe fotografar. Quer dizer, como um movimento de circularidade, ela encontra inspiração em sua própria história de vida, no lugar onde cresceu e passou a maior parte de sua vida, traduzindo o seu olhar sobre ele em imagens que nos apresentam uma memória afetiva do que viu, fez e viveu ali. Seu movimento de sair e visitar Sepetiba, contribui para uma abordagem mais preocupada em representar a sua experiência naquele espaço. Ela cita “Porto” como “um pequeno inventário afetivo do lugar onde cresci” e, ao documentar o processo de desterritorialização dos apanhadores de flores sempre-vivas, ela desenvolve uma narrativa preocupada em enfatizar a função política dos discursos que contribuem para tornar visíveis outras subjetividades, diferentes daquelas enunciadas pelos meios oficiais. Desta forma, o trabalho da fotógrafa assume um papel social que contribui para a produção de outros saberes e a construção de um discurso que apresenta outras perspectivas da realidade, em um esforço para substituir narrativas excludentes por informações mais complexas que apresentam outras versões da história, buscando romper com as conhecidas hegemonias de pensamento.

Eu acho que a fotografia tem uma coisa interessante que é ser uma espécie de passaporte pra diversos lugares e situações no mundo. Eu costumo dizer que eu fiz muito mais coisas na vida nesses poucos anos de fotógrafa do que nos meus anos de não fotógrafa, tanto os lugares que eu já conheci e de pessoas e de encontros... então, eu acho que eu vou rumo a caminhos que me levem para compreensão das coisas. Voltar ao lugar onde eu cresci me faz entender muitas coisas sobre mim mesma, visitar comunidades tradicionais me faz entender coisas sobre as minhas heranças, sobre as minhas raízes, eu acho que eu vou para onde eu possa ter entendimento das coisas e a fotografia tem me ajudado muito nisso.

O trabalho da fotógrafa contribui para uma produção de saberes plurais, trazendo o conhecimento de diferentes subjetividades e identidades. Dada a importância que tem para a autora o retorno de seus trabalhos para aqueles que a ajudam a construir suas narrativas, ela considera importante mostrar a série “Porto – entre espíritos e peixes” em seu lugar de origem, Sepetiba.

Com certeza, vou levar para Sepetiba! Não vai fazer sentido nenhum o pessoal lá não ver. Lá, tem dois centros culturais. Um com certeza rola, eu já conheço a menina que vai ficar amarradona de eu levar para lá. Mas, onde eu queria fazer mesmo é na Colônia de Pescadores só que eles estão reformando a Colônia, um lugar colonial, super bonitinho, meio barroco, mas todo em ruínas, em obras. Tem um tempo que eu não vou lá, então, não sei direito... é aonde vai ser a sede do Eco Museu de Sepetiba. Eu queria fazer lá, entre janeiro e fevereiro que é quando tem celebração a Iemanjá, quando o bairro fica mais movimentado. Essa colônia fica na entrada de Sepetiba, na beira da praia, é passagem obrigatória quando se chega a Sepetiba, mas vai depender se a sede vai ser lá mesmo. Se não eu faço no outro Centro Cultural, mas eu queria fazer nesse lugar.

Conforme descrito ao longo desta pesquisa, o debate racial ganhou bastante força nos últimos anos e vivemos um período em que as mulheres negras têm se organizado em todas as áreas de conhecimento, como na literatura, nas artes cênicas, no cinema. Simultaneamente, as fotógrafas negras têm buscado meios para se incorporarem ao hegemônico circuito fotográfico. Ciente da importância desta questão, Valda criou, no início do ano de 2016, o grupo virtual *Fotógrafas Pretas* para reunir profissionais, amadoras e estudantes desta área afim de discutir sobre a nossa presença e atuação nestes ambientes, como fotógrafas de arte, de publicidade, como pesquisadoras, etc.

Ser mulher e negra na fotografia é uma experiência muito solitária. É esquisito, não é possível que não tenham outras pessoas como eu. Aí, eu fui no *facebook* e comecei a procurar, mas foi um trabalho de formiguinha, entrei nos grupos de pretitude e perguntava se tinha fotógrafa, fui *estalqueando* mesmo, conversando pessoalmente, dizendo que tinha criado o grupo, se a pessoa não queria participar. Depois as meninas foram chegando, colocando outras e o grupo começou a crescer. Foi uma surpresa! Eu não conhecia muita gente, fui procurando nesses ambientes virtuais. Nunca tive uma perspectiva revolucionária com este grupo. Acho que a contribuição inicial já é ter essas mulheres organizadas em algum lugar, sabe?! Agora, eu sei que tem fotógrafa preta e, se eu precisar indicar uma fotógrafa preta lá em Sergipe, eu posso fuçar lá no grupo e ver se tem. A princípio eu queria fazer um mapeamento legal, ter isso sistematizado de uma forma bonita, pegar as meninas que são profissionais mesmo, compartilhar oportunidades de trabalhos, exposições, por que é isso o que os fotógrafos fazem, né?! É uma profissão que depende muito dos relacionamentos que você tem e, se as pretas estão isoladas, fica difícil. É uma coisa que eu ainda quero fazer, sistematizar essas informações, ter isso organizado.

A fotografia é entendida por muitos como uma profissão pouco receptiva para as mulheres e, também pessoas negras e isso tem nos instigado a abrir uma reflexão tendo em vista a necessidade de pensarmos outros parâmetros estéticos e éticos para os corpos racializados, vulneráveis e dissidentes. A Escola de Fotógrafos Populares, por mais que não tenha sido um projeto que pensasse diretamente a questão racial corresponde, certamente, a

um lugar de referência, aonde encontramos, um certo número de fotógrafas pretas. Por se tratar de uma oportunidade aberta a fotógrafos localizados no espaço que reconhecemos como periferia, seria estranho se não fosse assim. Esse debate sobre a produção invisibilizada de fotógrafas e fotógrafos negros que tem sido fomentado no Brasil nos últimos anos fez surgir, em novembro de 2017, no Rio de Janeiro, o *Coletivo Fotógrafxs Negrxs* que vem realizando reuniões mensais na região da Pequena África, como no Centro Cultural José Bonifácio, Docas Pedro II e Centro Cultural Pequena África. Por conta da sua formação recente, o coletivo que tem participantes de vários lugares da cidade com realidades, disponibilidades e compromissos distintos, ainda está formando suas propostas e objetivos, mas dentre os participantes mais frequentes, ficou estabelecido o interesse de aproximar estes atores para pensar coletivamente sobre a importância e a responsabilidade desta produção para a construção de um trabalho fotográfico que dê protagonismo à comunidade negra.

O que mais me intriga, pensando a questão racial na fotografia é essa questão da formação, porque a gente não tem ou, tem poucos fotógrafos negros de excelência no Brasil, por várias razões: estudar fotografia é caro, ter acesso a bons equipamentos é caro, a comunidade fotográfica não acolhe pessoas como a gente. Não que seja um problema ser autodidata, mas, por exemplo, a escola de fotografia é um lugar que você constrói redes por exemplo, não é só onde se aprende a fotografar, é ali que as pessoas vão te contratar, te indicar para trabalhos. Se a pessoa é preta e não consegue nem pisar naquele lugar, a formação dela fica prejudicada, o *networking* dela fica prejudicado e é por isso que as pessoas não conseguem se estabelecer na fotografia. As escolas de fotografia deveriam pensar essas presenças, oferecer cotas e trazer essas pessoas para estudarem fotografia. A escola tem um lugar fundamental na formação de qualquer fotógrafo. A EFP foi um curso especial. Seria ótimo que outras pessoas tivessem a oportunidade que a gente teve. As escolas hoje deviam pensar essas presenças, sabe? É isso, também, as pessoas chegam nessas escolas de fotografia e só aprendem sobre fotógrafos brancos. Isso são coisas que formam a nossa visualidade, a gente só conhece fotógrafos brancos. É difícil para o negro conseguir se estabelecer como fotógrafo (...) eu acho que a EFP foi o que mais transformou as pessoas. Trouxe pra mim um outro entendimento do que é a fotografia e aprender numa escola de fotografia popular foi muito importante. Estudar em um território popular, entender a importância da comunicação, o curso não era só sobre como fazer foto bonita, mas também, sobre como construir um discurso, relação com o território, com as pessoas... é fotografia humanitária, né?!

O feminismo negro produzido na América Latina e nos Estados Unidos nos fornece fundamentos para discutir novas perspectivas de conhecimento a partir da crítica à hierarquização de saberes como produto da classificação racial da população. No campo das artes, descolonizar o conhecimento é refutar os próprios padrões e valores, que, baseados nos princípios hegemônicos de uma universalidade ocidental, determinam o que pode e o que não pode ser aceito. Os discursos que as instituições criam, disseminam valores subalternizantes que estão representados em inúmeros objetos e mídias, buscando confirmar a superioridade branca e o negro como corpo racializado.

É um ambiente difícil, muito pouco receptivo para mulheres. Quem me vê no rolê coloca fé que eu sou fotógrafa? É um ambiente muito corporativo... talvez, se o racismo não fosse tão marcante no nosso ambiente eu trabalhasse muito mais. E como o debate racial começou a se inserir na fotografia, as pessoas procuram aquela preta fotógrafa, às vezes é a única que se conhece. Nesse ano, boa parte dos trabalhos que eu fiz era de cliente que queria mulher, era de uma editora mulher, a chefe era mulher. Muitos dos projetos que eu participei foram nessa pegada, mulheres me contratando para combater essa discriminação de gênero que é tão comum nos lugares (...) mas depende do ambiente em que eu estou fotografando. Quando eu viajo para a roça, não! Tô em casa, com os meus irmãos e eu não estou num contexto de estar competindo por um trabalho com outras pessoas. Com os apanhadores de flores, por exemplo, tudo eles falam comigo porque eu sou a fotógrafa deles, eles me colocaram nesse lugar. Se eu trabalhasse, por exemplo, em uma redação de jornal, provavelmente isso aconteceria. Se eu fosse fotojornalista, provavelmente eu teria mil histórias.

Podemos, portanto, perceber um conjunto de interesses que são atravessados por relações de poder e seus regimes de visibilidade e verdade. Assim, o desafio consiste em combater a desvalorização, a negação e o ocultamento das contribuições de outros saberes que fomentam uma produção preocupada em assegurar a dignidade humana, procurando garantir a visibilidade, o direito à diferença e a liberdade de expressão de artistas, pensadoras, ativistas, educadoras e curadoras que levantam questões políticas contemporâneas urgentes como as pautas de gênero, raça e classe.

Eu me coloco como fotógrafa popular no sentido de ser uma pessoa que fotografa o povo, povos e de ser mesmo uma pessoa popular, periférica, mas não no sentido de rotular a minha produção, eu circulo por territórios populares. As mulheres têm uma coisa de autoestima, de achar que o trabalho não está bom (...) a gente não pode esquecer que o mercado da arte e da fotografia é um mercado como qualquer outro, então, os desejos, as coisas que a gente admira, acha bonito e gosta é tudo fruto desse processo. As imagens de guerra, de explosão, confronto, foram estabelecidas desde sempre como uma imagem boa, forte... aí eu chego lá com fotos de florzinha?!? São desejos que são vendidos. Quando eu faço uma leitura de portfólio com as minhas floreszinhas, as pessoas acham bonito, mas dizem que não são imagens fortes. A indústria da fotografia exige isso e é, por isso, que as pessoas produzem essas fotos e se premia esse tipo de trabalho. E é uma coisa que a gente discute desde sempre, a ética e não sei o que, e no final, a foto que vai ser considerada boa é a foto de guerra.

Aproximadamente 85% dos fotojornalistas em atividade hoje são homens. Isso significa que uma quantidade desproporcional das imagens de notícias que consumimos, seja de guerra ou esportes, política ou moda, é moldada e filtrada através da lente destes profissionais que têm o poder de criar imagens, muitas vezes, mais preocupadas em reverberar suas maneiras de pensar e as experiências que os cercam. Sabemos que fotografias não contam apenas histórias, mas nos ensinam a maneira como devem ser interpretadas. A fotografia documental precisa, portanto, passar por uma revolução para que nós, mulheres possamos recuperar a propriedade de nossa própria imagem, autonomia e o reconhecimento de nossos projetos autorais.

Não é demais lembrar que, talvez, não haja um grupo mais desprovido de sua própria narrativa do que as mulheres negras e indígenas. Os primeiros trabalhos que Valda Nogueira realizou como fotógrafa foram batizados e aniversários e, hoje, a sua renda é proveniente de clientes institucionais, corporativos e cobrindo eventos. Ela continua a realizar assistências, pois segundo ela, “são legais porque sempre tem indicações para outros trabalhos e é uma forma de me conectar com pessoas e aprender, também”. Para o futuro, ela espera uma melhora na sua condição financeira para que ela possa ter maiores recursos para desenvolver as documentações que pretende realizar.

Eu queria, na real, poder contar histórias através de fotografias e poder viver só disso, de fotografia documental, mas tem uns riscos, se alguém te contrata pra fazer uma documentação, você já está subordinado ao *briefing* de um cliente, então, eu posso pegar o dinheiro que sobra de alguns clientes e fazer o meu trampo com os povos tradicionais do jeito que eu quiser, uma coisa paga a outra. Às vezes eu penso que seria lindo se grandes corporações me pagassem pra viajar, mas que liberdade eu teria? O lugar que eu queria chegar é esse de fazer só documental. Do jeito que tá, mesmo sem um investimento voltado exclusivamente pra isso, eu tenho liberdade pra fazer essas documentações.

Neste momento, a fotógrafa está focada em ampliar a sua cartela de clientes para continuar prestando serviços e tirar o seu sustento através de fotografias. “Eu durmo e acordo pensando em fotografar, em estar na rua com câmera, nos lugares, viajando, encontrando as pessoas, é isso o que eu gosto de fazer”, ela diz. Valda acredita que o seu trabalho ainda está em processo de amadurecimento e, por isso, não está preocupada, agora, em realizar novas exposições para os espaços de artes visuais. “Acho que eu tenho muito o que trilhar pra pensar em outras exposições. Tô muito longe, mas acho que estou no caminho (...) talvez, quando eu tiver outros projetos autorais eu me sinta mais convicta nesse lugar”. Podemos notar que de forma muito consciente, a fotógrafa Valda Nogueira administra os seus trabalhos e elabora estratégias de produção e criação para os seus projetos, mas é possível observar, também, que tais reiterações, além de suprimir a liberdade de criação, são capazes de enclausurar perspectivas de expressão e comunicação em artes, impedindo o alargamento de experiências por conta das barreiras impostas pela racialidade e o sexismo.

A seguir, apresento algumas imagens das séries fotográficas “Apanhadores de Flores Sempre-Vivas” e “Porto – entre os espíritos e os peixes” desenvolvidas por Valda Nogueira e que foram citadas ao longo da nossa entrevista. Minha intenção com a escolha destas fotos é apresentar, através deste pequeno recorte, imagens que dialogam com os depoimentos trazidos pela fotógrafa a respeito da maneira como ela reconhece os territórios que documenta e a cumplicidade que ela conquista de seus fotografados para criar seus trabalhos. Como podemos ver na Figura 2, mesmo que Valda esteja do outro lado da câmera, é possível sentir a presença

dela na foto, as pessoas posam para ela como se posassem para um parente, ou um amigo, o que ela é, de fato, e como ela se sente entre eles, um membro desta família, a fotógrafa de coletivos de pessoas de diversos territórios que confiam à ela a responsabilidade de ser portadora de mensagens sobre as realidades vividas pelas comunidades tradicionais, desde as denúncias sobre os conflitos e disputas que existem nestas terras que reprimem as suas práticas, seus conhecimentos ancestrais em troca de lucro e poder, até a beleza e o orgulho que os apanhadores de flores sempre-viva têm pelo trabalho que realizam, junto com a sua preocupação pela preservação do ambiente onde vivem, para que ele possa continuar a oferecer sustento e trabalho. Para muitos, esta é a terra em que nasceram, que foram as terras de seus, pais, avós... o direito inegável de viverem nelas sem coações e sem opressões.

Por outro lado, as imagens do ensaio fotográfico “Porto – entre espíritos e peixes” têm um forte apelo estético. É uma história contada na Baía de Sepetiba, lugar onde cresceu e que é uma fonte de referência para a criação deste trabalho. Nele, ela procura construir um memorial afetivo sobre o lugar e, para isso, cria imagens lúdicas para nos apresentar o seu olhar sobre a Baía de Sepetiba. Como se assistíssemos um filme clássico, em preto e branco que nos conta a história de uma comunidade pesqueira, com seus barcos decorados com fitas e contas para homenagear, com festa no mar, seu santo protetor. Personagens míticos povoam este lugar, transitando entre a terra e o mar, como um mensageiro entre esses mundos. A resistência deste território se traduz na sabedoria e conhecimento de quem já viveu muito para contar, uma entidade protetora da comunidade. Este belo ensaio poético resgata, ao mesmo tempo, as nossas pegadas neste lugar, discutindo, também, a relação do homem com a natureza.

Figura 2 - Comunidade Raiz, município de Presidente Kubitschek, fevereiro de 2015.



Fotografia de Valda Nogueira/ Imagens Humanas

Figura 3 - Comunidade Raiz, município de Presidente Kubitschek, fevereiro de 2015



Fotografia de Valda Nogueira/ Imagens Humanas

Figura 4 - Comunidade de Galheiros, Diamantina, fevereiro de 2015.



Fotografia de Valda Nogueira/ Imagens Humanas

Figura 5 - Imagem da série “Porto – entre espíritos e peixes”. Sepetiba, fevereiro de 2013.



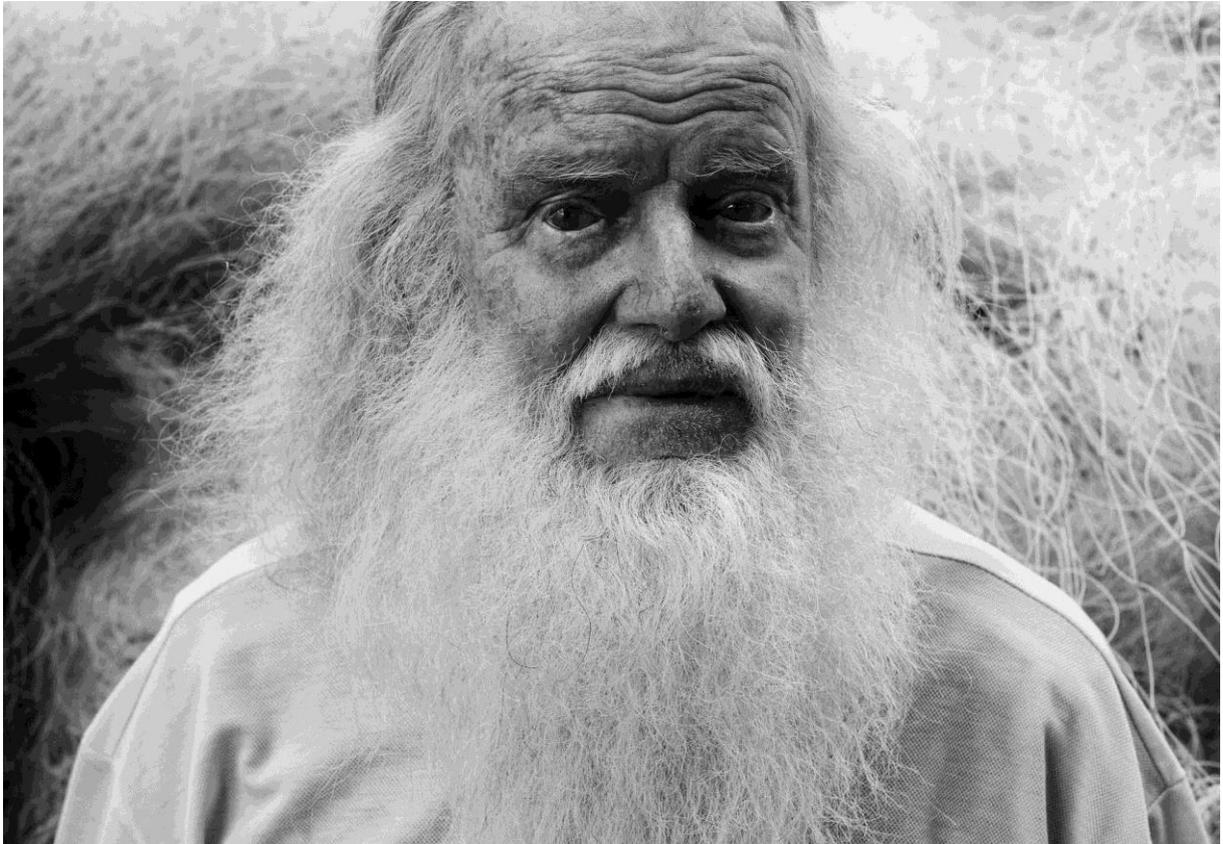
Fotografia de Valda Nogueira

Figura 6 - Imagem da série “Porto – entre espíritos e peixes”. Sepetiba, fevereiro de 2013.



Fotografia de Valda Nogueira

Figura 7 - Imagem da série “Porto – entre espíritos e peixes”. Sepetiba, agosto de 2013.



Fotografia de Valda Nogueira

#### 4 ANA LIRA: O CIRCUITO DAS ARTES VISUAIS ATRAVÉS DE ARTICULAÇÕES COLETIVAS

Ana Lira é fotógrafa e artista visual pernambucana. Seus trabalhos se debruçam sobre relações de poder e implicações nas dinâmicas de comunicação, articulando narrativas visuais, material de imprensa, mídias impressas, publicações independentes, intervenções urbanas, textos e, nos últimos anos tem desenvolvido, também, trabalhos de pesquisa independente, curadoria e projetos educacionais articulados com projetos visuais. Ela cresceu em um ambiente cultural e artístico, no bairro da Várzea, em Recife, durante a década de 1980. Pela sua casa passavam diversos artistas, pois seus pais faziam parte do Movimento Cultural da Várzea (MCV)<sup>100</sup>. Seu pai escrevia poesias e textos para peças de teatro e a sua mãe costurava figurinos e cantava para as trilhas sonoras das peças produzidas pelo MCV.

Na verdade, a minha casa é uma casa que praticamente, todo mundo cresceu dentro de um circuito de cultura. E, o Movimento Cultural da Várzea... a coisa que eu sinto, hoje, é que acho que ele tentava incorporar, tentava materializar o que seriam as bases do Movimento de Cultura Popular<sup>101</sup> (MCP) e tinha o objetivo de produzir os dados de aproximação entre os vários tipos de expressões artísticas. Eu lembro de meu pai contando que eles tentavam mapear todos os artistas do bairro (...) fossem eles com práticas mais populares, fossem eles pintores renomados e tal, e de todas as áreas. Então, tinha cantores, figuras que eram ligadas aos cortejos populares, como o pastoril e tal, tinha a galera do teatro, músicos, a galera de literatura, entendeu? Cineasta, todo mundo envolvido nesse processo e, eu me lembro fortemente de que uma das coisas que o MCV conseguiu de tão forte foi fazer uma exposição na Galeria Metropolitana. E, a Galeria Metropolitana, virou Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM). O MCV foi uma das poucas expressões que conseguiu desenvolver uma exposição grande, do tipo, mostrando o trabalho desses artistas nesse contexto, que era um contexto de arte mais formal. Ele se caracterizava muito por ter mobilizado ações em praças públicas, então, a Praça da Várzea era polo dessas articulações (...) era um movimento de artistas que tinham uma característica popular por um lado, mas eles também tinham referências de outros lugares, referências latinas, referências europeias, a galera lia muito os teóricos de esquerda. A galera que tinha frequentado a universidade seguia uma prática de arte marxista, os grandes nomes do teatro iam ler Brecht, essas figuras assim, mas por outro lado tinha uma outra questão que se relacionava com o entendimento de que existia uma produção de conhecimento ali, local, entre as tradições populares, entre processos de contação de histórias... então, tinha muito esse contexto<sup>102</sup>.

<sup>100</sup> O Movimento Cultural da Várzea foi um grupo que reuniu artistas, mestres de saber, educadores, ativistas, uma população participante e simpatizantes políticos das ações culturais do bairro da Várzea, em Recife.

<sup>101</sup> O Movimento de Cultura Popular (MCP) foi criado no dia 13 de maio de 1960, durante a primeira gestão de Miguel Arraes na Prefeitura do Recife. Suas principais influências vieram do movimento francês *Peuple et Culture* (Povo e Cultura). Suas atividades eram orientadas, fundamentalmente, para conscientizar as massas através da alfabetização e educação de base e tinha como objetivo, realizar uma ação comunitária de educação popular, além de formar uma consciência política e social nos trabalhadores, preparando-os para uma efetiva participação na vida política do país.

<sup>102</sup> A entrevista com Ana Lira foi realizada em duas partes. A primeira, no dia 19 e a segunda, no dia 26 de junho de 2018, ambas na cidade do Rio de Janeiro, durante o período em que participou da residência artística “Arte e Ativismo na América Latina – ano III (2018)”, na Despina.

Ana graduou-se em jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP) porém, o fato de gostar de desenhar e o seu interesse por questões ligadas à natureza a levaram a escolher o curso de Engenharia Civil, o qual cursou na Universidade de Pernambuco (UPE).

Na minha família, todo mundo enveredou para o campo do Direito, para poder se sustentar e saber se proteger, inclusive, pelas vias políticas, por conta das perseguições na ditadura – a família da gente foi pega pelas três ditaduras (...) com 23, 24 anos, comecei a andar com uma galera alternativa da faculdade, que tinham jornais alternativos, onde eu comecei a escrever e, depois, comecei a colaborar para uma revista virtual, a “Quadrado”. Migramos para a revista “Rabisco” e descobri que o jornalismo seria um caminho interessante, por ser uma profissão onde eu poderia aplicar todo o conhecimento que eu tinha adquirido. Tive uma professora maravilhosa que era a Paula Reis. Ela tinha trabalhado com o Movimento Sem Terra (MST) e me colocou como estagiária no Centro Sabiá, em Recife que é uma organização responsável pela implantação da agroecologia em Pernambuco. Fui trabalhar com os agricultores depois disso. Trabalhei, também, no GAJOP, que era um Grupo de Organizações Jurídicas do Estado de Pernambuco que era uma organização gigante que desenvolvia uma série de pesquisas sobre Segurança Pública e Direitos Humanos. Meu trabalho era desenvolver oficinas de comunicação nos bairros populares de Recife, entendendo o contexto da comunicação de base comunitária e tentar fortalecer as ferramentas que os coletivos populares tinham. Entrando na articulação com os coletivos comunitários eu migrei para a comunicação comunitária, popular e daí, para a comunicação independente, realizando fanzines, comecei a me envolver com os coletivos, todos. Eu dei um pulo. Virei pesquisadora da Rede Alcar, que foi fundada para debater os direitos da imprensa no Brasil, onde eu desenvolvi uma pesquisa trabalhando com jornais das décadas de 1940 e 1960. Foi quando eu descobri o jornal em que meu tio-avô escrevia, era o jornal da imprensa comunista. E aí, eu fiz meu TCC sobre esse jornal e entendi como funcionavam as estratégias de circulação da imprensa independente que era marginalizada no Brasil por ser libertária, de esquerda.

Ana relembra, durante a entrevista, que foi no período em que cursou jornalismo que a fotografia se evidenciou como uma possibilidade de expressão para ela. Nesse período, surgiu, em Recife, a oportunidade de fazer um curso de fotografia que formava jovens fotógrafos populares, realizado na comunidade do Pilar.

Dessa oportunidade nunca mais larguei a fotografia. Era um curso que não trabalhava a fotografia a partir da técnica, mas do sentir. Eu nunca consegui ser uma fotógrafa técnica (...) como você percebe o mundo a partir das práticas e dinâmicas da fotografia para se relacionar com ele? Essa pergunta alterou completamente a maneira como eu me relacionava com as coisas. A minha experiência fotográfica se tornou muito marcada por essa maneira de pensar. passei muito mais tempo me inscrevendo no aprofundamento de relatos do que numa construção técnica e estética, tudo no meu entorno vibrava de uma maneira tão forte que eu precisava escoar alguma coisa sintética para eu poder respirar. Eu fazia isso fotografando pessoas, fotografando as temáticas que me interessavam.

Estes ambientes e todo o conhecimento decorrente destas vivências a estimulavam. Após a sua formação em jornalismo, Ana deu continuidade aos estudos acadêmicos e realizou uma especialização em Teoria e Crítica da Cultura, com ênfase em Crítica Fotográfica e Artes, dentro do Programa de Jornalismo Cultural da Universidade Federal de Pernambuco

(UFPE) que a ajudou a fundamentar as bases do seu trabalho em projetos independentes e, também, na sua participação em coletivos literários e fotográficos.

Como eu não consegui entrar na pauta do jornal, tinha uma revista de cultura, além da Revista Rabisco, que eu fazia. Tipo assim, ninguém ganhava dinheiro, pelo contrário, quem virava editor da revista que tinha que desembolsar, que era quem pagava o site, etc. Foi com a Rabisco que efetivamente eu desenvolvi crítica cultural na prática de trabalho. A Rabisco tinha colaboradores no Brasil inteiro e eu gerenciava a rotina desses colaboradores por ter virado a editora da Revista. Em Recife, só tinha eu. Então, eu tinha que cobrir dança, teatro, cinema, música, música clássica... eu tinha que fazer tudo! Tinha a Feira Música Brasil, o Porto Musical... nesse processo, o que aconteceu foi que eu cobri todos os festivais de cinema, acompanhava o pessoal de dança, de teatro, das artes visuais, foram sete anos da minha vida em que todos os dias eu trabalhava em uma história dessas. Botava a minha mochila nas costas e viajava para o interior pra pesquisar poesia popular, não sei mais o quê e fotografando isso com filme, uma maquininha de filme. Descobri um filme da konica que era um konica 200 que ele tinha um recorte de azul e vermelho lindo de morrer e eu comprava, sei lá, uma caixa com 5 filmes por R\$ 20,00, pronto! Nesse processo eu comecei a produzir realmente crítica, inseri meu pai na história e ele começou a escrever para a Rabisco, também. Era uma revista quinzenal que teve cem edições. Eu fazia tudo. Recebia os textos da galera, editava tudo, montava tudo, já estava na fotografia... nessa dinâmica, papai deu uma apertada e disse que não dava pra ficar... por que a Rabisco era assim, eu fazia os meus freelas para pagar a Rabisco.

Um pouco antes de encerrar o seu trabalho na Revista Rabisco, Ana viajou a Istambul para fazer um curso de fotografia e, ao regressar, atuou junto a diversos coletivos como “Paspatu”, seu primeiro coletivo de fotografia, “Trotamundos”, que a ajudou a desenvolver projetos e estudar curadoria, o “Boivoador”, para o qual escrevia e fotografava e, em outras áreas, participou do fanzine literário “Vacatussa”, que existe há quinze anos. Após todos estes anos de parcerias ela decidiu descoletivizar a sua produção.

Isso não significa que eu não quero parcerias, continuo querendo e continuo trabalhando com parcerias, mas eu não queria mais um coletivo de linguagens. Porque eu não acreditava mais na linguagem como soberana mediante outras questões. Pra mim, faz muito mais sentido trabalhar com coletivos políticos do que com coletivos de linguagens. Com coletivos de linguagens você tem que ficar o tempo todo discutindo técnica, produções estéticas, sentido e não sei o quê e, eu não estou afim. Não quero saber porque eu faço fotos preto e branco, fotos coloridas, qual câmera você usa. Minha produção não se faz assim. Embora, agora, eu esteja sendo levada a entender melhor quais materiais eu estou usando nos meus trabalhos. Existe uma ruptura. Meus próximos trabalhos precisam pensar essa questão. O que eu sou, com o que eu me conecto e que materiais estão envolvidos com essas conexões. Hoje eu entendo a dificuldade que eu tinha com os coletivos técnicos. Isso fez com que eu olhasse para a minha trajetória e percebesse que não estava condizente com a energia que eu mobilizo no mundo, tinha um processo que não estava batendo. O que eu queria era ter pessoas pra dialogar sobre ideias que ajudassem a formar pessoas. Queria produzir conhecimento, ampliar, aprender.

Sua busca por um novo rumo profissional a tornou educadora de uma turma da Oficina da Palavra na Oi KaBuM!<sup>103</sup> de Recife, por dois anos. Era uma escola que formava profissionais da imagem, designers, programadores gráficos, videastas, fotógrafos. Esta foi a sua primeira experiência de trabalho em um espaço formalizado de arte, o que lhe proporcionou novas compreensões sobre as relações entre a educação popular, base da sua formação e, a produção artística legitimada pelo circuito.

Abriu uma KaBuM! em Recife. E, Samarone (Lima) que era o professor da Oficina da Palavra, um literato, estava saindo e precisavam de alguém para substituir ele e abriram uma seleção geral (...) quando eu entrei era eu fotógrafa, levando a Oficina da Palavra para uma relação entre fotografia e imagem e pensando na palavra não só enquanto palavra escrita, mas palavra enquanto língua e linguagem em uma articulação entre texto e imagem, processos, operações e dinâmicas de ruptura, uma coisa que para eles foi muito diferente. O que eu fiz foi não transversalizar o núcleo de uma maneira que ele virasse somente uma disciplina. Então, fui desenvolvendo um processo de empatia e projetos paralelos com os meus amigos da escola, com os agentes educadores, mas era um desafio estar ali com eles, porque todos eles, dentro do circuito, eram conhecidos como artistas. Em Recife, ainda tem uma prática, em alguns nichos, de que fotógrafo não é artista. Então, eu não era artista, estava em uma escola de arte, mas eu não era vista como artista. Principalmente se você estava numa fotografia documental mais crua. Mesmo que ela carregue uma série de significados distintos e uma série de elementos que não sejam de natureza clássica. Mas, os meninos foram acreditando que esse diálogo comigo era possível.

Neste processo, Ana pode compreender melhor, por acompanhar de perto, as disparidades entre a produção da juventude popular urbana e o conteúdo apresentado pelo circuito institucional da arte, como as operações estavam articuladas para fazer com que esse lugar do popular não fosse legitimado. Isso nos leva a entender, por exemplo, um dos motivos de hoje não haver, ou existem poucos artistas negros circulando nas artes visuais é porque não se olha para o que a periferia produz.

Nesta experiência de trabalhar num contexto formalizado de arte eu tive que trabalhar cultura, inclusive a minha própria. Estava muito mais próxima do que eu vivi com o MCV junto com os meus pais e que, embora, nessa época, houvesse uma mistura muito forte de linguagens, ainda, se pensava na arte popular como uma possibilidade de ser trabalhada para se tornar uma arte erudita. Um pouco do que se vê numa política muito forte, em Recife, que é a história do Movimento Armorial<sup>104</sup> de Ariano Suassuna que é a coisa de você beber na cultura popular, mas materializar isso a partir de uma estética, de uma experiência sensível que vêm de uma cultura ibérica erudita. Por exemplo, as artes visuais acolhiam a produção da periferia e trabalhos de matriz africana, somente a partir da cota, mas nunca a partir do conteúdo. Entender o que era essa fissura porque ali, na prática, as meninas que vinham de escolas públicas que tinham sido sucateadas pelo governo e os professores que não eram respeitados e tal, estavam lidando com um contexto educacional completamente distinto, aonde eles tinham que cumprir horário, construir uma dinâmica de respeito coletivo, aonde eles passaram a acessar referências que eles não tinham antes e a trazer para a gente referências que a gente

<sup>103</sup> Oi Kabum! Instituto que atua em 23 estados do país e promove, desenvolve e apoia 126 programas/projetos nas frentes de educação, cultura, inovação social e esporte.

<sup>104</sup> A idealização do Movimento Armorial partiu do dramaturgo e escritor paraibano Ariano Suassuna (1927-2014). Fundado em 18 de outubro de 1970, o movimento é um resultado de 25 anos de pesquisas com o objetivo de criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do nordeste brasileiro.

não tinha. Quando eu saía dessas vivências na KaBuM! não conseguia fazer mais nada (...) depois de dois anos, por uma série de razões eu decidi que o meu tempo ali já tinha ido...

Durante a nossa entrevista percebo que é forte a sua relação com a arte urbana e como educadora. Seus trabalhos são marcados por uma militância contra a negação da periferia como produtora de arte e tecnologia e ela utiliza, em suas propostas, estratégias para quebrar essas lógicas.

Durante muito tempo, quem me formou visualmente, foram os grafiteiros, os pichadores, a galera que trabalhava com intervenção urbana... e, como eu fazia fanzine e tal, dentro desse circuito, de alguma maneira, isso era uma coisa que me chamava a atenção. As estratégias de mídia de rua... essa possibilidade de você intervir, de alterar um espaço, promover um diálogo no espaço para as pessoas que estão passando por ali (...) eu tenho dificuldades de me relacionar com uma prática de formação normativa. Eu não tenho essa relação tradicionalista com os processos. Tô entendendo que a minha formação política e o meu viés crítico me afastavam dessa prática normativa. Muito depois, também, eu fui entendendo as dinâmicas de racismo que se inseriam nesse contexto, aquela coisa, né?! Quando o sistema não te acolhe porque você vai fazer esforço pra seguir as regras? Então, como eu não tenho zona de conforto, eu nunca me senti, também, na obrigação de atender essas expectativas e essas regras.

A narrativa de Ana Lira faz pensar, mais uma vez, se artistas negros no Brasil, hoje, têm, efetivamente, condições de circular as suas produções dentro dos espaços de arte da maneira como eles estão articulados, uma vez que o sistema está organizado para filtrar essa presença. A fala da artista revela, também, as tensões que envolvem também as artistas negras em torno desse problema.

As minhas questões com os processos de intervenções urbanas e a relação disso com o circuito das artes? O exemplo que eu dou é da exposição *Agora Somos Todxs Negrxs* se você pergunta onde estão xs negrxs no circuito das artes visuais. Eles estão do lado de fora. Porque? As práticas, efetivamente negras, não são vistas como arte, são vistas como artefatos. São vistas como resultado de uma cultura, não como uma produção de conhecimento crítico e nem como uma possibilidade de fruição, ou produção de uma experiência. Quando isso acontece, você cria esse tipo de relação com as coisas e as hierarquias começam a se dar. O que eu penso é que existe um grande desafio a ser enfrentado por quem está atuando na zona híbrida entre as artes de rua e o circuito mais tradicional da arte (...) por exemplo, minha conversa com Rosana Paulino está tensa nessa abertura por que ela fala que existe um *gap* entre Emanuel Araújo e ela<sup>105</sup>. Então, quer dizer que nada se produziu nas artes visuais no Brasil durante esse tempo? Olhei pra ela e disse assim: “- Gente, não é verdade. Se produziu, mas não está dentro da galeria! Está na arte urbana, está na música... está num lugar onde a galeria não legitima. E, se não está no lugar que a galeria não legitima, quem vai olhar e dizer que isso é importante?” Na verdade, essa é a minha grande questão, o que eu estou trazendo enquanto debate de um processo é que, se você não viu, não significa que não existe. Não é porque não foi legitimado pelo circuito que não existe. Existe! Está ali. É você que tem que abrir os olhinhos para ver e os ouvidinhos para escutar. Mas, que existe, existe. Existe uma produção visual negra gigante no Brasil.

<sup>105</sup> No dia 31 de agosto de 2017, o curador Daniel Lima recebeu os artistas Rosana Paulino, Ana Lira, Dalton Paula, Jaime Lauriano, Moisés Patrício e Maurinete Lima, participantes da exposição “Agora somos todxs negrxs?”, em cartaz no Galpão VB até 16 de dezembro do mesmo ano. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XpwO5EW4b4M>> Acesso em: 07 de março de 2018.

Estas questões que permearam a nossa conversa, sobre a presença de artistas negros no circuito das artes visuais, fizeram com que nos perguntássemos quantos artistas negros, efetivamente, tem condições de circular dentro dos espaços da arte da maneira como eles estão articulados hoje em dia, uma vez que a construção de trabalho artísticos demandam tempo e dedicação à pesquisa e produção, além dos custos intrínsecos a este tipo de realização. Ou seja, são várias as barreiras que restringem a entrada de artistas negros e populares neste sistema. Ela lembra de um debate realizado no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), baseado na pergunta estimulada em cima da Frente 3 de Fevereiro: onde estão os negros na arte? no qual Carlito Person, então coordenador da Galeria Janete Costa, afirmava que durante a sua formação em artes cruzou com poucos negros.

Eu sinto, por exemplo, que essa formação que eu tenho ela é completamente diferenciada da formação da maioria dos artistas negros que circulam no país. Não só negros, mas sendo classe média, classe média baixa, que moram nas periferias, nas comunidades, nas favelas, etc. Dentro das circulações dos artistas negros, o que tem se pensado muito é que: tudo bem, a gente aceita um artista que seja negro, mas tem que ser um artista negro intelectual, tem que ser um negro que pense sobre as coisas porque, afinal de contas, grande parte dos contextos das operações de artes são conceituais, então, se você não souber explicar o seu trabalho, como é que você vai sobreviver aqui? Temos um longo caminho pela frente... se a gente não tem informações sobre outras possibilidades de discussões como esta, a gente fica meio perdido em como referenciar esse lugar. Tem essa questão. Pensar nessas coisas é pensar, inclusive na possibilidade de olhar para isso. Peraí, quem antes esteve nesse lugar? Como agiu? Como contribuiu? Pensar essas dificuldades... não é um lugar fácil... nem todas as temáticas são aceitas, nem todas as técnicas são aceitas, nem todas as metodologias são aceitas... tem que negociar, também, a presença nesses lugares com o máximo de autonomia.

Ana Lira foi convidada pelo curador Daniel Lima para participar da exposição coletiva, *Agora somos todxs negrxs*, realizada em São Paulo e que teve a participação exclusiva de artistas negros de diferentes gêneros e cidades do país. A proposta inicial era que a artista apresentasse “Voto!”, trabalho que ela iniciou em 2012, após a eleição para prefeito, em Recife, o qual ela documenta pôsteres e panfletos de propagandas políticas espalhados nos muros e no chão da cidade que sofreram intervenções anônimas da população. As fotografias sugerem a intenção da artista em apresentar um manifesto sobre como a população percebe os meandros da política brasileira, revelando a erosão da imagem dos candidatos em tempos de crise de representação. Como este é um dos seus trabalhos mais conhecidos, tendo sido exibido na 31ª Bienal de São Paulo (2014) – *Como (...) coisas que não existem* – e, também, publicado em livro homônimo, Ana propôs à curadoria um novo trabalho, que seria um dos desdobramentos de uma pesquisa que ela vinha realizando.

Daniel queria exibir o “Voto!” porque era um trabalho que ele já conhecia meu, mais famoso e ele pensava nisso como um diálogo com a intervenção do Luiz de Abreu, que é uma performance que ele faz que tem uma série de bandeiras do Brasil no fundo, chama “O Samba do Crioulo Doido”, super potente. Eu falei não, não quero

mostrar o “Voto!”, porque eu já estava com cinco anos da “Não Dito”, cinco anos de “Voto!” nas costas... não quero virar refém desse lugar. Aí, eu pedi pra fazer outras coisas com a pintura, com os letreiros, uma história que eu venho desenvolvendo desde a “Não Dito” e o que eu fiz, na verdade, foi sair de uma coisa mais tradicionalizada que era o “Compro e Vendo Voto – Avaliação Grátis” para pensar o letreiro que é uma escola feita pra nomear coisas, pra vender coisas e, pensar nesse letreiro enquanto um lugar de produção crítica e como os letreiros de rua podem virar um processo de produção crítica. Eu comecei a estudar muralismo, a estudar letreiros, a estudar esses outros lugares de articulação.

Para esta mostra, ela desenvolveu a obra “Localizador QBAFECCQLF”, um letreiro *site-specific* com dimensões de 3,84m x 3,20m que ocupou a empena do Galpão que abrigou a exposição para, assim, criar uma interlocução entre a obra e as pessoas que transitassem no entorno daquele endereço durante o período de exposição. Uma das suas preocupações, enquanto artista, é abrir um diálogo com o público que não está necessariamente dentro dos museus e demais centros de cultura, mas como uma intervenção urbana, fazer com que seu trabalho interaja e se misture à paisagem da cidade. As pesquisas que realiza para desenvolver seus processos artísticos, geralmente se desdobram em mais de um trabalho. Este, por exemplo, é uma sequência da *Não-Dito*, projeto ganhador do Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2015 e apresentado no Museu da Arte Brasil - Estados Unidos (MABEU), em Belém que, por sua vez, é um desdobramento de “Voto!” e, foi pensado para ser realizado nesta cidade sendo, portanto, materializado em peças de acrílico, impressos em formato de santinhos eleitorais, cartazes, lona e um projeto audiovisual, além de materiais encontrados nas ruas como panfletos, cartas abertas, adesivos e cartilhas. Paralelamente à mostra, foi organizado um grupo de estudos semanal, aberto ao público, para debater os conteúdos que nortearam a pesquisa artística e propor relações com o cenário local.

Eu tento evitar, na verdade, produzir trabalhos completamente novos, em termos de temática. Como meus projetos estão eternamente em andamento, até eu achar que eu esgotei o tema, o que eu faço, na verdade, é tentar alimentar as pesquisas que estão em andamento. Não criar algo completamente novo. De repente, não consigo dar conta, porque, tem que estudar, né?! Tem que vivenciar as coisas, tem que andar, tem que discutir, se apropriar dos processos, os quais estão sendo criados e se desenvolvendo.

Sua participação na Bienal de São Paulo a tornou uma artista conhecida por realizar trabalhos que discutem processos democráticos a partir de dinâmicas de ruptura e relações de poder, que vem sendo trabalhada com grande ênfase pela nova geração de artistas negros. Desta forma, grande parte dos convites que ela recebe se inserem em mostras de arte contemporânea que exploram esta temática. Embora sua formação principal seja como fotógrafa, sua participação neste circuito ainda é muito restrita e a leva a acreditar que os convites lhe são feitos a partir de uma preocupação dos organizadores de festivais de

fotografia em diversificar o perfil de expositores que, geralmente, compõem a programação destes eventos.

Outros convites que me vieram especificamente porque eu era negra, vêm do circuito da fotografia. Eu trabalho há doze anos como fotógrafa. Embora, hoje, seja o que eu menos faço, ainda é um lugar de importância na minha existência. Eu me vejo como fotógrafa. Eu nunca fui o perfil de queridinha no circuito, mas como eu trabalho de uma forma distinta, eu não preciso estar num festival para falar do meu trabalho. Se eu observar a minha trajetória eu fui a pouquíssimos festivais enquanto artista convidada. A minha participação sempre foi eu indo para pesquisar outros artistas e ficando na plateia ou, no máximo, indo pra dar algum *workshop*, a quantidade de convites ainda é, muito restrita. Eu percebi que esses convites não eram feitos porque a galera reconhecia o meu trabalho, era porque já estava ficando feio não chamar. Eram convites meio cota útil que, surrealmente, eu não sinto nos convites que eu recebi no circuito da arte, por incrível que pareça.

Falando especificamente sobre a presença de mulheres negras tanto no contexto de arte contemporânea, quanto nos espaços destinados à promoção da fotografia nas artes visuais, percebemos que este ainda é um lugar difícil de ser ocupado. Ter acesso ao nome e a produção dessas mulheres é um conhecimento que está anulado até hoje. Em muitas das exposições coletivas que participa, Ana comenta que ela é a única artista negra. Até mesmo no circuito de arte urbana, o qual ela acompanha a produção, são poucas as mulheres negras grafiteiras que conhece, por exemplo. Curioso, como ela diz, é que “em Recife tem muitas mulheres artistas, não só muitas mulheres artistas, mas muitas mulheres produzindo o próprio circuito, principalmente, quando a gente se relaciona com as dinâmicas do circuito independente”. Mulheres que, hoje, ocupam cargos de direção em instituições importantes e que, muitas vezes, sacrificam suas práticas artísticas para assumir esse lugar de gestão.

Recife é uma cidade de muitas artistas. Agora, qual é a grande questão? Quando vinham exposições de fora de Recife a gente sentia que a seleção muitas vezes não contemplava a quantidade de artistas que tinham lá. A eterna ideia de que a maternidade compromete a vida das mulheres. Esse é um outro lugar que se precisa prestar a atenção, reorientar. Também, tem outro aspecto que precisa ser observado: existem muitas mulheres artistas que às vezes não são curadas e não aparecem dentro dessas exposições, tanto solo quanto exposições mais formais. É muito louca a quantidade de mulheres que estão produzindo e que não aparecem. O produtor é a alma da exposição, é quem faz a produção e quem faz a história acontecer e, dentro desse campo da produção, você tem uma quantidade de mulheres imensa! Se você pensa que o circuito das artes, também, são os bastidores, ou seja, a produção, a arte-educação, a pesquisa e a curadoria, você tem uma quantidade enorme de mulheres e isso precisa aparecer, para que o trabalho efetivo destas mulheres seja reconhecido como lugar estratégico. O que eu sinto, na verdade, nesse lugar do campo artístico é que é preciso, talvez, desafiar uma tentativa de dizer que esses trabalhos são tão importantes e potentes, quanto os trabalhos de homens que estão por aí. Mas também, tem uma questão que é entender porque as mulheres não encaminham esse gesto, se elas estão nas curadorias.

Ana Lira é uma das artistas selecionadas da 9ª edição do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia<sup>106</sup>, com o projeto “Terrane”, que é uma proposta de diálogo com a trajetória das cisterneiras do semiárido brasileiro e surgiu a partir de uma busca por respostas aos questionamentos que seu projeto anterior, “Mandala”, lhe trouxe. “A indústria da seca vende o Nordeste como um território de impossibilidades e o povo nordestino como alguém que precisa ser tutelado pelo estado”. Com “Terrane” a fotógrafa decidiu compartilhar um pouco do seu incômodo em relação à imagem que o Brasil carrega dos nordestinos, para isso, ela usa a fotografia como um meio para contar outras histórias e gerar debates sobre essa forma de compreensão. Com a ajuda da internet e de novas tecnologias de comunicação, Ana mantém contato constante com este grupo de mulheres, apesar da distância. Tais ferramentas são úteis, também, para viabilizar a proposta de construção deste trabalho. “A minha presença na vida delas não era necessária. A gente está juntas porque se gosta. Elas mesmas se fotografam e compartilham suas fotos. Eu não sou necessária nesse processo, mas a gente construiu um diálogo tão forte que elas me permitem fotografá-las e pensarmos juntas um outro Nordeste”, explica.

Ainda sobre este edital, a fotógrafa traz algumas observações sobre os critérios de seleção e o resultado final da chamada. Este é um dos poucos prêmios de fotografia que temos no Brasil que privilegia uma curadoria feita por mulheres e, esta edição, contou com a participação exclusiva delas, três, no total. No entanto, dentre os três artistas premiados não havia nenhuma mulher e dentre os 26 selecionados, 19 eram homens. Isso demonstra uma tendência entre curadores, tanto homens, como mulheres, em valorizar projetos que parecem ser construídos a partir de uma ótica masculina na produção de imagens e discursos e, assim, grande parte das propostas encaminhadas por mulheres seguem silenciadas, sob a alegação de não se enquadrarem aos padrões de seleção e premiação de grande parte dos concursos.

Me lembro muito de um texto de Gisèle Freund, chamado “Fotografia e Sociedade”. Ela fala, nos primeiros capítulos do livro, que quem desenvolvia as práticas artísticas na fotografia eram as mulheres. Os homens estavam desenvolvendo atividades de estúdio. E a grande pergunta é o quê? Se essas mulheres que tinham o tempo mais livre por terem mais poder aquisitivo e não terem que fazer um trabalho formalizado, de estúdio, que era um trabalho comercial e podiam se envolver com produção e experimentação estética, onde está essa produção? A gente vê a história se repetindo muito. Existem outras histórias de colaboração que são honestas, articuladas, mas, em geral, existe, para mim, uma discrepância entre a quantidade de mulheres que vem produzindo em todas as etapas do circuito da arte, como artistas, produtoras, curadoras, arte-educadoras, assistentes... existe uma disparidade entre a

---

<sup>106</sup> O Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, criado em 2010, é um projeto nacional, aberto a todos os artistas brasileiros ou residentes no país que contribui para a consolidação do Estado do Pará como lugar de reflexão e criação em artes. É uma realização do jornal Diário do Pará, com apoio institucional do Museu do Estado do Pará – MEP, do Sistema Integrado de Museus/ Secult-PA e do Museu da Universidade Federal do Pará – UFPA.

quantidade de mulheres que alimentam e retroalimentam esse circuito e os nomes que aparecem. Eu sinto que, com todas essas movimentações recentes, se abrem outros caminhos, mas são caminhos que, ainda, não nos dão uma autonomia completa. Esse caminho, também se abre como um processo de controle que vem a partir do tipo de temática que está sendo abordada, que classe social pode ocupar determinados espaços... existe, quase uma criação de padronização do que pode e do que vai ser aceito dentro desses circuitos.

Apesar dos rótulos e diversas formas de impedimento associados à produção de mulheres artistas negras no circuito das artes visuais, as realizações de Ana Lira ganharam bastante visibilidade nos últimos anos. Sua obra integra a “Coleção de Fotolivros” e faz parte da coletânea “Outras Fotografias da Arte Brasileira do Século XXI”.

Depois da Bienal, em 2014, eu voltei pra Recife já dando um curso e a gente fez o livro do “Voto!”, que teve uma primeira edição de cem exemplares que em dois lançamentos se esgotou. A segunda edição lancei no início de 2015, na Feira Plana. No ano de 2015, eu produzi a primeira etapa da “Não Dito”, nesse mesmo ano, eu fiz uma pesquisa de sete meses para montar o banco de imagens da articulação do semiárido. Foi importante, porque eu faço projetos com agricultores há mais de quinze anos e essa foi uma maneira de entender como é que a história do semiárido se articulava. Enquanto eu estava produzindo não parava de chegar convites. Ao mesmo tempo que chegava eu falava: “- Velho, eu não posso negar essas coisas!”, porque eram oportunidades de articular debates que me interessavam. Fiz o “Terrane”, comecei o “Papel de Foto”, fui para a exposição na Pinacoteca que eu tinha sido convidada por Mariano Klautau com o “Voto!”. Vou abrir a exposição *Agora Somos Todxs Negrxs*, saio direto pra Diamantina pra fazer a residência do “Terrane” com Eustáquio Neves. Recebo um convite de Moacir dos Anjos para fazer “Bandeiras da Revolução”. Fui à Fortaleza, participar do *Encontro de Festivais de Fotografia*, com isso tudo, estava editando o livro “Cordão” de Eduardo Queiroga, surgiu o convite da Despina, saiu o *Diário Contemporâneo*, onde eu tinha que produzir dois livros de artista pra mandar... socorro! Daqui do Rio eu vou para Belém, depois vou para a Paraíba dar uma oficina, vou para Salvador, tem convite para São Paulo, Belo Horizonte...

Apesar do momento promissor que vive em sua carreira artística, Ana tem a consciência de que tudo pode ser provisório e que um dia, talvez, seus processos de criação não façam mais sentido. Sem se iludir, ela entende que o atual contexto acolhe bem as suas propostas porque existe uma demanda por este tipo de discussão, é por isso, também, que seu trabalho reverbera tanto. De nenhuma forma, ela se sente uma artista consolidada no circuito das artes visuais.

Minha leitura de consolidação vai além de visibilidade. Eu acho que o trabalho tem outra visibilidade. Até porque é feito para ter mesmo. Não essa visibilidade institucional, mas uma visibilidade pública, porque ele atua a partir de um diálogo com as pessoas e, assim, você vai construir propostas que, de certa maneira, vão fazer com que as pessoas interajam com elas. Se eu pego esse conjunto de bandeiras (durante a entrevista, Ana prepara um varal de bandeiras que será pendurado na rua como parte das materializações que ela produziu para a sua residência na Despina) e boto na rua, o trabalho ganha visibilidade porque as pessoas vão passar, vão olhar, vão querer saber o que é isso, como isso se processa, e aí, essas coisas vão se materializando e vão provocar uma discussão e isso faz com que o trabalho ganhe visibilidade. Eu acho que uma consolidação vem quando você já pode, para além de circular, pagar as suas contas com tranquilidade e isso, não é uma realidade para mim. Por exemplo, eu tenho participado e vou participar de coisas até o final do ano.

Mas, o que eu estou recebendo garante a minha participação confortável nas coisas, não me garantem uma existência para além disso. Agora, por outro lado, eu tenho podido, de fato, desenvolver minhas pesquisas, experimentar novas coisas do meu trabalho, ter acesso a leituras, experiências de desenvolvimento interrelacional maravilhoso com as pessoas, abrir canais de formação com outros núcleos e outros grupos, com certeza. Isso é uma coisa que é real e que, de fato, faz com que eu tenha muita sorte.

Esta entrevista que a artista Ana Lira me concedeu para compor a pesquisa de mestrado, foi realizada nos últimos dias da oficina “Sobre um sentir insurgente”<sup>107</sup>, a qual eu pude participar e que aconteceu durante a sua residência artística, na Despina. Foi nesta ocasião que aproximamos o nosso contato de forma mais pessoal. Nesta experiência, em que tratamos sobre território, tanto físico, como virtual e emocional, Ana nos provocou de diversas formas, a pensarmos as práticas ativistas e formas de ativar estas práticas como um corpo artístico que pode atuar no mundo coletivamente. O grupo de aproximadamente 25 participantes, na sua maioria mulheres se manteve motivado e presente até o último encontro.

A proposta dessa oficina foi desenhada a partir de um desafio meu. Eu já vinha inquieta, tinha sido desafiada pela minha própria existência nos direitos urbanos de qual era o meu lugar efetivo de articulação dentro da sociedade. Venho de uma família que tem isso e eu, de certa forma, neguei esse *modus operandi* porque eu não acredito em partido político como forma de organização, acho que eles têm vícios que não me contemplam e, entendo que o meu lugar é no campo da cultura, é no campo da arte. E foi uma forma de pensar como eu poderia unir as duas coisas. Um dos processos de ruptura está em a gente se fortalecer. Como é que a gente monta o nosso repertório simbólico para ir pra rua e como esse repertório simbólico se constrói a partir de processos de sentido, de perceber, de observar e pegar isso para entender e ser propositivo? Essa formação específica veio com esse processo. Eu estou cada vez mais interessada em lidar com pessoas pelo o que elas têm de potencialidades para construir e menos pela função que elas exercem no mundo. Para mim, o que interessa é: você está aqui e quer produzir o quê? Seu corpo artístico, seu corpo cultural, querem produzir o quê para essa coletividade?

Neste capítulo, dedicado à trajetória e produção artística da fotógrafa Ana Lira, anexo, a seguir, algumas imagens dos trabalhos citados nesta entrevista, como “Localizador QBAFECCQLF”, “Voto!” e “Terrane”, que fizeram parte de mostras coletivas realizadas nas cidades de São Paulo e Belém. Nestes trabalhos podemos observar a importância que a artista dá para uma construção autônoma dos processos criativos que estão para além de um enquadramento às demandas do circuito artístico. Somado ao fato de ser uma artista negra que integra exposições realizadas pelas instituições de arte do país, um lugar que considera difícil de estar pois, segundo ela, antes mesmo de ser vista como artista, ela é reconhecida como uma mulher negra que atua no circuito. Seus trabalhos não discutem, diretamente, o corpo negro,

<sup>107</sup> A oficina “Sobre um sentir insurgente” foi realizada no formato de grupo de estudo e articulação coletiva com o objetivo de mobilizar discussões e produções materiais, discursivas e simbólicas acerca das ações coletivas e insurgentes vivenciadas no Brasil atualmente. Foi organizada em cinco encontros semanais entre os dias 28 de maio e 25 de junho na Despina, no Centro do Rio de Janeiro.

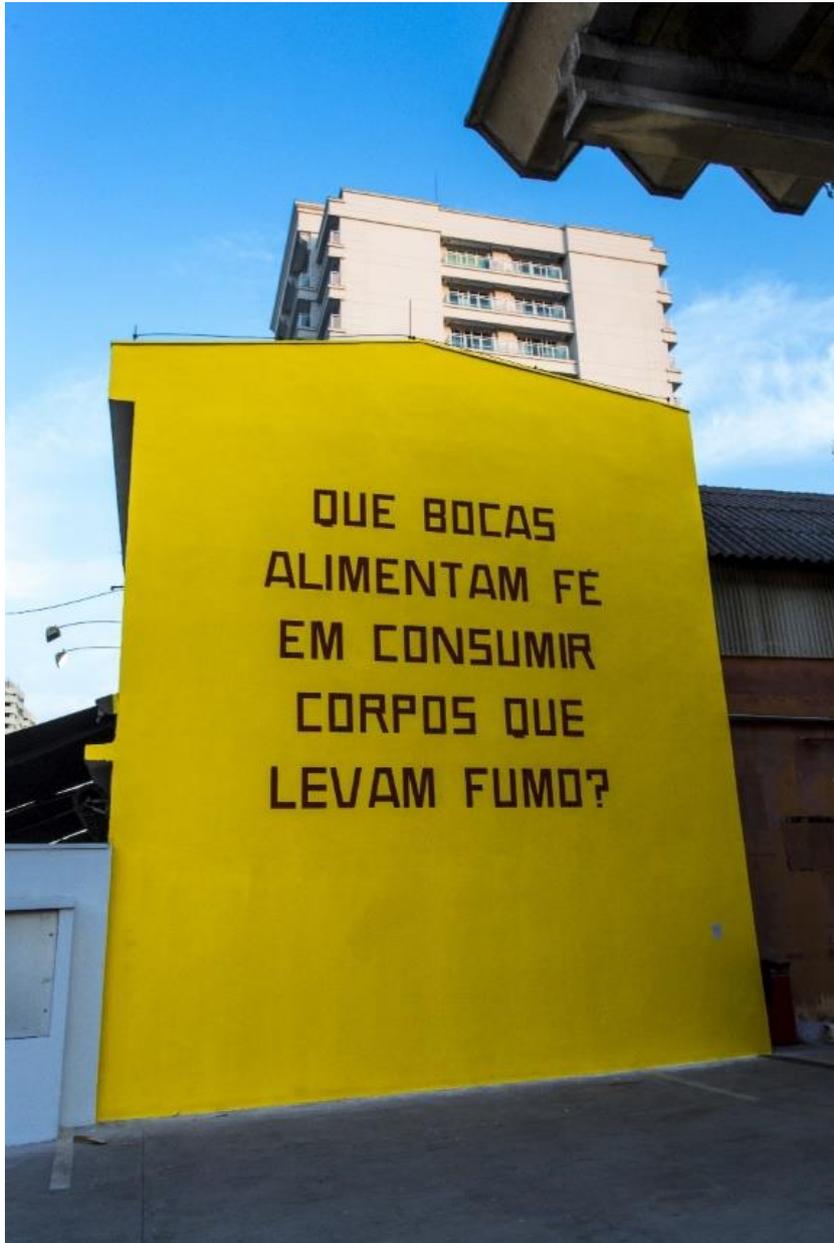
mas como as estruturas sociais estão construídas e atravessam estas vidas. É nas fissuras que o tempo provoca nas ideias formadoras destas estruturas que Ana Lira encontra os motivos dos seus trabalhos.

As obras da artista não estão, portanto, preocupadas unicamente com uma questão puramente estética das produções de imagem, a sua intenção é comunicar sem criar distrações para o espectador. No trabalho “Localizador QBAFECCQLF” apresentado para a exposição *Agora somos todxs negrxs* (Figuras 8 e 9), a autora que tem forte influência da linguagem visual urbana, encontrou nos letreiros uma forma de interagir com o público, tanto de pessoas que visitaram a exposição como o de passantes, já que o trabalho foi realizado na parede externa do espaço cultural. Além das suas dimensões, o uso de cores vibrantes e quentes como o amarelo, a tipografia da letra, a forma como a frase está construída, como se fosse um jogo de charadas, são os artifícios usados pela artista para trazer uma discussão sociopolítica do nosso país.

Os trabalhos da fotógrafa estão voltados para uma discussão sobre as relações de poder. Com a série “Voto!” (Figuras 10 e 11) ela trata sobre a crise de representação política em que vivemos atualmente através de registros de cartazes de propagandas eleitorais colados na rua, sobrepostos por outros cartazes de outras campanhas políticas, rasgados e, também, desbotados pela ação do tempo. Estas intervenções dão textura às imagens que mostram apenas um retrato da sombra do candidato, sem que possamos ver a sua verdadeira cara dentro de um gigantesco mapa de partidos e coligações políticas, o que sugere, nesse trabalho da fotógrafa, um manifesto sobre a natureza da política institucional brasileira, a saber, sobreposta e erodida pela ação pragmática de discursos eleitoreiros que não se sustentam.

O terceiro ensaio, “Terrane”, é realizado no semiárido brasileiro, junto com as mulheres cisterneiras. Nele, a fotografia serve como um instrumento facilitador para a sua aproximação com este grupo matriarcal que assume a responsabilidade de dar solução ao problema da seca que afeta a região, sem depender da ação de políticos. Nesta série, Ana se insere à organização de mulheres articuladas para garantir o acesso a um recurso básico, como a água, através da construção de cisternas para os moradores da região, assim, elas colocam a mão na massa, literalmente. Estas imagens procuram desconstruir alguns mitos que fazem parte do imaginário da população, como o de que as mulheres estão limitadas a certos tipos de realizações e a de que o povo nordestino é dependente de projetos assistencialistas. As imagens mostram o orgulho e a felicidade delas em desenvolver este projeto, mostrando um outro nordeste, criativo, engajado, empreendedor, feminino, ainda ofuscado pelos repetitivos discursos estereotipados que insistem em dizer o contrário.

Figura 8 - Letreiro. *Site specific*



Legenda: Projeto comissionado para a exposição *Agora Somos Todxs Negrxs*. Associação Cultural VídeoBrasil. São Paulo, 2017. Fotografia de Ana Lira

Figura 9 - Letreiro. *Site specific*



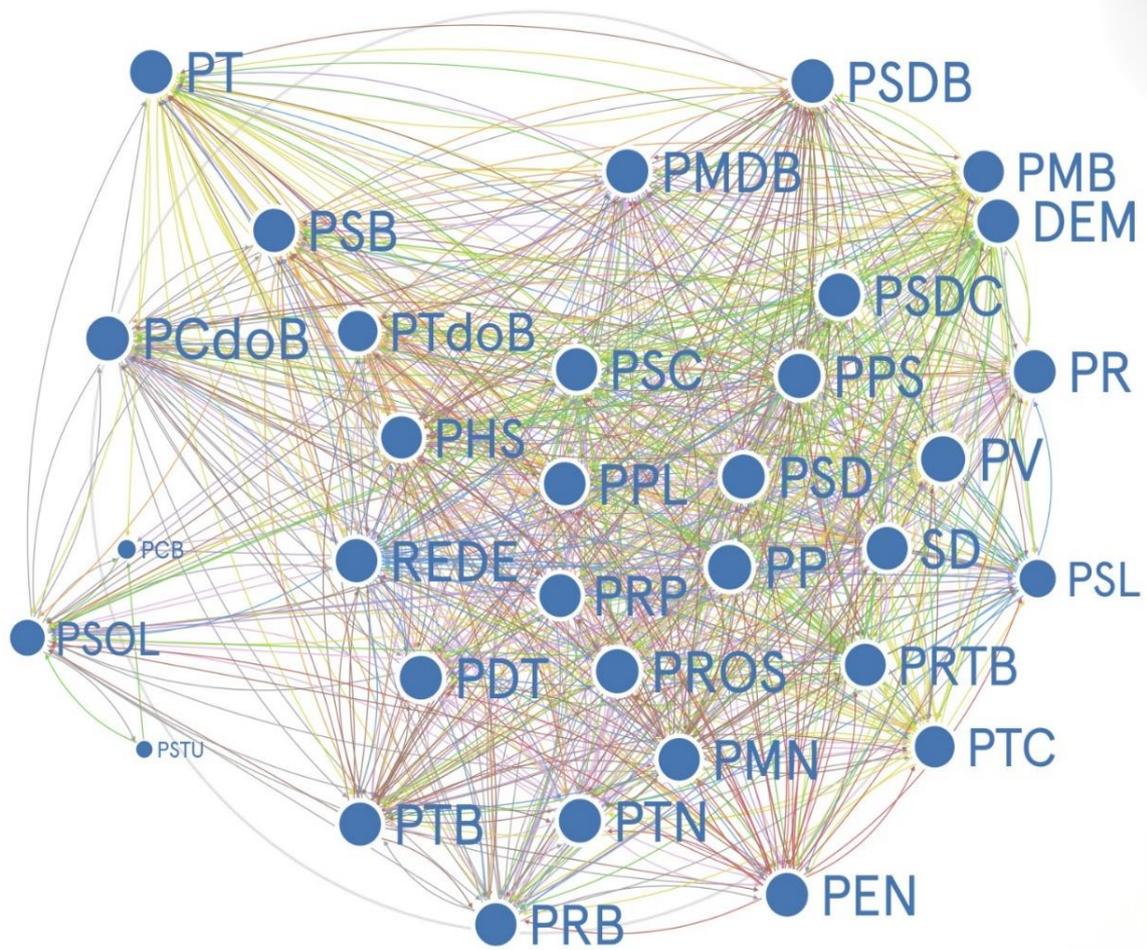
Legenda: Projeto comissionado para a exposição *Agora Somos Todxs Negrxs*. Associação Cultural VídeoBrasil. São Paulo, 2017. Fotografia de Ana Lira

Figura 10 - Da série *Voto!* (2012 -).



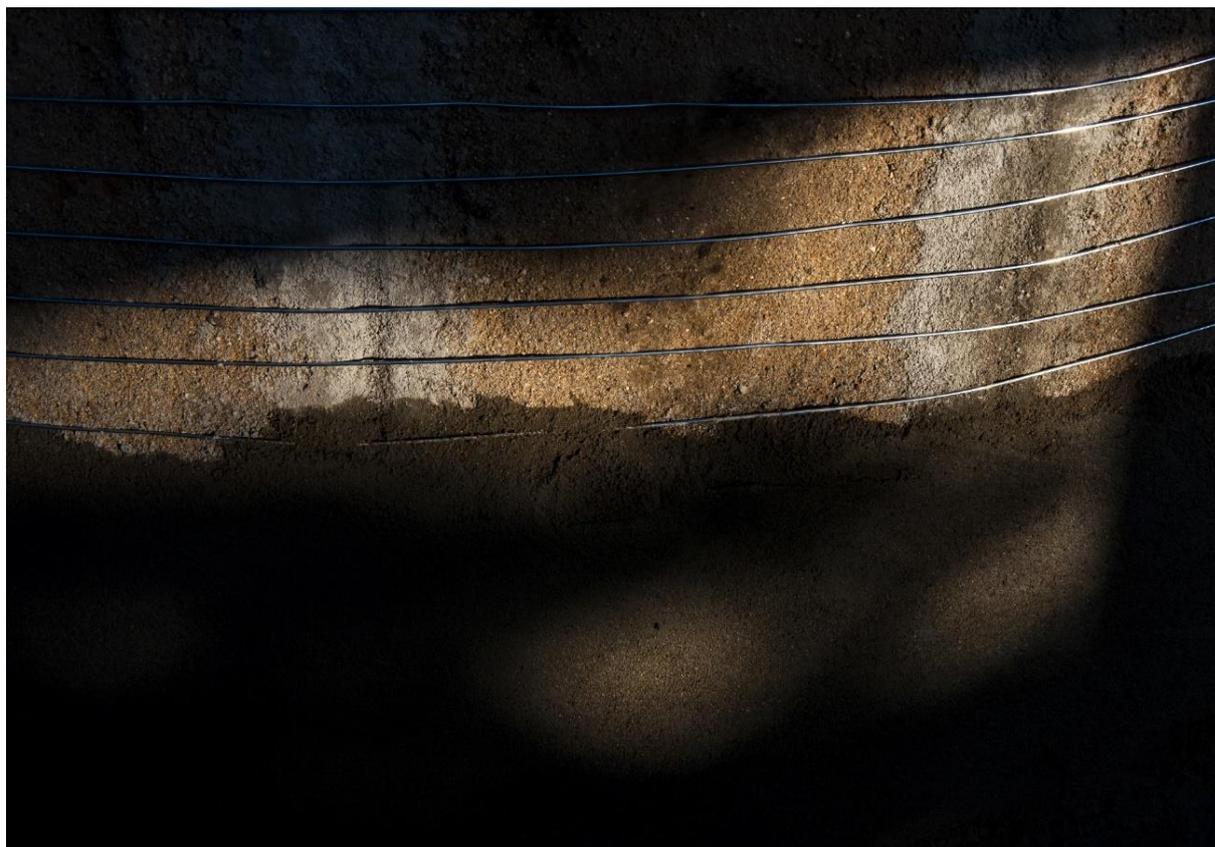
Fotografia de Ana Lira

Figura 11 - Mapa das Coligações Partidárias 2012 – 2016.



Fotografia de Ana Lira

Figura 12 - Terrane (2015 - ).



Fotografia de Ana Lira

Figura 13 - Terrane (2015 - ).



Fotografia de Ana Lira

Figura 14 - Terrane (2015 - ).



Fotografia de Ana Lira

## CONCLUSÃO

### Práticas em artes visuais

A oportunidade de realizar esta pesquisa me levou a contatar grupos voltados para o debate sobre as realidades do ser feminino negro e periférico, tanto fora, quanto dentro do circuito fotográfico e das artes visuais. Seguramente, este processo promoveu uma transformação nas minhas próprias referências, afinal, tratar sobre feminilidade e, sobretudo, feminilidade negra ainda é um tabu em certos grupos. Durante esta escrita, lembro quando meu irmão e eu éramos crianças e nossa mãe tinha uma câmera fotográfica, a Love da Kodak, uma maquininha descartável que já vinha com o filme embutido e embalada em um papel metálico. Era um aparelho manual, com flash automático e um negativo mais fino que o filme de 35 mm. As fotos vinham impressas nos tamanhos, 10x13 e 6x4 e depois de tiradas as 20 “poses” a própria máquina e não apenas o filme, era enviada ao laboratório. A prazo de entrega das fotos impressas era, em média, até três dias. Ao longo dos anos 80 a mãe, que não tem fotos da sua infância, registrou o nosso crescimento e a família, em geral, era a ela que os parentes recorriam para pedir uma cópia das fotos, que por sinal, eram nítidas e bem enquadradas. Preocupada em documentar a nossa infância, acredito que a fotografia servia para ela como um meio de guardar lembranças e testemunhos de nossas vidas acomodadas em imagens, uma forma de sentir-se incluída no mundo, superando àquilo que ela não pôde ter representado e materializado como provas e enunciações de sua própria vida. Ela lamenta não ter nenhuma fotografia de sua mãe.

De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado (Barthes, 1984, p.121).

Minha primeira câmera foi presente de um tio que viajava com frequência ao Paraguai nos anos 1990. A primeira câmera que eu comprei foi uma Olympus Trip, nos anos 2000. Foi com estas câmeras que iniciei meus primeiros passos na fotografia, registrando a convivência com amigos e familiares e, as paisagens que eu tanto gostava. Ainda não sei bem, se era o interesse de fotografar que me levava para rua, afim de captar as cenas e características do bairro onde eu morava e que chamavam a minha atenção, ou se o hábito de observar estes

espaços foi o que me levou para a fotografia, que funcionaria como um arquivo de memórias, onde eu poderia eternizar as “vistas” que eu tinha do “meu lugar”. Na verdade, acredito que os desejos se completavam. Como estudar fotografia e investir nesta carreira era financeiramente inviável para mim, somente em 2012 eu pude me tornar aluna e me formar em fotografia. A oportunidade veio através da Escola de Fotógrafos Populares, um projeto do programa Imagens do Povo, idealizado pelo fotógrafo João Roberto Ripper, em parceria com o fotógrafo Ricardo Funari e o professor Dante Gastaldoni, realizado com o apoio do Observatório de Favelas, na Maré. O curso, com carga horária de 600 horas, tinha em sua grade as disciplinas: História da Arte; História da Fotografia Brasileira Contemporânea; Filosofia, Ciência Política e Ética; Direitos Humanos; Programação Visual; Teoria Crítica da Comunicação e Publicidade Social e, claro, Fotografia. A EFP promoveu visitas de fotógrafos como Milton Guran, Miguel Chikaoka, Ângela Magalhães e Nadja Peregrino, Cícero Rodrigues, Ricardo Azoury, Jorge Leiva, dentre outros nomes, aos alunos. Toda esta estrutura, oferecida gratuitamente, formou turmas nos anos de 2004, 2006, 2007, 2009 e 2012. Como os patrocínios que viabilizavam a execução do projeto eram irregulares e vinham de diferentes fontes, cada edição da EFP foi realizada de acordo com os recursos aportados. O principal objetivo desta iniciativa era oferecer um espaço de estímulo e aprendizado na formação de jovens fotógrafos e fotógrafas como agentes multiplicadores ideais para difundir e documentar a história de suas próprias comunidades, mostrando que existe uma outra realidade para além da visão estigmatizante veiculada pela grande imprensa.

Este projeto parte da ideia de que democratizar a fotografia é derramar um olhar humano sobre a sociedade. Neste sentido, o que se pretende é trabalhar para que a fotografia seja um instrumento de arte, informação e de formação colocado a serviço do resgate da dignidade das classes populares e da ampliação dos direitos humanos. Isso realizado através da produção e da difusão de imagens (...) nas periferias e favelas das grandes cidades, a partir do olhar de seus próprios moradores. (...) buscamos materializar uma fotografia engajada e solidária, capaz de denunciar a dificuldade da existência dos que estão oprimidos, mas destacar também sua dignidade, sua sensualidade e beleza (Ripper, apud Carminatti, 2008, p. 61).

Iniciei o curso de mestrado com a perspectiva de dar continuidade aos ensaios fotográficos que eu vinha desenvolvendo desde a minha formação na EFP, baseados em uma documentação sobre os vazios e ruínas na paisagem da zona da Leopoldina<sup>108</sup> que vinha se transformando nas últimas décadas e, com mais intensidade, a partir das obras realizadas para a recepção dos eventos esportivos internacionais que aconteceram na cidade do Rio de

---

<sup>108</sup> A região da Leopoldina é a mais antiga da zona norte do Rio de Janeiro que abrange os atuais bairros de Manguinhos, Bonsucesso, Ramos, Olaria, Penha, Penha Circular, Vila da Penha, Brás de Pina, Cordovil, Parada de Lucas, Vigário Geral, Jardim América.

Janeiro<sup>109</sup>. Esta investigação se aprofundaria com uma discussão sobre a representação do subúrbio carioca no imaginário da cidade, como um espaço idealizado para ser o lugar do proletariado e das indústrias a partir da década de 1960, quando surgiu uma outra forma de distinção entre os moradores da cidade, vinculada aos perfis econômicos e culturais daqueles que habitam esta região.

Pela universidade, tive a oportunidade de ser selecionada para participar da exposição dos alunos do Programa de Pós-graduação em Artes da UERJ, *Planos de Contingência*, realizada entre os meses de abril e maio de 2017, na Galeria Candido Portinari, dentro do evento “27º UERJ Sem Muros”, onde pude expor algumas fotografias deste ensaio. As imagens escolhidas buscavam retratar indícios do que aquele local fotografado viria se tornar. Rupturas do tempo, fragmentos de uma época espalhados pelo espaço que tomaria novos contornos e atenderia a novas demandas.

Figura 15 - Paisagens do Imaginário.



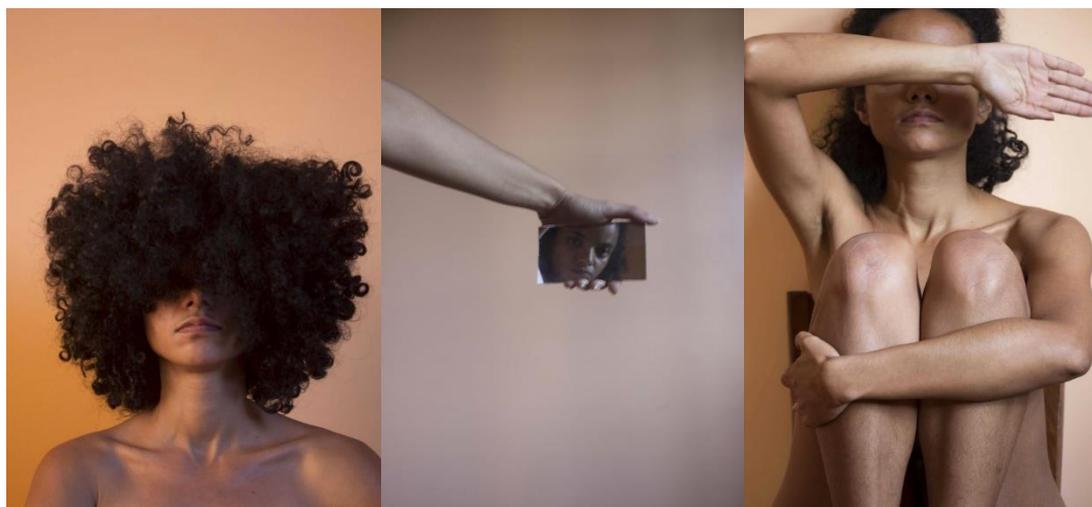
Fotografias de Thaís Rocha

No mês de outubro do mesmo ano, participei da *I Jornada de Imagens das Cidades – Vamos andar pelas cidades?*, organizada pela Professora Doutora Ana Paula Alves Ribeiro e realizada pelo Programa de Pós-Graduação em Educação Cultura e Comunicação (PPGECC) – UERJ/ Caxias, com o ensaio fotográfico *Autorretratos de uma mestrandia em artes visuais*. Comecei a desenvolver este projeto a partir do momento em que decidi mudar os rumos da pesquisa, ao me identificar com as fortes manifestações de mulheres que reivindicavam por respeito, igualdade de oportunidades e direitos na nossa sociedade e denunciavam o sistema patriarcal racista que nos anula, deslegitima e elimina. Eu ainda buscava um começo para organizar esta escrita e me inspirei nos conteúdos trazidos pela professora e, também, em algumas discussões realizadas por fotógrafas e outras artistas negras que encaram o desafio de quebrar a hegemonia dos discursos que existem a nosso respeito e vêm reescrevendo uma nova história em que se inserem as questões de gênero e raça. Este trabalho foi criado como

<sup>109</sup> O Brasil sediou, em 2014, a vigésima edição da Copa do Mundo Fifa 2014 e a cidade do Rio de Janeiro recebeu, em 2016, os XXXI Jogos Olímpicos de Verão.

um exercício de auto exposição para a câmera, ou seja, eu não fotografaria apenas a mim mesma, como uma *self*, mas buscaria uma maneira de construir representações a partir de sentimentos e sensações que advinham do contato com as narrativas criadas sob a perspectiva de mulheres negras que compartilham, através, de textos, poemas, encenações, performances e imagens relacionadas às experiências que perpassam nossas vidas, como as diversas formas de discriminação a que estamos submetidas e desvalorização do nosso potencial, nos fazendo acreditar não somos capazes de nos realizarmos. A produção dos autorretratos foi um canal de respiro, um exercício de fôlego, para lidar com a densidade destas informações. Por outro lado, as trajetórias destas mulheres são inspiradoras e me fizeram perceber que eu não estava sozinha em meus dilemas. Este trabalho foi desenvolvido dentro de uma rotina quase diária com o auxílio de um tripé e uma câmera semiprofissional, instrumentos com os quais busquei criar um diálogo com a técnica do aparelho fotográfico usando recursos bem simples, como a luz natural, as sombras e contornos.

Figura 16 - Autorretratos de uma mestranda em artes visuais.



Fotografia de Thaís Rocha (2017)

Em outra atividade acadêmica, acompanhei, na cidade do Rio de Janeiro, alguns encontros, onde mulheres compartilhavam suas experiências sobre o ser feminino e ser negra no Brasil. Dentre eles, destaco o *Encontros do Laboratório de Experiências Feministas Negras*, elaborado e ministrado pela Professora Fátima Lima, colaboradora do Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-raciais (PPRER), do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ). Este curso, em sua primeira edição, foi

realizado em parceria com a Casa das Pretas<sup>110</sup> e apresentou as perspectivas do feminismo negro através de autoras brasileiras, latinas e norte-americanas como Lélia Gonzalez, Luiza Bairros, Sueli Carneiro, Ochy Curiel, Yuderkys Espinosa, Audre Lorde, Angela Davis, bell hooks, dentre outras, que têm comunicado as experiências das mulheres negras em contextos pós-coloniais, decoloniais e diaspóricos.

O fato é que, enquanto mulher negra, sentimos a necessidade de aprofundar nessa reflexão, ao invés de continuarmos na reprodução e repetição dos modelos que nos eram oferecidos pelo esforço de investigação das ciências sociais. Os textos só nos falavam da mulher negra numa perspectiva socioeconômica que elucidava uma série de problemas propostos pelas relações raciais. Mas ficava (e ficará) sempre um resto que desafiava as explicações. E isso começou a nos incomodar. Exatamente a partir das noções de mulata, doméstica e mãe preta que estavam ali, nos martelando com sua insistência... (GONZALEZ, 1984, p. 225)<sup>111</sup>.

Em paralelo ao estudo dessas referências, o encontro também abrigava relatos pessoais das participantes que externavam para o grupo suas memórias e trajetórias como mulheres negras que enfrentam os preconceitos praticados pela sociedade que as desprivilegia. Muitas de nós, ansiavam pelo próximo encontro, por ser ali, um dos poucos lugares de compartilhamento onde encontrávamos o acolhimento que nos fortalecia e fazia sentirmo-nos compreendidas.

Outra atividade que considero importante destacar, foi o convite que recebi para participar do ciclo de mesas “Mulher em Foto” realizado pelo *FotoRio 2017 – Encontro Internacional de Fotografia do Rio de Janeiro* sob a coordenação da Professora de Fotografia do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro – IFRJ, Silvana Louzada. O evento foi organizado em oito encontros no formato de palestras, projeções e debates, durante o mês de junho, no Centro Cultural Correios e está registrado em áudio a ser transcrito e encaminhado ao Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI), da Universidade Federal Fluminense (UFF), que disponibilizará o documento para consulta. As mesas abordaram temas variados a respeito da produção de fotógrafas brasileiras e foram compostas por pesquisadoras e fotógrafas vindas de várias partes do país, como Amapá, Alagoas, Bahia, Minas Gerais, Paraná, Pernambuco, Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro, para dar seu depoimento e participar desta ocasião que permitiu a reunião de

---

<sup>110</sup> Casa Das Pretas é um novo espaço de encontros, acolhimento, de produção e prática de saberes específicos da vivência das mulheres negras, coordenado por Neusa Santos, Edmeire Exaltação e Ana Beatriz, está localizado na Lapa, na cidade do Rio de Janeiro.

<sup>111</sup> GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. In: *Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs*, 1984, p. 223-244.

mulheres que têm se interessado e atuado nesse movimento de conexão e amplificação de vozes que as mulheres da imagem estão provocando no Brasil.

Fui mediadora na mesa “Fotógrafas Pretas” que apresentou os trabalhos das fotógrafas Fernanda Dias (RJ), Lita Cerqueira (BA) e Valda Nogueira (RJ). A reflexão que trouxemos para a mesa foi acerca da visibilidade que as mulheres negras vêm buscando como fotógrafas a partir de duas gerações de mulheres. Foi uma oportunidade rica estar reunida com elas nesta atividade. Fernanda Dias, que fotografa desde 2004 apresentou seu projeto autoral Raízes do Vale, formado por imagens da religiosidade, manifestações de cultura popular e agricultura familiar na região do Vale do Café, interior do Estado do Rio de Janeiro, lugar em que moravam os avós e onde ela cresceu. Trouxe, também, fotos da sua documentação no Quilombo São José da Serra, em Valença/ RJ. Lita Cerqueira, a mais experiente entre as fotógrafas, tem uma carreira de quarenta anos e o seu olhar esteve voltado para a condição do negro brasileiro, especialmente na Bahia. São fotos do jogo de capoeira, da vendedora de acarajé, das crianças e mulheres trabalhadoras, das festas religiosas e outras manifestações populares. E, a fotógrafa carioca Valda Nogueira, que generosamente participou desta pesquisa concedendo uma entrevista, – apresentada no capítulo II – trouxe para a mesa, uma seleção das suas fotos sobre a documentação que vem realizando, desde 2012, junto aos povos tradicionais do Brasil, entre quilombolas, indígenas, vazanteiras, catingueiras e imagens do seu ensaio fotográfico “Porto”, o qual ela classifica como “um pequeno inventário afetivo do lugar onde cresci”. Em ambos os trabalhos, ela demonstra uma busca pela compreensão das coisas, como se percorresse o lugar onde cresceu para descobrir mais sobre ela mesma e visitasse as comunidades tradicionais para encontrar sua ancestralidade, heranças e raízes.

Em 2018, cogitou-se não realizar o *FotoRio*. A atual gestão pública, nas três esferas de governo, providenciou o corte de recursos destinados à produção de cultura na cidade. Vale lembrar que, uma das primeiras medidas tomadas a partir do golpe político-jurídico-midiático no Brasil, em 2016, foi a tentativa de fechar o Ministério da Cultura. Neste período, também, a corrupção levou muitos estados do país a declararem falência, como é o caso do Rio de Janeiro que teve, por conta disso, seus dois últimos ex-governadores presos junto com boa parte dos seus secretários e assessores, acusados por uma série de crimes relacionados ao desvio de verba pública. Somado a isso, torna-se eleito nesta cidade, um prefeito que é bispo evangélico e atua em favor da discriminação de manifestações de matriz africana, como por exemplo, o veto a projetos de lei municipais que reconhecem o Quilombo da Pedra do Sal e a roda de capoeira como patrimônios imateriais da cidade. Políticos que nos representam nos três poderes, salvo exceções, também, estão articulados para esvaziar a titulação de

Patrimônio Mundial do Cais do Valongo, concedida pela UNESCO. Nas palavras do fotógrafo e antropólogo Milton Guran<sup>112</sup>,

O Cais do Valongo é um sítio de memória sensível. Apesar de ser um sítio arqueológico, ele não foi tombado por sua arqueologia (...). Foi tombado por seu valor simbólico. É o mais importante e significativo vestígio material da chegada dos africanos às Américas, decorrente de um tráfico de escravos, hoje considerado crime contra a humanidade. Esse valor simbólico precisa ser apresentado, explicado e interpretado (...). A interpretação mais clara é a de que não há interesse da prefeitura e do governo federal de que a titulação do Valongo produza um efeito transformador. A candidatura foi proposta dentro de um projeto de valorização da cultura de matriz africana e é isso que está sendo esvaziado. Pensando a forma como a administração Crivella se coloca diante das matrizes africanas na cidade do Rio de Janeiro, com absoluto descaso e desprezo, acho até que é bastante coerente. Retiraram ajuda ao Instituto Pretos Novos, ao samba, à Feira das Yabás, ao Jongo, proibiram as rodas de samba. É uma administração contrária à matriz africana. Está dentro da sua coerência de ação abandonar e desprezar o Cais do Valongo<sup>113</sup>.

Contra todas as tendências, a edição de 2018 do *FotoRio* aconteceu e foi nomeada como *FotoRio* Resiste<sup>114</sup>. Neste formato, o festival contou com o incentivo de muitos colaboradores que participaram de uma campanha de financiamento coletivo, organizada para arrecadar os fundos necessários para viabilizar a estrutura do projeto. A coordenação do evento ficou a cargo de uma comissão de fotógrafos e, uma programação que se esperava modesta, tomou grandes proporções, devido a adesão de muitos fotógrafos e fotógrafas interessados em expor seus trabalhos no festival. Desta forma, surgiu um novo convite para participar do *FotoRio*, desta vez, como integrante do “Coletivo Fotógrafxs Negrxs”<sup>115</sup> que apresentou a proposta de realizar uma convocatória para que fotógrafxs negrxs de todo o Brasil encaminhassem trabalhos relacionados ao título da exposição, *Herança e Futuro*. Outra reivindicação do grupo que deliberou as decisões para a organização da exposição era de que a curadoria fosse feita por integrantes do coletivo em diálogo com o curador da galeria. O

<sup>112</sup> Milton Guran é fotógrafo e antropólogo. Coordenador-geral do *FotoRio* e membro da diretoria da Rede de Produtores Culturais da Fotografia no Brasil. Desde 1992, desenvolve pesquisas sobre as relações do Brasil com a África, notadamente no Benim e no Togo, tendo publicado diversos livros e artigos sobre o tema. Atualmente, é vice-presidente do Comitê Científico Internacional do Projeto Rota do Escravo – Resistência, Liberdade e Patrimônio da UNESCO. Como consultor do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, coordenou o grupo de trabalho responsável pela elaboração da candidatura do Sítio Arqueológico Cais do Valongo (Rio de Janeiro) a Patrimônio Mundial, obtido em julho de 2017.

<sup>113</sup> Entrevista concedida à *Revista Cult* nº 238, ano 21, setembro de 2018, pp. 10-12.

<sup>114</sup> Foi organizada uma comissão de fotógrafos atuantes na cidade do Rio de Janeiro, que se reuniu para debater alternativas ao cancelamento do festival. Decidiu-se por manter a realização do evento, mas sob a chancela *FotoRio* Resiste, como uma forma de protestar e denunciar a forma como a cultura, em geral, vem sendo tratada pelos poderes públicos no Brasil, particularmente no que toca ao segmento fotográfico.

<sup>115</sup> Grupo que vem realizando rodas de conversas mensais na região da Gamboa, na cidade do Rio de Janeiro, desde dezembro de 2017, com o intuito de formar uma rede de fotógrafas e fotógrafos negros e discutir a formação do olhar destes fotógrafos para a construção de uma narrativa fotográfica que dê protagonismo à comunidade negra.

estudante da Escola de Belas Artes (EBA), Rafael Lino e eu, junto com o curador Marco Antonio Teobaldo, recebemos, em duas semanas, o material de mais de setenta fotógrafxs, 41 homens e 33 mulheres, vindos de todas as regiões do país. Meu interesse em realizar este trabalho, também, consistia na oportunidade de acessar a produção visual de fotógrafxs negrxs e saber mais sobre quem são eles, onde e como atuam. O perfil dos fotógrafxs participantes era distinto, compreendia, profissionais, amadores, aqueles que só fotografam com a câmera do celular, fotojornalistas, professores, pessoas que trabalham com cinema, produção de vídeo, de várias idades. A opção pela convocatória foi um meio de divulgar as ações do coletivo e, com isso, tentar ampliar o debate sobre a visibilidade de negrxs produtores de imagens. Seleccionamos 25 fotografias de diferentes fotógrafxs para a mostra. A produção foi realizada dentro de um curto espaço de tempo, em menos de um mês, abrimos a chamada de trabalhos, definimos o conceito, seleccionamos as imagens, recebemos os arquivos tratados para impressão e abrimos a exposição na data marcada, 18 de agosto, na Galeria Pretos Novos de Arte Contemporânea. No meu primeiro trabalho assinado como curadora e produtora de uma exposição, as parcerias realizadas foram fundamentais para o êxito do trabalho.

A diversidade de linguagens e temas apresentados nesta mostra trouxe de uma forma muito surpreendente obras com forte reverência às raízes africanas e ancestralidade, nos campos do registro documental e, também, na experimentação de ensaios. As imagens evocam temas emergentes e necessários para serem debatidos, como as diversas formas de racismo que ainda insistem em se manifestar, violência contra o jovem negro, misoginia, homofobia e exclusão social, que clamam por uma sociedade menos desigual, com o futuro mais digno e justo<sup>116</sup>.

Figura 17 - Convite de abertura da exposição “Herança e Futuro”

O FotoRio Resiste e Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos - IPN apresentam uma seleção realizada a partir de uma convocatória pública para fotógrafos negros

curadoria  
Marco Antonio Teobaldo  
Rafael Braga Lino  
Thaís Rocha

abertura  
**18 agosto 2018 - 15 h**

visitação  
20 agosto a 15 setembro 2018  
terça a sexta 13 h às 19 h  
sábado 10 h às 14 h

Rua Pedro Ernesto, 32 - Rio de Janeiro  
21. 2516-7089 [www.pretosnovos.com.br](http://www.pretosnovos.com.br)

HERANÇA  
E  
FUTURO

realização:  
IPN  
MUSEU MEMÓRIA  
FOTO RIO

foto: Valda Nogueira

<sup>116</sup> Jornal do Brasil. Caderno B, página 5. Publicado em 19 de agosto de 2018.

Um mês após a abertura no Instituto Pretos Novos, inaugurou a exposição *Arte Democracia e Utopia – quem não luta está morto*, em exibição no Museu de Arte do Rio (MAR), sob a curadoria de Moacir dos Anjos. De acordo com o texto curatorial:

Esta exposição quer falar do pensamento utópico que marca a arte brasileira recente. Uma produção permeada por interdições e invenções de classe, raça, gênero, religião e outros marcadores de diferença no país que existe agora. Uma exposição que amolece as fronteiras entre arte e política para abarcar uma e outra sob o signo da projeção de um devir que as tornaria, no limite, desnecessárias. Demandas de inclusão.

A artista Ana Lira que havia sido convidada a participar desta mostra coletiva, elegeu algumas participantes da oficina “Sobre um sentir insurgente”<sup>117</sup> para formar uma articulação de mulheres negras e construir uma obra para esta exposição. O aceite ao convite se deu, portanto, através da formação da coletiva Amò, que significa barro, na língua ioruba, composto por Ana Lira, Marina .S. Alves, Marta Supernova, Thaís Rocha e Thaís Rosa. Enquanto artistas-articuladoras-ativistas percebemos o significado destas ações. Sabemos que corpos desaparecem, terreiros são invadidos e destruídos, escolas de samba perseguidas, desmontes de ações de arte-educação e títulos que são negados fazem parte da mesma gramática da exclusão, que usa o universalismo como motivo para invisibilizar e arruinar o que considera dissidência. A utopia com a qual nos comunicamos é, portanto, aquela que deseja produzir escutas, respiros e ativações nos espaços que abrigam nossas memórias ancestrais, nossas presenças e que estão ameaçadas de neutralização pela política universalista. Desta forma, o argumento do nosso trabalho consiste na elaboração de uma investigação na região conhecida como Pequena África<sup>118</sup> – que abrange a área do museu – para construirmos a ação *Política Pública*.

Ana Lira passou dois meses no Rio – entre agosto e outubro – para orientar esta produção. Ela ficou hospedada em minha casa durante parte deste período e foi um dos lugares onde a coletiva se reuniu e produziu parte dos objetos que compõem este trabalho. Em nossas primeiras reuniões, chegamos ao consenso de que deveríamos construir uma obra que

---

<sup>117</sup> Grupo de estudo e articulação coletiva com o objetivo de mobilizar discussões e produções materiais, discursivas e simbólicas acerca das ações coletivas e insurgentes que estamos vivenciando no Brasil atualmente. Realizado a partir da residência artística de Ana Lira, selecionada para a 3ª edição do projeto Arte e Ativismo na América Latina – ano III (2018), na Despina.

<sup>118</sup> Parte da cidade do Rio de Janeiro assim denominada pelo artista Heitor dos Prazeres no início do século 20. Divulgada em livros, letras de música e enredos de escolas de samba, a expressão passou a identificar uma área significativa da zona portuária da cidade, que se estende até a Praça Onze, onde a presença africana e o patrimônio cultural negro marcaram para sempre a história não apenas do Rio de Janeiro, mas de todo o Brasil. Disponível em: <<https://conversadehistoriadoras.com/2016/03/27/passados-presentes-circuito-pequena-africa/>> Acesso em: 15 de setembro de 2018.

pudesse ser manipulada pelos visitantes e acessível a todas as pessoas. O formato ideal para desenvolver esta ideia seria uma mesa-estante que abrigaria as materializações das nossas andanças pela área, na forma de áudios, textos, publicações e fotografias que se concretizaram nos objetos: “O Livro dos Sonhos”, que remete às experiências sensoriais e espirituais que sentimos quando começamos a ser corpos de escuta, na região da Pequena África. As obras do VLT revirando as memórias ancestrais dos diversos povos africanos e indígenas que foram machucados e violados, trouxeram uma série de vivências em forma de adoecimentos, recados, sonhos e afins, que nos fizeram atentar para o que de fato significava escutar; “Os Livros das Ervas”, um conjunto de três publicações que trazem receitas de banhos de cura, que realizamos como forma de lidar com os adoecimentos de nossos corpos, provocados pela violação contínua das nossas ancestralidades nas obras da Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP)<sup>119</sup>; “Banho de Efun”, uma sequência de banhos de cura; “Mensageiras”, são pipas que simbolizam as trocas de mensagens entre os frequentadores da região, um meio de comunicação, a brincadeira, a indicação dos sentidos dos ventos; “Respiro para Jura” é uma experiência resultante do encontro com Juracy, articuladora do Bar da Jura, que veio de Pernambuco para o Rio há 35 anos e trouxe consigo receitas culinárias que aprendeu no nordeste. Jura nos recebeu para uma vivência coletiva em que cozinhamos juntas suas receitas e compartilhamos os pratos com os clientes do bar. Esta experiência se materializou em uma caixinha de memórias com relatos sonoros, escritos e imagéticos que remetem a sua vivência; “Receitas na Pequena África” é uma caixa que está agregando as receitas que estamos experimentando em nossas vivências e escutas na região da Pequena África; “Poética *Poadcast*”, é um conjunto sonoro feito com os poetas Cosme Felippen, Dionatan Bruno, Wesley FL e João Batista, moradores da região; “Jogos Adinkras”, é uma série de jogos de mesa como forma de articular um entretenimento que ative trocas e conversas entre os frequentadores do espaço, usando as simbologias e elementos que remetem a processos de comunicação e produção de conhecimento no contexto da diáspora africana; “Acervo Bibliográfico” reúne livros e textos que dialogam sobre os desdobramentos da diáspora africana em nossos cotidianos; “A Voz da Favela” traz uma compilação das edições disponíveis do jornal independente, que é vendido por meio de contribuição voluntária em toda a cidade do Rio de Janeiro. Produzida e circulada por colaboradores de diversas favelas do Rio, a publicação ativa formas coletivas de produzir informação e conhecimento pela perspectiva dos moradores das regiões participantes. Dentre

---

<sup>119</sup> A CDURP é instituída pela Lei complementar nº 102/2009.

as outras peças que fazem parte deste conjunto, temos uma “Quartinha” e as “Louças de Barro” que simbolizam a essência do coletivo e, também, outras publicações voltadas para a história da região. Junto à mesa colocamos pufes e um tapete vermelho com almofadas verdes, amarelas e pretas, cores presentes em grande parte das bandeiras de países africanos. É nossa intenção que a obra não seja fixa e se transforme concomitantemente às intervenções que realizaremos ao longo do processo.

A nossa *Política Pública* inicia quando decidimos somar nossas singularidades para ouvir outras em busca das nossas memórias coletivas na região da Pedra do Sal e do Cais do Valongo. Ela entra em passo, em voo, em fluxo quando desejamos presenciar estas experiências sem nos colocar no papel de representantes, mas sermos corpos que escutam, corpos que vibram, corpos que dialogam com o intuito de materializar uma experiência conjunta que faça sentido junto com esta comunidade com quem estamos em contato. (Coletivo Amò, agosto de 2018)

A exposição fica em cartaz até maio de 2019. Programamos seis ativações a serem realizadas ao longo deste período. Em setembro, realizamos em nosso espaço expositivo, o curso de Abayomi com a professora Lena Martins, aberto ao público interessado, mediante inscrição gratuita. Passamos um sábado na companhia de outras mulheres aprendendo sobre a técnica de confecção de bonecas de origem africana sem costura, cujo significado traz a ideia de encontro precioso.

Figura 18 - Participantes do Curso de Abayomi com a Professora Lena Martins em parceria com o coletivo Amò



Fotografia de Thaís Rocha, setembro de 2018.

Na semana seguinte, subimos o morro da Providência para realizar a nossa Festa de Cosme e Damião em parceria com o *Slam das Minas*, o Bar da Jura e os moradores Cosme Filippesen e Dionatan Bruno. Distribuímos saquinhos de doce, partimos o bolo e oferecemos um cine clube com pipoca para as crianças.

Figura 19 - Festa de Cosme e Damião na Providência.



Fotografia de Thaís Rocha, setembro de 2018.

Seguiremos produzindo nossas ações até o fim da exposição. É nosso interesse produzir um programa público que faça do museu um abrigo de toda produção de saber que se concentra no seu entorno. Nossa obra inclui, também, a construção de um “Mapa de Escutas” e uma roda de conversa com o apoio de alunos da Universidade das Quebradas e o educativo do museu. O primeiro, deve ser realizado entre os meses de outubro e dezembro e tem como objetivo conhecer as percepções de pessoas que frequentam a região e que se deslocam de outras partes da cidade. Quais seus relatos e olhares? Como os visitantes deste espaço ouvem a região? Já a segunda ação, está prevista para acontecer no início de 2019 e tem a proposta de ser realizada em parceria com as instituições e espaços simbólicos do território, como o Centro Cultural Pequena África, o Instituto Pretos Novos e guias de turismo que promovem visitas guiadas no Circuito da Herança Africana, afim de promover o conhecimento da história da Pequena África do Rio de Janeiro.

Como vimos, somos muitas. Esta pesquisa realizada, em grande parte, de maneira empírica, revela através das experiências descritas pelas fotógrafas convidadas, Ana Lira e Valda Nogueira e, também, por mim, que existe um debate sendo construído por meio de processos visuais em torno das nossas realidades. As experiências que trocamos me permitiram conhecer vários modos de se pensar uma estética negra nas artes, em geral. Com todas suas camadas, ela não é uma coisa única e nos oferece uma variedade de possibilidades que se traduzem na diversidade da sociedade e da cultura brasileira.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Rodrigo Bueno. A marcha contra a farsa da abolição na transição democrática (1988). *Revista Contemporânea – Dossiê 1964-2014: 50 anos depois, A cultura autoritária em questão*, ano 4, v. 1, n. 5, 2014.
- AJZENBERG, Elza; MUNANGA, Kabengele. Arte moderna e o impulso criador da arte africana. *Revista USP*, São Paulo, n.82, p. 189-192, jun./ago. 2009.
- ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. p. 11-49.
- ALMADA, Sandra. *Damas Negras: sucesso, lutas, discriminação – Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.
- ANJOS, Moacir dos. *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- APERTURE Magazine. *Vision and Justice*, New York, n. 223, 2016.
- ARAÚJO, Emanuel (org.). *Para nunca esquecer: negras memórias/ memórias de negros*. – Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002.
- ARAÚJO, Emanuel (org.). *A nova mão afro-brasileira*. – São Paulo: Museu Afro Brasil, 2014.
- AZEVEDO, Paulo Cesar; LISSOVSKY, Maurício (org.). *Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr*. São Paulo: Ex Libris, 1988.
- BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. *Revista de Estudos Feministas*, v. 3, n. 2, p. 458-63, 1995.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BECKER, Howard. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. 3 ed. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 120-36.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade. In: *Magia e técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BISPO, Vilma Neres. *Trajetórias e olhares não convexos das (foto)escre(vivências): condições de atuação e de (auto)representação de fotógrafas negras e de fotógrafos negros*

contemporâneos. 2016. Dissertação (Mestrado) - Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2016.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

CAHAN, Susan. *Mounting frustration: the art museum in the age of Black Power*. New York: Duke University Press, 2016.

CAMPOS, Marcelo. Quando amuletos se tornam arte, e arte, amuletos. Campos, Macelo; Berbara, Maria; Conduru, Roberto e Siqueira, Vera (org.). In: CAMPOS, Marcelo. *História da arte: escutas*. Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Artes, 2011. p. 201-213.

CARMINATI, Thiago Zanotti. *Imagens da Favela, Imagens pela Favela: representações de si e do outro nas imagens do povo*. 2008. 167 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

CARNEIRO, Sueli. *Lélia Gonzales: o feminismo negro no palco da história*. Brasília: Abravídeo, 2014.

CARNEIRO, Sueli. O negro na TV pública: desconstruindo narrativas colonizadas. In: ARAÚJO Joel Zito; MAGALHÃES Ana Flávia Pinto, et al. *O negro na TV pública*. Brasília: FCP, 2010. p.113-121.

CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o Feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em: 15 set. 2017.

CASTRO, Maurício Barros de. *Na roda do Mundo: Mestre João Grande entre a Bahia e Nova York*. 2007. 277 f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 2007.

CASTRO, Maurício Barros de; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. (org.). *Um Verger, dois olhares: a construção da africanidade brasileira por um estrangeiro*. *Cad. CRH* [online], v. 29, n.76, p.149-164, 2016.

CERQUEIRA, Lita. *A fotografia como eu sou*. Curadoria e texto Diógenes Moura. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, p. 69-89, 1994. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=8342>. Acesso em: 30 dez. 2018.

COSTA, Haroldo; SANTOS, Joel Rufino dos; LOPES, Nei. *Nação Quilombo*. Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2010.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero; tradução Liane Schneider. *Estudos Feministas*, ano 10, n.1, p. 171-188, 2002. Disponível em: <http://migre.me/td4ju>. Acesso em: 18 jul. 2017.

DAVIS, Angela. As mulheres negras na construção de uma nova utopia. In: JORNADA CULTURAL LÉLIA GONZALEZ, 1., 1997, São Luís, MA. Anais... São Luís, MA: Centro de Cultura Negra do Maranhão; Grupo de Mulheres Negras Mãe Andreza, 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis/>. Acesso em: 10 nov. 2017.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

EAGLETON, Terry. Versões de cultura. In: EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução: Sandra Castello Branco; Revisão técnica: Cezar Mortari. São Paulo: Editora UNESP, 2005. p. 9-50.

ERMAKOFF, George. *Juan Gutierrez: imagens do Rio de Janeiro, 1892-1896*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2001.

ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

ERMAKOFF, George. *Rio de Janeiro 1840-1900: Uma crônica fotográfica*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2009.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EdUFBA, 2008.

FERREZ, Gilberto; NAEF, Weston J. (org.). *Pioneer photographers of Brazil 1840-1920*. New York: The Center for Inter-American Relations, 1976.

FRAGA, Cesar. *Do outro lado*. Fotos: César Fraga; Textos: Ana Maria Gonçalves e Maurício Barros de Castro. São Paulo: Editora Olhares, 2014.

FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.

FREITAS, Kênia; ALMEIDA, Paulo Ricardo Gonçalves. *Diretoras negras no cinema brasileiro*. 1. ed. Rio de Janeiro: Voa!, 2017.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso* – aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 18. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

GARCIA, Januário. *25 anos 1980–2005: movimento negro no Brasil*. 1. ed. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In: GEERTZ, Clifford. *O Saber Local: novos ensaios em antropologia social*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 142-181.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*. Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs*, p. 223-244, 1984.

PEDROSA, Adriano; BECHELANY, Camila. *Guerrilla Girls: gráfica 1985-2017*. São Paulo: MASP, 2017.

GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002.

GURAN, Milton. et al. *Os daguerreótipos de Louis Comte no Rio de Janeiro: as primeiras fotografias feitas na América do Sul*. Rio de Janeiro: Luz Tropical, 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: SOVIK, Liv (org.). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 231-247.

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

HOLLANDA. Heloísa Buarque. A mão afro-brasileira: resenha antiga. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 25, p. 35-37, 1997.

HOLLANDA. Heloísa Buarque. *A festa dos 100 anos*. Disponível em: <https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-festa-dos-100-anos/>. Acesso em: 18 out. 2018.

HOOKS, Bell. *O olhar opositivo - a espectadora negra*. Artigo. Disponível em: <https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>. Acesso em: 06 jul. 2017.

HOOKS, Bell. In *black looks: race and representation*. Boston: South End Press, 1992. p. 115-31. Chapter 7.

IBGE. *Censo Demográfico 2010/ características étnico-raciais da população*. Rio de Janeiro: IBGE, 2011. Disponível em: <http://migre.me/td4m8>. Acesso em: 10 jun. 2017.

IPHAN. sítio arqueológico cais do valongo. Proposta de Inscrição na Lista do Patrimônio Mundial. Rio de Janeiro: IPHAN, 2016. Disponível em:

[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie\\_Cais\\_do\\_Valongo-versao\\_Portugues.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Cais_do_Valongo-versao_Portugues.pdf). Acesso em: 20 set. 2016.

KILOMBA, Grada. Entrevista sobre Illusions. *Vídeo ARTE!Brasileiros*, 22 nov. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1bm8hI9xtf0>. Acesso em: 22 out. 2018.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O Olhar Europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1994.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. Negros livres, forros e escravos no estúdio fotográfico. In: KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 97-115.

LIMA, Diane. *Diálogos ausentes e curadoria como ferramenta de invisibilização das práticas artísticas contemporâneas afro-brasileiras*. [S.l.]: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/dialogos-ausentes-mostra>. Acesso em: 13 abr. 2018.

LIMA, Mônica. *Heranças Africanas no Brasil*. 1. ed. Rio de Janeiro: Centro de Articulação de Populações Marginalizadas, 2009.

LIRA, Ana. Apontamentos para um respiro. Revista *O Menelick 2º Ato*, São Paulo, ano 7, n. zer0XX.

LIRA, Ana. *Não-dito*: Catálogo expositivo. Curadoria: Pablo Lafuente. Belém: Retratografia, 2017.

LODY, Raul. *O negro no museu brasileiro: construindo identidades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

LOPES, Fabiana. Arte contemporânea no Brasil e as coisas que (não) existem. *Revista O Menelick 2º Ato*, São Paulo, n. zer015.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LOPES, Nei. *O racismo explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

LORDE, Audre. Age, Race, Class and Sex: Women Redefining Difference. In: LORDE, Audre. *Sister outsider: essays and speeches*. [Freedom, CA: Crossing Press, 1984]. p. 114-23.

MACHADO, Maria Helena P. T.; HUBER, Sasha (org.). *Rastros e raças de Louis Agassiz: fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje*. São Paulo: Capacete Entretenimentos, 2010.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja; NAKAGAWA, Rosely (org.). *Mulheres Fotógrafas anos 80*. Rio de Janeiro: Galeria de Fotografia da Funarte, 1989.

MARCONDES, Mariana Mazzini (org.). *Dossiê mulheres negras: retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil*. Brasília: Ipea, 2013.

MAUAD, Ana Maria. As fronteiras da cor: imagem e representação social na sociedade escravista imperial. *Revista de História*, Juiz de Fora, v. 6, n. 2, 2000. Núcleo de História Regional, Departamento de História, Arquivo Histórico, EDUFJF.

MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. *Studium*. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/15/01.html>. Acesso em: 18 dez. 2017.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e história: possibilidades de análise. In: CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda (org.). *A leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008. p. 19-36.

MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle de códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Niterói: UFF-CEG-ICHF, 1990. Disponível em: <http://migre.me/th0aC>. Acesso em: 02 dez. 2017.

MENEZES, Hélio. Exposições e Críticos de Arte Afro-brasileira: um conceito em disputa. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. (org.). *Histórias afro-atlânticas*. São Paulo: MASP, 2018. v. 2, p. 575-593.

MORRIS, Catherine; HOCKLEY, Rujeko (ed.). *We wanted a revolution: black radical women, 1965-85*. Carolina do Norte, Duke Press University, 2017.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A travessia da Calunga Grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

MUHOLI, Zanele. *Fotógrafas Africanas/ African Women Photographers*. Madrid: Casa África: La Fábrica Editorial, 2012.

MUNANGA, Kabengele. Arte Afro-brasileira: o que é, afinal? In: In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. (org.). *Histórias afro-atlânticas*. São Paulo: MASP, 2018. v. 2, p. 113-124.

MUNANGA, Kabengele. *A mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 1. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? In: NOCHLIN, Linda. *Women, Art and Power*. New York: Harper and Row, 1988. p. 145-178.

OLIVEIRA, Ana Claudia. *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

PAULINO, Rosana. *Diálogos ausentes, vozes presentes*. Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/dialogos-ausentes-mostra>. Acesso em: 13 abr. 2018.

PAULINO, Rosana. *Representation without participation*. Colección Patricia Phelps de Cisneros. 2016. Disponível em:

<http://www.coleccioncisneros.org/editorial/debate/contribution/representation%E2%80%85without%E2%80%85participation>. Acesso em: 21 maio 2017.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Ardis da imagem: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2001.

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). *Histórias afro-atlânticas: [vol.2] antologia*. São Paulo: MASP, 2018. v. 2.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

REIS, Isabel Cristina Ferreira dos. *Histórias da vida familiar e afetiva de escravos na Bahia do século XIX*. 2001. 130 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2001.

RIOS, Flavia. A cidadania imaginada pelas mulheres afro-brasileiras: da ditadura militar à democracia. In: BLAY, Eva Altman; AVELAR, Lúcia (org.). *50 anos de feminismo: Argentina, Brasil e Chile: A Construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos*. São Paulo: Editora da USP, 2017. p. 227-253.

RIPPER, João Roberto; CARVALHO, Sérgio. *Retrato Escravo*. Brasília: Organização Internacional do Trabalho, 2010.

RIPPER, João Roberto; CARVALHO, Sérgio; GASTALDONI, Dante; MAZZA, Joana (org.). *Imagens do povo*. Rio de Janeiro: Nau, 2012.

RIPPER, João Roberto; CARVALHO, Sérgio; GASTALDONI, Dante; ROSA, Rovena (org.). *Nós: um ensaio do Imagens do povo*. Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2014.

RISÉRIO, Antonio. Movimentos Negros Ontem. In: RISÉRIO, Antonio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 325-352.

RISÉRIO, Antonio. Movimentos Negros Hoje. In: RISÉRIO, Antonio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 353-387.

SANTOS, Irene (org.). *Negro em preto e branco: história fotográfica da população negra de Porto Alegre*. Porto Alegre: Do Autor, 2005.

SANTOS, Irene (org.). *Colonos e Quilombolas – memória fotográfica das colônias africanas de Porto Alegre*. Porto Alegre: Nova Letra, 2010.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. O feminismo negro como um lugar de pertença e aprendizado. In: MAGALHÃES, Lúcia (org.). *Lugar de mulher: feminismo e política no Brasil*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017. p. 42-61.

SCHUMACHER, Schuma; VITAL BRASIL, Érico. *Mulheres negras do Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870–1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (org.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SILVA, Alberto da Costa. O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. (org.). *Histórias afro-atlânticas*. São Paulo: MASP, 2018. [vol.2] antologia, p. 99-112.

SILVA, Denise Ferreira da. Sobre diferença sem separabilidade. In: VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Julia (org.). *32º Bienal de São Paulo – Incerteza Viva*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p. 57-65.

SILVA, Denise Ferreira da. *O evento racial*. Vídeo produzido por *Casa do Povo*, 30 jun. 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/172921494>. Acesso em: 28 jun. 2018.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

TAYLOR, Diana. Roteiros do descobrimento: reflexões sobre a performance e a etnografia. In: TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013. p. 91 - 124.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Bulletin. Journal Article. *The Black Artist in America: A Symposium*. New Series, v. 27, n. 5, p. 245-261, Jan. 1969.

TRINDADE, Azoilda Loretto. *A formação da imagem da mulher negra na mídia*. 2005. 275 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

VERSIANI, Daniela Becaccia. Autoetnografia: uma alternativa conceitual. *Letras hoje*, Porto Alegre, v.37, n. 4, p.57-72, 2002.

VIANA, Janaína Barros Silva. *Ofício e gênero nas obras de Rosana Paulino e Sonia Gomes*. In: ARANHA, Carmen (org.). *Desenhos da pesquisa: conhecimento*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2014. p. 261 - 270.

WILLIS, Deborah. How the past shapes modern photography. *Time*, 2 Out. 2014. Disponível em: <http://migre.me/td4oK>. Acesso em: 17 dez. 2017.