



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARIA DENISVANIA BARBOSA LANDIM

CONCEIÇÃO EVARISTO E ROSANA PAULINO:
AS TECELÃS DA MEMÓRIA ANCESTRAL

FORTALEZA

2025

MARIA DENISVANIA BARBOSA LANDIM

CONCEIÇÃO EVARISTO E ROSANA PAULINO:
AS TECELÃS DA MEMÓRIA ANCESTRAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Literatura Comparada. Área de concentração: Literatura, Linguagens e Outras Poéticas.

Orientadora: Prof.^a Dra. Cristina Maria da Silva.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- L246c Landim, Maria Denisvania Barbosa.
Conceição Evaristo e Rosana Paulino : as tecelãs da memória ancestral / Maria Denisvania Barbosa Landim. – 2025.
104 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2025.
Orientação: Prof. Dr. Cristina Maria da Silva..
1. Ancestralidade. 2. Arte Visual. 3. Literatura Brasileira. 4. Memória. 5. Mulheres Negras. I. Título.
CDD 400
-

MARIA DENISVANIA BARBOSA LANDIM

CONCEIÇÃO EVARISTO E ROSANA PAULINO:
AS TECELÃS DA MEMÓRIA ANCESTRAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Literatura Comparada. Área de concentração: Literatura, Linguagens e Outras Poéticas.

Orientadora: Prof.^a Dra. Cristina Maria da Silva.

Aprovada em: 24/ 02 /2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Cristina Maria da Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dra. Alessandra Corrêa de Souza
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Prof. Dr. Júlio Cezar Bastoni
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À minha avó, Maria Landim, ao meu avô,
Francisco Batista, ao meu tio, Erivaldo Landim.
Obrigada por me criarem com tanto amor. Sei
que estarão para sempre me guiando e me
abençoando (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente à minha orientadora, Prof. Dra. Cristina Maria da Silva, que me guiou nesse longo processo de construção dessa escrita com muita paciência, sabedoria, leveza, companheirismo e amizade.

Agradeço infinitamente à minha base, minha filha, Maria Eduarda Landim, minha tia Erivanda Landim, minha irmã, Derislane Landim. Obrigada por estarem sempre ao meu lado, cuidando de mim, torcendo e acreditando em cada etapa desta caminhada.

Aos professores participantes da banca examinadora, o Prof. Dr. Júlio Cezar Bastoni e a Prof. Dra. Alessandra Corrêa de Souza pela leitura cuidadosa e pela contribuição ao meu trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, por todo conhecimento compartilhado.

Ao grupo de Estudo e Pesquisa Rastros Urbanos, pelos encontros, pelas trocas e pelas amizades que ali se firmaram.

A minha grande amiga Munirah Lopes, por quem nutro uma enorme admiração, sempre ao meu lado me ajudando até quando eu não pedia. Leu e revisou meu texto em pleno feriado com muito zelo, cuidado e inúmeras contribuições ao meu trabalho.

Aos meus amigos, Alberto Rafael e Marcos Paulo, que me ajudaram desde a construção do meu pré-projeto e sempre acreditaram em mim. Aos amigos Andréia Rinelle e Ivan Gomes, por tanto apoio, escuta e generosidade.

À Universidade Federal do Ceará e, em especial, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, por proporcionar um ambiente tão acolhedor. Ao secretário Victor, pela disponibilidade e atenção constante.

A todos os meus familiares e amigos que, de diferentes formas, contribuíram para que eu chegasse até aqui, meu mais profundo agradecimento.

Agradeço à minha fé, representada por minha santinha Nossa Senhora, que permaneceu sobre minha mesa durante todo o processo de escrita.

Por fim, este trabalho só foi possível graças à colaboração, ao apoio e à presença de muitas pessoas que estiveram ao meu lado ao longo desta jornada. A todas elas, expresso minha mais sincera gratidão.

“Da fala escolhi que as palavras é um direito e um dom. Muitos escolhem o silêncio para fabricar o esquecimento. O esquecimento também dá sentido à história. Por que é preciso esquecer? Alguém já disse que a fala e a mudez moram na mesma casa e que de vez em quando uma pisa no pé da outra. O lembrar e o esquecer também coabitam sob o mesmo teto. Às vezes se trombam e sangram.”

(Conceição Evaristo, em História de leves enganos e parecenças, 2017)

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo investigar como se dá o processo de inscrição da memória nas obras da escritora Conceição Evaristo e da artista visual Rosana Paulino. A escrita e a imagem tornam-se suportes contra o esquecimento, tornando, dessa forma, a rememoração uma (re) criação do passado de forma a priorizarem a trajetória, a experiência e os saberes da população negra no Brasil, principalmente no que tange às mulheres negras as quais se entrelaçam com suas próprias histórias de vida. A memória, nesse contexto, é um ato político: uma luta por território e contra o esquecimento, especialmente para aqueles cuja voz foi historicamente negada e cuja participação na história foi apagada. Propomos, assim, analisar comparativamente, como a memória atua como fio condutor na (re)construção de sujeitos negros em diáspora e como o signo da ausência — ligado à invisibilidade, ao esquecimento e à lacuna historiográfica — se transforma em potência criativa e política. Esse aspecto torna o estudo da arte e da literatura afro-brasileira especialmente relevante e necessário. A análise dessas produções possibilita recontar a história, ouvir outras vozes nela presentes e explorar novos vieses da história negra no Brasil.

Palavras-chave: ancestralidade; arte visual; literatura brasileira; memória; mulheres negras.

RESUMEN

La presente disertación tiene como objetivo investigar cómo se da el proceso de inscripción de la memoria en las obras de la escritora Conceição Evaristo y de la artista visual Rosana Paulino. La escritura y la imagen se convierten en soportes contra el olvido, haciendo así de la rememoración una (re)creación del pasado que prioriza la trayectoria, la experiencia y los saberes de la población negra en Brasil, especialmente en lo que respecta a las mujeres negras, cuyas historias se entrelazan con sus propias vivencias. La memoria, en este contexto, es un acto político: una lucha por el territorio y contra el olvido, especialmente para aquellos cuya voz ha sido históricamente negada y cuya participación en la historia ha sido borrada. Proponemos, así, analizar comparativamente cómo la memoria actúa como hilo conductor en la reconstrucción de sujetos negros en diáspora y cómo el signo de la ausencia —vinculado a la invisibilidad, el olvido y la laguna historiográfica— se transforma en una potencia creativa y política. Este aspecto hace que el estudio del arte y la literatura afrobrasileña sea especialmente relevante y necesario. El análisis de estas producciones permite recontar la historia, escuchar otras voces presentes en ella y explorar nuevos enfoques de la historia negra en Brasil.

Palabras clave: ancestralidad; arte visual; literatura brasileña; memoria; mujeres negras.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 EXPERIÊNCIAS FEMININAS NEGRAS NA LITERATURA E NA ARTE	19
2.1 Conceição Evaristo e Rosana Paulino – alguns aspectos biográficos	19
2.2 O conceito de Escrivência evaristiano	24
2.3 Intersecções na literatura e na arte	27
3 OS MOVIMENTOS DO LEMBRAR EM CONCEIÇÃO EVARISTO E ROSANA PAULINO	30
3.1 Escrita como espaço da recordação no conto Olhos D'água e no poema Vozes-Mulheres	30
3.2 Imagem como espaço da recordação em Rosana Paulino.....	37
3.3 O signo da ausência no projeto artístico-literário de Conceição Evaristo e Rosana Paulino	59
4 MEMÓRIA E SABERES ANCESTRAIS: AS PERFORMANCES DO CORPO FEMININO COMO LUGAR DE MEMÓRIA E PORTADOR DE SABERES	76
4.1 Saberes de mãe: a herança mítica-ancestral em “Sabela”, de Histórias de leves enganos e parecenças.....	76
4.2 Mulheres, mães e Yabás: as raízes que interligam as vivências negras em uma perspectiva ancestral mitológica na obra de Rosana Paulino.....	81
4.3 A figura da mãe como portadora de saberes.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS.....	98

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Eliana Amorim, Reintegração de leite, da série Reintegração de afeto, 2019.	23
Figura 2. Retrato de uma ama de leite e A Negra, 1923, de Tarsila do Amaral.	39
Figura 3. Rosana Paulino, Atlântico vermelho, 2017.	40
Figura 4. Rosana Paulino, Sem título, 2017.	41
Figura 5. Rosana Paulino – Aracnes, 1996.	43
Figura 6. Rosana Paulino – Tecelãs, instalação 2003, tamanho variável.	45
Figura 7. Rosana Paulino - Sem título, 2001.	45
Figura 8. Rosana Paulino - Casulo 1, 2001.	46
Figura 9. Rosana Paulino - Casulos, 2001 Dimensão variável.	46
Figura 10. STAHL, August. Retrato de “tipo”. Imagem realizada para a expedição Thayer, sob comando de Louis Agassiz. Fotografia sobre papel. 1865/66. Tamanho original 11,5 cm cada imagem. Arquivo pessoal de Rosana Paulino.	47
Figura 11. Rosana Paulino, Assentamento, 2013, visão parcial - instalação.	50
Figura 12. Rosana Paulino, Assentamento instalação, 2013.	52
Figura 13. Rosana Paulino, detalhe do coração, 2013.	53
Figura 14. Rosana Paulino, detalhe do ventre, 2013.	54
Figura 15. Rosana Paulino, detalhe raízes em negro e sangue, 2013.	54
Figura 16. Rosana Paulino, detalhe bordado das raízes, 2013.	55
Figura 17. Rosana Paulino, visão dos fardos e tabletes, 2013.	55
Figura 18. Rosana Paulino, As amas, 2009.	56
Figura 19. Rosana Paulino, Parede da Memória, 1994/2015.	57
Figura 20. Rosana Paulino - Paraíso tropical, 2017.	73
Figura 21. Rosana Paulino: Série Jatobá, 2019 (“a” e “b”) e obra da Série Jatobás, 2024 (“c”).	85
Figura 22. Rosana Paulino – Detalhe - Jatobás, 2024.	85
Figura 23. Rosana Paulino – Detalhe - Jatobás, 2024.	86
Figura 24. Rosana Paulino - Peixe Mulheres-Mangue 2023.	87
Figura 25. Rosana Paulino – Garça Branca, da Série Mangue, 2023.	88
Figura 26. Rosana Paulino – Detalhe, Garça Branca, da Série Mangue, 2023.	88
Figura 27. Rosana Paulino, Vista parcial da montagem da série Mangues 2023.	88
Figura 28. Rosana Paulino – Caranguejo, da Série Mangue, 2023.	89
Figura 29. Rosana Paulino – Detalhe, Caranguejo, da Série Mangue, 2023.	89

Figura 30. Rosana Paulino – Detalhe, Caranguejo, da Série Manguê, 2023.....	90
---	----

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objetivo investigar como se dá o processo de inscrição da memória nas obras da escritora Conceição Evaristo e da artista visual Rosana Paulino. A escrita e a imagem tornam-se suportes contra o esquecimento, tornando, dessa forma, a rememoração uma (re) criação do passado de forma a priorizarem a trajetória, a experiência e os saberes da população negra no Brasil, principalmente no que tange às mulheres negras as quais se entrelaçam com suas próprias histórias de vida. Ambas, cada qual com sua linguagem artística, trabalham na rasura da história já preconizada, cheia de lacunas, brechas e silenciamentos, visto que ela foi contada a partir de uma única perspectiva, a saber, a branca europeia cristã e heteronormativa que invisibilizou personagens e perspectivas outras, como negros e indígenas.

São nessas lacunas, e a partir delas, que as artistas encontram os vestígios de uma outra versão da história e vão além, isto é, traçam uma versão que trata de trazer à tona narrativas de vida que vão além dos estereótipos, de um lugar de submissão. Isso acontece porque seus personagens são humanizados e, da leitura de suas obras, toma-se conhecimento de suas subjetividades.

Essas trajetórias, experiências, saberes e movimentos de vida são pensados a partir do que propõe o antropólogo Tim Ingold (2015), o qual pensa que o mundo está em constante construção, tecido por inúmeras linhas vitais as quais costuram caminhos através de um emaranhado de relações. As pessoas, segundo o estudioso, além de existir, acontecem e são identificadas por suas trajetórias, histórias e caminhos pelos quais percorrem (INGOLD, 2015). Nessa perspectiva, é possível pensar os habitantes como peregrinos, dado que toda pessoa se constrói ao longo do seu caminhar, de forma processual e dialética, na relação consigo mesmo, com as demais pessoas e com o mundo, sempre em movimento.

Para Adilbênia Machado (2019), o mundo deve ser compreendido como uma grande teia em que tudo está interligado. Sendo assim, a pesquisadora argumenta que nenhum saber e cultura são hierarquizados, superiores, mas que tudo se “aprende-com, dança-com, joga-com, ginga-com, conta-com, cria com” (MACHADO, 2019, p. 40), e dessa forma se constrói o conhecimento, sempre compartilhado.

Tais movimentos serão pensados a partir do que é proposto pela teórica Leda Martins (1997, 2002, 2003), ao defender que o saber se cria e recria pela oralidade,

corporeidade, gestos, hábitos rituais, escrituras cênicas, entre outros (SOARES, 2023). A estudiosa argumenta que é a partir das performances do corpo que vestígios das memórias de África vão se inscrevendo na contemporaneidade. Seja na dança, na música, no contar histórias, no movimento de lavar roupa, de amolar facas, no movimento de vestir-se, de pintar-se. Como acontece nos movimentos da capoeira, que mistura arte marcial, dança e música. Tudo antes passa e é inscrito no corpo e a partir dele dá continuidade à cultura e a saberes de África. Martins (2002) nos explica que, quando nos rituais de congados os sujeitos do rito cantam e dançam a memória de África através de seus figurinos e adereços, ali se imprimem os traços de África, sobre seus apagamentos incompletos resultantes da diáspora. São por esses movimentos que, segundo a autora, são transcritos e performatizados suas presenças em uma tentativa constante de inscrever suas existências, reinventando-se. E sobre isso, ela afirma:

As artes e os construtos culturais matizados pelos saberes africanos ostensivamente nos revelam engenhosos e árduos meios de sobrevivência desses vestígios, durante os séculos de sistemática repressão social e cultural da memória africana trasladada para os territórios americanos por via do tráfico escravagista [...]. As performances culturais afro-americanas, em todos os seus elementos constitutivos, oferecem-nos um rico campo de investigação, conhecimento e de fruição. Por meio delas podemos vislumbrar alguns dos processos de criação de muitos suplementos que buscam cobrir as faltas e rupturas das culturas e dos sujeitos que aqui se reinventaram, dramatizando a relação pendular entre lembrança e esquecimento, a origem e a sua perda. (MARTINS, 2002, p. 70-71).

Dessa forma, é reforçada a ideia de que a história dos ancestrais africanos permanece inscrita nos corpos dos afrodescendentes (OLIVEIRA, 2005), que, ao longo do tempo, vêm resistindo e produzindo formas de existências, de sobrevivência.

Nesse contexto, tanto Evaristo, em sua produção literária, como Rosana Paulino, em sua poética visual, narram e grafam existências plurais e únicas, tendo como fio condutor a memória negra no Brasil. Ao alinhar experiências diversas, elas incluem em suas obras relações, conexões, linhas, nós, movimentos da vida que perpassam suas vidas e de outras pessoas. Mesmo em linguagens diferentes, em suas narrativas há o encontro de múltiplas histórias que se entrelaçam, ligam-se umas às outras, produzindo saberes. Para Ingold (2015), é nessa relação que o conhecimento é gerado, visto que

Conhecer algum e/ou alguma coisa é conhecer a sua história, e ser capaz de juntar essa história à sua. No entanto, é claro, as pessoas crescem em conhecimento não somente através de encontros diretos com outras pessoas, mas também por ouvirem suas histórias contadas. Contar uma história é *relacionar*, em uma narrativa, as ocorrências do passado, trazendo-as à vida no presente vivido dos ouvintes como se estivesse acontecendo aqui e agora (INGOLD, 2015, p. 120, grifo do autor).

Diante disso, ao situarem sua arte na perspectiva de personagens negras

invisibilizadas, Conceição Evaristo e Rosana Paulino realizam um trabalho de restituição da memória desses sujeitos por meio da literatura e da arte visual, espécie de luta contra o desaparecimento dos anônimos, como destacou Régine Robin (2016), ou seja, aqueles que, em geral, não têm direito à lembrança, sobre os quais nada resta.

Para Robin (2016, p. 96), “esse desaparecimento, essa imersão dos anônimos no nada é destino comum da humanidade. Somente a curiosidade de um historiador ou de um romancista pode dar vida novamente aos desconhecidos, anônimos e esquecidos”. Para além da curiosidade da prática histórica ou da boa literatura, deve-se, é verdade, pensar a inserção dos anônimos, das massas marginalizadas de nossas sociedades na escrita, como atos políticos, como modo de reivindicar para esses grupos um lugar social, a atenção dos poderes instituídos para os direitos que lhes são constantemente negados.

Ora, o esquecimento social não pode ser visto como inevitável, tampouco como consequência imediata das sucessões temporais. O esquecimento, como toda memória, é resultado de um trabalho de seleção, de escolha, de eleição do que se quer lembrar e do que se quer esquecer. Quem vai integrar a memória da sociedade e quem deverá se perder, sem ter ao menos o direito a uma lápide também é processo que se dá socialmente. Quando se trata de mulheres, especialmente de mulheres negras, essa memória torna-se frequentemente mais desafiadora.

A historiadora Maria Odila Leite da Silva Dias (1995) demonstrou, por exemplo, como historicamente os papéis sociais de mulheres negras, escravas ou livres, se perderam antes por uma ação deliberada e consciente da classe dominante, do que pela inexistência de acesso a suas histórias e vidas. (DIAS, 1995, p. 13). A reconstrução desses papéis, a elaboração de uma memória social passa por uma entrada na história pela busca dessas mulheres pobres, escolha que é, antes, decisão política de fazer outra história que não aquela dos vencedores. Isso nos remete a entrada na história daquelas memórias que Michael Pollack (1989) denominou de subterrâneas, que emergem para colocar em xeque a memória hegemônica, para disputar com elas, tencionar a história. Para Pollak (1989, p. 5), quando as “memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis, se acoplam a essa disputa de memória”.

Devido a uma incompletude do passado, inúmeros artistas têm se utilizado de dispositivos de memória como a escrita, a fotografia, lugares e corpo como espaços do lembrar e, dessa maneira, escrever e reescrever a história do ponto de vista das subjetividades e modos de viver da população negra. Isso tem sido uma constante na produção artística contemporânea: uma arte ancorada na memória e na insistência de políticas contra o apagamento e esquecimento

de pessoas negras em diáspora. Remontar o passado através dos vestígios que vão do desenho no chão para atrair chuva, da oração feita para Oxum, das águas protegidas por Yemanjá, das histórias contadas e canções de ninar revisitando a ancestralidade. Como nos lembra Fernandes (2022), “Trabalham diante de uma memória esfacelada, com precariedade dos vestígios, suas lacunas e seus espaços vazios, com sujeitos ausentes e perdidos”.

Elementos que compõem a cultura afrobrasileira como memória e ancestralidade são, portanto, o núcleo dos trabalhos das duas artistas aqui analisadas. Dessa forma, categorias como ancestralidade, memória, corporeidade serão elementos constantes neste estudo, tendo o corpo como território da linguagem, performático, que tudo acontece nele e a partir dele. O corpo é pensado aqui como agente de todas as transformações. Um sujeito que está totalmente ligado à natureza. Ele é casa, ventre, memória, moradia, carregado de saberes ancestrais. Um corpo vinculado a uma história.

Buscamos, então, através de uma leitura atenta, observar como esses elementos se constroem dentro da escrita de Conceição Evaristo e na obra visual de Rosana Paulino. Para tanto, foram selecionados alguns textos de Evaristo, como também imagens da obra de Rosana Paulino. Da obra de Evaristo, os textos selecionados para uma leitura mais atenta foram o poema “Vozes-mulheres”, que compõe a obra “Poemas da Recordação” (2017); da prosa, foram selecionados contos da obra “Olhos d’água (2016), e a novela “Sabela” (2016), que compõe a obra “*História de leves enganos e parecenças*” (2016). Em Paulino, as obras selecionadas foram “*Atlântico Vermelho*” (2017), “*Parede da Memória*” (1994), “*Assentamento*” (2013), “*As Jatobás*” (2019) e “*Mulheres mangue*” (2023).

No poema “Vozes-Mulheres” (2017), Conceição mobiliza a memória como possibilidade de resgate de sua ancestralidade e identidade. No poema, o tempo estabelece a ligação entre as gerações bisavó, avó, mãe e filha como retomada à ancestralidade. Esses sujeitos emitem vozes que se estendem de geração em geração como em uma cadeia de memórias/lembranças que não se perderam, pois permanecem vivas no eu lírico.

No conto “Duzu-Querença”, a escritora traz à tona o tema da violência, da prostituição e da esperança. Subverte o que é cristalizado na literatura canônica quando apresenta uma personagem que, ao contrário do que já é esperado, dá à luz a nove filhos, e cada filho lhe dá um neto, simbolizando dessa forma a continuação de uma linhagem que por muito tempo foi negada e agora se faz viva. Outro aspecto que se percebe nessa narrativa é o sentimento de vazio, falta, ausência que faz presença em um corpo historicamente afetado, como se pode perceber no trecho a seguir: “[...] Duzu olhou no fundo da lata, encontrando apenas o espaço vazio. [...]” (EVARISTO, 2016, p. 31).

No conto “Olhos d’água” (2016), a construção poética toma conta de toda a narrativa. A mulher como centro, como força motriz que protege, chora, acolhe, cria história para enganar a fome dos filhos: “era justamente nesses dias de parco ou nenhum alimento que ela mais brincava com as filhas” (EVARISTO, 2016, p. 17), diz a narradora-personagem, ao lembrar da vida difícil durante a infância juntamente a sua mãe e irmão quando moravam em um barraco na favela. “De que cor eram os olhos de minha mãe?”, é a pergunta que atormenta a filha e alinhava todo o texto. A recordação é o fio condutor de toda narrativa e por ela a ancestralidade é acessada: “reconhecia a importância dela na minha vida, não só dela, mas de minhas tias e de todas as mulheres de minha família. E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais” (EVARISTO, 2016, p. 18).

O conto “Sabela” integra a coletânea “Histórias de Leves Enganos e Parecenças” (2017) e estrutura-se em três partes, nas quais um evento insólito é reiteradamente narrado a partir das lembranças das personagens. Cada uma delas apresenta uma versão singular do ocorrido, reconstruindo a memória fragmentada de um episódio marcante: um dilúvio. No entanto, trata-se de uma catástrofe distinta daquela descrita no mito bíblico de Noé e sua arca. Conceição Evaristo ressignifica esse evento mítico, deslocando-o de uma perspectiva eurocentrada para um horizonte epistemológico afrocentrado. Ao adotar essa abordagem, a autora inscreve uma forma de resistência ao apagamento da memória da população negra, utilizando a literatura como instrumento de reinscrição histórica e cultural. As personagens transitam entre esferas do visível e do invisível, do natural e do sobrenatural, inserindo-se em um realismo animista que tenciona e desafia as dicotomias ocidentais tradicionais.

Nesse sentido, a narrativa suscita reflexões acerca da mitologia, da memória, da ancestralidade e dos saberes milenares das mulheres, cujo papel central na construção do conhecimento é reiterado ao longo do conto. O próprio nome da protagonista, Sabela, carrega a conotação de sabedoria e conhecimento: “Sabela desde pequena era sábia. Tinha sapiência, para quem tinha pouco tempo de vida no mundo” (EVARISTO, 2016, p. 62). A figura feminina emerge, assim, como eixo estruturante da narrativa, símbolo de força vital e resistência. Seu corpo, dotado de uma sensibilidade ampliada, estabelece conexões com os ritmos da natureza, como evidenciado no trecho: “[...] era sempre assim. O corpo de minha Mãe dava sinal de tempo” (EVARISTO, 2016, p. 60).

Por meio dessa construção narrativa, Evaristo revisita mitos fundacionais, e evidencia o papel das mulheres negras como guardiãs da memória e do conhecimento ancestral. Dessa forma, a novela se apresenta como uma narrativa que desafia epistemologias hegemônicas e propõe um olhar insurgente sobre a constituição da identidade e da memória da

população negra.

O objetivo é investigar como as obras das duas artistas adentram os espaços da memória coletiva negra a partir do signo da ausência acionando o corpo e a ancestralidade como arquivos vivos. Através da análise dos textos literários de Evaristo e das obras visuais de Paulino, buscamos compreender como as artistas elaboram estratégias para reinscrever histórias apagadas da população negra no Brasil.

Os conceitos de memória e ancestralidade serão abordados como dispositivos que possibilitam a inscrição de narrativas de resistência. O corpo, por sua vez, será pensado como um território onde se dá a reinscrição dessas histórias, funcionando como um arquivo vivo que carrega marcas, saberes e práticas ancestrais.

A metodologia desta pesquisa é de caráter bibliográfico, buscando analisar as estratégias narrativas e visuais utilizadas por Conceição Evaristo e Rosana Paulino na reconstrução da memória e da ancestralidade. No caso da obra literária de Evaristo, a análise é utilizada para identificar como a memória, o corpo e a oralidade emergem em seus contos e poemas, mobilizando um saber ancestral e coletivo. Para isso, nos apoiamos nos estudos de Leda Martins (1997, 2002, 2003) sobre a performatividade do corpo, bem como nas reflexões de Adilbênia Machado (2019), Saidiya Hartman (2021), Christina Sharpe (2023), Grada Kilomba (2019) e Márcio Seligmann (2022) acerca do apagamento e da ressignificação da memória na diáspora negra.

Aos estudos relativos à memória cultural, temos como base Aleida Assmann (2011). Para os estudos sobre rastro e arquivo utilizaremos Jeanne Marie Gagnebin (2006), Edouard Glissant (2005) e Philippe Artières (1998).

Já no caso da obra visual de Paulino, analisamos como suas técnicas e escolhas visuais operam na construção de um arquivo simbólico da memória negra. Para tanto, utilizaremos as teorias de Georges Didi-Huberman e Etienne Samain (2012) sobre imagem e fotografia, além das noções de entrelaçamento e construção do saber presentes na obra de Tim Ingold (2015). Dessa forma, esta pesquisa propõe um diálogo interdisciplinar entre literatura e arte, investigando como ambas as artistas elaboram estratégias para reinscrever histórias e corpos ausentes na história oficial.

Diante da centralidade dada à mulher nas obras em uma perspectiva matrigestora, abordamos questões como a temática da maternidade negra, que se constrói como ruptura, vista como mais uma performance de resistência, tendo em vista os mecanismos para impedir a ascendência e descendência negra na história protagonizada pelos colonizadores brancos, como também os estereótipos que circundam essas mulheres, como estereótipos reforçados dentro

da literatura brasileira, como também a partir das visualidades, como pinturas e fotografias. Pensamos que essas artistas, através de suas poéticas, intentam desconstruir estereótipos. Diante disso, as mulheres são apresentadas como sujeitos que gestam saberes, dão continuidade às suas linhagens e são agentes mantenedoras das tradições.

É dessa forma que a obra das duas artistas nos lembra que é possível resgatar memórias e recontar como foi e como é possível contar suas histórias por meio da arte e da literatura feita por pessoas que trazem essas memórias em sua trajetória, em sua essência. Esse é um dos aspectos que faz com que o estudo da arte e da literatura afro-brasileira seja tão importante e pertinente, pois através da análise dessas obras podemos recontar a história e escutar outras vozes presentes nela, conhecendo e sentindo outros vieses da história negra no Brasil.

A primeira parte deste trabalho é composta por esta introdução, apresentando o *corpus* teórico, metodologia de análise e obras selecionadas para o trabalho de investigação.

No Capítulo 2, intitulado *Experiências femininas negras na literatura e na arte*, com 3 subtópicos, iniciamos o 2.1 apresentando a biografia da escritora Conceição Evaristo e da artista visual Rosana Paulino. No subtópico 2.2, chamado *O conceito de escrevivência*, discorremos sobre a construção do conceito de Escrevivência. O intuito é apresentar como ele se deu a partir da própria Conceição Evaristo e apontamos os diversos desdobramentos que ele tomou. No subtópico 2.3, *A interseccionalidade como ferramenta analítica*, refletimos sobre a importância de reconhecer as relações de poder e como elas impactam nas subjetividades do sujeito negro.

O capítulo 3, *Os movimentos do lembrar em Conceição*, está dividido em três subcapítulos. No 3.1, *Escrita como espaço da recordação no conto Olhos D'água e no poema Vozes-Mulheres*, analisamos como as narrativas vão sendo tecidas e como Evaristo vai retratando o cotidiano das mulheres negras. Além disso, analisamos como Evaristo mobiliza a memória como fio condutor nessas duas obras.

No subtópico 3.2, intitulado *Imagem como espaço da recordação em Rosana Paulino*, nos debruçaremos sobre as obras de imagens fotográficas que fazem parte do trabalho de Paulino como arquivo histórico, como vestígio e como lugar de recordação.

No 3.3, *Manifestações do vazio no projeto artístico literário de Conceição Evaristo e Rosana Paulino*, refletimos como as duas artistas abrem arquivos vinculados a suas próprias biografias a partir das ausências e silêncios ocultados pela história oficial. Abordamos também sobre as consequências da invisibilidade e da pouca presença ainda de pessoas negras nos mais diversos espaços, principalmente nos espaços de poder.

Por fim, o capítulo 4, *Memória e saberes ancestrais: as performances do corpo feminino como lugar de memória portador de saberes*, está dividido em 3 subtópicos em que tratamos aspectos voltados para a maternidade, ancestralidade, memória e saberes ancestrais, presentes na novela “Sabela” (2017), de Conceição Evaristo, e a poética visual de Rosana Paulino, especificamente nas aquarelas “As Jatobás” (2019) e “Mulheres-Mangues” (2023).

2 EXPERIÊNCIAS FEMININAS NEGRAS NA LITERATURA E NA ARTE

As obras de Conceição Evaristo e Rosana Paulino caracterizam-se por transitarem entre um competente trabalho de produção da memória das vidas, sobretudo das mulheres negras, e um importante trabalho de inserção dessas vidas no cenário político brasileiro, por cobrar direitos, reivindicar políticas públicas, denunciar as violências sofridas. Trata-se, pois, de disputar no espaço público um lugar para a memória, para o passado, mas também uma disputa pelo presente, uma reivindicação para ser reconhecido socialmente como sujeito de direitos.

Tanto Evaristo como Paulino são mulheres negras e por isso identificam-se com a realidade de inúmeras outras mulheres negras as quais lutam todos os dias contra a invisibilidade, contra a violência de gênero, contra a violência racial institucionalizada e diversas outras formas de violência que a mulher negra enfrenta neste país que vive sob o mito da democracia racial. Por isso se faz necessário conhecer a trajetória dessas duas mulheres para ter a oportunidade de conhecer também a força, a garra e a persistência de inúmeras outras que, como árvores, fincaram suas raízes, transbordaram seus saberes, se refizeram incessantemente desde que foram trazidas pelo atlântico contra sua vontade. Mesmo assim, aqui chegaram e construíram esse país. Esse capítulo, portanto, pretende adentrar os contares das experiências vividas e trajetórias das duas artistas, os desdobramentos do conceito de Escrivência e o conceito de interseccionalidade que atravessa a vida e obra das artistas Evaristo e Paulino.

2.1 Conceição Evaristo e Rosana Paulino – alguns aspectos biográficos

Maria **Conceição Evaristo** de Brito nasceu em Belo Horizonte, em 29 de novembro de 1946. Em 1990, aos 44 anos, o primeiro poema veio a público nos cadernos negros em uma publicação coletiva do grupo Quilomboje. Em 2003, estreia o romance *Ponciá Vicêncio*. Em 2006, publica *Becos da Memória*. Em 2008, surge *Poemas da recordação e outros movimentos*. Em 2011, publica *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Em 2014, *Olhos d'água*. Em 2016, é o ano de publicação de *Histórias de Leves Enganos e Parecenças*. Em 2018, *Canção para ninar menino grande*, e, em 2023, *Macabéa, flor de mulungu*.

Em toda sua obra, a mulher tem um espaço central. Além das obras literárias, Evaristo também conta com uma produção de não ficção com inúmeros artigos publicados. Cursou Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro entre 1987 e 1990. Fomou-se Mestre

e Doutora em Literatura. Sempre conciliou trabalho e estudo. Ainda na adolescência precisou trabalhar como funcionária do lar. Foi criada pela mãe Maria Josefina e por sua tia Maria Filomena, ambas lavadeiras.

Com 8 anos de idade começou a realizar trabalhos domésticos, ajudava a mãe e a tia nas lavagens, no apanhar, no entregar as trouxas de roupas nas casas das patroas da mãe e da tia.

Foram das mãos dessas lavadeiras que a menina Conceição conheceu os primeiros gestos de escrita, de um corpo-grafia. Mãos que folheiam revistas velhas e jornais para a menina ler. Mãos que costuravam cadernos para a menina escrever. Mulheres-aranhas que com suas teias formam uma rede de apoio, de proteção, de ensinamentos, sempre tirando de si para cuidar do outro. Em seu texto “Grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”, Evaristo nos fala sobre a gênese, a origem de sua escrita, que se deu a partir do movimento das mulheres que a criaram, das histórias que eram narradas e ela ainda criança-menina-moça escutava e guardava na memória

Foram elas que guiaram os meus dedos no exercício de copiar meu nome, as letras do alfabeto, as sílabas, os números, difíceis deveres de escola... Foram essas mãos também que, folheando comigo revistas velhas, jornais e poucos livros que nos chegavam recolhidos dos lixos ou recebidos das casas dos ricos, aguçaram a minha curiosidade para a leitura e para a escrita.

[...]

Das mãos lavadeiras, recebi ainda listas de mantimentos, palavras cifradas, preços calculados para não ultrapassar o nosso minguado orçamento (sempre ultrapassavam) e lá ia eu, menina, às tendinhas, aos armazéns e às padarias perto da favela para fazer compras. Nesse exercício de quase adivinhar os textos escritos produzidos por minha família, quem sabe o meu aprendizado para um dia caminhar pelas vias da ficção...

[...]

Digo sempre: creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados à meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir. Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos (EVARISTO, 2020, 51).

Essa ancestralidade perpassa tanto sua vida quanto sua obra. Evaristo relata que sua mãe se emocionou ao ler Quarto de Despejo, de Carolina Maria de Jesus, e decidiu escrever também um diário, gesto que, segundo a autora, inaugura uma tradição literária de mulheres negras faveladas. Assim, a escrita, para Evaristo, é ao mesmo tempo herança, denúncia e resistência: “Gosto, entretanto, de enfatizar, não nasci rodeada de livros, do tempo/espço aprendi desde criança a colher palavras” (EVARISTO, 2009)¹.

Sua trajetória escolar foi marcada por obstáculos que, como ela própria recorda:

¹ EVARISTO, Conceição. Literafro. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 25 fev 2025

“Passei o Curso Primário, quase todo, desejando ser aluna de umas das salas do andar superior. Minhas irmãs, irmãos, todos os alunos pobres e eu sempre ficávamos alocados nas classes do porão do prédio. Porões da escola, porões dos navios” (EVARISTO, 2009)².

Em toda a sua escrita, a figura da mulher negra ocupa um lugar central, revelando uma poética de resistência que entrelaça memória, corpo e palavra. Como afirma a própria autora: “A escrita pode eternizar o efêmero [...] E como a memória é também vítima do esquecimento, invento, invento” (EVARISTO, 2009)³. Ao transformar suas vivências em narrativa, Conceição Evaristo cria uma estética literária singular. Escrever a partir do vivido, fabular a memória e fazer da palavra um espaço de afirmação da existência negra.

Rosana Paulino nasceu em 1967 em São Paulo, onde vive e trabalha. Em 1995 formou-se bacharel em gravura pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP. Doutora em Poéticas Visuais também pela USP. A artista é adepta do fazer manual, tanto que em suas obras, a linha, a agulha, o tecido, a fita são elementos constantes nas produções.

Com uma mãe costureira, o contato com as linhas, o aprender a costurar se deu já na infância. Além disso, Paulino conta que, por morar próximo ao Rio Tietê, em que geralmente a terra é uma terra argilosa e moldável, passava o dia brincando com suas quatro irmãs no quintal de casa fazendo bonequinhos e tartaruguinhas de argila. Deixavam secar para depois pintar. Em entrevista ao programa Gargalheira, podcast que visa a criação de um acervo de entrevistas com artistas afro-brasileiros, ela relembra:

Minha mãe fazia a argila, ela mesmo cavava, jogava água. Ficávamos eu e minha irmã, muitas vezes o dia inteiro brincando com aquilo. Fazia tartaruguinha, bonequinho. Esperava secar e depois pintava. E minha mãe também, ela fazia, ela tinha muito essa coisa da mão. Ela fazia pra gente as casinhas das bonecas. Ela fazia as cadeirinhas, fazia as mesinhas, os armarinhos. Ela fazia as roupinhas das bonecas. Incentivava que nós fizéssemos. Então, eu trago muito dessas manualidades, o artesanato desde criança. Paulino, 2021)

A artista possui obras em importantes museus, tais como MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo –, Pinacoteca do Estado de São Paulo, MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand –, Malba – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires –, UNM – University of New Mexico Art Museum; em México, nos EUA e no Museu Afro-Brasil, em São Paulo.

² EVARISTO, Conceição. Literafro Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 25 fev 2025

³ EVARISTO, Conceição. Literafro. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 25 fev 2025

Participa ativamente de diversas exposições, tanto no Brasil como no exterior, das quais se destacam as individuais *Rosana Paulino Amefricana*, no Malba, Buenos Aires (2024); *Nascituras*, na Mendes Wood DM, Brasil (2023); *The Liability of Threads*, no Kunstverein Braunschweig, na Alemanha (2022); *O Tempo das Coisas*, na Mendes Wood DM Bruxelas, na Bélgica (2022); *Paraíso Tropical*, no The Frank Museum of Art, Otterbein University, Ohio, Estados Unidos (2019); *Rosana Paulino: A Costura da Memória*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil (2018); *Atlântico Vermelho, Padrão dos Descobrimentos*, em EGEAC, Lisboa, Portugal (2017); *Mulheres Negras – Obscure Beauté du Brésil*, no Espace Cultural Fort Grifoon à Besançon, na França (2014); *Assentamento*, no Museu de Arte Contemporânea de Americana, São Paulo (2013); *Tecido Social*, na Galeria Virgílio, em São Paulo (2010) e *Rosana Paulino: Obra Gráfica*, na Galeria Nello Nuno, Fundação de Arte de Ouro Preto (2007).⁴

Em 2024, a artista celebra 30 anos de carreira com a exposição “*Novas Raízes*”, na casa Museu Eva Klabin no Rio de Janeiro. Comemora também a vitória da primeira edição do Prêmio Munch, criado pelo museu dedicado ao artista, em Oslo, Noruega.

Na obra de Rosana Paulino, investigamos as intervenções realizadas pela artista em arquivos, especialmente na fotografia, e como essas imagens são ressignificadas. Utilizando o procedimento da montagem, Paulino recorta, costura, aproxima e sobrepõe imagens que, historicamente, reproduzem a violência colonial. Por meio dessas montagens entre duas ou mais fotografias, a artista fabula uma nova história, trazendo a perspectiva do sujeito negro para o centro da narrativa.

Essa prática revela como Paulino, assim como outros artistas visuais brasileiros, utilizam a fabulação crítica como método para desconstruir as violências das narrativas coloniais. Essa discussão é analisada no trabalho de Wesley Viana (2023), que, em sua dissertação, investiga ocorrências e sobrevivências da fabulação na arte contemporânea de cinco artistas visuais brasileiros. Segundo Viana (2023, p. 6), esses artistas “revisam criticamente imagens históricas do Brasil e fabulam para elas novas narrativas”.

Entre os artistas analisados por Viana está Eliane Amorim. Em sua obra *Reintegração de leite*, da série *Reintegração de afetos* (2019), Amorim, por meio da montagem, propõe novas narrativas a partir de fotografias históricas. A peça reúne duas fotografias de estúdio registradas em 1874 e 1923, respectivamente. A partir da fotografia de uma mulher negra com uma criança branca, Amorim recria a cena substituindo a criança branca por uma

⁴Informações retiradas do site da própria artista Rosana Paulino. Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-1>. Acesso em 26 set 2024.

criança negra, sugerindo que esse seria o filho daquela mulher. Com esse gesto, a artista devolve à mulher negra o filho perdido, arrancado de seus braços. Ao fazer isso, Amorim fabula uma nova versão daquela realidade, ressignificando a imagem e reconfigurando a história a partir de uma perspectiva crítica e reparadora.

Figura 1. Eliana Amorim, Reintegração de leite, da série Reintegração de afeto, 2019.



Fonte: https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/20028/portf%C3%B3lio_eliana_amorim_compressed-2.pdf. Acesso em: 04 out de 2024.

Sobre isso, Viana explana:

A fabulação na obra de Eliana Amorim reconfigura os afetos das imagens históricas para a construção de novas narrativas. Na obra *Reintegração de leite*, Eliana Amorim traz à tona questões sobre maternidade, raça e classe numa perspectiva crítica, pois se apropria de imagens históricas de violência e sofrimento, e utiliza a montagem como método numa perspectiva clínica, inventando processos de cura que fabulam a maternidade de uma mulher negra escravizada. Resgatar o laço afetivo entre mães e suas crianças é uma fabulação que reverbera na vida de muitas mulheres negras, mães e filhas. Eliana Amorim recorta a imagem de uma das crianças de Roger Hammond e sobrepõe a criança negra à criança branca. Em *Reintegração de leite*, não há rastros da criança branca, somos apresentados a uma narrativa familiar afrocentrada. Dessa maneira, devolvendo a criança negra à mulher negra, Eliana desloca a narrativa histórica de violência sobre as amas de leite para a fabulação de uma maternidade. (VIANA, 2023, p. 69-70)

Tomando por base os estudos de Viana (2023), é possível identificar no processo criativo de Rosana Paulino a concepção de *fabulação crítica* proposta por Saidiya Hartman. Hartman (2021) discute a incompletude política e epistêmica dos arquivos da escravidão e propõe a fabulação como estratégia para lidar com essa ausência constitutiva. Trata-se de pensar a subjetividade das pessoas escravizadas, uma subjetividade que não é acessível por meio dos registros documentais, mas que pode ser reconstruída em um plano afetivo, imaginativo. Trabalhos como *Atlântico Vermelho* (2017), *Parede da Memória* (1994), *Assentamento* (2013),

entre outros, exemplificam o uso da montagem como método para fabular novas perspectivas e narrativas.

2.2 O conceito de Escrivivência evaristiano

Rompendo com uma estrutura baseada no aniquilamento do outro, diversos são as autoras e artistas que se propõem em suas produções artísticas, literárias e acadêmicas a elaborar uma escrita e uma arte calcada em promover um discurso de desconstrução, resistência ao discurso de violência colonial e ao mesmo tempo constroem um discurso de reconstrução, valorização e reconhecimento do corpo negro como gerador/portador de saberes. Intelectuais como Grada Kilomba, Sueli Carneiro, Lelia Gonzalez, Leda Martins, Cristiane Sobral, Rosana Paulino, Carolina Maria de Jesus, Saidiya Hartman, Christina Sharpe são alguns nomes que desenvolvem esse trabalho.

Dentre elas, Conceição Evaristo, como escritora, torna-se uma potência criativa dentro desse grupo de mulheres intelectuais negras no campo da literatura. Desenvolve uma escrita inovadora, inclusiva, dentro de uma perspectiva coletiva que respeita as subjetividades, centrada em “questões relacionadas ao ser mulher e ao estar no mundo” (DUARTE, 2020, p). A esse modo de pensar e escrever, a autora denominou como Escrivivência, termo que para a pesquisadora Adilbênia Machado configura-se como um conceito, filosófico, histórico, estético, geográfico pela amplitude de sentidos que ele abarca.

Assim, é válido pontuar algumas das características consideradas inerentes à Escrivivência como um conceito teórico-metodológico e seus transbordamentos. O levantamento dessas características foi feito a partir da leitura da obra Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo (DUARTE; NUNES, 2020). São elas:

Quadro 1 – Características da Escrivivência como conceito teórico-metodológico

• Escrita como lugar de autoafirmação, particularidades como sujeito-mulher-negra;	• Ato de escrita das mulheres negras como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado;
• Gênese da escrita está no acúmulo de tudo que ouviu desde criança, acúmulo das palavras, histórias contadas;	• Para essas mulheres, escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita. Proporciona sua autoinscrição no interior do mundo;
• Quando essa escrita se trata de um ato empreendido por mulheres negras que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares	• Personagens negros sempre representados como potência do ser-humano com toda a sua dignidade;

ocupados pela cultura das elites é um ato de insubordinação;	
• Trazer a experiência, a vivência de nossa condição;	• Discurso literário que abarca um sentido de universalidade humana;
• Profundo incômodo com o estado das coisas;	• Personagens ficcionalizados que se confundem com a vida, construídos a partir de um espaço de exclusão;
• Texto criado a partir de um lugar específico, particulariza a vivência;	• Discurso literário que traz uma memória antiga, recente e se inspira no cotidiano do aqui e agora do cotidiano;
• É uma escrita que não se esgota em si, ela aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade;	• Procura rever a história da submissão;
• Percorre cenários da escravidão até chegar às comunidades formadas por descendentes de escravizados, procurando recorrer à tradição africana de contar e cantar;	• Gesto criativo que se elabora puxando os fios de sua própria história e de seus ancestrais;
• Ato de escrever e assumir o que foi vivenciado por negras ao longo da história;	• Recolha de lembranças vividas que perpassam toda a obra poética e ficcional.

Fonte: Duarte e Nunes (2020)

Diante de uma gama de possibilidades que se entrelaçam, percebe-se que a Escrivivência parte de um incômodo, de um estar no mundo deslocado, desencaixado, em um não lugar. Reflete o cansaço, esgotamento de pessoas exauridas, sobretudo as mulheres, de viver em exclusão e subjugação do seu existir como ser pensante, por isso questiona a história única e propõe reescrevê-la. Para Aldibênia Machado (2019), é a voz de um povo que questiona um conhecimento produzido a partir da desumanização dos corpos negros.

A Escrivivência é, antes de tudo, um ato-movimento de transgressão, emancipação, necessidade de reparação. A partir de uma memória histórica da colonização que escravizou, silenciou, abusou dos corpos das mulheres sexualmente, negou o direito de amamentar os próprios filhos, de colocá-los para dormir e poder ninar, cantar, contar histórias. Tais cuidados eram voltados para os filhos dos senhores da casa grande. Conceição afirma que essas imagens são o que “subjaz no fundo de sua memória” (Evaristo, 2018). Essa vivência a encorajou a criar uma escrita-potência, dando voz às mulheres negras que por tanto tempo tiveram seus corpos obrigados a um estado de servidão.

É uma literatura que faz esse corpo ser presença, vivo, significativo, que transborda conhecimentos, saberes ancestrais. Por meio desses corpos-vivências, ela vai mapeando, rastreando memórias de seus antepassados, a fim de dar continuidade às tradições, valores e crenças africanas. “Se a história esqueceu-se de registrar ou pouco registrou os eventos relacionados ao africano e aos seus descendentes no Brasil, será por meio da memória o nascimento de uma ficção” (EVARISTO, 2011, p. 53) que preencherá as lacunas deixadas.

Inventa-se, pois, uma história; preenche-se com a ficção o vácuo produzido não pelo esquecimento, mas pelo desconhecimento, pela ausência de elementos, de materiais e matérias que relataram o evento, que foi silenciado e que se precisa lembrar (EVARISTO, 2011, p. 27).

Conceito em constante movimento, como escrever e grafar, desenhar linhas, contar, costurar. A vivência nos lembra trajetória, caminho, histórias, conhecimento, experiências. Escrever, grafar a própria experiência de vida para Conceição é, antes de tudo, um movimento coletivo e cooperativo. As linhas traçadas pela escritora transbordam e se entrelaçam com as linhas de vida de múltiplas outras mulheres negras. Tal concepção dialoga com a lógica do antropólogo Tim Ingold (2022), que propõe pensar procurar entender a experiência humana a que a humanidade se constrói a partir do que ele chama linhas vitais da vida em que cada pessoa-linha traça sua trajetória, mas que se entrelaçam e traçam juntos os caminhos formando uma rede de relações. A partir desses encontros, os saberes são produzidos. Se pensarmos os escrevíveis como caminhantes que em seus movimentos constroem trilhas deixando seus traços, significa que nesse caminho inscrevem suas memórias.

A partir dessa lógica, Ingold (2022) pensa que as pessoas constroem caminhos, trajetórias, que a vida é vivida ao longo desses caminhos, os quais são encontrados através de um emaranhado de relacionamentos formando um tecido múltiplo de fios incontáveis, fiados por todos os seres humanos ou não humanos que vivem em constante movimento de andarilhar e, por isso, ele nomeia esses habitantes do mundo como *andarilhos*. “Fazendo os seus caminhos pelo emaranhado do mundo, os andarilhos crescem entrando no seu tecido e, pelos movimentos, contribuem para a sua tecelagem que está sempre evoluindo.” (Ingold, 2022, p. 145).

A memória é o que vincula, como bem lembra Seligmann (2022) quando argumenta como a memória está totalmente associada à construção da autoimagem de grupos, culturas e nações. Para o autor, ela é responsável por cimentar os grupos, e que ao compartilhá-la constrói-se um bem comum que une (Seligmann, 2022). Trata-se, portanto, de um movimento que busca provocar uma ruptura com a ideologia colonial.

A Escrevivência, portanto, engloba todo um fazer poético, mas muito mais que isso, ela é formada pelos entrelaçados, costuras, teceduras e saberes das mulheres. Esses saberes são atravessados pelas memórias de seus ancestrais fazendo com que suas escrevivências sejam atravessadas e construídas a partir de vestígios resgatados pela memória. Na verdade, os saberes das mulheres em diáspora partem da costura de vestígios dos seus antepassados. Podemos dizer que é uma forma de sobrevivência.

2.3 Intersecções na literatura e na arte

As experiências das mulheres negras na literatura e na arte constituem um campo de produção simbólica que desafia formas hegemônicas de representação e questiona os regimes de visibilidade historicamente impostos a essas mulheres. A partir da noção de experiência desenvolvida por Suely Kofes (2001), compreende-se que a experiência não se limita ao vivido imediato, mas é uma construção social permeada por discursos, memórias e mediações que moldam a maneira como os sujeitos percebem e narram suas vivências (Kofes, 2001).

Essas experiências não são homogêneas nem transparentes em si mesmas, mas se formam em um campo de disputas, no qual raça, gênero, classe e território operam como marcadores estruturantes dessas trajetórias. Nesse sentido, a experiência não é apenas aquilo que foi vivido, mas o que pode ser narrado e reconhecido dentro de uma estrutura social que historicamente as relegou ao silenciamento.

As obras de Conceição Evaristo e Rosana Paulino não apenas conferem visibilidade a experiências marginalizadas, mas também as tornam experiências acessíveis e reconhecidas. A escrita de Evaristo, por exemplo, a partir da noção de Escrivência, faz a associação entre ficção e experiência social, articulando memória, oralidade e ancestralidade como elementos centrais na construção de suas narrativas. Da mesma forma, a arte visual de Paulino evidencia a fragilidade dos registros históricos sobre mulheres negras, operando intervenções que reconstroem e reinscrevem suas existências na história.

A interseccionalidade, conceito fundamental para a compreensão das múltiplas formas de opressão, como racismo, sexismo e classismo, permite analisar de que maneira essas estruturas interagem e influenciam mutuamente nas trajetórias das mulheres negras. A partir das contribuições de teóricas como Patrícia Hill Collins (2021), Lélia Gonzalez (2020), Angela Davis (2016) e Carla Akotirene (2019), torna-se possível traçar diferentes perspectivas sobre o tema e suas aplicações no contexto contemporâneo.

Patrícia Hill Collins (2021) define o conceito de interseccionalidade como uma ferramenta analítica para investigar como sistemas interseccionais de poder influenciam as relações sociais. Na perspectiva da autora, a interseccionalidade critica o poder (COLLINS, 2021) destacando que a existência de relações de poder é a condição fundamental para a manifestação das dinâmicas interseccionais. Analisa a construção da subjetividade das mulheres negras, especialmente por meio da autodefinição, conceito que se opõe às imagens de

controle racializadas e sexistas impostas historicamente.

Collins (2021), portanto, defende que a literatura e a arte podem atuar como espaços seguros de construção da autodefinição, possibilitando que as mulheres negras confrontem as narrativas hegemônicas que as desumanizam. Essa perspectiva ressoa na obra de Conceição Evaristo, cuja escrita reivindica a centralidade da voz negra feminina, e na produção visual de Rosana Paulino, que questiona a invisibilidade histórica dessas mulheres.

Lélia Gonzalez (2020), em seu texto *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira* (1984), traz uma abordagem interseccional pioneira, analisando como essas formas de opressão se entrelaçam no cotidiano das mulheres negras. Gonzalez (2020) critica os estereótipos associados à mulher negra, evidenciando a continuidade de estruturas escravistas no imaginário social brasileiro. Sua análise aponta como o racismo e o sexismo estruturam a subalternização das mulheres negras, apontando para a necessidade de ressignificar essas representações.

Esse tensionamento está presente na obra de Paulino, especialmente em *Bastidores* (1997), em que a artista utiliza imagens de mulheres negras de sua família para simbolizar o silenciamento e a repressão. Por meio da técnica de sutura aplicada sobre fotografias, Paulino referencia instrumentos de punição utilizados contra mulheres escravizadas, evidenciando a interseção entre raça, gênero e classe social na construção da marginalização dessas mulheres.

Angela Davis (2016) critica o feminismo hegemônico branco ao demonstrar como categorias sociais como raça, gênero e classe são inseparáveis na conformação das experiências sociais. A autora destaca a relação entre o legado da escravidão e a persistência da exploração do trabalho das mulheres negras, tema que também aparece na produção de Conceição Evaristo. Em suas narrativas, Evaristo denuncia a sobrecarga histórica imposta às mulheres negras no contexto da exploração capitalista e patriarcal, evidenciando como essas estruturas moldam subjetividades e trajetórias.

Por sua vez, Carla Akotirene (2019) concebe a interseccionalidade como uma “sensibilidade analítica” (Akotirene, 2019, p.14) que permite compreender como racismo, capitalismo e patriarcado operam de maneira simultânea. Para a autora, as mulheres negras encontram-se constantemente nas “avenidas identitárias”, onde enfrentam fluxos intensos de opressão. Akotirene (2019) critica um feminismo restrito à questão de gênero, argumentando que essa abordagem despolitiza as lutas das mulheres negras.

[...] o feminismo branco ocidental pautado em categorias binárias[...] secundariza classe e raça, faz das mulheres terceiro-mundistas vistas pelos “olhos ocidentais” como Outras, eternamente trabalhadoras exploradas, chefes de famílias. De novo, a interseccionalidade assegura interesses e lutas comuns entre irmãs inexistentes (AKOTIRENE, 2019, p. 54, grifo da autora.).

Nessa direção, Aliria Aiara Duarte Lemos (2025), ao refletir sobre as múltiplas formas de representatividade feminina, nos alerta para os riscos de se homogeneizar o gênero feminino, enfatizando que é imprescindível compreender as intersecções específicas que marcam a vida de mulheres brancas, negras, indígenas, latinas e transgêneros. Como aponta Lemos (2025, p. 108), “não há a imagem de mulher universal”, e ignorar essa pluralidade implica apagar as diversas opressões vividas por mulheres que não se enquadram nos padrões cis-heteronormativos e brancos.

A partir da metáfora das avenidas identitárias proposta por Akotirene (2019), Lemos (2025) reforça que o feminismo negro emerge precisamente dessas encruzilhadas, tensionando os limites do feminismo hegemônico e do movimento antirracista, que muitas vezes negligenciam as especificidades das mulheres negras.

A interseccionalidade, portanto, se configura como uma ferramenta fundamental para compreender as relações de poder que moldam as experiências humanas. Ao articular as perspectivas de Patricia Hill Collins, Lélia Gonzalez, Angela Davis e Carla Akotirene, percebe-se a importância dessa abordagem para a análise das obras de Conceição Evaristo e Rosana Paulino, tendo em vista que suas produções são constantemente atravessadas por questões que vão além do gênero, “colocando sobre a mesa”, como diz Rosana Paulino (2023, online), as questões de raça e classe social.

3 OS MOVIMENTOS DO LEMBRAR EM CONCEIÇÃO EVARISTO E ROSANA PAULINO

Neste capítulo investigamos como a memória e o signo da ausência se manifestam na produção literária de Conceição Evaristo e na poética visual de Rosana Paulino. Como elas revisitam rastros, arquivos e lembranças para desconstruir discursos excludentes e reivindicar, por meio da arte, a restituição de memórias silenciadas. Logo, buscamos evidenciar de que maneira essas práticas artísticas e literárias se constituem em arquivos vivos, em constante movimento.

3.1 Escrita como espaço da recordação no conto Olhos D'água e no poema Vozes-Mulheres

A escrita afrodiaspórica, segundo Eduardo de Assis Duarte, em seu texto “Escrivência, Quilombismo e tradição da escrita afrodiaspórica” (2020), tem como mote o resgate da memória silenciada pelo discurso hegemônico, construindo, dessa forma, uma outra narrativa baseada na perspectiva do sujeito subalternizado. Para o pesquisador,

[...] o diálogo cada vez mais forte com o discurso da memória inscreve (de forma que arriscaria chamar definitiva) no arquivo da ficção afrobrasileira contemporânea, a presença do passado – um passado que não passa – e que remete tanto aos ancestrais e seus reverenciados saberes, quanto aos antepassados, com suas vivências e sofrimentos, hoje reproduzidos nos périplos dos descendentes (DUARTE, 2020, p. 82).

Torna-se, desse modo, uma especificidade na escrita de autoria afrodiaspórica, uma forma de escrita literária que resgata vivências pela evocação da memória, uma memória da dor, do trauma, como também uma memória de saberes culturais, filosóficos por meio da recolha “de fragmentos, traços, vestígios do tecido cultural, este foi o primeiro exercício de sobrevivência efetuados pelos povos africanos ao chegarem ao Brasil, elaborar e compor uma cultura de exílio” (EVARISTO, 2011, p. 30). Vestígios encontrados, por exemplo, na manutenção de uma linguagem próxima da oralidade em seus textos, como também a constantes referências às divindades religiosas, na dança, como no maracatu e, sobretudo, na criação de terreiros.

Diante disso, Evaristo, através da escrita literária, mobiliza desde memórias fundantes, como o navio e a travessia do atlântico, ancestrais, a memórias baseadas no convívio

familiar, cotidiano. Para a escritora, a literatura negra é um espaço construtor, mantenedor e difusor da memória negra. É, pois, na palavra escrita que ela encontra a forma de manter viva a voz de sua bisavó que ainda ecoa no tumbeiro do navio, das Yabás, das Orixás, das Marias, das Shirleys e das Natalinas. É pela escrita que ela as inclui como existentes dentro da história e reivindica o direito à memória.

Nessa perspectiva, as narrativas vão sendo tecidas retratando o cotidiano das mulheres negras em diáspora localizadas geralmente em espaço urbano do aqui e agora. Mesmo vivendo nesta presente época marcada pelo individualismo movido por discursos neoliberais que desprezam o pensar em coletividade, o caminhar e construir juntos as mulheres negras organizam suas vidas em um movimento Sankofa,⁵ de valorização e respeito aos saberes de seus ancestrais.

Assim, no decorrer das histórias narradas, percebe-se que esse movimento vai sendo construído na escolha, por exemplo, de uma linguagem próxima da oralidade, como em “A gente combinamos de não morrer”; com elementos de valorização à ancestralidade, por exemplo: “eu entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais”, “Não, eu não esqueço nossas Yabás, donas de tanta sabedoria”. Está presente também na seleção dos nomes das personagens com origem africana (Lumbiá, Ayoluwa, Kimbá), na presença do encantamento por meio da natureza (“Tudo era feito nas margens do rio[...] nas correntezas milagrosas, fecundas pelas águas”), entre outras referências que atravessam toda a obra da escritora, sendo uma “forma afroancestral de gestar memórias”, como nos lembra Denise Carrascosa (2020). A teórica e tradutora ainda argumenta que

Essa forma afroancestral de gestar memória, assim espacializada em suas hidrografias e temporalizada em suas espirais, demove pessoas de suas individualidades sociais demarcadas pelo euro-ocidente e suas lucrativas hierarquias capitalistas, potencializando a existência de uma comunidade narradora de um mundo cujas trocas sem excesso constituem um devir de constante re-invenção (CARRASCOSA, 2020, p.157).

Evaristo inicia o livro de contos *Olhos d'água* com o conto homônimo. O conto fala do incômodo de uma filha que não lembra a cor dos olhos da mãe. A indagação “De que cor são os olhos de minha mãe?” percorre todo o texto como sendo algo que martela na cabeça da personagem e a faz sentir-se culpada por não conseguir lembrar.

⁵ Sankofa é um símbolo ideográfico dos povos akan da África Ocidental. Surgiu com o provérbio ganês “Se wo were fi na wosankofa a yenkyi”, que significa “não é tabu voltar para trás e recuperar o que você esqueceu (perdeu)”. In: portal gelede. Esse movimento Sankofa pensado aqui é o movimento de sempre olhar para o passado para buscar o saber que ficou para trás dos seus ancestrais, para organizar a vida no presente.

Entre um afazer e outro, eu me pegava pensando de que cor seriam os olhos de minha mãe. E o que a princípio tinha sido um mero pensamento interrogativo, naquela noite, se transformou em uma dolorosa pergunta carregada de um tom acusativo. Então, eu não sabia de que cor eram os olhos de minha mãe? (EVARISTO, 2016, p. 15).

A recordação, assim, é o fio condutor de toda narrativa e por ela a ancestralidade é acessada. No conto, encontramos a presença de três personagens: a mãe, a filha e a neta, representando uma linhagem de mulheres. Narrado em primeira pessoa, a personagem relata que em uma noite, há anos, acordara com essa estranha pergunta sobre a cor dos olhos da mãe. Sendo a primeira de 7 filhas, devido às dificuldades da vida, aprendera desde cedo a lidar com seus problemas. Sempre ao lado da mãe, aprendeu a conhecê-la e a decifrá-la: seus silêncios, seus gestos, seus prenúncios de possíveis alegrias ou tristeza. Lembrava nitidamente de vários detalhes do corpo da mãe, como a unha encravada, a verruga, mas estranhamente não lembrava desse único detalhe.

Não lembrar da cor dos olhos da mãe a atormentava porque reconhecia a importância da mãe em sua vida. Reconhecida todo esforço e lembrava de como sua mãe lutava para que os filhos não sentissem a dor que ela sentia quando não havia nada para colocar na panela, ou quando chovia tanto que o barraco poderia desabar. Nessa ocasião, a narradora recorda que a mãe contava histórias, brincava de faz de conta até os filhos dormirem e esquecerem naquele momento a fome e o medo. “Eu sabia, desde aquela época, que a mãe inventava esses outros jogos para distrair a nossa fome e a nossa fome se distraía”. (EVARISTO, 2016, p. 16-17).

Seligmann (2022), em ensaio, propõe-se a ler a obra *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, como uma performance da memória e do ato da recordação, tendo em vista que o livro se baseia nas memórias da personagem Riobaldo. Assim sendo, o crítico destaca a forma não linear e fragmentada das memórias do jagunço, construídas a partir do fio da emoção. É feito uma seleção assim inconsciente em que o que fica na memória são as experiências de maior impacto emocional, característica, segundo pontua, de uma memória traumática.

Sobre isso, a pesquisadora Cristina Maria da Siva diz que “O trauma é o corte, aquilo que fere e separa. Experiências partidas, consequentemente, o processo de recordação se opera na descontinuidade” (SILVA, 2022, p.181) Dessa forma, impera o emocional fazendo com que a personagem transite entre momentos de lembrar detalhadamente traços de uma pessoa ou de um momento específico, horas lembra vagamente beirando ao esquecimento.

De forma semelhante ao exemplo dado por Seligmann, a narrativa do conto “Olhos d’água” (2016) desdobra-se na fragmentação das lembranças da personagem movidas e selecionadas a partir de um misto de sentimentos como tristeza, angústia e nostalgia. Como

Riobaldo, descrito pelo crítico, ela “constrói sua topografia emocional da memória, passando por *cronotopoi*⁶ que lhe marcaram a vida” (SELIGMANN, 2022, p. 253). No caso da personagem, em sua maioria, memórias de dor, traumáticas. De um tempo-lugar de precariedade e incertezas. Até a lembrança da mãe contando histórias ou brincando de faz de conta doem, porque sabia do motivo por trás daquela brincadeira. Além da constante sensação de medo de, por exemplo, o barraco desabar devido à chuva, ou o medo recorrente de não ter o que comer.

Outra possibilidade para pensar esse lembrar fragmentado baseia-se no que Assmann (2011) chama de memória experiencial. Segundo a estudiosa, há a memória aprendida e a memória experiencial, em que a primeira expande-se sistematicamente, enquanto a segunda se dá assistematicamente, “assimilada pelas experiências biográficas e percepções sensoriais” (ASSMANN, 2011, p. 173). Ela explica que a memória experiencial é episódica, desordenada, aleatória, imprevisível”. As recordações da personagem de *Olhos d’água* são baseadas em suas próprias experiências de vida, encaixando-se dessa forma nas características da memória de experiência”. (ASSMANN, 2011, p. 173). Para exemplificar esse princípio não estrutural de imprevisibilidade da recordação, Assmann (2011) cita as palavras de Virginia Woolf, que, por meio de metáforas, associa a recordação a uma costureira.

A recordação é uma costureira, uma costureira pouco caprichosa. Guia sua agulha para dentro e para fora, para cima e para baixo, aqui e acolá. Nunca podemos saber o que vem a seguir e o que mais depois disso. As ações mais comuns são capazes de invocar mil fragmentos estranhos, inesperados e desconexos, às vezes brilhantes, às vezes pálidos (ASSMANN, 2011, p.173)

No decorrer de toda narrativa, o não lembrar ganha uma dimensão de angústia, uma culpa tão grande que a personagem volta à casa da mãe em um ato de respeito, reconhecimento e gratidão. Dessa forma, em um movimento Sankofa, ela volta atrás e recupera o que esqueceu/perdeu.

A seguir destacamos o poema Vozes-Mulheres de Conceição Evaristo:

Vozes-mulheres
 A voz de minha bisavó
 ecoou criança
 nos porões do navio.
 Ecoou lamentos
 de uma infância perdida.
 A voz de minha avó
 ecoou obediência
 aos brancos-donos de tudo.
 A voz de minha mãe

⁶ Reporta-se a relação entre as categorias espaço e tempo.

ecoou baixinho revolta
 no fundo das cozinhas alheias
 debaixo das trouxas
 roupagens sujas dos brancos
 pelo caminho empoeirado
 rumo à favela.
 A minha voz ainda
 ecoa versos perplexos
 com rimas de sangue
 e
 fome.
 A voz de minha filha
 recolhe todas as nossas vozes
 recolhe em si
 as vozes mudas caladas
 engasgadas nas gargantas.
 A voz de minha filha
 recolhe em si
 a fala e o ato.
 O ontem – o hoje – o agora.
 Na voz de minha filha
 se fará ouvir a ressonância
 O eco da vida-liberdade.
 (Evaristo, 2017, p. 21 - 22)

No Poema “Vozes-mulheres”, publicado em *Poemas da recordação e outros movimentos*, percebemos como Conceição mobiliza a memória como possibilidade de resgate de sua ancestralidade e identidade. No poema, o tempo estabelece a ligação entre as gerações: bisavó, avó, mãe e filha como retomada à ancestralidade. Esses sujeitos emitem vozes que se estendem de geração em geração como em uma cadeia de memórias/lembranças que não se perdem, antes permanecem vivas e “o que se ouve é o próprio silêncio, por meio de um grito que virou eco do próprio eco, mas é este eco que potencializa a “fala anterior e emudecida” e conserva a voz” nos labirintos da lembrança” (SOUZA, 2019, p.33, grifos do autor). Ressoa aqui o entendimento de Glissant (2005) a respeito de rastro e como, por meio da linguagem, Evaristo percorre o legado de memórias deixadas pelas mulheres negras (SOUZA, 2019).

As palavras carregam um rastro. O *rastro* é tudo aquilo que a palavra carrega atrás de si e depois de si. Diante disso, uma palavra que se destaca no poema em questão e funciona como uma possibilidade de rastro é o verbo “ecoar”, termo que aponta para diversas direções. Em “ecoou” temos o encadeamento “da voz da voz da voz” que nos remete ao que vem antes, muito longe, a uma ancestralidade. Ao mesmo tempo que essa voz transborda de um ontem para o hoje, para o agora na voz da filha, não mais como vozes mudas, mas como fala-ato e se fará ouvir em um “eco de vida-liberdade” (EVARISTO, 2019, p. 25).

No artigo “A composição de um álbum fotográfico: os rastros de uma avó materna” (2016), Cristina da Silva nos alerta para o fato de que a palavra escrita não é a única forma de produzir rastro sobre a existência humana. Para a cientista social e antropóloga, essa é apenas

uma das possibilidades (SILVA, 2016). Sendo assim, podemos afirmar que, dentre essas possibilidades, além da escrita, a imagem, as performances, como dança, cantos, jogos, narrativas e a palavra falada têm a capacidade mesma de produzir rastro sobre as existências e sobrevivências humanas.

Para Jeanne Marie Gagnebin (2006) o rastro é um sinal aleatório, sem intenção de transmissão. Mesmo sem a intenção de ficar e por isso transmitir, ele fica e, dependendo do seu processo, tentam apagá-lo, principalmente aqueles em que seu processo se deu de forma violenta. Diante disso, Gagnebin (2016) argumenta que

Rastro que é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência; deixado por um animal que corre ou por um ladrão em fuga, ele denuncia uma presença ausente — sem, no entanto, prejudicar sua legibilidade. Como quem deixa rastros não o faz com intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos menos distantes do que podem parecer à primeira vista, devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária. Rigorosamente falando, rastros não são criados — como são outros signos culturais e linguísticos —, mas sim deixados ou esquecidos (GAGNEBIN, 2006, p. 113).

Ao comparar rastro e cicatriz, Gagnebin (2006) sugere que a cicatriz é um registro mais permanente, que evidencia uma ferida curada ou uma marca consolidada na história. Já o rastro pode ser apagado, perdido ou, ao contrário, recuperado e ressignificado. Assim, o poema de Evaristo pode ser lido como um esforço de reinscrição dos rastros das mulheres negras na história, trazendo à tona vestígios que foram silenciados, mas não apagados por completo.

O poema refaz um trajeto histórico no qual cada mulher se encontra em um tempo distinto, revelando a perpetuação de estruturas de opressão. A bisavó do eu lírico aparece nos porões dos navios negreiros, evocando o desterro e a violência colonial. A avó ecoa a obediência imposta pelo regime escravocrata, enquanto a mãe expressa uma revolta abafada nas cozinhas alheias, na continuidade da exploração da mulher negra no trabalho doméstico. A favela, nesse contexto, aparece como a nova senzala, um espaço que, apesar de diferente na forma, carrega a mesma estrutura de marginalização, posto que “A favela é um remake da senzala” (SILVA, 2016, p. 137).

Se, como propõe Gagnebin (2006), os rastros podem ser apagados ou ocultados, mas nunca completamente eliminados, a escrivência de Evaristo atua na reinscrição desses vestígios, transformando-os em memória e resistência. A última estrofe do poema insere um movimento de continuidade e esperança, em que a filha recolhe todas as vozes silenciadas e as reinsere na história. Esse processo remete ao conceito de tempo espiralar de Leda Maria Martins (2002), no qual o passado, o presente e o futuro coexistem em um movimento de entrelaçamento

ancestral. Nas palavras de Martins (2002, p. 85), “o passado pode ser definido como um lugar do saber e de uma experiência acumulativa, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitados”.

Portanto, pensar o rastro como categoria analítica na leitura do poema “Vozes-mulheres” permite compreender como a memória da ancestralidade negra é preservada e transmitida, mesmo quando o processo histórico tenta apagá-la. O poema se torna um espaço de reinscrição dessas vozes silenciadas, garantindo que os rastros se tornem legíveis e audíveis para as gerações futuras.

Podemos pensar a partir dessa perspectiva que escrita de Evaristo se constrói por meio do pensamento do rastro-resíduo proposto por Glissant (2005). Para o filósofo, enquanto os povos migrantes da Europa chegaram com suas tradições, línguas, canções e seus deuses nas Américas, os africanos, os quais classifica como “migrantes nus”, por terem sido trazidos contra a vontade para outro continente, chegaram despojados de tudo, inclusive de sua língua.

Porque o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua. O ser se encontrava dessa maneira despojado de toda espécie de elementos de sua vida cotidiana, mas também, e sobretudo, de sua língua (Glissant, 2005, p.19)

Diante dessa situação, Glissant explica que essas pessoas não tiveram a oportunidade de manter e conservar suas heranças assim como os europeus puderam. Desde então, é através do rastro-resíduo que esse “migrante nu” vai se refazendo. Ou seja, a partir unicamente dos poderes da memória, isto é, somente a partir dos pensamentos do rastro-resíduo, que lhe restavam: compôs linguagens crioulas e formas de artes válidas para todos, como o jazz, que é reconstituída [...] a partir de rastros-resíduos de ritmos africanos fundamentais” (Glissant, 2005, p. 20).

No poema Vozes-Mulheres, ao retomar a bisavó nos porões do navio, Evaristo refaz toda essa trajetória descrita por Glissant. A bisavó na pele de imigrante nu, conseguiu sobreviver, gerar e manter uma linhagem de filha, neta e bisneta que por meio dos rastros-resíduos ecoados pela bisavó mantêm sua memória viva, como também de toda uma população em diáspora.

3.2 Imagem como espaço da recordação em Rosana Paulino

Matéria prima original para lembrança, escrita visual para memória (ASSMANN, 2011), a imagem, desde muito tempo é considerada um arquivo que armazena vestígios de vidas, de lugares, de acontecimentos. Tanto que, para Etienne Samain (2012, p. 25), “a imagem é um lugar de múltiplas outras memórias em um grande jardim de arquivos declaradamente vivos. Elas veiculam pensamentos, pensam e nos fazem pensar”.

Nessa perspectiva, a obra da artista plástica Rosana Paulino nos possibilita conhecer um lugar até então esquecido e silenciado: as subjetividades da mulher negra. Para isso, ela utiliza, dentre outros materiais como esculturas, tecidos e colagens, as fotografias. Estas pensam, falam alto e contam verdades. São, dessa forma, imagens que causam impacto. Assmann (2011) explica que esse tipo de imagem é conceituado como *images agentes* – imagens de grande efeito, que, por sua força expressiva, são inesquecíveis e, por isso, podem ser utilizadas como suporte memorativo. É diante dessa força expressiva que essas imagens nos fazem pensar e tomar um posicionamento diante delas. Evocam narrativas, acionam memórias, e é através delas que a artista acessa a sua própria ancestralidade.

Refletimos sobre a imagem como arquivo vivo que retorna ao princípio não apenas para catalogar ou fixar (AMARAL, 2021), mas para inquietar e interrogar o presente (SAMAIN, 2012). Pensar como o processo de criação das obras consiste em (re)construir o que ficou esquecido em um movimento de escavação (BENJAMIN, 2009). E, por fim, pensar sobre o movimento das linhas tão recorrentes na montagem da obra que unem rastros, vestígios e histórias construídas a partir de lembranças da própria artista, as quais representam também lembranças de uma coletividade.

Sendo o negro sempre objeto de representação pelo olhar do branco, é comum que as imagens e fotografias reproduzam os lugares aos quais essas pessoas estão sempre associadas. Lugares sempre de inferioridade e submissão. Por exemplo, em relação ao trabalho, sempre associados a trabalhos pesados, nunca a trabalhos intelectuais. Em especial as mulheres, sempre retratadas como mãe preta, cozinheiras, babás, trabalhadoras domésticas. Para Paulino (2019), é preciso “retirar esses estereótipos que são reproduzidos com muita força pelas visualidades”⁷. A forma como o negro é visto no Brasil e no mundo, segundo a artista, “não foi porque simplesmente aconteceu, mas foi incessantemente construído, por isso, ainda hoje, esse

⁷ Fala de Rosana Paulino durante uma aula no “Curso, Arte, ação e pensamento anticoloniais” promovido pelo Museu de Arte do Rio em setembro de 2019. Youtube min/s acesso em 29 set. 2024.

corpo é tão desvalorizado”⁸.

Outra preocupação de Rosana Paulino (2019) é o atraso do Brasil no acesso às imagens dos negros reproduzidas na construção da História. Segundo a artista, há uma carência absolutamente gigantesca, um desconhecimento enorme em relação a imagens aqui no Brasil. “[...]Tal desconhecimento contribui para o não entendimento de como as imagens operam e contribuem para a formação de uma ideia e de preconceitos sobre um determinado grupo, no caso em questão, o grupo negro [...]”⁹ Diante disso, no imaginário social, por exemplo, não existiam negros nas sociedades medievais europeias, e só começaram a existir a partir da escravidão, isso ocorre devido à falta de acesso a essas imagens da época.

Em *A pálida história das artes visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?* texto da pesquisadora e artista visual Renata Felinto (2019), a estudiosa, em um dos pontos do texto reflete sobre a tela *A Negra* (ver figura 2), da artista paulistana Tarsila do Amaral. Felinto (2019), ao fazer a análise da obra, comprova como no decorrer da história os estereótipos sobre a população negra se deu através da produção de imagens, desenhos caricaturais, com partes do corpo de pessoas negras representadas de forma exagerada, produzidas pela perspectiva de artistas brancos que exploraram tematicamente a cultura brasileira de matriz africana e popular, do seu lugar de espectador, a exemplo da artista já mencionada, Tarsila do Amaral, que realizou a pintura de “*A Negra*” quando estava em Paris para estudar arte.

Em entrevista a Leo Gilson Ribeiro para a revista *Veja* em 1972, Tarsila diz ter se inspirado em uma mulher escravizada que morava na fazenda de sua família quando ela tinha entre 5 ou 6 anos de idade. Diz ela que “Ela tinha os lábios caídos e os seios enormes”¹⁰. É assim que a artista descreve a mulher negra representada em seu quadro.

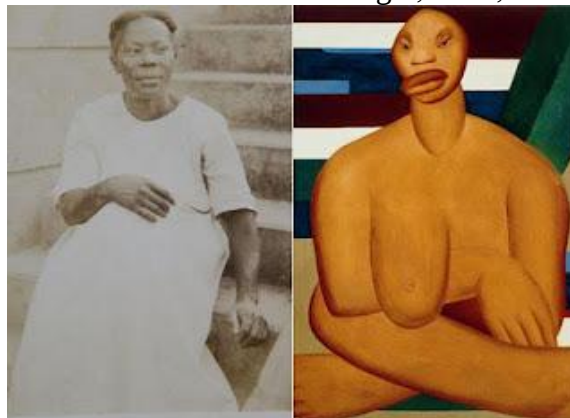
Felinto (2019), ao fazer a leitura da obra, primeiro questiona as demais leituras romantizadas em que interpretam *A Negra* como se fosse uma homenagem feita por Tarsila a mulher que fora sua ama de leite, o que segundo Felinto, essa relação “talvez não fosse fundada numa afetividade bilateral” (FELINTO, 2019, p. 362). Em seguida, a pesquisadora crítica a exotização, objetificação e desumanização da mulher retratada na pintura.

⁸ Fala de Rosana Paulino durante uma aula no “Curso, Arte, ação e pensamento anticoloniais” promovido pelo Museu de Arte do Rio em setembro de 2019. Youtube min/s acesso em 29 set. 2024.

⁹ Fala de Rosana Paulino durante uma aula no “Curso, Arte, ação e pensamento anticoloniais” promovido pelo Museu de Arte do Rio em setembro de 2019. Youtube min/s acesso em 29 set. 2024

¹⁰ Entrevista publicada originalmente na revista *Veja*, 23 de fevereiro de 1972 - Edição 181. Disponível em: <https://www.elfikurten.com.br/2016/04/tarsila-do-amaral-ultima-entrevista.html>. Acesso em: 13 mar. 2024

Figura 2. Retrato de uma ama de leite e A Negra, 1923, de Tarsila do Amaral.



Fonte: <https://www.elfikurten.com.br/2016/04/tarsila-do-amaral-ultima-entrevista.html>.

Acesso em: 13 mar. 2025.

Analisando a obra de Tarsila, Felinto (2019) expõe que

A mulher que a pintora exhibe na obra tem como referência a ama-de-leite que acompanhou a própria artista e da qual existe uma fotografia que retrata tal qual a posição da figura da pintura, especialmente as posições corporais da mulher da pintura e da fotografia.

[...]

Quando a pintora despe a figura da mulher – que na fotografia original que lhe serviu de referência está vestida – ela despe-se também, mostrando-se como a mulher que não consegue humanizar aquela que lhe conferiu dedicação e educação. Transforma essa mulher vestida numa mulher nua e extremamente embrutecida na qual acentua traços faciais próprios do fenótipo negro; retira-lhe também as vestimentas e os cabelos. Exotiza essa mulher, de maneira que se alinhe à concepção que se forjava sobre populações e pessoas negras-africana, que é a de selvagens, exóticas e incivilizadas.

[...]

Tarsila expropria essa mulher de sua humanidade e identidade, ela passa a ser somente *A Negra*, por mais que tivesse um nome, isso diz muito sobre como as mulheres negras são entendidas e tratadas socialmente no Brasil. (FELINTO, 2019, p. 362-363).

Diante desse contexto e teorias da imagem e da arte centradas em perspectivas ocidentais, Paulino sempre reforça que não as tem como base por serem pensadas a partir do imaginário branco, em uma realidade que não abarca o que a artista propõe em seu trabalho, pois essas teorias não alcançam, por exemplo, as subjetividades da população negra. Para tanto, ao estudar a obra da artista, é impossível não perceber a intenção de produzir um saber, um conhecimento sobre a história, narrada pelo movimento das imagens que se deslocam no tempo e no espaço. A imagem é pensada então como “supervivência que atravessa o tempo histórico” (SAMAIN, 2012, p. 33), em um movimento que torna visíveis as relações entre passado e presente. Toma a montagem como forma de refazimento da história e construção de novos saberes. Dialoga, desta forma, com a visão de Didi-Huberman, o qual segue as premissas advindas de Warburg e Benjamin que

[...]desde cedo vão propor novas formas de pensar e descrever sobre as imagens, porque eles partiam de uma ideia comum de que para falar sobre imagens era preciso colocar em movimento um saber também imagético. Era preciso um saber que fosse menos linear, discursivo, verbalizador. [...] Warburg desejava produzir uma história da arte imagética, visual, em que as imagens fossem protagonistas. Uma história que fosse atravessada pelo movimento, pois o que caracteriza as imagens é o fato de elas serem objetos migrantes. As imagens estão o tempo todo se deslocando no tempo e no espaço (GONÇALVES, 2022, 22min22s).

Paulino faz uma montagem de significações, ela recria, elabora as imagens, ora costurando, ora sobrepondo. Coloca uma ao lado da outra fazendo uma montagem de significações, imagens que viajam no tempo. Uma memória em ação, um pensamento por imagem. “Cada qual tem sua trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela” (HUBERMAN, 2013, p. 34). Para construir seu argumento, a artista monta, remonta e desmonta (SILVA, 2022), renovando os sentidos. Uma das possibilidades de se perceber esse processo da montagem é na obra *Atlântico vermelho*, 2017 (ver figura 3), em que a artista faz a montagem da peça costurando imagens, fazendo relações e combinações para uma nova leitura da construção da história.

Figura 3. Rosana Paulino, *Atlântico vermelho*, 2017.



Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em 4 out 2024.

Atlântico Vermelho (Figura 3) é um projeto que articula desenho, colagem, impressão digital e costura, utilizando como materiais o tecido, a linha, a fotografia e diversos elementos do cotidiano. O título da exposição remete ao mar tingido de sangue durante o período do tráfico escravista. Em uma visita guiada conduzida pela própria Rosana Paulino, a artista relata que a realização da exposição no Padrão dos Descobrimentos, em Lisboa, teve para ela um significado especial, como se fosse o fechamento de um ciclo. Isso porque o local

remete às rotas das caravelas que partiram da Europa em direção à África, de lá transportaram africanos escravizados para o Brasil e depois retornaram ao ponto de origem. Paulino afirma refletir sobre os malefícios e cicatrizes deixados pela escravidão tanto no Brasil quanto em Portugal. A exposição está organizada em quatro eixos temáticos: “História natural?”, “As gentes”, “Paraíso tropical” e “Gabinete de curiosidades”, os quais propõem uma reflexão crítica sobre os processos históricos de racialização, exotização e desumanização de corpos negros nos discursos científicos e coloniais.

Figura 4. Rosana Paulino, Sem título, 2017.



Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em: 04 out 2024.

Sem título, 2017 (ver figura 4), de Rosana Paulino, é uma montagem composta por impressão digital sobre tecido e costura. Nela, vemos a imagem de uma jovem escravizada sobreposta a um coração. A artista rasura o arquivo histórico e violento para dar vida à existência dessa menina sem nome, oferecendo-lhe uma história e humanidade. Como a própria Paulino afirma, "é um ser humano que está ali. Ela teve uma história, uma família. Ela amou. Então, quando coloco um coração por cima e a vejo por baixo, dou humanidade a ela" (PAULINO, 2017).

Ao observar as duas obras (ver figuras 3 e 4), da série *Atlântico Vermelho*, percebemos sua constituição fragmentária. Em *Sem título* (ver imagem 4), por exemplo, a imagem é composta por três pedaços em que no centro há uma jovem escravizada com um coração sobreposto. Os dois pedaços laterais apresentam a mesma figura feminina acompanhada de uma criança carregando cana de açúcar, o que denuncia o trabalho forçado

durante a escravidão. A fotografia do lado direito está em preto e branco, sendo a da esquerda a mesma fotografia, mas apenas no negativo fotográfico, remetendo a um espectro, à ideia de vestígios de uma história que tentam apagar, a invisibilização de uma população. Ao mesmo tempo, esse espectro pode simbolizar que, mesmo diante das inúmeras tentativas de apagamento, essas pessoas resistem. Cada pedaço contém desenhos ou fotografias impressas sobre tecido. Os fragmentos são costurados entre si, e algumas linhas escapam, remetendo à ideia de vestígios, como também a ideia de uma costura frágil que, ao puxar um ponta, tudo se desfaz.

A sobreposição de imagens, o uso da costura e a presença de tecidos evocam memórias do passado e denunciam a violência histórica da escravidão. Paulino ressignifica esses registros, conferindo dignidade a sujeitos antes silenciados, promovendo, assim, um ato de reparação. Dessa maneira, seu foco é fazer uma crítica ao modelo de ciência que naturalizou a escravidão e distorceu a realidade social.

A artista compreende as ciências biológicas como uma via de entendimento do físico (corpo e natureza), e as artes como um modo de acessar a alma. Ambas, porém, têm o mesmo propósito: compreender o funcionamento do mundo e do ser. Em conferência realizada na FAPESP, Paulino (2023) afirma que, desde seus primeiros trabalhos, há uma constante aproximação simbólica entre natureza e ser humano, especialmente na relação entre insetos, como a aranha, e aspectos ligados à experiência feminina.

Um exemplo dessa aproximação simbólica é a obra *Aracnes*, de 1996 (ver figura 5), na qual Paulino recorre à mitologia grega para vincular o ato de tecer, historicamente associado ao feminino, à figura da mulher. Mitos como os de Penélope, Aracne, Filomena e das Moiras revelam como a tecelagem sempre foi símbolo de criação, resistência e comunicação.

Segundo o *Dicionário de Mitologia Grega*, de Brandão (2014), Aracne exprime a ideia geral de “tecer”. O nome está relacionado à “teia de aranha”. O mito narra a história de uma jovem que tecia e bordava com tanta perfeição que chamou a atenção da deusa Atena, patrona da tecelagem. Quando a deusa veio visitá-la, Aracne a desafia para um duelo de bordado. Enquanto a deusa borda cenas de glória dos deuses do Olimpo, Aracne ousa retratar os episódios de desonra dos deuses em suas relações com os mortais. Mesmo furiosa, Atena não encontra erro na tapeçaria da jovem. Tomada pela raiva, rasga o bordado, fere Aracne com uma agulha e a transforma em aranha, condenando-a a tecer eternamente, com fios que saem de seu próprio corpo.

Outro mito relevante é o de Filomena, que, após ser violentada pelo marido de sua irmã Procne, tem a língua cortada para não denunciar o agressor. Mesmo assim, borda em um

pedaço de pano a história do que sofreu e entrega à irmã. Procne, em vingança, mata o próprio filho e o oferece como refeição ao marido. Ao descobrir, Tereu passa a perseguir as duas mulheres, que fogem e, ao clamarem por piedade aos deuses, são transformadas em pássaros.

Também merece destaque o mito das Moiras (Cloto, Láquesis e Átropos), irmãs responsáveis pelo fio da vida e pelo destino da humanidade. Cloto representa o nascimento e tece o fio da vida; Láquesis determina o tempo de vida e os acontecimentos; e Átropos, por fim, corta o fio, simbolizando a morte.

Há ainda o mito de Penélope, que, durante o dia tece e, à noite, desfaz seu trabalho, como forma de protelar a escolha de um novo marido e manter viva a esperança do retorno de Ulisses. De maneira astuciosa, Penélope conduz seu destino por meio da tecelagem. Para Andrade (2020), a própria trama da *Odisseia* é construída por Penélope, pois, à medida que ela tece e destece, a narrativa se desenvolve.

Nos mitos apresentados, a tecelagem é representada como uma atividade tipicamente feminina, associada tanto à criação quanto à resistência. Aracne desafia as normas de submissão ao confrontar uma deusa; Filomena utiliza o bordado para romper o silêncio imposto pela violência; as Moiras comandam o destino dos seres humanos; e Penélope, com inteligência, subverte a espera e impõe sua vontade.

A obra *Aracnes* (ver figura 5), de Paulino, é uma instalação exposta no Paço das Artes que simboliza essas conexões mitológicas e contemporâneas entre a mulher e a aranha. Como ressalta Paulino (2023), essa associação aparece em diversos mitos e reaparece em sua produção artística como uma metáfora potente da mulher negra, uma figura que, como a aranha, tira de si mesma o sustento e constrói teias que são ao mesmo tempo abrigo, conexão e proteção para seus filhos. A artista recorda, por exemplo, sua mãe, que passava noites acordada bordando, tecendo literalmente o sustento das filhas.

Figura 5. Rosana Paulino – *Aracnes*, 1996.



Fonte <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5> . Acesso em: 5 mar. 2025.

Aracne (figura 5) é um dos primeiros exemplos de como Paulino enxerga e pensa o mundo: por meio da natureza e da criação de mecanismos simbólicos para tratar de aspectos sociais e subjetivos. Essa maneira de olhar está profundamente enraizada na cultura de origem da artista.

Isso é muito presente na cultura de onde veio, por exemplo. Como uma afrodescendente pensar o mundo através de estruturas simbólicas. E eu não via isso na produção de arte no Brasil. Então é uma bandeira política lidar com questões simbólicas. Levar isso para o universo da arte como nesse trabalho das Aracnes onde vou tratar de grupos. Eu via a minha mãe que foi bordadeira, costureira para ajudar a custear nossos estudos trabalhando, virando a noite bordando, costurando como se fosse uma imensa aranha que retirasse do seu próprio corpo o sustento, como a aranha retira a teia de si. [...] Isso vai além. É pensar um lugar social [...] (PAULINO, 2023 on-line).

O que Paulino via quando recorda do trabalho de sua mãe está para além de uma atividade considerada apenas do universo feminino, ela pensa o lugar social de uma mulher da periferia. A artista ainda ressalta no decorrer de sua fala que, além de sua mãe, reuniam-se várias outras mulheres que, em círculo, bordavam e costuravam juntas. A costura, pode-se dizer, interliga a vida dessas mulheres que tecem narrativas, memórias, experiências vividas.

Naqueles bordados histórias são contadas. É um local de fala de mulheres e entre mulheres. Lugar de apoio em que seguram a mão uma das outras quando precisam, como também um espaço de transmissão de tradições mantendo viva a cultura e saberes de seus ancestrais. Cristina da Silva (2022), a partir da metáfora do tecer compara mulheres a fiandeiras, que com linhas e agulhas costuram o tecido da memória em que a costura, para além do fazer manual, simboliza a forma como elas unem vidas, histórias, dores, afetos e espiritualidades. Nessa perspectiva, Silva (2022) afirma que

As mulheres quando tecem, seja com os inúmeros fios que deslizam em suas mãos ou com os pés das habilidosas costureiras, narram, guardam lembranças, fiam segredos, contam histórias, praticam suas rezas, sabem os momentos em que precisam dar as mãos umas às outras, mesmo sem palavras. Fazem isso, pois conhecem os que saíram de seus ventres, os que amadrinham e acolhem. Através da memória, sobretudo, as mulheres tecem as histórias que herdaram (SILVA, 2022, p. 158)

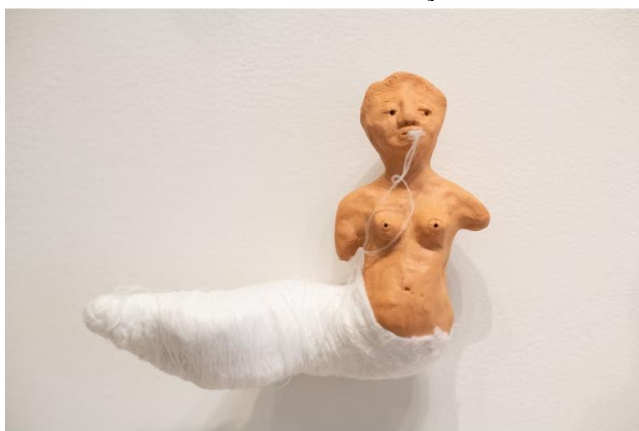
Essa relação entre insetos e o universo feminino dentro da tecelagem aparece também em obras como *Casulos* (2001) e *Tecelãs* (2003) (ver figuras 6, 7, 8 e 9). São figuras femininas metamorfoseadas, como nas palavras de Tvardovskas (2013, p.89), que nascem de casulos de barro, se transformam e têm a capacidade de regenerar-se: “são tecelãs de seus próprios corpos, mulheres-inseto – dois seres estranhos, conectados”. O fio presente em

Aracnes agora é base dos casulos de seres híbridos, na figura de mulheres/bichos de seda, como comentam Picolli e Nery (2018):

se prolifera livremente, saindo da proteção de seus casulos e se expandindo pelas paredes. O sujeito – inseto kafkiano excluído é metáfora do feminino, mas, ao contrário do esperado, é capaz de transformar a existência em algo além das amarras sociais. (PICCOLI; NERY, 2018, p.12)

Desse modo, segundo a perspectiva de Tvardovskas (2013), as imagens de Paulino questionam a “ideologia da domesticidade”, pois remetem a um movimento de luta pela liberdade, pela quebra de amarras, tendo em vista que essa ideologia associa o papel da mulher exclusivamente ao maternar e ao ambiente do lar. A pesquisadora explica a artista “por meio da resignificação de práticas comuns entre as mulheres, como por exemplo o costurar, o tecer, o bordar, ela abre zonas de reflexão sobre as práticas violentas que permeiam as vivências femininas” (TVARDOVSKAS, 2013, 113).

Figura 6. Rosana Paulino – Tecelãs, instalação 2003, tamanho variável.



Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5> . Acesso em: 5 mar. 2025.

Figura 7. Rosana Paulino - Sem título, 2001.



Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em: 5 mar. 2025.

Figura 8. Rosana Paulino - Casulo 1, 2001.



Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em: 5 mar. 2025

Figura 9. Rosana Paulino - Casulos, 2001 Dimensão variável.



Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em: 5 mar. 2025.

Diante disso, Paulino reforça que a aproximação entre a arte e o mundo natural sempre esteve presente na produção de seu trabalho. Esse olhar para a natureza para pensar as possibilidades de aproximações simbólicas é também uma forma de retratar estados de espírito, psicológico, como por exemplo, o enclausuramento (PAULINO, 2023).

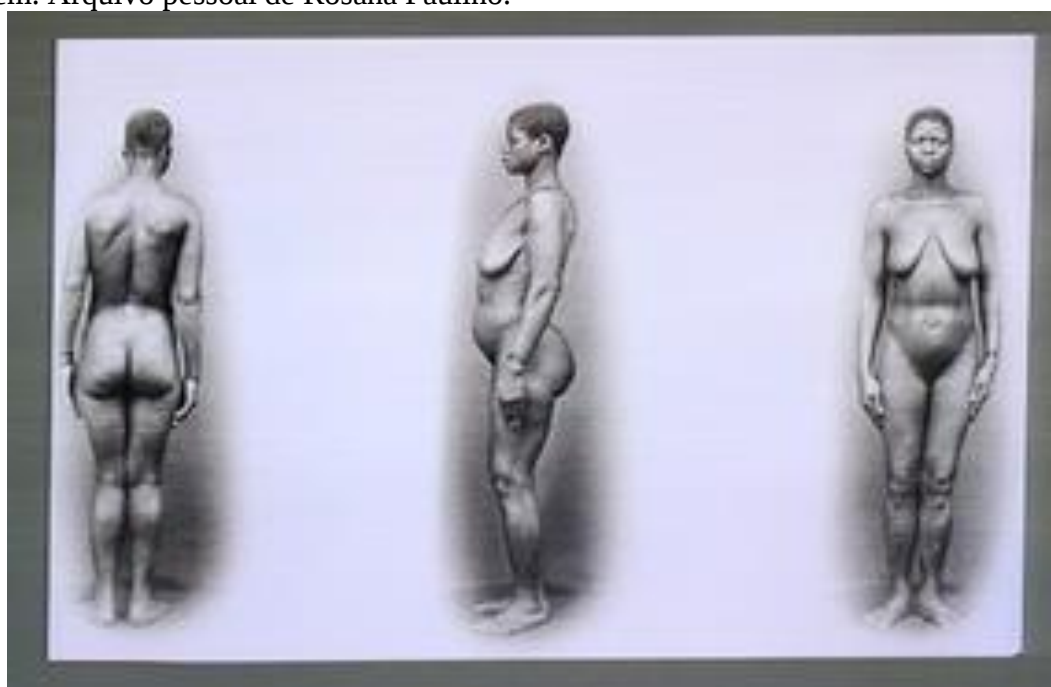
Nessas obras estão elementos que nascem da investigação da artista sobre a história da ciência, na busca por entender como essa história se aplica à população negra no Brasil. Com “Aracnes”, “Casulos” e “Tecerlãs”, Paulino pretende, assim, pensar casulo-útero, que guarda, defende, protege, mas também desata e transforma. Essa, podemos assim dizer, é uma das camadas de sentido que se desdobram em sua produção, camadas que se aprofundam e se alargam no decorrer dos anos.

A instalação *Assentamento* (2013), por exemplo, segundo Paulino, é o momento em sua trajetória que inicia um estudo mais aprofundado na história da ciência no Brasil,

principalmente em relação às mulheres negras. Isso ocorre a partir do momento em que a artista encontra em um livro que versava sobre a fotografia de negros escravizados no Brasil e encontra a imagem de uma mulher de frente, costa e perfil (ver figura 10).

Em um primeiro momento, eu não sei o que fazer com essa imagem. Eu guardo a imagem, deixo ela ali guardadinha, mas ela me impacta. [...] A partir daí abro o arquivo no meu computador e vou procurar o que essa imagem tem a dizer. [...] Eu começo a pensar na criminalização dessas pessoas e qual o papel desempenhado pelas pseudociências, pela fotografia na construção de um local simbólico social para essa população. E isso é muito importante, porque a fotografia viaja, a fotografia chega a pontos onde, por exemplo, muitas vezes o texto não chega. Então é importante a gente pensar isso, pois isso não é colocado no Brasil de maneira enfática. [...] A ideia de se trazer imigrantes europeus para o Brasil está diretamente atrelada às pseudociências. Quando a gente estuda e começa a acompanhar as discussões na época, como foi por exemplo, no Jornal do Estado de São Paulo, que na época se chamava Província de São Paulo, a gente ver como as pseudociências sustentam esse discurso racista de se trazer imigrante europeu para o País.

Figura 10. STAHL, August. Retrato de “tipo”. Imagem realizada para a expedição Thayer, sob comando de Louis Agassiz. Fotografia sobre papel. 1865/66. Tamanho original 11,5 cm cada imagem. Arquivo pessoal de Rosana Paulino.



Fonte: <https://www.iea.usp.br/midioteca>. Acesso em: 5 mar. 2025.

As fotografias de tipo¹¹, como se pode ver na figura 10, produzidas pelo fotógrafo Auguste Stahl, foram encomendadas por Louis Agassiz¹², cientista suíço, o qual queria

¹¹ Fotografia de tipo, também chamada de fotografia tipológica ou tipificada, tem origem no uso da fotografia como meio de classificação, documentação e registro de características físicas com fins científicos, criminais, etnográficos.

¹² Em 1865, Agassiz veio para o Brasil comandando a Expedição Thayer, que saiu de New York e passou pelo Rio de Janeiro, Minas Gerais, Nordeste do Brasil e Amazônia. Aqui fez estudos sobre os mestiços brasileiros. Agassiz julgava os negros inferiores e considerava a miscigenação um fator de degeneração da humanidade. O naturalista pretendia comprovar, observando escravos e seus descendentes, que negros e brancos, pertencentes a raças diferentes, não podiam habitar o mesmo espaço. Para o Brasil daquela época, os negros eram incapazes de se civilizar, e deveriam se manter apartados da civilização, se contrapondo aos Estados Unidos. Encontrando os escravos, ele

comprovar a tese da superioridade do branco sobre qualquer outra etnia, em suas próprias palavras chamadas “raças superiores” (AGASSIZ, 1938, p. 623). O cientista acreditava, segundo Rattes (2010), que as raças, além de possuírem origens diferentes, o negro e o indígena aproximavam-se dos animais.

Consequentemente, essas imagens produzidas para suas pesquisas visavam claramente a tentativa de representar os negros de forma depreciativa, a exemplo da fotografia acima (ver figura 10), em que uma mulher com semblante sério é representada totalmente despida, de frente, de perfil e de costas. Ou seja, há na fotografia, como aponta Rattes (2010, p.115), “uma clara tentativa de registrar os detalhes do corpo da modelo como, por exemplo, o formato dos seios e a protuberância das nádegas, partes que incitavam maior atenção dos pesquisadores e curiosos do período”. Tais detalhes são destacados no livro *Viagem ao Brasil* (1865-1866) escrito por Agassiz (1938), como se pode ver a seguir.

(...) no estudo das raças, ao que chamarei de método da história natural: isto é, a comparação de indivíduos de uma e outra categoria [...]. Foi coisa relativamente fácil numa região quente, onde parte inculta da população anda seminua e às vezes mesmo não usa a menor roupa. Numa longa estadia em Manaus, o Sr. Hunnewell tirou grande número de fotografias características de índios, negros e mestiços [...]. Todos esses retratos representam indivíduos escolhidos em três posições normais: de frente, de costas e de perfil. [...] Como macacos de braços compridos, os negros são em geral esguios. [...] o seio das negras é mais cilíndrico, mais solto, mais flácido, os bicos se dirigem para frente e para baixo, de sorte que, vistos de frente, se projetam sobre o peito. (...) o abdômen e as ancas têm uma obliquidade inversa e muito pronunciada. (AGASSIZ, 1938, p. 624)

O discurso de Agassiz, nas palavras de Rattes (2010), seria baseado na objetividade e fidedignidade da fotografia, considerada sem exageros ou deformações caricaturais como era comum na época. “Tratava-se, assim, de uma prova confiável de uma verdade científica” (RATTES, 2010, p. 116), contribuindo, dessa forma, para construção de uma imagem forjada sobre os negros, pois a partir da produção e disseminação dessas imagens, consolidou-se no imaginário social a ideia de que “a imagem de um negro representa a imagem de todos os negros, de toda uma população” (PAULINO, 2021), o que favoreceu a criação e a perpetuação de estereótipos que, ao longo do tempo, passam a ser naturalizados e aceitos como verdades absolutas e universais.

Segundo Paulino (2021), é a partir dessa tipificação que se retira a subjetividade do sujeito, “transforma uma pessoa em apenas um corpo” (PAULINO, 2021). Além disso, é

fotografou dezenas de pessoas nuas em cidades como Rio de Janeiro e Manaus, didaticamente arranjadas para representarem a veracidade de suas teorias. Nesse sentido, sua viagem ao Brasil tornou a Amazônia uma espécie de laboratório de estudos sobre a mestiçagem brasileira e pretendeu fortalecer o campo político da elite norte-americana que pregava a segregação dos negros. Ele diz, explicitamente: “Aqueles que põem em dúvida os efeitos perniciosos da mistura de raças e são levados, por falsa filantropia, a romper todas as barreiras colocadas entre elas deveriam vir ao Brasil”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Louis_Agassiz (wikipedia.org). Acesso em 13. Mar. 2025.

também uma estratégia de apagamento, nos fazendo entender, por exemplo, o porquê de 83% das pessoas encarceradas injustamente por reconhecimento fotográfico no Brasil serem negras, segundo o relatório feito pelo Conselho Nacional de Defensoras e Defensores Públicos-Gerais (CONDEGE) e pela Defensoria Pública do Rio de Janeiro¹³.

Para Paulino, a forma de entender o porquê de situações como essa acontecer com tanta frequência no Brasil é acessando e conhecendo arquivos históricos sobre a formação do País.

Nessa direção, quando a artista decide investigar a fotografia do acervo de Agassiz, seu interesse recai justamente sobre o que essas imagens comunicam e silenciam. Paulino problematiza não apenas o processo de criminalização das pessoas negras, mas também o papel desempenhado pelas pseudociências na consolidação desses discursos, sobretudo por meio da fotografia. A força da imagem na constituição do imaginário coletivo tem muita força, especialmente quando mobilizada como prova científica. Como observa a artista, “a fotografia viaja, chega a pontos onde o texto muitas vezes não chega” (PAULINO, 2021). E no caso do material produzido por Agassiz, o que se projeta é a suposta inferioridade e monstruosidade atribuída à população negra.

A partir dessa fotografia, Rosana Paulino desenvolve a série intitulada *Assentamento* (ver figura 11), iniciada primeiramente com desenhos e gravuras, até alcançar, em 2013, o formato de instalação. Passa a ressignificar o sentido original da imagem que, em seu contexto de produção, carregava a intenção de causar vergonha à população brasileira (PAULINO, 2021). A artista, então, modifica a chave interpretativa da imagem e ela se torna a partir daí geradora de uma nação, de um país.

¹³ O levantamento realizado pelo Condege e pela Defensoria Pública do Rio de Janeiro mostra que pessoas negras são as maiores vítimas desse tipo de erro. De acordo com os documentos, de 2012 a 2020 foram ao menos 90 prisões injustas por meio de reconhecimento fotográfico. Desse total, 79 contam com informações conclusivas sobre a cor de pele dos acusados, sendo 81% deles pessoas negras conforme definição do IBGE. Disponível em: <https://www.condege.org.br/arquivos/1029>. Acesso em: 27.mar.2025.

Figura 11. Rosana Paulino, Assentamento, 2013, visão parcial - instalação.



Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em 5 mar. 2025.

Diante da imagem com dimensão original de 11,5 cm, Rosana Paulino relata que convida um amigo fotógrafo especializado em arte para registrar a fotografia em partes, utilizando uma lente macro. A imagem é dividida em seis seções, posteriormente reunidas digitalmente com o uso do Photoshop, de modo a compor um arquivo na escala desejada. Assim, ao ser impressa em um tecido com 1,80 metro de altura, a imagem adquire proporções humanas. Estendido o tecido no chão de seu ateliê, a artista narra:

Eu quase choro. Porque a imagem literalmente começa a falar comigo. Pela curvatura da coluna na hora que a gente abriu a imagem, a primeira coisa que ele (o fotógrafo) falou foi: "ela tinha escoliose" [...]. Aí a gente começa a olhar e ver as marcas de nação no rosto dela. E olha, uma pessoa que compreende, que tem esse estudo, vai saber de onde ela veio pelo tipo de marca de nação que ela tinha no rosto. No pulso, a gente vê que ela tem enrolado um tecido que tem uma maneira meio trançada. Então a imagem começa a falar comigo. Olhar para aquela imagem que começa a conversar e pensar quem era essa mulher. A afetividade entra no momento da construção do trabalho. Então antes de vir a teoria de outros pensadores, ela vem no contato direto quando estou produzindo a peça. (PAULINO, 2023, on-line¹⁴)

Em sua fala, Paulino faz referência à “teoria de outros pensadores” porque, durante sua apresentação na 8ª Conferência FAPESP, foi questionada sobre a possível influência, em seu processo criativo, da concepção de *fabulação crítica* proposta por Saidiya Hartman.

14 8ª Conferência FAPESP - Raízes que emergem: entrelaçamentos entre arte e ciência. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tmRgdNM6EDU&t=4421s>. Acesso em: 4 out. 2024.

Hartman (2021) discute a incompletude política e epistêmica dos arquivos da escravidão e propõe a fabulação como estratégia para lidar com essa ausência constitutiva. Trata-se de pensar a subjetividade das pessoas escravizadas, uma subjetividade que não é acessível por meio dos registros documentais, mas que pode ser reconstruída em um plano afetivo, imaginativo.

Esse movimento de reconstituição, que articula memória, afeto e imaginação, manifesta-se de maneira evidente em *Assentamento* (2013). A imagem de uma mulher anônima, como tantas outras que atravessaram o Atlântico forçadamente, exposta nua e com um olhar distante, evidencia a violência inscrita nesse arquivo. Diante de tal brutalidade, Paulino intervém: ela recorta esse corpo em partes e refaz sem que ele feche, sem que encaixe de maneira perfeita. Nas palavras da artista, "esse não encaixe é o trauma da escravização" (PAULINO, 2023, online). Ela abre uma rasura na imagem e, em um processo que denomina *refazimento*, recorta o corpo retratado e une suas partes com linhas grossas. Não se trata, porém, de uma simples costura, mas de *suturas*, termo que a artista utiliza para sublinhar a marca de violência e ruptura que atravessa a própria formação histórica do Brasil.

Os elementos que compõem *Assentamento* (2013) são uma fotografia sobre tecido de uma mulher negra em tríptico captada por Louis Agassi; linha grossa na cor preta e vermelha, tablets, paletes e escultura de braços. Sobre o processo criativo da obra, Paulino relata que é necessário desenvolver uma escuta do trabalho, se perguntando: “o que é que esse trabalho está me dizendo?”. Em relação a fotografia da mulher de frente, perfil e costas, a artista se pergunta: Como subverter o peso dessa imagem? Como subverter as marcas que essa imagem deixa em uma determinada população? Como transformar isso em visualidade? Ou seja, o processo criativo se dá a todo momento pelo movimento entre perguntas e respostas.

Reitera ainda que é a partir da pesquisa e do estudo que encontra muitas das chaves que aparecem nos trabalhos. Por exemplo, quando estava estudando para esse trabalho da instalação *Assentamento*, Paulino diz ter lido que “durante as primeiras semanas os escravizados eram forçados a ficar somente no porão dos tumbeiros como forma de quebrar física e mentalmente a resistência dessas pessoas. Elas ficavam amontoadas sem poder se mexer. Conseguiram ouvir apenas o som do mar sem saber se era dia ou noite” (PAULINO, 2020, on-line)¹⁵. Essa foi a chave para o uso dos tablets que emitem o som e o vídeo chamado “mar distante” em um ponto fixo no oceano. A intenção da artista é que as pessoas, ao irem se aproximando, já escutem de longe o mar.

Outra informação que Paulino encontrou durante sua pesquisa e que foi também

15 Video Processos criativos com Rosana Paulino. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=N5_bdDfipZk&t=2010s Acesso em: 21 mar. 2025.

outra chave para o trabalho foi saber que a população negra jovem, quando chegava ao Brasil, um escravizado jovem, no primeiro momento da escravização, no Nordeste, a expectativa de vida era apenas de dois anos nos engenhos de cana. Diante disso, ela pensa: “essas pessoas são apenas lenha para queimar”. Por isso, faz as esculturas de braços amontoados sobre paletes em estrutura de fogueira (ver figura 18).

Em uma vista parcial da instalação (ver figura 11), podemos identificar a fotografia da mulher, abaixo dela sobre um palete o amontoado de braços e próximo a eles os tablets emitindo o som e o vídeo de ondas do oceano.

Figura 12. Rosana Paulino, Assentamento instalação, 2013.



Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>, Acesso em 04 out 2024.

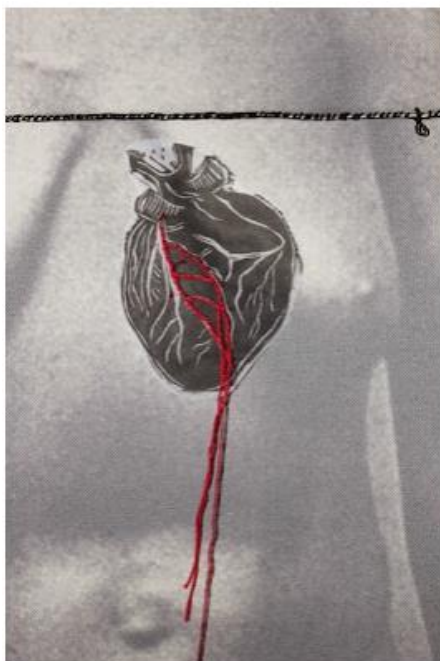
Além da fotografia de frente, há nas paredes adjacentes, a mesma imagem, uma de perfil e outra de costas (ver figura 12), cada uma com 1,80m de tamanho, para que o público possa sentir a potência dessa imagem. A intenção da artista com essa instalação, segundo ela, seria trabalhar a questão do trauma, pois entende que o país, na verdade, se formou pelo trauma da escravização. Mas como representar visualmente o trauma? Para Silva (2022),

O trauma é o corte, aquilo que fere e separa o acesso ao simbólico, sobretudo à linguagem. Como as experiências foram partidas, o processo de recordação se opera na descontinuidade. [...] A memória do trauma é uma forma de recuperar, na fragilidade dos rastros individuais, a compreensão para a história e para as condições socioantropológicas de cada sociedade”. (Silva, 2022b, p. 181)

A autora destaca que o trauma não apenas interrompe o fluxo da experiência, mas

rompe também a capacidade de simbolização, especialmente por meio da linguagem. Ao afirmar que a recordação se opera na descontinuidade, ela sugere que a memória do trauma não se dá de forma linear, mas por fragmentos e lacunas, impossibilitando uma recuperação/reconstrução total do que era antes. Ainda assim, mesmo nessa fragilidade, há potencial para compreender os danos que a história deixou.

Figura 13. Rosana Paulino, detalhe do coração, 2013.



Fonte: <https://rosanapaulino.blogspot.com/2013/11/imagens-expo-assentamento.html>.

Acesso em 5 mar. 2025.

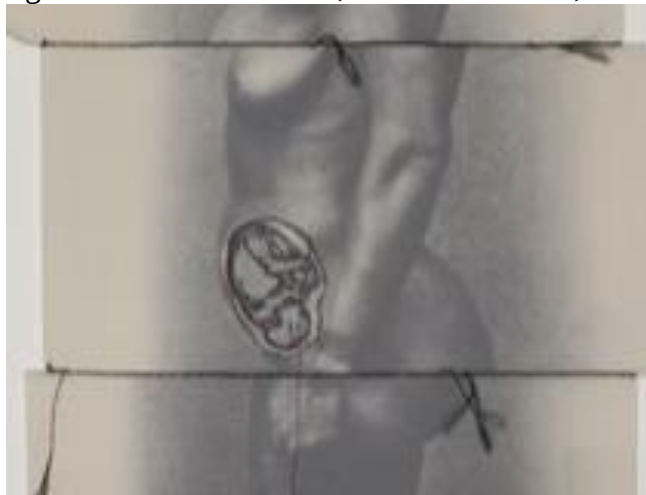
Já Assmann (2011, p. 305-306) nos diz que o trauma histórico e biográfico requer “[...] um experimento radical. É preciso inventar sua própria forma de descrever o trauma. Essa forma é [...] desordenada [...] e revela um método”. Nessa direção, Paulino radicaliza e propõe representar o trauma através da sutura. Para isso, ela recorta a fotografia em partes, recostura com uma linha preta grossa, unindo as partes do corpo, como em um processo que ela chama de refazimento, mas de forma desalinhada, sem que ele feche, sem que encaixe de maneira perfeita.

Sobre isso, é possível teorizar que “a sutura busca reunir os pedaços, mas o desalinho forma queloides nessa epiderme que é a própria formação do povo brasileiro” (HOLANDA, 2020, p. 410). Nas palavras da própria artista, “esse não encaixe é o trauma da escravidão” (PAULINO, 2021, on-line).

Além disso, há um interesse maior em como essa mulher deve ser vista. Se nos

registros históricos ela é apenas um número, aqui ela é vista como pessoa, como humano. Por isso, na imagem em posição frontal, Paulino dá a ela um coração (ver figura 13). Para a artista, “Essa mulher teve vida, teve amores, teve língua, cultura antes de ter sido retirada, sequestrada e jogada no fundo do tumbeiro”.

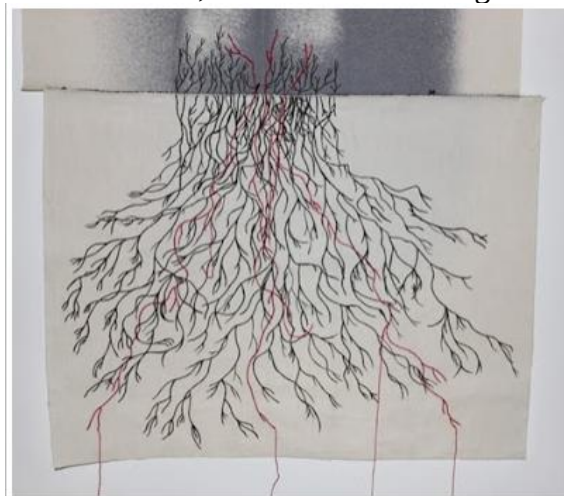
Figura 14. Rosana Paulino, detalhe do ventre, 2013.



Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em 5 mar. 2025.

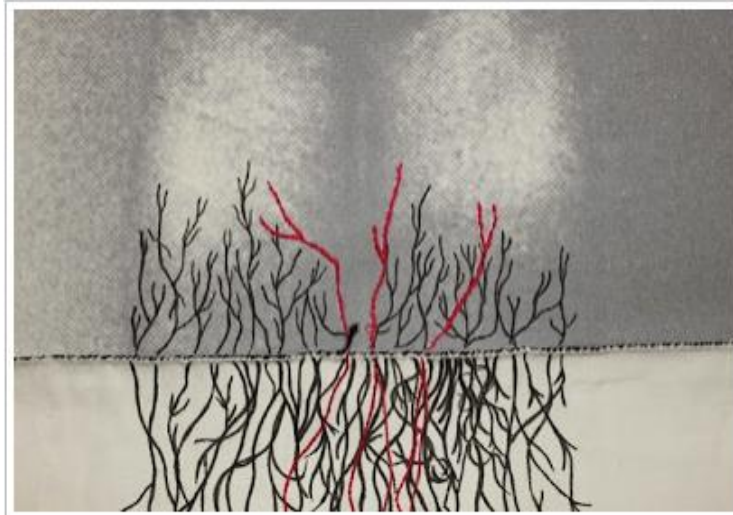
Na imagem de perfil, ao pensar como essas pessoas assentaram o país, a mulher ganha um feto (ver figura 14), e, na de costas, ela ganha raízes (ver figura 15) bordadas em linhas pretas e vermelhas, em que a cor vermelha simboliza o sangue derramado durante todo processo. Ao mesmo tempo que ganha as raízes porque, segundo Paulino, ainda assim, apesar do trauma, assentaram uma nação. Essa fabulação crítica afetiva é a maneira que a artista encontra para lidar com esse arquivo, com esse trauma.

Figura 15. Rosana Paulino, detalhe raízes em negro e sangue, 2013.



Fonte: <https://rosanapaulino.blogspot.com/2013/11/imagens-expo-assentamento.html>
Acesso em 5 mar. 2025.

Figura 16. Rosana Paulino, detalhe bordado das raízes, 2013.



Fonte: <https://rosanapaulino.blogspot.com/2013/11/imagens-expo-assentamento.html>. Acesso em 5 mar. 2025.

Figura 17. Rosana Paulino, visão dos fardos e tabletes, 2013.



Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em 5 mar. 2025.

Amas

É constante a exposição do sujeito feminino negro sempre retratando e denunciando as relações de poder, exploração, silenciamento e existência invisibilizada. Mesmo que esse sujeito esteja aparentemente ausente, um corpo que falta se faz presente através dos vestígios, fragmentos que compõem determinado espaço ou imagem. *As amas* (2009), de Rosana Paulino, foi um trabalho realizado em uma senzala da fazenda Mato Dentro, em Minas Gerais. A artista explica em sua tese de doutorado que o projeto visou investigar a importância das mulheres negras durante a escravidão, assim como a herança por elas deixada ao país (ver figura 18).

Figura 18. Rosana Paulino, *As amas*, 2009.



Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em 2 fev 2024.

Ao adentrar o espaço da exposição, o público se depara com fitas de cetim amarradas em mão de cerâmica que estavam colocadas em vários furos existentes na parede. As fitas brancas podem simbolizar o leite das mulheres que, recém-paridas, eram colocadas para amamentar os filhos dos brancos, como também pode simbolizar o leite que alimenta uma nova linhagem e mantém viva a existência dos seus. Seguem até o chão, tendo em suas pontas objetos conectados, como fragmentos de fotografias e pétalas de rosas brancas. Os objetos são selecionados sempre a partir de uma simbologia que “remetem à umbanda e demais elementos da cultura popular” (PAULINO, 2011).

Não há neste espaço a imagem de mulheres desempenhando o papel de amas de leite. Ela está ausente, no entanto, os vestígios representados pela fita de cetim, mãos que saem dos furos na parede, pedaços de fotografia e pétalas de rosa presentificam o corpo-imagem-memória de mulheres que um dia estiveram naquele espaço. Segundo Yzumizawa (2020), “os trabalhos de arte compreendido como vestígios possuem um jogo de presença-ausência, no qual um elemento é abdicado para que a presença do vestígio nos espaços aponte para esse elemento que falta, para esse hiato” (Yzumizawa, 2020, p 15).

Amas de leite é também um trabalho que remete a situação a qual a mulher escravizada era submetida, mas ao mesmo tempo, é um trabalho que visa pensar a relação das mulheres negras, que segundo Paulino (2023), ainda hoje, vivem em uma escravização contemporânea, pois esse fio não é cortado quando pensamos em como se dá ainda as relações entre patrão e trabalhadoras domésticas, ou seja, é olhar como essas relações se estendem no tempo.

Segundo dados lançados pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), em 2024, o Brasil contava com 5,9 milhões de pessoas ocupadas no trabalho doméstico, dos quais 91,9% eram mulheres. Destas, 69% são de mulheres negras¹⁶. Essas mulheres, na realidade, prestam esses serviços na maioria das vezes na informalidade, sendo levadas pelo discurso de que “são parte da família”. No entanto, dormem no quartinho no fundo da casa, não têm direito a férias e continuam deixando seus filhos em casa para cuidar dos filhos dos patrões.

Parede da memória

Paulino é uma artista que se propôs e se encarregou de trabalhar com a lembrança/recordação/memória, fazendo uso principalmente da fotografia. Ao fazer essa escolha pela fotografia como suporte, ela garante/comprova a existência de um passado. Segundo Assmann (2011), a fotografia funciona como analogia e como o mais importante médium para a sustentação das recordações, pois é considerada o indício mais seguro de um passado que não existe mais, preservando desse momento do passado um vestígio do real com que o presente está ligado. Daquele corpo real que estava no passado partiram radiações que atingem quem está no presente.

Figura 19. Rosana Paulino, Parede da Memória, 1994/2015.



Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em 2 fev 2024.

Na obra “A parede da memória”, as imagens fotográficas são usadas como vestígio do real conectado ao presente. São inúmeras fotografias de seus familiares dispostas em formato de patuás em uma parede com fundo branco. Nessas fotografias há mais do que

¹⁶ Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) lança dados sobre trabalho doméstico no Brasil. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/portal>. Acesso em 15 mar 2025.

somente o registro de um momento em contextos familiares, uma vez que elas transbordam para além das paredes de suas casas e narram também o contexto e problemas sociais. Elas denunciam que seus passados estão marcados por uma luta pela existência e ao mesmo tempo fabulam uma existência que deve ser respeitada, digna, reconhecida. Tomam uma dimensão autobiográfica as quais desvelam além das histórias de família, a história de um país. Devido à grande dimensão do trabalho, a artista, em vídeo para pinacoteca, afirma:

[...]Você pode ignorar uma dessas pessoas na multidão, mas você não ignora mil e quinhentos pares de olhos sobre você. E uma coisa que diz: estamos aqui, existimos, existimos. E como o próprio nome diz, Parede da Memória, tem a questão da memória. Daqueles que se vão, daqueles que se foram. E ao mesmo tempo, aqui é minha matriz genética, meu sonho genético, minha família. Eu não apareço nenhuma vez nesse trabalho quanto personagem, quanto fotografia, porque eu não preciso. Eu já estou na realidade dele. Estou presente nessa peça. (PAULINO, 2019, 32min 33s)

Essas imagens de rostos de familiares é o registro de corpos reais que existiram no passado e estão ali se fazendo presente. São fotografias que guardam daquele momento passado um vestígio do real, de corpos reais que estavam em um passado, de onde irradiam e atingem a artista e o público que estão no aqui e agora.

Muitos artistas têm se inspirado para a construção de suas poéticas visuais em aspectos relacionados ao convívio familiar e, por isso, a afetividade se faz constante. A fotografia, por exemplo, tem sido um espaço muito rico para a reconstrução do passado. São nos álbuns de família que esses artistas têm se debruçado para, como em um quebra-cabeça, ir montando e conhecendo suas raízes e mantendo viva a memória de seus ancestrais.

Nesse sentido, as imagens de rostos familiares operam como índices da existência de corpos reais que habitaram o passado e que, agora, se impõem no presente por meio da memória. Trata-se de uma estratégia que, como propõe Silva (2016), envolve a montagem e remontagem de temporalidades heterogêneas e fragmentadas. Ao recorrer a álbuns e acervos fotográficos, a artista não apenas constrói uma narrativa genealógica pessoal, mas também mobiliza uma exposição de “imagens memória” (BRUNO, 2012, p. 91), em que tempos distintos se entrelaçam, como passado, presente e futuro, e produzem sentidos múltiplos.

As fotografias, nesse caso, funcionam como alerta para a emergência de uma história que não se pretende totalizante, mas que se oferece como campo de evocação, de lampejos afetivos e políticos. Ao compor uma narrativa visual com imagens que poderiam adormecer “no silêncio dos álbuns, nas caixas de lembranças e nos arquivos” (SILVA, 2016, p. 431), a artista realiza um gesto de reativação da memória individual e coletiva.

Nesse sentido, como afirma Silva (2016), “montar uma vida” é um processo

contingente, feito de escolhas e possibilidades que sempre poderiam ter sido outras. Esse gesto de montagem, como costura, como bordado, como colcha de retalhos, torna-se, então, um modo de reinscrever da memória.

Quando pensamos em olhar um álbum de fotografias, ou melhor, em montar um álbum de fotografias, e procurar os vestígios de uma pessoa através dele, [...] é um caminho para pensar na fragilidade desse rastro, que se exprime nas fotos já desgastadas pelo tempo, nas marcas que carregam, por terem ficado expostas em quadros, amassadas em álbuns que viajaram por vários lugares e mesmo ficaram adormecidas, guardadas pelos que a conheceram. Os detalhes das imagens permitem-nos olhar os sinais da passagem do tempo, os encontros que perpassaram essa vida, os objetos que ainda sobrevivem, como rastro do que foi usado, tocado, experimentando por quem só existe na lembrança. Sinais e indícios de uma imagem permitem-nos que toquemos na realidade que a imagem nos dá, uma realidade fugidia, mas uma zona privilegiada onde ainda é possível pensar sobre a existência de uma vida (SILVA, 2016, p. 432).

A artista toma como ponto de partida imagens e objetos que fazem parte do cotidiano familiar. Em *Parede da memória*, por exemplo, as fotos são retiradas do álbum de sua família. A artista as coloca em pequenas bolsinhas em formato quadrangular, com as extremidades costuradas à mão. Essas bolsinhas, na realidade, são chamadas de *patuás*, um objeto usado como proteção nas religiões de matriz africana. Em entrevista, a artista conta que na porta de entrada de sua casa havia pendurado um patuá como forma de proteção ao lar. E por ser um objeto que todos os dias Rosana passava perto, ficou em sua memória. “Não há como esquecer algo que você vê todos os dias”, diz Paulino.

Portanto, é do cotidiano, em suas origens, que a artista se inspira no seu processo criativo. Por isso, a escolha dos materiais a serem usados é essencial para a construção de sua poética, visto que parte de um lugar em que é comum o fazer manual. A partir daí ela seleciona elementos que remetem a atividades domésticas realizadas quase que unicamente pelas mulheres, como a atividade de costurar, cozinhar e cuidar dos filhos. Assim, é comum vermos objetos como linhas, tecidos, agulha, barro, fita (Paulino, 2011).

3.3 O signo da ausência no projeto artístico-literário de Conceição Evaristo e Rosana Paulino

Conceição Evaristo e Rosana Paulino, entre os muitos pontos de encontro em suas experiências de vida e criações artísticas, compartilham temas como racismo, sexismo e violência colonial. Além disso, um aspecto significativo que conecta suas obras é o trabalho

com arquivos. Ambas não apenas adentram os arquivos existentes, mas abrem novos a partir do que foi ocultado pela história. Elas exploram as lacunas, as ausências e os silêncios que permeiam essas experiências negras, transformando-os em arte.

A imagem da mãe, o quintal, o barro e a casa tornam-se pontos de partida para uma revisitação às ancestralidades e experiências de vida. Esses elementos constituem arquivos abertos por memórias de afetos e subjetividades, exploradas de forma singular por cada uma delas. Rosana Paulino, por exemplo, inspira-se nos bordados e na experiência da mãe com a costura, trazendo esses elementos para sua arte e formação acadêmica. Já Conceição Evaristo, revisita memórias de sua infância, como as noites de contação de histórias com as tias e avós, descritas em *Becos da Memória*. Ela também rememora a aprendizagem com a mãe, lavadeira, que escrevia bilhetes, momentos como esses marcam o encontro da autora com as letras.

Segundo Christina Sharpe (2023), a ideia de arquivo não é algo estático. Ele se transforma a partir do manuseio e da singularidade de quem o acessa. Evaristo e Paulino abrem os arquivos das experiências negras de maneira única, explorando buracos e lacunas que, para outra pessoa, poderiam revelar algo diferente. Elas trabalham a partir das ausências e do apagamento, colocando em foco as histórias que foram silenciadas.

Gagnebin (2006) descreve o processo de rememoração como uma escavação. A memória não é linear; ela lida com brancos e lacunas. Cada um de nós revisita um ponto da memória de forma diferente, como se entrássemos em algo conhecido sob uma nova perspectiva. Esse processo é central para a arte de Evaristo e Paulino, que escavam buracos e silêncios nos arquivos para criar suas obras.

Pensar a ausência dentro do processo arquivístico demanda compreender que o arquivo não é apenas um conjunto de documentos organizados e passíveis de consulta. Como lembra Artières (1998), arquivar implica um gesto político de seleção, classificação e exclusão. Logo, ao olhar para aquilo que não está nos arquivos oficiais, aquilo que foi varrido para fora dos registros ou se perdeu no tempo, deparamo-nos com a materialização de uma série de práticas de silenciamento. O não dito, o não registrado ou o ocultado são elementos constitutivos para o que se denomina como arquivo.

Assim, quando nos deparamos com o processo de arquivar, nos deparamos com hiatos que, de certo modo, revelam a dimensão subjetiva. A ausência, nesse sentido, pode ser compreendida como um convite a olhar criticamente para o que não foi narrado.

Diante disso, movidas pela resistência e transgressão, várias escritoras contemporâneas, afrobrasileiras e feministas constroem suas narrativas subvertendo estratégias canônicas com o objetivo de oferecer voz à mulher negra silenciada tanto pelo patriarcalismo,

como também por um racismo institucionalizado que advém de uma sociedade racista. Escritos a partir da voz e da perspectiva da mulher negra, são quebradas correntes da subalternidade e, assim, abrem espaço para que possam autorrepresentar-se e contar suas próprias vivências.

Quanto aos textos de Evaristo, são narradas experiências consideradas específicas, porque a autora se volta a questões que tocam diretamente a uma afrobrasilidade, tocam as subjetividades que por tanto tempo foram e ainda são invisibilizadas quando se trata de obras escritas dentro de uma perspectiva imaginária branca, as quais mantém pessoas negras em um lugar de subalternidade, submissão. Evaristo, no entanto, constrói um discurso literário que alcança uma universalidade, pois ao criar personagens complexos que refletem sobre questões existenciais, ela mostra que tais condições são inerentes a qualquer ser humano e não somente às pessoas brancas, como é comum nas páginas da maioria dos livros. Sobre a construção de seus personagens, Conceição (2020) expõe que

Construo personagens humanos, onde outros discursos literários negam, julgam, culpabilizam ou penalizam. Busco a humanidade do sujeito que pode estar com a arma na mão. Construo personagens que são humanas, pois creio que a humanidade é de pertença de cada sujeito. A potência e a impotência habitam a vida de cada pessoa. Os dramas existenciais nos perseguem e caminham com as personagens que crio. [...] São personagens que experimentam tais condições para além da pobreza, da cor da pele, da experiência de ser homem ou mulher ou viver outra condição de gênero fora do que a heteronormatividade espera (EVARISTO, 2020, p. 3).

Em entrevista, Conceição questiona a forma como é construído o lugar da mulher negra como mãe nas obras literárias. Há uma divisão, uma dicotomia criada entre “tipos” de mulheres negras na literatura considerada clássica. Ou elas aparecem sempre sexualizadas, como Rita Baiana, de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, e Gabriela, de *Gabriela cravo e canela*, de Jorge Amado; ou como escravizadas, como no poema *Essa negra Fulô*, de Murilo Mendes; e até mesmo como um corpo sujo, como Bertoleza, também da obra *O cortiço*. Esse corpo sujo que causa nojo a João Romão é o corpo construído, como afirma Grada Kilomba (2019), como impróprios, *fora do lugar*, que não pertencem. Corpos estrangeiros, forasteiros, uma pária perpétua, como enfatiza Saidiya Hartman (2021). Enquanto o primeiro é objeto de desejo, cujo uso é reservado para fins meramente sexuais, o segundo é reservado para o trabalho doméstico, dele sendo tirado qualquer sensualidade. (GONZALEZ, 1982).

No trecho a seguir, de *O cortiço*, fica evidente a repugnância de João Romão ao corpo de Bertoleza.

[...] entrou em casa e recolheu-se, rejubilando com a idéia de que ia descalçar aquelas botas, desfazer-se de toda aquela roupa e atirar-se à cama, para pensar mais à vontade no seu futuro, cujos horizontes se rasgavam agora iluminados de esperança. Mas a bolha do seu desvanecimento engelhou logo à vista de Bertoleza que, estendida

na cama, roncava, de papo para o ar, com a boca aberta, a camisa soerguida sobre o ventre, deixando ver o negrume das pernas gordas e lustrosas.
 E tinha de estirar-se ali, ao lado daquela preta fedorenta a cozinha e bodum de peixe! Pois, tão cheiroso e radiante como se sentia, havia de pôr a cabeça naquele mesmo travesseiro sujo em que se enterrava a hedionda carapinha da crioula?...
 — Ai! ai! gemeu o vendeiro, resignando-se.
 E despiu-se.
 Uma vez deitado, sem ânimo de afastar-se da beira da cama, para não se encostar com a amiga, surgiu-lhe nítida ao espírito a compreensão do estorvo que o diabo daquela negra seria para o seu casamento [...] (AZEVEDO, 1997, p.74).

Não à toa, tipos com Rita Baiana e Gabriela são mulheres sexualizadas, inférteis, que só servem para o sexo, enquanto tipos como Bertoleza são despidas de desejo e sensualidade por servirem apenas para o trabalho manual e braçal, isto é, ela é a negra para a cozinha, a negra gorda, ama de leite, cozinheira, faxineira, sempre ao serviço secundário, doméstico e desvalorizado relegado a mulheres por séculos (Gonzalez, 2020).

Na literatura dita clássica, o negro não tem subjetividade, é sempre estereotipado, pois parte de uma visão branca, europeia, canônica e cristã, que demonizou e objetificou o corpo negro por séculos, e, infelizmente, ainda tentam fazê-lo. Por isso, a literatura de Evaristo urge e rompe com a tradição, trazendo personagens negros, reais, humanizados – posto que humanos –, com história, memória, afetividade e corporeidade.

O trecho do livro *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, é apenas um dos muitos exemplos de como o sujeito negro é visto e construído na literatura, ao passo que também confirma o argumento de Grada Kilomba (2019) quanto à verdadeira percepção de uma sociedade racista que reproduz constantemente a violência colonial contra os negros. A “negra beijuda que sobe na árvore igual um macaco da cor de carvão”; a “Fulô, negra tão bonitinha que o Sinhô foi açoiar e ela tirou a saia e pulou nuinha para o seu senhor”; o preguiçoso, mentiroso e ardiloso Macunaíma são imagens inseridas e perpetuadas no imaginário coletivo por séculos. Como desconstruir essa imagem tão desumana? Quem poderia de fato reescrever e compor de outra forma o corpo negro? A resposta está nas palavras de Evaristo, a seguir.

Uma das marcas de toda minha obra é a maneira de funcionalizar a comunidade negra de uma outra forma. É uma ficção que traz personagens talvez nunca construídos da forma que construí na Literatura Brasileira. Um exemplo dessa construção é a imagem que crio de um “marginal” [...]. Trago outro tratamento, outro olhar para uma nova ambiência social negra. No conto “Ana Davenga”, a personagem dança, aparece como uma bailarina nua nas culturas ancestrais, aos olhos de Davenga, e a descrição de Ana não a faz parecer, por exemplo, com a Rita Baiana. Ela não é a Gabriela Cravo e Canela; busquei outra forma também de compor o corpo negro (EVARISTO, 2020, p. 40).

Sobre suas escolhas ao escrever, a escritora afirma: “Nada que escrevo é inocente. É muito bem pensado” (EVARISTO, 2020, p.40). Essa postura indica que, ao contrário do que

foi construído no imaginário branco, as pessoas negras têm capacidade de articular as próprias ideias, de produzir saberes, conhecimento. Fage, em seu texto *A evolução historiográfica da África*, no livro *História Geral da África* (2010), ao discorrer sobre os posicionamentos dos historiadores os quais consideravam que a civilização europeia deveria prevalecer e que o conhecimento de outras sociedades não tinha importância, principalmente em relação à África, explicita o posicionamento do renomado e considerado grande historiador Friedrich Hegel:

Hegel (1770- 1831) definiu explicitamente essa posição em sua Filosofia da História, que contém afirmações como as que seguem: “A África não é um continente histórico; ela não demonstra nem mudança nem desenvolvimento”. Os povos negros “são incapazes de se desenvolver e de receber uma educação. Eles sempre foram tal como os vemos hoje” (FAGE, 2010, p. 8).

Os discursos ocidentais são tomados como universais e, consequentemente, únicos. A exemplo da afirmação de Hegel, ainda predomina a imagem do negro sob essa perspectiva, e o historiador continua como uma das grandes referências na contribuição para o avanço da filosofia e da história até hoje. É uma imagem construída, como vimos, através do discurso da ciência que serviu e serve para legitimar e justificar todo tipo de exclusão e preconceitos, como racismos, sexismo, homofobia, transfobia, misoginia como tantos outros. Diante disso, se faz necessário assenhorar-se da pena, como diz Evaristo, para que a desconstrução aconteça, pois, como nos processos colonizatórios, apaga-se esses saberes e memórias e impõem-se os dos colonizadores como sendo superiores e como verdade única. Poderosas narrativas, como lembra Seligman (2022), vão sendo criadas e consolidadas em detrimento do apagamento de outras histórias.

Mulher, negra, moradora da periferia, Conceição tem uma vida marcada pelo signo da ausência em vários patamares, decorrente de um passado ancestral marcado por um processo de inúmeras e repetidas perdas, como história, memória, subjetividade, língua, liberdade. São perdas originadas a partir do processo de escravização, e mesmo que a autora não tenha sido escravizada, como seus ancestrais, em suas obras a presença do vazio como metáfora para essas inúmeras perdas é constante.

Segundo a pesquisadora Camila Matos Silva (2023, p. 31), isso acontece decorrente do processo de escravização que causou fissuras na psique do sujeito, criando uma cadeia traumática, sistêmica inter e transgeracional. Uma forte carga histórica da escravização dos povos africanos ocorre porque para a autora há uma história feita de vazios, incertezas e consequentemente, uma memória também construída de vazios.

Segundo o dicionário, a palavra vazio pode adquirir vários significados, por

exemplo, como adjetivo “que nada contém”. No sentido figurado “que necessita de, falta, privado, carente de”. Como substantivo “vácuo”. No sentido figurado, “sentimento angustiante produzido por saudade”, “privação ou ausência”, “sensação de incompletude, de insatisfação. Percebe-se que tanto em depoimentos, textos teóricos e textos ficcionais, a autora aponta para todos esses significados. Eles transbordam e são constantemente metaforizados em suas linhas escritas.

Nesse sentido, Evaristo sempre demonstra sua inquietação sobre a ausência relacionada à falta de representatividade do corpo negro nas mais diversas esferas da sociedade, como também no imaginário das pessoas. Assim, é frequente em suas falas o vazio existente do negro em vários espaços, como por exemplo, nas obras *Olhos d'água* (2016) e *Becos da memória* (2018), em que as histórias sempre se passam em um contexto de espaço urbano. No entanto, nesse mesmo espaço, há uma perceptível segregação, pois, embora a cidade seja comumente considerada como o lugar do progresso, do desenvolvimento, com saneamento básico, coleta de lixo semanalmente, hospitais, escolas, cultura, arte etc., o acesso a esses serviços e direitos não é dado a todos os habitantes.

Neste lugar, morando em casas e apartamentos, predominam pessoas brancas de classe média e alta. Do outro lado, ou às margens da cidade, tem-se um lugar onde não há casa, mas barracos, onde não há saneamento básico ou sequer muitas vezes água potável. Estes ficam em lugar onde não há segurança pública e é onde muitas vezes é despejado o lixo recolhido na cidade.

Tal contexto é relatado por Carolina Maria de Jesus em sua obra “*Quarto de despejo: o diário de uma favelada*”, escrito na década de 1950. História contada a partir de dentro, ou seja, de uma perspectiva de quem faz parte do lugar, Carolina registra em um diário suas vivências como moradora de uma favela. No mês de maio de 1958, ela escrevia que “Eu classifico São Paulo assim: O palácio é a sala de visita. A Prefeitura é sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (JESUS, 2014, p. 32). E ainda:

[...] Às oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludo, almofadas de sitim. E quando estou na favela a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (JESUS, 2014, p. 37).

Em 1959, no último relato do ano em seu diário, Carolina deseja que 1960 seja um ano melhor, pois 1959 foi de muito sofrimento. A frase que encerra o livro é o registro do dia 1º do ano de 1960, com: “levantei às 5 e fui carregar água” (JESUS, 2014), demonstrando que

não houve melhoras para a população pobre, que permanece até hoje em situação de carência e privação. Basta uma breve busca nos últimos dados fornecidos pelos institutos de pesquisa para deixar evidente a cor que predomina em comunidades urbanas, territórios com ausência ou oferta incompleta de serviços públicos, e a cor que predomina nos centros das cidades, como a Cidade de São Paulo. Segundo pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2020, 67% das pessoas que residem nas cidades são pessoas brancas, com acesso a locais como teatro e cinema; enquanto 81% das pessoas que não têm acesso a esses espaços, segundo o relatório, são pessoas negras.

Em entrevista ao programa Estação, Conceição Evaristo fala da ausência de pessoas negras em locais como restaurantes e espaços culturais.

Nós padecemos de falta de espaço que a gente pode considerar como nosso. No Rio de Janeiro, a periferia ou a zona norte é marcadamente negra e pobre. E os poucos negros que podem estar no espaço, por exemplo, da zona sul, são raros. Você entra em determinados restaurantes no Rio de Janeiro, você conta nos dedos quem são as pessoas negras que estão ali. Você vai em certos espaços culturais, até mesmo centro culturais, você vai ver sempre uma maioria branca.¹⁷

Essa fala de Conceição Evaristo nos lembra da personagem do conto “Banquete”, da escritora Cristiane Sobral (2023), quando descreve morar em uma cidade grande, mas sempre se sente sozinha, invisível, pois ninguém a vê, ninguém conversa com ela, seja ao entrar em uma loja ou passar por uma esquina: “[...] É como se eu não fizesse parte desse mundo [...]” (SOBRAL, 2023, p. 27). Ao decidir sair para jantar em um restaurante, sente-se olhada, observada tanto pelos garçons como pelas madames que a julgam por sua cor e por seu cabelo crespo: “[...]homens com suas esposas dando aquela olhadinha na ‘mulata que podia estar dando sopa’[...]” (SOBRAL, 2023, p. 28, grifos da autora). As crianças que a olhavam com estranhamento, a olham assim por não ser comum a mulher preta ocupar um espaço que não seja de servir: “[...]crianças com aquela cara de ‘nunca vi uma preta além da empregada lá de casa, olha ela!’ [...]” (SOBRAL, 2023, p. 28).

Lelia Gonzalez, que desde meados da década de 70/80 já denunciava em seus textos a ausência do negro em determinados espaços, relata que

[...]raramente se vê afro-brasileiros trabalhando em bancos, restaurantes, companhias aéreas, grandes lojas ou outras profissões que exijam contato direto com o público. A seleção racial já pode ser notada em anúncios de emprego que exigem “boa aparência”. Essa expressão, como sabemos muito bem, significa “Não aceitamos negros”. Não é por acaso que 83,1% das mulheres negras e 92,4% dos homens negros se concentram em ocupações ligadas ao trabalho manual não qualificado.

¹⁷ Participação da escritora no Programa Estação Plural (on-line). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo&t=1358s> - acesso em 02/02/2024.

(GONZALEZ, 1981, p. 54)

Diante disso, quando as histórias acontecem sempre em um lugar urbano, a escritora está reivindicando o direito à cidade e ao território. A luta por território é uma luta pelo direito à memória. No livro *Becos da memória* (2018) são narradas as vivências, memórias e experiências da vida na favela e o processo de desfavelização. Logo nas primeiras páginas do romance, o inconformismo do personagem Totó diante das perdas, confirma a ideia de que perpassam as narrativas de perda, ausência, falta que se originou das experiências humanas das personagens (SILVA, 2016). Para Totó, a vida é uma “perdedeira” só, pois perdeu Miquilina, sua esposa, Catita, sua filha, perdeu seu pai, mãe, terra, e, agora, perde um lugar de que se pensava dono: perder a favela (EVARISTO, 2018). Diante de tantas perdas, o que resta é o vazio.

Perdi Miquilina e Catita. Perdi pai e mãe que nunca tive direito, dado o trabalho de escravo nos campos. Perdi um lugar, uma terra, que pais de meus pais diziam que era lugar grande, de mato, bichos. De gente livre e sol forte. [...] O tempo foi passando, pensava que estava ganhando alguma coisa. Nada, só dor. A dor sempre bate no coração da gente. Cada dor cai como uma pedra no peito. Pedras pontiagudas, e foram tantas! A dor dói fina, firme. Tantas pedradas. Tantas! E mais aquela quando Nega Tuina morreu (EVARISTO, 2018, p. 28-29).

Becos da Memória (2018) é narrado em primeira pessoa porque “na base, no fundamento de Becos está uma vivência”, que foi de Evaristo e dos seus, como ela afirma. São lembranças das experiências um dia vividas pela autora, por sua família e por todos que passaram pelo processo de desfavelamento, ou seja, são lembranças que fazem parte de uma memória coletiva, inspirada não pela “incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado”, mas sim com a certeza de que esse passado ainda persiste sob várias outras formas” (SAID, 2011, p. 26), tendo em vista que a desfavelização se dá por meio de um processo violento de remoção, expulsão de inúmeras famílias de suas casas sob o pretexto de revitalização, reurbanização do espaço.

Trata-se, na verdade, de um projeto político classista e racista que historicamente tem aversão à população em situação de vulnerabilidade, moradores de comunidades que lutam pelo direito à moradia, a cidade. Uma higienização social.

Essa obra de Evaristo, assim como todo seu fazer poético, desmascara algo que é sintomático no Brasil: a tentativa de apagamento e invisibilização, principalmente da população negra, que é sistemático, é criminoso. Revela a verdadeira face de um Estado perpetuador de um sistema colonialista que trabalha apenas em prol dos benefícios de uma elite detentora do poder. Conhecer a história e o passado se faz necessário para a compreensão e concepções

formuladas no presente, como nos lembra Edward Said (2011).

Outro lugar onde ainda se percebe o pouco acesso de pessoas negras é o centro acadêmico. Historicamente, esse é um espaço onde o negro não tem voz e no qual o acadêmico branco desenvolve seus discursos teóricos que constroem a imagem do negro como o “Outro” inferior e em subordinação absoluta *ao sujeito branco* (KILOMBA, 2019). Sueli Carneiro (2005), em sua tese, discorre como os saberes produzidos pela intelectualidade negra é desprezada, e chama de epistemicídio a desqualificação do discurso negro, o qual não é considerado fonte de autoridade do saber sobre o negro, enquanto é legitimado o discurso do branco sobre o negro.

Seguindo esse fio, Grada Kilomba (2019) ainda reforça que “a falta de acesso à representação, sofrida pela comunidade negra, se dá graças a um sistema racista, onde suas vozes têm sido sistematicamente desqualificadas e consideradas conhecimento inválido. Consequentemente, esse vazio representacional dentro das instituições, como também a produção de conhecimento, permanecem limitados aos saberes eurocêntricos, de base colonial, perpetuando estigmas e preconceitos relacionados à comunidade negra.

Consciente de que devido à falta de acesso aos espaços, a perdas sucessivas historicamente e às lacunas deixadas historicamente, as pessoas negras sentem-se estrangeiras, em um não lugar, com um sentimento de incompletude. Na obra *Ponciá Vicêncio*, por exemplo, a personagem “por várias vezes sentiu o vazio, a ausência de si própria. Não gostava do nome que lhe deram. Sentia-se como se estivessem chamando outra pessoa. A cabeça rodava no vazio, ela vazia se sentia sem nome. Sentia-se ninguém” (EVARISTO, 2017, p.18).

Aqui o vazio aparece como marcador de não pertencimento, como se não pertencesse àquele mundo. Para Duarte (2020), isso seria efeito das sucessivas perdas sofridas, uma vez que

[...] a ausência entre os remanescentes de escravos dos mínimos requisitos de cidadania estende-se pelo penoso circuito de vazios e derrotas, no qual tanto a menina quanto a mulher vão sendo alijadas dos entes queridos e de tudo o que possa significar enraizamento identitário (DUARTE, 2020, p. 90).

As narrativas sempre remetem a um problema, uma falta ou uma ausência. No conto “Olhos d’água”, por exemplo, é pela falta de não ter o que comer que a autora denuncia a precarização da população que vive na pobreza.

Lembro-me que muitas vezes, quando a mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse ali apenas nosso desesperado desejo de alimento. As labaredas sob a água solitária que fervia na panela cheia de fome, pareciam debochar do vazio do nosso estômago, ignorando nossas bocas infantis em que as línguas

brincavam a salivar sonho de comida. E era justamente nesses dias de parco ou nenhum alimento que ela mais brincava com as filhas (EVARISTO, 2016, p. 17).

No conto “Duzu-Querença”, a narrativa se desenvolve a partir das lembranças da personagem Duzu quando chegou à cidade com apenas 13 anos de idade junto ao seu pai e sua mãe. Seu pai “tinha nos atos a marca da esperança” (EVARISTO, 2016, p. 32) e acreditava que ali na cidade poderia dar outra vida para a filha. Ela poderia estudar, pois tinha cabeça boa para leitura e um dia sua filha seria pessoa de muito saber” (EVARISTO, (2016, p. 32). Duzu ficou na casa de D. Esmeraldina sob a promessa de um emprego e que poderia frequentar a escola. No entanto, com o passar do tempo, a menina descobriu que a casa na realidade era um local de prostituição. Naquele momento, Duzu entendeu o porquê de nunca mais ter conseguido ver a sua mãe e o seu pai, e de nunca D. Esmeraldina não ter cumprido a promessa de deixá-la estudar. “E entendeu também qual seria sua vida” (EVARISTO, 2016, p. 34). Morou ali durante anos e depois ganhou outros rumos. Teve vários filhos, netos, morava no morro, mas também vivera como mendiga sonhando com imaginário alimento.

Duzu lambeu os dedos gordurosos de comida, aproveitando os últimos bagos de arroz que tinham ficado presos debaixo de suas unhas sujas. [...] Olhou no fundo da lata, encontrando apenas o espaço vazio. Insistiu ainda. Diversas vezes levou a mão lá dentro e retornou com um imaginário alimento que jogava prazerosamente a boca (EVARISTO, 2016, p31).

O espaço vazio na lata de Duzu se faz metáfora tanto para a ausência de comida, quanto para um futuro que Duzu sonhara e não teve. Para a dor de perder o neto Tático e tentar encontrar uma forma de ludibriar a dor desse vazio. Foi a partir daí que “deu para brincar de faz de conta”, permitindo-se mergulhar em um mundo imaginário para, dessa forma, conseguir lidar com a realidade e preencher sua vida que se organizava sobre os pilares do desamparo (SILVA, 2009).

Ao abordar a obra de Conceição Evaristo, a pesquisadora Karolyne Reis Santana (2024) destaca que, embora se trate de uma narrativa ficcional, Evaristo dá forma literária a um contexto social real, o legado do colonialismo e da escravização, cujas consequências permanecem nas estruturas urbanas e nas experiências de exclusão vividas por sujeitos negros. Após a abolição da escravatura, a chamada liberdade foi concedida sem qualquer reparação ou direito básico assegurado. Como aponta Santana (2024), os sujeitos antes escravizados foram libertos “sem-terra e sem condições financeiras para a mínima sobrevivência”, o que deu origem, já no século XIX, às formações periféricas das grandes cidades. Os morros e as favelas, hoje espaços racializados e marginalizados, tornaram-se morada de “negros, pobres e pessoas que não tinham onde morar [...], considerados descartáveis pela sociedade” (SANTANA, 2024,

p. 56).

É, pois, a partir da existência desses vazios que a memória é evocada para então preenchê-lo. E, diante de tantas lacunas, é preciso perceber dentro desses vazios os vestígios deixados para depois ir costurando esses rastros-memórias ora vivas, ora esfaceladas formando, dessa maneira, uma grande colcha de retalhos- memória (EVARISTO, 2018).

Similar a Evaristo, uma das marcas da produção de Rosana Paulino é trazer à tona a questão do vazio metaforizado de várias formas, mas o vazio como metáfora para a invisibilidade é uma das formas que mais se ressalta nas obras. Esse vazio, segundo a artista, a acompanha desde criança, quando não se encontrava representada por imagens, em olhar e não se ver representada nos livros escolares, não se ver em novelas e anúncios de televisão. E, quando apareciam, o lugar reservado para os negros era de inferioridade, como serviçais, ou seja, sempre o mesmo tratamento estereotipado (PAULINO, 2011, p. 24).

Assim sendo, inúmeros questionamentos a acompanharam durante a vida, principalmente quando tornou-se artista na arte brasileira e percebeu a ausência de reconhecimento de elementos que fazem parte da cultura negra brasileira.

Eu olhava para o ambiente da arte no Brasil e perguntava: onde estão os negros, onde está a cultura negra dentro dessa cultura que é a cultura do meu país? E fechando mais ainda o foco, onde estão as mulheres negras na sociedade brasileira? Onde estão as mulheres negras na cultura visual brasileira? Sempre gostei de pintar, desenhar, fazer cerâmica..., mas quais eram os meus modelos? Ia a um museu e não me via representada ali. Então, isso começou a me incomodar (PAULINO, 2019, 1min16s).

Essas marcas de ausência em sua vida ecoam em sua obra como forma de denúncia ao apagamento histórico das pessoas negras, principalmente, das mulheres negras as quais são atravessadas não só pelo apagamento histórico racial, mas também pelas questões de gênero, pois as construções raça e gênero se entrelaçam, isto, é, são interseccionais.

Grada Kilomba (2019) argumenta que as formas de opressão, como racismo e sexismo, não operam separadas. As duas se entrecruzam, pois funcionam como ideologias e estruturas de dominação. Sendo assim, as mulheres negras já sofrem com racismo pelo fato de serem negras, ao mesmo tempo que também experienciam as opressões de gênero por serem mulheres, enquanto as mulheres brancas, experienciam o sexismo, mas não o racismo, pois têm privilégios brancos.

Kilomba (2019) ainda reforça que esse debate dentro da teoria feminista tem falhado quando feministas brancas reduzem machismo e sexismo como forma similar de opressão, o que não seria possível, pois, como já citado, elas ainda podem usufruir do privilégio branco. Tais discursos têm como consequência a “manutenção da invisibilidade e silenciamento

das mulheres negras, tanto dentro do próprio projeto feminista” (KILOMBA, 2019, p. 100), como nos espaços que essas mulheres ocupam às margens da sociedade.

É diante desse contexto que Paulino reflete sobre o lugar ocupado pelas mulheres negras em diáspora no Brasil. E, ao sentir-se em um não lugar, deslocada, excluída, pois é também mulher e negra, compreende que não é algo individual, mas coletivo, e junto à ausência de representação da mulher negra em espaços de poder, de conhecimento, literatura e arte, o diálogo sobre essas questões também são ausentes, principalmente nas artes visuais,

Em relação a essas questões raciais no ambiente das artes visuais nas questões ligadas a afro brasilidade, precisamos fazer todos os diálogos possíveis, porque esse é um campo novo no Brasil. Por incrível que pareça, em um país em que 51% da população já se declara como não branca, nós estamos engatinhando. Ainda estamos muito no princípio. (Paulino, 2019, online).

Acreditando que o artista deve sempre trabalhar com questões que lhe incomodam e lhe são profundas, assim faz Rosana Paulino ao trazer como tema recorrente em suas obras a questão do vazio, ora como metáfora para invisibilidade, incompletude, perda e ausência, ora como metáfora para presença, em um constante jogo entre presença e ausência, em uma “tentativa de tornar visível quem está ausente” (ASSMANN, 2011, p. 403). É um trabalho em que a artista precisa lidar com a lembranças de dor e experiências traumáticas – como o processo de escravidão – as quais “permanecem guardadas no inconsciente coletivo” (ASSMANN, 2011, p. 403).

Esse jogo entre presença e ausência tem sido uma constante em várias obras artísticas nas últimas décadas, principalmente, depois das diversas catástrofes sofridas pela humanidade, como escravidão, genocídios, guerras e holocausto, fatos esses responsáveis por milhares de vidas ceifadas sem direito sequer a um túmulo para que possa ser lembrado/velado por seus entes queridos. Como lembra Cristina Silva (2022b, p.176), “erguer um túmulo para os mortos é perpetuar sua lembrança através do tempo, túmulo é o signo na luta contra o esquecimento”.

Paulino lida com lembranças de dor e memórias traumáticas do processo de escravidão as quais permanecem guardadas/inseridas no inconsciente coletivo. As vidas perdidas na passagem do Atlântico tornaram-se vidas anônimas, deixando um vácuo/vazio na história dos povos africanos e, conseqüentemente, na história dos povos em diáspora.

A escravidão é uma história de aniquilação que se caracteriza, portanto, como um genocídio, e como em todo processo genocida, a intenção é apagar, destruir, “não deixar restar nenhum rastro dos mortos, nem seus nomes, nem seus ossos” (GAGNEBIN, 2006, p. 46), muito

menos uma história para ser lembrada.

Na Alemanha nazista, por exemplo, os arquivos dos campos de concentração foram destruídos, e os prisioneiros foram obrigados a desenterrar os milhares de cadáveres jogados em valas comuns, para queimá-los e fazê-los desaparecer sem deixar rastros, lembra Gagnebin (2006) a partir de sua leitura do holocausto. Em Ruanda, durante o genocídio dos tutsi, Scholastique Mukasonga relembra, em sua obra *Baratas* (2018), que os soldados “só queriam destruir, apagar todos os traços, nos aniquilar” (MUKASONGA, 2018, p. 10) o máximo possível, “até a lembrança” (MUKASONGA, 2018, p. 90).

Da mesma forma, durante a escravidão, a aniquilação de pessoas negras começa na travessia pelo Atlântico de doze milhões de pessoas traficadas e transformadas em mercadorias humanas, aniquilação que começa quando essas pessoas são “encontradas nos arquivos não como indivíduos, mas como colunas, com sujeitos transformados em cargas, sem nenhum nome, identificados apenas como *mulher negra, homem negro, menina negra*” (SHARPE, 2023, p. 102, grifos do autor). Sem nomes, identidades, subjetividades, origens, história, memória, foram essas as lacunas encontradas de pessoas negras desaparecidas, “homens e mulheres amargamente anônimos” (SHARPE, 2023, p. 102), sem rastros, sem vestígios.

Como escrever uma história sobre o encontro com o nada?

No livro “*Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*”, Saidiya Hartman (2021) reflete sobre a violência dos arquivos durante o tráfico negreiro. Durante sua pesquisa, ao deparar-se com o arquivo histórico da escravidão, o que encontrou foram apenas registros contábeis, relatórios de transações, números de corpos mortos e vivos. Ou seja, não havia nomes de pessoas, nem de mulheres, homens, idosos e nem crianças, eram apenas mercadorias. Diante disso, Hartman (2021) entende que está diante de um arquivo que atende a um jogo de interesse, intimamente ligado a certas estruturas de poder. Sobre isso, ela aponta que:

O arquivo dita o que pode ser dito sobre o passado e os tipos de histórias que podem ser contadas sobre pessoas catalogadas, embalsamadas e lacradas numa caixa pasta e fólios. Ler o arquivo é adentrar um necrotério, que permite uma visão final e um último vislumbre de pessoas prestes a desaparecer no porão de escravos (HARTMAN, 2021, p. 26).

Nesse contexto, em uma história formada por ausências, o esquecimento tem lugar de destaque, principalmente quando trata-se de vidas consideradas descartáveis, fazendo com que o projeto genocida de aniquilação seja bem-sucedido. Não deixar rastros significa, como já

se sabe, não deixar a possibilidade de ser lembrado. Não há esquecimento, pois não há lembrança. “É impossível haver recordação sem conhecimento”, argumenta Aleida Assmann (2011) diante da análise de uma obra do artista Boltansk, chamada “*A casa ausente*”, em que o artista só conseguiu reconstruir uma parte da história de pessoas que residiram nessa casa e morreram durante o holocausto por meio de um trabalho de pesquisa em arquivos que lhe possibilitou encontrar registros com nomes, endereços e profissões. Nesse contexto,

A recordação se torna um procedimento de busca realizado em livros e em arquivos. Interligando dados arquivísticos com o local concreto, surgem, a partir de dados abstratos em papel, pistas sobre indivíduos inconfundíveis e suas correspondentes histórias (ASSMANN, 2011, p. 404).

Essa possibilidade de reconstrução a qual possibilita alcançar a subjetividade e identidades dos ausentes, torna-se quase impossível quando se trata dos arquivos históricos da escravidão, tendo em vista que não há registro sequer do nome dessas pessoas. E, pois, há apenas “pedaços de arquivos” que pesquisadores e artistas que se encarregam do trabalho da memória se deparam. São desafiados a “produzir a partir do nada: espaços vazios, silêncios e vidas reduzidas a destroços” (SHARPE, 2023, p. 43). No entanto, esses espaços, lacunas, brechas não estão vazias, porque milhares de existências emudecidas se fazem presentes como vestígio nos porões dos tumbeiros.

“Pedaços de arquivo” afirma Saidiya Hartman (2021) sobre os registros da escravidão. “Os pedaços são o que temos para oferecer”, reflete Christina Sharpe (2023) também sobre os arquivos do tráfico de negros. Pedaços de memória, afirma Didi-Huberman (2017), diante de pedaços de casca de bétulas colhidas durante sua visita a Auschwitz-Birkenau na Polônia.

Em contexto diferentes, mas diante de duas tragédias históricas, o que têm em mãos são apenas pedaços da história. Pedaços que indicam falta, ausência, lacuna e incompletude. Ao mesmo tempo que são rastros que permitem acessar a memória e recompor a história (SILVA, 2022b). A memória está nos vestígios encontrados em um movimento de escavação, assim como nos lembra Walter Benjamin em seu texto *Escavando e recordando*: “Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado, deve agir como um homem que escava” (BENJAMIN, 1987, p. 239).

Paulino, assim como um arqueólogo que escava em busca de vestígios para acessar o passado, quando pensa em construir uma obra, uma exposição faz um trabalho profundo de pesquisa em diversos arquivos e, assim como Hartman (2021), Sharpe (2023) e Didi-Huberman (2017), o que encontra são também apenas pedaços, sobras e sombras.

Sendo ela uma herdeira de ausências, compreende que a história contada nos arquivos, além das inúmeras lacunas, o que fica visível está longe da verdade. Sua arte se propõe a desconstruir/reconstruir esse arquivo histórico e, para isso, ela transgride, rasura esse arquivo, cria um novo, e conseqüentemente, uma outra versão da história. Evocando o passado por meio de imagens de homens e mulheres com seus rostos esvaziados, a artista escancara os espaços vazios, as lacunas, as ausências.

No texto do catálogo da exposição *Costura da memória* de 2019, a crítica e pesquisadora Bevilacqua escreve sobre a noção de vazio que se manifesta na obra de Paulino como metáfora da falta de representatividade e reconhecimento da população negra no país, e ressalta que a maneira como a artista opera o vazio em algumas de suas obras não tem a intenção de apagar a memória da escravidão, mas reforçar as dolorosas perdas causadas pelos inúmeros assassinatos.

Em várias obras, por exemplo, a artista evoca o passado por meio de imagens de homens e mulheres anônimos com seus rostos esvaziados. Para Bevilacqua (2019), esse vazio se manifesta como metáfora para o reconhecimento, “como a projeção em um espelho, onde as pessoas se reconhecem” (BEVILACQUA, 2019, p. 151). Pode-se pensar ainda que a falta de um rosto aponta para a desumanização, reforça a invisibilidade, tendo em vista que o rosto é um marcador de pessoalidade, de subjetividade e identidade. O rosto é o lugar da expressão, “faz do homem ente exposto e vulnerável” (VIEIRA; FILHO, 2019, p 129).

Figura 20. Rosana Paulino - Paraíso tropical, 2017.



Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em 2 fev 2024.

Sem título (fig. 20) faz parte da série *Paraíso Tropical* (2017). Como elementos visuais, a imagem apresenta plantas tropicais como a *Laelia cinnabarina*¹⁸ na figura central e uma mulher negra cuja o rosto foi apagado ou recortado, privando-a da identidade. A ausência de um rosto pode simbolizar a desumanização histórica muitas vezes reduzidas a corpos sem subjetividade dentro de discursos científicos e coloniais. A justaposição entre o crânio e o corpo feminino pode sugerir uma conexão entre o estudo anatômico e a violência racial e de gênero. Historicamente, o racismo científico do século XIX usou estudos científicos para justificar a desumanização de negros, colocando seus corpos como objetos de estudo, inferiorizando suas características físicas.

Nessa perspectiva, não ter um rosto pode simbolizar o não sentir dor. Afinal não há expressão alguma. Remete, assim, a ideia do senso comum de que pessoas negras são mais resistentes à dor, e por isso, aguentam sofrer. Sem um rosto, o corpo é resto, carcaça vazia, mudo, incomunicável. A imagem simboliza um representante ausente, que se torna presente pela imagem. Sendo assim, se essa mesma imagem, que por sua natureza já representa o ausente, sem o rosto, torna-se ausente do ausente, uma tentativa de representar o irrepresentável. A artista, ao se apropriar dessa iconografia, desloca seu significado, ou seja, o que antes era uma ferramenta do racismo científico se transforma em um espaço de resistência e questionamento.

Portanto, a partir do que foi exposto, pensamos que a escrita de Evaristo e a poética visual de Paulino são formas de lembrar e ressignificar as experiências negras. Elas abrem arquivos a partir de suas biografias e ancestralidades, trazendo à tona histórias apagadas pela história oficial. Ambas exploram memórias individuais e coletivas, construindo narrativas que desestabilizam discursos hegemônicos e destacam a complexidade das vivências negras. Assim, elas fazem da arte um espaço de escavação e resistência.

Conceição Evaristo, por exemplo, transforma essas lacunas em literatura. Sua escrita não busca agradar, mas incomodar, desestabilizar e provocar reflexão. Do mesmo modo, Rosana Paulino utiliza a arte visual para tensionar e desafiar. Suas imagens mostram corpos negros retalhados, linhas que evocam dor e reconstrução, provocando o espectador.

¹⁸ A *Laelia cinnabarina* é uma orquídea epífita e rupícola, nativa do Brasil. Suas flores têm um tom laranja avermelhado vibrante. Pertencente ao grupo das *Laelias* brasileiras, a espécie é altamente valorizada por colecionadores e cultivadores devido à sua beleza exótica e à facilidade de cultivo. Disponível em <https://www.orquidariomogimirim.com.br/laeliacinnabarina?srsId=AfmBOopn-h4H5jQwErVkrNcCXEZo4PblJVHNGBWxlHmNqtJcz50WUqvy>. Acesso em 11 de fev. 2025.

4 MEMÓRIA E SABERES ANCESTRAIS: AS PERFORMANCES DO CORPO FEMININO COMO LUGAR DE MEMÓRIA E PORTADOR DE SABERES

Neste capítulo trataremos dos aspectos voltados para a maternidade, ancestralidade, memória e saberes ancestrais, presentes na novela *Sabela* (2017), de Conceição Evaristo, e na poética visual de Rosana Paulino, especificamente nas séries *As Jatobás* (2019) e *Mulheres Mangue* (2023).

Pensamos como acontece a transmissão dos saberes. Para isso, é importante lembrar que o conhecimento não acontece apenas de forma estática, advindo somente do externo, mas também, e quem sabe principalmente, de dentro, do que é vivido, pois ele acontece de forma coletiva em um emaranhado de linhas de vidas, se pensarmos a partir do que Ingold (2020) afirma sobre como o aprender passa pelo corpo, pelo gesto, pelo caminhar, pelo fazer juntos.

Ingold, no texto “Antropologia como educação” (2020) critica a antropologia de abordagem tradicional em que o conhecimento é dividido em territórios ou campos de estudos. Para ele, o conhecimento é “como uma malha emaranhada de caminhos ou linhas de interesse convergente” (INGOLD, 2020, p. 106). Sobre isso, ele coloca: “É pensar em conhecer como devir que percorre não através e entre lugares, mas através e junto” (INGOLD, 2020, p. 107).

Nessa perspectiva, Ingold (2020) pensa que esse fazer se encontra com o fazer artístico, pois, para o antropólogo, a arte, assim como a antropologia, é diferente da etnografia, pois se caracteriza por sua generosidade, criticidade e abertura ao novo. Assim, ao optarmos por uma escrita literária e uma poética visual de duas artistas contemporâneas acreditamos que o processo criativo de ambas, parte de uma mesma perspectiva, que se aproxima do que teoriza Ingold (2020), mesmo que de forma inconsciente.

Dessa forma, ao pensarmos em memórias e saberes ancestrais tendo a mãe como portadora desses saberes, entendemos que esses conhecimentos seguem o mesmo caminho pensado por Ingold (2020). É um saber construído junto, em uma cosmologia que leva em consideração os saberes que estão além do acadêmico, que estão interligados ao ser, ao vivido.

4.1 Saberes de mãe: a herança mítica-ancestral em “Sabela”, de Histórias de leves enganos e parecenças

Sabela é uma novela que faz parte do livro “Histórias de leves enganos e parecenças”. Caracteriza-se como gênero novela por ser uma narrativa com uma extensão maior que um conto e menor que um romance. O livro é considerado inovador porque, segundo

Assunção Sousa (2017), no posfácio do livro, mesmo que já se comprove elementos discursivos que remetam ao inusitado em textos anteriores a esse, Evaristo “toma a decisão de percorrer a seara do insólito, do estranho, do imprevisível” (SOUSA, 2017, p.104), o que aparece de forma mais explícita em alguns trechos, como se pode observar a seguir.

A nossa casa amanhecera dando sinais de alagamentos futuros. Acordei escutando e sentindo movimentos de enxurrada por debaixo da nossa cama [...]. Eu, a menor de onze irmãs, dormia com Sabela e amanheci tão molhada quanto minha mãe. Lá fora, entretanto, tudo seco. Menina ainda, eu testemunhava toda a sabedoria que Mamãe guardava no corpo.

[...]

Sabela, desde pequena, era sábia. Tanta sapiência, para quem tinha pouco tempo de vida no mundo, fez com que a sua sabedoria fosse estendida como coisas de menina bruxa. Tal crença lavrou uma sentença para Sabela. [...] ela deveria ser lançada no fundo do rio. Da morte pelo sufoco das águas, os mais velhos ficaram encarregados. [...] os anciões, herdeiros dos milenares tempos, com as barbas brancas luzindo [...] se aproximaram de Sabela, e cada qual, emaranhando os fios de suas barbas nas barbas do outro, juntos eles teceram um grande casulo em forma de útero e ali guardaram a menina para que ela acabasse de crescer. Quando ela caiu no esquecimento de todos, os homens-mães puderam expelir Sabela do fundo de suas barbas. E depois, depois, inebriados, quedaram-se por terra entoando canções de bendizer. Felizes entregavam-se à invisibilidade dos olhos dos que estão vivos, regressando para o lugar de onde vieram. Voltaram felizes dizendo que tinham cumprido o maior feito da vida deles. Tinham se assemelhado às mulheres, guardando a vida de outra pessoa dentro deles. O nascimento de Sabela do fundo do casulo, tecido com pelos do rosto dos velhos, foi o segundo surgimento da vida de Mamãe. O primeiro foi quando ela nasceu de Vovó Sabela. A arrebentação de Mamãe do interior da mãe dela tinha vivificado um rio. Assim tudo se deu (EVARISTO, 2017, p. 60-64).

Uma mulher sábia, dotada de profundo conhecimento sobre o tempo, o espaço e as pessoas ao seu redor, tornou-se alvo de perseguição, sendo condenada à morte. Apesar de sua dedicação à comunidade e das inúmeras contribuições que prestou, sua trajetória foi anulada pela aliança entre o poder e a ignorância. Para escapar da violência e garantir sua sobrevivência, a personagem Sabela precisou desaparecer e ser apagada da memória coletiva. Nesse trecho, Conceição Evaristo resgata a histórica perseguição a mulheres como benzedadeiras e parteiras, frequentemente associadas à bruxaria e, por isso, marginalizadas.

Outro aspecto relevante na obra de Conceição Evaristo é o uso da grafia com inicial maiúscula para palavras como "Mamãe", "Mãe" e "Vovó". Esse recurso confere a essas figuras femininas um lugar de poder, força e sabedoria, reafirmando seu papel central na transmissão de conhecimentos e na manutenção da coletividade. Ser mãe ou avó significa assumir a posição de guardiã da vida, uma função historicamente associada às mulheres. Nesse contexto, a experiência dos homens-mães adquire um significado especial, pois a possibilidade de realizar algo restrito àqueles que possuem útero é vista como um ato de profunda satisfação e reconhecimento.

Dividida em partes I, II e III, a primeira parte é contada a partir do olhar da menina Sabela, a mais nova entre onze irmãs. A menina relata como sua Avó Sabela e sua mãe também chamada Sabela sentiam no corpo os avisos da natureza. Fala de como se deu o nascimento da mãe e que pelo fato de sua Avó tê-la parido no rio seco, as suas águas uterinas tornaram aquele rio cheio e fértil. Dessa forma, as mulheres que se banhavam naquelas águas “encontravam a fecundidade” (EVARISTO, 2017).

Quando Vovó sentiu que a filha nadava dentro dela procurando o caminho de saída, se encaminhou para o leito de um rio que estava vazio havia anos. Chuva alguma havia conseguido ressuscitar as águas daquele vale. Mas, quando as águas do parto começaram a vazar do meio das coxas de Vovó, antes mesmo de Sabela ser expelida, o rio começou a encher. [...] Após esse acontecimento, as mulheres do lugar, que antes haviam se tornado estéreis, começaram novamente a engravidar quando se banhavam nas águas do rio (EVARISTO, 2017, p. 64).

A partir daí, Sabela menina começa a relembrar os episódios de quando as águas rebentaram em um aguaceiro, aguaceiro, aguaceiro (EVARISTO, 2017).

As águas ao desabarem do céu não tiveram clemência alguma. Aproveitaram a ausência de pedidos dos homens, a distração de muitos e ignoraram que os indivíduos, naquele momento, estavam mais fracos do que elas. Fecharam os olhos à vulnerabilidade dos que debaixo do céu habitam, rolaram terra abaixo e inundaram tudo. Não houve cratera terrena que suportasse tanto líquido (EVARISTO, 2017, p.75).

A narrativa vincula o corpo feminino à fertilidade e à renovação da vida, inserindo-se em uma cosmogonia afrocentrada em que as águas são princípio e potência de criação. Conforme Denise Carrascosa (2020) discorre em *Sabela em um ensaio afrofilosófico escrevivente e ubuntuísta*, “[...]o corpo da mulher negra em diáspora, da mulher-Sabela [...] poreja águas infinitas, as comporta, as extravasa, as canta, as dança, as pre-sente e faz criar à humanidade seus afetos básicos” (CARRASCOSA, 2020, p.155). A presença das águas, como elemento simbólico e estruturante da narrativa, “evoca os Ìtàn da filosofia de Ifá, segundo os quais não há vida sem água, pois ela é matriz feminina do mundo” (CARRASCOSA, 2020, p. 154).

A segunda parte é contada por meio da recordação das personagens que sobreviveram ao dilúvio, o que por muito tempo foi um assunto silenciado. Menina Sabela, preocupada para que esse evento não caísse no esquecimento, decide “recuperar os fios dos acontecimentos.” (EVARISTO, 2017, p.84). Foi então à procura dos sobreviventes e pediu para que “narrassem tudo novamente” (EVARISTO, 2017, p. 84), repetidamente, cada um com sua versão, com o que ficou em suas memórias.

Podemos dizer, dessa forma, que recontar e recontar caracteriza a oralidade como

uma das formas de transmissão da memória e, nesse caso especificamente, a escritora tem a intenção de fortalecer a tradição oral de matriz africana. Segundo Leda Martins (2021), esse movimento do contar em várias versões forma um tecido textual coletivo, uma “constituição e construção simbólicas de uma identidade coletiva” (MARTINS, 2021, p. 59). A teórica ainda reforça que

O texto oralitizado atualiza, assim, em todas as suas versões, o fundamento maior do rito ali realizado, a figuração do negro como agente no enredo que tem por objeto, numa grafologia articulada pela performance da transmissão oral e pelo arranjo semiótico semântico das veias de conhecimento e de saber ali tecidas. (MARTINS, 2021, p. 59).

A terceira parte é contada novamente por Sabela. Dessa vez, Sabela faz uma reflexão reconhecendo que sua missão é não deixar que as histórias caiam no esquecimento e como uma laboriosa aranha, tenta tecer a diversidade de fios deixados, elaborando que “Falta somente entretecê-los, cruzá-los e assim chegar à teia final” (EVARISTO, 2017, p. 101). A imagem da aranha que tece sua teia traduz esse esforço de entrelaçar fragmentos, de construir uma memória coletiva a partir das sobras e das ruínas. Segundo Carrascosa (2017), o gesto da narração em Sabela é também uma prática política e espiritual, que atua contra os apagamentos impostos pela necropolítica.

É importante perceber que, embora a novela esteja estruturada em três partes (1, 2 e 3), o que normalmente nos levaria a pensar em uma narrativa marcada por eventos distintos, isso não ocorre. As três partes tratam do mesmo acontecimento, constantemente rememorado, primeiro por Sabela, depois pelos moradores e, novamente, por Sabela. Apenas a partir do entrecruzamento dessas partes é que conseguimos perceber a grandeza de Sabela, ou das Sabelas, como um ser integrador. Esse movimento de contar e recontar é uma forma de reunir e remendar os fragmentos por meio da memória.

Diante disso, ao final da primeira parte, a narradora se pergunta como pode compor e recompor esse passado. Trata-se de uma tentativa de encontrar-se na própria história e de não deixar cair no esquecimento a trajetória de sua avó, de sua mãe e de todas as Sabelas.

Será que o contar de Sabela chegou a mim da maneira que ela contou ou da maneira que eu ouvi? Tenho pensado também, se para um melhor entendimento do que foi a chuva, não carece da escuta de outras falas. Quem sabe se, ajuntando pedaços das falas de uns, remendando com o contar de outros, não poderia eu chegar a uma narração mais próxima do realmente acontecido. Digo mais próxima, porque penso que diante de certos acontecimentos, a palavra é muda. Nem palavra, nem gesto dão conta do que deveras aconteceu (Evaristo, 2017, p. 84).

Pensamos, portanto, que Evaristo recria esse evento mítico a partir de uma outra

realidade que não a eurocentrada. Sendo assim, a estratégia usada pela escritora para contar como se deu o nascimento, a gênese de um povo por um viés afrocentrado indica uma forma de resistência ao apagamento da memória afro-brasileira, em que suas personagens transitam entre o visível e invisível, natural e sobrenatural, encaixando-se, dessa forma, em um realismo animista.

Diante disso, a narrativa nos faz refletir sobre mitologia, memória e saberes milenares das mulheres. Prova disso é que o nome Sabela, que remete à ideia de saber/sabedoria: “Sabela desde pequena era sábia. Tinha sapiência, para quem tinha pouco tempo de vida no mundo” (EVARISTO, 2016, p. 62). Mais uma vez a mulher é colocada como centro, como força motriz, como aquela que gera a vida. Um corpo que tudo sente, pois está conectado à natureza: “[...]era sempre assim. O corpo de minha Mãe dava sinal de tempo.” (EVARISTO, 2016, p. 60).

Nesse ínterim, para Wilany do Carmo (2019), sobre as atribuições da obra em seu texto “Oralidade e ancestralidade: uma análise de História de Leves Enganos e Parecenças, afirma que

A obra atribui novos significados à tradição oral, evocando a memória étnica, os ancestrais negros, as divindades, os Orixás africanos, os ritos de passagens para construir sua identidade em terras fora da África. Conceição Evaristo evidencia em “Sabela” as vozes diaspóricas como símbolo de resistência, as quais legitimam histórias de outras mulheres negras que enfrentaram dores, sofrimentos e preconceito ao longo da escravização. Na novela, o mito é bem marcante, pois se utiliza de elementos da natureza como a fecundidade e o simbolismo das águas. O texto recupera as narrativas da tradição dos ancestrais para preservar a memória e afirmar sua identidade negra. (CARMO, 2019, p.91).

Esse apontamento de Carmo (2019) reforça a ideia de que os mitos de origem de um passado mítico têm uma função reparadora, e na escrita de Evaristo, além de reparadora, é também um elemento de valorização da cultura afro-brasileira, pois, ao contrário das narrativas apresentadas pela história oficial, Evaristo parte de uma concepção positiva advinda das culturas africanas e afro-brasileiras. A presença constante de elementos da natureza associados às divindades como Oxum, Nanã, Iansã, Iemanjá; a centralidade na mulher em uma perspectiva matricentrada e matrigestora; a valorização das narrativas orais contadas pelos mais velhos, como também o respeito à sabedoria dos anciãos são exemplos de como Evaristo, por meio da palavra escrita, rememora conhecimentos oriundos das heranças ancestrais.

Histórias orais, ditados, provérbios, assim como uma gama de personagens do folclore brasileiro, são heranças das várias culturas africanas aqui aportadas e podem ser entendidas como ícones de resistência das memórias africanas incorporados à cultura geral brasileira, notadamente a vivida pelo povo.

[...]

Pode-se dizer que um sentimento positivo de etnicidade atravessa a textualidade afro-brasileira. Personagens são descritos sem a intenção de esconder uma identidade negra e, muitas vezes, são apresentados a partir de uma valorização da pele, dos traços físicos, das heranças culturais oriundas de povos africanos e da inserção/exclusão que os afrodescendentes sofrem na sociedade brasileira. Esses processos de construção de personagens e enredos destoam dos modos estereotipados ou da invisibilidade com que negros e mestiços são tratados pela literatura brasileira, em geral. (EVARISTO, 2009, p. 19-20)

4.2 Mulheres, mães e Yabás: as raízes que interligam as vivências negras em uma perspectiva ancestral mitológica na obra de Rosana Paulino

Neste subtópico pretendemos dar continuidade às questões do lugar da mulher como sujeito que gesta saberes e vidas, além de adentrarmos aspectos relativos à ancestralidade mitológica e saberes ancestrais das mulheres negras. Fazemos isso a partir da leitura de aquarelas feitas pela artista Rosana Paulino. Para tanto, escolhemos as obras *As Jatobás* (2019/2024) e *Mulheres Mangue* (2023) (ver figuras 21 (a) e (b)), as quais serão pensadas como uma obra que remete a questões de ancestralidade e saberes das mulheres negras. Isso porque elas propõem a integração entre o corpo da mulher e a natureza para pensar suas subjetividades.

Em 2022, Rosana Paulino é convidada a participar da 59ª Bienal de Veneza, e, durante uma entrevista, quando comenta sobre as séries das mulheres-árvore, diz:

Tive uma infância de fundo de quintal. Então fui criada no meio das plantas, tomando chá quando estava doente, subindo em árvores. Então esse traço da natureza é muito presente na minha personalidade. E fico pensando como a cultura atual se distanciou da natureza e como isto está levando a humanidade para um local muito perigoso. Sempre lembrando que eu venho de uma cultura onde o ser humano nunca está acima da natureza como se pensa no ocidente. Nas culturas de matriz africana, a natureza é superior. Então, é importante pensar que essas culturas de matriz africana ou de matriz indígena, são elas que têm a chave para esse momento extremamente perigoso. Então, para mim, é muito importante pensar a questão feminina, mas também pensar dentro da natureza. Não existe separação entre homem e natureza, nós somos parte dela. Essa arrogância que o ser humano tem, principalmente no ocidente, acho que advém de dois momentos diferentes, um deles é da própria cultura judaico-cristã, da própria religião, quando Deus chama Adão e dá a ele o poder de nomear as espécies. Quem nomeia tem poder! Então ele já se coloca automaticamente acima. O outro momento é na renascença em que o homem é a medida de todas as coisas, e ele não é. A natureza é a medida de todas as coisas. Ou a gente aprende a viver com ela ou ela espirra a gente para fora do planeta, porque a gente é uma praga. A gente é o elemento que quebra a harmonia da natureza. [...] se sobrevivermos, acredito que a humanidade voltará a se aproximar da natureza ou pelo menos viver a favor dela e não contra a ela. Haverá, dessa maneira, uma mudança de paradigma, onde não haverá mais grupos acima de outros, até porque quem tem a chave dessa convivência que pode nos salvar são esses ditos e pensados como sendo, entre muitas aspas, os primitivos (PAULINO,

2022)¹⁹.

Em sua fala, Rosana Paulino retoma a um contexto em que, nas sociedades tradicionais, o mundo é dotado de sentido em virtude da presença do sagrado, ao contrário da sociedade moderna, principalmente ocidental, em que a centralidade da vida é baseada na racionalidade. A esse processo de esvaziamento simbólico do mundo chamamos de dessacralização do mundo.

No ensaio intitulado *Religiões da terra*, a antropóloga Roselina Oliveira (2010) explica que essa dessacralização não eliminou a religiosidade, mas sim a substituiu por um “outro modo de experiência religiosa centrada na vida do homem em sociedade” (OLIVEIRA, 2010, p. 27), em detrimento de uma espiritualidade tradicional, baseada na relação entre o homem e a natureza.

A pesquisadora, a partir das concepções de Laburthe-Tolra e Warnier (1997), explica que as duas perspectivas são denominadas como cosmobiologia e teísmo, em que, na primeira, o homem faz parte de um universo assim como todos os outros seres vivos, e deve, dessa forma integrar-se a ele e prestar-lhe submissão. Já na segunda concepção, a teísta, esse universo (mundo físico) deixa de ser o centro, dando lugar a uma divindade que é independente desse mundo, um ser supremo, imortal, criador de tudo e de todos. Dessa forma, segundo Oliveira (2010, p. 29), passa-se a acreditar que “as características do mundo natural, como montanhas, desertos, rios, espécies vegetais e animais, foram todas planejadas por Deus para determinados fins, sendo um dos principais a se beneficiar a humanidade.

Consequentemente, o homem passa a acreditar que ele é quem tem o controle sobre tudo, inclusive, sobre a própria natureza, sentindo-se não mais integrado a ela, mas superior. Tal atitude se enquadra na perspectiva *teísta* presente no Cristianismo, o qual concentra “a dimensão do sagrado na imagem do homem, sacralizando a separação deste em relação às demais formas de vida” (OLIVEIRA, 2010, p. 29). Assim, a forma de ver a natureza se modifica, pois enquanto o cristão olha para uma árvore e ela não passa de um fato físico, para religiões chamadas *religiões da terra*, a árvore é divinizada.

Desse modo, a dessacralização da natureza traduziu-se, principalmente, por uma mudança nas sensibilidades. Mudança essa na qual se abandonou a personificação e a divinização das forças da natureza, bem como possibilidade da intervenção de divindades na origem e na sucessão dos fenômenos naturais. Despida de poder espiritual, a natureza passou a ser vista como objeto sem vida, sujeita a leis necessárias para cujo conhecimento o saber (e o domínio) se encaminha. Daí em diante, o homem se viu sozinho, único ser consciente num universo mecânico e sem vida (OLIVEIRA,

¹⁹ Entrevista concedida durante a 59ª Bienal de Veneza. Em 2022, a Bienal contou com a participação exclusiva de seis artistas brasileiros, dentre eles Rosana Paulino. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3UVOjznIrfQ&t=2477s>. Acesso em: 14 dez. 2024.

2010, p. 30).

Tal perspectiva reforça o argumento de Paulino quando aponta a arrogância desse homem ocidental ao sentir-se superior à natureza, fazendo com que se mantenha distante. No entanto, isso representa um grave problema para a própria humanidade, tendo em vista que, ao não se sentir parte desse mundo natural, ele o explora sem limites, pensando somente em seu benefício próprio, movido pelo egoísmo e pela ambição. As consequências, no entanto, são visíveis, como a grande quantidade de desmatamento, enchentes, poluição, queimadas e extinção de vários animais da fauna brasileira.

Em uma direção oposta, encontram-se as religiões vinculadas à vida natural, chamadas também de “religiões da terra” ou “religiões da natureza”, que, segundo Oliveira (2010, p. 31), partem de “um conjunto de tradições nas quais as divindades são consideradas como estando presentes nos elementos da natureza.

Nessa concepção, a natureza é a medida de todas as coisas e não o homem, como afirmou Paulino em sua fala anterior. Na verdade, há uma relação de unidade entre natureza e sociedade em que todos estão interligados. Oliveira (2010, p. 32) explica que “na perspectiva das religiões da terra, é a natureza que constitui a fonte primeira de toda energia. É esse lugar atribuído ao mundo natural como origem e expressão da força que anima o mundo”.

Esse vínculo profundo entre homem e natureza é encontrado principalmente em tradições de matriz africana, em que a relação entre os homens e os deuses, segundo Prandi (2005), passa pelos elementos da natureza. Nessa perspectiva, é entendido que “Os próprios orixás estão presente nos elementos da natureza e nos fenômenos naturais” (OLIVEIRA, 2010, p.36). Por isso, Paulino, quando destaca que é importante pensar que são essas culturas de matriz africana ou de matriz indígena que têm a chave para esse momento que ela diz ser extremamente perigoso, é justamente porque nessas culturas há uma relação de cuidado e valorização da natureza. Por isso, em suas obras, como *Jatobás* e *Mangues*, ela pensa a questão feminina, mas pensa dentro da natureza, isto é, em suas palavras, “não existe separação entre homem e natureza, somos parte dela” (PAULINO, 2022).

A série *Jatobás* e *Mulheres-Mangues* (ver figuras 21 a 29) apresenta figuras de mulheres que ao mesmo tempo são árvores. São as mulheres que, segundo Paulino, com suas raízes fortes permaneceram e passaram ensinamentos de geração em geração. As *Jatobás* evocam arquétipos de sabedoria feminina ausentes da civilização ocidental e manifestam a potência criadora e sustentadora das mulheres negras e da própria natureza. Como observa Cassinelli (2022), essas figuras não apenas nutrem a vida com suas raízes, sejam estas fincadas

na terra ou simbolicamente pendentes dos seios, olhos e braços, como também propõem uma reconexão com a ancestralidade. Sobre as Jatobás, a Paulino explana:

Vou pensar na Yabás como se fossem as grandes jatobás, aquelas que mantiveram as comunidades negras unidas. [...] vou olhar para natureza, para simbolicamente pensar uma representação. Vou olhar para o Jatobá e vou pensar: essas mulheres negras que mantiveram a ideia de família e de unidade entre os povos africanos que aqui chegaram. As grandes Yabás que mantiveram abrindo suas casas, o samba, por exemplo, como na casa da Tia Ciata, as grandes Mães de Santo, para mim, são como Jatobás que conseguiram manter essa população de pé. (Paulino, 2023, online)

Ao assumir, simbolicamente, o papel da mulher sábia, a artista reposiciona o corpo negro feminino como centro de saberes e de resistência. Essa perspectiva pode ser observada na obra *Mulheres-Mangue* (ver figuras 24 a 29), na qual o corpo da mulher negra aparece profundamente enraizado em um ecossistema que é, simultaneamente, geográfico, simbólico e afetivo. Tal como ocorre nas Jatobás, nas Mangues também se evidencia uma fusão entre corpo e ambiente, mas agora tendo como referência o mangue, que é um território introdutório, fértil e resistente, que conecta águas doces e salgadas, terra e lama, vida e decomposição.

As mulheres representadas nessa série evocam, assim como as Jatobás, os saberes ancestrais entre as mulheres negras, cujas existências se confundem com o próprio ciclo de regeneração do manguezal, alinhando-se ao gesto descolonizador apontado por Cassinelli (2022).

Outro aspecto destacado pela artista, é a questão de a mulher negra sempre ter sua subjetividade negada, pois a psicologia universalizante pensa os arquétipos por perfis construídos a partir das vivências e subjetividades das mulheres do ocidente. Diante disso, afirma:

Eu vou realmente mergulhar fundo, procurando essa ancestralidade. Esse modo de pensar novas possibilidades para a psicologia de mulheres negras brasileiras que não se vem atendidas, assim como eu não me vejo, pelos arquétipos do ocidente. Essa história do universal não existe. Não me vejo representada ali. Então, se não me vejo, vou procurar outras possibilidades. (Paulino, 2023, online)

As Jatobás da série de desenhos feitas em 2019 (ver figuras 21 (a) e (b)), são mulheres árvores com corpos nus em tons de ocre em que as raízes ficam expostas e são bem robustas. Seus cabelos são curtos, pretos e encaracolados. Galhos com brotos verdes emergem de seus ombros (ver figura 21 (a)), como se fossem pequenas árvores com suas raízes fincadas no corpo/tronco da mãe árvore. Os braços abertos para as laterais, com as mãos voltadas para cima, ora seguram uma pequena árvore, ora seguram folhas maiores com finas raízes que mais parecem fios que saem das mãos, braços e seios. Caules finos com folhas se entrelaçam pelo caule que ao mesmo tempo é sustentação e comunicação. (ver figura 21 (b)).

Sem título da série Jatobás de 2024 (ver figura 21 (c)), pintada em acrílica líquida causa um efeito visual diferente das Jatobás de 2023 em que a artista usa aquarela e grafite sobre o papel em que o efeito é mais sutil enquanto o uso da tinta acrílica, o efeito é mais expressivo, com cores mais intensas, contrastes mais marcantes. Por entre os cabelos da Jatobá de 2024, nascem folhagens verdes ainda primárias e flores de jatobá na cor vermelha. Dos lábios e bico dos seios, saem, finos cipós (ver figura 22 (a)). Da cintura para baixo, o corpo vai dando lugar a um tronco e no lugar dos pés, grossas raízes e três pequenas árvores, uma do lado esquerdo e duas no lado direito (ver figura 23). Ela olha para frente com os braços abertos para as laterais e com as palmas das mãos voltadas para cima, saem finos cipós com pequenas sementes vermelhas (ver figura 22 (b)).

Figura 21. Rosana Paulino: Série Jatobá, 2019 (“a” e “b”) e obra da Série Jatobás, 2024 (“c”).



Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em 05 mar 2025.

Figura 22. Rosana Paulino – Detalhe - Jatobás, 2024.



Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em 05 mar 2025.

Figura 23. Rosana Paulino – Detalhe - Jatobás, 2024.



Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em 05 mar 2025.

O caule de uma árvore é um órgão fundamental para a sua sustentação (Almeida, 2014). É a partir e em torno dele que outras vidas se formam, brotam, se entrelaçam e até mesmo se hospedam. As aquarelas da série Jatobás simbolizam e reforçam que a mulher é a força que sustenta, finca, nutre e gera.

Mulheres-Mangue

As Mulheres-Mangue (ver figuras 24, 25 e 26), segundo Rosana Paulino, são atemporais, porque ela não consegue pensar uma idade para elas. Sobre a obra, a artista explica que escolhe o mangue porque é um ambiente onde as coisas se iniciam. “Mangue é início, porque a lama é o berçário natural de peixes, mas é fim, porque muitas espécies também perecem no mangue” (Paulino, 2023)²⁰.

“O mangue é seco quando a maré está baixa, mas é úmido também. Tem essas características de seco-úmido, o que é o que não é, pois não é terra não é seco, não é mar, é uma massa” (Paulino, 2023, online). Então para a artista é um ambiente que simbolicamente é muito interessante. Destaca que além de tudo, há um orixá que tem relação direta com o mangue, a orixá Nanã. Não pensa como sendo uma representação de Nanã, mas a representação dessa força primordial do mangue.

As Mangues, assim como As Jatobás, são mulheres-árvores pintadas em tons terrosos. Seus cabelos são curtos, pretos e crespos. Da cintura para baixo, formam-se raízes que se estendem acima do solo, à semelhança das raízes dos manguezais. As imagens são dispostas

²⁰ 8ª Conferência FAPESP – Raízes que emergem: entrelaçamentos entre arte e ciência. Transmitida em 24 de novembro de 2023. Disponível em: 20 mar 2025

em trípticos, nos quais a figura feminina é centralizada entre grandes caules de árvores e suas raízes. A artista explica que a escolha pela imagem rebatida se deve ao fato de ela se dirigir para o centro do tríptico, conferindo à mulher uma dimensão de grandeza, hierarquia e divindade. Em uma visão parcial durante a montagem da obra (ver figura 27), percebe-se o quanto são grandes, justamente para que essas imagens adquiram a dimensão da força e da potência que representam.

Figura 24. Rosana Paulino - Peixe Mulheres-Mangue 2023.

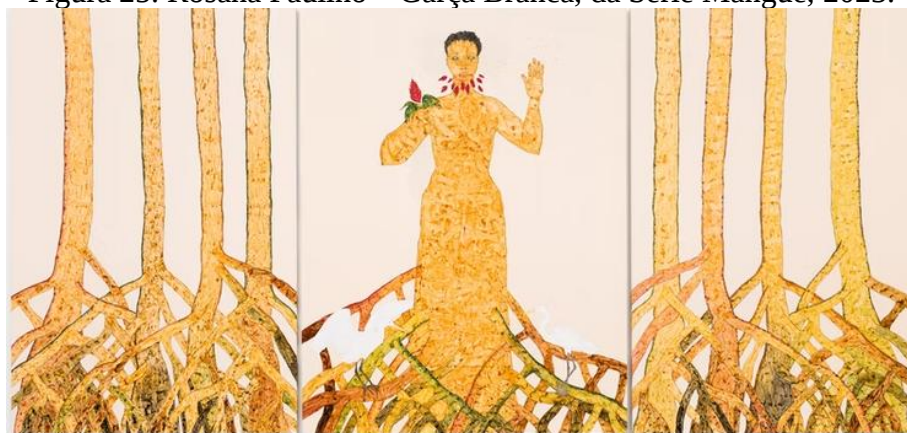


Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em 05 mar 2025.

A artista seleciona animais de mangue para construir os arquétipos das mulheres-árvores-mangue, por exemplo, o peixe, o caranguejo, a garça branca. O peixe simboliza a generosidade, como também a fartura (ver figura 24). São associados aos rios e lagos que fornecem sustento às comunidades. Em muitas culturas africanas, é símbolo de fertilidade, crescimento e quando em grande quantidade é um sinal de bênção divina e um indicativo de que os deuses estão satisfeitos com a comunidade, tanto que durante rituais, o peixe é dado como oferenda aos orixás.

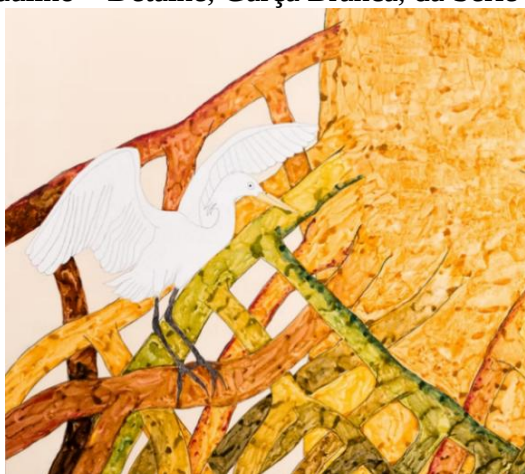
Os manguezais funcionam como habitats, um local de fornecimento de alimentos, abrigo e reprodução para diversas aves, dentre elas, a garça branca que também é incorporada por Paulino em sua obra. A Garça, segundo a mitologia egípcia está associada ao deus da sabedoria, ao renascimento. É mensageira das forças divinas, responsável por conduzir as almas aos portais da vida eterna. Para a artista, a obra *Garça Branca* (figura 25 e 26) simboliza a energia feminina de uma grande mãe (Paulino, 2023, online).

Figura 25. Rosana Paulino – Garça Branca, da Série Mangue, 2023.



Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em 05 mar 2025.

Figura 26. Rosana Paulino – Detalhe, Garça Branca, da Série Mangue, 2023



Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em 05 mar 2025.

Figura 27. Rosana Paulino, Vista parcial da montagem da série Mangues 2023²¹.

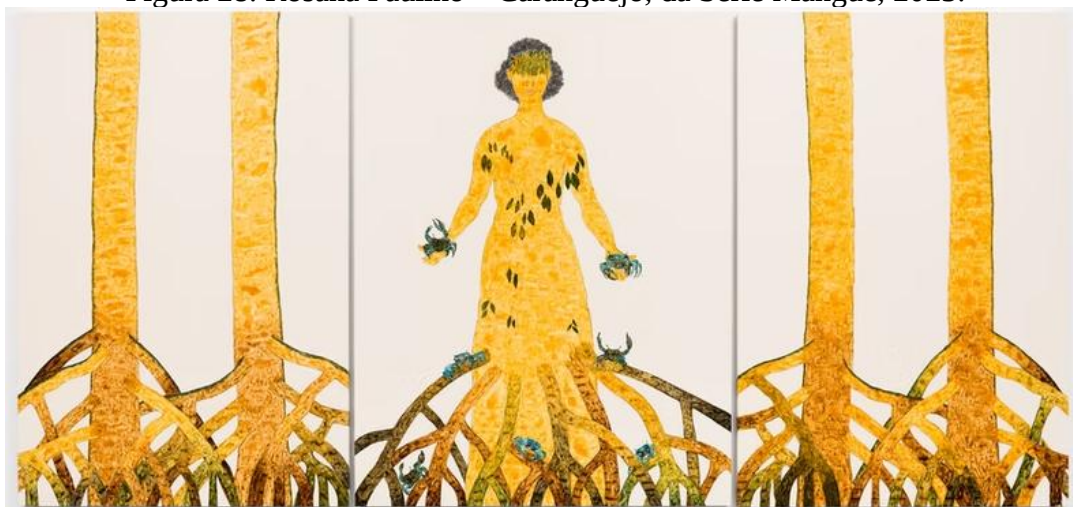


Fonte: arquivo pessoal da artista. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=tmRgdNM6EDU&t=3432s>. Acesso em 05 mar 2025.

²¹ Imagem apresentada pela artista durante 8ª Conferência FAPESP – Raízes que emergem: entrelaçamentos entre arte e ciência. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tmRgdNM6EDU&t=3432s>. Acesso em: 04 out 2024 .

Segundo Costa et al. (2023), o mangue é um dos ecossistemas mais produtivos do planeta, funcionando como berçário e ventre do mar, espaço de nascimento, morte e transformação contínua. A metáfora do “ventre do mundo”, usada para descrever os estuários, converge com a representação das mulheres de Paulino como corpos geradores e sustentadores de vida, entrelaçados às raízes e aos ciclos naturais. Essas mulheres-árvore, ou mulheres-mangue, são como o solo lodoso: instáveis, férteis, resilientes. Abrem-se à decomposição e à regeneração, tal como as folhas e detritos que, ao serem metabolizados pelos caranguejos e microrganismos, retornam como nutrientes essenciais à biodiversidade (Costa, 2023).

Figura 28. Rosana Paulino – Caranguejo, da Série Mangue, 2023.



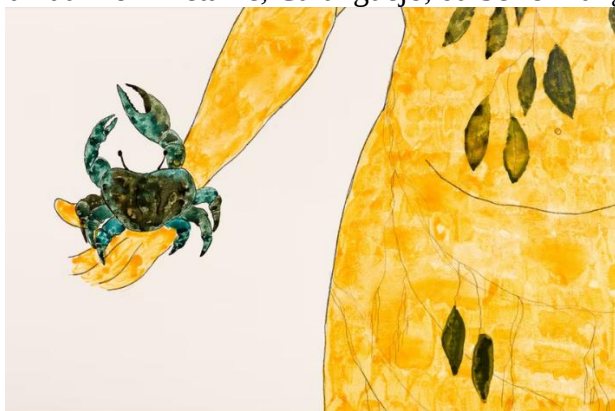
Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em 05 mar 2025.

Figura 29. Rosana Paulino – Detalhe, Caranguejo, da Série Mangue, 2023.



Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em 05 mar 2025.

Figura 30. Rosana Paulino – Detalhe, Caranguejo, da Série Manguê, 2023.



Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>. Acesso em 05 mar 2025.

Paulino insere o caranguejo como arquétipo, com a energia feminina ligada ao mistério, ao oculto, ao desconhecido. A mulher caranguejo, diferente das outras, é apresentada com o rosto parcialmente coberto por folhas (ver figura 29) a qual pode ser interpretada como uma alusão a orixá que tem relação direta com manguê, a orixá Nanã. O caranguejo, como salientam Costa et al. (2023), é um animal que vive do lodo, cava tocas, troca de carapaça e sobrevive à margem. Ele é símbolo da adaptação, da mudança de forma e da resistência. Diante disso, quando a artista inscreve o caranguejo no corpo feminino de sua obra, ela invoca também essa capacidade ancestral de sobrevivência.

Mais ainda, o ciclo do caranguejo, descrito por Castro (2001), como um processo de circularidade vital entre o corpo humano e o manguê, é ressignificado por Paulino como potência. Ele se transforma em símbolo de continuidade e regeneração em uma troca constante de nutrientes com a terra.

Nessa perspectiva, na leitura da pesquisadora Tatiana Gedales da Silva (2024), os corpos femininos negros presentes na obra de Paulino não são representações fixas, são entidades em constante reconfiguração, amalgamadas à matéria viva da natureza. Como nos lembra Paulino (2023), pensar as mulheres manguê é pensar as “várias facetas das mulheres negras que estão ali, atemporais”. Assim, o manguê, como espaço-tempo simbólico, torna-se um solo fértil para a constituição de uma subjetividade, em que “as raízes projetadas” são também afirmações de existência, memória e conhecimento (SILVA, 2024, p. 70).

4.3 A figura da mãe como portadora de saberes

É pelas memórias da mãe desenhando no chão pedindo chuva aos orixás que Conceição Evaristo diz nascer seu gosto pela escrita: “Não havia livros para eu ler em casa, mas havia muita poesia” (EVARISTO, 2020). Durante a noite ouvia as histórias contadas por sua avó e tias. É a partir dessas histórias narradas que Conceição cria suas histórias em seus contos e poesias.

Foram essas mulheres que me criaram, que não soltavam a mão uma da outra, que compartilhavam o maternar para sobreviver.

[...]

Talvez o primeiro sinal gráfico, que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe? Pois de quem ela teria herdado aquele ensinamento, a não ser dos seus, os mais antigos ainda? Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente as suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão. (EVARISTO, 2020, p.16)

Da mesma forma, é pelas lembranças da mãe dar argila ou barro para que as filhas criassem bonecas que Rosana Paulino diz nascer sua inspiração para a escolha de suportes e materiais para construir sua poética visual. “Lembro que minha mãe sempre nos dava um pedaço de argila e mandava a gente criar. Lembro de vê-la trabalhar por horas a fio para entregar o bordado e as costuras” (PAULINO, 2016, on-line).

Tínhamos um terreno que era muito próximo de um braço de rio. E geralmente os terrenos que são próximos de rio tem uma lama muito plástica, muito maleável. E minha mãe era muito esperta. Ela ia lá, cavava um pouquinho, fazia aquela lama, aquela matéria-prima gostosa pra gente trabalhar e nós passávamos a tarde ali. Nós moldávamos bichinhos, punhamos no sol, depois pintávamos. Então acho que toda essa questão da infância, essa manualidade, essa questão de desenhar os personagens, eu acho que isso acabou me influenciando, sim. (PAULINO, 2016, on-line)

A figura da mãe nos relatos das artistas é construída a partir de uma memória permeada por afetos. São mães-aranhas, como diz Rosana Paulino, que enfrentam os desafios do mundo para garantir o sustento e a proteção de seus filhos. Elas incentivam, ensinam a sonhar e a resistir. Diante disso, reconhecendo a força dessas mulheres e denunciando o apagamento dessa figura na história, tanto Rosana como Evaristo abrem um espaço de destaque para mães,

avós, yabás e mulheres orixás em suas obras. Há assim uma forte retomada à ancestralidade, principalmente pelo viés mitológico, como vimos na novela *Sabela* e nas séries *As Jatobás* e *Mulheres-Mangue*.

Diante disso, essas obras nascem da relação da mulher com a natureza na cosmologia afrobrasileira e de tradição Yorubá. Como afirma Rosana Paulino (2023), é graças às grandes Yabás, grandes senhoras, dona do conhecimento. Para a artista é como se essas mulheres-árvores, mães, fossem raízes que interligam as vivências negras. Essas mulheres, “como grandes árvores, estão fincadas ao solo, seus pés se enraízam, fixam os alicerces de suas casas, de suas famílias e tomam posse cotidianamente da terra e das histórias que experimentam e das que evocam em sua memória” (SILVA, 2022, p. 158).

Em Conceição Evaristo, a maternidade negra aparece como símbolo de ascensão dentro da literatura, a fim de desconstruir os estereótipos arraigados na literatura hegemônica. Para a escritora, a mulher, principalmente as mães, sempre estiveram à frente dos movimentos de resistência no decorrer da história, tanto que a principal característica de toda sua obra é o reconhecimento e a valorização dos saberes da mulher negra, em especial mulheres mães.

Dar continuidade a uma linha de saberes, manter uma forma de vida em grupo colaborativa, de irmandade caracterizam-se como operações de resistência. Nessa perspectiva, a temática da maternidade que, para mulheres brancas, foi imposta como obrigação e controle de seus corpos, para mulheres negras, em contrapartida, é historicamente negada de várias formas. Quando escravizadas, por mais que parissem, não podiam criar seus filhos, pois eram tomados e transformados em mercadoria. Perdiam assim suas linhagens e raízes. Seu leite, suas histórias, amor e carinho seriam para os filhos dos escravocratas. Essas mulheres ainda seguem o mesmo percurso de um lugar já reservado para elas, como coloca Silva (2016, p. 137), “de mucama a cozinheira, da senzala em direção à favela”. Deixam seus filhos em casa para cuidar dos filhos dos outros.

Nessa direção, Lélia Gonzalez nos relembra como historicamente isso aconteceu.

Quando o europeu chegou à África, nossas antepassadas foram arrancadas do convívio de seus filhos, de suas famílias e de seus povos, transformadas em mercadorias e vendidas por bons preços para trabalharem até o fim de seus dias numa terra absolutamente desconhecida. As que não morriam nos malfadados navios negreiros, ao chegarem aqui, eram dirigidas para dois tipos de atividades: a escrava de eito trabalhava nas plantações, e a mucama, na casa-grande. Tanto uma como outra nada mais foram do que as avós da trabalhadora rural e da doméstica de hoje. Enquanto a escrava de eito foi utilizada para, com o seu trabalho, enriquecer os senhores escravistas e fortalecer o tipo de sistema econômico imposto pelos portugueses, a mucama foi utilizada para garantir o lazer e o bem-estar de seus senhores: de sua senhora, na medida em que lhe cabia todo o trabalho doméstico, além de cuidar das crianças brancas desde o seu nascimento (foi por aí, enquanto ama de

leite e babá, que ela se transformou na famosa mãe preta); de seu senhor, na medida em que era utilizada como objeto de sua violência sexual. É por aí que a gente deve entender que esse papo de que a miscigenação é prova da “democracia racial” brasileira não está com nada. Na verdade, o grande contingente de brasileiros mestiços resultou de estupro, de violentação, de manipulação sexual da escrava. Por isso existem os preconceitos e os mitos relativos à mulher negra: de que ela é “mulher fácil”, de que é “boa de cama” (mito da mulata) etc. e tal (GONZALEZ, 2020, p.184)²²

A maternidade para a mulher negra, portanto, sempre foi muito cara. Não se trata de controle de corpos na perspectiva de decidirem se querem ou não, mas de não ter nem esse direito de escolher. Por isso, quando se trata desse assunto em um contexto de experiência e vivências de mulheres negras, a maternidade configura-se como uma forma de resistência, de luta pelo direito de criar raízes, linhagens. É por meio dessas mulheres, mães que são evocados inúmeros saberes que vão sendo percebidos ao longo das histórias de suas vidas, de como criam seus filhos, pois “as mulheres negras carregam o encantamento das sabedorias ancestrais” (MACHADO, 2020, p.30), tanto que é muito presente em suas escrituras o fortalecimento das alianças entre elas.

Conceição Evaristo confirma isso quando afirma:

Eu diria que as mulheres negras estão mobilizadas desde sempre, mas esse protagonismo não era apontado, não era reconhecido. Se eu conto a história, por exemplo, de minha mãe, de minha tia e de outras mulheres negras que me antecederam, você vai ver que, a partir dos seus espaços de vida, essas mulheres se posicionam e sempre se posicionaram, de uma forma ou de outra. Se você for pensar na memória ancestral brasileira, por exemplo no candomblé, as grandes guardiãs foram as mulheres, as grandes mães-de-santo, as grandes cuidadoras de orixás são mulheres. Então, me parece que essa movimentação, essa atuação, essa procura de formas defensivas, de formas de resistência e também de formas de ataque, as mulheres negras construíram isso ao longo dos séculos. (EVARISTO, 2019, on-line)²³

Como afirma Evaristo (2019), por mais que se tente apagar a participação da mulher na construção da história, não há como negar que é a partir delas que as relações sociais e culturais se constroem. Posto isso, a maternidade é um tema que ecoa nas poéticas escritas e visuais afrobrasileiras, caracterizadas, segundo Natália Fontes de Oliveira (2016, p.160), “por mães que lutam para sobreviver e garantir a segurança de sua família em uma sociedade racista e sexista”. Para a pesquisadora, é através da maternidade que essas mulheres encontram forças para lutar contra violências sofridas tanto institucionalmente, como também as violências sofridas no âmbito doméstico.

22 Democracia racial? Nada disso! Publicado originalmente em *Mulherio*, São Paulo, ano 1, n. 4, p. 3, nov./dez.1981.

23 Entrevista concedida à revista on-line *Marie Claire* em maio de 2018. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2018/05/conceicao-evaristo-o-que-nos-conquistamos-nao-foi-porque-sociedade-abriu-porta-mas-porque-forcamos-passage.html>. Acesso em 06 fev 2024.

Na cultura Iorubá, a maternidade é considerada um presente, um dom. “Ter filhos é considerado a bênção suprema de orixás e ancestrais” (OYEWUMI, 2016, p. 57), ao contrário do que é encarada nas sociedades ocidentais, em que, segundo Oyèrònke (2016), a categoria mãe é inferiorizada, considerada fraca, impotente, subordinada, enquanto o homem é superior e dominante. Já Lelia Gonzales (2020) aponta que, ao contrário do ocidente,

em diferentes culturas negro-africanas a valorização da mulher sempre se deu a partir da função materna. A partir disso que compreendemos, por exemplo, a importância que as “mães” e “tias” têm não só na formação e desenvolvimento das religiões afro-brasileiras, como candomblé, tambor de mina, umbanda etc., como também, em outros setores da cultura negra no Brasil” (GONZALEZ, 2020, p.183)²⁴

Tal forma de organização e leitura do mundo centrada na dualidade de gênero, em que um é colocado como superior ao outro, desestabiliza, desestrutura toda e qualquer tentativa de uma sociedade harmônica, alimentando dessa forma o machismo, a misoginia e todo e qualquer tipo de violência contra as mulheres, as quais são consideradas como o *Outro* (KILOMBA, 2019). Para a mulher negra em especial, as consequências são ainda maiores, tendo em vista, que por serem mulheres e negras, sofrem tanto pelas questões de gênero quanto raciais. Assim, vivem em uma sociedade programada para odiar e menosprezar as mulheres. A falta de acesso a uma outra visão de mundo corrobora para a manutenção dessas estruturas.

²⁴ Democracia racial? Nada disso! Publicado originalmente em *Mulherio*, São Paulo, ano 1, n. 4, p. 3, nov./dez.1981.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo literário e artístico de Conceição Evaristo e Rosana Paulino engloba um fazer político crítico que situa, entre outros elementos, a memória como movimento de resistência ao esquecimento, um reconstruir a partir de uma arte que transborda para além de uma arte cristalizada e eurocêntrica.

Através das linhas traçadas por Conceição Evaristo, evidenciamos como a autora estrutura suas narrativas de forma a valorizar os saberes advindos de matriz africana tendo a mulher, especialmente a mãe a avó, a bisavó como território de memória e consequentemente de conhecimentos transgeracionais os quais resistiram e resistem ao tempo, ao apagamento histórico. A partir da presença simbólica das águas e da figura mítica da mulher que pare rios e renova a fertilidade da terra, Evaristo reinscreve os corpos negros femininos como centros de criação e continuidade comunitária.

Em Rosana Paulino, aprofundamos a discussão sobre a integração entre corpo feminino negro e natureza como uma proposta de reconexão com cosmovisões de matriz africana. O gesto artístico de Paulino, ao fundir corpo, raiz e território, evoca um saber sensível e espiritual que resiste à lógica da dessacralização do mundo operada pelo pensamento ocidental. Como demonstrado, as figuras femininas ora enraizadas (árvores, mangues), ora metamorfoseadas saindo de casulos - aranhas, besouros - atualizam arquétipos ausentes em nossa cultura, propondo outras subjetividades além da advinda da mitologia grega, por exemplo.

Refletimos também sobre os processos de aprendizagem e transmissão de conhecimento como experiências construídas no fazer coletivo. Tanto Evaristo quanto Paulino mobilizam esse saber que se tece junto, em redes afetivas, geracionais e espirituais, reafirmando o lugar da experiência, tendo o conhecimento como uma prática vivida e transmitida pelo corpo principalmente da mãe, da avó, da mulher negra em sua potência criadora, como guardiãs da memória e da vida. São elas que, como mães-aranhas, tecem os fios da existência.

Portanto, ao optarmos pela arte de duas mulheres negras, uma pela escrita literária e a outra pela poética visual que parte do fazer manual e material, ampliamos o conhecimento sobre o mundo e principalmente sobre a diáspora africana. Ambas as artistas se inserem dentro de uma perspectiva que buscam em suas respectivas artes unir e não dividir. Que assim como promete a antropologia, de trazer outros para vida para assim corresponder com eles, as artistas trazem à vida vozes silenciadas, esquecidas, sufocadas, emudecidas. Trazem a vida uma história

recontada, nos possibilitando outros pontos de vista, outros saberes, experiência e trajetórias.

A memória é um ato político, de luta por território, pelo não esquecimento, especialmente para aqueles cuja voz foi negada, cuja participação na história foi apagada. Conhecer as histórias dessas duas mulheres, como também suas produções artísticas e literárias nos possibilitam conhecer outras versões além da versão única da história do ponto de vista do colonizador ou de uma elite hegemônica. Possibilita o reconhecimento da condição de sujeitos históricos que resistiram à invisibilidade, à violência, à dor de serem arrancados do seu lugar de origem e ser o estranho em outras terras, ou seja, seus corpos desterritorializados, obrigados a fincar raízes e reconstruir-se em outro lugar.” Sempre colocados como “*Outro*” nunca como “Eu”. (Kilomba, 2019, p. 39).

Esse tipo de escrita que advém das margens é muito relevante pois emergem para dar voz aos silenciados, desafiar as normas estabelecidas e romper barreiras. Assim, Conceição Evaristo e Rosana Paulino nos colocam diante de um trabalho de descolonização do conhecimento. Retomando assim o pensamento de Grada Kilomba (2019), a qual enfatiza que somente através dessa descolonização será possível entrar na história como sujeito não inferior, mas portador e criador de saberes. É preciso descolonizar o conhecimento para que o que chamam de saber popular, cultura popular não seja denominada assim pela tentativa empobrecer e torná-la desacreditada. Esta é uma das milhares de formas usadas para invisibilizar novamente tudo que se refere à cultura africana, ou que vem de origem negra.

A estratégia de descredibilizar é usada historicamente, principalmente, tendo como vítima as mulheres. Tudo que se relaciona ao universo feminino é tido como inferior, sem valor, sem crédito. Seja na arte, escrita, fazeres do cotidiano, como bordar, costurar, lavar, cozinhar, cuidar dos filhos, vestir-se, maquiar-se. Tudo colocado em um lugar de menosprezo. Por isso, descolonizar o conhecimento implica no seu ressignificar em que esse conhecimento esteja a serviço do ser humano como um bem maior.

É importante ainda destacar, o movimento que as duas artistas fazem de resgate das histórias de quem está à margem, das vozes que estão à margem. Um movimento feito não para ocupar um lugar de representação, como até hoje os negros foram colocados diante da história: “o que é o escravo”, “o que é o negro”, “o olhar para o negro como estranho, suspeito”. Esse olhar advém de uma perspectiva da branquitude que consequentemente construiu estereótipos, tornando o imaginário social cristalizado, imutável, sem a possibilidade de pensar de outra forma.

Percebemos durante a pesquisa que nem Conceição Evaristo e nem Rosana Paulino fazem isso, pelo contrário, criticam essa ideia de representação. Rosana, por exemplo, quando

traz a imagem do Atlântico, poderia trazer a da forma como já conhecemos, uma imagem romantizada, do grande atlântico em que acontecem as grandes navegações, que descobrem os povos e outras culturas.

No entanto, Rosana Paulino subverte, apresenta esse Atlântico e afirma que ele na verdade é vermelho. Ele não é tão azul como gostaríamos que fosse. Ele é vermelho, porque nele tem sangue, pessoas foram escravizadas, foram arrancadas do seu continente e trazidas de maneira furtada, colocadas em vários lugares do mundo. Misturadas, sem poder falar sua língua, sem poder recuperar suas memórias, sua cultura. Em diáspora até hoje, marcadas pelo apagamento de seus rastros. Da mesma forma, faz Conceição Evaristo quando traz para cena acontecimentos que são relatados a partir não de alguém que olha de fora e apenas representa a dor do outro, mas sim a partir do olhar, da vivência e experiência de quem está dentro, do sujeito negro.

Dessa forma, ao longo da pesquisa, observamos que as obras de ambas as artistas operam como dispositivos de memória coletiva, resgatando histórias silenciadas e reinscrevendo subjetividades negras. Os textos de Evaristo, marcados pela estética da escrevivência, constroem narrativas que transitam entre o real e o simbólico. Promovem uma crítica às violências históricas sofridas pela população negra, especialmente as mulheres. Paralelamente, as produções visuais de Paulino, por meio de suas técnicas e práticas de colagens, bordados e costura, monta e remonta as imagens. Abrem novos arquivos e ressignificam a história de construção do Brasil.

REFERÊNCIAS

AGASSIZ, Luiz. **Viagem ao Brasil 1865 - 1866**. Trad.: Edgar de Mendonça, São Paulo: Editora nacional, 1938.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade** - São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

ALMEIDA, Marcílio de. **Morfologia do caule de plantas com sementes** – Piracicaba: ESALQ/USP, 2014. Disponível em:
https://www.esalq.usp.br/biblioteca/pdf/morfologia_caule.pdf.

AMARAL, Diego Granja do. **Costurar o tempo**: tessituras para um arquivo nagô, *Revista Galáxia* n. 46, 2021, p. 1-19.

AMARAL, Diego Granja. **Rasurando o retrato, reconfigurando os corpos**: A rasura como gesto político-estético nas obras de Rosana Paulino e Elian Almeida. *Contracampo*, Niterói, v. 41, n. 1, p. 1-19, mar./abr. 2022.

ARTIÈRES, Philipe. “**Arquivar a própria vida**”. *Estudos históricos*, n. 21. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, p. 9-34, 1998.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011, 453p.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão única**. Editora Brasiliense S/A, São Paulo, 1987.

BRUNO, Fabiana. **Uma antropologia das “super-vivências”**: as fotobiografias. In: SAMAIN, Etienne. (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012. P. 91-106.

CARMO, Wilany Alves Barros do. **Oralidade e ancestralidade**: uma análise de Histórias de leves enganos e parencas, de Conceição Evaristo. 2019. 133 f. Dissertação (Programa de Mestrado Acadêmico em Letras) - Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2019.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Acesso em: 03 fev. 2024.

CARRASCOSA, Denise. In.: **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes; 1. ed. -- Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

CASSINELLI, Daniela. **Por outra imagem do humano**: a série Jatobá de Rosana Paulino como exercício de colonização imagética e epistêmica. *Revista Desvio*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p.39-52, 2022. Disponível em: <https://revistadesvio.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2024/09/PEGA%20IV.pdf>. Acesso em: 14. mar. 2025.

CASTRO, J. **Homens e Caranguejos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

COLLINS, Patrícia Hill; BULGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Boitempo Editorial, 2021

COSTA, Rafael Nogueira et al. **Ciclo do caranguejo” nos manguezais: tambores, imagens e criações**. 2023. Diálogos Volume 08. Disponível em: <https://doi.org/10.53930/27892182.dialogos.8.135>. Acesso em: 12 mar. 2025.

COSTA, Rodrigo Lopes. **Álbum de família na arte/educação: matéria de ficção**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2022.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 16 ed. – Rio de Janeiro: José Olímpio, 2001.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**, Boitempo Editorial, 2016.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

DIAS. Rafaela Kelsen. **Maternidade e Segregação em Conceição Evaristo**. Revista Fórum Identidades | ISSN: 1982-3916 ITABAIANA: GEPIADDE, Ano 10, Volume 20 | jan. – abr. 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**, Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução de André Telles. São Paulo, Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes (EBA/UFGM)*, p. 206-219, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 7 nov. 2023.

DUARTE, C. L.; NUNES, I. R (organização). **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro, Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Depoimento no I Colóquio de escritoras mineiras**. LITERAFRO - www.letras.ufmg.br/literafro, Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 17 out 2024

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

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In.: **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo** / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes; 1. ed. -- Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Poemas malungos – Cânticos irmãos**. Tese (Doutorado) –

Universidade Federal Fluminense, 2011.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. 4. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. 1ª ed.- Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FAGE. John Donnelly. “**A evolução da historiografia da África**” in: História Geral da África, vol. I. Brasília: UNESCO, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: _____. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, p. 107-118.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prólogo: Escrita, morte, transmissão. In: _____. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin** - São Paulo: Editora 34, 2014. p. 13-30.

GONZALEZ, Lélia. **Democracia racial? Nada disso!** In: *Por um feminismo afro-latino-americano: Ensaios, intervenções e diálogos* / organização Flávia Rios, Márcia Lima; - 1. ed. - Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha, - Juiz de Fora: Editora UFIF, 2005.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe**: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Tradução José Luiz Pereira da Costa. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimentos, conhecimento e descrição - Trad.: Fábio Creder, - Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. **Linhas**: Uma breve história. Trad.: Lucas Bernardes. - Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2022.

INGOLD, Tim. **Antropologia e/como educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada, 10ª ed - São Paulo: Ática, 2014.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano – tradução Jess Oliveira, Cobogó – 2019.

KOFES, Suely. **Uma trajetória, em narrativas**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2001.

LE MOS, Aliria Aiara Duarte. **Texto-caminho**: arte urbana como meio de comunicar narrativas de mulheres artistas de Fortaleza. 2025. 298 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2025.

MACHADO, Adilbênia Freire. **Filosofia africana desde saberes ancestrais femininos:** bordando perspectivas de descolonização do ser-tão que há em nós. Revista da ABPN, Salvador, v. 12, n. 31, p. 27-47, 2020.

MACHADO, Adilbênia Freire. **Saberes ancestrais femininos na filosofia africana:** poéticas de encantamento para metodologias e currículos afroreferenciados. 2019. 268f. - Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação, Fortaleza (CE), 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura:** corpo, lugar da memória. Letras, n. 26, p. 63-81, jun. 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar.** In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Orgs.) Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFGM: Poslit, 2002, p. 69-92.

OLIVEIRA, Rosalira dos Santos. **Religiões da Terra e ética ecológica.** HORIZONTE - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião, Belo Horizonte, v. 8, n. 17, p. 26–44, 2010. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/horizonte/article/view/P.2175-5841.2010v8n17p26>. Acesso em: 1 maio. 2025.

PAULINO, Rosana. **A costura da memória.** São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 2018.

PAULINO, Rosana. **Imagens e sombras.** (Tese) 2011. Doutorado – Universidade de São Paulo, 2011.

PAULINO, Rosana. **Obras.** Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5>

PAULINO, Rosana. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Artes e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa216153/rosana-paulino>. Acesso em 06 de fevereiro de 2024 Verbetes da Enciclopédia.

PAULINO, Rosana. **Série cada voz.** 1 vídeo (6min). Publicado pelo canal Itaú Cultural, YOUTUBE, 12 ago 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bfvxqWMfG7Q> . Acesso em 06 fev 2024.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio.** Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

ROBIN, Règine. **A memória saturada.** Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens.** Campinas, Unicamp, 2012.

SAMAIN, Etienne. **As Peles da Fotografia:** fenômeno, memória/arquivo, desejo. Visualidades, v. 10, n. 1, Goiânia, jan-jun 2012. ISSN 2317-6784. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/23089>. Acesso em: 16.fev.2024

SANTANA, Maria Karolyne Reis. **A escrita como resistência contra o apagamento literário e social nos contos de Conceição Evaristo e Dina Salústio.** Orientadora: Cristina

Maria da Silva. 2024. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Letras, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2024.

SANTOS, Renata Felinto. dos. **A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?** Revista GEARTE, [S. l.], v. 6, n. 2, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/94288>. Acesso em: 30 mar. 2025.

SELIGMANN, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**, Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2022.

SHARPE, Christina. **No vestígio: negridade e existência**. Trad.: Jess Oliveira, São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SILVA, Cristina Maria da. **A composição de um álbum fotográfico: os rastros de uma avó materna**. Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica, [S. l.], v. 1, n. 3, p. 428–446, 2016. v1.n3.p428-446. Disponível em <https://revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/2995>. Acesso em: 6 out. 2024.

SILVA, Cristina Maria da. **Rastros das socialidades: conversações com João Gilberto Noll e Luiz Ruffato**. 2009. 308f - Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Campinas (SP), 2009.

SILVA, Cristina Maria da. **Túmulo de papel: narrativas biográficas do trauma em Scholastique Mukasonga**. Revista Mulemba, v. 14, n. 26, p. 170-187, Rio de Janeiro, 2022b. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/issue/view/2345>. Acesso em: 14 ago.2024.

SILVA, Cristina Maria da. **As Fiandeiras da Memória: a cidade de Fortaleza arquivada em fotografias e oralidades**. Manuscrita: Revista de Crítica Genética, São Paulo, Brasil, n. 47, p. 155–166, 2022a. Acesso em: 20 mar. 2025.

SILVA, Marcos Fabrício Lopes. Por uma poética da ancestralidade. In.: **Escrevivências: Identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo**. / Constância Duarte (org). – Belo Horizonte: Idea, 2016. p. 133-144.

SILVA, Tatiana Gedales Carneiro da. **“Refazimento”: o corpo negro feminino na obra de Rosana Paulino**. 2024. 129f Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2024.

SOARES, Leonardo Francisco. **Performances do tempo espiralar**, de Leda Maria Martins. Matraca, v. 30, n. 58, p. 205-208, jan./abril. 2023.

VIANA, Wesley Magalhães. **Fabulação na arte contemporânea brasileira: cartografia de artistas visuais**. (Dissertação) Mestrado. Universidade Estadual do Ceará - Fortaleza – 2023.