

YES  
TELL



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
MESTRADO EM ARTES VISUAIS**

**Karina Silveira Nery**

**Colagem e apropriação fotográfica na arte contemporânea brasileira:  
“Imagens curam imagens”**

**Porto Alegre**

**2023**

**Karina Silveira Nery**

**Colagem e apropriação fotográfica na arte contemporânea brasileira:  
“Imagens curam imagens”**

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Artes Visuais, com área de concentração em História, Teoria e Crítica.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira.

Linha de Pesquisa: História e Teoria dos Processos Artísticos.

**Porto Alegre**

**2023**

## CIP - Catalogação na Publicação

Nery, Karina Silveira  
Colagem e apropriação fotográfica na arte contemporânea brasileira: "Imagens curam imagens" / Karina Silveira Nery. -- 2023.  
131 f.  
Orientador: Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Colagem. 2. Apropriação. 3. Fotografia oitocentista. 4. Arte contemporânea brasileira. 5. Rosana Paulino. I. Silveira, Paulo Antonio de Menezes Pereira da, orient. II. Título.

**Karina Silveira Nery**

**Colagem e apropriação fotográfica na arte contemporânea brasileira**  
**“Imagens curam imagens”**

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Artes Visuais, com área de concentração em História, Teoria e Crítica.

Aprovada em: 5 de junho de 2023.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira – PPGAV/UFRGS  
(Orientador)

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos – PPGHA/UERJ  
(Examinador)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Daniela Pinheiro Machado Kern – PPGAV/UFRGS  
(Examinador)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Niura Aparecida Legramante Ribeiro – PPGAV/UFRGS  
(Examinador)

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras – PPGAV/UFRGS  
(Examinador)

## AGRADECIMENTOS

Finalizar esse mestrado nao foi um processo fácil, mas também está longe de ter sido difícil. Foi como deveria ser, oferecendo os obstáculos necessários para o amadurecimento da pesquisa e da pesquisadora.

Felizmente, nunca estive sozinha e sou muito grata a todos que contribuíram para a realização desse projeto de vida.

Agradeço, em primeiro lugar e sempre, aos meus amores Ígor e Guilherme, que fazem tudo valer a pena. Por quem eu faço tudo!

À família que ganhei graças a eles: Jade, Marlene, Renato, Felipe, Vanessa, Miguel e Júlia.

Aos meus tios e tias, primos e primas, que acreditam na importância do que eu estudo.

Aos meus amigos que são família, sobretudo, àqueles que estiverem presentes neste último ano: Dani, Fê, Gui M, Izis, Jefi, Ju P, Leon. Em especial, à Luiza.

A todos da turma 30 do mestrado e às queridas Aline, Ana, Jezabel e Kahena. Gurias, ter vocês ao meu lado fez tudo ser mais leve e divertido!

Ao meu querido orientador Paulo, que ama a arte de uma forma que me encanta!

Muito obrigada pela inspiração, paciência e ensinamentos.

Às professoras (as novinhas) do bacharelado que se tornaram amigas e me inspiraram a seguir na trajetória acadêmica.

A todos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS.

À banca composta pelos professores Eduardo, Daniela, Marcelo e Niura. Muito obrigada pela leitura atenta e por todas as contribuições.

À CAPES, pela bolsa de estudos durante metade do período do mestrado.

Aos artistas, que são, de fato, esta pesquisa.

À Poppy, o meu ser preferido!

## RESUMO

Esta pesquisa busca analisar os procedimentos artísticos da apropriação e da colagem como possibilidades de ressignificação e reinterpretação de imagens do passado, tendo como objeto de estudo os trabalhos produzidos pelos artistas Denilson Baniwa, Frida Orupabo, Gê Viana, Giana De Dier, Rosana Paulino, Sasha Huber e Silvana Mendes. A ressignificação é pensada a partir da ideia de cura, funcionando como um parâmetro para essa pesquisa: a noção de que imagens podem curar imagens, ou seja, colagens que podem curar fotografias, ao se apropriar delas, constituindo, assim, uma nova imagem. A partir das obras selecionadas, busca-se compreender características específicas da fotografia no período oitocentista brasileiro, aspectos recorrentes nos retratos de pessoas negras, o contexto histórico da origem dessas fotografias e a razão que levou os artistas a se apropriarem delas para produzir colagens — enfatizando uma abordagem crítica sobre os efeitos da colonização no país. O embasamento teórico é sustentado pelo pensamento de autores como bell hooks, Boris Kossoy, Lilia Schwarcz, Sandra Koutsoukos, dentre outros.

**Palavras-Chave:** apropriação; colagem; fotografia oitocentista; arte contemporânea brasileira; Rosana Paulino.

## ABSTRACT

This research aims to analyze the artistic process of collage as a possibility for reframing and reinterpreting images from the past, having the object of study on collages produced by artists Denilson Baniwa, Frida Orupabo, Gê Viana, Giana De Dier, Rosana Paulino, Sasha Huber, and Silvana Mendes. The resignification comes from the idea of healing, working as a parameter for this research: the notion that images can heal images, it means, collages can heal photographs, by appropriating them, thus building a new image. Through the selected artworks, the objective is to comprehend specific characteristics of nineteenth century colonial and imperial Brazil photographs used in their composition, the recurring aspects in portraits of black individuals from the Brazilian eighteenth-century period, the historical context of their origin, and the reasons for the artists presented to appropriate them, emphasizing a critical approach on the effects of colonization in the country. The theoretical foundation is supported by the thoughts of authors such as bell hooks, Boris Kossoy, Lilia Schwarcz, Sandra Koutsoukos, among others.

**Keywords:** appropriation; collage; 19<sup>th</sup> century photography; Brazilian contemporary art; Rosana Paulino.

## LISTA DE FIGURAS

1. Colagem da série *Moças Quitadeiras* (1) (2019- ). Acervo da autora..... **10**
2. Colagem da série *Moças Quitadeiras* (2) (2019- ). Acervo da autora..... **10**
3. Colagem da série *Moças Quitadeiras* (3) (2019- ). Acervo da autora..... **11**
4. Rosana Paulino, página do livro de artista *¿História Natural?* (2016). Disponível em: [www.rosanapaulino.com.br](http://www.rosanapaulino.com.br)..... **16**
5. À esquerda, retrato de mulher da etnia mina ondo; à direita, retratos de africanos de outras etnias. Todas fotografias são de autoria de Augusto Stahl. ERMAKOFF, 2004, p. 240 e 241..... **20**
6. Marc Ferrez, *Negros escravizados na colheita do café, em fazenda do Vale do Paraíba, RJ* (c.1882). Disponível em: [www.acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/107667](http://www.acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/107667)..... **25**
7. Luiz Antonio Ferreira, *Missa campal celebrada em ação de graças pela abolição da escravatura no Brasil no campo de São Cristóvão, no Rio de Janeiro* (1888). Disponível em: [www.brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/1795](http://www.brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/1795)..... **28**
8. Luiz Antonio Ferreira, detalhe de *Missa campal (...)* (1888). Disponível em: [www.brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=871](http://www.brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=871)..... **29**
9. Militão Augusto de Azevedo, *Pai e filha* (c.1870). ERMAKOFF, 2004, p. 223..... **32**
10. Carneiro & Gaspar, *Glicéria da Conceição Ferreira* (c.1870). Disponível em: [www.brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/5154](http://www.brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/5154)..... **33**

11. Anúncio do fotógrafo Christiano Júnior no no Almanak Laemmert 1866, “Notabilidades” p.27. Biblioteca Nacional Digital.....**35**
12. Christiano Júnior, *Escravo de ganho carregando cadeiras* (c.1864) Disponível em: [www.brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/6495](http://www.brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/6495).....**37**
13. Alberto Henschel, *Duas negras posando em estúdio* (c.1869). Disponível em: [www.brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4491](http://www.brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4491).....**38**
14. Quadro adaptado do original *Processos de Criação/construção de Realidades*. KOSSOY, 2020 [1999] p. 42.....**40**
15. Vista de parte do conjunto de retratos de Frederick Douglass na 34ª Bienal de SP. Disponível em: [www.34.bienal.org.br/post/9184](http://www.34.bienal.org.br/post/9184).....**44**
16. Rubens Gerchman, *Lindonéia – a Gioconda do subúrbio* (1966). Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/lindon%C3%A9ia-%E2%80%93-mona-lisa-of-the-periphery/4QGuq25wJOR6Zw?hl=en-GB>.....**48**
17. Romare Bearden, *Watching the Good Trains Go By* (c.1969). Acervo da The Romare Bearden Foudantion.....**51**
18. Romare Bearden, *Empress of the Blues* (1974). Acervo do Smithsonian American Art Museum.....**52**
19. Yhuri Cruz, *Monumento à voz de Anastácia* (2019); imagem do santinho. Disponível em: [www.yhuracruz.com/category/obras](http://www.yhuracruz.com/category/obras).....**55**
20. Yhuri Cruz, *Monumento à voz de Anastácia* (2019); afresco. Disponível em: [www.yhuracruz.com/category/obras](http://www.yhuracruz.com/category/obras).....**55**

21. Yhuri Cruz, *Monumento à voz de Anastácia* (2019); quadro e santinhos. Disponível em: [www.yhuricruz.com/category/obras](http://www.yhuricruz.com/category/obras).....55
22. Jacques Etienne Arago, litografia *Castigo de Escravos* (1839). Acervo do Museu AfroBrasil.....56
23. Detalhe da página “As gentes” do livro de artista *¿História Natural?* (2016). Composição presente na capa do catálogo *Rosana Paulino: a costura da Memória*.....58
24. Silvana Mendes em frente à pintura mural *Mãe Zênite* (2020). Disponível em: [www.instagram.com/sil.vana/](http://www.instagram.com/sil.vana/).....61
25. Silvana Mendes, *Série Afetocolagens: Reconstruindo Narrativas Visuais de Negros na Fotografia Colonial*(2022). Disp.:[www.dasartes.com.br/materias/silvana-mendes](http://www.dasartes.com.br/materias/silvana-mendes)....63
26. Silvana Mendes, *Série Afetocolagens: Reconstruindo Narrativas Visuais de Negros na Fotografia Colonial*(2022). Disp.:[www.dasartes.com.br/materias/silvana-mendes](http://www.dasartes.com.br/materias/silvana-mendes)....64
27. Vista de nove trabalhos da série *Afetocolagens* na exposição *Um Defeito de Cor*. Acervo da autora.....65
28. Silvana Mendes, *Série Afetocolagens: Reconstruindo Narrativas Visuais de Negros na Fotografia Colonial*(2019). Disp.: [www.dasartes.com.br/materias/silvana-mendes](http://www.dasartes.com.br/materias/silvana-mendes)....67
29. Giana de Dier, *Série El Canto de Amelia* (2018). Disp.: [www.gianadedier.com](http://www.gianadedier.com).....67
30. Giana De Dier, *Recuperar y reconstruir la identidad como ejercicio de resistencia* (2021). Disponível em: [www.gianadedier.com](http://www.gianadedier.com).....68

31. Giana De Dier, *Recuperar y reconstruir la identidad como ejercicio de resistencia* (2021). Disponível em: [www.gianadedier.com](http://www.gianadedier.com).....70
32. Sasha Huber, Série *Tailoring Freedom* (2021). Disp. em: [www.sashahuber.com](http://www.sashahuber.com)....72
33. Sasha Huber, Série *Tailoring Freedom* (1) (2022). Disp.: [www.sashahuber.com](http://www.sashahuber.com)....73
34. Sasha Huber, Série *Tailoring Freedom* (2) (2022). Disp.: [www.sashahuber.com](http://www.sashahuber.com)....73
35. Sasha Huber, detalhe de *Tailoring Freedom* (2021). Disp.: [www.sashahuber.com](http://www.sashahuber.com)..73
36. Frida Orupabo, *Two Women* (2021). Disp. em: [www.studioviolet.org](http://www.studioviolet.org).....74
37. Frida Orupabo, *Sem Título* (1) (2019). Disp. em: [www.fridaorupabo.com](http://www.fridaorupabo.com).....75
38. Frida Orupabo, *Sem Título* (2) (2019). Disp. em: [www.fridaorupabo.com](http://www.fridaorupabo.com).....75
39. Vista das obras de Frida Orupabo na 34ª Bienal de São Paulo. Disponível em: [www.34.bienal.org.br/artistas/7336](http://www.34.bienal.org.br/artistas/7336).....75
40. Captura de tela do Instagram de Frida Orupabo. Disponível em: [www.instagram.com/nemiepeba](http://www.instagram.com/nemiepeba).....76
41. Denilson Baniwa, Performance *Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (2018). Disponível em: [www.behance.net/denilsonbaniwa](http://www.behance.net/denilsonbaniwa).....78
42. Denilson Baniwa, *Vaivém Histórico* (2019) Disponível em: [www.behance.net/denilsonbaniwa](http://www.behance.net/denilsonbaniwa).....79
43. Denilson Baniwa, *Voyeurs* (2019). Disp.: [www.behance.net/denilsonbaniwa](http://www.behance.net/denilsonbaniwa).....79

44. Denilson Baniwa, *Caçadores de ficções coloniais* (2021). Disponível em: [www.behance.net/denilsonbaniwa](http://www.behance.net/denilsonbaniwa)..... **80**
45. Denilson Baniwa, *E.T.* (2021). Disponível em: [www.behance.net/denilsonbaniwa](http://www.behance.net/denilsonbaniwa).. **81**
46. Indígena do povo Taurepang (1911-1913). Disponível em: [www.indigenasnafotografiabrasileira.org/theodor-koch-grumberg](http://www.indigenasnafotografiabrasileira.org/theodor-koch-grumberg)..... **82**
47. Gê Viana, Série *Paridade* (2018). Disponível em: [www.galeriasuperficie.com.br/artistas/ge-viana](http://www.galeriasuperficie.com.br/artistas/ge-viana)..... **83**
48. Gê Viana, Série *Paridade* (2017). Disponível em: [www.galeriasuperficie.com.br/artistas/ge-viana](http://www.galeriasuperficie.com.br/artistas/ge-viana)..... **85**
49. Cartaz lambe-lambe de Gê Viana nas ruas de São Luiz do Maranhão Disponível em: [www.revistacontinente.com.br/edicoes/239/ge-viana](http://www.revistacontinente.com.br/edicoes/239/ge-viana)..... **86**
50. Artista Gê Viana em frente a um dos seus cartazes. Disponível em: [www.oficinapalimpsestus.com.br/ge-viana](http://www.oficinapalimpsestus.com.br/ge-viana)..... **86**
51. Rosana Paulino junto da obra *Musa Paradisiáca* (2018) na abertura da exposição *Rosana Paulino: A costura da Memória* no Museu de Arte do Rio em 13/04/2019. Perfil do Facebook MAM Rio..... **88**
52. Rosana Paulino, detalhe *As Amas* (2009). PAULINO, 2011, p.62..... **94**
53. Rosana Paulino, detalhe *Ama de Leite* (2007). PAULINO, 2011, p.58..... **94**
54. Rosana Paulino, *Assentamento N.1* (2012). Disponível em: [www.rosanapaulino.com.br/multimedia](http://www.rosanapaulino.com.br/multimedia)..... **95**

55. Rosana Paulino, *Assentamento N.2* (2012). Disponível em:  
[www.rosanapaulino.com.br/multimedia](http://www.rosanapaulino.com.br/multimedia).....95
56. Rosana Paulino, *Assentamento N.3* (2012). Disponível em:  
[www.rosanapaulino.com.br/multimedia](http://www.rosanapaulino.com.br/multimedia).....95
57. Rosana produzindo litografias da série *Assentamento* (1). Disponível em:  
[www.tamarind.unm.edu/artist/rosana-paulino](http://www.tamarind.unm.edu/artist/rosana-paulino).....95
58. Rosana produzindo litografias da série *Assentamento* (2). Disponível em:  
[www.tamarind.unm.edu/artist/rosana-paulino](http://www.tamarind.unm.edu/artist/rosana-paulino).....95
59. Rosana Paulino, Série *Musa paradisíaca*, Sem título (2018). Disponível em:  
[www.mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino](http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino).....97
60. Rosana Paulino, Série *Musa paradisíaca*, Sem título (2018). Disponível em:  
[www.mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino](http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino).....98
61. Rosana Paulino, Série *Musa paradisíaca*, Sem título (2022). Disponível em:  
[www.mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino](http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino).....99
62. Rosana Paulino, Série *Musa paradisíaca*, Sem título, (2019). Disponível em:  
[www.mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino](http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino).....100
63. Rosana Paulino, Série *Musa paradisíaca*, Sem título (2020). Disponível em:  
[www.mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino](http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino).....100
64. Rosana Paulino, Série *Musa paradisíaca*, Sem título (2020). Disponível em:  
[www.mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino](http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino).....101

65. Rosana Paulino, Série *Paraíso tropical*, Sem título (2017). Disponível em: [www.rosanapaulino.com.br/multimedia](http://www.rosanapaulino.com.br/multimedia)..... **103**
66. Rosana Paulino, Série *Musa paradisíaca*, Sem título (2018). Disponível em: [www.mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino](http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino)..... **104**
67. Marc Ferrez, *Negra com o seu filho* (c. 1884). Disponível em: [www.acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/87253](http://www.acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/87253)..... **109**
68. Cartão-postal *Negras da Bahia*, c. 1885; fotografias de Marc Ferrez. ERMAKOFF, 2004, p. 116..... **110**
69. Tiago Gualberto, *Magia Negra* (2012). Disp.:[www.tiagogualberto.wordpress.com](http://www.tiagogualberto.wordpress.com).. **111**
70. Joelington Rios, *O que sustenta o Rio – Aqaltune* (2018). Disponível em: [www.joelingtonrios.com/?page\\_id=72](http://www.joelingtonrios.com/?page_id=72)..... **111**

# SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>9</b>
<b>1. Fotografia, história e memória .....</b>	<b>20</b>
<b>1.1. A fotografia no Brasil oitocentista .....</b>	<b>23</b>
<b>1.2. Realidades e ficções no retrato de pessoas negras.....</b>	<b>31</b>
<b>2. A arte como procedimento curativo .....</b>	<b>46</b>
<b>2.1. Apropriação, colagem e reconstrução de memória .....</b>	<b>47</b>
<b>2.2. Colagistas de presente e passado.....</b>	<b>60</b>
2.2.1. Silvana Mendes e Giana De Dier.....	60
2.2.2. Sasha Huber e Frida Orupabo.....	71
2.2.3. Denilson Baniwa e Gê Viana .....	77
<b>3. Rosana Paulino e outras musas .....</b>	<b>88</b>
<b>3.1. Álbum de fotos de uma trajetória .....</b>	<b>90</b>
<b>3.2. Musa Paradisiaca .....</b>	<b>97</b>
<b>Considerações finais .....</b>	<b>113</b>
<b>Referências.....</b>	<b>116</b>

## INTRODUÇÃO

Começo esse texto falando não de arte, como você poderia imaginar, mas lhe contando que sou confeitadeira. A meu ver, tal atividade está muito relacionada à arte. Contudo, o campo das artes visuais costuma relacionar a confeitaria ao artesanato. Eu poderia, inclusive, defender esse ponto sob um viés histórico, retomando o pensamento de confeitadores como Marie-Antoine Carême, que dizia: “As belas-artes são cinco: a pintura, a escultura, a poesia, a música e a arquitetura, a qual tem por extensão a confeitaria.” (1815). No entanto, essa seria outra pesquisa.

Durante anos trabalhando nessa profissão, muitas horas foram dedicadas à fatura do doce que é conhecido como um dos mais brasileiros, o brigadeiro. Sendo o leite condensado um de seus principais ingredientes, foram incontáveis as latas e caixas de leite moça<sup>1</sup> que eu abri, ao organizar o *mise en place*<sup>2</sup> dessa receita tipicamente brasileira. Como diria uma de minhas artistas preferidas: “Você não passa por um objeto, durante dez anos, sem ser tocada por ele, sem pensar sobre o que será que tem lá.” (PAULINO, 2019, p.15)<sup>3</sup>, e eu sempre me senti tocada pelo rótulo do leite condensado Leite Moça. Tal sensibilidade resultaria em dois trabalhos: a série de colagens *Moças Quitadeiras* (fig. 1, 2 e 3) e o trabalho de conclusão de curso no bacharelado em Artes Visuais — *Qual o sabor do açúcar? Ações para descolonizar o paladar e o pensamento* (NERY, 2021).

Nessa pesquisa, partindo da observação de que os hábitos alimentares e a preferência por determinados ingredientes podem revelar questões sociais históricas, proponho que a afeição do brasileiro pelo açúcar não é algo natural, mas foi construída por causa — e às custas — da escravização de povos africanos. A ideia de sabor doce atrelada a esse ingrediente é complexificada e resignificada a partir de proposições artísticas, problematizando a conotação positiva de doce, tanto o sabor quanto a palavra apesar de

---

<sup>1</sup> Estou me referindo ao leite condensado da marca Nestlé. Esse é um dos casos onde a marca de um produto ficou tão famosa que, muitas vezes, as pessoas utilizam o nome da marca, Leite Moça, para se referir ao produto, leite condensado.

<sup>2</sup> Nome dado à pré-organização de ingredientes e utensílios para o preparo de uma receita culinária.

<sup>3</sup> Rosana Paulino, ao falar dos patuás da casa de seus avós, que inspiraram a obra *Parede da Memória* (1994-2015).

todos os poréns históricos que a produção colonial e o consumo secular de açúcar suscitam.



**Figura 1.** Colagem da série *Moças Quitadeiras* (1) (2019-).  
Fonte: Acervo da autora (2023).



**Figura 2.** Colagem da série *Moças Quitadeiras* (2) (2019-).  
Fonte: Acervo da autora (2023).

A série de colagens *Moças Quitandeiras* nasceu do meu desejo de homenagear aquelas que foram algumas das primeiras confeitadeiras em solo brasileiro, mulheres negras, escravizadas e libertas, que vendiam doces e outros alimentos em seus tabuleiros durante o período colonial e imperial, conhecidas como quitandeiras. A respeito da série, seguem algumas reflexões:

[...] pensei bastante sobre o leite condensado e sobre a personagem presente no seu rótulo: a moça do leite. Questionava-me sobre a pregnância desta imagem em nosso imaginário associado à culinária, já que o brigadeiro e o leite condensado se tornaram sinônimos de brasilidade. No entanto, essa é uma influência muito recente, visto que ambos passaram a fazer parte da nossa história somente no início do século XX. Tanto a personagem Leite Moça, uma camponesa suíça do século XIX, quanto o produto em si não dizem coisa alguma sobre as principais culturas que contribuíram para a formação da culinária brasileira: indígena, portuguesa e africana, citando essas na ordem em que adentraram o território que viria a se chamar Brasil. A partir dessas questões, experimentei produzir algumas colagens, imaginando como um “produto” tipicamente brasileiro deveria se parecer. (NERY, 2021, p. 29-30)



**Figura 3.** Colagem da série *Moças Quitandeiras* (3) (2019-).  
Fonte: Acervo da autora (2023).

Como pode ser observado nas três figuras, apropriei-me de rótulos e caixas do produto Leite Moça e de aquarelas de Henry Chamberlain, Henry Lewis e João Cândido Guillobel — artistas viajantes europeus que, nos séculos XVIII e XIX, principalmente, registraram cenas urbanas em muitos de seus trabalhos em que, com recorrência, aparecem as quitandeiras, também chamadas de “negras de ganho”. Nessas imagens, evidencia-se o olhar colonial, uma vez que os sujeitos escravizados aparecem representados sob a perspectiva da subalternidade. Assim, a partir das colagens, quis obliterar a moça leiteira com imagens das quitandeiras; tirar de cena, mesmo que rapidamente, uma imagem que já temos gravada em nossas mentes, e dar a ver a imagem daquelas que certamente são desconhecidas por muitos.

Caso alguém esteja se perguntando o porquê da minha escolha pelas aquarelas, existe uma resposta bem assertiva. Talvez ela ainda não lhe convença, mas, ao longo da pesquisa que se encaminha, tentarei provar o meu ponto. Então, não se esqueça dessa passagem. Certa vez, ao observar as minhas colagens, um amigo perguntou: “Por que em vez dessas imagens você não usa aquelas fotografias lindas de quitandeiras do século XIX?”; e eu lhe respondi: “Porque eu ainda não me sinto à vontade, ou segura, para usar a imagem de uma pessoa em específico, pois a foto é isso, né?! Ali está capturado o seu olhar, a sua subjetividade... Já nas aquarelas em questão, vemos a representação de um grupo de pessoas.” Quando dei início à série, tinha pouco mais de dois anos de prática artística. Eu poderia ter dito apenas que o fato da “moça” ser um desenho foi o que influenciou a minha escolha, mas eu sabia que havia algo mais complexo para além disso.

Entendo que, devido ao contexto da crítica que busquei fazer, através dessas colagens, ainda não cabia trabalhar com fotografias. No entanto, talvez esse episódio seja o gérmen da minha curiosidade por trabalhos que se constroem a partir de fotografias do Brasil colonial e imperial. Foi o fazer poético que me colocou em contato com o trabalho de outros artistas brasileiros, que têm produzido estimulados pelo revisionismo de imagens e pela (re)leitura crítica da história do Brasil e, assim, esses interesses foram delineando a pesquisa teórica que aqui se apresenta.

De fato, esse assunto se insere em uma discussão bem mais ampla, que diz respeito ao questionamento de “verdades” instauradas durante o período moderno, ou

seja, a partir do século XVI. Isso já vem sendo debatido há algum tempo, através de discussões como, por exemplo, as do pós-estruturalismo, do pós-modernismo e dos estudos pós-coloniais e decoloniais. Em relação à história da arte, podemos citar os debates propostos por Hans Belting e Arthur Danto, relacionados ao fim dessa disciplina, pelo menos o fim de como a entendíamos até meados do século XX. Todavia, no momento em que escrevo, parece que a velocidade desses questionamentos tem se intensificado cada vez mais. Além de acompanhar esses debates teóricos, durante minha formação, o contato com tais assuntos também se deu através de visitas a diversas exposições coletivas. Muitas delas abordaram a perspectiva de reinterpretação e ressignificação do passado — sobretudo, em relação ao período colonial nas Américas — a partir da seguinte estratégia: obras de arte ou outras imagens do passado são confrontadas com trabalhos de arte contemporânea bastante recentes. São exposições de arte que não obedecem a um recorte temporal e também não são organizadas de forma cronológica. Antes de tratar dessas exposições, é importante comentar sobre o uso dos conceitos presente e passado. Segundo o historiador Jacques Le Goff:

A distinção entre passado e presente é um elemento essencial da concepção do tempo. É, pois, uma operação fundamental da consciência e da ciência históricas. Como o presente não se pode limitar a um instante, a um ponto, a definição da estrutura do presente, seja ou não consciente, é um problema primordial da operação histórica. (LE GOFF, 2013 [1990], p. 193)

Nesse sentido, definimos, neste trabalho, como *passado* o período em que, no Brasil, era vigente o regime de escravidão de pessoas negras, ou seja, do século XVI<sup>4</sup> ao XIX, quando da promulgação da Lei Áurea. No entanto, essa definição de aproximadamente três séculos é muito estrita, pois os efeitos da escravidão e do período colonial e imperial como um todo não cessaram após 13 de maio de 1888. Para a análise das imagens, consideramos *presente* o curto período de tempo transcorrido entre a data das obras que irei analisar — dos anos 2010 — e o momento em que escrevo o texto — 2023.

---

<sup>4</sup> Os primeiros escravos negros chegaram ao Brasil com a expedição de Martim Afonso de Souza, em 1530, vindos da Guiné. A partir da década de 1550, o comércio negreiro se intensificou, sendo oficializado em 1568, pelo governador-geral Salvador Corrêa de Sá.

Dentre as exposições que tive o privilégio de visitar e que tanto contribuíram para o mapeamento de artistas e para o percurso da atual pesquisa, devo citar algumas em especial. É importante mencionar que o fato de, primeiramente, elencar as exposições está relacionado com a forma que pude ter contato com as obras, ressaltando, assim, que o foco da pesquisa está na produção dos artistas e não nas práticas curatoriais e institucionais. Das mais remotas às mais recentes<sup>5</sup>: em 2018, a amplamente comentada e premiada *Histórias afro-atlânticas*. Neste mesmo ano, ocorreu a exposição *Rosana Paulino: a costura da memória*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Infelizmente, não pude visitá-la, mas sua grande repercussão fez com que logo eu viesse a ter contato com vários de seus trabalhos que ainda não conhecia (através de publicações em sites e do próprio catálogo da mostra), e, principalmente, com os debates gerados a partir da trajetória da artista.

Em 2019, *Vaivém* e *À nordeste*; em 2021, *34ª Bienal de São Paulo, Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros*; em 2022: *Um defeito de cor*, consolidando, assim, o meu interesse pela produção recente de artistas brasileiros e, principalmente,

---

<sup>5</sup> *Histórias afro-atlânticas* ocorreu no MASP, em São Paulo, de 29/06/18 a 21/10/18, com curadoria de Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lília Moritz Schwarcz e Tomás Toledo. A mostra fundamentou-se no desejo e na necessidade de traçar paralelos, fricções e diálogos entre as culturas visuais dos territórios afro-atlânticos — suas vivências, criações, cultos e filosofias.

*Vaivém* ocorreu no CCBB, em São Paulo, de 21/05/19 à 29/07/19; com curadoria de Raphael Fonseca. A mostra fundamentou-se em sua tese de doutorado. A rede de dormir estava presente em mais de 300 obras dos séculos 16 a 21, de cerca de 130 artistas.

*À Nordeste* ocorreu no Sesc 24 de maio, em São Paulo, de 19/05/19 a 25/08/19; com curadoria de Bitu Cassundé, Clarissa Diniz e Marcelo Campos. A mostra reuniu um conjunto de 343 trabalhos, de diversas linguagens, suportes e temporalidades; criações singulares de 160 artistas.

*34ª Bienal de São Paulo* ocorreu no Parque Ibirapuera, de 04/09 a 05/12/21.

*Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros* ocorreu no Instituto Moreira Salles de 25/09/21 a 03/04/22, com curadoria do antropólogo Hélio Menezes e da historiadora Raquel Barreto. A mostra destacou a grandeza da escritora e apresentar Carolina Maria de Jesus como convém: mulher negra e artista emancipada, símbolo de resistência e de luta política e cultural para o país.

*Um defeito de cor* ocorreu no Museu de Arte do Rio de Janeiro, de 10/09/22 a 27/08/23, com curadoria de Amanda Bonan e Marcelo Campos. A mostra trouxe uma visão historiográfica da escravidão abordando lutas, contextos sociais e culturais do século XIX a partir do livro *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves.

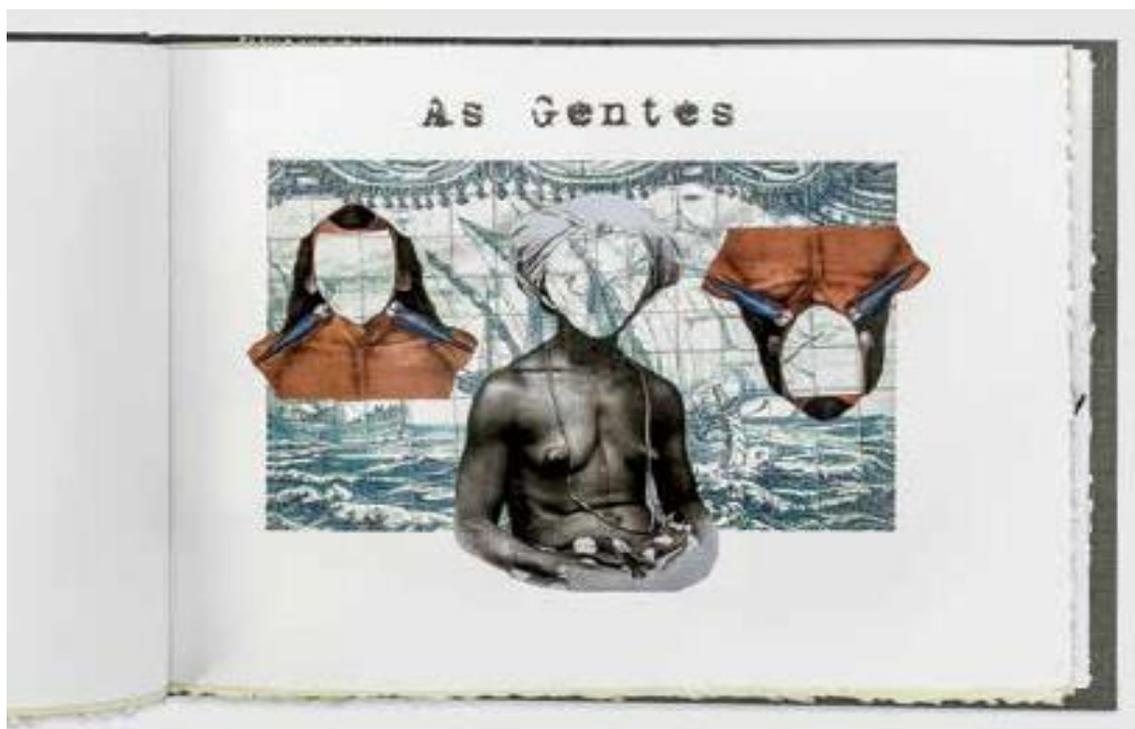
ampliando o meu repertório em relação a artistas descendentes da diáspora negra e de povos originários.

No contexto gaúcho, ter acompanhado de perto a pesquisa e as exposições do coletivo *Mulheres nos Acervos* e a pesquisa de mestrado de Izis Abreu — *Repositório memorial da diferença racial: Representações de sujeitos racializados como negros no acervo do MARGS* — contribuiu para aprofundar o meu aprendizado sobre o revisionismo historiográfico no campo das artes visuais. Ainda, não poderia deixar de mencionar minha participação no curso de mediadores da 12ª Bienal do Mercosul (2020), com o título *Feminino(s). Visualidades, ações, afetos*, e curadoria da pesquisadora argentina Andrea Giunta. Essa exposição também iria trazer uma visão a respeito da produção de artistas mulheres e de sensibilidades diversas e não normativas, compartilhando o desejo por uma sociedade menos opressiva. No entanto, não ocorreu devido à pandemia de Covid-19. Por último, menciono a exposição *Presença Negra no MARGS*, projeto de fôlego, encabeçado por Izis Abreu e Igor Simões (com assistência de Caroline Ferreira), que debateu a representatividade negra no campo das artes visuais, a partir da produção de mais de 70 artistas históricos e atuantes. A mostra foi antecedida por um programa público e por uma residência artística.

O fato de a minha graduação ter se dado em um momento de tantos questionamentos em relação à história da arte e, em meio a esse contexto, de diversas exposições coletivas de artistas brasileiros, fez com que eu tivesse certeza que gostaria de pesquisar a produção contemporânea brasileira recente. A pesquisa nasceu, em um primeiro momento, de um mapeamento mental e da minha percepção de uma recorrência: diversos artistas na cena contemporânea brasileira têm trabalhado com colagem a partir de arquivos fotográficos do *passado*.

Assim começa a se delinear a metodologia da pesquisa: quem são esses artistas? São descendentes daqueles que, no século XIX, não tinham uma câmera fotográfica nas mãos. No caso do Brasil, eles são os povos indígenas e os africanos e afro-brasileiros escravizados. Esse é o primeiro recorte e ele já diz muito sobre críticas que se deseja fazer: os efeitos da colonização em nosso país. Contudo, diferentemente do que se poderia pensar, partimos desse objeto para fazer outras perguntas, não atrelando essa pesquisa a uma corrente específica dos estudos críticos.

Dentre os diversos artistas mapeados, Rosana Paulino (São Paulo, 1967) merece um tratamento diferenciado, visto que, em muitos dos seus trabalhos, se constata a presença de recortes de fotografias aparentemente antigas. Em virtude do status documental da fotografia, estando diante de uma imagem desse tipo, em um primeiro momento, normalmente não nos questionamos sobre a sua veracidade ou autenticidade. De fato, muitas vezes, assumimos que fotografias são imagens que apresentam uma realidade transposta, tal qual no momento em que foram capturadas pelo aparato tecnológico. No entanto, devido à natureza criativa dos trabalhos artísticos, entendo que eles podem suscitar a dúvida acerca da real existência dessas fotos ou se são fruto de algum gesto criador da artista. Também é interessante observar a forma como Rosana manipula essas fotografias em várias de suas obras, recorrendo ao procedimento da colagem e evidenciando que os recortes fotográficos são fragmentos adicionados ao todo da imagem.



**Figura 4.** Rosana Paulino, página do livro de artista *¿História Natural?*, 2016.  
Fonte: Site da artista (2023).

Em vista do que foi exposto, o objeto desse estudo são colagens produzidas a partir dos anos 2000, nas quais os artistas utilizam fotografias do século XIX na composição do trabalho. Sendo assim, os principais objetivos dessa pesquisa são: (i) entender o porquê da escolha dessas fotografias — ou seja, o que elas representam para os artistas; e (ii) de que forma as colagens, *imagens do presente*, ressignificam essas fotografias, *imagens do passado*.

A ressignificação é pensada a partir da ideia de cura, funcionando como um parâmetro para essa pesquisa: a noção de que imagens podem curar imagens, ou seja, colagens que podem curar fotografias, ao se apropriar delas, constituindo, assim, uma nova imagem. Se essa nova imagem existe, de que forma se dá essa cura, artisticamente falando? Nas operações mais relacionadas à colagem, a partir de sobreposições e justaposições e/ou da inserção ou da ocultação de elementos; e, no que diz respeito mais ao campo da apropriação, rasuras, multiplicações, inversões e manipulações de cor. Importante destacar que não me debruçarei no estudo teórico do conceito de *cura*, visto que o entendimento compartilhado pelo senso comum e a descrição do dicionário são suficientes para a discussão que proponho. Ou seja, quando falo de cura, refiro-me ao processo de recuperação ou melhoria de algo, que alivia ou resolve uma situação difícil ou complicada; a transformação de algo ou alguém doente em saudável.

Em relação à escolha dos referenciais teóricos, privilegiei a produção de autores brasileiros e latino-americanos, buscando construir uma base menos estadunidense e europeia para, assim, não ratificar a violência epistêmica, ainda tão presente na pesquisa acadêmica. Também busquei priorizar, sempre que possível, a escolha de mulheres, sujeitos racializados como negros<sup>6</sup> ou de origem indígena. Todavia, não deixei de utilizar uma fonte pelo fato de o autor ou a autora não se enquadrar nesses critérios, esclarecendo que o local de origem “ao norte”, o gênero masculino ou a “brancura é menos uma cor e mais um modo de perceber a si e organizar a vida, uma inscrição

---

<sup>6</sup> O termo sujeitos racializados negros e negras é usado para pontuar que o "ser negro", a negritude é uma construção histórica e social que teve como objetivo desumanizar pessoas da cor preta. O termo sujeito restitui a humanidade historicamente negada a homens e mulheres negros pelo processo de racialização. Por esses motivos, essa é a expressão de minha preferência; no entanto, para a leitura do texto não ficar cansativa, também foram usados os termos “pessoas negras” e “sujeitos negros”.

particularmente privilegiada na história do poder e uma forma de presença no mundo” (MOMBAÇA, 2021).

Já que os trabalhos se constroem a partir de fotografias oitocentistas, pareceu-me de primeira ordem estudar o contexto histórico dessas fotografias para, a partir disso, compreender a escolha dos artistas ao se apropriarem delas. Nesse sentido, o primeiro capítulo — *Fotografia, história e memória* — é dedicado a entender o surgimento e a disseminação da fotografia no contexto brasileiro do século XIX. Ademais, busquei compreender características específicas presentes no retrato de pessoas negras.

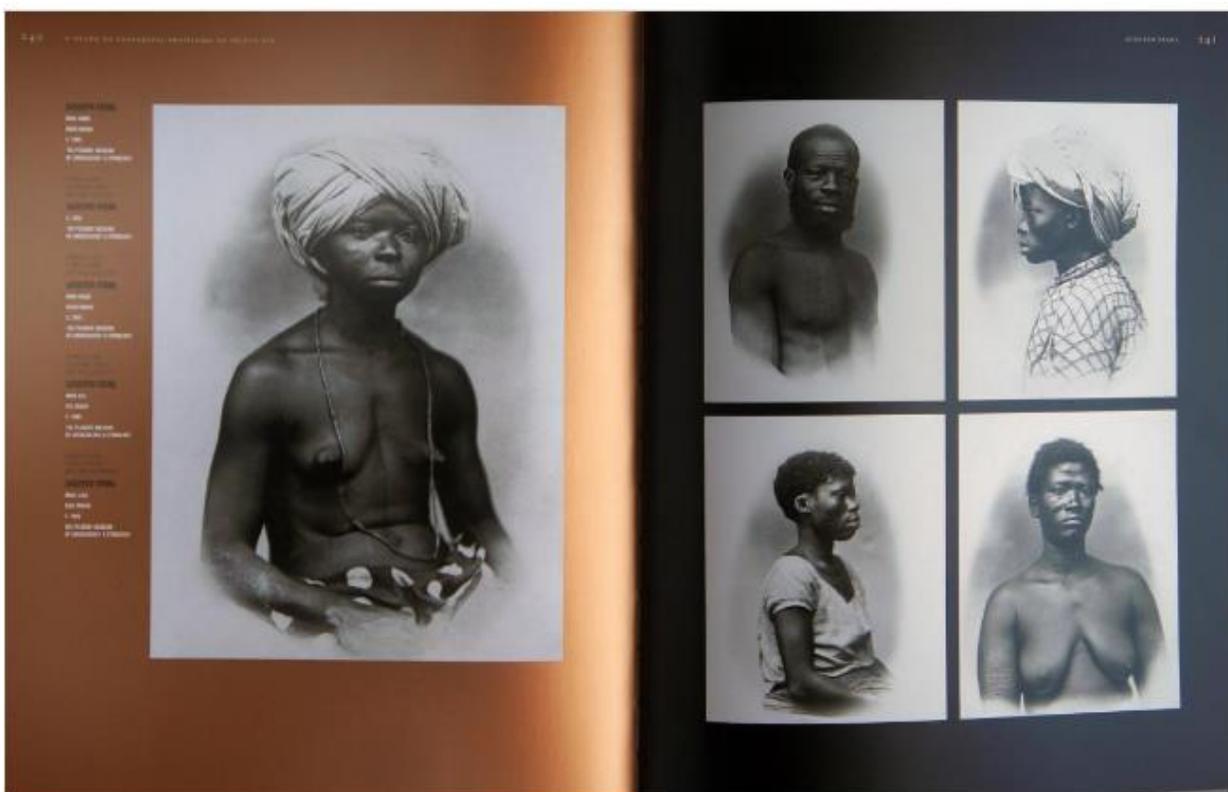
No segundo capítulo — *A arte como procedimento curativo* —, apresento como os trabalhos artísticos do meu objeto de estudo se utilizam dessas fotografias, introduzindo conceitos e questões importantes relacionadas à apropriação e à colagem. No terceiro capítulo — *Rosana Paulino e outras musas* —, falo brevemente da trajetória da artista, dando ênfase na sua relação com a fotografia. Por último, analiso a sua série de colagens *Musa paradisíaca*.

Apesar de terminar essa escrita em um momento diferente daquele que comecei, não podemos esquecer os retrocessos que o Brasil sofreu nos últimos anos. Se, no início do novo século, comemoramos avanços efetivos, como as cotas para ingresso em universidades públicas, naquele governo (2019-2022) vivenciamos muitos retrocessos, como o fato de o presidente se sentir livre para comparar pessoas negras a animais (GUERRA, 2022) ou falar da possível humanidade de pessoas indígenas (CADA, 2020). Assim, acredito muito na importância de pesquisas como essa que, sem esquecer de expedientes da história da arte, atentam especialmente para a temática dos trabalhos, dando visibilidade para assuntos importantes relacionados à vida. Justamente, o esforço é mostrar como os artistas são bem sucedidos ao fazer desses procedimentos, como a apropriação e a colagem, instrumentos de crítica social e reparação histórica.

Desde a mais remota imagem do negro brasileiro de que se tem registro – Île de Itamaracá, óleo sobre tela datado de 1637 de Frans Post –, é recorrente na iconografia o fato de as representações dos Negros atravessarem os tempos sendo concebidas pelo olhar do Outro: o branco, o viajante, o estrangeiro, o europeu. Imagens que ora se transformavam em grandes alegorias – com a fantasia e o apelo comercial requerido na época em torno da venda do exótico –, ora serviam para ilustrar trabalhos de natureza científica, com intervenções descaracterizantes e erros de registro, pondo em circulação, por meio da estética, os valores classificatórios que legitimavam as relações de dominação entre colonizados e colonizadores. (LIMA, 2017, p. 27)

## 1 Fotografia, história e memória

O ato de folhear um livro ou um álbum de fotos pode nos ativar memórias e nos transportar para o passado. Talvez tenha sido assim que Rosana Paulino (São Paulo, 1967) teve seu primeiro encontro com a mulher daquela colagem (fig. 4), ao observar as imagens do livro *O negro na fotografia brasileira* (2004), de George Ermakoff — provavelmente uma das primeiras publicações brasileiras a divulgar essa imagem (fig. 5). Talvez tenha sido de outra forma. O que interessa aqui, de fato, são as sensações e reflexões que o encontro com essa fotografia podem ter gerado na artista, fazendo com que, posteriormente, ela viesse a se apropriar de tal imagem para produzir um trabalho artístico.



**Figura 5.** À esquerda, retrato de mulher da etnia mina ondo; à direita, retratos de africanos de outras etnias. Todas fotografias são de autoria de Augusto Stahl. Acervo do *The Peabody Museum*.  
Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 240-241).

## Segundo o historiador e fotógrafo Boris Kossoy:

Os estudiosos das fontes fotográficas – teóricos, historiadores da fotografia [e da arte] e pesquisadores de outras áreas que se utilizam da iconografia fotográfica do passado em investigações específicas – deverão, mais cedo ou mais tarde, confrontar-se com o fato de que no momento que observam e analisam uma fotografia eles estão diante da *segunda realidade: a do documento*. E o sentido deste documento não reside no fato de representar unicamente “um objeto estético de época”, mas sim um artefato que contém um registro visual, formando um conjunto portador de informações multidisciplinares, *inclusive estéticas*. Porém, ao comparar os conteúdos fotográficos do passado aos dos demais documentos pictóricos ou escritos, se estará diante do desconcertante verismo da informação visual fotográfica, o que diferencia em essência as fontes fotográficas das demais. É que as fotografias mostram, em seus conteúdos, o próprio passado. Pelo menos aquelas frações do real visível de outrora que foram selecionadas para os devidos registros: os recortes da primeira realidade na dimensão da vida. (KOSSOY, 2020 [1988], p. 167-168)

Encontro-me, aqui, na posição de pesquisadora de fontes fotográficas, ciente de que, ao olhar para tal fotografia, estou diante de uma *segunda realidade* e interessada em desvelar uma possível *primeira realidade* da fotografia. Não somente a dessa imagem em específico, mas as realidades expressas no conjunto de 340 fotografias presentes no livro citado, e em tantos outros que dão a ver coleções e arquivos fotográficos do Brasil oitocentista.

Nesse primeiro momento, não irei atrelar a discussão diretamente às colagens de Rosana Paulino ou de outros artistas. Ainda assim, gostaria de apresentar a reflexão da artista que tanto inspirou essa pesquisa:

Eu tenho certeza de que imagens curam imagens. A gente é muito ingênuo, no Brasil, em relação ao poder da imagem. A gente só consegue pensar nos malefícios que a imagem trouxe para a população negra a partir de outras imagens que virem a chave do negativo para o positivo. Aquela que foi utilizada para animalizar, para colocar a população negra como inferior, é a mesma que eu uso para mostrar a força dessa população. (PAULINO, 2021)

Quando Rosana diz que só conseguimos “[...] pensar nos malefícios que a imagem trouxe para a população negra a partir de outras imagens que virem a chave do negativo para o positivo”, ela aponta dois aspectos a serem observados: primeiro, a existência de imagens que contribuíram para a construção de uma imagem ruim do

sujeito negro na sociedade brasileira<sup>7</sup> e, conseqüentemente, para o enraizamento do racismo na nossa cultura; segundo, o fato de que essas imagens podem ser ressignificadas sob uma outra perspectiva. Sabemos que o Brasil foi o último país do mundo a abolir a escravidão de pessoas negras em 1888, e que, passados mais de 100 anos desse marco, mais de 50% dos cidadãos brasileiros ainda sofrem com os efeitos nocivos desse passado colonial (AGÊNCIA SENADO, 2020).

Observando essa reflexão em diálogo com a de Kossoy, noto que os apontamentos de Rosana fazem alusão à *primeira realidade* (dimensão da vida das pessoas fotografadas) e à *segunda realidade* dessas imagens (que se refere apenas ao que é visto na fotografia), bem como às características que as diferenciam e que as distanciam. Além disso, comentam sobre o fato de que muitos brasileiros desconhecem o nosso passado colonial e imperial e suas fotografias ou, quando conhecem, são ingênuos — não reconhecem que o documento fotográfico mostra apenas frações do passado, tornando algumas delas visíveis e escondendo outras.

A seguir, buscarei entender por que atualmente muitos artistas têm pesquisado arquivos fotográficos do Brasil oitocentista, sobretudo, em relação aos retratos de pessoas negras, respondendo questões como: Em que contexto histórico essas fotografias estão inseridas? Quem as produziu? Qual o papel do documento fotográfico na construção da história e da memória, tanto a coletiva quanto a pessoal?

---

<sup>7</sup> Apesar de, no trecho acima a artista mencionar apenas a população negra, observamos que ela estende o seu pensamento também para as imagens produzidas de povos indígenas, como se pode ver na fig.4.

## 1.1 A fotografia no Brasil oitocentista

Desde 1827, os franceses Louis Jacques M. N. P. Daguerre e Joseph Nicéphore Niépce vinham fazendo experimentos tentando descobrir como fixar imagens captadas pela câmara escura. Mas foi somente em 1839 que Daguerre demonstrou esse experimento para Academia de Ciências de Paris<sup>8</sup>; nascia, assim, a daguerreotipia. Após esse “lançamento oficial” na França, a difusão da fotografia ocorreu de diferentes formas em cada país.

O aparato tecnológico logo chegou ao Brasil, tendo feito bastante sucesso e se disseminado rapidamente, fenômeno que teve impacto importante em nossa história social. Em 17 de janeiro de 1840, O *Jornal do Commercio* descreveu a experiência do abade francês Louis Compte, ao registrar o Paço Imperial da cidade do Rio de Janeiro, tornando-se, então, o autor do primeiro daguerreótipo feito no Brasil e na América do Sul (SCHWARCZ, 1998, p. 346). D. Pedro II, na época com 14 anos, assistiu ao experimento de Compte e tratou de adquirir sua própria máquina para, assim, iniciar seus experimentos como fotógrafo amador. Com o tempo, seu interesse estimulou nas elites locais o gosto em ser retratado por fotógrafos (e não mais apenas por pintores), aumentando, cada vez mais, a demanda por esse novo meio de representação (KOUTSOUKOS, 2010, p. 26).

A partir do século XVI, diversos artistas representaram cenas do Brasil, através de desenhos, pinturas e gravuras, sobretudo, nos séculos XVII, XVIII e XIX, com a presença de artistas viajantes, como Frans Post, Johann Moritz Rugendas, Jean-Baptiste Debret, respectivamente, dentre outros. Sem dúvidas, as imagens produzidas nos primeiros séculos de existência do Brasil colonial são de suma importância para a construção de nossa história visual. Todavia, o fato de o desenvolvimento da fotografia brasileira coincidir com o período logo após a independência, em 7 de setembro de 1822, fez com

---

<sup>8</sup> É necessário sublinhar que, apesar de Daguerre ter levado o título de “inventor da fotografia”, outros pesquisadores e cientistas também faziam, quase simultaneamente, experiências com o objetivo de fixar imagens “reais”; dentre eles: Hippolyte Bayard, na França, Henry Talbot, na Inglaterra e Hercule Florence, na Vila de São Carlos, atual cidade de Campinas, São Paulo. Gisele Freund observou que tais experiências simultâneas em locais distantes sugerem que a fotografia veio a atender uma necessidade daquele período (KOUTSOUKOS, 2010, p. 24).

que essa tecnologia fosse usada especificamente para fortalecer a identidade do país recém-nascido, o então chamado *Império do Brasil*.

Passado o confuso período regencial, em 1841, o imperador foi coroado, dando início ao seu reinado de quase meio século. Ao longo dessas décadas, D. Pedro II se dedicou e recorreu a diversas estratégias para criar uma identidade nacional e, assim, consolidar a imagem do Brasil como país autônomo. Seus planos ambicionavam mostrar para o mundo que éramos um “país civilizado”, aos moldes do padrão europeu. Também era importante criar a identidade nacional pensando na memória a ser passada para as gerações futuras, que viriam a dar continuidade à construção do Brasil.

Para publicizar a imagem de um país alinhado com os ideais de modernidade e de progresso, o império produziu fotografias oficiais de ferrovias, pontes, centros urbanos das grandes capitais, ou seja, imagens que enalteciam o Brasil, mostrando apenas pequenas frações da sua realidade. Raramente, eram retratadas zonas mais pobres das cidades, que tinham muitos problemas relacionados ao processo de urbanização não planejado — essas não eram retratadas nem para fins de registro do Estado, sendo muito difícil encontrar esse tipo de fotografia em arquivos (KOSSOY, 2020 [1999], p. 67).

Entretanto, havia uma realidade onipresente, que não poderia ser escondida ou camuflada, visto que era do conhecimento de todos: às vésperas do século XX, ainda éramos um país com um grande número de pessoas escravizadas, fugindo totalmente à regra do que deveria ser um “país civilizado”. Em 1872, foi realizado o primeiro censo da história do Brasil e, segundo a contagem, foi identificada a presença no território nacional de 1,5 milhão de escravizados (15% dos habitantes), entre africanos e brasileiros. Esse foi o único recenseamento realizado durante a vigência do regime de escravidão. Portanto, em relação ao total da população, 58% foram declarados pretos ou pardos, 38% apareceram como brancos e 4% foram descritos como indígenas (AGÊNCIA SENADO, 2022).

Além disso, havia mais um problema: Como passar a imagem de uma sociedade civilizada se, naquele momento, ocorriam diversas revoltas encabeçadas por aqueles que reivindicavam a abolição da escravatura? Então, para vender ao mundo ocidental a imagem de um país que não existia, segundo Kossoy, o império lançou mão do

[...] papel ideológico da fotografia, enquanto instrumento de comprovação documental empregado pela elite econômica e política da sociedade brasileira com o intuito de *apresentar* o país através de seleções de imagens cujos códigos culturais e estéticos nelas explícitos transmitissem a si mesmos e aos receptores estrangeiros a ideia de modernidade, esplendor e progresso: imagens de exportação como sempre se fez por meio das revistas ilustradas, dos cartões-postais, dos livros oficiais de propaganda do país no Exterior. (KOSSOY, 2020 [1999], p. 16)

A concepção da identidade do Brasil não se deu somente através das fotografias do desenvolvimento urbano. Com a iminência da abolição da escravatura, a elite cafeeira precisava garantir uma nova modalidade de mão de obra barata<sup>9</sup>. Para tanto, os barões do café recorreram à fotografia para captar imigrantes europeus para trabalharem em suas lavouras. O fotógrafo Marc Ferrez (1843-1923) produziu muitas séries a partir dessa temática, como o exemplo a seguir (fig. 6).



**Figura 6.** Marc Ferrez, *Negros escravizados na colheita do café, em fazenda do Vale do Paraíba, RJ, c. 1882.*

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles (2023).

<sup>9</sup> A vinda dos imigrantes europeus também está relacionada com o projeto de branqueamento da população brasileira. Não irei me aprofundar nesse assunto, mas é importante destacá-lo, pois esse é mais um dos fatores que virá a contribuir para o enraizamento do racismo estrutural em nosso país.

A partir desse propósito, as fotografias mostravam enormes fazendas com campos a perder de vista, bem como os “seus escravos”, que ali trabalhavam em harmonia. Isso é o que se pode inferir ao olhar rapidamente para essa fotografia. No entanto, o que se sabe sobre essa realidade para além do que está ali representado na imagem? Quais indícios podem dar pistas sobre o contexto do momento em que foi feito esse registro?

Façamos o exercício de observar mais atentamente os detalhes: os escravizados vestem roupas branquíssimas, limpas e bem passadas. Contudo, não calçam sapato algum. Essa vestimenta não condiz com a realidade de quem trabalha na roça, mas tal “figurino” é de suma importância para demonstrar ao olhar europeu como essas pessoas poderiam ser civilizadas. Apesar disso, não se nega o fato de serem escravizadas. Por isso os pés descalços, ícone que, naquela época, era bastante usado para denotar o status de escravizado. Ademais, percebe-se expressões muito sérias, olhares desviados, outros encarando a câmera, diferentes manifestações que comunicam um incômodo diante daquela situação. A partir desse levantamento rápido, constata-se que a atmosfera de harmonia e organização é algo produzido pelo fotógrafo e não faz parte da *primeira realidade* do momento passado. O que vemos são apenas fragmentos daquele contexto, e indo a fundo na pesquisa histórica, poderemos descobrir muitos outros aspectos que fazem parte apenas da *segunda realidade*, a do documento fotográfico.

A Lei do Ventre Livre, promulgada em 28 de setembro de 1871, assegurava que, a partir daquela data, eram livres todos os bebês nascidos de ventres de mulheres escravizadas. Estabelecia, ainda, que os filhos permaneceriam junto da mãe, vivendo no cativeiro, até os 8 anos de idade. Dos 8 aos 21 anos, continuariam na propriedade do senhor ou, se ele não os quisesse mais, ficariam sob a tutela do Estado (AGÊNCIA SENADO, 2022). Ou seja, essas crianças e adolescentes “livres” seguiam vivendo e, na maioria das vezes, também trabalhando como escravizados. Provavelmente, esse é o caso das crianças que vemos na fotografia de Ferrez, que data de 1882; há no mínimo 10 anos essas crianças eram livres, mas, efetivamente, nada havia mudado. O clima de insatisfação e revolta, que não aparece nesta fotografia, foi sentido, sobretudo, nos centros urbanos, onde havia maior facilidade para a organização em grupos. A mobilização vinha de toda parte: “O fato é que sociedades abolicionistas pipocaram pelo país” (SCHWARCZ, STARLING, 2018, p. 306).

Em 1880, foi fundada, por Joaquim Nabuco, a Sociedade Brasileira Contra a Escravidão e, em 1883, a Confederação Abolicionista. Em 1885, foi promulgada a Lei Saraiva-Cotegipe ou dos Sexagenários, que determinava que escravos com mais de 60 anos seriam considerados livres. Todavia, a lei não promoveu grandes mudanças na vida desses ex-escravizados, pois eles ainda teriam de viver com os seus ex-senhores e prestar serviço a eles por algum tempo, dentre outras especificidades. Além disso, é importante lembrar que poucos escravizados atingiam a idade de 60 anos, devido à alta carga de trabalho, às condições precárias de higiene nas senzalas, à má alimentação e aos maus-tratos recorrentes. Por esses motivos, a lei serviu apenas para incitar ainda mais as revoltas. A situação era insustentável, uma vez que a pressão vinha tanto das ruas quanto do partido radical. Segundo as historiadoras Lilia Schwarcz e Heloisa Starling:

E os ataques [políticos] vinham de todo lado, isso sem falar das rebeliões escravas que estouram nos quatro cantos do país. “Medo” era uma palavra e um sentimento que se socializava. Medo da reescravização, medo da violência que virava moeda corrente no contexto. Os senhores, prevendo o fim do regime, e tendo boa parte de seu capital imobilizado em escravos, passavam a exigir uma jornada ainda mais carregada de trabalho. As consequências foram fugas constantes, ataques e assassinatos de fazendeiros e feitores, protestos de forros e populares; movimento paralelo, diga-se de passagem, ao aumento do recurso aos castigos e sevícias. [...] A dificuldade em manter as atividades de repressão dentro do estrito cumprimento da lei acenava para uma situação de desgoverno. (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 307-308)

Tomando como marco a Lei do Ventre Livre, é possível constatar que, pelo menos, desde 1871 havia um grande movimento de vários setores da sociedade reivindicando a abolição e direitos mínimos para os “novos” cidadãos brasileiros, ou seja, os ex-escravizados. Entretanto, apesar da situação flagrante, do começo da década de 1870 até o ano de 1888, existem pouquíssimos registros fotográficos ou outras representações, como por exemplo das revoltas urbanas, que narrem visualmente esse período importante da nossa história de luta coletiva por mudanças estruturais no país.

A fotografia da missa campal, realizada em comemoração à assinatura da Lei Áurea (fig. 7), é um dos poucos registros fotográficos conhecidos que se refere a esse momento. Percebe-se, todavia, o recorte de um “microaspecto do contexto” (KOSSOY, 2020 [1999], p. 28), pois o fotógrafo evidenciou somente a natureza celebrativa da data,

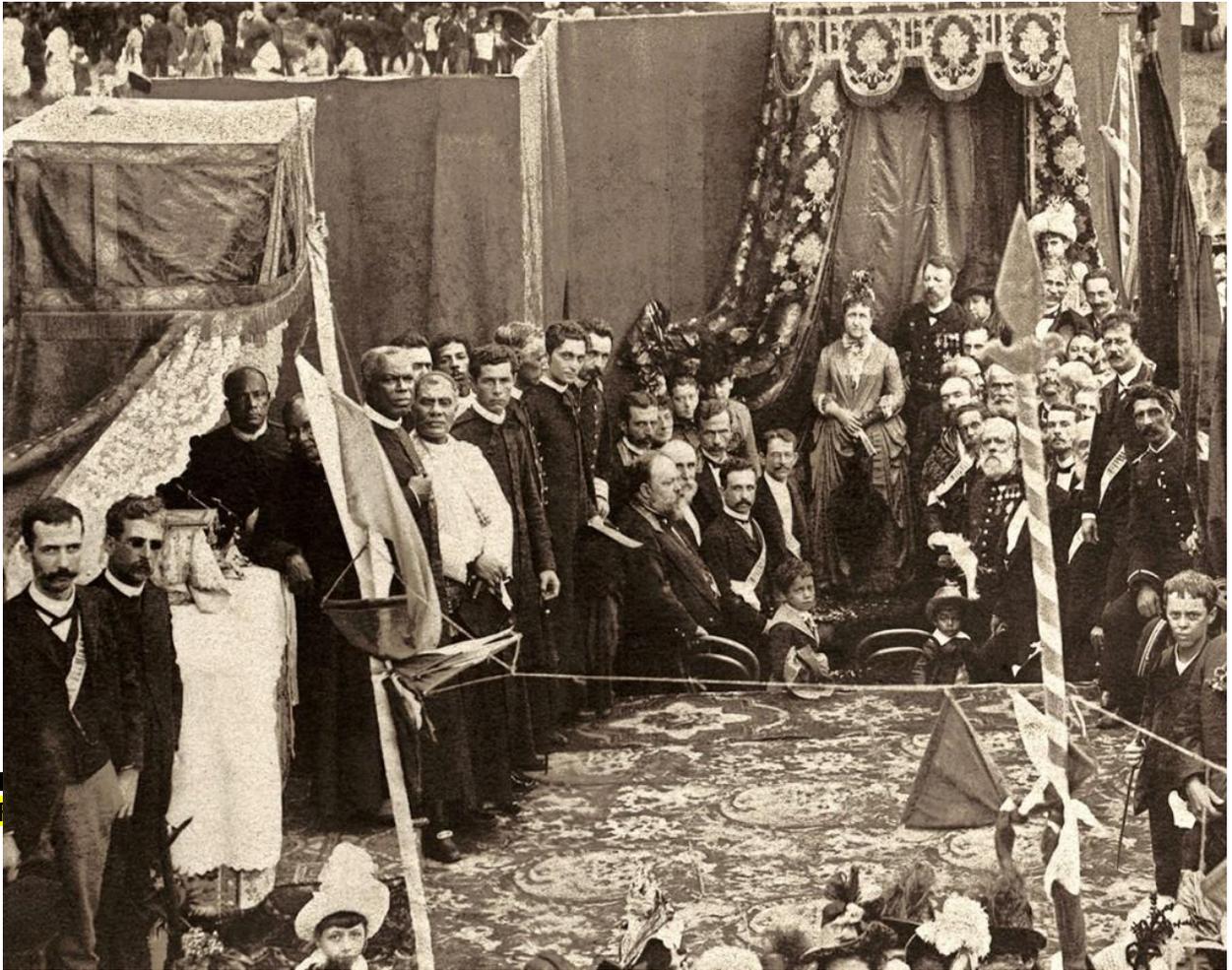
ocultando, assim, o caráter tardio da conquista da abolição e mostrando uma massa de pessoas em que não se destaca em quantidade a presença da população negra. Nesse conjunto de fotografias, o protagonismo é destinado à princesa Isabel (fig. 8), imagens que foram usadas para reiterar a narrativa de que a princesa “salvou os escravizados”, como se esses estivessem esperando por esse momento passivamente, sem jamais terem lutado por sua liberdade.

Mais uma vez, esses documentos fotográficos foram produzidos e veiculados tendo em vista a historização visual de fatos importantes, que viriam a figurar na memória coletiva dos cidadãos brasileiros. Felizmente, através da análise crítica das imagens, pode-se constatar que a história foi contada pelo viés dos interesses imperiais e de seus apoiadores, representando apenas um dos pontos de vista da realidade passada.



**Figura 7.** Luiz Antonio Ferreira, *Missas campal celebrada em ação de graças pela abolição da escravatura no Brasil no campo de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, 1888.*

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles (2023).



**Figura 8.** Luiz Antonio Ferreira, Detalhe de *Missa campal (...)*, 1888.  
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles (2023).

Conforme dito anteriormente, o entusiasmo do imperador com a fotografia facilitou sua difusão no Brasil e sua alta demanda — proporcional ao tamanho do país e à sua população — fez com que muitos fotógrafos estrangeiros enxergassem como uma boa oportunidade de empreender em estúdios. Além disso, eles também eram atraídos pela "diversidade de temas" aqui presentes. No contexto dessa grande quantidade de fotógrafos vindo para o Brasil, o sucesso da fotografia foi impulsionado ainda mais pela chegada de novas tecnologias. Combinados todos esses fatores, o retrato se disseminou rapidamente, vindo a se tornar o formato fotográfico mais explorado comercialmente no país.

[...] a moda do retrato foi aceita no Brasil, assim como as demais modas que vinham do estrangeiro, para “enquadrar nosso comportamento e para nos fornecer molduras para as nossas próprias imagens”. Rapidamente, muitos fotógrafos estrangeiros invadiram a Corte e outras cidades brasileiras, fugindo talvez da concorrência profissional que havia em seus países de origem, em busca de fortuna e sucesso no mercado que se abria, e/ou atraídos *pela diversidade possível de temas, dada a beleza “pitorescas” do país*, já descrita antes e ainda naquele tempo por numerosos viajantes e registrada em desenhos e litografias aquareladas. (KOUTSOUKOS, 2010, p. 27, grifos nossos)

O daguerreótipo introduziu um novo modo de representação — a imagem mecânica; assim como a pintura, o novo processo exigia tempo e produção artesanal, tendo por base a organização formal e a estrutura da tradição pictórica. Por esses motivos, durante alguns anos, essa tecnologia se manteve restrita às elites. Assim, a fotografia veio a se popularizar somente com a invenção da impressão da imagem em papel, que era muito mais barata, e com a criação do negativo, que permitia a produção de múltiplas cópias da mesma fotografia (KOUTSOUKOS, 2010, p. 33).

A impressão *carte de visite* foi desenvolvida por Adolphe Eugène Disdéri, em 1854, na França, e chegou ao Brasil na década de 1860. A partir de um sistema de lentes múltiplas, a produção fotográfica passou a se dar de forma seriada. Poderia-se adquirir 12, 24 ou 36 imagens iguais, sendo possível, inclusive, encomendar mais cópias em um outro momento, já que o negativo ficava arquivado no estúdio do fotógrafo. O formato *carte de visite* (aprox. 6 x 9,5 cm), ou cartão de visita, logo se tornou sucesso entre os brasileiros, podendo ser adquirido a partir de quatro unidades. Ele era usado tanto como uma posse da própria imagem, para ser guardado, quanto para se dar de presente. Além da busca pela *carte de visite* como uma forma de se auto-representar, também havia a oferta de *cartes* com imagens de figuras ilustres, como, por exemplo, religiosos, políticos e artistas ou de “tipos exóticos”, que retratavam tipos populares, como pessoas indígenas e escravizadas. Todos esses exemplares poderiam ser comprados em estúdios fotográficos e livrarias.

## 1.2 Realidades e ficções no retrato de pessoas negras

A partir do surgimento da impressão fotográfica em papel, a fotografia se tornou acessível a um número maior de pessoas. Assim, sujeitos de classes mais baixas puderam, finalmente, realizar o sonho de ter um retrato próprio, inclusive, a população negra. Obviamente, o fato de serem sujeitos livres ou escravizados diferenciaria a forma como seriam retratados. No livro *Negros no Estúdio do Fotógrafo*<sup>10</sup>, a historiadora Sandra Koutsoukos (2010, p. 87) divide os retratos de pessoas negras em, basicamente, três categorias<sup>11</sup>: (i) livres, libertas ou escravizadas "domésticas"; (ii) "imagens que podem ser classificadas nas chaves do 'exótico' e do 'etnográfico'"; e (iii) amas de leite e amas-secas, que são uma subdivisão das imagens de pessoas escravizadas domésticas.

Apesar de não existir um grande número de retratos de pessoas negras livres e libertas, é importante saber que esses retratos existem. Muitas dessas pessoas quiseram se retratar justamente para criar uma memória através da sua imagem enquanto sujeito livre, ou seja, do seu novo status social. Sendo assim, ao observar tais documentos fotográficos, é possível afirmar essa condição, pois elas buscavam se retratar seguindo a moda europeia, escolhendo itens que pudessem denotar a conquista da liberdade, como é o caso do uso de sapatos e de roupas de alta costura (fig. 9 e 10). Ressalta-se que esse não é um caso de "aculturação", mas de estratégia de aceitação, ascensão e sobrevivência (KOUTSOUKOS, 2010, p. 87). Naquele momento — final do século XIX e início do século XX — não bastava apenas ser livre, também era preciso parecer livre, já que a sociedade insistia em ainda enxergar todas as pessoas negras como escravizadas.

---

<sup>10</sup> No levantamento feito por Koutsoukos durante o seu doutorado (2006), ela destaca alguns acervos: Instituto Moreira Salles (RJ) - possui boa coleção de fotos "exóticas" e "etnográficas", sobretudo, de Marc Ferrez e Alberto Henschel; Museu Histórico Nacional – encontra-se uma parte da série de fotos de "typos exóticos", feita por Christiano Júnior; Museu Paulista - coleção de 12 mil retratos, produzida e organizada por Militão Augusto de Azevedo – cerca de 30% a 35% correspondem a fotos de pessoas negras; Fundação Joaquim Nabuco - a coleção Francisco Rodrigues é composta de 17 mil retratos – cerca de apenas 5% correspondem a pessoas negras; o Arquivo Nacional é mencionado, mas não é citado o número de fotografias de pessoas negras.

<sup>11</sup> No livro, Koutsoukos também fala da categoria de fotografias de "criminosos condenados". No entanto, não falarei dessas imagens pois elas não são abordadas nas colagens dos estudos de caso.



**Figura 9.** Militão Augusto de Azevedo, *Pai e filha*, c.1870.  
Fonte: ERMAKOFF (2004, p. 223).



**Figura 10.** Carneiro & Gaspar, Carte de Visite de *Glicéria da Conceição Ferreira*, [1870-1872]

Fonte: Arquivo Nacional em Brasileira Iconográfica (2023).

Também há um número expressivo de registros em que negros escravizados “domésticos” aparecem junto de seus senhores ou com crianças da família, como é o caso das amas de leite. Não irei tratar dessa categoria, pois a maioria das colagens dos estudos de caso utilizam retratos em que os sujeitos negros aparecem sozinhos ou com outros negros. Nesse sentido, o foco são os retratos etnográficos e exóticos, cujas pessoas retratadas, em sua grande maioria, seriam escravizadas ou recém-libertas. De forma prática, esses dois parâmetros não se diferem tanto e ambos eram chamados de retratos de “typos pretos”. Pode-se dizer que toda fotografia etnográfica é exótica. Porém, o contrário não é verdadeiro. Assim, o tipo etnográfico seria o mais específico.

As fotografias etnográficas são aquelas feitas para fins científicos, como é o caso do arquivo fotográfico do zoólogo suíço-estadunidense Louis Agassiz (1807-1873). Ele e outros cientistas da época buscavam refutar a teoria evolucionista recém-defendida por Charles Darwin (1809-1882), em *Origem das espécies* (1859) — nesse livro, a teoria darwiniana alega que a espécie humana se originou de ancestrais comuns. Os estudiosos adeptos do racismo científico, tal qual Agassiz, viram na fotografia subsídios para enriquecer suas pesquisas e, assim, conseguir provar suas ideias baseadas na teoria criacionista. Através de estudos antropométricos, eles observavam e comparavam os sujeitos retratados de diversas etnias, a fim de encontrar quaisquer diferenças físicas que pudessem comprovar cientificamente a superioridade da “raça branca” em detrimento das outras. Essas fotografias serão comentadas mais detalhadamente conforme aparecerem nos estudos de caso.

Já os retratos exóticos sem fins científicos eram todos aqueles em que os fotógrafos exploravam características da aparência do indivíduo negro consideradas diferentes aos olhos do sujeito europeu, como a cor da sua pele, as roupas típicas de seus locais de origem, suas marcas de etnia, seus cabelos, seus trejeitos, enfim, o fato de existir no mundo como um ser de origem africana. Esses retratos eram feitos para serem vendidos para brasileiros que fossem viajar ao exterior ou para estrangeiros que estivessem de passagem pelo Brasil, como lembranças curiosas ou como cartões-postais a serem enviados a amigos e parentes. Por esses motivos, também eram chamadas de *carte de visite souvenir*. Nesse anúncio de jornal (fig. 11), vemos o fotógrafo Christiano

Júnior oferecendo fotografias de “typos de pretos” como “coisa muito própria para quem se retira para a Europa”, conforme se lê abaixo.

PHOTOGRAPHIA E PINTURA. 27

**45 RUA DA QUITANDA 45**

G A L E R I A

**PHOTOGRAPHICA E DE PINTURA**

EM TODOS OS GENEROS

100 retratos . . . . .	20\$000
200 ditos . . . . .	30\$000

---

CHRISTIANO JUNIOR participa ao respeitavel publico, e a seus amigos e freguezes em particuellar, que tendo acabado de fazer algumas reformas em seu estabelecimento, elle se acha de novo aberto á concurrencia publica.

Ultimamente recebeu um perfeito machinismo que tira doze retratos de uma só vez, talvez o unico que exista nesta capital.

Estes retratos, a que chamão — *timbres-poste*, — estão muito em moda na Europa para cartões de visita, de boas festas e de casamento, bem como para collocar no alto da margem de uma carta para um amigo ou parente. Um magnifico aparelho solar está montado com proporções de fazer retratos em tamanho natural, de pé ou sentado, e logo que se acabe o primeiro retrato será exposto e se anunciará o lugar.

Desde a menor photographia (sem ser microscopica) até a maior, de tamanho natural, se faz neste estabelecimento, colorindo-se a óleo, aquarela, miniatura, pastel, etc., etc.

Tambem se fazem retratos em cenotypo.

Grande collecção dos homens mais celebres da guerra actual, bem como de outras personagens.

Variada collecção de costumes e typos de pretos, coisa muito propria para quem se retira para a Europa.

Algumas outras photographias para albuns.

**45 RUA DA QUITANDA 45**

100 retratos . . . . .	20\$000
200 ditos . . . . .	30\$000

**Figura 11.** Anúncio do fotógrafo Christiano Júnior no Almanak Laemmert, 1866, “Notabilidades” p.27.  
 Fonte: Biblioteca Nacional Digital (2023).

No século XIX, o europeu entendia como *exótico* todos elementos ou pessoas, que fossem diferentes da cultura ocidental. Em um dos artigos do livro *Expressões do exotismo na arte, nas artes decorativas e na paisagem*, Cintya dos Santos Callado se baseia no argumento dos autores André Bourde (2003) e Eugenio Murillo Fuentes (2005), para pensar o termo exotismo “[...] na sua fluidez de significados, e não como um conceito de análise” (2022, p. 19). De acordo com Callado:

O exótico seria, portanto, o que provoca no observador uma intensa vontade de ver, de conhecer e de apreender a novidade observada; revelaria um encantamento. [...] Seria, ademais, uma interpretação quase que imediata para definir o que não é familiar. Atrairia exatamente por ser diferente, por despertar curiosidade. [...] Mas o exótico também poderia, aos olhos dos conquistadores, assumir uma conotação negativa e/ou ameaçadora. Poderia causar uma inflexão maléfica, que conduziria nossos gostos para uma degenerescência, ou ser algo digno de nossa compaixão ou, simplesmente, algo detestável que precisaria ser combatido. (CALLADO, 2022, p. 20)

De acordo com os motivos citados, que, por vezes, são conflitantes, entende-se que o sujeito europeu desejava não apenas ver, mas possuir o documento fotográfico de pessoas negras ou indígenas de lugares distantes como o Brasil. Assim, quando adquiriam o pequeno retrato *souvenir*, é como se pudessem ter na palma da mão pedaços de um mundo desconhecido, que é sedutor, ao mesmo tempo que causa medo.

O fotógrafo reforçava o “caráter exótico”, ao explorar “vestimentas e adereços de inspiração e/ou procedência africana, ‘representando’ algumas profissões e serviços mais comuns no seu dia a dia na cidade” (KOUTSOUKOS, 2010, p. 119). Na fotografia *Escravo de ganho carregando cadeiras* (fig. 12), é fácil constatar a forma caricata com que o fotógrafo conduziu o retratado. Provavelmente, ninguém andava pelas ruas do Paço Imperial equilibrando várias cadeiras desse jeito. O mesmo pode ser dito para a fotografia *Duas negras posando em estúdio* (fig. 13), em que uma das modelos também equilibra na cabeça uma tigela com frutas.



**Figura 12.** Christiano Júnior, Carte de visite *Escravo de ganho carregando cadeiras*, c.1864. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles (2023).



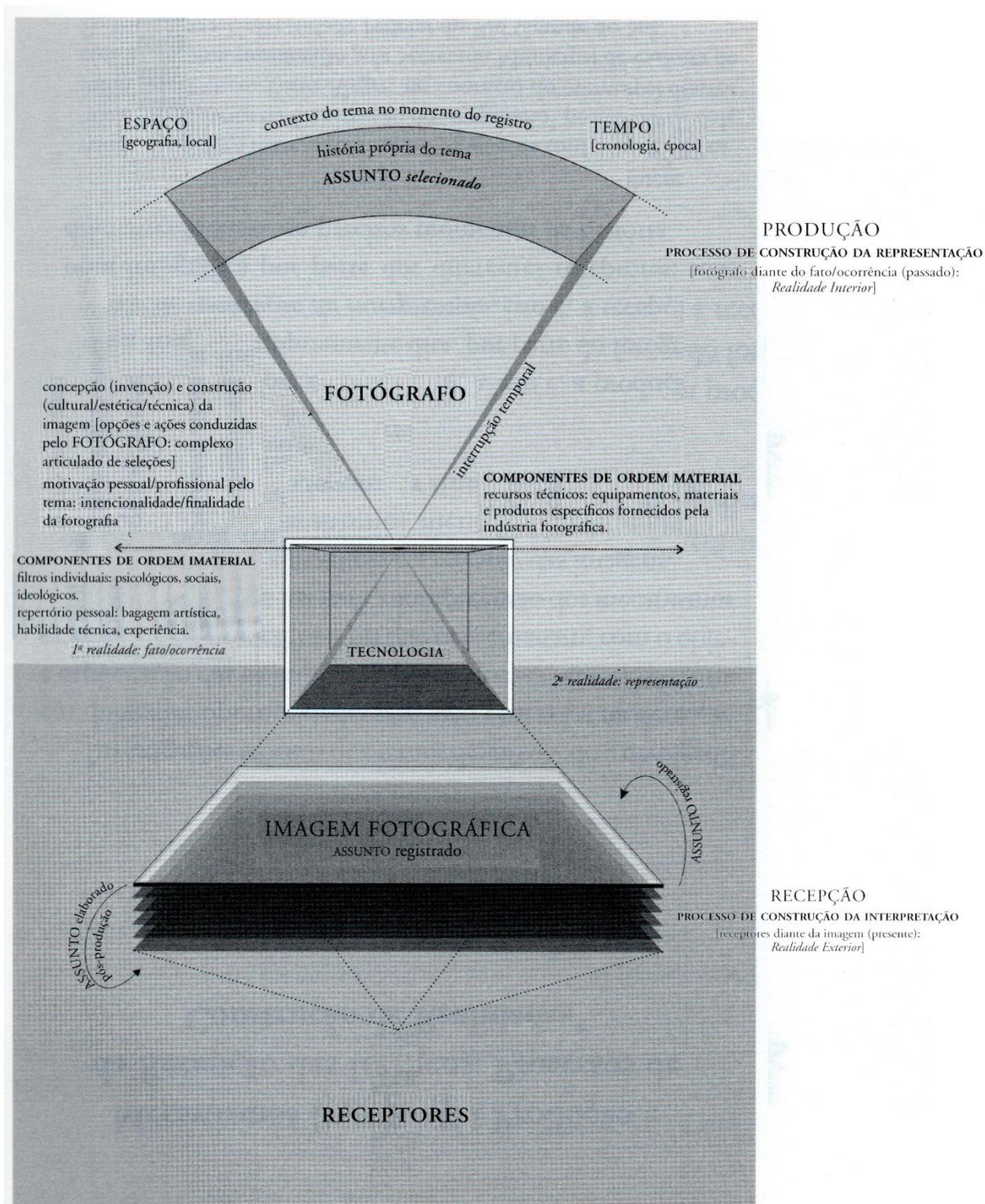
**Figura 13.** Alberto Henschel, *Duas negras posando em estúdio*, c.1869.  
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles (2023).

O pensamento teórico do autor Boris Kossoy, sobretudo, as reflexões presentes no livro *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, é de grande importância para o embasamento desta pesquisa, pois vem perfeitamente ao encontro do que busco explicitar sobre a fotografia oitocentista. Nele, Kossoy discorre sobre o caráter de representação inerente à fotografia:

A imagem fotográfica, entendida como *documento/representação*, contém em si realidades e ficções, uma relação complexa e ambígua a ser desmontada. Uma relação que consideramos fundante da fotografia, básica para compreensão do *processo de criação/construção de realidades* — e, portanto, de *ficções* — como fator constituinte da produção e recepção de imagens fotográficas. (KOSSOY, 2020 [1999], p. 16)

Constata-se, assim, que tudo nas fotografias exóticas diz respeito a um *processo de criação/construção de realidades*, desde a pose artificial até as roupas usadas — muito claras e alinhadas, que, provavelmente, pertenciam ao estúdio e foram emprestadas pelo fotógrafo, o chapéu masculino e o turbante que fazem referência à indumentária africana. Assim, as *cartes souvenir* transmitiam a ideia de um indivíduo negro personagem, um tipo, distante de ser sujeito. Através dessas imagens, o intuito era transmitir a mensagem de docilidade e submissão de pessoas negras. Uma narrativa ficcional contada no Brasil e fora dele, disseminada através de uma grande quantidade de imagens produzidas da mesma forma que aquelas (fig. 12 e 13).

Nesse sentido, ao utilizar o documento fotográfico como fonte histórica, é preciso conhecer as especificidades estéticas dessa expressão e entender que tais imagens são apenas pontos de partida para a investigação do passado. Assim, a *segunda realidade* trata-se, de fato, de várias realidades contruídas a partir de camadas de produção, por quem faz a imagem, e de interpretação, daqueles que depois irão observá-la. Tal processo se encontra resumido de forma esquemática no quadro *Processos de Criação/construção de Realidades* (fig. 14):



**Figura 14.** Quadro adaptado do original *Processos de Criação/construção de Realidades*.  
 Fonte: KOSSOY, 2020 [1999] p. 42.

Temos acesso às ficções de um homem equilibrista de cadeiras, de uma mulher que posa com uma tigela de frutas na cabeça; porém, sobre esses indivíduos, conhecemos apenas o verismo de suas feições faciais e o formato de seus corpos, pois tais representações nada revelam sobre o que eles podem ter sido enquanto sujeitos. Sendo assim, é possível afirmar que as realidades produzidas a partir das fotografias que exotizaram o corpo negro ao longo do século XIX contribuíram para configurar nossa memória no que diz respeito à presença dessas pessoas na história do Brasil, e fundamentaram a criação de esteriótipos negativos acerca dessa população. Sobre esse contexto, concordo com a reflexão de Lilia Schwarcz:

Representações visuais têm a capacidade de copiar a realidade, mas também de produzi-la. Dito de outra maneira, elas não funcionam apenas como espelhos do cotidiano que afirmam presenciar; qualquer artista embute imaginação, intenção e engenho em seu trabalho. Sobretudo quando se trata de representar esses “outros”, tão “extremados”, as imagens acabam por misturar um pouco de etnografia com muita emoção, um bocado de sentimento, ansiedade e medo. Tomadas assim, em conjunto, e a partir da reiteração de temas e de determinada lógica visual, tais iconografias conformam como que uma “política de representação visual” e de criação de *otherness*. Conformam também percepções capazes de produzir e enraizar estereótipos raciais. (SCHWARCZ, 2018, p. 533)

Em relação à ideia de “imaginação, intenção e engenho”, conceitos embutidos no trabalho de um fotógrafo, cabe ressaltar que não irei tecer críticas a qualquer um desses profissionais de forma pessoal ou específica. Sem deixar, no entanto, de identificá-los, saliento que a grande maioria dos fotógrafos oitocentistas fazia parte de uma elite econômica e dispunha de diversos privilégios sociais, como gênero masculino, cor de pele branca e descendência europeia. Concordo, assim, com a proposição de Kossoy, quando ele diz que o fotógrafo é um *filtro cultural* de sua época e reproduz as lógicas culturais da sociedade na qual está inserido. Nesse sentido, as críticas são direcionadas ao pensamento hegemônico do Brasil oitocentista, entendendo que as motivações dos fotógrafos advinham, por exemplo, de demandas do império, como as já mencionadas fotografias urbanas, da elite cafeeira ou do mercado, evidenciadas no sucesso comercial dos retratos de forma geral (LIMA, 2008 [1991] p. 61) e das *cartes de visite souvenir*.

Tendo em vista todo o exposto, é possível afirmar com veemência sobre o efeito nocivo que as imagens, sobretudo, a fotografia, produziram sobre a população de brasileiros negros. Ao longo dos últimos séculos, foi-se construindo e reforçando a ideia do negro como outro, como diferente, que corresponde a determinados tipos e tal lógica serviu para desumanizá-los ainda mais, além de todo o processo da escravidão em si. Sendo assim, é imprescindível observar essas imagens em profundidade, identificando quais ficções foram sendo construídas a partir do filtro cultural de determinada época, para evitar a reprodução da estereotipação de quaisquer indivíduos no presente.

No entanto, foram esses pequenos fragmentos de verdade que evidenciaram de forma consistente, pela primeira vez, algo de real na representação de sujeitos negros. No livro *Art on my mind*, bell hooks (EUA, 1952-2021) relata a importância da fotografia em sua vida, ao lembrar de um retrato de sua infância:

A imagem desta fotografia instantânea permaneceu na minha mente durante anos. Ficou lá para me lembrar do poder das fotografias, da imagem. À medida que vou terminando um livro de ensaios intitulado *Art on my mind* (Arte em minha mente), penso no lugar da arte na vida negra, nas ligações entre a construção social da identidade negra, no impacto da raça e da classe e na presença na vida negra de uma estética visual inarticulada, mas sempre presente, que rege a nossa relação com as imagens, com o processo de criação de imagens. Regresso ao instantâneo como ponto de partida para considerar o lugar do visual na vida negra — a importância da fotografia. (HOOKS, 1995, p. 57, tradução nossa)<sup>12</sup>

bell hooks reconhecia os efeitos negativos das fotografias de cunho exótico (1995, p. 61) e, provavelmente, não desconhecia a capacidade da fotografia de criar realidades. Contudo, ao escrever já no contexto do século XXI, sua reflexão evidenciava a importância da fotografia para a população negra como uma forma de controlar a produção de suas imagens. Conforme mencionado anteriormente, o retrato se tornou um importante objeto de memória, tanto para pessoas brancas quanto para pessoas negras.

---

<sup>12</sup> Texto original: The image in this snapshot has lingered in my mind's eye for years. It has lingered there to remind me of the power of snapshots, of the image. As I slowly complete a book of essays titled *Art on My Mind*, I think about the place of art in black life, connections between the social construction of black identity, the impact of race and class, and the presence in black life of an inarticulate but ever-present visual aesthetic governing our relationship to images, to the process of image making. I return to the snapshot as a starting point to consider the place of the visual in black life — the importance of photography (HOOKS, 1995, p. 57).

No entanto, tendo em vista a dificuldade que essas últimas enfrentaram para conquistar sua liberdade e, logo, o poder de se autorretratar — ou de dar instruções sobre como gostariam de ser retratadas — a imagem fotográfica parece ter um valor ainda maior para essa população. Segundo bell hooks, “[...] quando a psico-história de um povo é marcada pela perda contínua, quando histórias inteiras são negadas, escondidas, apagadas, a documentação pode se tornar uma obsessão (HOOKS, 1995, p. 59, tradução nossa)<sup>13</sup>. A respeito disso, o caso dos retratos do estadunidense Frederick Douglass é exemplar.

Frederick Douglass (EUA, 1818-1895) foi o estadunidense mais fotografado do século 19. Sua imagem se espalhou, e ainda circula, como símbolo de justiça e resistência. Homem público, jornalista, escritor e orador abolicionista, Douglass era filho de uma mulher negra escravizada e de um homem branco que ele não conheceu. Começou a ser alfabetizado pela esposa de um senhor de escravos, mas este a impediu de continuar a dar aulas para Douglass pouco depois. A proibição fez Douglass entender que tal conhecimento seria fundamental para sua emancipação. [...] Em alguns dos seus textos, Douglass declarou que um pintor branco jamais poderia se desvencilhar de seus preconceitos e visão estereotipada ao pintar um homem negro. Por isso, ele recorreu ao meio fotográfico para registrar sua imagem em seus próprios termos, ainda que não fosse autor dos retratos. [...] Sempre que tinha oportunidade, fazia um retrato. Neles, valorizava uma das características mais simbólicas da negritude: o cabelo. Suas imagens entraram no fluxo de jornais, assim como em espaços privados de todo o país — grande parte delas veiculada na forma de cartões de visita. [...] Douglass foi precursor em muitas frentes de luta, e sua estratégia de autorrepresentação e circulação dentro dos regimes de visibilidade é tão consciente quanto visionária. (Publicação educativa 34ª Bienal, 2020, p. 34 - 35)

Douglass pôde e soube explorar o caráter fascinante da fotografia e usou essa ferramenta na luta pelos direitos civis ainda no século XIX. No Brasil, devido à abolição tardia da escravidão, o indivíduo negro só pôde ter um amplo acesso à fotografia a partir do século XX. Hoje, vemos artistas se apropriando de fotografias de seus ancestrais, justamente, devido à sua natureza ambígua, que tem um tanto de verismo e dá a ver os rostos e olhares daqueles que vieram (e lutaram) antes, mas também um tanto de história inventada, que foi disseminada e enraizada graças às ficções da trama fotográfica.

---

<sup>13</sup> Texto original: When the psychohistory of a people is marked by ongoing loss, when entire histories are denied, hidden, erased, documentation can become an obsession (HOOKS, 1995, p. 59).



**Figura 15.** Vista de parte do conjunto de retratos de Frederick Douglass na 34ª Bienal de São Paulo.  
Fonte: Levi Fanan / Site Fundação Bienal de São Paulo.

Se escolho algo que pode ser montado, é por sua capacidade de ser reapresentado de diferentes formas. Porque me interessa o vão que se abre na breve seleção de novos fragmentos. Esse vão é, para além de operacional, algo da ordem do político [...] como aquilo que é capaz de alterar, rasgar e produzir novas esferas do sensível. Porque o que é político pode instaurar outros jeitos, que não necessariamente aqueles já visíveis e legíveis, e talvez esteja aí uma forma de chegar a outras histórias que não esqueçam a velha senhora, mas lhe apresentem outras maneiras de existir. Não quero alvejar a História da Arte, como um futurista italiano que queria ver o desaparecimento da *Vitória de Samotrácia*. Quero apenas colocar a *Vitória de Samotrácia* ao lado da máscara africana para que possam, a partir do que são e do que não são, apresentar sentidos diversos. (SIMÕES, 2019)

## 2 A arte como procedimento curativo

Neste capítulo, pretende-se pensar sobre o procedimento artístico da apropriação de imagens — a colagem também pode ser pensada a partir do princípio da apropriação, mas esse procedimento será tratado separadamente a seguir. Tal operação tem um longo percurso na história da arte, contudo, o foco maior será dado ao período em que a apropriação da autoria se torna algo recorrente no campo da fotografia — apesar de esse momento não ser motivado especialmente pela mesma problemática observada nos estudos de caso, mais relacionada a questões de identidade e de reparação histórica. Da mesma forma, é preciso destacar que essa pesquisa não tem como objetivo revisitar cronologicamente a manifestação da colagem ao longo do século XX. Iremos recorrer a esse repertório de forma pontual, buscando resgatar aspectos próprios da colagem que contribuem para a construção dos trabalhos que serão discutidos no segundo subcapítulo.

Assim, em *Colagistas de presente e passado*, apresento os trabalhos dos artistas elencados no mapeamento, que se enquadram nos nossos objetivos da discussão e compõem o conjunto de estudos de caso. Todos, de algum forma, se apropriam de fotografias do século XIX, ressignificando-as a partir da colagem e produzindo, assim, novas memórias. Os seis artistas, agrupados em duplas, são: Silvana Mendes e Giana De Dier; Sasha Huber e Frida Orupabo; Denilson Baniwa e Gê Viana.

## 2.1 Apropriação, colagem e reconstrução de memória

Desde 1917, com *A Fonte* de Marcel Duchamp e depois com o Dadaísmo, a apropriação tem sido um assunto recorrente na história da arte. Nesse contexto, a apropriação estava mais relacionada ao deslocamento de objetos de uso cotidiano, mas a imagem também foi usada, como é o caso de *L.H.O.O.Q.* (1919), mais uma vez, de Duchamp. O *objet trouvé* ("objeto encontrado") é um cartão-postal que reproduz a clássica *Mona Lisa* (1503) de Leonardo da Vinci, onde Duchamp desenhou um bigode e um cavanhaque a lápis. Nos anos 60, intensifica-se na Pop Arte a apropriação de imagens da cultura de massa — revistas em quadrinhos, propagandas e retratos de celebridades — como vemos na pintura a óleo *Look, Mickey* (1961) de Roy Lichtenstein ou na serigrafia *Green Marilyn* (1962), dentre tantas versões, de Andy Warhol. Nesses casos, a crítica está relacionada ao consumo tão presente na sociedade estadunidense.

No cenário da crítica de arte brasileira, em 1987, Tadeu Chiarelli escreveu o texto *Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea*, comentando o fato de que “Uma das características mais marcantes na produção artística dos últimos dez anos é o ‘citacionismo’.” Segundo o crítico, um número considerável de artistas estavam empreendendo em “uma viagem pelo universo de imagens produzido pela humanidade através da História, disponíveis a todos pelos meios de comunicação de massa” (CHIARELLI, 2021 [1987], p. 301). Observa-se, então, que a prática de apropriação de imagens também aparece de forma recorrente na produção de artistas brasileiros pelo menos desde meados dos anos 70.

Chiarelli traz exemplos como Rubens Gerchman, Antonio Dias, José Roberto Aguillar que, ainda em meados da década de 60, já faziam “uso apaixonado de imagens de extração popular e/ou da história brasileira”. Confirmando, assim, “um engajamento do artista brasileiro em relação à imagem escolhida no ‘banco de dados’, diferentemente, do uso de imagens de segunda geração feito por artistas dos Estados Unidos, cujo “tratamento era distanciado, irônico e *cool*, como nos trabalhos de Lichtenstein e Warhol” (p. 307). O engajamento mencionado pelo crítico pode ser observado, por exemplo, na obra *Lindonéia – a Gioconda do subúrbio* (1966) de Rubens Gerchman (fig. 16). Desde o título, observa-se o interesse do artista em tecer uma crítica social. A apropriação não

é evidente, visto que a imagem escolhida é de uma pessoa anônima; no entanto, aos poucos, a partir da combinação de informações presentes na obra, é possível desvelar algumas pistas apontadas por Gerchman.



**Figura 16.** Rubens Gerchman, *Lindoneia – a Gioconda do subúrbio*, 1966.  
Dimensões: 60 x 60 cm. Pintura (Meio: vidro, colagem e metal sobre madeira).  
Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM Rio.

Percorrendo a história da arte, contata-se que o debate sobre uso da apropriação teve seu ápice no início dos 80, quando se voltou fortemente a questões relacionadas à originalidade artística e à autoria no campo da fotografia. Exemplos presentes neste contexto são os trabalhos como a série *After Walker Evans* (1981), de Sherrie Levine, e a série *Untitled (Cowboy)* (1989), de Richard Prince. Novamente, observa-se críticas direcionadas à publicidade, principalmente no trabalho de Prince, e à autoria e

originalidade modernistas, nas séries de ambos, mas principalmente na de Levine. Todavia, a artista também faz uma crítica de gênero, através do simples ato de “refotografar” a imagem produzida por Walker Evans em 1936, destacando uma possível objetificação da mulher em um contexto em que a maioria dos fotógrafos eram homens. Segundo texto do *The Metropolitan Museum of Art*, cujo acervo detém a obra:

A série, intitulada *After Walker Evans*, tornou-se um marco do pós-modernismo, tanto elogiado como atacado como um sequestro feminista da autoridade patriarcal, uma crítica à mercantilização da arte e uma elegia sobre a morte do modernismo. (MET, 2023, tradução nossa)

Ressalta-se que não é interesse dessa pesquisa revisar abordagens diversas da história da arte acerca da apropriação de imagens, como no caso do conceito de *appropriation art* proposto por Douglas Crimp nos anos 80 ou nas questões apontadas por Nicolas Bourriaud no livro *Pós-produção* (2009; *Les presses du réel*, 2004). O intuito foi apontar produções da arte contemporânea que, de diferentes formas, instauraram-se a partir da apropriação, mas que não recorrem à colagem, justamente para tentar mostrar algumas particularidades da apropriação. No entanto, não é possível fazer o movimento inverso: falar de colagem sem falar de apropriação, visto que toda colagem parte, inevitavelmente, de uma imagem, fragmento de imagem, ou um simples pedaço de papel apropriado.

O termo colagem — inicialmente *collage*, derivado do verbo francês *coller*, colar — circula no vocabulário do campo da arte há pelo menos um século. Seu uso tem origem “oficial” com a apresentação de obras de George Braque e Pablo Picasso. Em 1912, com o trabalho *Fruteira e copo*, Georges Braque desafiou os princípios tradicionais da composição ao inserir na tela da pintura um material da vida cotidiana, um pedaço de papel de parede, resultando assim na fragmentação do objeto representado. Nas décadas subsequentes, a colagem também passou a ser entendida como uma operação conceitual, sendo transposta para outras linguagens artísticas como a escultura (*assemblage*), o filme, a música e a literatura, sobretudo na escrita surrealista.

Nesta pesquisa, a colagem é por mim entendida como: (i) o procedimento que produz imagens bidimensionais em que se pode distinguir fragmentos de diferentes naturezas, origens. Ou seja, recortes de diferentes realidades que são justapostos ou

sobrepostos e, assim, compõem uma nova imagem; (ii) o resultado formal desse procedimento. A colagem cria, simultaneamente, “um reflexo da realidade exterior (pelo uso de materiais já existentes) e uma nova realidade (pelo choque da aproximação), podendo ser considerada como portadora de um novo tipo de beleza, que deitaria raízes numa fulguração a partir do real” (FABRIS, 2003).

Ao buscar exemplos dos usos da colagem presentes no contexto da arte contemporânea, focou-se em trabalhos que recorrem a esse procedimento ao mesmo tempo que propõe uma crítica social e racial, como é o caso da produção do artista estadunidense Romare Bearden (1911-1988). Segundo a coletânea *The Age of Collage*:

A colagem foi também fundamental como método para os artistas negros encontrarem uma nova voz e audiência. O artista americano Romare Bearden fez o seu nome nos anos 60 com cenas figurativas de rua de colagem e retrato narrativo com imenso sucesso. A colagem apelou-lhe, em particular, pela sua acessibilidade a um público negro, uma vez que proporcionava um contraste com a natureza obtusa da abstracção. Para Bearden, a colagem "simboliza o encontro da tradição e das comunidades". O seu trabalho política e socialmente consciente refletiu o seu forte envolvimento no movimento dos direitos civis. Utilizou imagens de revistas para incorporar a realidade da existência e enfatizar o progresso de uma sociedade em fluxo. Visualmente, a sua abordagem ao material era quase pictórica, utilizando imagens como blocos de cor, apimentados com momentos de rostos encontrados para fundamentar o trabalho no real. O resultado foi quase pop sociopolítico. (GAVIN, 2020, p. 8 e 9, tradução nossa)<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Texto original: Collage was also fundamental as a method for black artists to find a new voice and audience. American artist Romare Bearden made his name in the 1960s with figurative collage street scenes and narrative portraiture with immense success. Collage appealed to him, in particular, for its accessibility to a black audience, as it provided a contrast to the obtuse nature of abstraction. For Bearden, collage “symbolizes the coming together of tradition and communities.” His politically and socially conscious work reflected his strong involvement in the civil rights movement. He used glossy magazine imagery to incorporate the reality of existence and emphasize the progress of a society in flux. Visually, his approach to material was almost painterly, using images as blocks of color, peppered with moments of found faces to ground the work in the real. The result was almost sociopolitical pop (GAVIN, 2020, p. 8 e 9).



Figura 17. Romare Bearden, *Watching the Good Trains Go By* (Observando os trens de carga passar), c.1969. Dimensões: 22.8 x 31.1 cm. Fonte: Site The Romare Bearden Foundation (2023).



**Figura 18.** Romare Bearden, *Empress of the Blues* (Imperatriz do Blues), 1974.  
Dimensões: 91.4 x 121.9 cm. Pintura em tinta acrílica e colagem.  
Fonte: Acervo do Smithsonian American Art Museum.

Além de recortes de fotografias, Bearden utiliza fragmentos de diferentes papéis e tecidos, que conferem à composição uma grande sorte de cores, texturas e formas, criando, através da colagem, uma narrativa poética do povo negro estadunidense. Em *Watching the Good Trains Go By* (fig. 17), o artista narra a vida no campo, onde os seus moradores podem apreciar o tempo passar. Já em *Empress of the Blues* (fig. 18), vemos uma elegante cantora, que comanda uma orquestra de vários músicos. Assim, Bearden contribui com o movimento por direitos civis, ao apresentar imagens em que o cidadão afro-estadunidense ocupa diversos espaços na sociedade, seja ele através do cenário rural, local onde o artista passou a infância, seja na cidade se expressando através da arte, como a cantora de blues. Bearden manifestou a pluralidade de desejos pulsantes daqueles que ainda encontravam na lei o impedimento para o direito básico de ir e vir, dificultando que tantos outros sonhos pudessem sequer ser sonhados.

O livro *A collage como trajetória amorosa* (2011) do artista e arquiteto Fernando Fuão oferece alguns conceitos que servem de auxílio para as reflexões sobre colagem. O autor diz que, quando se refere à colagem, está pensando naquelas constituídas a partir de fotografias ou reproduções impressas, ou seja, “fotografias como fragmentos” (p. 7). Em relação ao título do livro, o autor explica que a ideia de pensar o movimento da colagem como uma trajetória amorosa, que também possui várias etapas, surgiu da apropriação da “explicação dada por Roland Barthes para a trajetória amorosa, em seu livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, “cuja estrutura praticamente se assemelha também a uma *collage*, incorporando citações de vários autores” (p.8). Não é de se surpreender que, mais uma vez, colagem e apropriação apareçam costuradas no texto de Fuão, pois, como já foi dito, é impossível falar da primeira sem, intrinsecamente, citar a segunda.

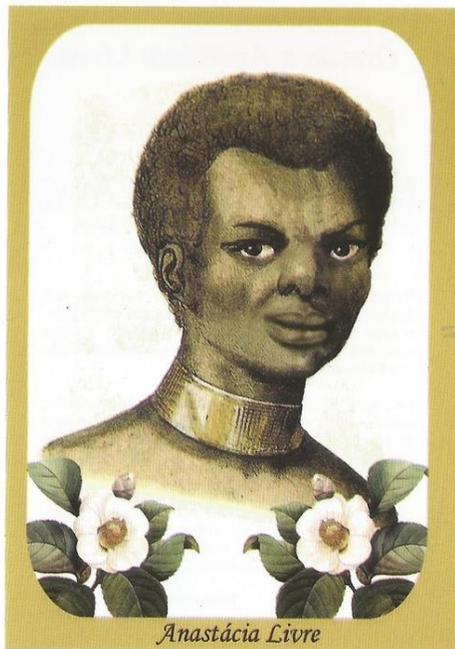
É importante lembrar que, somado ao modo tradicional dessa prática, que poderíamos chamar de físico ou analógico, hoje também existe a colagem digital. Nesse sentido, a facilidade de acesso a qualquer imagem que esteja na internet ou a capacidade de digitalizar imagens já existentes, amplia de forma infinita as possibilidades da colagem digital. Essa diferenciação não chega a ser uma questão na abordagem dos estudos de caso, mas será identificado qual o tipo de colagem usado sempre que a operação não estiver evidente ou trazer alguma discussão específica relacionada à determinado trabalho.

No último século, tanto a apropriação quanto a colagem se tornaram operações recorrentes no campo artístico, vindo a ter um papel de protagonismo na arte contemporânea. Por esse motivo, considerou-se importante retomar suas trajetórias na história da arte, mesmo que de forma breve. Indo, então, em direção às questões que fundamentam os estudos de caso dos próximos capítulos, apresento um trabalho que se utiliza da apropriação para desconstruir uma imagem do *passado* que espelha lógicas do período colonial. Trata-se de uma obra do artista Yhuri Cruz (Rio de Janeiro, 1991), chamada *Monumento à voz de Anastácia* (2019). No site do artista, sobre a obra, lemos o seguinte:

Anastácia Livre é uma viagem no tempo. É voltar ao passado e libertar essa mulher negra escravizada que veio do Congo no século XVIII e foi condenada à mordaca pelo resto da vida por lutar contra um homem branco que a violentou sexualmente. Se tornou a “escrava santa” por sua firmeza, mas refém à uma iconografia colonial. Em *Monumento à voz de Anastácia* (2019) conjugo o afresco VOZ em tamanho monumental em diálogo com o pequeno sorriso-segreto de uma Anastácia liberta. Santinhos ficam disponíveis ao lado da obra para serem levados, ecoando assim a imagem. (CRUZ, 2023)

A obra é composta por várias partes — afresco (adesivo com a palavra “voz” colado na parede), distribuição de santinhos e a imagem em si — como se pode observar através da explicação de Cruz e das imagens a seguir (fig. 19, 20 e 21). Contudo, irei me atentar apenas à imagem que compõe o santinho. O retrato de Anastácia foi feito pelo francês Jacques Arago (1790-1854), que participou de uma “expedição científica” pelo Brasil como desenhista em 1818 (KILOMBA, 2019, p.36).

Em *Monumento à voz de Anastácia*, Cruz se apropria do desenho de Arago, reconstruindo essa imagem para voltar ao passado e libertar Anastácia. Os objetos relacionados a castigos representam a iconografia colonial, mencionada na fala do artista. No lugar da máscara/mordaca, vemos sua boca livre e um sorriso amistoso, bem como uma delicada gargantilha dourada, em vez do pesado colar de ferro que era usado para fixar correntes. Essas escolhas artísticas feitas por Yhuri Cruz promovem a cura da imagem de sofrimento feita no passado por Arago.



### Oração a Anastácia Livre

Festa dias 12 e 13 de Maio.  
Comemora-se todos os dias 12 e 13.

Se você está com algum PROBLEMA DE DIFÍCIL SOLUÇÃO e precisa de AJUDA URGENTE, peça esta ajuda a Anastácia Livre.

#### ORAÇÃO

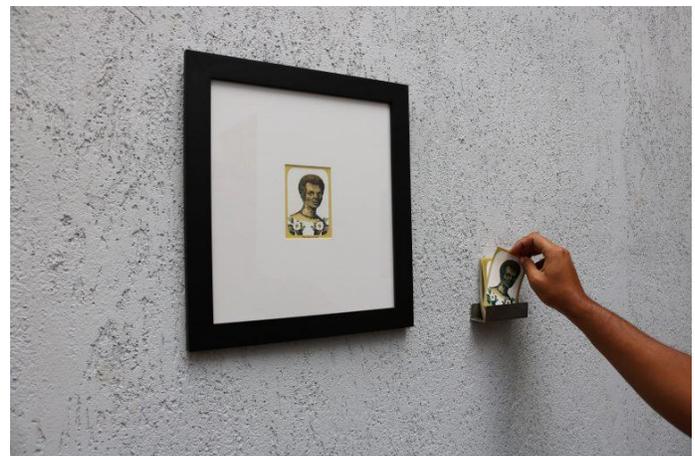
Vemos que algum algoz fez da tua vida um martírio, violentou tiranicamente a tua mocidade, vemos também no teu semblante macio, no teu rosto suave, tranquilo, a paz que os sofrimentos não conseguiram perturbar.

Isso quer dizer que sua luta te tomou superior, conquistaste tua voz, tanto que Deus levou-te para as planuras do Céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mil a quem luta por dignidade.

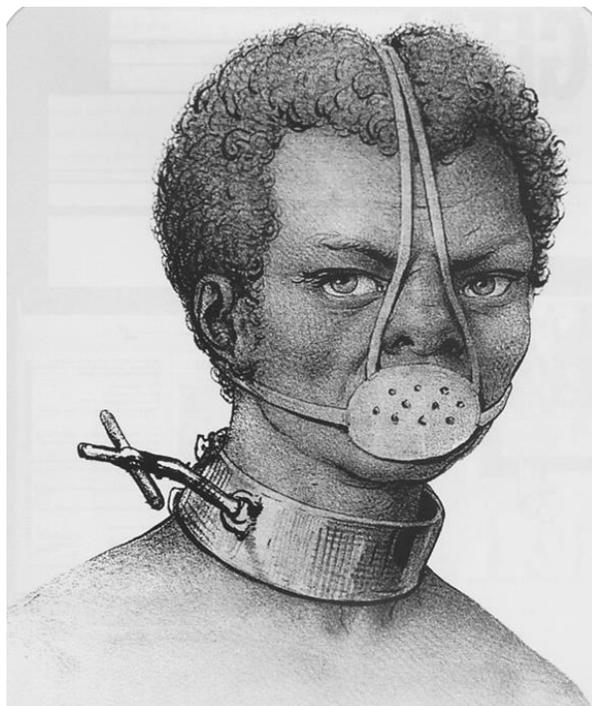
Anastácia, és livre, pedimos-te ... roga por nós, proteja-nos, envolve-nos no teu manto de graças e com teu olhar bondoso, firme e penetrante, afasta de nós os males e os maldizentes do mundo.

Monumento à voz de Anastácia  
Yhuri Cruz, 2019

**Figura 19.** Yhuri Cruz, *Monumento à voz de Anastácia*, 2019; detalhe da imagem do santinho.  
Fonte: Site do artista Yhuri Cruz (2023).



**Figuras 20 e 21.** Yhuri Cruz, *Monumento à voz de Anastácia*, 2019. Detalhe do afresco e dos santinhos  
Fonte: Site do artista Yhuri Cruz (2023).



**Figura 22.** Jacques Etienne Arago, litografia *Castigo de Escravos*, 1839.

Fonte: Coleção Museu AfroBrasil.

### Segundo Grada Kilomba, fundamentada no artigo de Handler e Hayes (2009):

Esta imagem penetrante vai de encontro à/ao espectadora/espectador transmitindo os horrores da escravidão sofridos pelas gerações de africanas/os escravizadas/os. Sem história oficial, alguns dizem que Anastácia era filha de uma família real Kimbundo, nascida em Angola, sequestrada e levada para a Bahia e escravizada por uma família portuguesa. Após o retorno dessa família para Portugal, ela teria sido vendida a um dono de uma plantação de cana-de-açúcar. Outros alegam que ela teria sido uma princesa Nagô/Yorubá antes de ter sido capturada por europeus traficantes de pessoas e trazida ao Brasil na condição de escravizada. Enquanto outros ainda contam que a Bahia foi seu local de nascimento. Seu nome africano é desconhecido. Anastácia foi o nome dado a ela durante a escravização. [...] As razões dadas para esse castigo variam: alguns relatam seu ativismo político no auxílio de fugas de “outras/os” escravizadas/os; outros dizem que ela havia resistido às investidas sexuais do “senhor” branco. Outra versão ainda transfere a culpa para o ciúme de uma senhá que temia a beleza de Anastácia. Dizem também que ela possuía poderes de cura imensos e que chegou a realizar milagres. Anastácia era vista como santa entre escravizadas/os africanas/os. Após um longo período de sofrimento, ela morre de tétano causado pelo colar de ferro ao redor de seu pescoço. [...] Na segunda metade do século XX a figura de Anastácia começou a se tornar símbolo da brutalidade da escravidão e seu contínuo legado no racismo. Ela se tornou uma figura política e religiosa importante em torno do mundo africano e afrodiaspórico, representando a resistência histórica desses povos. (KILOMBA, 2019, p. 35 e 36)

Percebe-se que Cruz buscou retomar várias das histórias que rondam o passado de Anastácia. Apesar de não chamá-la de santa, ao ler o texto no verso do santinho, suporte que por si só remete à religiosidade, fica evidente que ele confere a ela um status de divindade. Ademais, é importante observar que ele resgata o seu possível poder de cura, também mencionado por Kilomba, e o relaciona como resultado de sua força diante do sofrimento. Tal reflexão sobre como a cura é um ideal presente no pensamento do povo negro é algo que vem ao encontro do que penso sobre a persistência dessas imagens.

Esse é um exemplo frutífero para explicar a retórica das imagens do *presente* que buscam curar “feridas” existentes naquelas do *passado*. Todavia, a oposição entre presente e passado não é comunicada através do trabalho, já que o todo da imagem atual (santinho), visualmente, pertence somente a um período. Caso o espectador não conheça o desenho de Arago, ele poderá não entender nem que o trabalho de Cruz se trata de uma apropriação e nem que o artista propõe uma “cura” a partir do seu trabalho. Além disso, por não se apropriar de uma fotografia, o trabalho dá ainda mais margem para o caráter ficcional da história; algo desejado pelo artista, segundo o seu discurso.

Assim, parece importante apontar que a crítica ao passado colonial pode se dar de diferentes formas e resultar em trabalhos artísticos bem diversos, ainda que tenha partido do mesmo princípio de apropriação de imagens. Nesse sentido, as colagens que desejo analisar parecem ter um poder maior de retórica justamente por isso, por comunicar ao público a ação do artista de forma bastante visível. Observemos, mais uma vez, a colagem de Rosana Paulino mencionada anteriormente, em seu livro de artista *¿História natural?*, 2016 (fig. 4 e 23).



**Figura 23.** Detalhe da página “As gentes” do livro de artista *¿História Natural?* (2016). Fonte: Composição presente na capa do catálogo *Rosana Paulino: a costura da Memória*.

Ao fundo, vemos a imagem de uma azulejaria portuguesa em tons de azul e branco, cuja iconografia remete às grandes navegações a partir da representação de uma caravela e de um mar com ondas e, à frente, vemos imagens (fotografia e ilustração) de dois sujeitos: uma mulher negra de seios à mostra, vestindo colar longo, turbante na cabeça e saia de tecido estampado; um homem de pele bronzeada com o colo desnudo, cabelos longos e lisos, usando brincos circulares e penas azuis, que parecem sair das laterais da boca. Essas características, tão discrepantes da indumentária de padrão

européu, permitem inferir que tais imagens são de uma mulher negra escravizada e de um homem indígena. Podemos ver também que o rosto deles fora recortado e o fundo vazado mostra os azulejos. Não há dúvidas de que as três imagens (mulher, homem e azulejaria) são oriundas de “diferentes realidades” e essa possível “obviedade” pode ser creditada ao procedimento da colagem.

Diante da observação da colagem e da descrição detalhada, gostaria de chamar atenção para a capacidade que esse trabalho oferece de suscitar questões em relação à natureza dessas imagens: De onde elas vieram? Qual seria o rosto dessas pessoas? Por que eles foram recortados? De que forma as três imagens dialogam?

Os fragmentos têm a propriedade de aguçar a imaginação, porque temos a aptidão de rememorar as coisas de um modo completo, restituí-las pelo hábito da tradição da vista, da perfeição. Temos o hábito de vê-las únicas, íntegras. Peças quebradas, obras inacabadas, partes destruídas, ruínas, enfim, todos os destroços — de um modo ou de outro — necessitam serem reconstruídos, completados pela imaginação, quer seja em sua forma ou acontecimento. O mesmo se dá com uma fotografia da qual participamos: ao vê-la, temos a necessidade de recompor, de reconstituir, através da memória, o acontecimento por ela registrado. (FUÃO, 2011, p. 14)

Concordo que memória e imaginação são complementares no entendimento dessas colagens, mas é importante observar que a artista deixa visível a veracidade da fotografia (mulher negra) a fim de que a imaginação do observador tome rumos que recorram à história. Assim, a artista busca que as imagens não gerem somente a apreciação estética, mas um questionamento acerca de sua procedência e razões para existir, podendo provocar no observador reflexões e novos aprendizados.

## 2.2 Colagistas de presente e passado

O intuito deste subcapítulo é apresentar a poética de vários artistas que se manifesta a partir dos mesmos procedimentos, apropriação e colagem, e de um mesmo objeto de interesse, a fotografia oitocentista. Ressalta-se que esses são apenas seis artistas escolhidos como exemplo, pois o universo de artistas e trabalhos mapeados é bem maior.

Apesar de apresentar os nomes das artistas e do artista nos títulos, irei focar em séries de colagens específicas e não na trajetória profissional desses indivíduos, recorrendo às suas biografias quando necessário para complementar o entendimento das obras. Os artistas estão organizados em duplas conforme algumas características que os aproximam. Em cada dupla, escolhi falar em ordem dos trabalhos que conheci primeiro.

### 2.2.1 Silvana Mendes e Giana De Dier

Começo a apresentar o mapeamento com um trabalho exemplar em relação ao objeto de estudo desta pesquisa: a série *Afetocolagens: Reconstruindo Narrativas Visuais de Negros na Fotografia Colonial* (2019-2023) da artista Silvana Mendes, nascida em 1991 na cidade de São Luiz do Maranhão. Mendes é graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Maranhão; mas o início de sua prática artística se deu antes do ingresso acadêmico, através do trabalho com cartazes lambe-lambe que ela colava pelas ruas do bairro onde cresceu, chamado Cantinho do Céu. Seu interesse por imagens vem desde a infância; nas palavras da artista:

[...] sou criança que foi criada nos anos 90 e peguei essas transições de tecnologias em relação à produção de imagem e, por mais que eu fosse de uma família que não tinha condições de ter câmeras fotográficas, eu sempre fui muito ligada às imagens, gostava muito de assistir filmes, desenhos e vasculhar os álbuns de família por horas. (MENDES, 2021)

Essa vivência explica a forma com que a artista se desloca facilmente entre a arte urbana e a arte digital. Desde suas primeiras produções, vemos a presença da manipulação digital de fotografias, seja em trabalhos aplicados nos muros da capital maranhense ou em *posts* publicados nas redes sociais de Mendes. Pode-se observar esse processo na pintura *Mãe Zênite* (2020), em que a artista utiliza uma pintura mural, aplicando a fotografia através do cartaz lambe-lambe (fig. 24).



**Figura 24.** Silvana Mendes em frente à pintura mural *Mãe Zênite*, 2020. Fonte: Perfil da artista na rede social Instagram (2023).

A pesquisa relativa à série *Afetocolagens: Reconstruindo Narrativas Visuais de Negros na Fotografia Colonial* teve início em 2016, quando a artista conheceu o site repositório de imagens *Brasiliانا Iconográfica* e se deparou com as “fotografias exóticas” do século XIX. Sobre esse momento, segue o trecho de uma entrevista concedida por Mendes:

Segundo a própria artista, ao se deparar com essas imagens, pôde enxergar diversas semelhanças com pessoas que ela mesma conhecia. Silvana enxergava naquelas fotografias antigas os traços de amigos, parentes ou outros com os quais esbarrava em seu dia a dia. Pessoas cuja imagem ancestral é nebulosa, seja pela falta de informações ou registros fotográficos ou pelo próprio apagamento institucional empreendido por anos pelos tantos “brasis” oficiais. Ela mesma não tem qualquer fotografia de seus avós paternos e encontrou em alguns dos registros de anônimos traços que a faziam lembrar de seus familiares. (FAZOLLA, 2022)

Por esses motivos, ao se apropriar de tais imagens para realizar colagens, Mendes intervêm nelas utilizando cores vivas e alegres, bem como cenários que beiram o onírico. Esses são recursos curativos que dão a ver o desejo da artista de atribuir afeto às fotografias de pessoas negras, conforme também se pode apreender pela escolha do título da série. Na imagem abaixo (fig. 25), vemos uma colagem digital a partir da apropriação da fotografia *Babá com o menino Eugen Keller, Pernambuco, 1874* de Alberto Henschel (ERMAKOFF, 2004, p. 99). Como essa mulher era uma babá, ou seja, uma “escravizada doméstica”, roupas à moda europeia lhe eram fornecidas pelos seus senhores, bem como joias, como os brincos que ela está usando. Não é nenhuma surpresa que o título da fotografia mencione o nome do pequeno senhor, mas não apresente informação alguma sobre a identidade da babá. Talvez por esse motivo, ironicamente, a artista tenha escolhido ocultar o rosto do menino, inserindo a imagem de uma pequena onça vestindo as roupas e calçados da criança.

O cenário do estúdio fotográfico da imagem original foi substituído por uma pintura ilustrativa de paisagem, onde se vê grandes coqueiros e um castelo. Também foram adicionados recortes digitais de folhas da flor de lótus, cujo verde muito vivo faz contraste com o vestido branco, dando destaque e emoldurando o corpo dessa mulher. Por fim, na cabeça vemos uma bonita flor de lótus azul coroando a babá que, em vida, provavelmente nunca tenha se imaginado de tal forma.



**Figura 25.** Silvana Mendes, *Série Afetocolagens: Reconstruindo Narrativas Visuais de Negros na Fotografia Colonial*, 2022. Fonte: Site da artista (2023).



**Figura 26.** Silvana Mendes, *Série Afetocolagens: Reconstruindo Narrativas Visuais de Negros na Fotografia Colonial*, 2022. Fonte: Site da artista (2023).

Em uma outra colagem da série (fig. 26), vê-se cinco recortes de retratos de pessoas negras diante de um cenário idílico e colorido, com altos penhascos e quedas de cachoeiras. Todos os indivíduos receberam uma auréola, como se cada um tivesse o seu próprio sol. O tom sépia das fotografias, que deixa evidente a sua carga de passado, contrasta com as cores fortes e alegres dos fragmentos inseridos através da colagem. Os sujeitos receberam adornos, joias ou objetos que configuram uma nova realidade, diferente daquela de escravizado, denotando a cura das fotografias.

Da esquerda para a direita, uma mulher traz consigo o livro *Úrsula*, obra inaugural da literatura afro-brasileira, publicado em 1859 por Maria Firmina dos Reis; um homem carrega um barril nos ombros, cujo interior recebeu um globo terrestre rodeado por borboletas, simbolizando a liberdade e a possibilidade dessas pessoas de desbravar os

mares e conquistar o mundo, mas agora de acordo com o seu desejo e não pela imposição do tráfico negreiro; no meio vemos uma mulher com uma espada brilhante e, ao seu lado, um homem cujo fardo nas costas não é mais tão pesado, pois se transformou em um cesto de flores coloridas, onde pousa um passarinho; por fim, uma mulher leva na cabeça um vaso de comigo-ninguém-pode, planta de nome sugestivo que é conhecida por espantar o mau olhado.



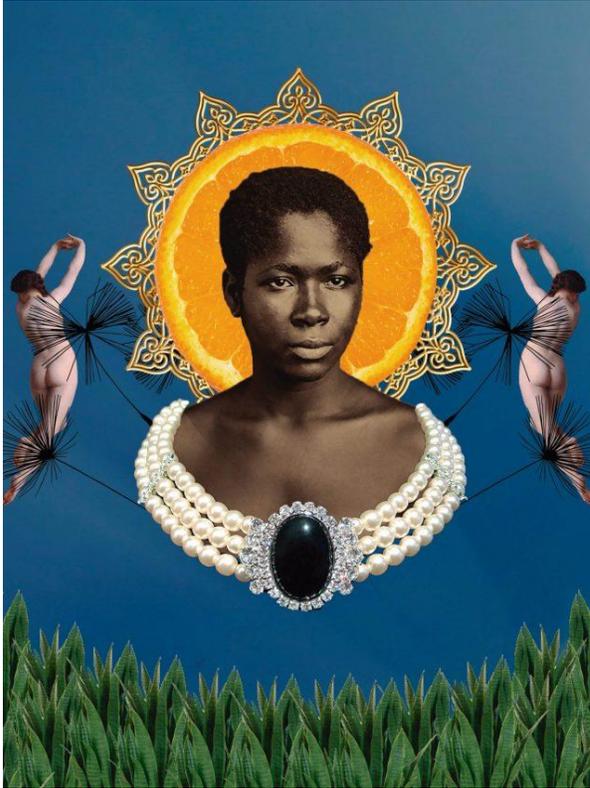
**Figura 27.** Vista de nove trabalhos da série *Afetocolagens* na exposição *Um Defeito de Cor*.

Fonte: Fotografia da autora (2022).

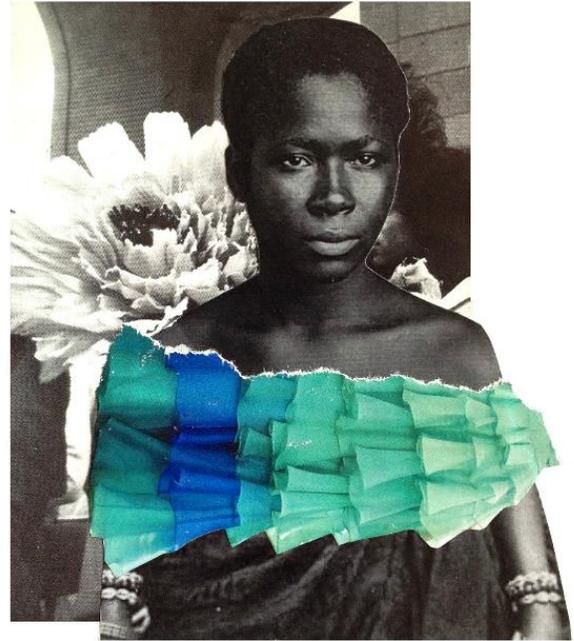
Giana de Dier foi escolhida para estar “junto” de Silvana Mendes por alguns motivos em específico: o mais significativo e que merece ser desdobrado é o fato de ter conhecido o trabalho de ambas as artistas através da rede social *Instagram*. Considero importante salientar que muito do meu trabalho e de outros pesquisadores se dá também no meio digital, mas não somente através da consulta a sites de museus e de acervos. Em redes como o *Instagram*, é possível se atualizar sobre a produção dos artistas, ver os bastidores de montagens de exposições, dentre muitas outras possibilidades. Em um primeiro momento, conheci o trabalho de Silvana Mendes e, ao me deparar com a sua produção em colagem, passei a acompanhá-lo. Foi então, através de um compartilhamento da própria Mendes, que vim a ter contato com o trabalho da panamenha Giana De Dier. Percebe-se, assim, como as redes sociais podem possibilitar o enriquecimento da pesquisa, fazendo com que de maneira muito rápida e acessível, se possa acompanhar a produção de artistas dos mais diferentes lugares.

Além disso, identifiquei que as duas artistas fizeram colagens a partir de um mesmo retrato e me pareceu interessante olhar para as duas obras ao mesmo tempo, apontando de que forma elas se diferenciam. Noto que no trabalho de Mendes há um tratamento da fotografia antiga, recurso possível graças às ferramentas digitais; assim, a pele da mulher ganha uma leve coloração e brilho, que ajudam a compor a atmosfera ficcional proposta pela artista. Já na colagem de Dier, de natureza analógica, a fotografia se encontra mais próxima da original, obedecendo a coloração em preto e branco e evidenciando a sua granulação.

Na colagem de Mendes, o fundo é composto por um azul vivo e sólido, enquanto na colagem de Dier se observa uma outra fotografia em preto e branco, cujo destaque está na textura de uma flor com pétalas volumosas. Coincidentemente, Dier também explora o azul, mas desta vez em tons mais suaves, referente ao fragmento de um vestido com muitos babados inserido de forma horizontal no colo da mulher. Apesar das diferenças formais, constata-se que as duas artistas buscaram evocar beleza e sofisticação como recurso para promover a cura de ambas as fotografias. De forma também afetiva, porém mais intimista, Dier cria um clima romântico para a mulher retratada, enquanto Mendes segue a linha de uma estética alegre e extravagante.



**Figura 28.** Silvana Mendes, *Série Afetocolagens: Reconstruindo Narrativas Visuais de Negros na Fotografia Colonial*, 2019. Fonte: Site da artista (2023).



**Figura 29.** Giana de Dier, *Série El Canto de Amelia*, 2018. Fonte: Site da artista, (2023)

Giana De Dier (Panamá, 1980) se formou em Artes Visuais na *Facultad de Bellas Artes, Universidad de Panama* e tem participado de exposições desde 2009. Em seu *site*, a artista informa que o seu trabalho “examina a luta, as expectativas falhadas e a herança de um povo deslocado — os imigrantes afro-caribenhos convocados para trabalhar no Canal do Panamá no início do século XX”. Acredito ser relevante apresentar a perspectiva de uma artista negra da América Central, uma vez que o contexto de suas experiências dialogam muito com o da mulher negra brasileira. Desde 1992, em 25 de julho, se comemora o Dia Internacional da Mulher Negra Latino-Americana e Caribenha, que consiste em uma importante ferramenta para dar visibilidade ao combate do racismo estrutural vivenciado e compartilhado por afro-descendentes em todas as Américas.



**Figura 30.** Giana De Dier, *Recuperar y reconstruir la identidad como ejercicio de resistencia*, 2021, 30 x 30 cm. Fonte: Site da artista, (2023).

Na série *Recuperar y reconstruir la identidad como ejercicio de resistencia* (2021) a artista comenta que:

Em resposta às imagens normalizadas e aos estereótipos predominantes do corpo negro, esta série procura ir contra os sistemas limitantes de representação. Ao mostrar retratos de mulheres exercendo atividades de lazer olhando para o observador, são criados novos espaços visuais nos quais a autorrepresentação é ampliada, além de documentar conquistas pessoais e momentos significativos de suas vidas. (DIER, 2023, s/p., tradução nossa)<sup>15</sup>

Na imagem anterior (fig. 30), apesar da artista não usar cores de grande contraste com a fotografia, a ideia de *passado* e *presente* é garantida pela sobreposição de recortes, pelo fragmento inserido nas mãos da mulher retratada e pela câmera que aponta para o observador. Mais uma vez, o efeito curativo da colagem opera a partir da inserção de objetos e experiências que foram negadas às pessoas negras. Assim, aquela que foi retratada de forma exotizante, agora é quem fotografa e observa. Da mesma forma, em um outro trabalho da série (fig. 31), vemos uma mulher sentada em uma cadeira de balanço acompanhada de um belo gramofone. Tal atividade, repousar confortavelmente para escutar música, pode parecer algo simples, mas era inimaginável na realidade de pessoas escravizadas.

Essas duas obras são uma pequena amostra das colagens de Giana De Dier. Ao visitar o seu *site* ou sua página na rede social *Instagram*, encontra-se inúmeras séries de colagens analógicas e digitais, um trabalho primoroso, tanto em sua beleza quanto em sua capacidade de ressignificar e curar fotografias de arquivos coloniais. Assim, a partir dessa breve análise da produção de De Dier, espero que a artista venha a ser mais conhecida no Brasil e, tão logo, possa ter seu trabalho exposto aqui.

---

<sup>15</sup> Texto original: En respuesta a imágenes normalizadas y estereotipos imperantes del cuerpo negro ésta serie busca ir en contra de sistemas de representación limitantes. Al mostrar retratos de mujeres ejerciendo actividades de ocio mirando fijamente al observador, se crean nuevos espacios visuales en los que se potencia la auto-representación además de documentar logros personales y momentos significativos de sus vidas (DIER, 2023, s/p.).



**Figura 31.** Giana De Dier, *Recuperar y reconstruir la identidad como ejercicio de resistencia*, 2021, 30 x 30 cm. Fonte: Site da artista, (2023).

## 2.2.2 Sasha Huber e Frida Orupabo

Nesta seção, apresento duas artistas internacionais descendentes da diáspora africana, que também abordam as políticas de memória e pertencimento em relação aos sujeitos negros. Ambas são cidadãs europeias e cresceram precisando lidar com as particularidades de ser uma mulher negra no velho continente. Sasha Huber (1975) nasceu em Zurique, Suíça, filha de mãe haitiana e de pai suíço; atualmente, ela vive e trabalha em Helsinki, Finlândia. Frida Orupabo (1986) nasceu em Sarpsborg, Noruega, filha de mãe norueguesa e de pai nigeriano; vive e trabalha em Oslo, Noruega.

O primeiro encontro com o trabalho da artista Sasha Huber se deu através do livro *Rastros e raças de Louis Agassiz: Fotografia, Corpo e Ciência, Ontem e Hoje* (2010), organizado por ela em conjunto com Maria Helena P.T. Machado. Esse projeto foi realizado durante a 29ª Bienal de São Paulo (2010). Mas o contato de Huber com o Brasil começou um ano antes, quando esteve no Rio de Janeiro para dar andamento aos projetos *Demounting Agassiz* e *Rentyhorn*. Através deles, de forma resumida, Huber tem buscado renomear locais que foram nomeados em homenagem ao teórico do racismo científico Louis Agassiz.

Durante a residência artística de dois meses no Rio, redescobrimos lugares onde Agassiz desenvolvera seus estudos científicos de formações glaciais. Firme defensor da gênese divina, diferentemente de Darwin, Agassiz também acreditava na existência de geleiras nos trópicos durante a última era glacial. [...] Com auxílio local, redescobrimos três locais que ainda guardam seu nome: Pedra Agassiz, Furnas de Agassiz e Praça Agassiz. (HUBER, 2010, p. 141)

Na obra *Tailoring Freedom* (2021), Huber reproduziu em placas de madeira os daguerreótipos feitos pelo fotógrafo Joseph T. Zealy (1812-1893) de Renty e sua filha, Delia; os dois escravizados estão nus e destituídos de dignidade. Através da técnica de grampeamento, a artista vestiu Renty com um terno inspirado em Frederick Douglass (1818-1895) e Delia em um vestido inspirado em Harriet Tubman (1849-1913), dois abolicionistas importantes na história dos Estados Unidos. Zealy realizou essa série fotográfica em uma fazenda da Carolina do Sul (EUA) no ano de 1850. Além de Renty e

Delia, em 2022, Huber deu andamento à série, vestindo e calçando os retratos de Alfred e Jem (fig. 33 e 34), dentre outros escravizados fotografados por Zealy.



**Figura 32.** Sasha Huber, *Tailoring Freedom*, 2021. Grampos de metal em fotografia sobre madeira, 97 x 69 cm.

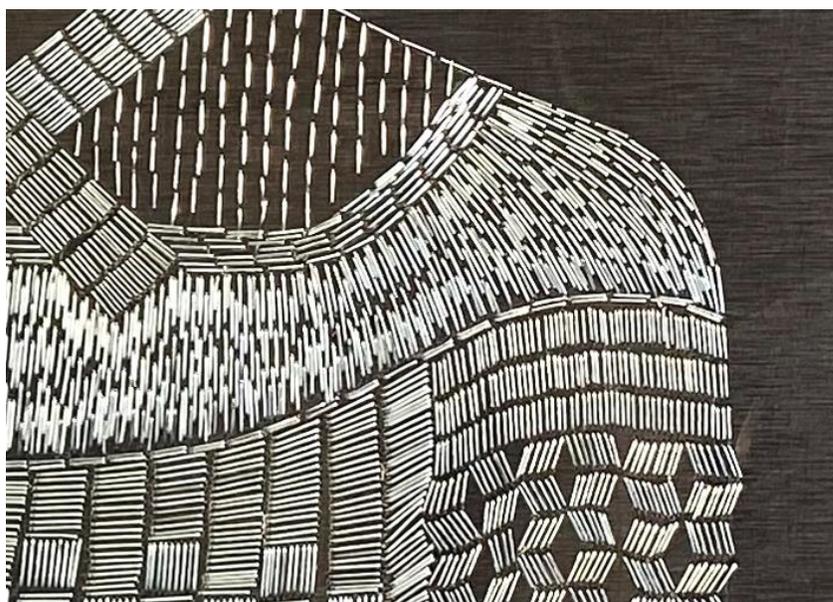
Fonte: Site da artista (2023).

O material peculiar foi escolhido em alusão aos castigos que eram praticados contra os escravizados a partir da pistola de grampos de metal. Apesar desses trabalhos não serem propriamente colagens, visto que o procedimento de adicionar grampos sobre a imagem difere da inserção de fragmentos de imagem, considero que o conjunto formado pelas pequenas peças de metal geram um efeito análogo ao da colagem. Percebe-se nitidamente o acréscimo de “uma parte” que traz novos sentidos para a fotografia apropriada. Aqueles que haviam sido fotografados para fim científicos e etnográficos, ganham vestimentas reluzentes, uma espécie de armadura de gala, que cura e protege os seus corpos no presente de todo o mal que lhes fora causado no

passado. Como diz o título, a artista faz uma (alta) costura da liberdade — o termo *tailoring* pode ser entendido, neste caso, como alfaiataria ou como o ofício do alfaiate.



**Figura 33 e 34.** Sasha Huber, *Tailoring Freedom – Alfred*, 2022, 49 x 69 cm.  
Fonte: Site da artista (2023).



**Figura 35.** Sasha Huber, Detalhe de *Tailoring Freedom*, 2021.  
Fonte: Site da artista (2023).

O trabalho de Frida Orupabo, em relação à forma, é, provavelmente, o mais diferente dentre os mapeados. Em vez de colagens bidimensionais, que podem facilmente ser acomodadas nos limites da moldura, as obras de Orupabo são planas, mas ao mesmo tempo flertam com a tridimensionalidade. Na imagem abaixo (fig. 34), pode-se observar essa peculiaridade: braços, pernas, troncos e cabeças de mulheres negras são conectados pela artista a partir de um tipo de “tachinha”, como se fossem manequins articulados que posteriormente figurarão em determinada pose. As impressões fotográficas são coladas em material rígido e recortadas na linha da silhueta desses corpos. Tais estruturas são fixadas com alguma distância da parede ou colocadas de pé em uma superfície, o que lhes confere o caráter escultural. Mesmo com todas essas diferenças, os trabalhos de Orupabo são tratados como colagens, por mim e por críticos e curadores, uma vez que a operação de justaposição de fragmentos de naturezas diversas é facilmente percebida.



**Figura 36.** Frida Orupabo, *Two Women*, 2021.  
Fonte: Site da artista (2023).

A forma com que a artista desorganiza esses fragmentos de corpos faz com que as imagens do passado sejam curadas a partir do estranhamento que geram para aqueles que as olham. Além disso, outros aspectos interessantes das colagens de Orupabo são o tamanho em escala humana (fig. 39) e os “olhares” (fig. 37 e 38). Essas duas características juntas impõe a presença das mulheres no espaço expositivo de forma única. Segundo a artista:

Os meus trabalhos não são silenciosos, eles falam para quem olhar para eles. [...] a maioria das figuras olha diretamente para você; te obriga a vê-las, mas elas também te veem. Criar trabalhos que ‘olham de volta’, para mim, é questionar uma ‘mirada branca’ e sua percepção do corpo negro. (ORUPABO, 2021)



**Figuras 37 e 38.** Frida Orupabo, *Sem Título* (ambas as obras).  
Fonte: Site da artista (2023).



**Figura 39.** Vista das obras de Frida Orupabo na 34ª Bienal SP.  
Fonte: Site Fundação Bienal (2023).







**Figura 41.** Denilson Baniwa, Performance *Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*. HD vídeo, 16:9, cor, som, 15min, 17 nov. 2018.  
Fonte: Site do artista (2023).

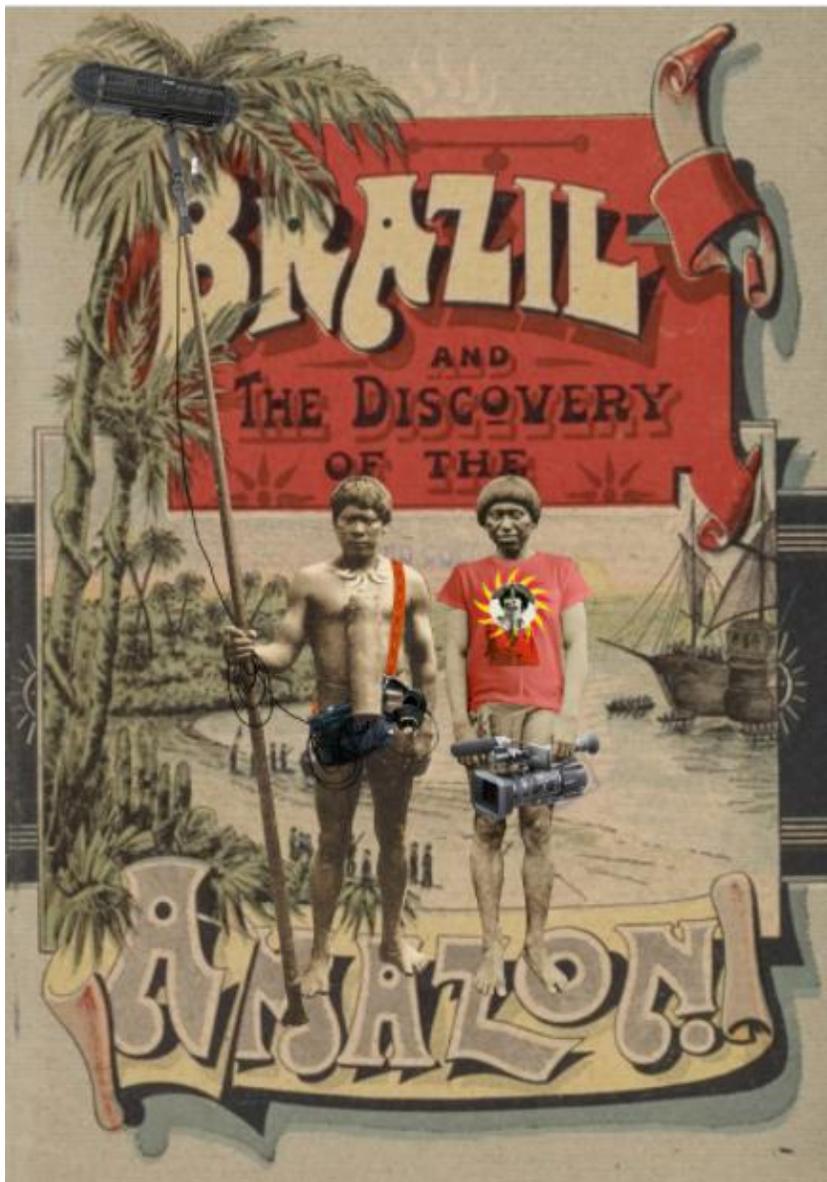
Começo mencionando os trabalhos produzidos para a exposição *Vaivém*, pois esse foi o primeiro momento que tive contato com as colagens de Baniwa. Além das várias obras comissionadas nessa ocasião (fig. 43), um vídeo também foi produzido, sob o título de *Vaivém Histórico*, em que o artista apresenta o seu processo de busca por revistas e o processo da colagem de fato (fig. 42).



**Figura 42.** Denilson Baniwa, *Vaivém Histórico*, 2019, Vídeo, 20'38".  
Fonte: Site do artista (2023).



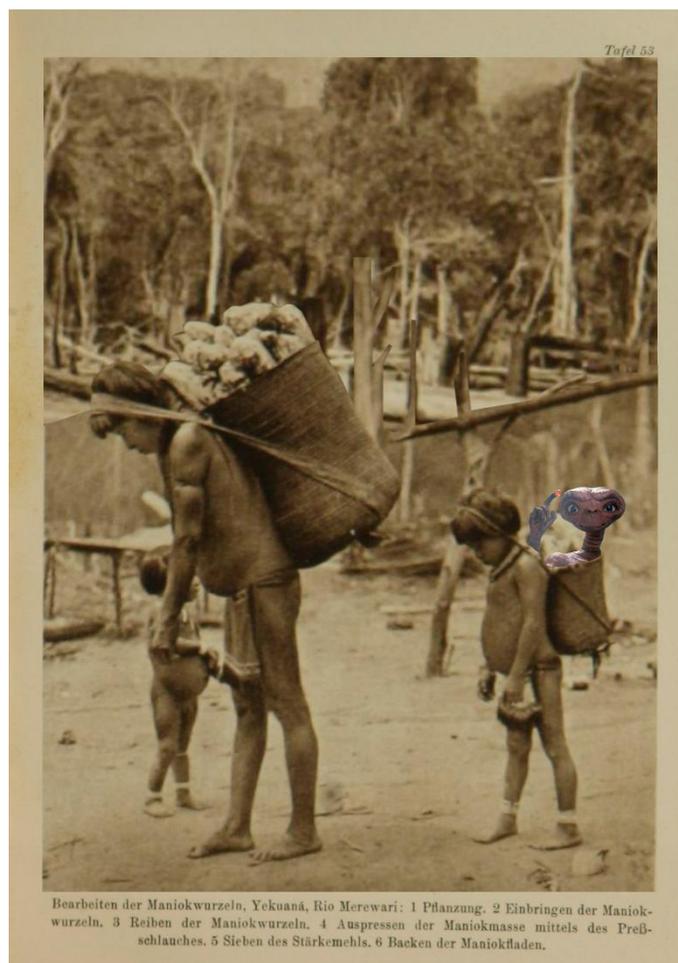
**Figura 43.** Denilson Baniwa, *Voyeurs*, 2019. 40 x 51,5 cm.  
Fonte: Site do artista (2023).



**Figura 44.** Denilson Baniwa, *Caçadores de ficções coloniais*, 2021.  
Fonte: Site do artista (2023).

*Caçadores de ficções coloniais* (fig. 44) integra a série *Ficções Coloniais* (2021), composta por doze colagens digitais, produzidas por Baniwa a convite da revista *Zum* para a edição de número 20, publicada em maio de 2021. Nessa série, Baniwa intervém ironicamente, inserindo ícones da cultura pop e do cinema, em fotografias de povos indígenas produzidas e difundidas por Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) no entresséculos XIX e XX. Em suas colagens, o procedimento artístico de cura se dá de

diferentes formas; em algumas delas, as fotografias de arquivo ganham inserções de elementos estranhos àquela cena (fig. 45), enquanto em outras, um cenário inventado digitalmente é povoado por indivíduos retirados dessas fotografias (fig. 44).



**Figura 45.** Denilson Baniwa, *E.T.*, 2021.  
Fonte: Site do artista (2023).

Koch-Grünberg foi um etnologista e explorador alemão, considerado um dos fundadores da pesquisa de campo moderna e dos estudos ameríndios. Destacam-se não só os seus relatos de viagens, mas também as suas fotografias realizadas durante as expedições. Dentre as diversas expedições que realizou pelo norte do Brasil, de 1903 a 1905 explorou os rios Japurá e Negro. Seu protocolo de expedição, junto às suas

pesquisas sobre os baniwa, foi publicado em Berlim entre 1910 e 1911 sob o título *Zwei Jahre Unter den Indianern - Reisen in Nord West Brasilien, 1903-1905*. A principal obra de Koch-Grünberg, *Vom Roroíma zum Orinoco*, compreende seis volumes que abrangem a etnologia, a mitologia e o folclore da região de Roraima e da bacia do Orinoco. Baseando-se nesta obra, Mário de Andrade extraiu os traços básicos de seu famoso herói Macunaíma.



**Figura 46.** Indígena do povo Taurepang, 1911-1913.

Fonte: Fotografias de Koch-Grünberg no acervo do Arquivo Nacional.

Sobre a produção dessa série de colagens, Denilson relata:

Não por acaso, eu escolhi trabalhar com estes registros, Koch-Grünberg tem uma importância muito grande para o território onde eu nasci, região do Rio Negro, interior do Amazonas. Trabalhar com as fotografias deste etnólogo alemão é dialogar e navegar em dois aspectos caros a mim: o Eu pertencente ao milenar povo Baniwa e o Eu urbanoide que ama cinema, quadrinhos e fotografia. Junto com outros da minha idade, também fomos os que tiveram contato com uma educação que retroalimentava a ficção colonial, o que chamo de lavagem cerebral do Estado. Eu cresci aprendendo com os mesmos livros escolares que alunos do Sul ou Nordeste acessavam. Fui convencido que Pedro Álvares Cabral descobriu o Brasil e os índios precisavam ser integrados à sociedade para que virassem de cidadãos reais. (BANIWA, 2021)

Ao realizar esse trabalho, através da colagem, Baniwa traz humanidade para esses sujeitos e novos sentidos para as imagens que, por séculos, ajudaram a ilustrar a visão objetificadora dos povos indígenas. Ademais, ele também insere a reflexão sobre ser um brasileiro indígena no século XXI, que foi educado a partir da narrativa colonial e precisou desconstruir em si mesmo a crença de ser um personagem ficcional, descoberto e inventado pela história do Brasil. Assim, ao dar celulares (fig. 43) e câmeras filmadoras (fig. 44) para os indivíduos das fotografias antigas, Baniwa se torna o “roteirista de sua própria ficção” e nos fornece novas chaves de leitura para o tempo passado.

Diferentemente de Baniwa, Gê Viana não cresceu em uma aldeia, vindo a descobrir suas raízes indígenas posteriormente quando já estava frequentando a faculdade de Artes Visuais na UFMA. A série *Paridade* é o primeiro trabalho dentre os exemplos estudados onde a própria artista produz fotografias para compor as colagens juntamente com as fotografias do passado. Sobre esse processo, Gê Viana explica:

O meu trabalho se desenvolve no ato de fotografar corpos que assume vários recortes com a fotomontagem, retornando um segundo corpo e gerando lambe-lambes em experimentos de intervenção urbana/rural. Venho na busca por uma expressão artística não linear, lanço-me sobre a pesquisa do corpo performático e dos corpos abjetos pela cultura colonizadora hegemônica e seus sistemas de arte e comunicação, (corpos marginalizados e invisibilizados). [...] Aciono um gatilho de mudança nesse banco de dados. Pego uma imagem de arquivo com esse recorte histórico e coloco outra, rasgando, respirando... É a imagem remixada, alterada, fragmentada. Adulterada mesmo. (VIANA, 2020)

Depois de fotografar conhecidos ou mesmo passantes da cidade de São Luiz do Maranhão, Viana pesquisa fotografias de pessoas indígenas em arquivos coloniais em busca daquelas que podem ter um senso de paridade com a imagem de seus descendentes do presente. A artista nomeia esses diferentes tempos de camadas, apontando o nome de quem figura em cada uma delas, como se pode ver nos títulos dos trabalhos abaixo (fig. 47 e 48).



**Figura 47.** Gê Viana, Série *Paridade* (primeira camada: Hildenehomem Sousa, segunda camada: Little Big Man Oglala Sioux), 2018.  
Fonte: Galeria Superfície (2023).



**Figura 48.** Gê Viana, *Série Paridade* (primeira camada: Raimundo Mutirão Santa Luzia, Maranhão, segunda camada: Anciã do povo botocudo, fotografia de Marc Ferrez), 2017.  
Fonte: Galeria Superfície (2023).

Ademais, não poderia deixar de mencionar a importância que a artista dá ao ato de trazer o seu trabalho novamente para a rua. Além de expor as colagens, ou fotomontagens, em mostras do campo da arte, Gê Viana aplica as fotografias pelos muros da cidade a partir de cartazes lambe-lambe. Para Viana é imprescindível que aqueles que foram retratados possam se ver no trabalho, por isso a escolha de transportá-los para o espaço público (fig. 49 e 50).



**Figura 49.** Cartaz lambe-lambe de Gê Viana nas ruas de São Luiz do Maranhão.  
Fonte: Galeria Superfície (2023).



**Figura 50.** Artista Gê Viana em frente a um dos seus cartazes.  
Fonte: Galeria Superfície (2023).

Sempre pensei em arte como um sistema que devesse ser sincero. Para mim, a arte deve servir às necessidades profundas de quem a produz, senão corre o risco de tornar-se superficial. O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente. Se lhe toca o azul, trabalhe, pois com o azul. Se lhe tocam os problemas relacionados com a sua condição no mundo, trabalhe então com esses problemas. No meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra. Olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de comportamento que traz muito de preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão. [...]

Pensar em minha condição no mundo por intermédio de meu trabalho. Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Este tem sido o meu fazer, meu desafio, minha busca. (PAULINO, 1997)

### 3 Rosana Paulino e outras musas

Na imagem abaixo (fig. 51) vemos duas mulheres diferentes, uma, a musa, a outra, a artista. O trabalho que Rosana Paulino apresenta é *Musa paradisíaca* (2018), uma das várias colagens da série de mesmo nome. Introduzir a obra junto de sua criadora, trata-se de uma estratégia necessária na retórica dessa pesquisa, visto que desvelar a identidade da artista é uma informação imprescindível para o(a) leitor(a).



**Figura 51.** Rosana Paulino junto da obra *Musa Paradisíaca* (2018) na abertura da exposição *Rosana Paulino: A costura da Memória* no Museu de Arte do Rio (MAR) em 13/04/2019. Foto: Daniela Paoliello

Além da mulher das fotografias em preto e branco, também vemos outra musa. Neste caso, a fruta banana, em amarelo vibrante, cujo nome científico é *Musa paradisíaca*. Observando os outros retalhos de algodão, que somam o total de nove retângulos de tamanhos variados, vemos ali outras imagens estampadas, dentre elas: clássicos azulejos portugueses em tom de azul, passarinhos bicando cachos de banana, a frase *YES, NÓS TEMOS* escrita repetidas vezes em vermelho com tipografia de máquina de escrever e, por fim, o quadril de um esqueleto humano. Todos esses retalhos estão costurados entre si com uma linha preta grossa em pontos bem visíveis; observa-se também alguns fios soltos.

*Musa paradisíaca* foi exibido pela primeira vez na mostra *Rosana Paulino: a costura da memória*, que ocorreu na Pinacoteca do Estado de São Paulo com a curadoria de Valéria Piccoli e Pedro Nery. Essa exposição foi uma espécie de retrospectiva da trajetória da artista, composta por um conjunto de 130 trabalhos produzidos entre 1993 e 2018. Dentre eles, foram apresentados diversos trabalhos provenientes da pesquisa de Rosana com arquivos fotográficos do Brasil oitocentista, iniciada em 2012, transparecendo a importância dessa pesquisa nas obras produzidas na última década. Assim como essa exposição fez, no primeiro subcapítulo, falarei brevemente da trajetória de Rosana, visto que o trabalho com fotografias, de forma geral, já aparece em sua produção desde meados dos anos 90. No segundo subcapítulo, dedico-me a uma análise aprofundada da série *Musa paradisíaca*. Por último, discuto sobre a fotografia *Negra com o seu filho* (c.1885), de Marc Ferrez, e a sua presença em trabalhos de outros artistas.

### 3.1 Álbum de fotos de uma trajetória

Sabe-se que conhecer a biografia do artista é essencial para compreender em profundidade sua poética; no caso de Rosana, contudo, eu diria que essa etapa da pesquisa é incontornável, uma vez que a sua vivência identitária será o mote primeiro de seu impulso artístico. Ela nasceu em 1967 e cresceu na cidade de São Paulo, no bairro periférico da Freguesia do Ó<sup>16</sup>, criada por sua mãe, junto de suas três irmãs. Esses são alguns dos dados que se sabe sobre o passado de Rosana, pois “informações sobre sua criação e educação são poucas e ela se mostra como uma pessoa reservada, que foca as atenções à sua produção visual” (FELINTO, 2016). Sobre esse momento, Paulino menciona como dados importantes o fato de ter aprendido a bordar com a mãe, um fazer que irá atravessar sua produção, mas não da forma como ele é socialmente concebido, ou seja, uma prática delicada ligada ao universo feminino. Além disso, ela lembra que sempre foi incentivada a pensar de forma artística:

Na infância, eu subia muito em pé de árvores, brincava na rua, e isso já levava a uma curiosidade, a uma criatividade. E minha mãe tinha uma coisa muito legal: ela achava que a gente tinha que fazer nossos brinquedos. Aqui atrás passava um braço do Tietê, então a terra aqui é muito plástica — terra perto de rio é muito maleável. Minha mãe fazia aquele barro, aquela argila, pra gente brincar. Era o dia inteiro fazendo tartaruginha, boizinho. Depois punha no sol para secar e então pintava e punha perninha. [...] Minha mãe fazia muitos móveis para as bonecas da gente. A mesinha, a cadeirinha, pegava a caixa de sabão em pó, abre aqui, abri ali, encaixa uma roda. Tudo isso já vai formando uma curiosidade estética, um senso estético. (PAULINO, 2018)

Em uma entrevista com Rosana, o crítico Hans Ulrich Obrist (2020, p.177) comenta que, “[...] há uma obra de arte que o artista considera ser o início de sua prática, depois das obras de estudante, há o começo do trabalho, que é geralmente o número um no catálogo *raisonné*” e, então, questiona: “Qual foi a primeira obra que você sentiu marcar o começo do seu catálogo *raisonné*?”; Rosana responde:

---

<sup>16</sup> Na tese da pesquisadora Renata Felinto (2016), que também investiga a poética de Rosana Paulino, ela descreve a Freguesia do Ó, bairro da Zona Norte da cidade de São Paulo, como “lugar que constitui o berço das escolas de samba mais importantes da capital, onde concentram-se importantes terreiros de candomblé, lugar histórico onde vivem famílias negras tradicionais, diríamos um aquilombamento urbano.”

*Parede da Memória*. Na realidade, não tem muita diferença de obra de estudante e obra profissional, porque antes da *Parede da Memória* eu já tinha ganhado um prêmio com uma obra, quando eu ainda era estudante. *Parede da Memória* é uma obra de estudante. Eu estava no quarto ano da universidade quando fiz essa obra. No meu caso, não tem uma diferença marcante entre as obras de estudante e obras de artista, mesmo porque na exposição da Pinacoteca, por exemplo, que é quase uma retrospectiva, está cheio de obras de estudante. (PAULINO, 2020, p.177 e 178)

Tanto a referência ao bordado aprendido com a mãe e às experiências estéticas da infância, como a afirmação de que os trabalhos de estudante são de extrema importância na sua trajetória, denotam a forma particular que Rosana pensa sua produção artística e revelam a importância que ela dá para suas raízes. Esse perfil maduro e confiante, foi algo que não passou despercebido durante os anos de sua formação acadêmica. “Ela sempre me chamou a atenção pela qualidade do seu trabalho e por seu posicionamento sempre combativo dentro do departamento”, lembra Tadeu Chiarelli, que foi professor da artista na graduação. Rosana é formada em Bacharelado em Artes Visuais, com ênfase em Gravura pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Em 1994, Chiarelli convidou a jovem artista Rosana para expor *Parede da Memória* na mostra coletiva *A Fotografia Contaminada*, realizada no Centro Cultural São Paulo. Ainda no mesmo ano, Rosana realizou sua primeira exposição individual na *Mostra dos Selecionados do Centro Cultural São Paulo*.

Provavelmente, *Parede da Memória* é, dentre todos, o trabalho que possui maior fortuna crítica; nesse sentido, aqui irei me deter a destacar somente de que forma a fotografia é utilizada. Trata-se de fotografias de um álbum de família da própria Rosana que são reduzidas e replicadas através da tecnologia disponível na época, o xerox. A primeira crítica recebida por *Parede da Memória* foi feita por Annateresa Fabris, na época, também professora de Rosana. Fabris apontou algumas questões que acompanham o trabalho da artista até hoje e vão ao encontro de questões que desejo dar ênfase:

No início dos anos 70, toma corpo uma tendência denominada *story art*, que tem como objetivo estabelecer relações entre acontecimentos e sentimentos, memória e presente a partir de um “lugar mental” particular. A *story art*, que permite o confronto entre uma história particular e a História, pressupõe uma experiência temporal ampliada, para a qual confluem tanto vivências pessoais quanto vivências familiares. Vinte anos depois, Rosana Paulino elabora a *story art* de sua família graças à constituição de uma genealogia peculiar, feita de escapulários que se articulam em linhas imaginárias, dando vida a uma rememoração fictícia e aleatória. O fato de Rosana Paulino acumular fragmentos da identidade familiar e organizá-los como relíquias transforma sua operação numa tomada de posição lateral à História, que se identifica com a crônica e com a visão feminina de uma temporalidade móvel. [...] Rosana Paulino não é apenas uma artista que reconstrói uma história familiar. É uma artista negra, que desconstrói diferentes estereótipos sociais e estéticos, envolvendo em suas operações questões relativas à raça, à identidade e à sexualidade. Trabalhar com fotografias de família adquire, nessa perspectiva, um novo significado, aproximando Rosana Paulino da prática de artistas afro-americanos, que conferem um papel determinante à auto-representação e à caracterização pessoal e social do negro, para além de dados puramente estatísticos. (FABRIS, 1998)

A *story art* de Rosana conta a sua história e a de onze familiares ao mesmo tempo que fala de milhares de sujeitos em diáspora. Tanto brasileiros, quanto aqueles que têm a mesma ascendência mas foram “destinados” a outros países. Quando Fabris menciona artistas afro-americanos, ela pode estar se referindo tanto à Romare Bearden (1911-1988) ou outros artistas que participaram da *Harlem Renaissance*, quanto a artistas mais recentes, como Radcliffe Bailey (1968 -), que também utiliza fotografias afetivas em seus trabalhos, ou Kara Walker (1969 -), que reflete sobre a imagem da mulher negra na sociedade estadunidense.

A partir do uso das fotografias de sua família, Rosana contrapõe a história social coletiva com a sua história pessoal, desconstruindo, assim, estereótipos sempre relacionados a pessoas negras no Brasil. É interessante observar como o desejo de confrontar a história oficial sempre esteve presente na sua produção, como nos aponta o texto de Fabris, mesmo quando ela ainda não apresentava símbolos que dessem a ver a formação do país. Esse seria, então, apenas o início da produção crítica suscitada pela produção pauliniana; pareceu-me importante abordá-lo para mostrar a formação de um vocabulário artístico próprio que terá continuidade frutífera, podendo ser visto nas obras que irei apresentar ao longo do capítulo.

Na série *Bastidores* (1997), que Rosana também recorre a fotografias de mulheres de sua família, a temática é outra: uma alusão a diferentes formas de violência sofridas pela mulher negra no Brasil. Esse é outro trabalho bastante comentado desde de sua primeira exposição, sobretudo a partir de abordagens sobre a arte feminista. Naquele momento, Rosana ainda pensava a fotografia a partir do âmbito familiar; contudo, já era possível perceber como o trabalho vinha ganhando um sentido de coletividade mais amplo. É importante resgatar alguns dados do contexto da época, como o fato do Brasil ter recém-completado, em 1988, 100 anos de abolição da escravidão, bem como o fato de estar preparando grandes comemorações para o aniversário de 500 anos de achamento dessa terra. Todavia, mesmo diante desses marcos históricos, no campo das artes visuais, ainda era pouco expressiva uma produção que fosse crítica ao passado colonial brasileiro. Nesse sentido, os trabalhos da série *Bastidores* parecem ter sido um ponto de amadurecimento e de transição na trajetória de Rosana. Sobre esse momento, a artista reflete:

No início, realmente, lidei com as fotografias de família; era muito jovem, tinha 20 e poucos anos quando fiz esses trabalhos. Meus primeiros trabalhos fiz com 25, 27 anos, e ainda estava muito naquele universo familiar. À medida que eu fui crescendo e ganhando idade, maturidade e experiência, não pude deixar de pensar o Brasil. No início eu parto de um microcosmo que é a imagem familiar, e tenho que passar para uma visão mais macrocós mica da sociedade. Chega um momento em que eu fico num impasse, se eu quiser pensar essa sociedade brasileira, tenho que ampliar também minha fonte fotográfica; só meu arquivo familiar não vai dar conta. Quando amplio minha visão, me deparo com outras imagens, como, por exemplo, a pesquisa das amas de leite, que vai levar às imagens da mulher que é a mulher de frente, de perfil e de costas, que vai dar início ao *Assentamento*, o qual inicialmente era apenas um trabalho e que hoje chamo de projeto. São seis anos trabalhando com essa pesquisa. (PAULINO, 2019, p. 25)

A “pesquisa das amas de leite”, mencionada por Rosana, tem início em uma série de desenhos e, posteriormente, já com a presença de fotografias, se apresenta na instalação *Amas de Leite* (2007) e na instalação *As Amas* (2009). Esses trabalhos fazem parte da investigação artística realizada durante o período de doutorado, realizado também na ECA/USP e aparecem no capítulo *Imagens Produzidas* (2011, p.48) — a tese tem o título *Imagens das Sombras*. Em ambas as instalações, vemos fotografias e silhuetas de fotografias (fig. 52 e 53), mas seus usos ainda são muito discretos, se

comparados à visibilidade que terão em obras posteriores. Como relatou Rosana, esses trabalhos a levaram ao projeto *Assentamento*, que ela nomeou assim, pois o mesmo abarca vários trabalhos que irão lidar diretamente com a pesquisa de arquivos fotográficos do Brasil oitocentista.



**Figuras 52 e 53.** À esquerda: Rosana Paulino, *As Amas*, 2009; detalhe: vidro de relógio, imagem digital, parafina, pétalas de rosas brancas e fita de cetim. À direita: Rosana Paulino, *Ama de Leite*, 2007; detalhe: garrafa, imagem digital e fita de cetim.  
Fonte: (PAULINO, 2011).

Em 2012, Rosana participou da residência artística no *Tamarind Institute*, na cidade de Albuquerque, Novo México, a partir do programa *AFRO: Black Identity in America and Brazil*. Nesse programa, artistas afro-descendentes criaram litografias e realizaram um seminário em que discutiram as diferenças e similaridades das vivências de pessoas de mesma ascendência, mas que vivem em diferentes países. Os participantes foram, os brasileiros Rosana Paulino, Tiago Gualberto e Sidney Amaral, e os estadunidenses Alison Saar, Willie Cole e Toyin Odutola. Com recorrência, Rosana fala sobre como vê o quanto está avançado o diálogo sobre questões raciais no campo da arte em países como os Estados Unidos, reivindicando que podemos nos inspirar em exemplos como esse para avançar nos nossos próprios debates.

Foi nesse momento que ela deu início à série de litografias *Assentamento* (2012), o primeiro conjunto de trabalhos em que a artista se apropriou de arquivos fotográficos

coletivos. Rosana vai se dedicar a olhar e a pensar sobre as imagens produzidas durante o século XIX relacionadas aos estudos do racismo científico e ao imaginário exótico. Esse assunto, abordado em diversas obras desde então, vem sendo comentado amplamente por críticos e pesquisadores. Foi o encontro com a mulher dessa série, e o impacto que essa imagem causou na artista, que a levou à pesquisa que está em andamento até hoje. Sobre a sua relação com a imagem mecânica, Rosana reflete:

Para mim a fotografia é uma coisa muito fantástica, é como se ela tivesse poder. Olho a fotografia com uma perspectiva meio homeopática, em que semelhante chama semelhante. Com essa mulher que era vista nessa perspectiva como um ser inferior, que levaria à degeneração, eu faço o contrário; ela vira uma semente, se você vir as primeiras imagens do *Assentamento*, que são gravuras, ela vira uma semente de onde saem raízes. (PAULINO, 2019, p. 25 e 26)



**Figuras 54, 55, 56.** Litografias da série *Assentamento* (números 1, 2 e 3). Fonte: Site da artista (2023).



**Figuras 57 e 58:** Rosana produzindo litografias da série *Assentamento*. Fonte: *Tamarind Institute*.

Ainda mencionando momentos importantes na trajetória de Rosana, no final do ano de 2015, *Parede da Memória* foi adquirida pelo acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Não se pode deixar de mencionar que essa política de aquisição deu continuidade ao trabalho iniciado nos anos 90, período da gestão de Emanuel Araújo (1940-2022). Logo em seguida, a obra participou da importante exposição coletiva *Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca*. Sobre esse momento, segue um comentário do então diretor da instituição, Tadeu Chiarelli, que denota o protagonismo da produção de Rosana Paulino no campo das artes visuais:

Se existe no Brasil algum marco da presença de uma nova postura dos artistas afrodescendentes em relação à arte e à cultura brasileira, eu acho que esse marco é a produção de Rosana Paulino. [...] Queremos trazer para o acervo da Pina trabalhos que tensionem os limites supostamente existentes entre arte e fotografia. Neste sentido, o trabalho de Rosana Paulino – *Parede da Memória* – que compramos este ano me parece exemplar. A primeira motivação para compra-lo foi pelo fato de considerarmos esse trabalho de 1994 a obra pioneira, a obra que abriu o espaço da arte contemporânea no Brasil para o surgimento dessa nova geração de artistas afrodescendentes. É uma obra que tem como fundo a própria história dessa população. No entanto, seu interesse não se esgota nesta qualidade. A artista produziu mais de 1500 patuás contendo imagens fotográficas de seus familiares. Ou seja, ao mesmo tempo em que a artista traz questões sociais nessa sua produção, essa também aponta para o fato de como a imagem fotográfica pode introduzir-se e se expandir para outras modalidades artísticas que não apenas aquela da fotografia direta. Ou seja, ao mesmo tempo que a obra me ajuda a entender mais sobre o Brasil, ela me ensina a pensar sobre as possibilidades da imagem fotográfica dentro do campo da arte atual. (CHIARELLI, 2016)

Chega-se, então, a 2018, ano da exposição *Rosana Paulino: costura da memória* e do início da produção da série *Musa paradisíaca*. Iniciei o capítulo falando dessa série e vou finalizá-lo, lançando o meu olhar para a obra que me levou a querer estudar a colagem e apropriação fotográfica na arte contemporânea brasileira.

### 3.2 Musa Paradisiaca

A escolha desta série em específico, dentre tantas outras, deve-se justamente às relações suscitadas pelo seu título, *Musa Paradisiaca*, e pela presença instigante da mulher que ele anuncia. A ideia de entidade, uma musa personificada. Outros trabalhos de Paulino apresentam figuras humanas, mas nem sempre essas são nomeadas ou adjetivadas a partir de seus títulos. Aqui, a musa paradisiaca é alguém, de certa forma, inventado por Rosana, mas que também se refere a ideia dessa bela mulher que habita os trópicos, especificamente o Brasil, e que povoa a nossa memória coletiva.

A série *Musa Paradisiaca* (a partir de agora escreverei apenas *Musa*) é composta por três colagens feitas em 2018 (fig. 59, 60 e 66) e, por pelo menos quatro outras, feitas de 2019 a 2022 (fig. 61, 62, 63 e 64), dando a entender que essa é uma série ainda em construção.



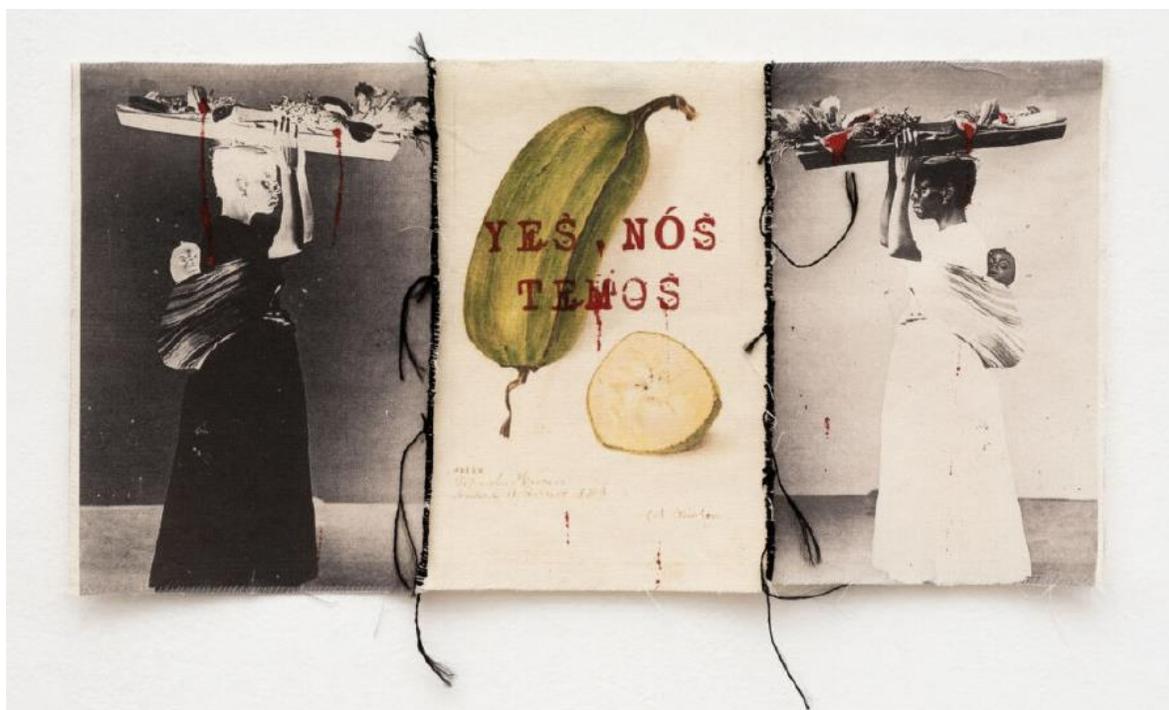
**Figura 59.** Rosana Paulino, Série *Musa paradisiaca*, Sem título, 2018, 29 x 56 cm.  
Fonte: Site da Galeria Mendes Wood.



**Figura 60.** Rosana Paulino, *Série Musa paradisíaca*, Sem título, 2018, 46 x 69.8 cm.  
Fonte: Site da Galeria Mendes Wood.



**Figura 61.** Rosana Paulino, *Série Musa paradisíaca*, Sem título, 2022, 75 x 104 cm.  
Fonte: Site da Galeria Mendes Wood.



**Figura 62.** Rosana Paulino, *Série Musa paradisíaca*, Sem título, 2019, 28.5 x 57.5 cm.  
Fonte: Site da Galeria Mendes Wood.



**Figura 63.** Rosana Paulino, *Série Musa paradisíaca*, Sem título, 2020, 28.5 x 57.5 cm.  
Fonte: Site da Galeria Mendes Wood.



**Figura 64.** Rosana Paulino, *Série Musa paradisiaca*, Sem título, 2020.  
Fonte: Site da Galeria Mendes Wood.

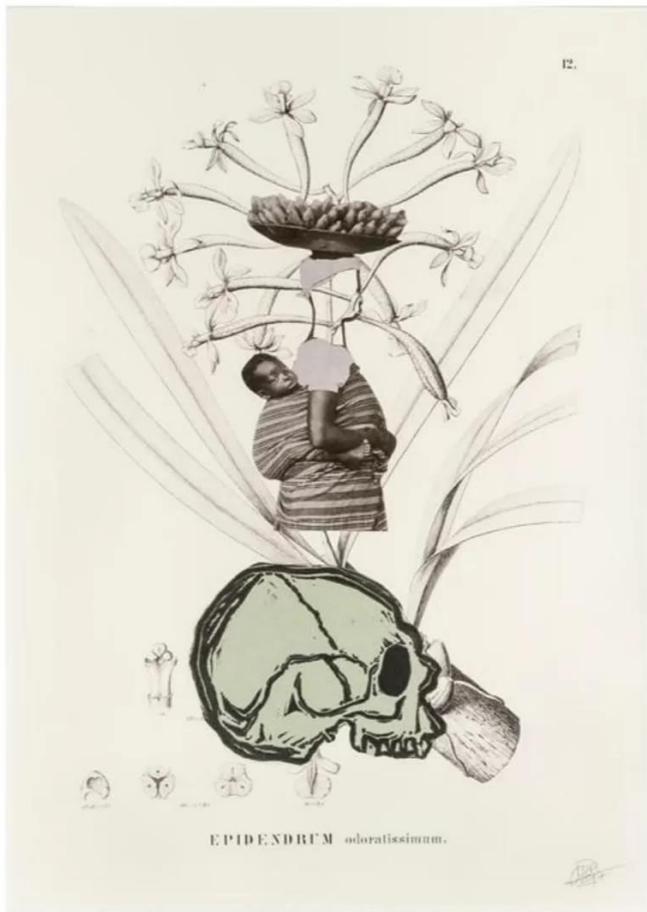
As obras da série têm em comum a presença de fotografias de aparência histórica, em que são representados sujeitos negros, além da figura da banana. A artista não classifica esses trabalhos especificamente como colagem, mas afirma a presença do procedimento em seu processo artístico. Sendo assim, compreendo que posso tratá-los dessa forma, visto que é possível perceber claramente a justaposição de imagens de universos diferentes. Além disso, as imagens são sempre impressas em tecido de algodão, cada uma em um retalho, que posteriormente são costurados entre si — na descrição de todas as obras, consta: impressão digital em tecido, tinta acrílica e costura. Algumas delas sangram o limite do tecido e outras se encontram centralizadas e dão a ver o fundo em cor branco cru. Não há arremate nas bordas dos tecidos, algo proposital, que a artista alude ao fato de que o tecido social desigual do Brasil é corroído pelas bordas ou, por que não dizer, pelas periferias. Uma escolha formal que serve de metáfora para o discurso de Rosana.

Ainda sobre a escolha dessa série, alguém poderia dizer que as séries *Paraíso tropical* (2017) e *Geometria à brasileira* (2018), ou ainda *Geometria à brasileira chega ao paraíso tropical* (2018) são “mais colagem” do que os trabalhos da série *Musa*, já que os elementos recortados são bastante visíveis, bem como as justaposições e sobreposições de fragmentos. No entanto, *Musa* corresponde melhor ao meu desejo de apontar o embate entre passado e presente, pois as fotografias apresentam o cenário em que foram tiradas, ou seja, a cena e atmosfera daquele momento estão presentes no trabalho. Além disso, nas três séries que não foram escolhidas, existe algo de delicado nas imagens, que me agradam muito enquanto trabalho, mas que não acrescentariam tanto à discussão quanto a força e o peso presente nos “blocos de imagens” que aparecem na série *Musa*.

Essas são gramáticas próprias das obras ou de uma série de obras, mencionadas com recorrência pela artista (PAULINO, 2011, p. 36 e 37). Então, é de extrema importância, estar atenta ao fato de que o uso das mesmas imagens, quando manipuladas de jeitos diferentes, irá resultar em trabalhos distintos, cujas intenções iniciais também eram diferentes. Tal argumento pode ser validado a partir da observação das seguintes obras, em que a fotografia da mulher é a mesma, mas as escolhas de como ela será trabalhada diferem bastante: em *Paraíso Tropical* (fig. 65), a imagem é praticamente

monocromática, algo muito diferente do proposto no trabalho da série *Musa* que será discutido a seguir (fig. 66).

Creio que é sempre necessário destacarmos que um impedimento em relação a um procedimento deve estar pautado não somente em aspectos puramente materiais, mas também, e principalmente, pelo modo como estamos trabalhando a junção da técnica com os objetivos (aquilo que se está discutindo, que se deseja exprimir) em um determinado trabalho. Neste sentido, temos que considerar também características que vão além do material e atingem mesmo níveis quase abstratos, subjetivos, e que orientarão a preferência por determinado meio, de modo que este seja o mais efetivo possível na transmissão e discussão daquilo que o/a artista pretende. (PAULINO, 2011, p.37)



**Figura 65.** Paraíso tropical, 48,5 x 33cm.  
Fonte: Site da Galeria Mendes Wood.

Conforme se pode observar nas imagens da série *Musa*, as obras compartilham várias semelhanças, dentre elas, o fato de que em todas vemos mulheres, exceto em uma onde vemos um homem adulto e outra em que aparece a imagem de um menino. Assim, o título da série faz referência, provavelmente, às mulheres das fotografias e os outros fragmentos vêm depois, na intenção de curar essas imagens. A seguir, irei refletir sobre uma imagem em específico (fig. 66), pensando que tais reflexões também se estendem ao conjunto de trabalhos.



**Figura 66.** Rosana Paulino, *Série Musa paradisíaca*, Sem título, 2018. 102 x 96 cm.  
Fonte: Site da Galeria Mendes Wood.

Na centralidade vertical da imagem, percebe-se a ideia da continuidade de um corpo feminino que começa na cabeça, passa pelo tronco e termina no quadril. O azulejo, matéria fria e rígida, oblitera o coração e outros órgãos vitais do corpo humano. A padronagem que, facilmente, é associada à cultura portuguesa está no centro, mas não consegue prender nosso olhar tanto quanto as imagens em mosaico que constelam ao seu redor. Ao agregá-las à azulejaria, a artista nos condiciona e, em vez de realçar a beleza dos adornos em azul e branco, leva-nos a pensar nos horrores impostos por Portugal durante o período colonial. Aqui os azulejos não são brilhantes e lustrosos, mas opacos e desgastados pelo tempo.

Logo abaixo, vê-se o osso da bacia, que nessa composição seria de um corpo feminino. A mulher negra era considerada boa parideira, como se sua anatomia pélvica fosse mais propícia à gestação ou como se houvesse algo fisiológico que a tornasse mais forte e resistente às dores do parto. Sabemos, entretanto, que não há explicação científica que comprove tais afirmações. Essas são algumas crenças que, durante o período da escravidão, eram disseminadas a fim de naturalizar a diferença com que essas mulheres eram tratadas, já que eram elas as responsáveis por parir grande parte da força de trabalho braçal que faria o Brasil produzir. Por exemplo, se uma escravizada dava à luz, ela não tinha direito ao período de resguardo; tão logo deveria voltar ao trabalho. E, além de amamentar o seu filho, muitas vezes eram obrigadas a amamentar também os filhos de suas senhoras, função conhecida como ama-de-leite.

A escolha da artista pela imagem radiográfica nos remete aos procedimentos da ciência, assunto bastante discutido na produção de Rosana. Durante o século XIX, a tecnologia que possibilitou tirar “fotos” dos ossos foi amplamente utilizada como ferramenta para provar que pessoas negras seriam de outra raça. Como não conseguiam provar tal teoria apenas se baseando na diferença de cor da pele — diferente em relação à pele branca, que era considerada a cor padrão, neutra — investigaram detalhadamente o interior desses seres humanos, como se fossem meros animais de laboratório, corpos desprovidos de subjetividade. Os tamanhos dos ossos, sobretudo o crânio, foram investigados a fim de provar que seriam diferentes dos de pessoas brancas, assunto representado em uma das colagens da série (fig. 60), em que a artista nos apresenta um estudo de craniologia.

Também não se pode esquecer que ossos são a representação da morte, algo que a artista não quer que seja esquecido. Assim como não existem muitas imagens de pessoas escravizadas sofrendo castigo, também são poucas as imagens que mencionam a quantidade de pessoas que morreram no período da escravidão. Temos números em tabelas, mas eles não são tão representativos quanto as imagens podem ser.

A estética da radiografia lembra a de um negativo fotográfico e Rosana utiliza esse recurso em uma das imagens do passarinho (ao lado direito do azulejo), e no pequeno retrato embaixo à direita; além de aparecer também em outras fotografias de mulheres da série (fig 62 e 64). Esse efeito tem algo de fantasmagórico, pois as cores são invertidas, o que era claro fica escuro e vice-versa. Ou seja, a pele negra não deixa de parecer como tal, mas ganha nuances de branco. O passarinho que possuía cores claras, agora lembra um corvo. Rosana brinca com a dicotomia entre o preto e o branco e com a metáfora dos tons de cinza, fazendo com que nos questionemos por que, historicamente, o ser humano passou a tratar algumas com violência se baseando apenas na cor de sua pele.

Apesar do pássaro ter sido representado de forma diferente da alegria que ele normalmente simboliza, é possível lembrar do sabiá de Gonçalves Dias. O famoso poema desse autor, a partir de um olhar romântico, buscou contribuir para a construção da identidade nacional do Brasil. No entanto, Dias parece apenas ver as belezas e os primores dessa terra. Quais brasileiros poderiam se identificar com esse poema? Certamente, não eram todos os cidadãos brasileiros que pensariam nesse lugar como um paraíso ou como digno de sentir saudades. Nesse sentido, o lirismo das palavras do poeta contemplaram somente alguns brasileiros, aqueles que poderiam ir embora desse país e dele sentir saudades. Alguns tinham apenas o sonho de serem livres para voar e para comer tranquilamente a banana direto do cacho, como os pássaros de Rosana.

*Minha terra tem palmeiras  
Onde canta o Sabiá,  
As aves, que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá.  
Nosso céu tem mais estrelas,  
Nossas várzeas têm mais  
flores,  
Nossos bosques têm mais  
vida,  
Nossa vida mais amores.*

*Em cismar, sozinho, à noite,  
Mais prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.*

*Minha terra tem primores,  
Que tais não encontro eu cá;  
Em cismar – sozinho, à noite  
Mais prazer encontro eu lá;*

*Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.*

*Não permita Deus que eu  
morra,  
Sem que eu volte para lá;  
Sem que desfrute os  
primores  
Que não encontro por cá;  
Sem qu'inda aviste as  
palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.*

Pensemos agora na banana. Fruta doce, nutritiva, barata, provavelmente, não há um só brasileiro que nunca tenha comido banana. Alimento presente na dieta básica e imagem obíqua na nossa cultura visual. Símbolo não só de brasilidade, mas também de latinidade. Falar da presença da banana em todas essas instâncias me levaria, com certeza, à outra pesquisa. Sendo assim, tomarei nota de ideias relacionadas à banana, que a colagem de Rosana suscita.

A gamela de bananas que a mulher leva na cabeça é esteticamente bonita, mas se o observador se coloca a pensar em como seria essa situação na prática, logo irá perceber que a mesma se trata de um fardo pesado. Peso que era diariamente carregado pelas mulheres escravizadas: lata d'água, cesto com galinhas, panela, pote de barro, barril, tigela com frutas de todo tipo. Todos esses “objetos” já apareceram sendo equilibrados por mulheres negras em pinturas e fotografias da história da arte brasileira. Algumas dessas representações aparecem nas minhas colagens apresentadas na introdução. Mas voltemos à banana.

Nessa terra “em que se plantando, tudo dá”, além das palmeiras imperiais, também existiam muitas bananeiras. Elas estão por toda a parte e, resilientes como são, dão quase em qualquer solo e morrem para renascer. Além disso,

As bananas não têm sementes: bananeiras reproduzem-se por si mesmas, através da propagação de seus rizomas. Toda bananeira é um clone de sua mãe, e por isso seu plantio consiste na manutenção da vida que, por não conservar-se como semente, não pode ser interrompida. Não importa quantas bananas acumulemos; só bananeiras geram bananeiras. (DINIZ, 2019, p.59)

Ao mesmo tempo, contudo, que a banana em amarelo vibrante é símbolo de doçura, nutrição e resiliência, também é utilizada em uma das muitas metáforas do racismo estrutural. Quantas vezes já não vimos no noticiário que, em um jogo de futebol, alguém jogou uma banana para um jogador negro na intenção de chamá-lo de macaco? O símbolo banana pode apresentar essa carga negativa, um sentido também mencionado na letra da música que Rosana apresenta nas colagens:

Yes, nós temos bananas  
Bananas pra dar e vender  
Banana menina tem vitamina  
Banana engorda e faz crescer

Vai para a França o café, pois é  
Para o Japão o algodão, pois não  
Pro mundo inteiro, homem ou mulher  
Bananas para quem quiser

Mate para o Paraguai, não vai  
Ouro do bolso da gente não sai  
Somos da crise, se ela vier  
Bananas para quem quiser

A marchinha *Yes, nós temos bananas*, foi uma canção composta por Braguinha e Alberto Ribeiro, lançada em 1938 na *Revista Teatral Carnavalesca*, no Rio de Janeiro. A canção foi retomada em 1967, na peça *O rei da vela*, encenada pelo *Teatro Oficina*, e em 1968 foi gravada por Caetano Veloso. Na época que foi lançada, a letra demonstrava o orgulho de ser brasileiro e de nossas riquezas. No entanto, com o passar do tempo e partir das suas regravações, a canção foi ganhando uma conotação irônica. Assim, nas obras de Rosana, a frase parece enunciar o seguinte complemento: Yes, nós temos racismo.

Diante de tudo que foi dito, olhemos agora para o documento fotográfico da imagem da mulher (fig. 67 e 68) e observemos, mais uma vez, a reflexão de Rosana:

Eu tenho certeza de que imagens curam imagens. A gente é muito ingênua, no Brasil, em relação ao poder da imagem. A gente só consegue pensar nos malefícios que a imagem trouxe para a população negra a partir de outras imagens que virem a chave do negativo para o positivo. Aquela que foi utilizada para animalizar, para colocar a população negra como inferior, é a mesma que eu uso para mostrar a força dessa população. (PAULINO, 2021)



**Figura 67.** Marc Ferrez, *Negra com o seu filho*, c. 1884.

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.



**Figura 68.** Cartão-postal *Negras da Bahia*, c. 1885. Fotografias de Marc Ferrez.

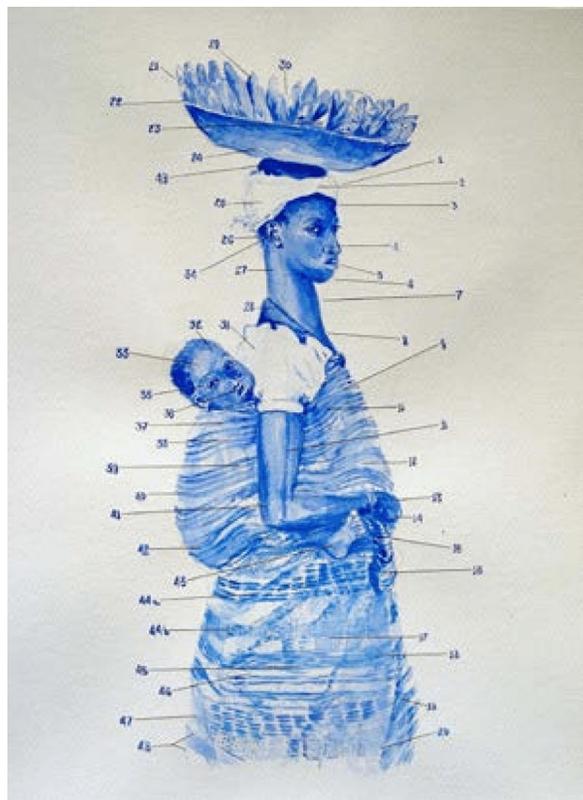
Fonte: ERMAKOFF, 2004, p. 116.

Na fotografia *Negra com seu filho* (fig. 67), os marcadores exotizantes vão desde o título, pois, mais uma vez, não sabemos o nome da mulher que foi intitulada apenas como “negra”, ao pano da costa, ao filho amarrado nas costas, ao fardo na cabeça e ao olhar desviado. Todos esses critérios fizeram com que a fotografia cumprisse muito bem os propósitos do *carte souvenir* ou do cartão-postal (fig. 68). Sobre o olhar dessa mulher, pode-se pensar em alguns adjetivos: desviado, enigmático, triste, ou então, o olhar de banzo. A respeito desse termo, a autora Célia Maria Antonacci comenta:

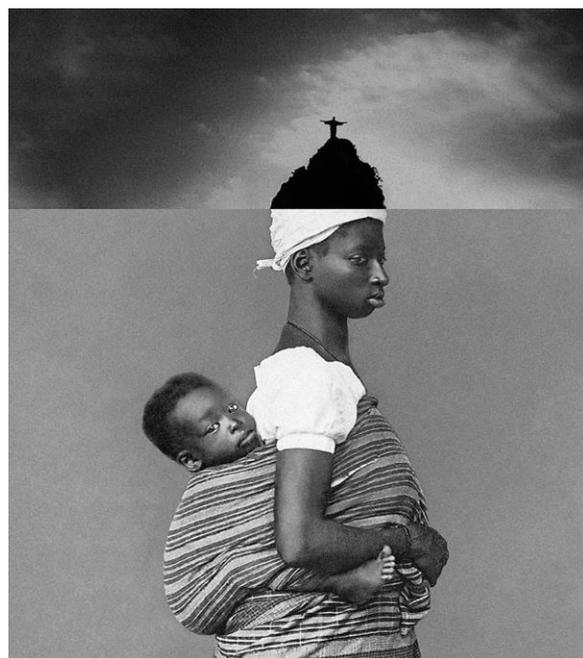
Pesquisas linguísticas atribuem o *banzo* a um vocabulário angolano da cultura quimbundo originário do norte de Angola, que significa banza, “aldeia”, e no Brasil escravocrata passou a significar sentimento de nostalgia, melancolia em relação à terra natal. A psiquiatra Ana Maria Galdini Raimundo Oda, que vem se dedicando a pesquisas sobre depressão e nostalgia, constatou que o termo era usado pelos africanos na época da escravidão no Brasil. “Quando queriam dizer que estavam com saudade de sua terra natal, quando estavam muito tristes, diziam estar banzos. [...] O banzo é tradução da memória da terra distante, da comunidade de parentesco, da cultura e das crenças margeadas na impossibilidade de retorno. (ANTONACCI, 2021, p.151)

Acredito que o olhar dessa mulher traduz exatamente a descrição sobre o que seria o banzo. Apesar de não se poder fazer nada por ela ou por tantas outras mulheres e homens vindos de África que sofreram ao chegar no Brasil, pode-se afirmar que hoje lhes são lançados muitos olhares. Olhares que buscam conhecer essas pessoas, que buscam cuidá-las. Olhares que se encataram por aquele olhar e, por causa da tristeza que ele evoca, buscaram resignificá-lo. O magnetismo dessa fotografia, dessa mulher ou desse olhar, fez com essa imagem fosse utilizada em mais duas ficções artísticas: nos trabalhos *Magia Negra* (2012) de Tiago Gualberto (1983-) e *O que sustenta o Rio – Aqultune* (2018) de Joellington Rios (1997-).

No trabalho de Gualberto, a fotografia foi transformada em aquarela em tons de azul e branco, que nos remetem novamente à azulejaria portuguesa, e ganhou linhas e números, que parecem ser uma crítica à forma analítica que essas fotografias foram observadas sob o viés do racismo científico. Já no trabalho de Rios, vê-se uma justaposição da fotografia em questão a uma outra que mostra o Cristo Redentor. Nesse caso, o artista buscou mostrar uma mulher anônima, que contribuiu para a construção dessa cidade, em igualdade com a imagem de um ponto turístico que, muitas vezes, é usada para glamorizá-la, em detrimento dos inúmeros problemas que a antiga capital da nação possui.



**Figura 69.** Tiago Gualberto, *Magia Negra*, 2012.  
Fonte: Site do artista (2023).



**Figura 70.** Joelington Rios, *O que sustenta o Rio – Aqualtune*, 2018.  
Fonte: Site do artista (2023).

A partir da análise de um trabalho em específico (fig. 66) da série *Musa Paradisiaca*, todos esses aspectos foram abordados buscando entender de que forma uma imagem pode vir a curar outra a partir dos procedimentos artísticos da apropriação e da colagem. Estou ciente de que as interpretações e as reverberações não se esgotam aqui, mas essas foram algumas das reflexões suscitadas pelas camadas de sentido presentes nos retalhos justapostos ao retrato *Negra com o seu filho*. Acredito ter conseguido evidenciar que a cura vem através da observação de uma imagem a partir de outros elementos que a contextualizem historicamente e nos deem subsídios para entender de forma o nosso presente, enquanto cidadãos brasileiros, é afetado pelo passado colonial.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegar ao fim desse texto, pergunto se você, caro(a) leitor(a), se lembra de uma passagem da introdução, que eu pedi para que você não esquecesse. Refiro-me à conversa com um amigo sobre as minhas colagens, sobre o fato de não ter usado fotografias para compô-las. Mencionei que ao longo da pesquisa eu iria tentar provar o meu ponto de que fotografias tem um “algo a mais” que fez com que, lá em 2019, eu não me sentisse confortável para me apropriar delas. Se antes não tinha certeza, agora posso afirmar, com segurança: que esse algo é a forma que a imagem mecânica tem de capturar o olhar. De antemão, faço a ressalva de que o desenho ou a pintura também são capazes de capturar o olhar de alguém. Argumento apenas que são abordagens, capturas diferentes, uma não é melhor, nem pior que a outra.

Nesse sentido, busquei mostrar as diferentes formas que artistas vêm se apropriando dessas fotografias, apontando seus procedimentos poéticos e argumentando como eles foram contundentes em suas críticas. Para além dos argumentos técnicos e conceituais empreendidos por cada artista, considero que o fato de serem descendentes daquelas pessoas presentes nas fotografias também seja muito relevante para a retórica dos trabalhos investigados. De fato, considero-me uma mulher não-branca, pois apesar do fenótipo de pele clara, sou afrodescendente, filha de um casal interracial. Imagino que hoje eu faria colagens utilizando fotografias do século XIX, mas antes é preciso finalizar essa escrita.

Desenvolver uma pesquisa em História da Arte pode pressupor que o objeto de estudo não esteja tão próximo do presente daquele que o observa e analisa. Talvez, se tivesse seguido essa diretriz à risca, esta dissertação não existiria. No entanto, sempre nos dizem também que devemos pesquisar aquilo que mais nos anima, desacomoda e instiga a querer investigar, saber mais, a se debruçar no estudo aprofundado sobre determinado assunto. Então, foi isso que eu fiz: busquei apontar a presença de uma recorrência na arte contemporânea brasileira produzida na última década — a produção de colagens que se apropriam de fotografias do século XIX.

Apesar dos trabalhos pesquisados serem bastante recentes, eles possuem a peculiaridade de serem compostos por imagens antigas; nesse sentido, acabou se tornando necessário olhar para o contexto histórico do surgimento da fotografia no Brasil oitocentista. Apontei o que havia de problemático nas imagens do passado, através de um olhar do presente, para que fosse possível afirmar que essas necessitavam e ainda necessitam ser curadas. As colagens vêm para ratificar justamente esse ponto nevrálgico de como lidar com os traumas coloniais: não devemos ocultá-los ou esquecê-los, muito pelo contrário, devemos rever esses episódios, refletir sobre eles, aprender através deles.

Por último, apresento alguns pensamentos sobre minha experiência com o ato de pesquisar, refletindo sobre as muitas alegrias e algumas dificuldades vivenciadas ao longo desse percurso. Começo pelas dificuldades: ao escolher falar desse objeto, eu não tinha certeza de que forma a História da Arte dialogaria com ele. Digo isso, pois o interesse sempre foi muito maior no que diz respeito ao assunto das imagens, ao que elas comunicam, do que ao fato de serem legitimadas como arte ou não. Contudo, o estudo da história, teoria e crítica de arte foi fundamental para a compreensão do processo de criação das obras, bem como as relações entre imagem, narrativa e contexto de representação. Felizmente, foi ao investigar as obras selecionadas e as fotografias utilizadas em sua composição, que pude compreender que o potencial curativo dessas imagens está intrinsecamente ligado à execução poética dos procedimentos artísticos da apropriação e da colagem.

As alegrias dizem respeito à insistência em falar desse assunto, por acreditar na criação de novas perspectivas e encontrar meios de apresentá-las e discuti-las. Mesmo sem saber como fazê-lo, construí uma metodologia própria. Partindo da história visual do Brasil, para então adentrar o campo da arte e da linguagem fotográfica. Num segundo momento, dando ênfase aos trabalhos de artistas em plena produção, buscando contribuir para a sua fortuna crítica. Por último, exaltando o trabalho de uma artista brasileira tão importante, assim como os demais artistas escolhidos, a Rosana Paulino, que não só produz arte, mas que inspira toda uma geração de artistas. Satisfeita pela oportunidade de realizar uma pesquisa que fala de arte brasileira feita na atualidade, com a qual eu pude ter contato pessoalmente, oportunizando a proximidade com as obras e o enriquecimento das análises posteriores.

Sobre os estudos futuros, algumas certezas e muitas dúvidas. A convicção na vontade de seguir estudando a produção brasileira recente, focando em artistas atuantes com quem, futuramente, desejo vir a ter trocas. E dúvidas em relação a se irei continuar refletindo sobre esses mesmos procedimentos ou, se depois de finalizar esse processo, olharei para outras práticas artísticas que também se propõem a revisitar a história do nosso país.

À vista de tudo o que foi dito, é urgente falar dos problemas que assolam todos os habitantes deste território chamado Brasil. Se antes, sujeitos negros escravizados e indígenas apareciam na história apenas como objetos, imagens e temas, nessa pesquisa, eu quis discutir não só a poética desenvolvida em seus trabalhos, que curam imagens problemáticas do passado, mas também a condição de agência que eles vêm assumindo há anos para, hoje, ocupar aqueles lugares que lhes foram negados.

Espero que as obras em colagem retratadas no corpo do texto desta dissertação tenham refletido que nós, seres humanos, somos confrontados o tempo todo por memórias e imagens do passado que nos constitui, e que revisitá-las é uma forma de entender seus atravessamentos em nosso presente. Essa, talvez, seja a única forma de imaginar futuros diferentes para nós mesmos e para a sociedade. Do contrário, insistiremos, mesmo que sem nos darmos conta, na repetição de erros do passado. Assim, parece, também é a história.

## REFERÊNCIAS

AGÊNCIA SENADO. **Negros representam 56% da população brasileira, mas representatividade em cargos de decisão é baixa.** 11 ago. 2020. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/videos/2020/08/negros-representam-56-da-populacao-brasileira-mas-representatividade-em-cargos-de-decisao-e-baixa>. Acesso em: 2 junho 2023.

AGÊNCIA SENADO, **1º censo do Brasil, feito há 150 anos, contou com 1,5 milhões de escravizados.** 5 ago 2022. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/1o-censo-do-brasil-feito-ha-150-anos-contou-1-5-milhao-de-escravizados>. Acesso em: 2 junho 2023.

ANJOS, Moacir dos. **Distribuição de corpos e representação das sobras: para descolonizar a brasiliana.** Anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte - Arte além da Arte. M<sup>a</sup> Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas (Orgs.). Porto Alegre : UFRGS, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/212692/001116313.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 2 junho 2023.

ANTONACCI, Célia Maria. **Apontamentos da arte africana e afro-brasileira contemporânea: políticas e poéticas.** 1ª edição, São Paulo: Invisíveis Produções. 2021.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa.** 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BANIWA, Denilson. **Entrevista ao Blog Entretempos (Folha de São Paulo).** Maio 2021. Disponível em: <http://obind.eco.br/2021/05/20/folha-de-s-paulo-ficcoes-coloniais-denilson-baniwa-na-nova-edicao-da-revista-zum-do-instituto-moreira-salles/>. Acesso em: 2 junho 2023.

BANIWA, Denilson. **Denilson Baniwa. Behance.** 2023. Disponível em: <https://www.behance.net/denilsonbaniwa>. Acesso em: 2 junho 2023.

BANIWA, Denilson. Página do Instagram. 2023. **Instagram: denilsonbaniwa.** Disponível em: <https://www.instagram.com/denilsonbaniwa/>. Acesso em: 2 junho 2023.

BASBAUM, Ricardo. (Org.). **Arte contemporânea Brasileira (1970-1999).** 2. ed. Editora Circuito, São Paulo, 2021.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. **Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (RJ) - 1844 a 1885.** 1866. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=313394x&Pesq=typos&pagfis=25764>. Acesso em: 2 junho 2023.

BOURDE, André. **História do exotismo.** Capítulo VI. In: POIRIER, Jean. História dos costumes: o homem e o outro. Tradução Felipe Guerra. Lisboa: Estampa, 2003. V. 8, p. 205-271.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRASILIANA ICONOGRÁFICA. **Página Inicial.** 2023. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/>. Acesso em: 2 junho 2023.

CADA vez mais, **o índio é um ser humano igual a nós', diz Bolsonaro em transmissão nas redes sociais.** G1. 24 jan. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/01/24/cada-vez-mais-o-indio-e-um-ser-humano-igual-a-nos-diz-bolsonaro-em-transmissao-nas-redes-sociais.ghtml>. Acesso em: 2 junho 2023.

CALLADO, Cintya dos Santos. **Nuanças do Exotismo e sua Presença na Pintura “Os Bandeirantes”.** In: TERRA, Carlos; VOLPI, Maria Cristina (Org.). Expressões do exotismo na arte, nas artes decorativas e na paisagem. Rio de Janeiro: Rio Books. EBA/UFRJ, 2022.

CARÊME, Marie Antoine. **La pâtissier pittoresque,** 1815.

CHIARELLI, Tadeu in ALZUGARAY, Paula; FIALHO, Ana Letícia. **Territórios de uma coleção.** 8 dez. 2015 Revista Select. Disponível em: <https://select.art.br/tadeu-chiarelli-territorios-de-uma-colecao/>. Acesso em: 2 junho 2023.

CHIARELLI, Tadeu. **Considerações sobre o uso das imagens de segunda geração na arte contemporânea (1987).** In: BASBAUM, Ricardo. (Org.). **Arte contemporânea Brasileira (1970-1999).** 2. ed. Editora Circuito, São Paulo, 2021.

CRUZ, Yhuri. **Site: Yhuri Cruz**. Página Inicial. 2023. Disponível em: <http://yhuricruz.com/>. Acesso em: 2 junho 2023.

DIER, Giana De. Página do Instagram. 2023. **Instagram: gianadedierstudio**. Disponível em: <https://www.instagram.com/gianadedierstudio/>. Acesso em: 2 junho 2023.

DIER, Giana De. **Site: Giana de Dier**. Página Inicial. 2023. Disponível em: <https://gianadedier.com/>. Acesso em: 2 junho 2023.

DINIZ, Clarissa. **Mudas**. In: **Catálogo da exposição Vaivém** / curadoria e organização editorial: Raphael Fonseca. São Paulo: Conceito, 2019. Disponível em: <https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/07/VaiVem.pdf>. Acesso em: 2 junho 2023

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

FABRIS, Annateresa. **Percorrendo veredas: hipóteses sobre a arte brasileira atual**. Revista USP, São Paulo, n. 40, p. 68-77, dezembro/fevereiro 1998-99.

FABRIS, Annateresa. A fotomontagem como função política. História (São Paulo), v. 22, n. 1, p. 11–58, 2003.

FAZOLLA, Leandro. **Silvana Mendes: a jovem artista maranhense Silvana Mendes usa como suporte artístico a colagem digital, o lambe e a fotografia afetiva para discutir temas que atravessam os debates dos corpos e identidades dos povos negros**. Das artes 125 / Garimpo. 23 nov. 2022. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/silvana-mendes/>. Acesso em: 2 junho 2023.

FUÃO, Fernando. **A Collage como trajetória amorosa**. Editora da UFRGS. 2011.

FUENTES, Eugenio Murillo. **Exotismo em el arte**. Káñina, Revista Artes y Letras, Universidad Costa Rica. Vol. XXIX (1 y 2), 2005, p. 197-207.

GALERIA SUPERFÍCIE. **Artistas: Gê Viana**. 2023. Disponível em: <https://galeriasuperficie.com.br/artistas/ge-viana/>. Acesso em: 2 junho 2023.

GAVIN, Francesca; BUSCH, Denis. **The Age of Collage Vol. 3: Contemporary Collage in Modern Art**. 1. Ed. Berlim: Editora Gestalten, 2020.

GELADO, V. **Arte como arquivo crítico de desigualdades: a colagem na obra de Rosana Paulino**. In: Desigualdades globais e sociais em perspectiva temporal e espacial/ Norberto Ferreras (Org.). Hucitec Editora. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://lojahucitec.com.br/produto/desigualdades-globais-e-sociais-em-perspectiva-temporal-e-espacial-norberto-o-ferreras-org/> . Acesso em: 2 junho 2023.

GIUNTA, Andrea. **¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?**. 1ª ed. Ciudad A. de B. Aires: Fundación arteBA, 2014

GUALBERTO, Tiago. **Site: Tiago Gualberto**. Página Inicial. 2023. Disponível em: <https://tiagogualberto.wordpress.com/>. Acesso em: 2 junho 2023.

GUALBERTO, Tiago. Página do Instagram. 2023. **Instagram: tiagogualberto**. Disponível em: <https://www.instagram.com/tiagogualberto/>. Acesso em: 2 junho 2023.

GUERRA, Rayanderson. Bolsonaro volta a usar expressão racista e diz que negro é pesado em 'arrobas'. **Estadão**. 12 maio. 2022. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/politica/bolsonaro-volta-a-usar-expressao-racista-e-diz-que-negro-e-pesado-em-arrobas/>. Acesso em: 2 junho 2023.

HANDLER, Jerome; HAYES, Kelly. **Escrava Anastácia: The Iconographic History of a Brazilian Popular Saint**. African Diaspora: Journal of Journal of Transnational Africa in a Global World, n. 2, p. 25 - 51, 2009.

HOOKS, Bell. **Art on My Mind: Visual Politics**. New Press. Edição ilustrada, 1995.

HUBER, Sasha. Página do Instagram. 2023. **Instagram: sashahuber**. Disponível em: <https://www.instagram.com/sashahuber/>. Acesso em: 2 junho 2023.

HUBER, Sasha. **Site: Sasha Huber**. Página Inicial. 2023. Disponível em: <http://www.sashahuber.com/>. Acesso em: 2 junho 2023.

HUBER, Sasha; MACHADO, Maria Helena. **Rastros e raças de Louis Agassiz: fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje**. 1ª Ed. Capacetes Entretenimentos. 2010.

IWASSO, Vitor. **Copy/ paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea**. Revista ARS, v. 8, n. 15, São Paulo. 2010.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** - episódios de racismo cotidiano. 1. Ed. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Do Roraima ao Orinoco, v. 1: observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 5ª Edição, 2ª Reimpressão. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020 [1988].

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 6ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020 [1999].

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O olhar europeu. O negro na iconografia brasileira do século XIX**. São Paulo: Edusp, 2002.

KOUTSOUKOS, Sandra S. Machado. **Negros no Estúdio Fotográfico**. Campinas, SpÇ Editora da Unicamp, 2010.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão *et al.* 7. Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013. [Edição em francês de 1990].

LIMA-GALERIA. **Artistas: Silvana Mendes**. 2023. Disponível em: <https://limagaleria.com.br/>. Acesso em: 2 junho 2023.

LIMA, Solange. *In*: FABRIS, Annateresa (Org.), **Fotografias: usos e funções no século XIX**. 2. Ed. São Paulo: Edusp, 2008 [1991].

MENDES, Silvana *in* ANDRADE, Deri. **Conversa com artista: Silvana Mendes**. Projeto Afro. 04 ago. 2021. Disponível em: <https://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-com-artista-silvana-mendes/>. Acesso em: 2 junho 2023.

MENDES, Silvana. Página do Instagram. 2023. **Instagram: sil.vana**. Disponível em: <https://www.instagram.com/sil.vana/>. Acesso em: 2 junho 2023.

MENDES WOOD DM. **Artistas: Rosana Paulino**. 2023. Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino>. Acesso em: 2 junho 2023.

MENEZES, Hélio. **Marc Ferrez. Instituto Moreira Sales Paulista**. [1 vídeo]. 50min9s. **Youtube**. jul. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EJxn2yycNYc>. Acesso em: 17 maio 2023.

MET. **After Waker Evans: 4. The Metropolitan Museum.** Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267214>. Acesso em: 2 junho 2023.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora.** Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

NEIVA, Sara Mello. **Do Teatro de Revista ao Tropicalismo: Figurações do Brasil em duas Versões de Yes, nós temos bananas.** Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n.41, set. 2021.

NERY, Karina. **Qual o sabor do açúcar?** Ações para descolonizar o paladar e o pensamento. 2021. 99 p. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (IA), Bacharelado em Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/222603>. Acesso em: 2 junho 2023.

ORUPABO, Frida in Site da Fundação Bienal de São Paulo. **Frida Orupabo.** 2021. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/7336>. Acesso em: 2 junho 2023.

ORUPABO, Frida. **Site: Frida Orupabo.** Página Inicial. 2023. Disponível em: <https://fridaorupabo.com/>. Acesso em: 2 junho 2023.

ORUPABO, Frida. Página do Instagram. 2023. **Instagram: nemiepeba.** Disponível em: <https://www.instagram.com/nemiepeba/>. Acesso em: 2 junho 2023.

PAULINO, Rosana in ORTEGA, Anna. Jornal da Universidade entrevista Rosana Paulino. **Jornal da Universidade (UFRGS).** 60. Ed. Porto Alegre. 24 jun. 2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/somos-muito-ingenuos-em-relacao-ao-poder-da-imagem-afirma-rosana-paulino/>. Acesso em: 2 junho 2023.

PAULINO, Rosana in OBRIST, Hans. **Hans Ulrich Obrist: Entrevistas brasileiras – vol.2.** Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2020.

PAULINO, Rosana. **Entrevista de Rosana Paulino a Arte & Ensaios.** Arte & Ensaios | revista do PPGAV/EBA/UFRJ | n. 37 | março 2019.

PAULINO, Rosana in REINA, Andrei. **Sutura da arte no tecido social.** Revista Bravo!. 7 dez. 2018. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/rosana-paulino-e-a-sutura-da-arte-no-tecido-social-brasileiro-9bdb7f744b4e>. Acesso em: 2 junho 2023.

PAULINO, Rosana. **Entrevista concedida ao Itaú Cultural**. 2016. [1 vídeo]. 9min24s. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7awdUzh9UVg&t=216s>. Acesso em: 2 junho 2023.

PAULINO, Rosana (1997) in CANTON, Kátia. Da política às micropolíticas. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. [Coleção temas da arte contemporânea]

PAULINO, Rosana. **Site: Rosana Paulino**. Página Inicial. 2023. Disponível em: <https://rosanapaulino.com.br/>. Acesso em: 2 junho 2023.

PAULINO, Rosana. Página do Instagram. 2023. **Instagram: rosanapaulino.official**. Disponível em: <https://www.instagram.com/rosanapaulino.official/>. Acesso em: 2 junho 2023.

PEDROSA, Adriano et al. **Histórias Afro-Atlânticas, vol. 1**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake/Museu de Arte de São Paulo, 2018.

PEDROSA, Adriano *et al.* **Histórias Afro-Atlânticas, vol. 2**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake/Museu de Arte de São Paulo, 2018.

REZENDE, Renato. (Org.). **Arte contemporânea Brasileira (2000-2020)**. 1ª ed. Editora Circuito, São Paulo, 2021.

RIOS, Joelington. Página do Instagram. 2023. **Instagram: rivers\_\_\_\_\_**. Disponível em: [https://www.instagram.com/rivers\\_\\_\\_\\_\\_/](https://www.instagram.com/rivers_____/). Acesso em: 2 junho 2023.

RIOS, Joelington. **Site: Joelington Rios**. Página Inicial. 2023. Disponível em: <https://joelingtonrios.com/>. Acesso em: 2 junho 2023.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa. **Brasil: uma biografia**. Cia das Letras, 2ª ed. São Paulo, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador**. Cia das Letras. São Paulo, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Escravos de Marc Ferrez**. Blog do IMS. 09 out. 2013. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/escravos-de-marc-ferrez-por-lilia-moritz-schwarcz/>. Acesso em: 2 junho 2023.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Imagens da escravidão: o outro do outro (século 19)**. 2017. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias afro-atlânticas*, v. 2. São Paulo: MASP, 2018.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras**. *Artelogie*, Paris, n. 5, out. 2013. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article246>. Acesso em: 2 junho 2023.

VALENTIM, Andreas. **O índio na fotografia de George Huebner**. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, 2007.

VIANA, Gê in VERAS, Luciana. **Portfólio Gê Viana**. 5 nov. 2020. *Revista Continente*. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/239/ge-viana>. Acesso em: 2 junho 2023.

VIANA, Gê. Página do Instagram. 2023. **Instagram: indiiloru**. Disponível em: <https://www.instagram.com/indiiloru/>. Acesso em: 2 junho 2023.

## Teses e Dissertações

ABREU, Izis. **Repositório memorial da diferença racial: representações de sujeitos racializados como negros no acervo do MARGS**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (IA), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Porto Alegre, 2022.

FELINTO, Renata. **A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2016.

KOUTSOUKOS, Sandra S. Machado. **No estúdio do fotógrafo: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX**. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.

LIMA, Diane. **Fazer sentido para fazer sentir: Resignificações de um corpo negro nas práticas artísticas contemporâneas afro-brasileiras**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). PUC-SP, São Paulo, 2017.

MENEZES, Hélio. **Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

PAULINO, Rosana. **Imagens de Sombras**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo, São Paulo 2011.

SIMÕES, Igor. **Montagem Fílmica e Exposição: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (IA), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Porto Alegre, 2019.

## **Catálogos e Publicações Educativas**

**Catálogo da exposição Rosana Paulino: a costura da memória** / curadoria Valéria Picolli, Pedro Neruy; textos Juliana R. Bevilacqua, Fabiana Lopes, Adriana Dolci Palma. São Paulo: Pinacoteca DE São Paulo, 2018.

**Catálogo da exposição Vaivém** / curadoria e organização editorial: Raphael Fonseca. São Paulo : Conceito, 2019. Disponível em: <https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/07/VaiVem.pdf>. Acesso em: 2 junho 2023.

**Primeiros ensaios: Publicação educativa da 34ª Bienal de São Paulo**. [Org. Fundação Bienal de São Paulo; curadoria Jacopo Crivelli Visconti]. São Paulo, 2020.