

Edição v. 41  
número 1 / 2022

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 41 (1)  
jan/2022-abr/2022

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

## DOSSIÊ

Rasurando o retrato, reconfigurando os corpos: A rasura como gesto político-estético nas obras de Rosana Paulino e Elian Almeida

Blotting the portrait, reconfiguring the bodies: Blotting as a political-aesthetic gesture in the works of Rosana Paulino and Elian Almeida

**DIEGO GRANJA AMARAL**

Centro Universitário Maurício de Nassau (UNINASSAU) – Recife, Pernambuco, Brasil.  
E-mail: diegoamaral000@gmail.com. ORCID: 0000-0002-1785-5131.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

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

**Submissão em: 13/01/2022. Revisor A: 15/02/2022; Revisor B: 01/04/2022. Aceite em: 11/04/2022.**

**DOI – <http://doi.org/10.22409/contracampo.v41i1.52838>**

## Resumo

Este artigo aborda a memória visual brasileira a partir da obra dos artistas e pesquisadores Rosana Paulino e Elian Almeida. De forma mais específica, discuto as estratégias adotadas pelos artistas para revisitar a representação dos corpos negros em fabulações críticas que contribuem para reconfigurar os modos de ver a/n cultura brasileira. Sob um ponto de vista conceitual, o artigo discute questões como o papel do arquivo, colonialidade e cultura visual. A partir da noção de rasura no trabalho de Leda Martins, propõe a noção de rasura como um dispositivo teórico para o pensamento sobre a memória visual brasileira. Espera-se assim, contribuir com uma categoria conceitual que permita enxergar as frestas e rasuras da visualidade no Sul Global.

### Palavras-chaves

Memória; Cultura Visual; Decolonialidade; Arte; Corpo.

## Abstract

The present paper tackles the issue of Brazilian visual memory in a discussion about the works of artists and researchers Rosana Paulino and Elian Almeida. More specifically, I discuss the strategies adopted by artists to revisit the representation of black bodies in critical fabulations that contribute to reconfiguring the gaze in/about Brazilian culture. From a conceptual point of view, the article discusses issues such as the role of archives, coloniality and visual culture. Building upon the notion of blotting (*rasura*) in Leda Martins, I propose the notion of erasure as a theoretical apparatus to understand Brazilian visual memory. Thus, it is expected to contribute with a conceptual category that allows to see the cracks and erasures of visuality in the Global South.

### Keywords

Memory; Visual Culture; Decoloniality; Art; Body.

## Introdução

Em 2019, a escola de samba Estação Primeira de Mangueira (G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira) apresentou um desfile que se tornou um clássico instantâneo da cultura brasileira. No refrão do enredo *História para ninar gente grande*, a escola destaca “mulheres, tamoios, mulatos” ao exigir “um país que não está no retrato”. A música, portanto, evidencia o apagamento de corpos marginalizados no país (negros, indígenas e pobres).

Com a provocação proposta pelo desfile em mente, pretende-se verificar a seguinte hipótese: artistas afro-diaspóricos no Brasil se utilizam de práticas de rasura, sobrescrição e apropriação de imagens e imaginários coloniais, subvertendo-os em favor de um olhar daqueles historicamente marginalizados. Para tanto, o argumento centra atenção sobre as obras de Rosana Paulino e Elian Almeida, a fim de discutir a crítica da autora à construção de territórios imagéticos que estigmatizam populações não brancas.

Sobre a escolha dos artistas, para além do compromisso com práticas ora entendidas como rasura, é relevante destacar que ambos possuem trajetórias ligadas à pesquisa na área da imagem. No caso de Paulino, a artista é doutora em Artes Visuais (UNICAMP) e especialista em gravura (London Print Studio), tendo desenvolvido uma extensa pesquisa sobre questões étnicas, de gênero na sociedade e cultura brasileiras. Já Elian Almeida é um jovem artista com formação em belas artes (UERJ) e estudante de cinema (Sorbonne). Almeida chamou atenção da cena de arte contemporânea com trabalhos que destacam tensões em torno dos corpos negros na sociedade. São, portanto, dois artistas e pesquisadores que compartilham o olhar sobre a história e memória da população afro-diaspórica no Brasil e o tensionamento do olhar hegemônico são pontos de convergência entre os autores.

Sob um ponto de vista teórico-metodológico, a investigação parte da noção de rasura em Leda Martins (2007). Na obra de Martins, o termo aparece em uma discussão sobre a produção e performance de escritoras negras como processo de rasura e desconstrução que, no caso da autora, referem-se ao cânone literário brasileiro e aos “vícios de figuratização da persona negra feminina na literatura brasileira” (ibidem, p.64). Extrapolando a dimensão literária e da representação do feminino, gostaria de propor a categoria rasura como um operador conceitual para pensar a encruzilhada, outro termo empregado por Martins e outros autoras/os negras/os que pensam a partir de cosmologias afro-latinas e afro-brasileiras (MARTINS, 2003; ANZALDÚA, 2005, RUFINO, 2019). Transportando o termo para o campo dos debates sobre cultura visual, memória e decolonialidade. Rasura, assim, aparece neste trabalho como um paradigma de análise e um artifício político-estético.

Acerca da articulação entre política e estética na visualidade, outro ponto de partida relevante é a noção de contravisualidade proposta por Mirzoeff, em *O direito a olhar* (2016). Naquele ensaio, que precede o livro homônimo (*The right to Look*), o autor analisa três formas de visualidade distintas, e que, no entanto, perpetuam estruturas de poder semelhantes. Essas formas, em Mirzoeff (2016), são definidas de acordo com modelos de produção e momentos históricos, a saber: “1. a escravidão nas *plantations*; 2. o imperialismo; e 3. o atual complexo militar-industrial” (ibidem, p.745). Vale salientar que, nessa configuração, as populações do chamado Sul Global são marginalizadas pelos dispositivos de visualidade. Afinal, seguindo o argumento do autor, a visualidade se desenvolve na modernidade como um dispositivo intrinsecamente colonial/imperial.

Ainda segundo Mirzoeff (ibidem), a visualidade da escravidão nas *plantations* teria sido marcada pelo prisma dos capatazes que acompanhavam o trabalho nas plantações em lugar dos senhores de escravos. É relevante notar, contudo, que essa estrutura geral apontada pelo autor é acompanhada de uma série de outros dispositivos que configuram o olhar. Um desses dispositivos se constitui na relação entre a ciência e a fotografia que, no século XIX, encamparam um projeto de compreensão e domínio da natureza com profundas marcas no imaginário brasileiro. No argumento ora apresentado, a relação entre episteme/técnica e arte é discutida com especial interesse no trecho dedicado à obra de Rosana Paulino.

Ainda importante para a educação do olhar, sobretudo no mundo contemporâneo, é o binômio entre mídia e moda. Neste caso, o tema será abordado por meio do olhar de Elian Almeida.

Isto posto, como sugerido anteriormente, encontrar um modelo epistemologicamente coerente em um universo complexo como a América Latina não é uma tarefa simples. Esse problema teórico-metodológico é também um ponto de partida conceitual. Como pensar (olhar) a memória a partir do Brasil? Assim, este ensaio deverá realizar um percurso que vai de uma análise do contexto histórico-cultural do Brasil, sob um ponto de vista de alguns elementos formativos de nossa cultura visual, em direção às obras de Paulino e Almeida.

## O contexto sócio-histórico e as formas de olhar

Um marco importante para compreender a questão da representação de corpos minoritários, e especificamente corpos afro-indígenas no Brasil é a proposição de Lélia Gonzalez em torno do racismo na cultura brasileira. A autora, já na abertura do texto em que irá conceber a noção de *América Ladina* aponta para o racismo como principal sintoma do que ela alega ser a “neurose cultural brasileira” (GONZÁLEZ, 1984, p. 224). González aponta ainda que, justamente por compartilharem tal neurose todos os brasileiros, “e não apenas os negros e pardos do IBGE” (1988, p.69), são *Ladino Amefricanos*. Ao extrapolar os “negros e pardos do IBGE”, Gonzalez enfatiza a dimensão social do trauma, em oposição à uma compreensão do mesmo problema no plano estritamente individual. Pensar a escravidão como trauma, aliás, é algo recorrente no pensamento de autores que discutem o problema do racismo, sendo o trabalho do teórico martinicano Franz Fanon ([1952]2008) um caso especialmente emblemático.

A *América Ladina*, portanto, é um território que compreende e é constituído por indivíduos marcados pela experiência social baseada na violência e na complexidade das relações coloniais nos termos em que se configurou na região da Ibero-América. No que diz respeito a essas condições, é fundamental reconhecer uma hierarquia social baseada em uma articulação entre raça e classe, como aponta Quijano (2005), juntamente com o gênero, como destaca González (1984).

Logo, a fim de rastrear um dos fios que define a abordagem deste texto, a cultura afro-latina, recorro à Glissant (2008) e sua versão da formação das Américas. Segundo o intelectual caribenho, é possível traçar três perfis gerais sobre os migrantes que chegaram às Américas. O primeiro deles, diz o autor, seria o migrante armado, aquele que chega com todo seu mobiliário e poder econômico no (navio) *Mayflower*. A segunda categoria, seriam famílias (*household migrant*) que levaram suas fotos de família e força de trabalho *para o Norte*, salienta ele. Por fim, a terceira categoria, que nos interessa particularmente, é o migrante nu. Este último teria chegado às Américas com vestígios de seu país e língua, além de uma “difícil e progressivamente apagada memória de seus deuses” (ibidem, p.87). Esta categoria, seria composta pelos migrantes que foram forçados a deixar seu lugar de origem em navios negreiros pela rota de escravos. Como destaca Glissant, o migrante nu foi o responsável por reconstruir várias culturas no Caribe, no Brasil, e em alguns outros países que ele descreve como “área da crioulaização” (ibidem, p.87).

Em que pese a ausência de menção às culturas nativas, e careça de rigor metodológico, a formulação apresenta uma alegoria didática sobre a formação da cultura nas Américas. A respeito dessa questão, é relevante destacar dois aspectos centrais: o migrante nu é uma categoria construída em relação a outros migrantes. Há, na proposta de Glissant (ibidem), o apontamento de uma radical desigualdade de classe e raça que se configura também como assimetria cultural. Isto porque, e este é o segundo ponto, o migrante escravizado é forçado a deixar seu território de origem, sua cultura, é objetificado e, nesse processo, tem o vínculo com elementos centrais da cultura enfraquecido.

Para além do território, esses indivíduos foram despossuídos de suas religiões, memórias afetivas e bens (ibidem). Igualmente, por terem sido jogados em porões de navios juntamente com pessoas de outras origens e homogeneizados pelo olhar do colonizador, foram forçados a construir uma cultura a partir

de duas condições: a despossessão radical, que extrapola o problema da falta material e a necessidade de uma reconstrução a partir de fragmentos de línguas e memórias (ibidem).

Por outro lado, não é possível definir a cultura afrodiaspórica nas Américas pela ausência. Como afirma o mesmo Glissant (ibidem), essa experiência foi responsável por uma profunda abertura à contingência e enorme capacidade de assimilação responsável por inovações radicais. Daí, decorrem dois elementos tomados como hipóteses secundárias neste trabalho, a saber: (a) expressões de contravisualidade no Brasil são produzidas por culturas afro-indígenas; (b) a despossessão histórica sofrida pelas populações vulneráveis no Brasil suscita processos de reapropriação e subversão dos arquivos e registros coloniais. Por registros coloniais me refiro aqui tanto a arquivos históricos quanto cotidianos, desde que responsáveis por figurações do imaginário colonial. O processo de subversão desses arquivos e imaginários chamo de rasura.

Tendo em vista a centralidade da cultura afrodiaspórica no Brasil, inclusive entre os que não se identificam como tais, é relevante pensar, a exemplo do que faz o largo contingente de intelectuais negros/as no Brasil, como essa experiência histórica contribuiu para o modo de pensar, sentir e ver no país. Como observa Rosana Paulino (2011), as mulheres negras possuem um papel aglutinador e central no tecido social brasileiro. Conforme a autora, “mães de santo, benzedadeiras, parteiras, comerciantes, depois professoras, costureiras, atrizes, doutoras, pesquisadoras etc., a *mulher negra tem se colocado na linha de frente do desenvolvimento da população negrodscendente no país* (ibidem, p. 82, grifos meus).

Seguindo o excerto, é justo considerar que essas mulheres sejam também o ponto de partida ideal para se pensar um imaginário brasileiro. Neste caso, é relevante extrapolar a dimensão estritamente étnico-racial, visto que a cultura brasileira é afro-indígena em sua fundação. Em outras palavras, o que há de propriamente brasileiro, desde a invasão europeia no Brasil, é a experiência da diáspora africana nas Américas e as culturas indígenas.

Outro ponto importante, além do já citado interesse pela memória visual brasileira, são as escolhas técnicas e temáticas dos autores. Paulino trabalha com técnicas como colagem e costura aplicadas a discussões a respeito da herança colonial na experiência contemporânea. Já Almeida evoca capas de uma revista de moda francesa, em sua edição brasileira, em um jogo intertextual que busca reparar injustiças transatlânticas. Essa capacidade de articular a experiência atual resgatando o passado e questionando a memória (imagética) oficial é um elemento fundamental para o debate empreendido neste texto. Com isto em mente, o trabalho se desloca em rumo à obra de Rosana Paulino.

## Rosana Paulino e a costura do arquivo contra ele mesmo

Em *Memórias da Plantação*, Grada Kilomba parte de uma imagem de silenciamento para construir seu argumento em torno do trauma compartilhado por populações afro-descendentes (2020). A autora se refere ao que ela chama de máscara do silenciamento, um dispositivo concreto ilustrado na litografia de Arago e Marin (ver Imagem 1). O dispositivo, explica Kilomba (ibidem), possui dupla função de tortura: impedir a fala e a alimentação. Para além disso, a ilustração em questão é um lembrete de que esse silenciamento é uma prática que extrapola as máscaras de ferro. Afinal, como apontou Fanon (2008), populações colonizadas, em particular negros, sofrem com a pressão para se internalizarem códigos culturais, valores e, naturalmente, uma estética, branca. Nos termos do autor, são peles negras com máscaras brancas, enfim (ibidem).

No Brasil, Abdias Nascimento ecoa Fanon ao ressaltar que a cultura negra sobreviveu, apesar da coação aos negros, que foram “forçados a alienar a própria identidade pela pressão social, se transformando cultural e fisicamente em brancos” (NASCIMENTO, 2017, p. 153). Ainda sobre a questão do corpo, Martins (2003) resalta também que para os povos da diáspora africana e indígenas do Brasil, o corpo é um lugar

fundamental para a memória. Isto porque, por um lado, a oralidade e as performances do corpo são fundamentais para tais culturas. Por outro lado, a autora destaca que os repertórios narrativos e poéticos desses povos não ecoaram nas letras brasileiras (ibidem). Máscaras brancas, portanto.

Nessa mesma linha, em comentário sobre a obra de Rosana Paulino, a também artista e pesquisadora Renata Felinto observa que “por um longo tempo, a sociedade brasileira escolheu fingir uma amnésia dissociativa. *Nunca tratamos esse trauma colonial*” (PAULINO e FELINTO, 2021, online, grifos meus). A escravidão aparece, novamente, como um trauma. Aparece também como amnésia, não por acaso. Como indica Mbembe (2002), a amnésia em relação a alguns temas, o apagamento do arquivo, a seleção do que deve ser lembrado e a exclusão de certas memórias são projetos de Estado.

Na observação de Felinto (2021), há outra importante inflexão: a localização espaço-temporal. Para o brasileiro, esse é um trauma nacional, sentido de forma especialmente violenta pelas populações negras que efetivamente vivem o desdobramento desse processo por outros meios. Em outras palavras, esse não é só um problema dos “negros e pardos do IBGE” (GONZALEZ, 1988, p. 69).

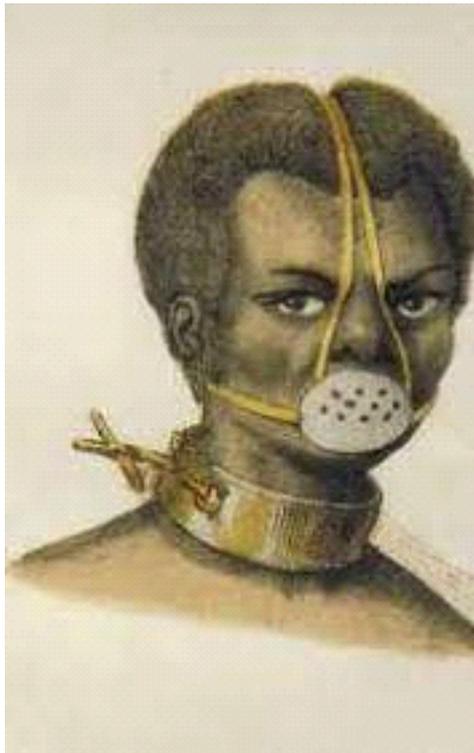
A preocupação de Paulino com o grupo social é apontada pela própria autora, que refletindo sobre seu processo criativo afirma que

por ser oriunda de uma população que muitas vezes utiliza elementos como tecido, papel machê, barro, fitas, palha e outros fortemente ligados ao fazer manual em suas manifestações culturais e religiosas, como o carnaval, o Candomblé e a Umbanda, por exemplo, passei a acrescentar em meu trabalho materiais que foram ou são utilizados com frequência nestes grupos, a fim de determinar a forma que o trabalho assumirá e reforçar, assim, seu significado (2011, p. 21).

O excerto acima, aliás, compõe a tese de doutorado da autora, intitulada de forma emblemática de *Imagens de sombras* (2011). A respeito da tese, Paulino sublinha que sua intenção original era partir da gravura da mulher negra escravizada (Imagem 2) e pensar “se e como os reflexos da escravidão refletem nas negrodescendentes ainda hoje” (ibidem, p. 49). O passado colonial e escravocrata, portanto, aparece como reflexo, como uma sombra que se projeta no presente dos *negrodescendentes*, como prefere a autora.

Ainda sobre o trabalho acadêmico, a autora discute ainda a imagem das mulheres negras na sociedade brasileira contemporânea com vistas à herança simbólica que marca esse grupo social. Mais especificamente, Paulino investiga o “modo pelo qual as *sombras lançadas pela escravidão* sobre esta população se refletem nas negrodescendentes ainda hoje, criando e perpetuando locais simbólicos e sociais para este grupo” (ibidem, p. 29, grifos meus). No excerto, a autora demonstra um interesse em tratar sobre o Brasil contemporâneo pensado a partir de locais simbólicos e sociais que são investigados na dimensão da visualidade e colocados sob uma perspectiva histórica, visto que se trata de pensar a criação desses lugares, iniciada com a escravidão. Em outro momento, também na tese, a artista irá indicar que a imagem da mulher negra torturada com uma máscara foi um ponto de partida para sua tese. Nota-se portanto, como indício, a recorrência dessas imagens traumáticas como elementos de um certo imaginário dessas autoras.

**Imagem 1 – Castigo de escravos**



Fonte: Coleção Museu AfroBrasil (1839)

Observando o interesse de Kilomba (2020) e Paulino (2011) pela ilustração de uma mulher negra torturada, retomo o tema da rasura. Essa noção, como o termo sugere, pressupõe uma ação de interferência sobre um documento original. A rasura é uma tentativa de correção de curso, de alteração de um original que não pode ser simplesmente superado. Temporalmente, a rasura é a prática da encruzilhada, do encontro entre o tempo passado, do documento, e o presente, da performance e da re-inscrição.

Na esteira desse raciocínio, a noção de encruzilhada aparece como um imperativo ético, estético e político para uma reformulação da educação marcada pelo colonialismo. Para Luiz Rufino, “a Pedagogia das Encruzilhadas *rasura* a lógica de um mundo cindido” (2019, p. 273, grifo meu). Novamente, encruzilhada e rasura se emergem como termos centrais no pensamento de autores que reivindicam uma epistemologia que contemple os saberes afro-brasileiros.

Sob o paradigma da encruzilhada, princípios e cosmovisões se encontram e estabelecem uma relação que, como sublinha Martins (2007), nem sempre é amistosa. A rasura, porém, configura-se como um gesto de afirmação. É a operação daqueles que adquiriram o direito de interferir na escrita da história tardiamente, mas que não fazem questão de deixar suas impressões sobre o tecido do passado no presente. Mudar o passado, desde o hoje, algo especialmente plausível, se tomado como referência ética-poética a cosmologia iorubá de Martins (ibidem), Sodré (2017) e Rufino (2019).

Neste ponto, destaco que não se trata especificamente do problema da representatividade, cuja importância tem sido amplamente discutida em debates acadêmicos e midiáticos no Brasil. O que desejo apontar aqui é a corporificação de outras formas de ver e pensar a história pela arte e pela academia a partir da obra de uma artista-pesquisadora. Como comentado acima, em seu trabalho, como artista e pesquisadora, ela contribui para a inserção da experiência da mulher negra nos debates sobre o (continuado) colonialismo brasileiro.

Insisto mais uma vez na noção de rasura. Analisando a produção de mulheres negras na literatura, Martins (2007) comenta que

ao determos nosso olhar sobre a produção literária de Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo, Míriam Alves, Elisa Lucinda e Geni Guimarães, por exemplo, não nos é difícil perceber que a letra ficcional e poética torna-se, em seus textos, um *instrumento e um locus privilegiado para uma potente e persistente rasura, descontinuidade e desconstrução*, tanto dos inumeráveis vícios de figuratização da persona negra feminina na literatura brasileira quanto de alçamento de uma voz alterna em relação ao racismo e sexismo que permeiam oblíquas práticas discursivas (ibidem, p. 64, grifos meus).

Pensando no campo da literatura e com metáforas que são próprias às letras, Martins (ibidem) indica que a produção daquelas mulheres apresenta outras vozes que se configura como *locus* para a rasura, descontinuidade e desconstrução. Tendo em vista a posição de Martins como professora de literatura, parece também justo reconhecer a gravidade dos termos citados pela autora, a saber: rasura, descontinuidade e desconstrução. A rasura, conforme comentamos ao longo deste trabalho, aponta para uma dimensão sócio-histórica do lugar das autoras negras na literatura brasileira. Ou seja, trata-se de uma forma de escrever que corrige o *status quo* da literatura brasileira. No que diz respeito à descontinuidade, há uma ênfase na ruptura histórica que as autoras representam. Por fim, merece atenção uma possível conotação Derridiana do termo desconstrução. Novamente, tendo em vista a formação de Martins, essa adoção parece deliberada. Neste caso, é especialmente importante reconhecer que a desconstrução não é propriamente um gesto de desfazimento, mas uma rearticulação simbólica em que desconstruir é também reconstruir algo na ordem simbólica.

Assim, transferindo a ênfase para o sentido da visão, sem desconsiderar a integralidade sensorial do gesto de olhar, pretendo tratar a rasura como categoria que traz consigo as noções de descontinuidade e desconstrução, compreendida no sentido de uma rearticulação da ordem simbólica pela sensibilidade afro-diaspórica no Brasil. De forma emblemática, Paulino e Almeida retomam documentos visuais e materiais que fazem parte da história colonial brasileira, no caso de Elian em sua dimensão contemporânea, e os revisitam.

No livro *¿História Natural?*, por exemplo, Paulino usa elementos da iconografia naturalista do século XIX a partir de imagens de negrxs e indígenas fotografadx e ilustradx por cientistas e artistas europeus. Um caso emblemático são as fotografias de Auguste Stahl, fotógrafo francês cujo trabalho no Brasil foi destacado como um dos doze mais importantes fotógrafos atuantes em qualquer parte do mundo na mesma época (NAEF, 1976).

O interesse de Paulino pelo trabalho de Stahl parece derivar do fato de o fotógrafo ter contribuído para o livro *Viagem ao Brasil* (AGASSIZ, 2000). O volume em questão é fruto de uma investigação etnográfica do professor da Universidade de Harvard, e notório opositor de Darwin, Louis Agassiz. Agassiz, um cientista de renome mundial no século XIX, notabilizou-se, entre outros, pela defesa da noção de pureza racial defendendo a tese de que as diferentes raças teriam surgido separadamente, não possuindo ancestrais comuns (WALLIS, 1995).

Além de Stahl, Walter Hunnewell também atuou como fotógrafo na expedição de Agassiz pela Amazônia e produziu retratos bastante semelhantes aos de Stahl sob orientação do cientista (ver Imagem 3). Há aqui, portanto, a composição de uma rede de associações entre um cientista de uma prestigiada universidade americana, fotógrafos, constroem um arquivo visual das raças do Brasil no século XIX. Cabe pontuar ainda que a fotografia era uma prática cara e pouco difundida à época, portanto, a produção dessas imagens estava nas mãos apenas de estrangeiros e da população branca do Brasil, tendo entre os entusiastas o próprio imperador Pedro II (SCHWARTZ, 1998).

Para fins deste trabalho, é especialmente relevante notar que a fotografia é um elemento central na obra de Agassiz a respeito da distinção entre raças. O autor é conhecido inclusive pela forma como orienta os retratos em que o fotografado aparece, geralmente, em três posições: de frente, de perfil e de

costas com os braços repousando sobre o quadril (ver Imagem 3). A escolha pela iconografia oitocentista é emblemática de um interesse de Paulino em uma discussão sobre um certo imaginário colonial sobre o Brasil e uma corrente importante da iconografia oitocentista ligada a um projeto racista, como é o caso do empreendido por Agassiz. A respeito do Brasil, o cientista é taxativo ao declarar que os que “põem em dúvida os efeitos perniciosos da mistura de raça e são levados por falsa filantropia a romper todas as barreiras colocadas entre elas deveriam vir ao Brasil” (AGASSIZ, 2000, p. 282). O teórico afirma ainda que, ao se deparar com a realidade brasileira, o viajante constataria que a mistura “*apaga* as melhores qualidades” (Ibidem, p. 282, grifos meus) de cada uma das raças em particular (branco, negro e índio).

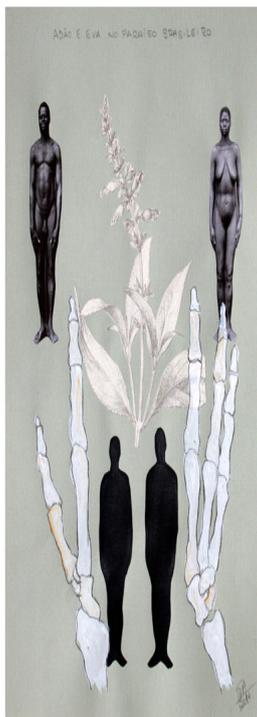
Já o trabalho de Rosana Paulino refaz e reconfigura os retratos de Stahl e mesmo o livro de Agassiz (ver Imagens 2 e 3). Naturalmente, não se trata de uma revisão ou de uma crítica específica. Na sequência de fotos abaixo, é possível verificar uma relação direta entre a fotografia científica orientada por Agassiz e as alusões de Paulino.

**Imagem 2 – Fotografia de Augusto Stahl, por encomenda de Luis Agassiz**



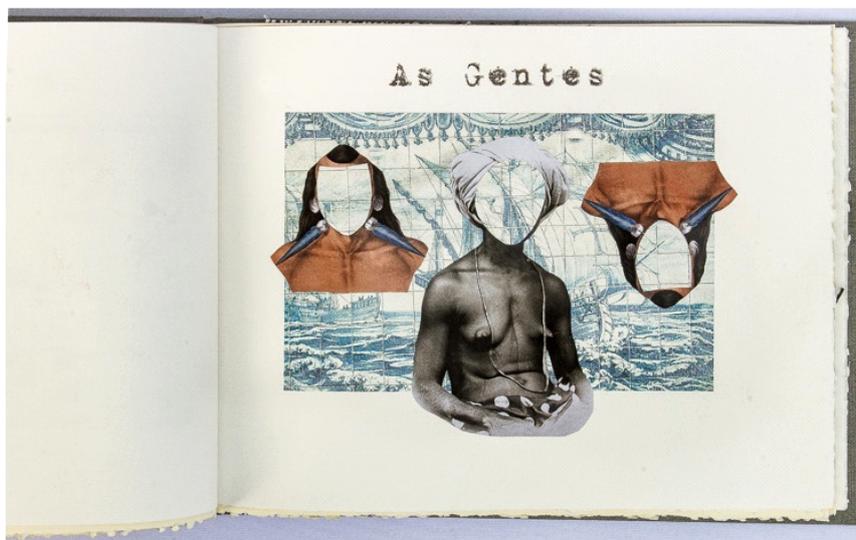
Fonte: Coleção Louis Agassiz (1864)

**Imagem 3 – Adão e Eva no paraíso brasileiro**



Fonte: Portfólio Rosana Paulino (2014)

**Imagem 4 – Página do livro *¿História Natural?***



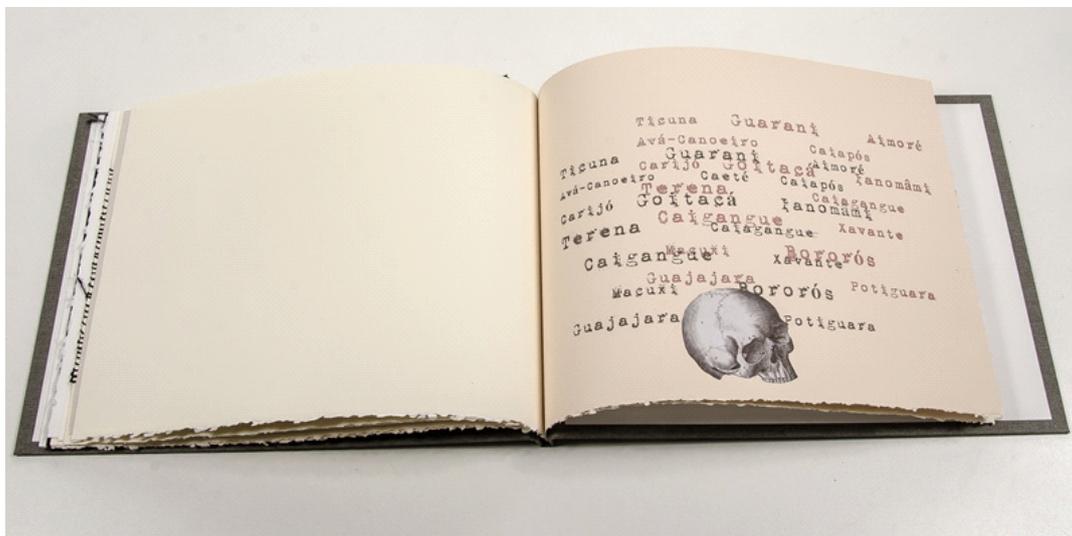
Fonte: Portfólio Rosana Paulino (2016)

Em *As gentes* (2016), a autora traz um comentário sobre a objetificação e desumanização dos não europeus no Brasil. Na imagem, um corpo indígena porta brincos e um colar de penas e uma mulher negra, cujo peito desnudo serve de suporte para um colar, portando um turbante branco. Há, portanto, registros das culturas indígenas e africanas em corpos sem face. Na obra, o espaço da identidade é preenchido pela imagem colonial que ocupa o fundo. Como se apontasse para um inconsciente colonial (ROLNIK, 2019), Paulino desvela o fato de que a maior violência operada sobre os corpos colonizados é de ordem psíquica. Nos azulejos portugueses retratando uma caravela, a colonialidade ocupa seu lugar simbólico e material na cultura brasileira.

É notável também que a crítica se manifeste pela inscrição de corpos minoritários sobre uma fundação (episteme?) colonial. Não por acaso, a cultura é representada por um objeto, ao passo em que a despersonalização dos não brancos ocorre pela ausência de faces. Novamente, as máscaras brancas. Para além disso, o título da obra, realça a ideia de multiplicidade (não síntese), lembrando Munanga, que ressalta que “os movimentos negros contemporâneos defendem a construção de uma sociedade plural, biológica e culturalmente” (1999, p.102). É relevante ressaltar que, em seu contexto original, o comentário refere-se a abordagens que tratam do processo de mestiçagem como uma espécie de síntese que levaria à figura do *brasileiro* enquanto *um* povo. Somos *gentes*, declara a obra de Paulino.

Essa preocupação é reforçada pela artista ao elencar diversas etnias indígenas espalhadas ao longo de uma página na qual o único elemento fotográfico é um crânio. Como se usasse a fotografia pseudocientífica contra ela mesma, Paulino indica a universalidade/especificidade da biologia em contraste com a multiplicidade de culturas. O crânio é único, ao passo em que poderia representar qualquer um. Por outro lado, há na distribuição dos nomes de grupos étnicos relações de aproximação e distanciamento em uma espécie de rede de afinidades territoriais e culturais.

**Imagem 5 – Página do livro *é História Natural?***



Fonte: Portfólio Rosana Paulino (2016)

A pluralidade de tipos físicos e culturas apresentada na página também indica a preocupação de Paulino em pensar uma história da visualidade brasileira em sua complexidade. Não se trata estritamente de pensar apenas um grupo, mas pensar a partir daquele grupo ou a respeito dele. Nesse sentido, o uso recorrente de linhas, bordados, e costura, indica, além da preocupação da autora com “elementos do mundo feminino” (PAULINO, 2011, p. 25), uma preocupação com os elos, frestas e rupturas do tecido social. A expressão tecido social, aliás, dá nome a uma das exposições da autora.

As peças de Paulino operam reformas no interior da ordem visual eurolatina, rearticulando

elementos como fotos e gravuras de valor histórico, referências culturais e símbolos epistemológicos (ver Imagens 4, 5). No processo que descrevo como rasura, Paulino produz também uma nova inscrição das imagens no tempo. Isto se dá pela visita ao passado através do presente, em um processo que olha para a história colonial como parte da realidade cotidiana das populações vulneráveis. Ao fazê-lo, a autora contribui com um documento, o próprio livro, que permite estruturar um horizonte a partir de outras bases. Em outras palavras, *¿História Natural?* não se limita a criticar a história contada por parte dos cientistas e historiadores do século XIX. Antes, trata-se de construir outro livro de História a partir do qual outro horizonte possa se constituir. Essa operação é especialmente importante se reconhecermos que um outro futuro só é possível a partir de uma reconfiguração da nossa experiência do passado.

O formato escolhido, portanto, é relevante por ao menos duas razões. Ao elencar imagens de indígenas, negras/os e portugueses na forma de livro, Paulino organiza uma coleção de documentos cujas associações se baseiam estritamente em critérios definidos pela própria artista. Embora pareça trivial, ao lembrar o argumento de Sekula (1983) a respeito do arquivo como problema econômico, nota-se na obra de Paulino o encontro com a arte como um espaço onde foi possível organizar uma espécie de compêndio alternativo da visualidade brasileira. No trabalho da autora, além da crítica, é estabelecido um olhar não hegemônico sobre o problema da colonização, retoma-se, portanto, o direito de olhar (MIRZOEFF, 2016). Para além disto, Paulino reivindica o direito de pensar seu grupo social em um projeto que depende de uma reconfiguração de suas bases, entre elas, a própria visualidade.

Outro elemento importante, observado por Renata Felinto, diz respeito à estrutura temporal em que se baseia a obra de Paulino. Comentando as obras *Geometria à brasileira* (2018) e *Geometria à brasileira chega ao paraíso tropical* (2018-2020) Felinto destaca que

suprimimos as *circularidades* e triangularidades das compreensões de si e do mundo das populações originárias e africanas na linha reta da história da arte europeia. Suprimimos a ponto de torná-las invisíveis. No entanto, não é por não serem visíveis que o *trauma* e a dor deixam de existir. Latejam e sangram constantemente. (FELINTO, 2021, s.p, grifo meu).

O excerto acima refere-se a obras que abundam em formas geométricas distribuídas sobre fotografias de trabalhadoras negras do Brasil império (ver Imagem7). Para além disso, Felinto (2021) salienta que a circularidade na obra de Paulino é também a circularidade de uma outra relação com o mundo, aquela dos povos originários e de origem africana. No trecho, Felinto destaca dois elementos fundamentais para esta análise. Em primeiro plano, a noção de circularidade e corporalidade que caracterizam a cosmologia iorubá sobre o tempo, com profundas implicações na cultura negra do Brasil (ver SODRÉ, 2017; MACHADO, 2019). De forma igualmente importante, a artista destaca a escravidão como trauma.

É notável também que a geometria, as linhas retas e a composição de cores importada se sobreponham, na imagem, às faces dos tipos humanos. Esses elementos interferem também na natureza, retratada de forma apagada e sem cor que exige a botânica dos exploradores responsáveis por construir uma versão da história do Brasil como objeto de interesse científico. Novamente, desta vez pela via da geometria e da botânica, arte e ciência se cruzam na crítica à empreitada colonial. Ao expor esse descompasso entre cores e formas, Paulino parece querer trazer à tona o trauma latente, como diz Felinto (2021). Afinal, uma exigência do tratamento trauma é precisamente a emergência à consciência.

### Imagem 6 – Geometria à Brasileira chega ao paraíso tropical



Fonte: Acervo Mendes Wood DM (2020)

Em sua obra, Paulino parece apontar para um passado carregado de presente ou ainda uma experiência do presente tão marcada pelo passado colonial que, por isso, olha para o ontem com os olhos de hoje. A autora parece exigir do espectador, da sociedade, da história enfim, um retorno a um passado cujo curso precisa ser tratado. Em uma lógica temporal linear, uma tarefa impossível. Sabemos, contudo, que o tempo de Exu não se baseia em eventos sucessivos (SODRÉ, 2017; MACHADO, 2019; RUFINO, 2019). É preciso encarar nossa história a partir de um outro olhar, sugerem as obras.

Diante disto, contudo, uma questão que se impõe sobre a noção de rasura é: seria essa uma categoria válida para tratar de uma ampla gama de manifestações artísticas ou um fenômeno que diz respeito apenas ao trabalho de Rosana Paulino? Assim, com o objetivo de ampliar o horizonte espaço-temporal desse debate, seguimos a discussão sobre os tempos cruzados nas artes em uma discussão sobre a obra de um artista emergente: Elian Almeida.

## O acervo afetivo de Elian Almeida

Nascido no Rio de Janeiro, Elian Almeida (1994 -) é graduado em Belas Artes (UERJ) e estuda cinema e audiovisual em Paris, onde vive. Em sua obra o artista discute o lugar do corpo negro na sociedade e os tensionamentos decorrentes dessa condição. Nos termos do próprio autor, em entrevista para (o site/revista) *Made in Bed*, trata-se de um trabalho que discute alteridade e questões relativas à “performatividade social do corpo negro, da violência do Estado e da descolonização” (ALMEIDA, 2021, s.p).

Expressando um incômodo similar ao que se nota nos quadros de Rosana Paulino, Almeida comenta em entrevista que “os [pintores](#) ao longo da história da [arte](#) vieram ao Brasil com um olhar

de exotismo sobre o lugar e os corpos que o habitavam e continuam habitando” (COSTA, 2021, s.p). O desconforto, pois, é revelador de uma estrutura que tem na visualidade um dispositivo-chave do projeto colonial/moderno.

Conforme já descrito anteriormente, historicamente o campo da visualidade se estruturou de forma a articular estruturas racistas (MIRZOEFF, 2016). Nesse sentido, a obra de Almeida é uma expressão marcante de uma prática de contravizualidade. Ou seja, uma produção que parte de um ponto de observação que se opõe ao poder (estruturado na visualidade). Para além disto, especialmente se tratando de uma produção afro-diaspórica, é necessário reconhecer também na obra de Almeida, algo que hooks (1992) descreve como olhar opositivo. Isto porque, além de apresentar uma sensibilidade periférica e contra hegemônica em suas obras, Almeida evoca imagens que confrontam diretamente as representações históricas de pessoas negras no Brasil. O artista não apenas critica e se opõe às ausências e distorções nas representações de seu grupo étnico, mas também educa o olhar do espectador que entra em contato com suas obras.

Na série de pinturas *Vogue Brasil*, o artista realiza uma espécie de inventário afetivo da cultura afro-diaspórica no Brasil a partir da representação de mulheres responsáveis por grandes contribuições para a política e cultura do país. Aliás, vale salientar que, no caso dessas pessoas, é especialmente inadequado separar as noções de política e cultura. Afinal, no universo do feminino afro-brasileiro, tudo que é cultural é político.

Ao pintar figuras como Ruth Souza (Imagem 7), Beatriz Nascimento, Conceição Evaristo e Lélia González, entre várias outras grandes intelectuais e artistas, Elian reforça a inscrição dessas figuras no imaginário nacional. Igualmente, ao fazê-lo, o artista produz imagens que partem dessas mulheres para representar a história das mulheres negras no Brasil. Nesse sentido, chama atenção o fato de que, na obra de Elian, ao contrário do que ocorrem em um dos quadros de Paulino citados neste trabalho (ver Imagem 4), a ausência da face não indica um apagamento preenchido pela colonialidade.

Como se observa nas figuras da série *Vogue Brasil* (ver Imagens 7 e 8) o artista estabelece um jogo em que a figura é identificada por elementos que, a um só tempo, são capazes de apresentar tanto homenageada, quanto o próprio grupo étnico. São exemplos desses elementos os diferentes penteados que ajudam a identificar tanto Ruth Cardoso (Imagem 7) e Conceição Evaristo (Imagem 8), quanto composições sutis de figurino que reforçam elementos peculiares das artistas e as filiam, mais uma vez, a uma cultura (brasileira) afro-diaspórica. Sobre o figurino, destaco os adereços usados nos cabelos das artistas, ou os trajes de baiana em Tia Maria do Jongo e Tia Perciliana. Em todos os casos, elementos marcantes das personagens são plataforma para a representação da herança afro-diaspórica que as liga ao grupo étnico. Naturalmente, há elementos que são peculiares de cada uma das mulheres representadas, como a postura sempre altiva de Conceição Evaristo. Mas, novamente, seria esse realmente um traço restrito à escritora? Sobre isto, é notável a altivez das figuras femininas retratadas por Almeida, que mais que realizar uma homenagem, parece identificar um traço cultural da experiência afro-diaspórica no Brasil.

Em consonância à noção de rasura como uma operação estética e política, Elian faz a seguinte observação em entrevista a Bruno Costa (revista *Vogue*): “não faço uma capa, eu me aproprio e reinvento, porque acho que arte é isso. O artista vive o momento de problematizar e colocar questões *em cima* do que está acontecendo (COSTA, 2021, n.p, grifos meus).

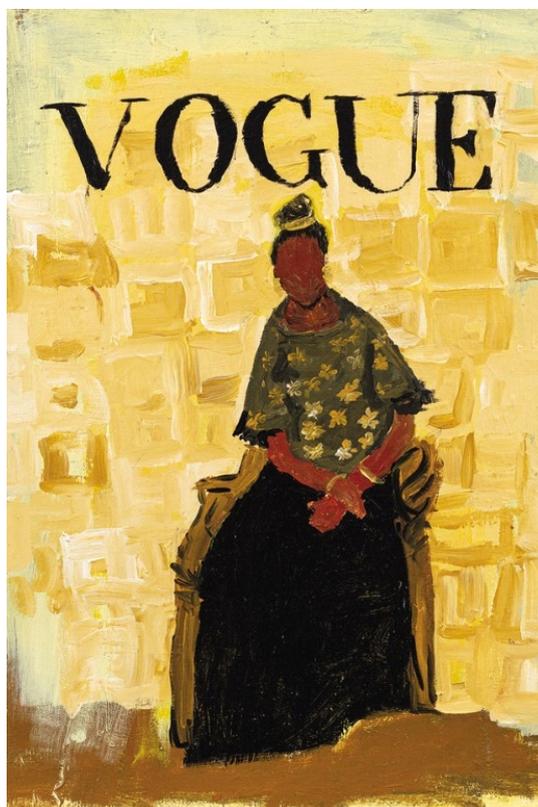
Neste texto, me debruço sobre algumas imagens da série *Vogue*, em que o artista explora capas da revista homônima como referência para uma série de pinturas que estabelece um cruzamento entre diferentes tempos da história do Brasil que, por sua vez, encontram na herança da estrutura escravocrata um ponto de inflexão.

A questão da temporalidade é evidenciada tanto na obra quanto na fala do artista. A respeito da escolha por capas da revista *Vogue* como suporte para suas intervenções, Elian destaca que “a capa (...) representa um demarcador de um tempo” (COSTA, 2021, s.p). Tanto em sua fala, quanto em sua obra,

Elian parece reverberar a voz de Leda Martins, sobretudo no que diz respeito ao lugar do corpo negro na memória cultural brasileira. De forma mais específica, é possível traçar um paralelo entre o argumento de Martins, em *A fina lâmina da palavra* (2007) e a série *Vogue*, criada por Almeida. Tal paralelo fica especialmente evidente quando, ao comentar a escrita de autoras negras no Brasil, Leda Martins (2007, p. 65) argumenta que é “no corpo mesmo da escrita que este outro Brasil se performa e se instala, e que a arte se quer também como ofício de transfiguração, de rearranjo da memória e da história”.

De forma ainda mais relevante, é possível reconhecer que, para além da afinidade de posicionamentos e leituras sobre a estética afro-diaspórica no Brasil, há uma afinidade propriamente estética entre a obra de Almeida e aquelas tratadas por Martins (ibidem). A esse respeito, um caso emblemático é a obra em homenagem à Ruth Souza, em que Almeida inscreve a presença da diva da dramaturgia brasileira em uma capa da revista. Como se ocupasse um trono dourado, Souza, retratada por Almeida, não tem traços distintivos em seu rosto, como se ocupasse um lugar histórico, uma posição de poder que pertence às mulheres que a própria Ruth representa.

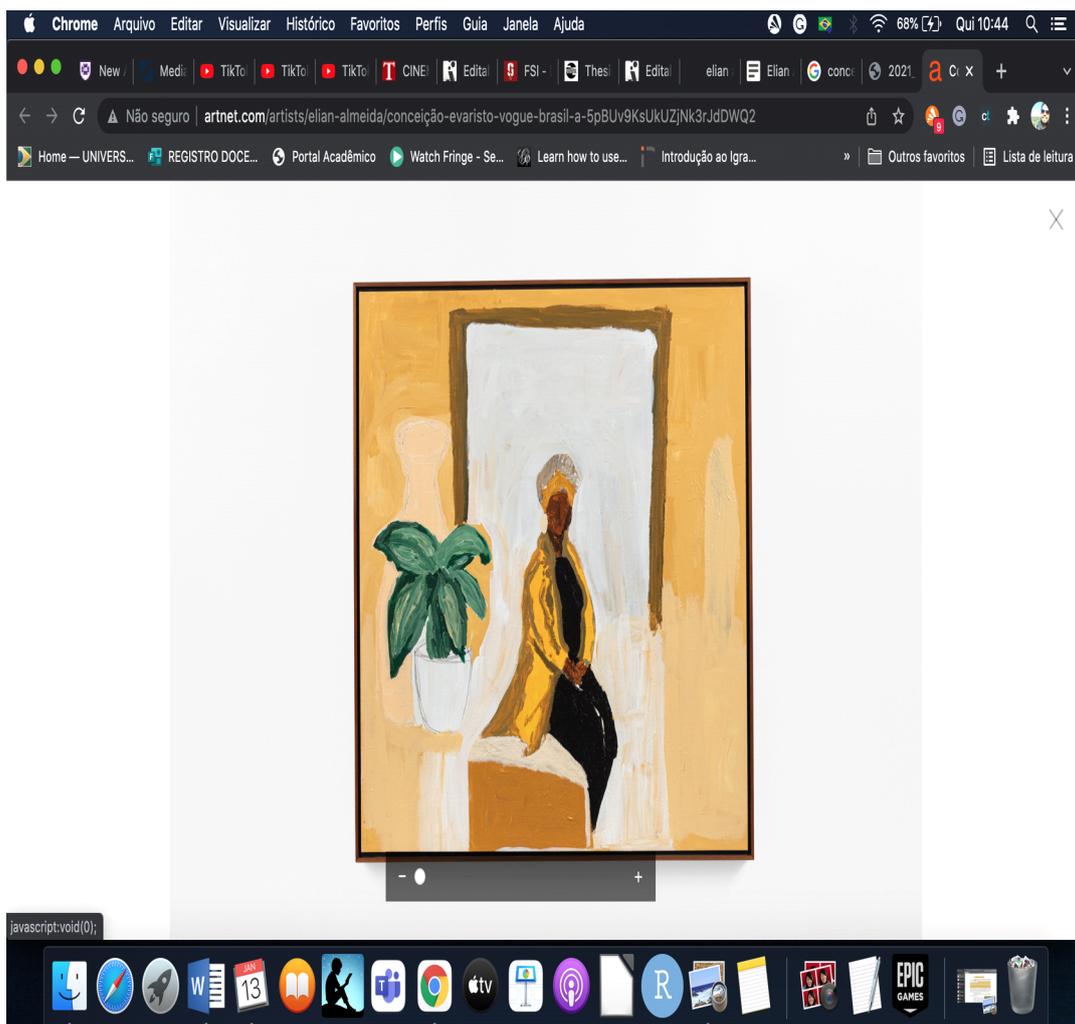
**Imagem 7 – Ruth de Souza**



Fonte: Vogue Brasil, Galeria Nara Roesler (2021)

Neste ponto, há uma distinção importante entre a escrita das mulheres afro-diaspóricas, discutida por Martins (2007), e a obra de Elian Almeida. Se no primeiro caso, trata-se de uma inscrição de si, em que a própria fala daquelas mulheres atua como rasura dos “vícios de figuratização da persona negra feminina na literatura” e, acrescento, na cultura brasileiras, Almeida aparece como um devedor dessa tradição (MARTINS, 2007, p. 64). Note-se que ao tratar dos vícios de figuratização das personas negras, Martins (ibidem) parece apontar para a própria estrutura da visualidade hegemônica, descrita por Ann Kaplan como olhar imperial (KAPLAN, 1997). Ou seja, um olhar masculino, branco e heteropatriarcal. Ecoando esse debate, Elian Almeida presta homenagem às mulheres negras, inclusive algumas citadas pela autora, como é o caso de Conceição Evaristo (ver Imagem 8).

### Imagem 8 – Conceição Evaristo



Fonte: Vogue Brasil, Galeria Nara Roesler (2021)

Ao rasurar as inscrições hegemônicas da representação das mulheres negras e seu notório apagamento, Almeida extrapola a dimensão do protesto, ou da rasura como mera sobrescrição. Assim como a rasura reconhecida por Martins na obra de autoras da literatura negra no Brasil, a rasura aqui é um gesto de abertura, de invenção de um outro Brasil que ganha materialidade na fabulação dos artistas. Nas capas e páginas criadas por Almeida, é possível enxergar a ponte entre o Brasil como potência e o Brasil de fato, em uma articulação de temporalidades aparentemente irreconciliáveis, como a escravatura e a civilização não alcançada.

### Considerações finais

Ao longo do texto, a noção de rasura foi discutida como um conceito e uma práxis comprometida e responsável pela reconfiguração das representações de povos afroindígenas no Brasil, com especial ênfase para a representação de mulheres negras. Tendo como referência o panorama histórico elaborado por Glissant (2008), o texto reconhece o elemento da despossessão como um aspecto chave da experiência cultural afro-brasileira. No entanto, conforme exposto na noção de rasura, não se trata de uma despossessão absoluta, mas de uma violência que resultou em processos de assimilação e adaptação. Nesse sentido, uma visualidade contra hegemônica no Brasil, deve considerar também as condições de despossessão e a luta para reconfigurar as estruturas dominantes caracterizadas pelo apagamento violento de minorias.

hegemônica ou do imaginário colonial. Logo, rasura não é estritamente contravisualidade, mas uma outra organização estética do mesmo legado colonial a partir da perspectiva do oprimido. Dito de outra forma, a rasura é a inserção no quadro daqueles que não estão no retrato. Assim, ao tratar da rasura, refiro-me a um gesto de imposição sobre o quadro atual. Trata-se de um movimento de reconhecimento do status quo que, simultaneamente, o questiona e produz novas representações e formas de olhar. Nesse sentido, trata-se de uma intervenção que depende também de uma materialidade como forma de inscrição no mundo.

Observando a obra de Paulino, a rasura aparece como uma fratura da ordem. Não há tentativa de pacificação ou harmonização. A cura, neste caso, só seria possível pela admissão da ferida. Um processo de interferência no tecido do tempo que demanda um deslocamento sensível e epistemológico sobre a própria noção de tempo. Não há saída no tempo linear, alertou Felinto (2021) ao comentar Paulino.

Tampouco seria possível criar outras memórias, outras histórias, outros Brasis a partir de referências meramente idealizadas. Ao recortar fotografias de Stahl para compor seu próprio livro de História Natural, Paulino usa do vocabulário do colonizador e de seu acesso aos dispositivos de saber-poder, a fim de expressar seu descontentamento. Na crítica, além de uma oposição, a contravisualidade se configura na reescrita da própria história contada pelas mãos de outro.

Já para Elian Almeida, a rasura parte de um imaginário contemporâneo, um momento histórico em que, a despeito da continuação da estrutura escravocrata, há uma maior visibilidade de nomes afro-diaspóricos e do feminismo negro. Isto graças a figuras como Lélia González, Leda Martins, a própria Rosana Paulino, entre outras citadas ou não ao longo deste texto.

Em Almeida, a rasura aparece também como uma quebra na ordem, mas agora parece em tons mais leves que apontam para frestas abertas no seio da colonialidade. Nesse sentido, a reconfiguração de capas da Revista Vogue, uma instituição notoriamente colonial e elitista, é sintomática. Como também é sintomático o fato de o próprio Elian haver concedido entrevista para aquela revista. Neste caso, o sintoma pode ser, de imediato, identificado como uma apropriação da arte e do protesto pelo capitalismo e pela mídia hegemônica. Contudo, o mesmo sintoma pode ser interpretado como um deslocamento das estruturas que abrem espaço para que figuras como o próprio Almeida rasurem a ordem cotidiana na revista.

Por fim, é necessário reconhecer que o tema merece maior desdobramento no que diz respeito à sistematização e possível alargamento da noção de rasura enquanto conceito e possíveis aplicações a outros casos. Entretanto, neste texto, espera-se ter cumprido o objetivo de indicar um caminho para pensar produções políticas e estéticas emergentes no Sul Global, em especial no Brasil. Igualmente, pretende-se ter contribuído para um olhar sobre a cultura Brasileira motivado por autores que questionam a ordem estabelecida, mesmo no campo da arte, também dominado por uma elite majoritariamente branca e masculina.

## Referências

ALMEIDA, Elian. Artist Statement. **MADEINBED**, sem data de publicação. Disponível em: <https://www.madeinbed.co.uk/emerging/elian-almeida>. Acesso em: 05 jan. 2021.

ANZALDÚA, Glória. *La conciencia de la mestiza / rumo a uma nova consciência*. **Revista Estudos Feministas**, v. 13, n. 3, p. 704-719, 2005.

AGASSIZ, Louis. **Viagem ao Brasil 1865-1866**. Brasília: Senado Federal, 2000.

COSTA, Bruno. Elian Almeida: sobre apagamento e protagonismo feminino negro. **Vogue**, set. 2021. Disponível em: <https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/Arte/noticia/2021/09/elian-almeida-sobre-apagamento-e-protagonismo-feminino-negro.html>

*Rasurando o retrato, reconfigurando os corpos: A rasura como gesto político-estético nas obras de Rosana Paulino e Elian Almeida*

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA. [Trabalho original publicado em 1952], 2008.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, s. v., n. 92/93, p. 69-82, 1988.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências sociais Hoje**, ANPOCS, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

GLISSANT, Édouard. Creolization in the Making of the Americas. **Caribbean Quarterly**, v. 54, n. 1/2, p.81-89, 2008.

HOOKS, bell. **Black Looks: Race and Representation**. Boston: South End Press, 1992.

KAPLAN, Ann. Looking for the other: Feminism, film, and the imperial gaze. New York, Routledge: 1997.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MACHADO, Aldibênia. Odus: Filosofia Africana para uma metodologia afrorreferenciada. *Voluntas: Revista Internacional de Filosofia*, v.10, s. n., p.3-25, ed. especial, 2019.

MARTINS, Leda. A fina lâmina da palavra. **O Eixo e a Roda: revista de literatura brasileira**, v. 15, s. n., p 55-84, 2007.

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

MBEMBE, Achille. The Power of the Archive and its Limits. **Refiguring the archive**. Springer: Dordrecht, 2002.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD-Educação Temática Digital**, v. 18, n. 4, p. 745-768, 2016.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: Identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.

NAEF, Weston J. **Pioneer photographers of Brazil: 1840-1920**. New York: The Center for Inter-American Relations, 1976.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro**: Processo de um Racismo Mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAULINO, Rosana. **“Imagens de sombras”**. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Universidade de São Paulo, 2011.

PAULINO, Rosana; FELINTO, Renata. Violenta Geografia. **Revista Zum**, [S.l.], n. 19, s.p, 2021. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-19/violenta-geometria/>

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2005.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2019.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas Exu como Educação. **Revista Exitus**, v. 9, n. 4, p. 262-289, 2019.

SCHWARTZ, Lilia. As barbas do imperador. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEKULA, Allan. Photography as labour and capital. *In Muise, Del. BUCHLOCH and WILKIE (eds.), Mining Photographs and Other Pictures, 1948–1968*: A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton. Nova Scotia, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design: 1983.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

WALLIS, Bruce. Black Bodies, White Science: The Slave Daguerreotypes of Louis Agassiz. **American Art**, v. 9, n. 2, p. 38-61, 1995.

---

Diego Granja Amaral é doutor em comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e em estudos do Sul Global pela Universidade de Tübingen. Atua como professor nos cursos de graduação e pós graduação da Uninassau-PE. Pesquisa temas como: cultura visual, estudos do sul global, memória cultural e cultura digital.