



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

Leticia dos Santos

Tercília dos Santos, Sarah Motta e Gugie Cavalcanti: artes afro-brasileiras, tensões e
desdobramentos

Florianópolis

2024

Leticia dos Santos

Tercília dos Santos, Sarah Motta e Gugie Cavalcanti: artes afro-brasileiras, tensões e desdobramentos

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia Social e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Andréa Vieira Zanella

Florianópolis

2024

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.
Dados inseridos pelo próprio autor.

dos santos, Leticia
Tercília dos Santos, Sarah Motta e Gugie Cavalcanti:
artes afro-brasileiras, tensões e desdobramentos /
Leticia dos santos ; orientadora, Andrea Zanella, 2024.
79 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em Psicologia, Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. Psicologia. 2. arte afro-brasileira . 3. artes
visuais . I. Zanella, Andrea. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Psicologia.
III. Título.

Letícia dos Santos

Tercília dos Santos, Sarah Motta e Gugie Cavalcanti: Artes afro-brasileiras, tensões e
desdobramentos

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 26 de abril 2024, pela banca
examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Neiva de Assis, Dr.(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Tainá Castro, Dr.(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Andréa Vieira Zanella, Dr.(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado
para obtenção do título de Mestra em Psicologia Social e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em
Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina.

Insira neste espaço a
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a
assinatura digital

Profa. Dra. Andréa Vieira Zanella
Orientadora

Florianópolis, 2024.

Às minhas ancestrais negras, pelos chãos de terra
pisados antes de mim. Pela nossa existência.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha professora e orientadora, Andréa Vieira Zanella, pela aposta em mim quando recém entrei na faculdade, pelos longos anos de aprendizado, amor pela pesquisa, pelas artes e, principalmente, pela paciência.

Agradeço às artistas Sarah Motta, Gugie Cavalcanti e Tercília dos Santos, que se dispuseram com tanta gentileza a compor esta pesquisa, a me receber de alguma forma em suas casas e a responder muitas de minhas perguntas. Por compartilharem comigo um pouco de suas histórias e por permitirem que eu pudesse escrever sobre elas.

Agradeço também à minha analista, Maria Luiza Rovaris Cidade, pela delicadeza nos momentos em que as palavras me faltaram, pela ótima leitura racial e pelo auxílio na invenção de um espaço onde eu pudesse existir. Muitas das palavras que uso aqui são frutos de um trabalho cuidadoso de análise. Obrigada.

Iyalodê: ainda somos as mulheres do princípio do mundo. (Pereira & Machado, 2022)

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo analisar os discursos raciais que se apresentam na vida e nas obras de três artistas negras residentes na Grande Florianópolis. Partindo da análise do discurso e de suas histórias no mundo das artes e sua composição artística, busco compreender os desdobramentos de raça e gênero que as constituem cotidianamente. Fazendo uma análise a partir de 3 gerações, sendo uma das artistas nascida nos anos 50, outra nos anos 80 e a última próxima aos anos 2000. Partindo de autoras decoloniais como Lélia Gonzalez, Cida Bento, Neusa Santos e Sueli Carneiro, busco compreender de que forma o racismo e as questões de gênero atravessam a vida dessas mulheres e quais as consequências desses marcadores sociais para seu trabalho enquanto artista. Desta forma, como foco da pesquisa me propus a escutar essas mulheres; mulheres negras e artistas, considerando o modo como os marcadores sociais de raça, gênero e classe social as constituem e se apresentam em suas narrativas sobre suas produções artísticas.

Palavras chave: arte afro-brasileira; gênero; raça; artes visuais.

ABSTRACT

The research aims to analyze the racial discourses that appear in the lives and works of three black artists living in Grande Florianópolis. Starting from the analysis of discourse and their stories in the art world and their artistic composition, I seek to understand the developments of race and gender that constitute them on a daily basis. An analysis is carried out from 3 generations, one of the artists being born in the 50s, another in the 80s and the last one near the 2000s. Based on decolonial authors such as Lélia Gonzalez, Cida Bento, Neusa Santos and Sueli Carneiro, I seek to understand how racism and gender issues permeate the lives of these women and what are the consequences of these social markers for their work as an artist. Therefore, as the focus of the research I set out to listen to these women; black women and artists, considering the way in which social markers of race, gender and social class constitute them and are presented in their narratives about their artistic productions.

Keywords: Afro-Brazilian art; gender; race; visual arts.

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1</i> – Coletivo Nega.....	30
<i>Figura 2</i> – Volta para casa.....	40
<i>Figura 3</i> – Montagem com murais de Gugie.....	49
<i>Figura 4</i> – Obra “Histórias no peito”, de 2021.....	58

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – OS DIZERES DA PESQUISA.....	12
MÉTODO.....	16
CAPÍTULO 1 – SOB UM BRANCO VÉU: UM BREVE OLHAR SOBRE AS ARTES VISUAIS BRASILEIRAS.....	19
CAPÍTULO 2 – GÊNERO, RAÇA E CLASSE: A CONSTRUÇÃO DA MULHER NEGRA NO IMAGINÁRIO COLETIVO BRASILEIRO.....	25
CAPÍTULO 3 – SARAH MOTTA: PELES NEGRAS E MÁSCARAS JÁ NÃO TÃO BRANCAS ASSIM – O LETRAMENTO RACIAL NO ENCONTRO COM A ARTE..	31
CAPÍTULO 4 – TERCÍLIA DOS SANTOS: A ARTE NAIF.....	41
CAPÍTULO 5 – GUGIE CAVALCANTI: SOBRE PINTAR UMA VIDA.....	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS: POR UMA INVENÇÃO POSSÍVEL OU UMA CERTA DESOBEDEIÊNCIA.....	64
REFERÊNCIAS.....	68
APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE.....	74
APÊNDICE B – ROTEIRO DE ENTREVISTA.....	78

INTRODUÇÃO: OS DIZERES DA PESQUISA

Toda vez que você diz
que não vê cor
você está dizendo
que eu sou
invisível.
(Santos, 2018)

Essa pesquisa não é uma pesquisa sobre racismo, embora ele esteja presente e seja discutido aqui, também não é uma pesquisa sobre a representação de mulheres negras nas artes visuais, tema tão caro à psicologia social, tão pouco um retrato da vida de artistas negras no Brasil. Essa pesquisa é um recorde da vida e das obras de três artistas negras, brasileiras, residentes no sul do Brasil. É uma pesquisa sobre as palavras, sobre os encontros possíveis com a arte e a vida. É uma pesquisa sobre três mulheres, artistas negras, de três gerações diferentes, que se encontram nessas páginas para compartilhar um pouco de suas vidas e suas obras. Essa pesquisa é um conjunto de narrativas, as delas e as minhas.

Começo esta introdução contando um pouco da minha implicação com esta pesquisa, com esse tema e com a arte afro-brasileira em si. Implicação, na perspectiva da Análise Institucional, entendendo que sou objetivada de diversas formas por aquilo que pretendo objetivar, ideias, grupos, fenômenos, etc. (Lourau, 1975). É uma implicação que demanda, desde o princípio, uma ideia de não neutralidade. Não sou uma pesquisadora neutra, o tema em questão também atravessa o meu corpo.

Talvez esse seja um texto que comece pelas desobediências. Desobediência em usar majoritariamente autoras(e) da América Latina, desobediência em trazer, em uma pesquisa sobre arte, exclusivamente artistas negras e brasileiras. Desobediência acadêmica em pesquisar usando métodos e análises *decoloniais*, da *escrevivência*, da narrativa. Desobediências que me possibilitaram ocupar hoje o lugar de uma mulher negra na academia.

Pesquisar artistas negras vem dessa desobediência, pensando a partir do que Grada Kilomba (2019) traz sobre as mulheres negras serem o outro do outro. Serem uma subcategoria que sofre uma dupla exploração de raça e de gênero. Trazer essas mulheres, nós, para o centro da questão, é por si só uma desobediência, pois não somos o centro, mas sim a margem (Kilomba, 2019). Falo desse lugar de quem está aprendendo a fazer as pazes com a academia e que descobriu, justamente nessa desobediência, uma forma de continuar escrevendo.

Porque escrever, narrar e contar nossas histórias é trazer para o discurso as narrativas que foram enterradas, sem velório algum, nas linhas da história oficial. Acredito, a partir de minhas leituras decoloniais, que não são as diferenças que nos trancafiavam em um lugar de não pertencimento dentro da academia, mas sim os silêncios dela em relação a nós. A partir disso, essa dissertação pretende ser um texto que fala.

Inúmeras são as produções artísticas e culturais da população brasileira e suas marcas podem ser encontradas de diferentes formas em espaços urbanos, museus, galerias, feiras, escolas etc. A arte tem em suas raízes os processos de lutas, tensionamentos e resistências aos diferentes modos da vida subjetiva e material de nossa sociedade. As manifestações artísticas, em sua pluralidade de formas, apontam os fragmentos de uma cultura ao longo dos anos (Furtado & Zanella, 2007). Nas cidades, a arte possibilita o reconhecimento do lugar, o pertencer à cidade e o encontro com um outro. A arte possibilita o transformar da cidade em cenário, afirmando-a como sujeito e objeto de sua própria produção.

Apesar dessa pluralidade de formas e expressões artísticas, não encontramos com tanta facilidade registros artísticos de mulheres negras em nossa sociedade. Segundo a artista plástica e pesquisadora Renata Aparecida dos Santos (2019), os sistemas artísticos brasileiros apresentam uma “palidez” em sua formação, pois quando se trata de questões relacionadas à população negra, fica evidente o déficit tanto em relação ao acesso de pessoas negras a meios de formação artística, como nas formas de comercialização e registro dessas criações.

Ainda segundo a pesquisadora, os instrumentos de análises e abordagens teóricas muitas vezes desconsideram os contextos históricos e culturais da inserção de pessoas negras no Brasil, transformando a história da arte no Brasil em uma história única, branca e europeia. A representação das mulheres negras nas artes visuais brasileira andou de acordo com as questões políticas e sociais de cada época.

As imagens seguiram interesses políticos governamentais e dos próprios artistas, primeiramente vendo na mulher uma fonte de figuração da imagem do território ainda desconhecido, depois, com o Romantismo, na personagem estereotipada da índia ou das brancas submissas. Com o advento do Realismo, as negras e, principalmente, as mestiças entram em cena como degeneradas. Entrando no século XX, principalmente a partir dos anos 1930, são transformadas em ícones de uma identidade construída como ideologia nacional e, simultaneamente, como imagem do Brasil a ser vendida ao Exterior (Picancio, Santos, & Boone, 2019, p. 101).

Onde estão as artistas negras em nosso cotidiano? Onde podemos ver a arte afro-brasileira sendo exposta, comercializada, valorizada? Em quais espaços e em que condições uma mulher negra é considerada artista e produtora de cultura? Em quais espaços uma mulher negra se sente legitimada a se afirmar artista? Já apresento aqui de antemão que corroboro

com o que as pesquisadoras Grada Kilomba (2019) e Renata Aparecida dos Santos (2019) afirmam ao dizer que a ausência de pessoas negras nos espaços culturais e sociais é uma forma de violência e precisa ser vista como tal.

Apesar do mito da democracia racial¹, que nos trouxe a ideia de uma convivência pacífica entre diferentes raças e etnias no Brasil, o racismo segue até os dias de hoje operando de diferentes formas discursivas e sociais (Schucman, 2010). A categoria raça, embora não exista de forma biológica, existe como construção ideológica e opera enquanto uma categoria social que (re)produz desigualdades materiais e simbólicas na vida dos sujeitos (Schucman, 2023).

É importante ressaltar que em uma sociedade pautada em classes, a ideologia opera enquanto representação do real que estrutura essa sociedade (Gonzalez, 2020). Mesmo nos dias de hoje, nos deparamos com a ausência de identificação de uma imagem positiva do negro no que se refere à produção de arte e cultura. Quando falamos de mulheres negras então, essa ausência se torna ainda maior. Os papéis atribuídos sistematicamente à mulher negra em nossa sociedade são o da doméstica, da babá, da mulata sensual, não o da artista e produtora de cultura (Gonzalez, 1984).

A escravização, o estigma e os processos de exclusão social colocaram, ao longo da história, mulheres negras no papel de inferiores, subalternas (Gonzalez, 1984). O corpo negro feminino carrega marcas de violências simbólicas e materiais de dominação racial e patriarcal e isso tem se refletido nos espaços de produções artísticas. Segundo Grada Kilomba (2019), as mulheres negras ocupam um espaço que é vazio, que ultrapassa a exclusividade da raça ou do gênero e cria um “terceiro espaço”, um vácuo que se cria quando as categorias de raça, gênero e classe são lidas separadamente.

As práticas racistas operam de diferentes formas no cenário de exposições artísticas sobre a e da população negra. Na história dos museus, a arte e a cultura negra foram sendo apresentadas por uma série de discursos e representações racistas, coloniais e sexistas, muitas vezes colocando a arte afro-brasileira como inferior, um subproduto da arte europeia (Alves & Rodrigues, 2017).

Na esfera cotidiana, o negro carrega o estigma do preguiçoso, do que não quer trabalhar, que não é digno de produzir cultura, aquele que precisa ser domesticado (Gonzalez,

¹ Entende-se enquanto “Mito da democracia racial” o termo utilizado para a crença difundida no século 20 de que a sociedade brasileira seria uma sociedade igualitária, sem barreiras legais e culturais baseadas na cor, onde todos as pessoas seriam tratadas iguais e teriam as mesmas oportunidades (Schucman, 2023).

1984). Esse estigma proporcionou um olhar enviesado para a cultura brasileira, pois ela oculta, de maneira consciente e inconsciente, as marcas de uma africanidade que a constitui.

Como nos lembram Assis, Zanella e Fonseca (2018), a cultura hegemônica, aqui registrada enquanto a cultura de uma elite social branca, dita o que é digno de preservação, de vestígios e o que, e quem, é digno de abandono, de esquecimento. Essa cultura hegemônica está ligada diretamente aos fortes vestígios coloniais de nossa sociedade. A colonialidade é a base que sustenta o pensamento de classificação racial e étnica da população mundial. Essa classificação opera como uma balança de poder que valida e universaliza apenas uma forma de conhecimento; conhecimento este entendido enquanto legítimo na história oficial e que coloca a Europa enquanto berço cultural e de poder mundial.

A colonialidade produz crimes discursivos, silencia povos, culturas e descreve toda e qualquer diversidade cultural enquanto folclórica, exótica e inferior. A colonialidade (re)produz histórias renegadas e jamais consideradas enquanto legítimas (Alves & Rodrigues, 2017). Na arte, os vestígios da colonialidade estão presentes em obras, museus, galerias, projetos artísticos e no que, no imaginário coletivo, é considerado arte. Mesmo apresentando elementos de aspectos políticos, culturais e econômicos de uma sociedade, as produções artísticas de pessoas não brancas não foram, historicamente, consideradas enquanto obras de arte.

Há um sistema que legitima e descreve o que é arte, um sistema que nomeia quais obras ganham destaque na história oficial, quais artistas e obras de arte se tornam relevantes o suficiente para fazerem parte de um conjunto de valores de um determinado período histórico. Esse sistema, até os dias de hoje, é majoritariamente branco (Santos, 2019). Quando são utilizadas e/ou comercializadas por pessoas brancas, as artes afro-brasileiras e não brancas se tornam “fragmentos de uma cultura exótica”. No imaginário coletivo, as obras de arte são exclusivamente brancas (Oliveira, 2020).

No primeiro capítulo “Sob o branco véu. Um breve histórico das artes visuais brasileiras”, busco traçar o caminho das artes visuais no Brasil, desde a invasão dos portugueses até os dias atuais, entendendo que uma certa base é necessária para que possamos caminhar por algumas discussões. No segundo capítulo, “Gênero, raça e classe. A construção da mulher negra no imaginário coletivo brasileiro.”, busco discorrer sobre a categoria mulher e seus atravessamentos de raça, entendendo a construção social e imaginária que foi feita até aqui. Já o terceiro, quarto e quinto capítulos, dedico a cada uma das artistas, dando espaço às suas falas, suas obras e sua vida, entendendo que esta pesquisa é também sobre elas.

Desta forma, o que apresento aqui é uma espécie de pintura, em diversas cores e formatos, que se insere na história das artes visuais afro-brasileiras, viabilizando o lugar que mulheres negras, artistas da Grande Florianópolis, ocupam nesses espaços, suas narrativas e seus desdobramentos sociais, estéticos e políticos. Uma narrativa que passa por muitas mulheres, inclusive por mim. Espero dessa forma contribuir para a construção de uma história outra, uma onde somos também protagonistas.

Ora yê yê ô!

MÉTODO

A escolha do referencial teórico e epistemológico que deu subsídio à análise das informações produzidas no processo de pesquisar se situa a partir dos estudos decoloniais, uma perspectiva que surge com a proposta de romper com o paradigma científico moderno, o qual coloca o homem branco à categoria de sujeito universal, e busca denunciar as relações de poder e o racismo presentes na produção de conhecimento colonial (Fuchs & Silva, 2017; Paiva, 2021).

Diferente da perspectiva pós-colonial, que se propõe a anunciar as assimetrias encontradas entre colonizado e colonizador, a fim de denunciar os sistemas de opressão ali encontrados, a proposta decolonial entende a colonialidade como um processo prolongado, repleto de rupturas em diversos momentos, mas ainda não superado. Para essa perspectiva, falar em "período colonial" como algo passado não faz sentido, pois a colonialidade segue presente (Paiva, 2021).

As participantes da pesquisa são três mulheres que se auto declaram enquanto negras e que produzem alguma forma de arte visual na região da grande Florianópolis. Os municípios de Palhoça, Biguaçu e São José formam, junto com a capital Florianópolis, a região metropolitana da Grande Florianópolis, as artistas escolhidas residem em uma dessas cidades há pelo menos 4 anos. Para acessar as participantes, foi feita uma seleção prévia, pela própria pesquisadora, onde três artistas foram selecionadas pelos seguintes critérios: idade, pois escolhi entrevistar três artistas de três gerações diferentes, conhecimento prévio do trabalho das artistas e acesso a elas.

Os critérios para a inclusão das participantes na pesquisa foram: a) Mulheres negras que produzem alguma forma de arte visual na região metropolitana de Florianópolis, que

residem em uma das cidades há pelo menos 4 anos, com idade igual ou superior a 18 anos; b) Mulheres negras artistas que já se encontram inseridas no circuito das artes.

De acordo com as determinações das Diretrizes e Normas Regulamentadoras de Pesquisas Envolvendo Seres Humanos, conforme a Resolução do Conselho Nacional de Saúde nº 510 de 2016, este projeto foi cadastrado na Plataforma Brasil e encaminhado ao Comitê de Ética em Pesquisa da UFSC (CEPSH) para sua devida autorização. As mulheres que aceitaram participar da pesquisa assinaram, em duas vias, o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

Para a coleta de informações foram utilizados dois instrumentos: a) documentos imagéticos ou escritos que registrem as produções artísticas das participantes da pesquisa, de domínio público, b) entrevistas semiestruturadas abertas. As entrevistas foram individuais, em local combinado com as participantes e com duração média de 60 minutos. As entrevistas foram gravadas e posteriormente transcritas para melhor análise das informações.

Conforme informado anteriormente, a análise das informações produzidas no processo de pesquisar foi feita em diálogo com os estudos decoloniais. Para melhor compreensão dos dados obtidos a partir das entrevistas, utilizei como instrumento a "conversa" (hooks, 2024/1994). As conversas ocorreram em locais diferentes para cada artista, sendo que duas dessas conversas aconteceram de forma online e uma de forma presencial. O contato com as artistas foi realizado por e-mail e *WhatsApp*, onde me apresentei enquanto pesquisadora, expliquei sobre o conteúdo da pesquisa e realizei o convite para as entrevistas.

As artistas entrevistadas nesta pesquisa foram: Tercília dos Santos, 71 anos, artista visual conhecida por ser um dos maiores nomes da arte Naïf no Brasil. Sarah Motta, 28 anos, artista visual, estudante de artes cênicas e integrante do coletivo de artistas negras da Universidade do Estado de Santa Catarina. E Gugie Cavalcanti, 31 anos, grafiteira, artista visual formada pela Universidade do Estado de Santa Catarina e uma das artistas em maior ascensão no Brasil quando se fala de *graffiti*. Cada artista é apresentada nesta pesquisa com um capítulo próprio onde pude analisar nossas conversas, falar de suas obras e dar espaço e visibilidade a suas produções artísticas.

As entrevistas online se deram por conta da distância e disponibilidade de agenda das participantes. Gugie Cavalcanti estava com a agenda mais apertada, com viagens marcadas e compromissos em eventos artísticos dentro e fora do estado, sendo assim, nossa conversa se deu por chamada de vídeo. Sarah Motta também preferiu realizar a conversa por chamada de vídeo, pois seus horários eram divididos entre o trabalho, estudos na Universidade e o cuidado de sua filha. Tercília dos Santos foi a única artista que conversei pessoalmente e nossa

entrevista aconteceu em sua casa, onde pude conhecer seu ateliê. Nossa conversa aconteceu em meio a seus quadros e produções artísticas.

Não me proponho, nesta pesquisa, a uma análise das obras de arte em si, mas sim do discurso racial que suas autoras carregam através e a partir delas. Essa pesquisa é muito mais uma análise da fala do que das obras, embora as obras também falem. O que me interessa são as histórias contadas oralmente, que de certa forma nos rememoram algo que manteve a arte e cultura negra vivas até aqui, a oralidade, a fala. Talvez por meu suporte na psicanálise, e pelo interesse ancestral naquilo que pode, e não pode, ser contado oralmente. Essa pesquisa se propõe a analisar o discurso racial que perpassa as entrevistadas, suas histórias e suas obras.

CAPÍTULO 1 – SOB UM BRANCO VÉU: UM BREVE OLHAR SOBRE AS ARTES VISUAIS BRASILEIRAS

A constituição do Brasil é plural, seus aspectos culturais como dança, música e religião apresentam uma diversidade de formas e influências. Nas artes visuais isso não é diferente, sua história é longa e rica em influências culturais e ideológicas de diversos países. Se traçarmos um percurso linear na história oficial das artes visuais no Brasil, seu início se dá ainda no século XIX com a Missão Artística Francesa, um grupo de artistas que vieram ao Brasil e sistematizaram o ensino acadêmico em Belas Artes no país, trazendo o Neoclassicismo europeu enquanto um novo panorama artístico e estético. O Neoclassicismo apresentava rigorosos padrões de beleza importados da Europa, assim como técnicas e estéticas greco-romanas (Suzuki, 2020).

A partir da Missão Artística Francesa, temos fundada no Brasil, em 1816, a primeira faculdade de Belas Artes intitulada Escola de Ciências, Artes e Ofícios, que um pouco mais tarde, em 1820, foi transformada na Academia Real de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura. Sofrendo mais uma alteração em 1826, transformando-se na Escola Imperial das Belas Artes (Rodrigues & Oliveira, 2013). Ainda segundo Rodrigues e Oliveira (2013), pautados na influência do Neoclassicismo e sua ligação com a burguesia da época, os estudos de artes visuais no Brasil tiveram como base as convicções europeias de civilização que ditavam os ideais de beleza, civilidade e humanidade, criando categorias do que era bom ou ruim, civil ou bárbaro, superior ou inferior.

Na história do ensino das artes visuais no Brasil, as representações européias carregaram o status do que poderia ou não ser registrado e contado enquanto arte. Nossos livros didáticos nos contam histórias e imagens de acordo com o padrão hegemônico de ensino (Suzuki, 2020). Esse padrão hegemônico é pautado principalmente por dois conceitos centrais, a colonialidade do saber e o epistemicídio. A colonialidade do saber, como nos apresenta Quijano (2005), é uma forma de poder cultural moderno que afirma as teorias, conceitos e história da Europa como verdadeiras, centrais, únicas e universais. Dita nossa forma de ver o mundo e estudá-lo, transformando a Europa em berço de saber e poder mundial. A colonialidade do saber é o que dá base para o nosso ensino e faz com que, muitas vezes, utilizemos apenas autores europeus para dialogar com a realidade da América Latina.

Já o epistemicídio, segundo Sueli Carneiro (2005), é o nome que se dá a essa violência colonial que silencia e inferioriza povos e conhecimentos não brancos. O epistemicídio nos nega o lugar de produtoras de conhecimento, pois coloca o conhecimento de pessoas não

brancas enquanto uma categoria primária de saber, nega nossa qualidade de sujeitos e sepulta nossos saberes. Inferiorizar nosso conhecimento e exigir que usemos do conhecimento do colonizador enquanto um saber universal, é uma das formas de nos trancafiar em um lugar de não pertencimento e de apagar nossa história. O ensino das artes visuais no Brasil, assim como grande parte dos conhecimentos difundidos pelas escolas e academias, têm seguido essa lógica, como aponta Carneiro:

Para nós, porém, o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender etc. (Carneiro, 2005, p. 97).

Com quais cores registramos a história? Quando olhamos um pouco mais de perto, através do branco véu que cobre nossa história, percebemos que a narrativa sobre as artes visuais no Brasil é repleta de fragmentos de esquecimento, apagamento e negação de tudo aquilo que é considerado diferente ou desviante. Por muitos anos foi utilizada a expressão “Arte no Brasil” ao invés de “Arte brasileira”, pois as obras eram produzidas no Brasil, mas seus autores, em sua extensa maioria homens brancos, eram estrangeiros (Picancio, Santos, & Boone, 2019).

As mulheres negras e indígenas foram retratadas pelos artistas que vieram ao país em meados de 1600, para documentar a região para os europeus, como “tipos humanos” que não carregavam em sua essência qualquer traço de individualidade ou personalidade, servindo apenas como registro documental. Foi com a chegada do barroco brasileiro que a representação das mulheres na artes visuais se alinhou aos padrões europeus de feminilidade, ligando a mulher ao sagrado, frágil e religioso, mas esse registro contemplava apenas mulheres brancas, deixando mulheres negras e indígenas de fora dos padrões do que era considerado “ser uma mulher”, colocando-as no papel de inferiores, subalternas (Picancio, Santos, & Boone, 2019; Gonzalez, 2020).

Se no Brasil existe uma pluralidade de povos, onde estamos nós, desviantes do ideal europeu de identidade, nos caminhos da história das artes visuais brasileiras? A arte afro-brasileira se sustentou à revelia da arte oficial, daquela que é contada nos livros didáticos. Ela

se fez a partir de sua exclusão em um meio onde a arte reconhecida era branca e eurocêntrica. Suas artistas foram excluídas do circuito de artes, das galerias e museus, aparecendo somente em fragmentos de peças que foram roubadas violentamente de seus países de origem pelos colonizadores (Mattos, 2019).

Embora existam tentativas de reconhecimento em nossa sociedade atual, como a construção do museu Afro-Brasil na cidade de São Paulo em 2004, o projeto realizado pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 2020 intitulado Arte e descolonização, uma parceria do Museu com o Centro de Pesquisa e Publicação da University of the Arts de Londres dedicado à história da arte contemporânea e a implantação da lei 10.639 de 2003, que sofreu alterações em 2008, na qual obriga o ensino da história da África e das Culturas Afro-brasileiras e Africanas em todas as escolas do país, a história das artes produzidas por indígenas e afro-descendentes ainda pertence aos museus etnológicos, muitas vezes fora dos circuitos das belas artes (Santos, 2019).

Ao longo da história temos registros de artistas negros que participaram da Academia Imperial de Belas artes, como Timótheo da Costa, Estevão Roberto da Silva e Antônio Rafael Pinto Bandeira, mas suas histórias, assim como as dificuldades de ser um artista negro dentro da Academia Imperial, foram cobertas pelo véu branco das linhas oficiais. É importante ressaltar aqui que esses artistas, em sua maioria pintores, assim como alguns movimentos de reconhecimento que vemos hoje, são exceções, importantes em sua essência, mas exceções que estão sempre em disputa e passíveis de ataque (Santos, 2019).

Há muito a ser feito para retirar esse véu e mudar essa situação, a construção e reconhecimento de histórias outras e o seu reconhecimento são necessárias para uma reparação histórica que vá além da construção de políticas de governo ou leis de implementação de conteúdos em salas de aula e exposições temáticas. É preciso que existam formações e subsídios para que uma mudança real aconteça, juntamente com políticas de efetivo combate às desigualdades sociais e aos mecanismos que as sustentam. É fundamental que exista uma ruptura com diversas barreiras epistemológicas ocidentais que nos mantêm presas às artimanhas coloniais, aos binarismos cartesianos, juntamente com as categorias que marcam determinadas artes como "exóticas" ou "primitivas" (Ramos, 2021).

No que se refere aos circuitos artísticos, uma quantidade considerável de pessoas negras e indígenas, com remunerações justas e cargos que possibilitem efetivas mudanças. Quando uma instituição ignora essas demandas e mantém seu quadro de funcionários majoritariamente branco, independente das boas intenções, o racismo segue sendo reafirmado (Santos, 2019; Paiva, 2021).

Os séculos de exploração e violência que as pessoas negras sofrem se transformam hoje, em nossa sociedade, na violência da subcidadania. A subcidadania se dá através dos espaços negados, dos guetos geográficos e sociais, da baixa expectativa de vida e acesso a saúde e educação básicas. Subcidadania também é subhumanidade, e reescrever essa história é mais do que urgente, é uma forma de reparação (Santos, 2019). Essa reescrita se dá em diferentes frentes e parte da compreensão de que o conhecimento não é um produto apolítico, neutro e universal, ele é uma escolha de narrativas, de conceitos e epistemologias e, por muitas vezes, uma reprodução dos lugares de poder de uma sociedade. Escrever e narrar a partir de outras perspectivas é se colocar no discurso e tensionar o racismo que estrutura nossa sociedade (Kilomba, 2019).

A arte e a cultura estão no centro das disputas sociais e de poder, sendo comumente utilizadas pelas elites como uma forma de manutenção da hegemonia. (Paiva, 2021). Constituindo-se ainda enquanto um campo deixado à margem, a arte afro-brasileira e indígena esteve presente em diversos períodos da história das artes no Brasil. No período colonial as pessoas negras escravizadas atuaram ativamente na construção de estátuas, capelas, cisternas, etc., tendo grande influência no Barroco Brasileiro, assim como diversos povos indígenas, mas seus registros foram cobertos pelo véu da branquitude que detém o poder de contar a história (Rodrigues & Oliveira, 2013).

A arte afro-brasileira foi considerada por muitos anos, dentro dos circuitos artísticos, como uma arte inferior, menor, folclórica, por não se enquadrar nos critérios dogmáticos do classicismo (Alves & Rodrigues, 2017). Os colonizadores europeus ignoravam as produções artísticas dos povos africanos e entendiam sua arte e sua cultura como formas infantis de existência, classificando-os como seres selvagens e sem alma (Ramos, 2008). O primeiro registro de estudos acerca da arte afro-brasileira se dá ainda no século XX, nos campos da medicina e do direito que, pautados pelo racismo científico da época que acreditava na existência de diferenças intelectuais entre pessoas brancas e negras, usava a cultura negra como exemplos materiais de demência e incapacidade intelectual (Mattos, 2019).

Foi em meados do século XX que o médico e antropólogo Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), nomeou oficialmente a arte realizada pela população negra como “arte negra”. Raimundo Nina foi professor de Medicina Legal da Faculdade de Medicina da Bahia em 1889 e seus estudos eram baseados nas teorias do darwinismo social. Utilizando da antropologia

física, Nina se apoiava nas teorias de Lombroso² para criar estudos acerca da propensão dos sujeitos à violência (Pinheiro, 2017).

Nina Rodrigues usou a arte afro-brasileira para embasar seus estudos racistas e eugenistas sobre a inferioridade e violência da população negra (Mattos, 2019). Com seu artigo intitulado “As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil”, de 1904, Nina classificou de forma racista e violenta as artes realizadas pelas pessoas negras no país, buscando principalmente comprovar cientificamente inferioridade de povos negros. Com enfoque em objetos ritualísticos e religiosos e na arte yorubá, Nina Rodrigues, embora nomeasse as produções artísticas de pessoas negras enquanto arte, algo que não era comum na época, utilizou desses registros para validar cientificamente sua visão evolucionista e higienista. Ao analisar peças da cultura religiosa e artística da população negra, escreveu:

Tais os produtos da escultura negra. Não passaria pelo espírito de homem mediocrementemente instruído a ideia de aplicar à determinação do seu valor as exigências e regras artísticas por que se aferem produtos da Arte nos povos civilizados. Os frutos da Arte negra não poderiam pretender mais do que documentar, em peças de real valor etnográfico, uma fase do desenvolvimento da cultura artística. E, medidas por este padrão, revelam uma fase relativamente avançada da evolução do espírito humano. É já a escultura em toda a sua evolução, mesmo na sua feição decorativa, do baixo-relevo à estatuária. As vestes são ainda grosseiras porque as ideias não tem a precisa nitidez, os sentimentos e a concepção estão ainda pouco definidos; mas no fundo já se encontra a gema que reclama polimento e lapidação. (Rodrigues, 2010, p. 180)

A raça, enquanto categoria biológica e social, não tem registro antes da invasão das américas. Segundo Quijano (2005), ela foi criada a partir das diferenças fenotípicas que os colonizadores europeus encontraram ao chegar aqui. Com a invasão das américas foram criadas identidades sociais novas, como índios, negros e mestiços; as identidades que existiam, vinculadas ao lugar de origem das pessoas como português, espanhol europeu, foram redefinidas e passaram a carregar um status racial.

Conseqüentemente, na medida em que essas novas identidades surgiam, iam sendo subjugadas a hierarquias de poder e dominação. Dessa forma, raça e identidade social construíram-se como instrumentos de classificação e hierarquização das populações. A categoria raça é posterior à exploração, ela é criada como uma forma de justificar as violências exercidas pelos colonizadores. Os povos que eram colonizados e escravizados se tornavam, a partir desse discurso racial, “naturalmente” inferiores e passíveis de objetificação (Quijano, 2005).

² O italiano Cesare Lombroso, foi fundador da chamada antropologia criminal, onde procurou demonstrar que alterações estruturais do cérebro e no formato do crânio produziam comportamento violento. Para Lombroso, os criminosos apresentavam características de uma espécie de retrocesso evolutivo, atributos que poderiam ser constatados por medição (Maurício, 2015).

Uma das questões que me inquietaram ao longo desta pesquisa é o por que se usar o termo “arte afro-brasileira”, “arte afro-diaspórica” e não apenas arte? Essa resposta é mais complexa do que parece, porque quando olhamos a fundo a história podemos enxergar todo um processo de dominação cultural e ideológica onde os conceitos e valores legitimados são brancos e europeus. O lugar de exposição é o de legitimação, da existência, do registro histórico, e marcar as produções artísticas da população negra com o adjetivo arte afro-brasileira faz com que nossos conhecimentos e nossa história não passem, literalmente, em branco.

O que é considerado arte e o que é considerado artefato? De quem a história das artes visuais no Brasil trata? Quem são suas protagonistas? Quem decide quais artes vão para os grandes museus e quais estão destinadas aos museus etnológicos? De que corpos nossos livros didáticos estão falando? Segundo a pesquisadora Alessandra Simões Paiva (2021), a branquitude hegemônica entende o ideal de beleza, civilidade e sociedade a partir de si mesma, entendendo o branco enquanto “neutro” e universal no discurso estético e moral. Esse discurso possibilita um sistema de saberes, práticas e valores criados social e ideologicamente que se fortifica a todo momento pelo racismo institucional que dá base para a maior parte de nossos sistemas educacionais.

Nossa história de plurirracialidade é também uma história violência, de escravização, genocídio e etnocídio. Falar sobre isso também é desenterrar nossa história. Não é possível escrever sobre a história da arte afro-brasileira romantizando as brutalidades que nos trouxeram até aqui. Rememorar a dor também é escrever sobre novas possibilidades, é descobrir outras potencialidades. Escrever, rememorar e registrar para que nada mais passe em branco.

CAPÍTULO 2 – GÊNERO, RAÇA E CLASSE: A CONSTRUÇÃO DA MULHER NEGRA NO IMAGINÁRIO COLETIVO BRASILEIRO

e quando falamos temos medo
 que nossas palavras não sejam ouvidas
 nem bemvindas
 mas quando estamos em silêncio
 ainda assim temos medo
 Então é melhor falar
 lembrando-nos de que
 nunca fomos destinadas a sobreviver
 (Lorde, 1997/1978)³

Começo este item citando Audre Lorde, mulher negra, lésbica, filósofa e poeta, que coloca em suas linhas a vivência de mulheres negras de forma tão sensível. O poema em questão me atravessou durante todo o processo da pesquisa, pois ao longo da história, com tantos apagamentos e silenciamentos que sofremos, falar, escrever e narrar ainda é uma possibilidade de sobrevivência.

Inegáveis são as contribuições do feminismo para o avanço de pautas sobre a vida das mulheres no Brasil. Porém, embora seus registros ao longo da história marquem demandas importantes como a questão do voto, direitos reprodutivos, direito ao divórcio e questões relacionadas à sexualidade feminina, pouco se tem nesse movimento, por muitas entendido como universal, pautas que dizem das demandas de mulheres negras.

Nós, mulheres negras e não brancas, tivemos um processo histórico de opressões diferente do que é conhecido nos discursos e movimentos hegemônicos sobre a opressão e exploração da mulher. Ignorar essas pautas em nome de um feminismo “universal”, que é feito a partir de leituras da realidade latinoamericana sem o debate racial, é perpetuar o racismo por omissão, que surge pelo “esquecimento” da pauta racial, cujas raízes estão marcadas na visão de mundo eurocêntrica e neocolonial. (Carneiro, 2005; Gonzalez, 2020).

Ainda segundo Gonzalez (2020), quando as mulheres brancas saíram às ruas reivindicando seu direito ao trabalho, por exemplo, as mulheres negras já trabalhavam, em sua maioria, na casa de mulheres brancas, fazendo com que essas mesmas mulheres pudessem ir às ruas questionar os papéis de gênero impostos na época. A partir da perspectiva de qual mulher elas estavam falando se não a partir apenas de si mesmas?

Historicamente a libertação das mulheres brancas se deu a partir da exploração de mulheres negras (Gonzalez, 2020). Seguindo as linhas da história oficial, o tráfico negreiro,

³ Tradução livre, feita pela autora, do poema “A Litany for Survival” (Uma Litania para a Sobrevivência), de Audre Lorde, tal como indicado nas Referências.

que sequestrava pessoas negras de países da África para vendê-las como escravas, teve seu início em 1550, embora existam registros de pessoas escravizadas trabalhando em plantações de cana de açúcar brasileiras antes desta data. No final de 1500 e início de 1600 o Brasil, ainda conhecido apenas como a nova colônia portuguesa, tinha sua população constituída majoritariamente por pessoas escravizadas (Gonzalez, 2020).

a escrava de cor criou para a mulher branca das casas grandes e das menores, condições de vida amena, fácil e da maior parte das vezes ociosa. Cozinha, lavava, passava a ferro, esfregava de joelhos o chão das salas e dos quartos, cuidava dos filhos da senhora e satisfazia as exigências do senhor. Tinha seus próprios filhos, o dever e a fatal solidariedade de amparar seu companheiro, de sofrer com os outros escravos da senzala e do eito e de submeter-se aos castigos corporais que lhe eram, pessoalmente, destinados. [...] O amor para a escrava [...] tinha aspectos de verdadeiro pesadelo. As incursões desaforadas e aviltantes do senhor, filhos e parentes pelas senzalas, a desfaçatez dos padres a quem as Ordenações Filipinas, com seus castigos pecuniários e degredo para a África, não intimidavam nem os fazia desistir dos concubinatos e mancebias com as escravas. (Gonzalez, 2020, p. 81)

Para existir a *sinhá*, foi preciso existir a *mucama*. O lugar que situamos as discussões sobre gênero abrição, ou não, a possibilidade de discutirmos raça. Ainda segundo Gonzalez (2020), o racismo se constitui enquanto sintomática de nossa neurose cultural brasileira. O racismo em nossa cultura, juntamente com o sexismo, faz com que o lugar que a mulher negra ocupa no imaginário coletivo em nosso país, seja o da violência, de sexualização e da servidão. Esse lugar se dá em três categorias distintas: a da mulata, da doméstica e da mãe preta. “Mulher, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta.” (Gonzalez, 2020, p. 78).

Mesmo quando alcançam posições da classe média brasileira, as mulheres negras seguem sendo violentadas e discriminadas. Embora preencham os requisitos brancos de “boa aparência”, “educação”, “boas vestimentas”, os porteiros seguem não abrindo as portas, as pessoas seguem indicando os elevadores “de serviço” pois o lugar que nos é designado, quando não é o da violência sexual a partir da mulata, é o da *mucama*. Ao entrarmos em espaços direcionados a uma classe média ou alta, só podemos estar lá se estivermos trabalhando (Carneiro, 2005; Gonzalez, 2020).

Após o período escravocrata temos no Brasil um processo de branqueamento da população, e em meados de 1930 se espalha no Brasil o mito da democracia racial. Seus defensores, como Gilberto Freyre, acreditavam na relação pacífica e entre raças e etnias no país e consideravam que o casamento interracial seria um processo importante na busca do embranquecimento do país. Esse processo teve como resultado a crença de que o Brasil seria um país igualitário, com os mesmos acessos a toda população (Carneiro, 2023).

Essa busca pelo embranquecimento se deu principalmente a partir do estupro, muitas vezes romantizado em obras literárias, de mulheres negras e indígenas (Carneiro, 2005). Muitos desses ideais de branqueamento, assim como as relações hierárquicas do período escravocrata, seguem presentes no imaginário coletivo de nossa sociedade e demarcam as relações de gênero pautadas na cor e/ou raça (Carneiro, 2005; Gonzalez, 2020).

Esse desejo pelo embranquecimento foi fomentado por diversos pesquisadores da época, como Nina Rodrigues (2010), o médico psiquiatra e higienista que levantou teses afirmando que pessoas negras estariam em um processo anterior do desenvolvimento humano, acarretando uma inferioridade evolutiva. Logo, o branco seria superiormente evoluído em relação ao negro. Para justificar tais afirmações, Nina Rodrigues utilizou-se de medidas do corpo, afirmando que nosso crânio era mais animalesco do que o de pessoas brancas, chegando a afirmar que a raça negra não poderia ser considerada pertencente do povo brasileiro e que a perpetuação dessa raça seria prejudicial para o desenvolvimento do país (Carneiro, 2023).

Questões como o trabalho impactam diretamente a vida de mulheres negras. Quando as feministas brancas debatem acerca da luta pelas mesmas oportunidades de trabalho entre homens e mulheres, por exemplo, qual mulher está sendo marcada nesse discurso? Vivemos em uma sociedade onde nos anúncios de emprego ainda existe a exigência de “boa aparência” (Carneiro, 2005). Lutar pelas mesmas oportunidades entre homens e mulheres no mercado de trabalho, sem pautar raça, seria suficiente? Nós estaríamos incluídas nesse discurso?

O ideal de mulher, baseado principalmente nos princípios europeus e cristãos, é pautado na raça. Quando bell hooks (2019), referenciando Sojourner Truth, questiona em seu livro “E eu não sou uma mulher?” é sobre essas questões que ela está falando. Onde as mulheres negras entram nesse discurso do feminismo liberal branco? Quando mulheres negras foram vistas a partir desse ideal cristão e europeu de frágeis virgens do qual era necessário um cuidado constante? Ao falar sobre do mito da fragilidade feminina, por exemplo, Sueli Carneiro afirma:

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados.

São suficientemente conhecidas as condições históricas nas Américas que construíram a relação de coisificação dos negros em geral e das mulheres negras em particular. Sabemos, também, que em todo esse contexto de conquista e dominação, a apropriação social das mulheres do grupo derrotado é um dos momentos emblemáticos de afirmação de superioridade do vencedor. Hoje, empregadas domésticas de mulheres liberadas e dondocas, ou de mulatas tipo exportação. (Carneiro, 2019, p. 2)

O movimento feminista não é universal e não deve ser lido enquanto tal, existem diversas vertentes cujas pautas variam entre si. Escrevo esta dissertação a partir da leitura de duas vertentes feministas diferentes, mas que convergem em pautas as quais defendo. Falo, sem o medo de cometer erros metodológicos, a partir do feminismo negro interseccional e do feminismo marxista, ambos defendendo gênero, raça e classe enquanto categorias indissociáveis e tendo suas demandas pautadas na luta contra as lógicas liberais do capitalismo.

É necessário que se entenda as demandas das mulheres negras não como um compilado de opressões, mas sim como diversas formas de exploração que operam dialeticamente entre si, porque se não ficamos presas no eterno dilema “é racismo ou é sexismo?”, quando na verdade são as duas coisas. Não existe uma leitura de gênero que não passe pela raça e uma de raça que não passe pelo gênero, tentar separar essas categorias é fazer uma leitura muitas vezes rasa, e sempre excludente, da realidade (Carneiro, 2005; Kilomba, 2019).

As construções racistas se baseiam no gênero assim como o gênero se baseia nas construções racistas. A classe entra nesse mesmo dilema, ela não existe separada de gênero e da raça pois é constituída e constituinte das relações de opressão. A leitura sobre os movimentos feministas negros é de extrema importância para a construção de pautas que não entendam a raça e a classe apenas como meros marcos teóricos. O racismo e o sexismo, juntamente com a classe, geram um impacto simultâneo de opressão que constitui a experiência de mulheres negras (Kilomba, 2019).

Uma das pautas que o feminismo branco liberal defende, e que muitas vezes ignora a leitura de raça e classe, é a questão da sororidade universal entre mulheres. A sororidade, como explica Grada Kilomba (2019), vem da interpretação de que existiria uma irmandade (*sisterhood*) universal entre mulheres, uma familiaridade entre um grupo que é oprimido por um sistema patriarcal. A ideia da sororidade pode parecer interessante em seu núcleo, mas ignora completamente o fato de mulheres brancas também ocupam um lugar de opressoras dentro do sistema raça-gênero.

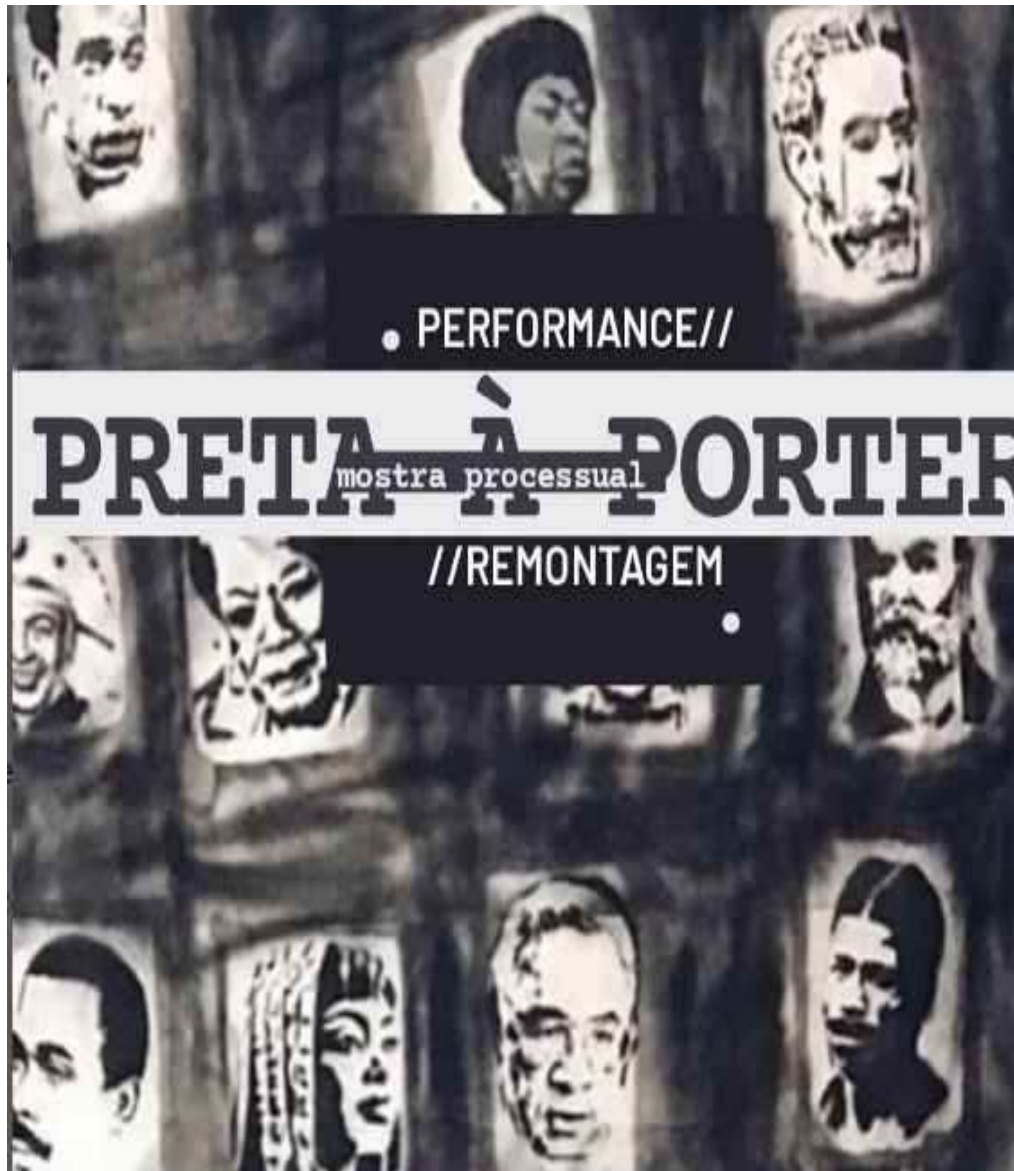
Mulheres bilionárias por exemplo, tanto negras quanto brancas, não são minha irmãs, não existe sororidade entre nós, sua riqueza vem da exploração de outras mulheres, principalmente mulheres negras por isso a leitura de gênero, classe e raça são inseparáveis, porque separá-las é, por muitas vezes, cair nas artimanhas do *status quo*, que reatualiza opressões para que elas pareçam mais palatáveis ao nosso cotidiano (Kilomba, 2019)

Crenshaw contribuiu para dar nome a um compromisso teórico e político que vem sendo movimentado, através de uma busca por uma visão interdisciplinar, bem como a necessária desestabilização da compreensão de mulher “universal” e aos recortes como raça, classe, orientação sexual, corpos, nacionalidade, religião, entre outros componentes da identidade (Nogueira, 2017).

É importante que essas vozes sejam ouvidas, e não podemos mais suportar o silenciamento frente aos debates teóricos, às lutas sociais e as elaborações teóricas e críticas das mulheres negras inseridas nos movimentos feministas que pontuam a importância de dialogar sobre raça, orientação sexual, entre outros, por não se sentirem representadas nas agendas políticas das lutas do feminismo liberal hegemônico (Kyrillos, 2020, Nogueira, 2017)

Patricia Hill Collins (2012) nos convida a refletir sobre a história de pessoas que vivenciam um processo diaspórico, como experiências referentes à escravidão, ao colonialismo, à migração forçada e ao imperialismo, apontando a necessidade de compreender acerca da história do povo negro no Brasil. Pois as marcas da escravidão seguem em nossos corpos e no imaginário coletivo de uma sociedade.

Figura 1 – Coletivo Nega



Fonte: https://www.instagram.com/p/Ct_8UJ_rqOv/?img_index=1

CAPÍTULO 3 – SARAH MOTTA: PELES NEGRAS E MÁSCARAS JÁ NÃO TÃO BRANCAS ASSIM – O LETRAMENTO RACIAL NO ENCONTRO COM A ARTE

“Iê iê ô. Mamãe Oxum chorou. Vi, juro que vi, mamãe Oxum na cachoeira. Triste, mamãe me falou que a gente sofre por falta de amor. Mas ele virá, virá, eu sei que virá. Sei que o amor virá. Virá, eu sei que virá. A melhor hora virá. Axé.” (Os Tincoãs, 1982)

O trecho de música que inicia esse capítulo foi retirado de um vídeo performance de uma das entrevistadas que compõem a pesquisa. Talvez ele nos abra, para além das boas vindas de Oxum, para a resistência daquilo que venho tecendo ao longo dessas páginas e para a abertura das águas que compõem a produção artística afro-brasileira. Início com Chorôjô dos Tincoãs, com Mamãe Oxum, para falar das águas que abrem essa escrita que jamais será feita sozinha. De um quê autoral numa história que nunca foi e nunca será só minha, talvez pela importância da partilha de uma história que só sobrevive no coletivo. Axé.

Minha entrevistada deste capítulo se chama Sarah Motta, tem 28 anos e é estudante de artes cênicas. A conheci em um evento sobre arte e cultura negra que aconteceu em Florianópolis em 2022. No evento, a entrevistada exibiu um vídeo performance. Neste vídeo, disponível na plataforma *Youtube*, uma mulher negra de pele clara aparecia usando uma máscara branca sobre o rosto, em um fundo também branco.

Nele, atuando através da fala de uma outra artista, Sarah realizou sua performance falando sobre a invasão do país pelos portugueses, os processos de escravização de negros e indígenas, a construção do racismo no Brasil e os registros imaginários e simbólicos que persistem em nossa cultura, como os olhares que pessoas brancas direcionam as pessoas negras em diferentes contextos.

Os olhares que Sarah comenta no vídeo são os resquícios de nosso processo de escravidão. O Brasil foi um país escravocrata por mais de 3 séculos e o legado da escravidão segue até os dias de hoje. As pessoas negras foram sequestradas de seu país de origem, de suas casas, de suas famílias e trazidas ao Brasil para trabalharem à força, sofrendo inúmeras violências (Caetano, 2020). Os olhares de estranheza que pessoas brancas direcionam a pessoas negras deriva de um processo de exclusão que, no imaginário coletivo de uma sociedade racista, constrói a ideia de que pessoas negras até podem estar nos mesmos espaços que pessoas brancas, desde que estejam em posições subalternas. Em um restaurante de classe média, por exemplo, uma pessoa negra não receberia os olhares de estranhamento apenas se estivesse na posição de trabalhador do estabelecimento, não de cliente (Andrade, 2018, Caetano, 2020).

Como Sarah diz em um trecho do vídeo: “Quando se vende alguém, esse alguém se torna objeto. Sem voz.” O lugar de objeto é o lugar da não humanidade. Existimos pela negação, o não humano, aquele que não é inteligente, que não é bonito, que não é digno. Os olhares vêm dessa construção imaginária, de nos vermos ocupando espaços que, na no imaginário coletivo branco, não nos pertencem (Caetano, 2020).

Assisti à apresentação do vídeo performance e logo fui capturada pelas palavras que Sarah utilizava, seus movimentos e a escolha da música de fundo que cantava baixinho “sei que o amor virá”. Um dos trechos mais impactantes para mim foi quando Sarah diz: “Eles te olham e lembram do que são... Criminosos”. Muito se discute sobre as consequências da escravidão para pessoas negras, mas pouco se fala sobre as consequências para pessoas brancas. Os lugares de poder que elas ocupam, o ideal de beleza que a elas pertence, o ideal de inteligência, de humanidade. Tudo isso é consequência dos processos escravocratas e as pessoas brancas precisam entender esse lugar de prestígio (Bento, 2022)

Segundo Neusa Santos (2021), as pessoas negras buscam ascensão social para evitarem justamente esse olhar, para, segundo a autora, se tornarem gente. O problema é que mesmo com a ascensão social, esse olhar não desaparece. Ainda segundo Neusa, a branquitude provoca uma certa ambivalência ao negro, pois ela encarna um jogo de “abre e fecha”, pois ao mesmo tempo que abre algumas brechas para a inserção de pessoas negras na sociedade, essa brechas vem com limites muito bem estabelecidos que buscam fragmentar nossa identidade, nossa coletividade e nos deixar sozinhas buscando um ideal branco de existência (Santos, 2021) Dessa forma, trago a arte afro-brasileira como uma forma de lembrarmos quem somos.

A primeira frase do vídeo performance de Sarah foi uma pergunta que me impactou desde o início: "Você sabe por que eu insisto?" Talvez por ser uma pergunta que me fiz ao longo dessa pesquisa e também durante a maior parte do meu percurso acadêmico, talvez pelas diversas dificuldades que encontrei ao buscar com mais profundidade a história das artes visuais negras no país, talvez pela própria ideia de porquê continuar a escrever.

Mas assim como Sarah, que encontrou na arte uma resposta do porquê insistir, a minha insistência vem pela escrita, na própria produção artística, nas entrevistas e nas histórias que coletei durante esse processo. Assim como a arte e cultura afro-brasileira insistem, nós também insistimos. É por insistir que estamos aqui. É pela insistência que continuamos vivas.

Na performance, os movimentos de Sarah traziam ao espectador a sensação de sufocamento, de aprisionamento, por trás de algo que já nos sinalizava Fanon (2020), em seu

livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*, sobre o dilema apresentado a população negra entre embranquecer ou desaparecer. A arte afro-brasileira tenta romper com esse dilema, ao se negar a embranquecer e lutar para não desaparecer. Quando se marca o registro afro, se marca uma forma de existência; existência essa que traz novamente o eco da pergunta de Sara: "Você sabe por que eu insisto?" Insistir é uma forma de continuar existindo.

A arte afro-brasileira foi considerada por muitos anos, dentro dos circuitos artísticos e sociais, como uma arte inferior, menor, até mesmo folclórica, por não se enquadrar nos critérios dogmáticos do classicismo (Alves & Rodrigues, 2017). Os colonizadores europeus ignoravam as produções artísticas dos povos africanos e entendiam sua arte e sua cultura como formas infantis de existência, classificando-os como seres selvagens e sem alma (Ramos, 2008). Marcar o registro afro, é uma forma de resistência, é fazer uma físsura nesse discurso, é dizer que existimos, que produzimos arte, cultura e que não somos menos humanos.

A população negra sofre com os maiores índices de vulnerabilidade social, violência urbana e estatal, sendo a população com os piores indicadores de saúde pública do Brasil (Moreira, 2021). O racismo se constitui enquanto uma relação que se estrutura de forma política e social em nosso país, atravessando diretamente o acesso dessa população aos serviços públicos e fundamentais de uma sociedade, como saúde, educação, segurança, alimentação e moradia (Madeira & Gomes, 2018). Falar em resistência é falar também da criação de histórias de uma população que é sistematicamente dizimada em nosso país.

O letramento racial, termo cunhado pela pesquisadora afro-americana France Winddance Twine (2006/2004), nunca esteve tão em pauta como nos dias atuais. O conceito baseia-se na ideia da necessidade de acesso a um conjunto de práticas de formação intelectual e cultural que permitam que possamos compreender as artimanhas raciais, suas consequências sociais e a racialização que perpassa todas as pessoas de nossa sociedade, incluindo as pessoas brancas (Severo, 2021).

O conceito de letramento racial é uma tradução da palavra original do inglês *literacy*, que abarca um conjunto de práticas educacionais usadas no ensino de leitura e escrita. Desta forma, o letramento racial seria uma aprendizagem de "leitura e escrita" das questões raciais e a capacidade de usar esses conhecimentos como forma de compreender uma sociedade (Costa, 2022). Raça não é um conceito exclusivo de pessoas não brancas, embora muitas vezes esse seja o discurso apresentado, ela perpassa todas as pessoas e as afeta de alguma forma, seja causando vulnerabilidades ou privilégios (Severo, 2021).

A arte afro-brasileira apresenta-se também como uma forma de letramento racial, pois possibilita, ao artista e aos espectadores, um aprendizado sobre as diferentes formas culturais e de existência de uma população. A produção artística, em todas as suas dimensões, está invariavelmente ligada às condições sociais, possibilidades de discurso e afirmação de uma sociedade (Paiva, 2021).

Existem diversas formas de enxergar a arte e sua função social, mas para isso é preciso que tomemos como indissociável a relação entre a história da arte, seu ensino e sua produção artística. Quando entendemos a arte apenas pelos processos históricos oficiais, ou seja, a leitura a partir daquilo que se tem como registro escrito, se toma a partir disso, uma posição de compreensão histórica limitada que exclui, ou apresenta como subcategoria, os registros tradicionalmente orais e de povo nômades (Costa, 2022).

Comumente a história da arte é retratada a partir dos seguintes marcos históricos: Antiguidade Oriental, Antiguidade Clássica, Idade Média, Modernidade e História Contemporânea (Costa, 2022). Mas para entendermos a arte afro-brasileira e sua importância nos processos históricos, precisamos compreender a história da arte para além do conhecimento científico europeu, pois a arte existe, como função social, para além dos marcos elitistas de um ideal de “arte pela arte”, impressão de que uma obra de arte estaria distante dos marcos históricos e sociais, apresentando apenas os anseios internos de seu criador (Costa, 2022).

A arte afro-brasileira carrega um longo histórico de lutas e resistências, tensionando os conceitos oficiais do que é ou não entendido enquanto arte e ensina, enquanto se perpetua, a história da população negra em nosso país. Para sobreviver ao rompimento com seu continente de origem, a arte *afro* tem no Brasil um histórico marcado pela religiosidade, pois foi a partir dela que muitos escravizados puderam manter rituais ligados a suas religiões de matriz africana, produzindo em madeira e barro as imagens de seus orixás. É apenas nas décadas de 30 e 40 que a arte afro-brasileira começa a dar seus primeiros passos para sair da clandestinidade e ganhar a cidade para além dos espaços de culto religiosos (Munanga, 2000).

Sarah comenta que sua entrada nas artes visuais, assim como nas discussões raciais, se deu junto com a entrada em um coletivo de artistas pretas da universidade que frequentava. Esse coletivo mantinha como estratégia o recrutamento de pessoas pretas calouras da universidade, buscando assim ampliar as possibilidades de permanência estudantil dessa população que ocupa os maiores índices de evasão escolar e acadêmica. A evasão escolar atua como uma política do não dito.

Segundo Ratusniak e da Silva (2022), a evasão de pessoas negras em ambientes educativos se dá pelos processos de racismos institucionais que regem as escolas e universidades do país. O racismo institucional aparece nesses contextos de forma lenta, a partir dos conteúdos de escolas e faculdades que têm o entendimento do branco como universal, colocando muitas vezes a história do branco como única história possível da humanidade, fazendo com que pessoas negras não consigam se identificar com os conteúdos apresentados.

O coletivo NEGA⁴ busca fazer fissura nesse racismo institucional, buscando criar um espaço onde estudantes negras possam criar laços e estratégias de permanência na universidade de forma coletiva. Sarah conta que a proposta do coletivo era de construir uma forma de arte que permitisse que as alunas pudessem falar sobre questões raciais e de gênero, algo que era totalmente novo para ela. Em uma das reuniões, onde a pauta era sobre racismo, Sarah percebeu que as vivências daquelas pessoas eram muito parecidas com as dela, suas dores, questionamentos e angústias.

Naquela reunião Sarah se deu conta de que suas vivências podiam ser compartilhadas, não apenas no grupo, mas para milhares de pessoas através da arte. “Ninguém falava disso (racismo) nas minhas aulas, na Universidade, em nenhum lugar, ninguém nunca falou disso comigo e eu queria falar sobre isso. Sobre negritude, sobre feminismo e sobre classe. O quanto isso me afeta enquanto pessoa e enquanto aluna.”

O silenciamento das pautas raciais deriva de um longo processo de disseminação da ideia de democracia racial no país. Se somos todos iguais e possuímos as mesmas oportunidades, como apontar uma falha neste discurso? Como falar sobre racismo em um país que se vende como plural? O silenciamento é mais uma das muitas ferramentas do racismo, um racismo que está tão enraizado em nossa cultura que faz com que as pessoas que o experienciam, muitas vezes passem por isso sozinhas (Gaspar, 2020).

Sara conta que a partir daquele encontro ela, junto com o coletivo, começou a transformar suas histórias, até então vividas silenciosamente, em cenas, em peças e apresentações. Uma forma coletiva de falar sobre dores, amores, vivências e opressão sofridas por ela. Ensinando, enquanto aprende, sobre a grande diversidade racial, cultural e de gênero que existe entre nós.

⁴ O Coletivo Nega surge como parte de um projeto de extensão de mesmo nome, do curso de Teatro do Centro de Artes da Udesc (Ceart) em 2010. A criação do projeto se deu como forma de influenciar a criação de um coletivo de teatro negro dentro da Udesc.

A partir desse coletivo, foi criado em 2010 o espetáculo chamado PRETA PORTE, um espetáculo que contava, em forma de diferentes esquetes, questões raciais, de classe e de gênero, interseccionando-as, a partir das histórias das próprias artistas. Sarah conta que a experiência de narrar suas dores, seja em palcos, praças, ou ruas, fez com que sua relação com elas mudasse. A arte apresenta em si a possibilidade de deslocar a dor do circuito que atravessa o corpo e colocá-la para circular na vida, transformando a dor e o trauma, muitas vezes impossíveis de serem falados, em cenas de um espetáculo coletivo. Tornar público, em ato, as experiências traumáticas de um racismo que a sociedade insiste em recalcar é fundamental na elaboração dos traumas sociais (Barros, Silva, & Silveira, 2018).

Trazer o próprio sofrimento para o coletivo e transformá-lo em arte, como uma forma de falar e compartilhar sua vivência com outras pessoas, tem uma importância crucial nos processos de reconhecimento e de cura, pois dessa forma, a arte atua também como uma forma de sublimação. Freud (2016) já nos alertava sobre a importância da sublimação como forma de defesa a descarga direta e total da pulsão, orientando a sublimação como um direcionamento saudável daquilo que nos afeta de forma paralisante. A arte possibilita que Sarah coloque sua dor em movimento.

O coletivo não teve, em seu início, a proposta de ser um grupo exclusivo de pessoas pretas, anteriormente, em sua formação inicial, o grupo era composto também por pessoas brancas, mas a partir de 2018, por conta das demandas internas da maioria das participantes, o coletivo foi se tornando um grupo exclusivo de mulheres pretas e mais tarde, devido às discussões de gênero apresentada também pelas participantes, o coletivo NEGA se entendendo enquanto um grupo de pessoas pretas. Segundo a entrevistada, o grupo foi se moldando até se tornar o que é hoje.

O espetáculo Preta Porte foi apresentado mais de 150 vezes, em diversos lugares dentro e fora do Brasil. Sarah comenta que o espetáculo foi apresentado em ruas, praças, praias, lugares acessíveis onde essas histórias podiam ser compartilhadas e compreendidas por diversas pessoas. O espetáculo chegou a ser apresentado nos três quilombos registrados oficialmente em Santa Catarina, sendo eles: Sertão de Valongo, localizada na cidade de Porto Belo; a Invernada dos Negros, em Campos Novos, e São Roque, situada entre os municípios de Praia Grande (SC) e Mampituba (RS), mostrando a importância de narrar também com quem escreve, desde os processos de escravidão, a história do nosso país.

Entender a importância desse coletivo na vida de Sarah e de outras alunas nos mostra a importância da passagem preta em um mundo onde a figura central da história é branca. Colocar mulheres pretas como protagonistas onde podem narrar a própria história é romper

com o protagonismo branco colonial e (re)criar uma forma de existir. É entender o que Sueli Carneiro escreveu em sua pesquisa, afirmando que mesmo nosso país sendo plurirracial, a nossa história é marcada pela violência, pela escravização moderna, genocídio e etnocídio.

A história da miscigenação no Brasil é uma história de violência sexual contra mulheres negras e indígenas e a base que sustenta as hierarquias de raça e gênero no Brasil é pautada no estupro, na negação e no esquecimento (Carneiro, 2019). Falar sobre isso também é desenterrar nossa história. Não é possível escrever sobre a história da arte afro-brasileira romantizando as brutalidades que nos trouxeram até aqui. Rememorar a dor também é escrever sobre novas possibilidades, é descobrir outras potencialidades. O que o coletivo NEGA faz é escrever, rememorar e registrar para que nada mais passe em branco.

Em um trecho da entrevista, Sarah comenta sobre um trabalho da faculdade, onde precisava escolher uma figura conhecida das artes visuais e fazer uma apresentação sobre sua biografia. Logo no início da aula, Sarah percebeu que dos 12 nomes listados pela professora, todos eram de pessoas brancas. Ao questionar a professora sobre onde estavam as pessoas negras que impactaram e fizeram parte da construção artística do país, a professora disse que Sarah poderia pesquisar pessoas que estavam fora daquela lista e, caso encontrasse algum nome, poderia escrever sobre essa pessoa.

Na lista da professora de Sarah, ficaram de fora artistas de grande nome e importância para a produção das artes visuais no país. Onde estavam Maria Auxiliadora (1935–1974) e Nice Avanza (1938–1999). Pintoras responsáveis pela introdução do que é conhecido atualmente com arte Naif no Brasil? Onde estavam as ceramistas e esculturas Ana das Carrancas (1923–2008) e Isabel Mendes (1924–2014). Responsáveis pela disseminação da cultura popular? Por que essas mulheres não existiam naquela sala?

Por que, na lista da professora, não faziam parte as artistas contemporâneas que quebraram padrões artísticos e conquistaram seu espaço no mundo restrito das artes visuais? Onde estavam Rosana Paulino, Priscila Rezende, Marcela Bonfim, Ana Lira, Renata Felinto e tantas outras artistas cujas obras marcam a resistência negra frente ao racismo de nossa época?

Esse trecho da entrevista é muito importante e traduz de certa forma uma grande parte da experiência negra e não branca nos circuitos acadêmicos e educacionais. Nossos nomes não estão lá, mesmo que nós, apesar das inúmeras barreiras que o racismo nos impõe, tenhamos estado.

A arte afro-brasileira, assim como suas artistas, se sustentou à revelia da arte oficial, daquela que é contada nos livros didáticos. Ela se fez a partir de sua exclusão em um meio

onde a arte reconhecida era branca e eurocêntrica. Nossas artistas foram excluídas do circuito de artes, das galerias e museus, aparecendo somente em fragmentos de peças que foram roubadas violentamente de seus países de origem pelos colonizadores (Mattos, 2019). Nossa história por muitos anos passou em branco e atitudes como essa nos mostram como.

Essa “lapso” da professora e seu esquecimento de diversos nomes de artistas negras na hora em que foi montar a lista de sua aula, de forma consciente ou não, traz o que Cida Bento (2022), nos apresenta como pacto narcísico da branquitude, um componente narcísico de autopreservação que faz com que a história branca seja central, única e digna de rememoração. Como se a história branca fosse, por conta própria, a história da humanidade, deixando os registros negros e indígenas enquanto subcategorias, partes irrelevantes da história e humanidade. O pacto da branquitude preserva tudo que ameaça sua "normalidade", fazendo com que se entenda como "natural" a exclusão de pessoas negras e indígenas dos relatos históricos e acadêmicos (Bento, 2022). Foi isso que aconteceu naquela sala de aula.

A professora de Sarah não trouxe nenhuma artista negra, mesmo que existam diversas que foram importantes para o movimento das artes do Brasil. Não trouxe porque o normal, o pesquisável é sempre branco. Estudar arte, enquanto saber universal, é estudar a arte branca, principalmente europeia e norte americana, e quando se propõe outras formas e outras leituras, os estudos entram em subcategorias de saber (Bento, 2022, Carneiro, 2005).

A falta de nomes de pessoas negras na lista da professora diz muito mais do que um simples esquecimento, ou falta de conhecimento, diz de um conjunto estrutural, educacional e intelectual que se forjou na ideia de hierarquização do conhecimento, onde a história branca está acima de qualquer outro conhecimento. Esse “lapso” tem nome, chamamos de memoricídio, epistemicídio, pacto narcísico e perpetuação do racismo. (Bento, 2022, Carneiro, 2005, Quijano, 2005).

Quando Sara chora ao relatar seu desconforto no momento em que lembra dessa cena, tão corriqueira e repetitiva na vida de alunas negras e indígenas em escolas e universidades, nos lembra o que Grada Kilomba (2020) diz, ao escrever no prefácio do livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*, de Fanon (2020), “na biblioteca da Universidade Fanon não existia, e eu também não”. Se não existiam, naquela sala, figuras negras, onde Sara existia? Se nos constituímos enquanto humanos a partir de um outro que nos reconhece como tal, o que acontece quando aquele que me constitui, nas obras de arte, nos cinemas, nas salas de aula, nos círculos de estudos, são pessoas brancas? Quando aquele que por ser outro, diferente de mim, me desumaniza mais que humaniza? Quais possibilidades sobram para uma construção simbólica de quem eu sou?

A aposta na arte afro-brasileira é também uma aposta na (re)construção de uma identidade. Os movimentos sociais de mulheres negras e indígenas buscam romper e desnaturalizar as relações presentes na colonialidade, eles constroem pontes de contranarrativas que tiram do branco o seu papel central de história e humanidade (Bento, 2022). Marcar a negritude é marcar uma presença, ter um nome em um país onde o genocídio da população negra cresce e se espalha enquanto valor numérico, onde nossos nomes são pouco ou quase nunca lembrados. É marcar uma (re)existência (Ramos, 2021).

Qual arte se tem (re)produzido atualmente? A brasilidade carrega em si a história de muitas culturas, muitos nomes, muitas cores. Quais dessas histórias estão sendo contadas? A nomeação afro existe, não para que se entenda esse enquanto diferente, mas para que se deixe de entender o branco enquanto universal. Quantas máscaras brancas existem na arte? Quais significantes que emergem dentro daquilo que se convencionou a chamar de normal? A arte afro-brasileira rompe com o que afinal? Talvez com as máscaras brancas, simbólicas e concretas, na disputa de uma narrativa que se (re)constrói todos os dias, porque a memória é também uma construção simbólica (Kilomba, 2019, Santos, 2019).

Hoje Sarah trabalha como professora de teatro de um grupo de crianças brancas e negras, onde ensina, a partir da arte, sobre letramento racial, racismo, violência policial e cultura. Com seu trabalho, seja nas aulas ou nos palcos, Sarah busca retirar as máscaras brancas que cobrem o ensino das artes no Brasil, resgatando e (re)construindo a memória de um povo. Sarah ensina enquanto brinca e insiste, porque insistir também abre espaço para algo novo, porque insistindo talvez se possa de fato existir.

Figura 2 – Volta para casa



Fonte: acervo da pesquisa da autora

CAPÍTULO 4 – TERCÍLIA DOS SANTOS: A ARTE NAIF

Tercília dos Santos é uma artista negra e pintora brasileira, nascida em 1953 em Piratuba, extremo oeste catarinense. A artista conta que começou a pintar em 1990, quando, em um sonho, viu a imagem do menino Jesus. Ao acordar, decidiu que queria pintar o que havia visto em seu sonho, e desde então não parou mais. Residente na Grande Florianópolis, aos 71 anos, Tercília dos Santos é reconhecida como uma das principais referências da arte Naïf no Brasil.

As produções e movimentos artísticos são marcados pelas nomenclaturas e características de determinadas épocas, região, artistas, correntes e movimentos artísticos. Um estilo ou forma de caracterizar uma arte se dá a partir de um conjunto de atributos coletivos e individuais que evidenciam certas marcas, formas e tendências estéticas (Rufino, 2015). A arte Naïf apresenta características que a definem, mas dentro dos cenários artísticos, ela se criou como uma arte “marginal”, ou seja, uma arte fora dos padrões estéticos clássicos e dos holofotes eruditos dos padrões artísticos (D’Ambrosio, 2013, Rufino, 2015).

A arte Naïf é conhecida, por conseguinte, como sinônimo de uma “arte ingênua”, original e instintiva. O termo Naïf se origina do francês *naïve* que tem como significado a palavra “ingênuo”, palavra que vem do latim *nativus*, aquele que é original, natural e inato. O termo era comumente usado na literatura por grandes pensadores do iluminismo no século XVIII, como Rousseau, Montesquieu e Diderot. Dentro do campo das artes, se convencionou a chamar de arte “primitiva”, e mais tarde de Naïf, a arte produzida por artistas não-eruditos, ou seja, artistas sem uma formação oficial/acadêmica no campo das artes (Rufino, 2015).

Segundo Oscar D’Ambrosio (2013), a arte Naïf não é uma forma de arte valorizada internamente nos meios artísticos; para o autor, o termo Naïf se difundiu para designar uma forma de arte popular, feita por artistas que se inspiraram principalmente no meio rural. Não se tem uma data exata para o surgimento do termo dentro do campo das artes, mas especula-se, principalmente, duas possibilidades distintas. A primeira seria o emprego do termo usado pelos antigos pensadores e sua utilização para nomear essa forma de arte popular no início do século XX; a outra suposição seria a de que a arte feita na pré-história já seria considerada uma forma de arte Naïf (D’Ambrosio, 2013).

...em virtude das múltiplas nomenclaturas, em linhas gerais, consideramos Arte Primitiva como aquela realizada cronologicamente na pré-história; Arte Primitivista, como a produzida por artistas sem conhecimento formal dos cânones plásticos (perspectiva, por exemplo); Arte Bruta, como uma produção vinculada a alienados mental ou psicologicamente da sociedade; e

Arte Naif, como uma linguagem relacionada a criadores visuais que dialogam com matrizes populares. (D'Ambrosio, 2013, p. 15)

Sendo uma forma de pintura que não segue um “protocolo teórico”, a arte Naïf é conhecida por não ser comumente estudada, mas sim sentida, criada a partir do informalismo, criatividade e espontaneidade dos artistas (D'Ambrosio, 2013). Desta forma, a arte Naïf é diversificada, podendo abarcar características muito diferentes entre si, mas, a partir de alguns conceitos, se torna possível encontrarmos um eixo central de toda pintura Naïf. São pontos centrais, segundo Rufino (2015): as cores fortes e marcantes, os temas retratando o dia a dia comum, em sua maioria rural, e sua perspectiva livre, podendo assim alcançar uma profundidade de sentimentos.

Ao redor do mundo, a arte Naïf teve suas características ligadas a diferentes artistas. Nos Estados Unidos, por exemplo, essa forma de arte, então chamada de primitiva, descende dos retratistas amadores que pintavam nas ruas da cidade, conhecidos como *limners*. Na Europa esse estilo aparece com mais destaque durante a Era Industrial, sendo uma arte produzida principalmente pelas camadas mais pobres, por pessoas conhecidas como *plebeus*.

No Brasil, a arte Naïf entra pelas margens, criada e reproduzida pelas populações mais pobres, sem um estudo formal no campo das artes. Uma arte que aparece no final do século XIX e início do século XX, juntamente com o Barroco e vai se disseminando nos circuitos culturais menos valorizados, sem grande visibilidade no mundo das artes (Rufino, 2015).

A Arte Naif apresenta geralmente cores vivas, imaginação, estilização e poder de síntese levados para a tela com uma técnica aparentemente rudimentar. Em linhas gerais, pode-se dizer que a Arte Naif brota do inconsciente coletivo, mantém-se em constante renovação e se deixa penetrar por influências eruditas, embora conserve sua natureza própria. Sabedoria e sonho se irmanam em obras difíceis de definir sob uma única catalogação. (D'Ambrosio, 2013, p. 12)

É a partir dessa perspectiva artística que nossa entrevistada é reconhecida, vinculada a uma forma de arte marginal, um tanto afastada dos principais cenários artísticos e característica de populações empobrecidas, com suas cores vibrantes representando principalmente o meio rural. Mas vamos adentrar em seu universo, para visibilizá-la melhor, assim como a sua arte.

A entrevista com Tercília aconteceu em sua casa, onde pude conhecer seu ateliê e um pouco sobre sua vida e sua trajetória. Tercília nasceu em uma cidade de colonização europeia, nos anos 50, no interior de Santa Catarina, sendo sua família uma das poucas famílias negras da região. Tercília conta que deixou sua cidade de nascimento aos 15 anos, em 1968, tornando-se trabalhadora doméstica e vivendo em diversas cidades até chegar em

Florianópolis. Ao chegar na capital, Tercília seguiu trabalhando como doméstica até conseguir recomeçar seus estudos e então virou manicure e cabeleireira, profissão que exerceu por quase 20 anos.

Segundo a artista, suas obras refletem um pouco de sua infância na roça, seus sonhos, alegrias e desejos. Para ela, pintar significa entrar em contato com a pureza e a alegria de viver. Suas obras são primeiramente uma criação para si mesma, uma forma de decorar sua casa e sua vida. Mais do que um quadro em si, para Tercília suas obras significam um lugar para se estar. Pintar a roça é pintar sua primeira casa, lembrar de sua família, de suas origens. A artista conta que mesmo com a infância difícil de trabalho no meio rural, guarda boas lembranças de seu pai e suas irmãs, diz que sua casa de infância ainda vive nela e suas obras são a prova disso.

Tercília dos Santos é, nesta pesquisa, a artista com o maior tempo de carreira, e de vida, entre as três entrevistadas. Falar e escrever sobre Tercília, para além da imensidade de conteúdo trazido em sua entrevista, é também falar sobre etarismo e racismo a partir da perspectiva de uma mulher negra, de origem pobre e interiorana, nascida nos anos 50, com um acesso à informação muito diferente das demais participantes.

Tercília foi minha entrevista mais longa e talvez a mais difícil de escrever, não pela falta de conteúdo, mas por seu contrário, uma quantidade de vida e história que não cabem nestas páginas. Tercília é uma mulher negra de 71 anos, vivendo em um país em que nossa expectativa de vida é de 65 anos. Tercília vive, assim como suas obras, contrariando as estatísticas. Escrever sobre ela também é escrever sobre a vida de muitas de nós.

Cabe aqui um parêntesis: no Brasil, o envelhecimento da população ganhou destaque a partir de 1950, quando os índices de mortalidade diminuíram, assim como as taxas de natalidade. Ou seja, somos um país com uma população cada vez menos jovem e mais idosa (Silva, 2023). Embora o envelhecimento da população e longevidade sejam dados importantes, é preciso que façamos algumas intersecções de raça e de gênero no que tange à longevidade de pessoas no Brasil. Segundo dados de 2013 do IPEA, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, em um país racista como o nosso, mulheres negras não possuem o mesmo acesso à saúde, educação e qualidade de vida que mulheres brancas; logo, seu envelhecimento não é tão exponencial. Em outras palavras, mulheres negras brasileiras vivem menos e têm uma pior qualidade de vida do que mulheres brancas.

As mulheres negras ocupam o topo do ranking de vítimas de feminicídio e violência doméstica no Brasil, sendo poucas as que conseguem chegar à velhice com saúde e dignidade (Santos & Rabelo, 2022). Embora envelhecer seja um processo normal do desenvolvimento

humano, muitas são as pessoas que, de diversas formas, têm esse processo negado. Afinal de contas, quem tem o direito de envelhecer em nosso país?

Em 1888 foi assinada no Brasil a Lei Áurea, que resultou na “abolição da escravatura”, porém o fim da legalização da escravização não impediu que pessoas negras continuassem vivendo na extrema pobreza e abandono. O Brasil foi um dos últimos países do mundo a abolir a escravização e esse processo foi feito sem que fossem pensadas em políticas públicas e leis de estado que dessem o mínimo de subsídio para população negra. Esse processo resulta no que chamamos hoje de uma certa “escravização moderna”, dos herdeiros daqueles que foram libertados sem nenhum aporte em 1888 (Santos, 2022).

Quando falamos sobre mulheres negras no Brasil, é importante lembrarmos que, em decorrência dos processos de escravização, as mulheres negras foram introduzidas na sociedade a partir de processos colonizadores, de subserviência e de subalternidade (Santos, 2022). Segundo dados do IPEA (Marcondes et al., 2013), as mulheres negras seguem na base da pirâmide social, com os piores índices de saúde, trabalho e educação, sofrendo o que Grada Kilomba (2019) já nos apontava como uma dupla opressão de gênero e raça.

As mulheres negras ocupam o lugar de subserviência no imaginário coletivo, processo esse que foi se constituindo a partir da ama de leite, da camareira, da empregada doméstica, ou seja, da servidão. Mulheres negras são constantemente marcadas por discursos racistas, sexistas e coloniais que colocam nossa existência em um subproduto da humanidade (Kilomba, 2019). Somos menos humanas, logo, somos “mais matáveis”.

Ser uma mulher negra e idosa traz em si diferentes marcadores sociais de uma trajetória carregada de desigualdades. Existem diversas formas de envelhecer, mas são poucas as formas positivas de envelhecimento que abarcam pessoas negras. No Brasil, a população negra possui os piores índices de saúde, resultando muitas vezes em envelhecimentos precários e com poucos recursos (Santos, 2022). Por isso escrever sobre Tercília foi tão difícil, porque foi escrever sobre uma mulher negra que ousou ser artista e, mais do que isso, envelhecer em nosso país.

Tercília começou a pintar em 1990, não pensando em ser uma artista conhecida, mas porque queria decorar sua casa. Ela disse que olhava para as obras nas paredes das casas em que trabalhava como doméstica e que tinha vontade de ter quadros assim em sua residência. A artista conta que olhava para os quadros e se perguntava se seria capaz de pintar algo daquele tipo.

Ao ser questionada sobre o começo de sua carreira artística, Tercília diz que recebeu seu “dom”, forma como fala de seu talento artístico, em um sonho. “Eu recebi de presente, em

um sonho. Eu trabalhava de cabeleireira, sempre trabalhei na área de higiene e limpeza e aí eu tive vontade de ter na minha casa obras. Em um domingo eu sonhei com uns quadros e eu vi uma imagem de Jesus Cristo, como se fosse criança, eu falei com ele como se fosse uma criança e aí quando eu acordei eu sabia pintar.” A ideia de sua forma de arte ser uma espécie de dom que aparece em sonhos e a espontaneidade para começar a pintar são as características principais que marcam a arte Naïf (D’Ambrosio, 2013, Rufino, 2015).

Tercília conta que, após seu sonho, a vontade de pintar tornou-se maior do que ela: “eu comprei uma tela, dois pincéis e as cores básicas. Cheguei em casa eram 22:00h da noite, coloquei a tela na janela, prendi ela ali e pintei um par de pombos. Em segundos eu pinte aquilo, aquele quadro.” Essa foi o primeiro quadro da vida de Tercília e, após daquele dia, a pintura entrou em sua vida para ficar. A artista conta que seguia trabalhando no salão, mas que sua maior felicidade era chegar em casa para pintar suas telas.

O seu primeiro quadro acabou sendo desmanchado pouco tempo depois, pois os comentários das pessoas sobre o uso das cores primárias e fortes junto com a aparência “infantil” deixaram Tercília insegura. Após essas críticas, a artista conta que resolveu que “queria fazer certo” e foi até o CIC, Centro Integrado de Cultura, um espaço artístico e cultural de Florianópolis, criado em 1982 para abarcar as diversas formas de expressão artística de Santa Catarina.

O CIC tem como missão: “Preservar, fomentar e difundir o Patrimônio Cultural e as práticas e processos artístico-culturais, por meio de Políticas Públicas pautadas pelo Sistema Estadual de Cultura, de forma ética e transparente, assegurando a cultura como direito fundamental para o exercício da cidadania.” (Fundação Catarinense de Cultura, n. d.). Fomentar políticas públicas de cultura, expor na e para a cidade e construir espaços como o CIC, permitem que artistas como Tercília possam existir. Lá, em 1990, ela conheceu Fernando Lindote, artista e professor de artes visuais, que acabou se tornando seu primeiro orientador artístico. A sensibilidade de Lindote, artista com projeção nacional e internacional, contribuiu para que Tercília reconhecesse a potência do próprio trabalho, de seus traços e cores.

No CIC Tercília pode entrar, pela primeira vez em sua vida, em contato com os estudos básicos sobre arte. Segundo ela, por mais que soubesse pintar, sabia que precisava de orientações profissionais para aprimorar sua arte e aprender como a ela se referir. Espaços culturais como o CIC são de extrema importância para a disseminação artística e cultural de uma cidade. Esses espaços possibilitam o conhecimento artístico para uma população que muitas vezes não teria acesso de outras formas. Foi nesse espaço que Tercília aprendeu a

preparar a tela, escolher as cores e definir seu estilo artístico. Reconhecer-se como artista Naif foi, naquele momento, libertador, pois a possibilitou se contrapor a críticas que tinham como parâmetro vertentes artísticas acadêmicas. Ela conta também que, por morar em uma casa muito pequena, o CIC a possibilitou, além dos conhecimentos técnicos, ter um espaço maior para pintar suas telas e armazená-las.

Outro parêntesis: no Brasil, as políticas públicas de fomento às artes vêm sofrendo ataques sistemáticos ao longo dos anos. Segundo Calabre (2020), a partir de 2019, ano de início do governo do antigo presidente Jair Bolsonaro, o cenário artístico, que já era instável, virou alvo de ataques constantes que resultaram no desmonte das políticas, iniciativas, programas e ações culturais que vinham sendo construídas em nosso país desde os anos 2000. Atacar as artes e a cultura de um país é uma das formas de dominar seu povo em uma direção única. Em momentos de crises democráticas e ameaças fascistas, a arte e a cultura são um dos primeiros alvos de seus ditadores (Calabre, 2020).

A arte não deveria ser reservada apenas a uma parte da população que pode pagar para ter acesso a ela. Segundo Souza (2012), se uma pessoa não tem acesso à cultura, tanto para sua apreciação quanto para sua produção, ela está fundamentalmente excluída de uma das principais dimensões da de uma sociedade. É de responsabilidade do poder público criar formas de acesso à cultura em todas as camadas sociais, contribuindo assim para que emergjam e se desenvolvam artistas que trabalham com diferentes linguagens e manifestações culturais. Existem diversos artistas esquecidos em lugares periféricos esperando uma oportunidade para serem vistos, ouvidos e admirados (Souza, 2012).

Após sua estada no CIC, Tercília começou a divulgar mais sua arte, mostrando suas pinturas para as clientes do salão onde trabalhava. Lá ela foi incentivada a expor seu trabalho para mais pessoas. “Eu não pensava em fazer uma exposição, o que eu queria era enfeitar as paredes da minha casa e até hoje eu pinto assim, para ter nas minhas paredes. Eu acho que o passo a passo, mais em paz, dá mais certo.” Mesmo pintando mais para si mesma, sem grandes expectativas de exposições, o trabalho de Tercília foi ganhando notoriedade após suas aulas no CIC.

Sua primeira exposição foi em um restaurante chamado “Bom Tempero”, no centro de Florianópolis. Embora hoje o lugar não exista mais, ficou a lembrança desse momento em sua vida. A artista conta que conseguiu a exposição ao falar com a dona do restaurante, após um almoço. Tercília notou que os quadros que estavam expostos no restaurante estavam sendo retirados aos poucos e se ofereceu para preencher o espaço com suas artes. “Eu achei aquilo

tão feio, os quadros estavam sendo retirados aos poucos e ficaram espaços vazios, então eu chamei ela, disse que estava começando a pintar e que eu poderia expor ali caso ela quisesse.”

Suas artes ficaram expostas no restaurante por cerca de um mês e Tercília foi alvo de muitas críticas em relação ao seu trabalho. “As pessoas não entendiam, diziam que eram pinturas de crianças, que qualquer criança pintava aquilo.” Ecoavam nessas críticas uma compreensão que é recorrente: de que, por não trabalhar com perspectiva e sua grade de cortes serem de uma paleta que lembra as cores primárias, a arte Naïf é entendida como uma arte menor (talvez seja melhor usar outro adjetivo - arte menor é um conceito deleuziano, e com sentido oposto a esse - talvez arte ingênua; ou arte simples, simplória), fácil de ser realizada e com características infantis (D’Ambrosio, 2013, Rufino, 2015).

Se entendermos que no século XIX, os primeiros registros do que se viria a ser chamado de arte Naïf, foram entendidos como uma forma de arte marginal, ou seja, uma arte subvalorizada e fora dos “padrões estéticos clássicos”, é possível traçar um percurso do que fez com que algumas pessoas, até os dias de hoje, entendam a arte Naïf como um subproduto no campo das artes. Foi apenas no século XX, com o pintor francês Henri Rousseau, que essa forma de arte começou a atrair a atenção de críticos e artistas variados (Rufino, 2015).

Quatro anos após sua primeira tela ser pintada, em 1994, Tercília foi chamada para participar da primeira Bienal Naïf do Brasil, em Piracicaba, São Paulo. Hoje, essa Bienal é um dos principais eventos voltados a esta forma de arte no país, com mais de trinta anos de história. A artista conta que recebeu o convite quando ainda estava entendendo que sua arte se enquadrava nos padrões Naïf e que ficou muito surpresa e feliz pelo reconhecimento mesmo com tão pouco tempo de carreira.

Após sofrer tantas críticas negativas sobre seu trabalho, ser chamada para um evento como esse foi importante para que Tercília entendesse que esse era o caminho que ela queria seguir como artista e que valia a pena insistir. Dois anos após esse convite, Tercília foi uma das artistas premiada na categoria Aquisição no mesmo evento. Quatro anos mais tarde, em 1998, Tercília volta a ser premiada no mesmo evento, dessa vez com o prêmio “Divulgação”.

Questionei Tercília em um momento de nossa entrevista perguntando como era ter sua arte rotulada como arte Naïf e a artista me respondeu que não se importava com rótulos, que era a partir da pintura Naïf que ela foi reconhecida nacional e internacionalmente. Disse que cada um enxerga sua arte com os olhos que tem: “Algumas pessoas vão ver e achar feio, infantil. Tem gente que entende um pouco mais que vai reconhecer o valor do meu trabalho e tem gente que não tem conhecimento de arte, mas vai olhar e sentir as minhas obras e vai gostar delas. Naïf, ingênua, rural, não importa, o que importa é poder sentir as obras.”

“Sentir as obras” foi algo que ficou comigo durante a entrevista de Tercília, pois ao chegar em seu ateliê, com as paredes abarrotadas de quadros coloridos, vibrantes, e principalmente, que retratam famílias negras em sua simplicidade, vivendo, existindo, pude sentir um pouco da pureza e felicidade que a artista tanto comenta. Tercília conta que gosta de pintar as coisas simples, de vestir a tela com suas cores fortes e pintar a união das famílias, mostrando o lado abundante da vida no campo. Segundo ela, suas obras são autênticas e puras.

Embora sua arte retrate majoritariamente pessoas negras, ao ser perguntada sobre, Tercília afirma ser uma “coincidência”, que nunca foi uma escolha proposital. “Eu acho mais fácil, foi por coincidência, as tintas marrons são melhores de trabalhar, sabe? Pintar alemão dá muito trabalho, tem que dar várias mão de tinta. Pintar personagens negros é mais fácil.” A fala de Tercília é muito interessante, pois marca de certa forma o silenciamento das questões raciais, principalmente entre a população idosa.

O que tem de tão conhecido nessa “coincidência” de Tercília? Os discursos raciais ganharam força nos anos 80 no Brasil, embora diversos debates já existissem antes disso, a criação em 1978 do MNU - Movimento Negro Unificado - trouxe aos holofotes de um país que colhia as duras amargas de uma ditadura, uma demanda racial organizada e com força política (Machado, 2023). Embora os movimentos negros e as pautas raciais venham ganhando cada vez mais força no país, o racismo ainda marca os corpos negros fazendo com que muitas vezes exista uma certa inibição para falar sobre ele.

Segundo Lélia Gonzalez (1984) em nossa sociedade o negro carrega diversos estigmas, sendo um deles a figura do preguiçoso, daquele que não quer trabalhar, que não é digno de produzir cultura. O que deste discurso ainda reverbera em Tercília? O que faz com que uma artista negra, que relata diversas violências racistas ao longo da vida, que retrata pessoas negras em suas obras, diga que a questão racial não a atravessa?

Tercília é uma mulher negra de 71 anos, por mais que diga que suas obras não refletem a questão racial, seu corpo está mergulhado nela. Seus personagens são negros, suas obras refletem a vida de pessoas negras e seu trabalho também é conhecido por isso. Embora seja uma das maiores referências em arte Naïf no Brasil, Tercília luta para pagar seu aluguel, comprar seus materiais, ter visibilidade e manter uma vida digna. A artista conta que, embora consiga viver a partir de sua arte, o dinheiro que recebe é para sobreviver e pagar as contas, precisando por vezes de alguns auxílios de colegas e artistas quando se encontra em momentos desafiadores, como por exemplo agravos em sua saúde.

Segundo a artista, seu trabalho é mais reconhecido fora do estado de Santa Catarina do que dentro. Diz que a única instituição do governo do Estado que tem uma obra sua em seu acervo é o Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), mas que a instituição tem essa obra porque ela mesma resolveu fazer a doação. Tercília figura o grupo de artistas brasileiras que lutam para sobreviver e serem reconhecidas por suas artes em um país com incentivo seletivo à cultura e fortemente marcado pelo racismo estrutural.

Tercília segue buscando um espaço de reconhecimento e valorização da arte Naïf, entendendo-a como uma forma legítima de arte. Com suas exposições e entrevistas, Tercília vai ganhando espaço, podendo explicar que suas obras precisam ser vistas com a alma, com um certo toque de inocência infantil que nos abre para beleza do mundo. A artista diz que sua principal marca de pintura é a comunidade, a abundância e a partilha. Espero que com essa pesquisa eu possa partilhar um pouco de sua arte também.

Figura 3 – Montagem com murais de Gugie



Fonte: <https://gugiecavalcanti.com/obras/>

CAPÍTULO 5 – GUGIE CAVALCANTI: SOBRE PINTAR UMA VIDA

“Branqueamento, não importa em que nível, é o que a consciência cobra da gente pra mal aceitar a presença da gente.”
(Gonzalez, 2020, p. 75)

Gugie Cavalcanti, nome artístico escolhido pela entrevistada para ser usado durante a pesquisa, é natural de Brasília (DF), mas reside desde sua juventude em Florianópolis (SC). Tem 30 anos, é uma mulher negra, artista e mãe, como gosta de se apresentar e ser apresentada. Formada em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Gugie traz o *graffiti* como sua principal linguagem artística. É possível encontrar suas obras espalhadas por muros e prédios na capital catarinense e em diversas cidades do Brasil. Seus murais, caracterizados principalmente pelo retrato de pessoas negras em suas vidas cotidianas, são marcados pela presença forte de cores vibrantes como o lilás, alaranjado, amarelo e vermelho.

Para Gugie, a arte sempre fez parte de sua vida. Seus pais a incentivaram desde cedo a apreciar e experimentar: sua mãe a ensinava a desenhar e seu pai foi quem lhe apresentou as artes plásticas. Filha de uma professora e um funcionário do exército, a artista conta que lembra de ter pintado suas primeiras telas aos 8 anos de idade. Mas foi em 2008, aos 13 anos, que Gugie marcou sua entrada “oficial” no mundo das artes a partir da dança de rua. A artista conta que a dança foi para ela o início de uma compreensão mais profunda do que significava a cultura negra e tudo o que poderia representar o *Hip Hop* em sua vida.

Muito além de um ritmo musical, o *Hip Hop* carrega em si uma cultura própria, uma forma de estar e olhar para o mundo, um conceito de existir e performar em comunidade. O *Hip Hop* é um movimento artístico que ganhou força nos anos 70 nos Estados Unidos, nos bairros negros e periféricos, espalhando-se posteriormente por vários países, disseminando a cultura *afro*. O movimento cultural chegou ao Brasil nos anos 80 e segue se reinventando e ganhando força até os dias de hoje (Souza, 2009).

A cultura *Hip Hop* carrega em sua essência quatro pilares fundamentais: a dança de rua, o *graffiti*, a poesia falada, ou *slam's*, e os *DJ's*. Cada pilar representa um estilo próprio e sua junção possibilita a criação de diversas formas de arte, como o *RAP*, junção da poesia falada com o ritmo dos *Dj's* (Souza, 2009). O movimento traz como temas principais as desigualdades sociais, os racismos cotidianos e estruturais e as violências estatal e urbana, contestando os discursos hegemônicos (re)produzidos socialmente pela branquitude (Carvalho, Souza, & Abreu, 2022).

O *graffiti* tem seus primeiros registros datados há pouco mais de 50 anos no Brasil, surgindo como uma forma política de resistência aos processos autoritários instituídos pela ditadura militar nos anos 60, constituindo-se neste período como um movimento de contracultura (Furtado & Zanella, 2007). Construído e difundido nas cidades, o *graffiti* é conhecido por ser uma arte de rua, ou *street art*, termo cunhado nos Estados Unidos para nomear a arte produzida pela cultura *hip hop*, com suas intervenções realizadas em espaços públicos como muros e prédios das cidades (Almeida, 2013).

Diversas são as discussões sobre o *graffiti* ser ou não uma forma de arte, pois sua criação, assim como sua propagação e exposição, não está circunscrita às galerias e museus. O *graffiti* está nas ruas, assim como seus artistas. A arte, assim como a cultura, está no centro das disputas sociais e de poder, sendo comumente utilizada pelas elites como uma forma de manutenção da hegemonia (Paiva, 2021). Artes consideradas “periféricas” costumam ser usadas pelas elites como uma forma “menor” de arte, e a história das artes no Brasil está repleta de exemplos que corroboram essa afirmação (Ferreira & Silva, 2023).

A aproximação à história do Brasil possibilita constatar que diversas são as artes produzidas por povos originários, as quais foram apagadas pelos processos de colonização. Por serem artes vinculadas ao “Velho Mundo” e seus padrões não estarem de acordo com o que era produzido e disseminado na Europa, berço do “Novo Mundo” (Ferreira & Silva, 2023) e dos parâmetros do que era então reconhecido como arte, foram, as produções estéticas desses povos, reconhecidas como exóticas, artesanais, inferiores. No Brasil, as representações europeias carregaram o status do que pode ou não ser registrado e contado como arte, fazendo com que muitas vezes formas de arte diversas das consoantes com os parâmetros estéticos hegemônicos, como o *graffiti*, ficassem de fora dos circuitos artísticos (Suzuki, 2020). Mas há muito o que se aprender com essas artes.

O *hip hop* é considerado um movimento cultural e social que protagoniza lutas políticas desde seu nascimento, permitindo que seus artistas construam sua identidade a partir da cultura negra e sua diáspora, possibilitando assim novos lugares de (re)existência (Ferreira & Silva, 2023). Gugie constrói sua arte a partir desse movimento, da compreensão comunitária e ancestral da cultura afro-brasileira, e pesquisar as questões que se apresentam em sua arte é um modo de adentrar esse universo.

A entrevista aconteceu de forma online, por chamada de vídeo, e durou aproximadamente 50 minutos. Entrevistar Gugie, para além do próprio processo de pesquisa, foi uma oportunidade ímpar de conversar com a artista que me inspirou, desde o começo, a escrever sobre a junção entre a arte e cultura negra. A arte sempre fez parte da minha vida,

seja pelos movimentos de dança de rua, as escolas de samba, batalhas de rap, slam's e pinturas em geral. Nascida e criada em um bairro periférico de Florianópolis, a arte foi, e ainda é, para mim, um caminho de expressão e reconhecimento da minha ancestralidade.

Viver em uma cidade como Florianópolis e encontrar as obras de Gugie em diversas esquinas traz a sensação de estar menos sozinha em um estado tão branco. Caminhar pelas ruas e encontrar murais de pessoas negras vivas em diferentes idades, sorrindo em suas vidas ordinárias, fez com que viver a cidade seja mais possível. Dessa forma, entrevistar Gugie foi também poder conversar com a artista que me possibilitou isso.

Gugie deu início à conversa se apresentando, dizendo de si, mas não só, pois trouxe Neusa Santos desde o início, falando sobre a importância que o “Tornar-se negra” tem em sua história e em suas obras. Neste capítulo trago essa entrevista, mas talvez seja melhor dizer que trago o que para mim ficou desse grande encontro entre a artista, a cientista Neusa Santos e eu.

É a partir dos enlaços da cultura afro-brasileira e do movimento negro que as três figuras deste capítulo se encontram. Talvez seja este capítulo uma grande conversa sobre compor uma escrevivência, sobre (re)escrever uma história, sobre pintar, de alguma forma, uma vida. Uso aqui a escrevivência, termo cunhado pela escritora Conceição Evaristo (2011), que diz não de uma escrita autobiográfica, mas de uma escrita a partir daquilo que se vive. Conceição Evaristo cria o termo para falar de uma escrita que, como a sua, é “contaminada” por sua condição de mulher negra na sociedade brasileira. Uma escrita de pessoas negras e não brancas, que escrevem a partir dos atravessamentos daquilo que vivem, sentem, escutam e vivenciam cotidianamente (Ferreira, 2013).

A escrita, assim como diversas formas de arte, não é neutra. Escrever esta pesquisa é marcar aqui uma criação feita por muitas mãos, por muitas mulheres negras que compõem essas páginas e dão subsídio para as palavras que escrevo e as teorias que utilizo. Escrevo, assim como Gugie pinta suas telas e murais, assim como Neusa disserta sobre a saúde mental da população negra. É, pois, uma escrita historicamente marcada a partir daquilo que nos atravessa. Uma escrita simples, mas com uma dor e uma força para dizer e criar, uma escrita em comunidade. Compor uma escrevivência aqui nestas linhas é traçar os paralelos que nos trouxeram até aqui.

Neusa Santos foi uma psicanalista, psiquiatra e escritora brasileira. Nascida em 1948 na cidade de Cachoeira, no estado da Bahia, tornou-se médica em uma das universidades de medicina mais importantes da época, a UFBA, mudando-se mais tarde para o Rio de Janeiro, onde buscou aprofundar seus conhecimentos em psiquiatria e psicanálise (Oliveira, 2020).

Neusa é precursora dos estudos raciais no Brasil, propondo-se a pesquisar, no início dos anos 70 e 80, as amarras do racismo e sua relação com a saúde mental dos negros e negras em diáspora.

Neusa foi, e ainda é, um dos grandes nomes intelectuais do movimento negro, seus estudos foram a fundo na teoria psicanalítica ao pesquisar sobre as tramas do gozo e sua relação com as lógicas racistas e higienistas da medicina brasileira e da psicanálise. Foi pioneira nos estudos sobre o racismo e sua relação com o laço social, tornando-se a primeira psicanalista a abordar os impactos psíquicos do racismo nos corpos negros (Oliveira, 2020). Desde os anos 70, Neusa segue presente; suas obras são resgatadas pelo movimento negro e seguem tencionando lugares e criando espaços de reconhecimento. Provocando uma branquitude hegemônica, Neusa fez o que até então era raro entre profissionais da saúde, se propôs a escutar sobre a vida e as dores de pessoas negras no Brasil.

Com um legado construído dentro das áreas médicas e acadêmicas do Brasil, Neusa morre em 2008, aos 60 anos de idade, na cidade do Rio de Janeiro, por suicídio. Apesar de sua morte prematura, sua obra, assim como seu nome, segue presente até os dias de hoje, dando subsídio para criar novas possibilidades de existência, pois a morte dos nossos nunca significa o fim de uma história. Neusa segue viva em nós, como Gugie lembrou em diversos momentos de sua entrevista, pois o “Tornar-se negra” não é algo que acontece apenas uma vez na vida, mas um percurso que se vive constantemente.

Em seu livro “Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social”, lançado pela primeira vez em 1983, Neusa se propõe, a partir de sua dissertação de mestrado, a tecer os fios de articulação entre psicanálise e política, elucidando os sofrimentos e o percurso social e psíquico de pessoas negras em situação de ascensão social. É desse livro que Gugie tanto fala em sua entrevista, pois tornar-se negra é também entender os tensionamentos de raça e o embranquecimento que ocorrem quando pessoas negras ascendem socialmente (Santos, 2020).

Em um trecho da entrevista, ao ser questionada sobre como é ser uma artista negra em Florianópolis, uma das cidades mais brancas do país, Gugie comenta sobre as portas fechadas que encontrou, e ainda encontra, sendo uma artista negra. Diz que hoje, mais madura e com mais reconhecimento, consegue abrir algumas dessas portas, mas outras permanecem fechadas. Gugie teve, nos últimos anos, suas obras divulgadas em exposições coletivas e individuais, ganhando mais notoriedade ao ser convidada para pintar murais de grandes personalidades da história como o de Antonieta de Barros, em 2019, mural de coautoria da

artista em parceria com os artista Thiago Valdi, Tuane Ferreira, que se encontra na lateral do prédio Atlas na rua Tenente Silveira, centro de Florianópolis.

Esse mural foi um marco na cidade de Florianópolis: com uma pintura de 32 metros de altura por nove de largura, levou 10 dias para ser finalizado e homenageia Antonieta de Barros, mulher negra, jornalista, professora e política brasileira. A primeira mulher negra a assumir um mandato popular no Brasil.

No ano de 2022, a convite da Secretária Municipal de Cultura de São Paulo, Gugie foi autora do mural Lélia Gonzalez, pintura realizada em homenagem à Brasileira. O convite foi realizado para comemorar os 100 anos da semana de arte moderna de 1922, em um evento intitulado projeto Modernismo 22+100. Uma artista negra ser convidada para pintar um mural que ocupa a lateral de um prédio inteiro de São Paulo, retratando uma das grandes intelectuais negras que temos, cofundadora do Movimento Negro Unificado, é um marco na história das artes no país, onde podemos traçar os pequenos avanços que são possíveis de reconhecer.

Mesmo acessando lugares de prestígio com o reconhecimento de sua arte, Gugie lembra que não deixa de ser uma mulher negra no Brasil. “Ah, a gente sabe que é uma luta constante, né? Para estar nos lugares, mostrar nossa arte, ser reconhecida enquanto artista”. Segundo dados do IPEA, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (2005), que traz dados sobre o retrato das desigualdades de gênero e raça no Brasil, a situação das mulheres negras no país é a mais desigual. De 1995 até 2003, 21% das mulheres negras ocuparam a função de empregadas domésticas no país e apenas 23% delas possuíam registro de Carteira de Trabalho assinada. Uma diferença significativa em relação às mulheres brancas, das quais 12,5% eram empregadas domésticas, sendo que 30% delas possuíam registro em Carteira de Trabalho.

Foi apenas em 1990, 34 anos atrás, que o Estado Brasileiro veio a público reconhecer de forma oficial a existência do racismo perante a OIT, Organização Internacional do Trabalho. O acesso ao trabalho formal no Brasil está profundamente ligado ao nível de escolaridade de cada sujeito. Ainda segundo o IPEA (2005), entre os anos 1995 a 2003, a população adulta negra com 12 anos ou mais de estudo passou de 3,3% para 12%, uma diferença significativa, mas ainda pequena se comparada à população branca no mesmo período. Foi apenas no ano de 2015 que a população negra chegou à mesma porcentagem de tempo de estudo que pessoas brancas já possuíam em 1995. Nesse mesmo período, a população branca basicamente dobrou seu tempo de escolaridade, variando de 12,5% em 1995 para 25,9% em 2015.

Nós, mulheres negras e não brancas, tivemos um processo histórico de opressões diferente do que é conhecido nos discursos e movimentos hegemônicos sobre a opressão e exploração da mulher (Carneiro, 2005; Gonzalez, 2020). As construções acerca da feminilidade, do papel da mulher na sociedade e do tão falado “sagrado feminino”, são diferentes quando falamos sobre mulheres negras e não brancas. A nós foi negada a participação na categoria primária de “mulher”, somos um produto secundário, ou um subproduto, estético e humano.

Quando as feministas brancas debatem acerca da luta pelas mesmas oportunidades de trabalho entre homens e mulheres, por exemplo, qual mulher está sendo marcada nesse discurso? Vivemos em uma sociedade onde nos anúncios de emprego ainda existe a exigência de “boa aparência” (Carneiro, 2005). Lutar pelas mesmas oportunidades entre homens e mulheres no mercado de trabalho, sem pautar raça, seria suficiente? Nós estaríamos incluídas nesse discurso?

Se o ideal de mulher, baseado principalmente nos princípios europeus e cristãos, é pautado na raça, onde as mulheres negras e não brancas entram nesse discurso do feminismo liberal branco? Quando mulheres negras foram vistas a partir desse ideal cristão e europeu de frágeis virgens do qual era necessário um cuidado constante?

Um dos processos decorrentes do racismo é a desidentificação com a cultura negra, a negação dos traços físicos e culturais da negritude, justamente pela falta de acesso que esses traços representam socialmente. Ser uma pessoa negra no Brasil é passar pela experiência de ter sua identidade por vezes massacrada ao ter, como imposição da cultura, o desejo pelo embranquecimento (Neusa, 2020). Esse desejo surge pelas artimanhas do racismo em nossa cultura. Existe um conceito de belo, de puro, de mulher e esses conceitos estão majoritariamente ligados à branquitude (Bento, 2022), sendo presentes tanto no cotidiano como na arte de modo geral.

A branquitude se impõe diariamente, seja por discursos meritocráticos, por representações de felicidade e sucesso nas mídias hegemônicas e representações hierárquicas de arte. Mas, apesar da violência e "naturalidade" com que se apresenta, é importante perguntar: se o que aprendemos socialmente como positivo em nossa cultura é branco, poderia a arte ser umas das formas de furar esse discurso?

Segundo Cida Bento (2022), a cultura europeia construiu um ideal de identidade e civilidade usando culturas africanas como contraste, transformando-a como ideal de progresso a ser seguido, justificando assim os processos de escravização. Se o discurso hegemônico, enquanto construção histórica, dita o que é belo, andar pela cidade e encontrar grandes murais

de pessoas negras vivas, sorrindo e existindo na cidade, parece uma real possibilidade de fazer furo nesse discurso. Celebrar a cultura e diversidade negra é fazer com que outras narrativas sejam vistas, lidas e reconhecidas.

As pinturas de Gugie, a escrita de Neusa Santos e de tantas outras, assim como esta pesquisa, são produções que de alguma forma buscam tensionar discursos hegemônicos e afirmar um lugar de reconhecimento de existência. Como diz Gugie em um trecho de sua entrevista, tornar-se negra é disputar esse discurso. “É difícil. A gente vive um grande tornar-se negra, né, a gente se torna, olha pras coisas, para o que a gente produz, pra quem tem a nossa volta... é uma coisa que nasce com a gente, que a gente sabe desde pequena, mas que a gente também se torna.”

Em um país racista onde o desejo pelo embranquecimento é tão marcado socialmente, tornar-se negra é um processo ativo. É reconhecer sua cultura, sua cor, seu cabelo. É reconhecer sua ancestralidade. A fala de Gugie nos lembra o que a própria Neusa Santos diz em seu livro:

Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas também é, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades. (Santos, 2021, p. 46)

“Recriar potencialidades” – podemos dizer que é por esse caminho que Gugie move-se enquanto artista, retratando pessoas negras em suas vidas cotidianas, pintando possibilidades e disputando narrativas. Gugie, ao trazer Neusa Santos em sua entrevista, me remete a uma fala importante de Conceição Evaristo, em entrevista a Maria Fernanda Rodrigues, no portal Terra em 2021, que disse que em sua casa, com sua família, eles leem Carolina Maria de Jesus. Pelo poder e pela importância que sua obra tem e também pela identificação com o conteúdo.

Carolina Maria de Jesus foi uma escritora, cantora e poeta brasileira, reconhecida mundialmente por ser a precursora da Literatura Periférica no país (Miranda, 2013). Com sua escrita tecida a partir de sua vivência na favela do Canindé, em São Paulo, Carolina conseguiu o que ainda é raro para a maioria das mulheres periféricas deste país, se fazer ouvir a partir de sua experiência. Seu primeiro livro, Quarto de Despejo, publicado em 1960, atingiu sucesso de vendas, fazendo a escrita de Carolina ser conhecida em diversas partes do mundo (Miranda, 2013).

Conceição lia Carolina sendo Carolina também. Da mesma forma, lemos Neusa. Da mesma forma, Neusa se faz presente. Por isso Gugie a traz, e eu também. Quando escrevo que minhas palavras vêm de muito longe, que minha escrita é feita por diversas mãos, é disso que estou falando. Somos Carolina, Neusa, Gugie, Conceição e tantas outras, porque, mesmo vivendo em momentos diferentes e vinda de lugares diferentes, sendo alguns não tão diferentes assim, nossa busca por um espaço possível de existência é feita coletivamente. Estas mulheres estão presentes, porque ainda estamos aqui.

Ao falar sobre o processo de criação de suas obras, Gugie relata que o processo se dá pela troca. A artista gosta de conversar com as pessoas que pinta, gosta de chamá-las para um café e conhecer suas histórias, deixá-las eternizadas entre as pinceladas. A artista diz preferir pintar pessoas negras vivas e que suas obras representam pessoas negras em suas vicissitudes e alegrias cotidianas.

No ano de 2021, Gugie recebeu a proposta de um aplicativo de corridas e entregas, para criar um mural na cidade de Florianópolis com um de seus entregadores. Gugie aceitou a proposta e disse ter sido uma oportunidade de mostrar o trabalho íntimo que gosta de fazer, com trocas, cafés e afetos. O mural foi chamado de “Histórias do Peito”, e com ele Gugie pode exercer o processo que tanto gosta: o de, com sua arte, transformar pessoas ordinárias em extraordinárias. Sobre o processo da pintura do mural, Gugie diz:

Fui, conheci o seu Mario, ouvi ele. Então combinei de ir até a casa dele conhecer a família e fotografei todo mundo, a esposa, os netos. E foi muito especial pois consegui direcionar as fotos que tirei para o que eu esperava provocar com a pintura. Além do mais que amo a simplicidade, a coisa do olhar afetuoso, e de certa forma exaltar um casal que tem mais de 50 anos com alguns cabelos brancos... Companheiros. E não estou romantizando o casamento, mas este é um caminho que só os dois sabem e tem o saldo de 6 filhos, 8 netos e muito, muito trabalho, e isso deixa meu coração quentinho. Fiquei muito feliz com o processo dessa arte. Olha pra eles, conhecer, dar visibilidade, trazer com cor tudo que eles me transmitiram. Não foi só uma oportunidade de crescer como artista, mas como pessoa.

Figura 4 – Obra “Histórias no peito”, de 2021



Fonte: <https://gugiecavalcanti.com/obras/>

Em outro momento da entrevista, Gugie diz: “Minha arte traz intimidade, nesse sentido de aproximação... também as cores, né, elas trazem vida, é o meu jeito de trazerem vida. Não é só laranja, rosa, roxo que eu uso, né? É um jeito dessas tonalidades chegarem um pouco perto... assim, de como é a gente estar um de frente para o outro, sabe? É vida.”

Gugie expressa, com essa fala, seu conhecimento sobre teoria das cores e suas escolhas estéticas. Há uma intencionalidade em seu fazer artístico alicerçada em um posicionamento axiológico constituído a partir de sua própria história de vida. É uma fala que provoca reflexões. Afinal, o que é trazer uma vida?

É comum encontrarmos em grandes metrópoles, artes de rua e murais homenageando pessoas negras, famosas e anônimas, que já faleceram. Muitos desses murais representam pessoas que tiveram suas vidas interrompidas pelo racismo e a violência policial. Essas obras

são de extremo valor, pois marcam a tentativa de uma memória coletiva em um país cujo memoricídio da população negra é sempre presente. São obras que reivindicam uma memória, aqui entendida como uma construção simbólica, uma tentativa de não esquecimento. Mesmo com o banimento da presença da história negra em áreas como as artes, filosofia, cultura, política e ciência, assim como dos espaços urbanos em geral, geradas pelas políticas Estatais de esquecimento, a cultura negra resiste e sobrevive, criando espaços, lutas coletivas e formas orais e artísticas de memória (Missiatto, 2021).

A obra de Gugie alinha-se a essas lutas, porém não o faz homenageando pessoas que já se foram. Ao ser questionada sobre o porquê de pintar em sua maioria pessoas negras em vida, Gugie comenta “Po, eu não quero mais ficar vendo e sabendo só das nossas mortes e atrocidades que o pessoal faz, nos desumanizando, né e tal. Fazendo igual jornal. Eu vi que se eu mostrasse a gente bem, não necessariamente falando da negritude, mas se eu colocasse meus personagens para falar sobre convivência, sobre gesto, sobre humanidade, a gente enquanto comunidade preta vai se sentir bem, vai se fortalecer e quem é racista vai se incomodar”.

O que Gugie faz também contribui para a construção de memórias. Em suas pinturas, arrisco dizer, Gugie resgata uma dignidade. Mesmo com os processos coloniais que tentaram, e muitas vezes conseguiram, silenciar a história negra, Gugie nos pinta, cotidianamente, vivendo e experienciando a cidade. Não é só a partir da dor que se desenha um povo, é importante também saber pintar a vida. As obras de Gugie marcam a importância do reconhecimento de pessoas anônimas e da valorização do cotidiano, de andar pelas ruas e poder se reconhecer entre as pinturas. Para além da revolta e da luta por justiça dos que perdemos, suas obras nos possibilitam a alegria de poder existir.

Florianópolis é uma das cidades do sul do país constituída por uma população majoritariamente branca. Segundo dados do censo realizado em 2010 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Santa Catarina apresenta uma distribuição racial que se diferencia em grande escala do resto do país. Com uma população majoritariamente branca, 83,9%, o estado possui apenas 15,5 % de população negra, sendo que 12,6% dessa população se autodeclara parda e 2,9% se autodeclara preta (Governo do Estado de Santa Catarina, n. d.).

Segundo o Poder Judiciário de Santa Catarina (2021), o estado é o maior recordista em casos de injúria racial no Brasil. Apenas no ano de 2021, foram registrados pelo Anuário de Segurança Pública, 2.865 casos de violência racial no estado, uma média de 7,8 casos por dia. Em um estado tão branco, com um racismo predominante, pintar e emoldurar pessoas negras

vivas, sorrindo e vivendo, diz muito de uma resistência e uma luta pela vida. Em um dos trechos da entrevista, Gugie diz: “Não gosto de pintar pessoas que já morreram. Gosto de poder conversar, tomar um café. Acho que pintar a vida me interessa mais”.

O que seria então pintar a vida? Pintar uma vida, arrisco dizer, é poder andar pela cidade e se identificar com aquelas pessoas ali retratadas, com as artes, com os sorrisos e as cores. Identificar-se, como a própria Neusa Santos (2021) nos traz, com o que, dentro da psicanálise, é o que existe de mais remoto da expressão do laço emocional com o outro. É esse laço que faz com que nossa existência no mundo seja mais possível, é um laço com a vida.

Para além do próprio reconhecimento comunitário e de identidade, ousou dizer que as pinturas de Gugie marcam uma possibilidade de pessoas negras se constituírem enquanto sujeitos. Se concordamos que o reconhecimento de si se dá a partir de um outro que nos constitui e nos reconhece enquanto humanos (Freud, 2010), como fica a constituição de pessoas negras em um país racista onde o ideal de beleza, sucesso, de vida, ou seja, o ideal de ego, é branco? Em seu livro, Neusa Santos (2021) diz: “o negro que elege o branco como ideal de ego engendra em si mesmo uma ferida narcísica grave e dilacerante [...]”

A psicanalista Isildinha Baptista Nogueira (1998), na construção de sua identidade a pessoa negra possui pouco investimento narcísico. Enquanto pessoas brancas nascem com o ego ideal fortalecido pela cultura e por seus cuidadores, sendo o ego ideal aqui entendido como o que Freud nos apresenta em 1914, como aquilo que pode vir a ser do sujeito, como o investimento e as expectativas sociais, uma resposta ao que o outro espera de nós (Freud, 2010), o sujeito negro nasce com outras expectativas sociais; expectativas essas que se diferem em muito das expectativas familiares e sociais de pessoas brancas.

Em nossa sociedade, o negro carrega as expectativas daquele que é vagabundo, que não trabalha, o perigoso, o que pode ser morto. Esse fraco investimento narcísico e um ego ideal empobrecido irá resultar, posteriormente, em um frágil ideal de ego, instância simbólica que diz de “quem” ou “o que” o sujeito deseja e pode vir a ser (Nogueira, 1998).

Ainda segundo a autora, o ego ideal, fortalecido com as expectativas do outro, como por exemplo os pais ao olharem para a criança e afirmarem que essa criança será médica, cientista, engenheira, bonita e etc, possibilita que, mais tarde, essa criança possa formar um ideal de ego positivo, onde existe a crença de que o mundo possa lhe oferecer diversas possibilidades. Ao passo que essa condição é comum a pessoas brancas, ela não se apresenta da mesma forma para pessoas negras.

Na medida em que pessoas negras são sujeitas a diferentes discursos e práticas racistas que cerceiam suas possibilidades e reduzem sua identidade ao errado, folclórico, perigoso, como fica sua constituição enquanto sujeito? Sua possibilidade de ser visto e se ver como humano? Andar nas ruas de sua cidade e poder se enxergar nos murais e pinturas, na felicidade da vida cotidiana, embora seja apenas um passo dentre vários que são necessários para a formação de um sujeito, é marcar uma presença, ter um rosto, uma nome em um país onde o genocídio da população negra cresce e se espalha enquanto valor numérico, onde nossos nomes são pouco ou quase nunca lembrados. É marcar uma (re)existência.

Registrar pessoas negras em vida, em momentos alegres e cotidianos, como fez Gugie, contribui, de certo modo, com uma possibilidade de ideal de ego diferente da branquitude e do embranquecimento de nossas formas de ser e estar no mundo. Pode se caracterizar também como uma forma de não aniquilar e invisibilizar o corpo negro em busca de uma branquitude impossível. Essas afirmações, ainda que circunscritas pelos limites do que pode a arte, assentam-se nas contribuições de Neusa Santos (2021, p. 115-116), mais especificamente quando diz que “A possibilidade de construir uma identidade negra – tarefa eminentemente política – exige como condição imprescindível a contestação do modelo advindo das figuras primeiras – pais ou substitutos – que lhe ensinam a ser uma caricatura do branco. Rompendo com esse modelo, o negro organiza as condições de possibilidade que lhe permitirão ter um rosto próprio”.

Pintar possibilidades, por conseguinte, para além de uma reivindicação de memória, é pintar uma vida possível. Por mais que Gugie seja a artista por trás de grandes murais como o de Antonieta de Barros no centro de Florianópolis e o de Lélia Gonzalez em São Paulo, a artista também é responsável por murais onde são retratadas crianças anônimas sorrindo e brincando, entregadores de aplicativo e suas famílias, jovens intrigados; são “pessoas anônimas” nas suas mais diferentes e singulares formas e jeitos, mas retratadas de forma tão grandiosa quanto os murais de pessoas “famosas”. Anônimas sim, mas de uma importância inegável quando estamos falando sobre possibilidades de existência.

Firmar esse lugar enquanto artista, o lugar das pinturas cotidianas, além de uma marca singular da artista, é também um enfrentamento aos racismos diários que vinculam as pessoas negras à margem e à infelicidade. Porém, sustentar esse lugar não é fácil. Quando questionada sobre seus medos enquanto artista, Gugie responde: “Ah, acho que meu maior medo assim, é ser uma Valda Costa, que era uma mulher negra e artista incrível, mas que morreu da forma como morreu, né”.

Valda Costa foi uma artista negra nascida em Florianópolis em 1951. Moradora do Morro do Mocotó, periferia conhecida na cidade, Valda ousou, enquanto mulher negra, ser artista em uma das cidades mais brancas do Brasil. Com suas pinturas e esculturas, Valda passou a frequentar espaços das classes média e alta de Florianópolis e do Brasil, tendo suas obras espalhadas por todo o país. Valda ficou conhecida como um meteoro artístico, sua fama ascendendo com a mesma velocidade de sua queda. Tendo uma morte prematura aos 42 anos, esquecida por muitos, sem o dinheiro e o brilho da fama, Valda representa muito bem o que é atingir um “lugar de prestígio social” em uma sociedade cujos lugares de poder e de acesso econômico são majoritariamente brancos. A entrada do negro, e aqui principalmente de mulheres negras, em camadas sociais mais elevadas, é sempre restrita. Valda teve sua experiência marcada pelo que é percorrer corredores que ela jamais teria acesso e o que é, ao menor deslize, a menor perda de idealização, ter esses corredores fechados novamente.

O medo de ser uma Valda Costa, não pelo sucesso de suas obras, mas por sua morte prematura e abandonada, é relatado por Gugie. Valdas, que são o que mais nos cercam no Brasil, marcam aqui um contraponto entre mim e a entrevistada. Meu medo não é ser Valda Costa, mas permanecer em espaços que fazem das Valdas da vida cotidiana um cometa de entretenimento e abandono. Talvez essa pesquisa seja uma tentativa de registro para que as histórias aqui narradas sobrevivam para além da tragédia. Para que artistas como Gugie não recebam apenas holofotes no mês da consciência negra, ou em eventos restritos às artes visuais negras. Para que possamos estar em todos os espaços, para que nossas histórias não passem mais em branco.

Nestas páginas existe uma escrita viva e em vida, como nas pinturas de Gugie e de tantas artistas, mulheres negras que lutam pela possibilidade de escrever sua marca nas artes visuais ainda em vida, mas também um reconhecimento das que vieram antes de nós. Minha escrita é uma tentativa de dar vida às nossas mortes cotidianas.

Gugie é uma jovem artista que vem ganhando reconhecimento por seu trabalho, convidada para projetos artísticos cada vez maiores, como o mural da 99, mural Antonieta de Barros e o mural de Lélia Gonzalez, feito à convite da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Gugie diz pintar a tira do emudecimento que o racismo nos proporciona diariamente. Comenta que sente as amarras do racismo desde pequena, na dança, na rua, na escola, e que pintar a permitiu falar sobre isso de alguma forma.

Sair também do emudecimento é o que Gugie busca com suas pinturas, é o que Neusa Santos buscava com sua pesquisa, o que Valda buscava com suas artes, o que eu busco com esta escrita. Deixo aqui alento à Gugie Cavalcante, Tercília dos Santos e Sarah Motta que, tão

pacientemente, ilustraram e vivenciaram de alguma forma esta pesquisa. Uma saudação às artistas negras vivas, Rosana Paulino, Leci Brandão, Renata Felinto e Aline Bispo, e também um aceno à memória de Valda Costa, Carolina Maria de Jesus, Maria Firmino dos Reis, Victoria Santa Cruz, Elizabeth Catlett, Neusa Santos e outras tantas artistas e mulheres negras, cujas histórias nos permitiram desenhar uma nova história.

Às nossas ancestrais negras, pelos chãos de terra pisados antes de nós e pela possibilidade de existência em um mundo onde nossas vidas valem tão pouco. Às artistas que, mesmo em sua morte esquecida por muitos, criaram em nós a vontade de existir. Talvez pintar a vida seja isso, pintar um direito, uma dignidade e uma possibilidade de existir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: POR UMA INVENÇÃO POSSÍVEL OU UMA CERTA DESOBEDIÊNCIA

É preciso deixar as coisas pousarem
 quem sabe construir novas moléculas de
 oxigênio
 abrir as janelas
 trancafiadas no peito
 olhar para um cômodo vazio
 inalar as correntes de ar que entram pelas
 frestas da alma
 emergir
 (Queiroz, 2021)

Encerro esta dissertação com o trecho do poema pássaro, de uma artista que me inspira na delicadeza e ferocidade de escrever um poema. Escrever esta pesquisa foi um trabalho árduo, porque, além de um mergulho estético e teórico, foi um convite pessoal aos temas que me interpelam diariamente. Esse poema me serviu de apoio em momentos em que a escrita, por se aproximar tanto de casa, não parecia ter uma conclusão. Mas é preciso encerrar. É preciso abrir as janelas, as frestas da alma. Emergir.

Escrever é sempre um desafio, seja a escrita qual for, e aqui eu busquei a escrita mais simples e mais direta possível, talvez pelo meu suporte na literatura contemporânea, pela intensa e difícil relação com as palavras e também pela dificuldade de escrever algo que, de alguma forma, talvez se resuma a uma escrevivência.

Comecei essa pesquisa dizendo que minha escrita deriva de uma certa desobediência acadêmica e encerro voltando justamente a ela, à desobediência. Talvez porque todo processo até aqui tenha esbarrado nesse conceito, talvez porque tenha sido a minha forma de continuar pesquisando, talvez porque desobedecer, nesse caso, foi minha forma de continuar existindo. No dicionário brasileiro Aurélio (2004), a palavra desobediência significa a ausência de obediência; inobediência e insubordinação. Falo sobre desobediência não no sentido do senso comum, como algo necessariamente ruim ou prejudicial, mas sim como a possibilidade de uma invenção.

Uso invenção me apoiando no que Lacan (2005/1962-1963) e Miller (2003) escreveram ao longo de suas obras. Invenção não como a criação de algo novo a partir do nada, mas sim a possibilidade de inventar um novo a partir de algo que já estava ali, de encontrar uma nova forma, um novo jeito. Inventar uma outra existência possível. A partir da segunda clínica, Lacan (1901-1981) propõe um identificar-se com *sinthoma*, entendê-lo e poder inventar a partir dele. Acredito que essa dissertação foi um grande inventar a partir do

meu próprio *sinthoma*. Foi a possibilidade de criar algo, de produzir uma existência ali onde o real nos captura de um modo tão assustador.

Não me proponho a fazer uma leitura grandiosa de Lacan ou Miller, embora os tenha usado algumas vezes durante a pesquisa, mas sim utilizar o conceito que fez com que essa escrita fosse possível. É por poder inventar-me enquanto sujeito, para produzir um corpo desejante, que escrevo. Um corpo marcado, como tantos outros, marcado como os das mulheres que fizeram parte desta escrita, marcado pela morte e pela vida, sempre em contraponto, embora desta vez, tenha preferido escrever sobre a vida. Fiz da invenção a minha ferramenta. Desobedecer foi minha forma de inventar, e por causa dessa desobediência, e da possibilidade de invenção a partir dela, que esta dissertação existe.

Ser uma mulher negra no Brasil é viver constantemente uma dupla exclusão de raça e gênero, o que faz com que muitas de nós lutem diariamente pela própria existência (Kilomba, 2019). Há um apagamento de nossas lutas pelas pautas do feminismo hegemônico e liberal, que até hoje nos silencia em nome de uma hegemonia feminina que não existe, pois essa hegemonia supõe que todas somos iguais, partimos do mesmo lugar e partilhamos da mesma experiência (Santos, 2020).

Segundo Lélia Gonzalez (2020), existem duas tendências ideológicas principais quando falamos de mulheres negras no Brasil. Uma é a noção de democracia racial e a outra é a ideologia do embranquecimento, o que teria como resultado um duplo nó. O duplo nó é um conceito emprestado da pesquisadora Marilena Chauí e usado por Lélia para ilustrar a dualidade que nos é imposta. Essa dualidade consiste no afirmar e negar, proibir e consentir, incluir e excluir. Um duplo que diz que nossa existência é possível ao mesmo tempo que a nega (Gonzalez, 2020).

Nas artes, a história de mulheres negras e indígenas é permeada por esse duplo. Vivemos, desde 1600, entre o silenciamento e as representações racistas e sexistas. Fomos retratadas ao longo dos séculos como “subtipos humanos” que não carregavam em sua essência qualquer traço de individualidade ou personalidade, servindo apenas como registro documental. Mulheres selvagens, sem alma e sem voz (Picancio, Santos, & Boone, 2019).

Com a chegada do barroco brasileiro, em meados do século XVIII, a representação das mulheres nas artes visuais se alinhou aos padrões europeus de feminilidade, ligando a mulher ao sagrado, frágil e religioso. Esse ideal de feminilidade e pureza abarca exclusivamente mulheres brancas, deixando mulheres negras e indígenas de fora dos padrões do que seria considerado “ser uma mulher”, nos colocando no papel de inferiores e

subalternas. Uma subcategoria de existência. Mais uma vez somos um duplo nó, existimos, mas nem tanto. (Picancio, Santos, & Boone, 2019; Gonzalez, 2020).

A desobediência nesse caso fez com que fosse possível questionar esse duplo nó, colocá-lo em evidência e dizer que não aceitamos mais uma existência que não nos contemple. Uma arte que não nos contemple. Afinal, o que fez com que Sarah, Gugie e Tercília pudessem ocupar espaços tão restritos, e tão brancos, no mundo das artes se não pela desobediência? Essas três mulheres tão distintas em suas composições artísticas, idades e identidades, mas próximas na luta para serem reconhecidas e valorizadas como artistas e mulheres negras. Unidas talvez a partir daquilo que trago aqui como desobediência. Se estamos aqui, então estaremos inteiras. Como disse Lélia Gonzalez (2020), “O lixo vai falar e numa boa”.

E nossas artistas falaram, expuseram suas angústias, suas histórias e suas obras. Expuseram a importância de lutarmos por políticas públicas de incentivo a arte e cultura no país, de falarmos, escrevermos e prestigiarmos o trabalho de artistas negras que estão há tantos séculos lutando por uma entrada nos circuitos artísticos. Expuseram o racismo que nos mata diariamente. Expuseram a possibilidade de criar a partir de tudo isso.

As artistas escolhidas para esta pesquisa têm algo em comum, o compromisso de retratar a negritude em sua potência criativa, feliz e, principalmente, viva. Talvez por isso o meu desejo foi trazer a narrativa dessas mulheres, de falar sobre suas vidas, suas produções artísticas e suas cores. Eu queria escrever sobre a vida em um país que nos mata a cada 15 minutos (Brasil, 2022). Eu queria o direito de escrever sobre a vida para além de uma constante luta pela existência. Eu queria escrever sobre aquilo que nos atravessa e nos coloca em movimento. Espero ter conseguido.

Estas páginas são um pequeno registro do muito que essas artistas têm a oferecer, uma parcela de toda grandeza de mulheres que não cabem em apenas uma dissertação, mas que merecem estar nela, merecem o registro e a disseminação de seu trabalho. Disseram uma vez que, como pesquisadora, sou uma ótima psicanalista e talvez essa brincadeira realmente faça algum sentido. Porque a escuta e as palavras usadas nas entrevistas tiveram muito peso para mim. As palavras têm muito peso para mim. Escuto como psicanalista, como uma mulher negra e periférica e escrevo a partir desse lugar, porque essa escuta passa pelo meu corpo e me marca também. Uma marca que nos silenciou por muitos séculos. Espero que, a partir dessas palavras, tenha sido possível alguma escuta.

Na psicanálise de orientação laciana, o uso de significantes é de extrema importância. Ao longo das entrevistas escutei alguns que me marcaram e que guiaram toda

escrita dos capítulos. Escolho aqui 4 deles, um de cada entrevistada e um meu, para que possamos fechar essa dissertação. De Sarah elenco a “Insistência”, palavra usada na abertura de sua performance “Por que eu insisto?”. De Gugie, o “Tornar-se”, tornar-se negra, artista, mãe, mulher. De Tercília, a “Coincidência”, ao pintar quase exclusivamente pessoas negras. Quanto a mim, escolho a “Desobediência”, ao me propor a escrever sobre tudo isso.

Insistir, tornar-se, experienciar uma certa coincidência, desobedecer. A partir desses significantes as artistas inventaram um mundo, escrevo aqui um pouco dele. Escrever foi difícil, finalizar foi mais ainda. Me colocar nestas páginas foi difícil, escutar foi difícil. Prazeroso também, mas antes de mais nada, difícil. Mas escrever é elaborar, pintar é elaborar, dançar é elaborar. Inventar é elaborar. A arte me trouxe isso, uma oportunidade de elaboração. Durante toda minha trajetória, a arte foi uma oportunidade de falar. Nossas artistas criam esteticamente, elaborando assim a vida, a delas e a minha. Suas obras falam.

Um abraço a todas as artistas que foram citadas nestas páginas. Suas histórias, suas obras e um pouco da vida que tiveram a gentileza de partilhar comigo e que compõem esta pesquisa. Que o fomento às artes seja cada vez maior, que se possa compreender a grandeza do trabalho estético, político, artístico e social dessas artistas e de tantas outras anônimas ou famosas, que buscam por um lugar de reconhecimento, de humanidade. Que mulheres negras possam ocupar espaços sem que os olhares dirigidos a nós sejam de desprezo, desconfiança, de fetichização.

Que possamos insistir, desobedecer, criar, e ter o direito de nos tornarmos quem somos. Que seja possível, a partir desta pesquisa, ao menos uma pequena abertura no olhar daqueles que por vezes esquecem que existimos. Uma vez disseram que eu vivia um mergulho em boas palavras, espero que, de alguma forma, esta pesquisa seja um convite para que quem leia possa mergulhar também.

Por todas as mulheres que me guiam. Axé.

REFERÊNCIAS

- Almeida, G. B. (2013). *Política, subjetividade e arte urbana: o graffiti na cidade* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina].
- Alves, S. R., Rodrigues, M. E. (2017). Arte e afrobrasilidade como expoentes de luta e resistência. *Revista Digital do LAV*, 10(2), 166-189.
<https://www.redalyc.org/pdf/3370/337052479011.pdf>
- Andrade, V. de A. (2018). A reforma Pereira Passos, a memória da escravidão e algumas implicações sociais e raciais. *Mosaico*, 9(15), 86-104.
<https://doi.org/10.12660/rm.v9n15.2018.76897>
- Assis, N. de., Zanella, A. V., & Fonseca, T. M. G. (2018). Memórias e esquecimentos: revolvendo o passado silenciado de uma cidade. In Barros, M. E. B., Mizoguchi, D. H., & Costa, L. A. (Org.), *Colapso - Clínico-político do comum na contemporaneidade* (pp. 51-73). Editora CRV Ltda.
- Aurélio. (2004). Desobediência. In A. B. de H. Ferreira, *Dicionário Aurélio* (3ª ed.). Positivo.
- Bento, C. (2022). *O Pacto da Branquitude*. Companhia das Letras.
- Brasil. (2022). *Anuário Brasileiro de Segurança Pública. Fórum Brasileiro de Segurança Pública*. <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/06/anuario-2022.pdf?v=5>
- Caetano, S. C. S. A. (2020). A representação do imaginário social do negro no Brasil através do videoclipe *Eminência parda*, de Emicida. *Anais do XXV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP*. Associação Nacional de História - São Paulo.
- Calabre, L. (2020). A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam. *Extraprensa*, 13(2), 7-21. <https://doi.org/10.11606/extraprensa2020.170903>
- Carneiro, A. S. (2005). *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser* [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo].
- Carneiro, S. (2019). Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In Hollanda, H. B. (Org.), *Pensamento feminista – conceitos fundamentais* (pp. 325-333). Bazar do tempo.
- Carneiro, R. V. M. (2023). Análise do mito da democracia racial a partir de Frantz Fanon e Sueli Carneiro. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, 16(41), 1-31. <https://doi.org/10.15848/hh.v16i41.1946>
- Carvalho, A. B. de., Souza, J. A. de., & Abreu, M. S. (2022). Branquitude, imagens de controle e desidentificação: uma análise de discurso textualmente orientada de raps produzidos por mulheres negras. *Lingu@ Nostr@*, 10(1), 43-64.
<https://doi.org/10.29327/232521.9.1-3>

- Collins, P. H. (2012). Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro. In: M. Jabardo, Mercedes (Ed.), *Feminismos negros: una antologia* (pp. 99-134). Traficantes de Sueños.
- Conselho Nacional de Saúde. (2016). Resolução nº 510/2016 – Dispõe sobre as normas aplicáveis a pesquisas em Ciências Humanas e Sociais. Ministério da Saúde. <https://conselho.saude.gov.br/resolucoes/2016/Reso510.pdf>
- COSTA, L. W. (2022). *"Como uma cura desses vazios" o ensino de artes na perspectiva do letramento étnico-racial: um olhar a partir da atuação de professores(as) de artes na cidade de Belém/PA* [Dissertação de Mestrado, Universidade Tecnológica Federal do Paraná].
- D'Ambrosio, O. A. F. (2013). *Um mergulho no Brasil Naif: A Bienal Naifs do Brasil do SESC Piracicaba 1992 a 2010* [Tese de Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie].
- Fanon, F. (2020). *Pele negra, máscaras brancas* (R. Camargo, & S. Nascimento, Trad.). Ubu.
- Ferreira, N. C., & Silva, M. B. e. (2023). Nossa voz ecoa: "graffiti" sob a ótica de mulheres negras brasileiras. *ARJ – Art Research Journal: Revista De Pesquisa Em Artes*, 10(1). <https://doi.org/10.36025/arj.v10i1.25383>
- Freud, S. (2010). *Freud (1914-1916) - Obras completas Volume 12: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos* (P. C. de Souza, Trad.). Companhia das Letras.
- Freud, S. (2016). *Freud (1901-1905) - Obras completas Volume 6: Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos* (P. C. De Souza, Trad.). Companhia das Letras.
- Fuchs, H. L., & Silva, G. F. da. (2017). Uma reflexão decolonial sobre o método na educação. *Anais Eletrônicos da XIII Semana Científica da Unilasalle (SEFIC) – A pesquisa e o respeito à diversidade*. Universidade La Salle. Recuperado de: <https://anais.unilasalle.edu.br/index.php/sefic2017/article/viewFile/766/705>
- Fundação Catarinense de Cultura (FCC). (n. d.). Missão e visão. Recuperado de: <https://www.cultura.sc.gov.br/a-fcc/sobre/missao-e-visao>
- Furtado, J. R., & Zanella, A.V. (2007). Artes visuais na cidade: relações estéticas e constituição dos sujeitos. *Psicologia em Revista*, 13(2), 309-324. <https://periodicos.pucminas.br/index.php/psicologiaemrevista/article/view/277/287>
- Gaspar, S. R. (2020). O Silenciamento da questão racial na comunicação: a paz negativa nas organizações e o mito da democracia racial no Brasil. *Anais do XIV Congresso Brasileiro Científico de Comunicação Organizacional e de Relações Públicas da Associação Brasileira de Pesquisadores de Comunicação Organizacional e de Relações Públicas (Abrapcorp)*. Unesp.
- Gonzalez, Lélia. (1984). Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, 223-244.

- Gonzalez, Lélia. (2020). *Por um feminismo afro-latino-americano: Ensaio, intervenções e diálogos*. Rios, F., & Lima, M. (Orgs.) Zahar.
- Governo do Estado de Santa Catarina. (n. d.) Santa Catarina no combate ao racismo: diálogos sobre a consciência negra. Secretaria de Estado do Desenvolvimento Social, Diretoria de Direitos Humanos (DIDH).
<https://www.sas.sc.gov.br/images/Direitos%20Humanos/GEIRI/Santa%20Catarina%20no%20Combate%20ao%20Racismo.pdf>
- hooks, b. (2019). *E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo* (L. Bhuvi, Trad.). Rosa dos Tempos.
- hooks, b. (2024). *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. WMF Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1994).
- Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. (2005). *BRASIL: Retrato das Desigualdades: Gênero e Raça* (1ª ed.). Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a Mulher.
<https://www.ipea.gov.br/retrato/pdf/primeiraedicao.pdf>
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Editora Cobogó.
- Kilomba, G. (2020). Prefácio. In F. Fanon, *Pele negra, máscaras brancas* (pp. 14 - 27). Ubu.
- Kyrillos, G. M. (2020). Uma Análise Crítica sobre os Antecedentes da Interseccionalidade. *Revista Estudos Feministas*, 28(1). <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n156509>
- Lacan, J. (2005). *O Seminário, livro 10: a angústia*. Zahar. (Trabalho original publicado em 1962-1963).
- Lorde, A. (1997). A Litany for Survival. Audre Lorde Estate, W. W. Norton & Company, Poetry Foundation. <https://www.poetryfoundation.org/poems/147275/a-litany-for-survival>. (Trabalho original publicado em 1978).
- Lourau, R. (1975). *A Análise Institucional*. Vozes.
- Machado, K. dos. S. (2023). *PROTESTO NEGRO: O RESSURGIMENTO DA IMPRENSA NEGRA NOS ANOS FINAIS DA DITADURA CIVIL-MILITAR PELOS JORNAIS DO MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO (MNU)* [Trabalho de Conclusão de Curso da Universidade Federal de Santa Maria].
- Madeira, Z., & Gomes, D. D. de O. (2018). Persistentes desigualdades raciais e resistências negras no Brasil contemporâneo. *Serviço Social & Sociedade*, (133), 463-479.
<https://doi.org/10.1590/0101-6628.154>
- Marcondes, M. M., Pinheiro, P., Queiroz, C., Querino, A. C., & Valverde, D. (Orgs.) (2013). *Dossiê Mulheres Negras: retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil*. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada.

- Mattos, N. C. S. B. de. (2019). Arte afro-brasileira: contraponto da produção visual no Brasil. *Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negro/as (ABPN)*, 11(27), 165–183. <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/670>
- Maurício, J. L. R. (2015). Positivismo criminológico: As ideias de Lombroso, Ferri e Garófalo. *Revista Olhares Plurais*, 1(12).
- Miller, J.-A. (2003). A invenção psicótica. *Opção Lacaniana*, (36), 6-16. Recuperado de: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/03_casas_loucos/04-referencias/textos/textos%20psicanalise/invencao
- Miranda, F. R. de. (2013). *Os caminhos literários de Carolina Maria de Jesus: experiência marginal e construção estética* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo].
- Missiatto, L. A. F. (2021). Memoricídio das populações negras no Brasil: atuação das políticas coloniais do esquecimento. *Memória em Rede*, 13(24), 252-273. <https://doi.org/10.15210/rmr.v13i24.20210>
- Moreira, M. (2021). Pra nem morta ser calada: arte afro-brasileira como fortalecimento identitário entre estudantes de medicina. *Saúde Em Debate*, 45(129), 441-450. <https://doi.org/10.1590/0103-1104202112915>
- Munanga, K. (2000). Arte afro-brasileira: o que é, afinal?. In *Associação Brasil 500 Anos Arte Visual: Fundação Bienal de São Paulo* (pp. 98-111). Recuperado de: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110518#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-182%2C88%2C1965%2C1099>
- Nogueira, I. B. (1998). *Significações do Corpo Negro* [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo].
- Nogueira, C. (2017). *Interseccionalidade e Psicologia Feminista*. Devires.
- Oliveira, R. M. de S. (2020). Cheiro de alfazema: Neusa Souza, Virgínia e racismo na psicologia. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 72(spe), 48-65. <https://dx.doi.org/10.36482/1809-5267.arbp2020v72s1p.48-65>
- Paiva, A. S. (2021). A hora e a vez do decolonialismo na arte brasileira. *Revista Visuais*, 7(1), 1–17. <https://doi.org/10.20396/visuais.v7i1.15657>
- Pereira, D., & Machado, V. (2022). Iyalodê: ainda somos as mulheres do princípio do mundo. *Congresso em Foco*, Ed Platinum Office. Olhares Negros.
- Picancio, G. V., Santos, R. J. dos., & Boone, S. (2019). Do animal imoral à total invisibilidade: a representação da mulher negra nas artes visuais e na literatura brasileiras. *Conexão – Comunicação e Cultura*, 18(35). Recuperado de: <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/6802>
- Pinheiro, B. (2017). O problema da Arte Afro-Brasileira: da História da Arte à História Intelectual. *Anais Eletrônicos do XXIX Simpósio Nacional de História*. Recuperado de: https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502150783_ARQUIVO_brunopinheiro-artigoanpuh2017.pdf

- Poder Judiciário de Santa Catarina. (2021, 25 novembro). Santa Catarina é o Estado brasileiro recordista em registro de casos de injúria racial. *Tribunal de Justiça de Santa Catarina (TJSC)*. <https://www.tjsc.jus.br/web/imprensa/-/santa-catarina-e-o-estado-brasileiro-recordista-em-registro-de-casos-de-injuria-racial>
- Queiroz, M. (2021). *Avoa* (1ª ed.). Uruatu.
- Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In Lander, A. (Org.), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas* (pp. 117-142). Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO). Recuperado de: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf
- Ramos, C. M. A. (2008). Arte Contemporânea Versus Arte Africana Fronteiras e Reciprocidades. *Anais Eletrônicos do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Florianópolis. Recuperado de: <https://anpap.org.br/anais/2008/artigos/147.pdf>
- Ramos, C. M. A. (2021). De cá para lá, de lá para cá: Diálogos intermitentes entre a Europa e a África. [Seminário]. Universidade do Estado de Santa Catarina. Recuperado de: https://www1.udesc.br/arquivos/porta_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/056_Celia_Maria_Antonacci_Ramos.pdf
- Ratusniak, C., & da Silva, C. C. (2022). A EXPULSÃO ESCONDIDA NA EVASÃO ESCOLAR: GÊNERO, RAÇA E FRACASSO ESCOLAR. *Revista Educação, Cultura E Sociedade*, 12(1). Recuperado de <https://periodicos.unemat.br/index.php/recs/article/view/6454>
- Rodrigues, R. N. (2010). *Os Africanos no Brasil*. Centro Edelstein de Pesquisas Sociais. https://files.ufgd.edu.br/arquivos/arquivos/78/NEAB/RODRIGUES_Os_africanos_no_Brasil-1.pdf
- Rodrigues, M. E., & Oliveira, L. F. de. (2013). Imagens da colonialidade e racismo epistêmico no currículo de artes. VII Seminário Internacional – As Redes Educativas e as Tecnologias: transformações e subversões na atualidade.
- Rufino, J. M. de A. (2015). *A arte naïf de Militão dos Santos: uma aproximação etnográfica* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Paraíba].
- Santos, L. dos. (2018). *Poema sem título*. (Obra não publicada, arquivo pessoal).
- Santos, R. A. F. dos. (2019). A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?. *Revista GEARTE*, 6(2). <http://dx.doi.org/10.22456/2357-9854.94288>
- Santos, N. (2021). *Tornar-se negro: Ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Zahar.

- Santos, N. R. da P., & Rabelo, D. F. (2022). Racismo e eventos produtores de estresse: narrativas de pessoas idosas negras. *Ciências Psicológicas*, 16(2), 1-16. Recuperado de: <http://www.scielo.edu.uy/pdf/cp/v16n2/1688-4221-cp-16-02-e2494.pdf>
- Santos, B. A. dos. (2022). *CONDIÇÕES DE VIDA E SAÚDE DE IDOSAS NEGRAS RESIDENTES EM SANTA MARIA, RS* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Maria].
- Schucman, L. V. (2010). Racismo e Antirracismo: a categoria raça em questão. *Revista Psicologia Política*, 10(19), 41-45. Recuperado de: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2010000100005&lng=pt&tlng=pt.
- Schucman, L. V. (2023). *Famílias inter-raciais: tensões entre cor e amor*. Fósforo.
- Severo, R. T. (2021). Letramento racial e técnicas de si. *FóRUM LINGUÍSTICO*, 18(3), 6400-6415. <https://doi.org/10.5007/1984-8412.2021.e82010>
- Silva, P. T. da. (2023). *DEUS É UMA MULHER PRETA?: AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS CONSTRUÍDAS POR MULHERES NEGRAS IDOSAS DO DISTRITO FEDERAL SOBRE SEUS ENVELHECIMENTOS* [Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília].
- Souza, A. L. S. (2009). *Letramentos de Reexistência: culturas e identidades no movimento hip hop* [Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas].
- Souza, V. de. (2012). Políticas culturais em São Paulo e o direito à cultura. *Políticas Culturais Em Revista*, 5(2), 52-64. <https://doi.org/10.9771/1983-3717pcr.v5i2.6535>
- Suzuki, C. L. (2020). UMA HISTÓRIA, MUITAS MEMÓRIAS: epistemicídios na educação das artes visuais no Brasil. *Revista Encantar - Educação, Cultura E Sociedade*, 1(2), 272-283. <https://revistas.uneb.br/index.php/encantar/article/view/8673>
- Twine, F. W. (2006). A white side of black Britain: The concept of racial literacy. *Ethnic and Racial Studies*, 27(6), 878-907. <https://doi.org/10.1080/0141987042000268512> (Trabalho original publicado em 2004).

APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA****Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de Psicologia****TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE**

Olá!

Gostaria de convidá-la para participar desta pesquisa, intitulada - Gênero, raça e classe na produção visual de artistas negras da Grande Florianópolis - na condição de participante voluntária. Esta pesquisa está associada ao projeto de mestrado da pesquisadora Letícia dos Santos, no Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sob orientação da Prof.^a Dr.^a Andréa Vieira Zanella. Este Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) é para informar sobre os protocolos da pesquisa e os possíveis riscos e benefícios envolvidos, resguardar suas particularidades, bem como explicitar o desenvolvimento dessa investigação. A presente pesquisa procura analisar de que modo gênero, raça e classe se apresentam na produção artística de mulheres negras de Florianópolis. Ressalta-se que as perguntas serão lançadas e, ao passo que você se sinta à vontade em respondê-las, esperamos que se sinta livre para falar de modo geral sobre o tema da pesquisa, enfatizando que não existe resposta “certa” ou “errada”. A princípio a entrevista irá acontecer em encontro único, tendo duração média de 50 minutos em um local escolhido pela entrevistada. Irei ao espaço com data e horário marcado, respeitando o tempo, cronograma e disponibilidade da participante. Junto à entrevista estarei com equipamentos de áudio para a gravação de nossas conversas.

A seguir, solicitamos que tenha especial atenção nos pontos que serão apresentados:

- Sua participação na pesquisa ocorre com caráter voluntário e não lhe será concedida nenhuma forma de compensação financeira (pagamento ou bens materiais). Você poderá interromper a entrevista e/ou sua participação no momento que desejar, sem que lhe cause qualquer dano. O acesso às informações coletadas diretamente com você e aos resultados gerais obtidos no estudo é de seu direito.

- Todas as folhas do TCLE precisam ser rubricadas, assim como é necessário a assinatura no local indicado ao final do TCLE. O documento será elaborado em duas vias, uma via do termo ficará em suas mãos, pois nela haverá informações para contato, caso surja alguma dúvida posterior à pesquisa ou a sua participação, ou caso você deseje acompanhar o andamento da pesquisa. A outra via do termo ficará no resguardo da pesquisadora principal.

- Sua participação na pesquisa irá ocorrer de modo presencial, sendo necessário manter todos os cuidados de saúde segundo protocolo de segurança contra a COVID-19. Os horários, datas e local serão marcados de acordo com a disponibilidade de agenda da pesquisadora e da entrevistada. Você não terá nenhuma despesa ou custo ao participar da pesquisa ou do que seja advinda dela e, caso alguma despesa extraordinária associada à pesquisa venha a ocorrer, esta será coberta com recursos das despesas previstas no projeto, entrando em contato com a pesquisadora. No caso de algum eventual dano material decorrente da pesquisa você também poderá solicitar a indenização conforme a legislação vigente.

Caso haja algum desconforto que impossibilite a continuidade da entrevista, a mesma poderá ser interrompida temporária ou permanentemente. Você também poderá optar por continuar a pesquisa, sem abordar os temas que considere de difícil acesso. Considerando a possibilidade de que as entrevistas possam fazer com que a participante entre em contato com conteúdos difíceis e sinta-se emocionalmente mobilizada, a pesquisadora compromete-se em proporcionar o acolhimento adequado, bem como encaminhá-la gratuitamente, para o Serviço de Atenção Psicológica da UFSC ou para atendimento em clínicas sociais da cidade da Grande Florianópolis ou demais instituições de acordo com a especificidade da demanda.

- Um benefício para as participantes da pesquisa é a possibilidade de relatar as experiências enquanto artistas negras da Grande Florianópolis, rememorando experiências afetivas, além de estarem auxiliando na produção de conteúdos e estudos relacionados à arte afro-brasileira de Florianópolis. Sua participação também auxiliará na reflexão, discussão e formação acadêmica sobre a temática da pesquisa.

A presente pesquisa está pautada na Resolução 510/16 do Conselho Nacional de Saúde (2016) e complementares, tendo a aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos da Universidade Federal de Santa Catarina (CRPSH/UFSC), sendo possível tal confirmação junto ao CEPESH/UFSC pelo endereço indicado ao final do TCLE. O CEPESH/UFSC é um órgão colegiado interdisciplinar, deliberativo, consultivo e educativo, vinculado à Universidade Federal de Santa Catarina, mas independente na tomada de decisões, criado para defender os interesses dos participantes da pesquisa em sua integridade e dignidade e para contribuir no desenvolvimento da pesquisa dentro de padrões éticos. A pesquisadora

responsável por esta pesquisa, Prof.^a Dr.^a Andréa Vieira Zanella e a pesquisadora, mestranda Letícia dos Santos, que também assinam este documento, comprometem-se a conduzir a pesquisa de acordo com o que preconizam as Resolução CNS 466/12 e 510/16, que trata dos preceitos éticos e da proteção aos participantes da pesquisa em Ciências Humanas e Sociais.

Eu, _____, li este documento e obtive das pesquisadoras todas as informações que julguei necessárias para me sentir esclarecida e optar por livre e espontânea vontade participar da pesquisa. Sei que minha participação é voluntária e a qualquer momento poderei solicitar novas informações ou retirar meu consentimento, se assim o desejar, assim como a qualquer momento poderei alterar minhas opções assinaladas abaixo mediante comunicação de meu desejo às pesquisadoras, até a data de publicação da dissertação. As pesquisadoras certificaram-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais, caso essa seja minha opção expressa no campo abaixo, e me forneceram uma via do termo de consentimento livre e esclarecido, contendo as informações de contatos e de meus direitos ao participar desta pesquisa.

1) Autorizo a utilização das informações cedidas por mim no âmbito desta pesquisa às pesquisadoras Letícia dos Santos e Andréa Vieira Zanella, cedendo a elas totalmente o conteúdo das entrevistas exclusivamente para fins acadêmicos e científicos.

Sim Não

2) Indico abaixo minha opção referente ao sigilo ou não de minha identidade:

Opto pelo sigilo de minha identidade. Pseudônimo a ser adotado para identificar o conteúdo das minhas entrevistas:

Opto por minha identificação em trabalhos acadêmicos científicos a serem produzidos pelas pesquisadoras, pois compreendo que minha identificação enquanto participante da pesquisa não me trará nenhum constrangimento ou dano, tendo em vista os objetivos do estudo e sua proposta de produção de conhecimento.

4) Quaisquer mudanças quanto à opção pelo sigilo ou identificação da participante, ou quanto à cessão de direitos patrimoniais autorais para fins acadêmicos, científicos e sobre o documentário será registrada nesse campo, com rubrica da participante e pesquisadoras:

Local e data:

Nome completo (Participante):

Assinatura (Participante): _____

Assinatura pesquisadora principal
(Letícia dos Santos)

Assinatura pesquisadora responsável
(Andréa Vieira Zanella)

Endereços para contato:

Pesquisadora Letícia dos Santos

Endereço: Departamento de Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Campus Universitário, Trindade, Florianópolis/SC, CEP:88040-970.

E-mail: leticiasantosbarbosa7@gmail.com / Telefone: (48) 9 88080420

Prof.^a Dra. Andréa Vieira Zanella - orientadora

Endereço: Departamento de Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Campus Universitário, Trindade, Florianópolis/SC, CEP:88040-970.

E-mail: azanella@cfh.ufsc.br / Telefone: (48) 3331-8566

APÊNDICE B – ROTEIRO DE ENTREVISTA

Roteiro de entrevista

1. Como a arte apareceu na sua vida?
2. Como é ser uma artista negra na Grande Florianópolis?
3. Você entende sua arte enquanto uma forma de arte afro-brasileira?
4. O que você define enquanto arte afro-brasileira?
5. Como é sua entrada nos circuitos culturais da Grande Florianópolis?
6. Quais suas principais referências artísticas?
7. A arte é sua principal fonte de renda familiar?
8. A arte é sua única fonte de renda?
9. De que forma se deu a sua formação enquanto artista?
10. Você enfrenta obstáculos por ser uma artista negra na Grande Florianópolis? Se sim, quais?