



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

AISLANE DOS REIS NOBRE

**ENTRE CORES E TRAMAS: COR DE PELE, RACISMO E
AFETIVIDADE NO PROCESSO CRIATIVO
CONTEMPORÂNEO**

Salvador
2021

AISLANE DOS REIS NOBRE

**ENTRE CORES E TRAMAS: COR DE PELE, RACISMO E
AFETIVIDADE NO PROCESSO CRIATIVO
CONTEMPORÂNEO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de Processos Criativos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos

Salvador
2021

Sistema de Bibliotecas da UFBA

N754 Nobre, Aislane dos Reis.

Entre cores e tramas: cor de pele, racismo e afetividade no processo criativo contemporâneo. / Aislane dos Reis Nobre. - - Salvador, 2021.

189 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos.

Dissertação (Mestrado – Artes Visuais) - - Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2021.

1. Artes visuais. 2. Arte contemporânea. 3. Cor de pele. 4. Racismo
5. Afetividade. I. Santos, Eriel de Araújo. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 73:323.14

AISLANE DOS REIS NOBRE

**ENTRE CORES E TRAMAS: COR DE PELE, RACISMO E AFETIVIDADE NO
PROCESSO CRIATIVO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de Processos Criativos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Salvador, 26 de maio de 2021

Banca examinadora

Professor Doutor Eriel de Araújo Santos – Orientador

Universidade Federal da Bahia

Professor Doutor Ayrson Heráclito Novato Ferreira

Universidade Federal do Recôncavo Baiano

Professora. Doutora Renata Aparecida Felinto dos Santos

Universidade Regional do Cariri

A

Meu avô Arivaldo Barreto Nobre (*in memoriam*);

As crianças da minha família paterna: Ludmila, Nathália, Luiza, Isabelle e Maju.

Em especial, às minhas sobrinhas Nathália e Maju, e a todas as crianças negras que me fazem acordar todos os dias querendo diminuir os abismos das desigualdades, para que elas possam ter uma vida mais digna.

Saibam... vocês nunca estarão sozinhas!

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao tempo, ao vento e ao mistério... A Olorun e a minha ancestralidade.

Às minhas famílias consanguíneas. Em especial, à minha família paterna que me criou e tem boa parte da responsabilidade de eu ter chegado até aqui. Só tenho a agradecer por sempre estarem ao meu lado, entendendo a importância da minha pesquisa, mesmo quando ela expõe as nossas afetividades, erros e acertos. Fico feliz por acreditarem em mim e em quanto a arte pode transformar vidas.

Assim, gratidão a minha avó Agneta, meus pais Eularice Reis e Álvaro Nobre, minha irmã Thaislane e meus irmãos Orlando Henrique e Vinicius. Também, às minhas sobrinhas Nathália e Maria Júlia, minhas tias Regina e Edith, meu tio Arivaldo Filho, minhas primas Rafaela, Dara Diana, Ludmila, Isabele, Luiza e, por fim, meu primo Rafael. Amo vocês!

A minha família de Asé, sobretudo Mãe Fátima, Pai Vito, sua companheira Lisandra Ribeiro e minha querida Tia Vandete (*in memoriam*), pelo acolhimento e estímulo.

Aos meus sogros, Maria Neide e Carlos Antônio que tanto me incentivam. À Eduardo Pereira, meu companheiro, pelo olhar atento à minha pesquisa, pelas horas de escuta, pelas palavras carinhosas e colaborações. Sem você a minha dissertação não seria a mesma. Gratidão, amor!

Ao meu orientador, Eriel Araújo, que me ajudou a enfrentar medos e anseios. Sou grata pela partilha e também pelas provocações e paciência. E aos integrantes da banca examinadora, Ayrson Heraclito e Renata Felinto agradeço pela atenção e disponibilidade na avaliação deste trabalho.

Aos meus amigos Geancarlos Barbosa, Deisiane Nonato, Isabela Moriel (prima), Mário Vasconcelos, Amanda D'ariento, Telma Witter, Milena Soares, Lucas Alves, Tali Boy, Malayka SN, Marina Miranda, Karine Guimarães, Pablo Portela, Monique Ramos, Marina Alfaya, Daniel Pita, Janaína Grasso, Ana Elisa Carneiro, Ifadeyin Fakoladê, Thais Mota, Graça Teixeira e Zinalva Ferreira, que estão sempre abraçando as minhas escolhas.

Aos professores Sérgio Saldanha, Jonilson Silva, Maísa Paulo, Evandro Sybine, Anderson Marinho, Maria Hermínia, e José Antônio Saja (*in memoriam*), por acreditarem em meu potencial artístico. Aos meus colegas de turma. À Mariana Barros e Jéssica Teixeira, que revisaram essa dissertação com todo carinho.

À toda equipe que esteve no Museu Afro Brasileiro da Universidade Federal da Bahia de 2011 a 2017, das pessoas que trabalhavam no serviço geral à coordenação, como vocês são muitas, para que eu não esqueça de ninguém, sintam-se agradecidas/os e saibam que vocês são muito especiais para mim. Ao Grupo de Pesquisa Arte Híbrida CNPq. E aos alunos e professores da EEEP, Santana do Acaraú-CE.

Ao Magnífico Reitor João Carlos Salles e à equipe do PPGAV pelo apoio. À CAPES pelo investimento e incentivos, fundamentais para realização deste projeto. E à todes que estiveram presentes em minhas travessias... Adupé!



Camaleão

Cor de envelope: pardo,

Cor de doce: chocolate;

Noite adentro cor do céu.

Marrom-cravo-com-açaí...

De presente, quantas cores recebi?

Todo dia

Revisito cada tom

De um arco-Íris preto

Desenhado no meu peito

Desde menino

Nuances brunas, de moreno-claro e breu

A cor que mais me agrada é a:

- Quem manda em mim sou eu!

No mundo pigmentocrático,

Minha matiz preferida

Orgulho negro em tons marrons!

Só os tons da liberdade

Se confundem com os dons

Da minha pele colorida...

(Eduardo Pereira)

NOBRE, Aislane dos Reis **ENTRE CORES E TRAMAS: COR DE PELE, RACISMO E AFETIVIDADE NO PROCESSO CRIATIVO CONTEMPORÂNEO**. Orientador: Eriel de Araújo Santos, 2021. 189 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

RESUMO

Essa dissertação aborda a cor de pele humana e algumas investigações artísticas que discutem sobre racismo, ancestralidade, afetividade, comportamentos sociais e políticos a partir do corpo como signo visual. A partir da investigação, por meio de registros fotográficos, do corpo da modelo Karine Guimarães que apresenta um tecido epitelial com áreas despigmentadas, em razão do vitiligo, da minha pele e da pele dos meus familiares paternos, inicia-se a reunião e classificação das cores encontradas em diferentes peles que no transcurso do processo criativo denomino *Paleta Epidérmica Temporal* (PET) que auxilia a minha produção artística. Problematiza, assim, o paradigma da cor da pele como uma *cor-unidade*, pressuposto que orienta a produção de artistas contemporâneos em suas múltiplas poéticas, em diálogo com as teóricas como Lia Schumann e Grada Kilomba. Complementa-se a isto, uma análise de como a cor da pele em suas múltiplas tonalidades se torna um marcador de racialização de corpos negros, bem como, um parâmetro de afetividade em uma família inter-racial.

PALAVRAS-CHAVE: artes visuais, arte contemporânea, cor de pele, racismo e afetividade

NOBRE, Aislane dos Reis **BETWEEN COLORS AND PLOTS: SKIN COLOR, RACISM AND AFFECTIVITY IN THE CONTEMPORARY CREATIVE PROCESS.** Advisor: Eriel de Araújo Santos, 2021. 189 f. il. Dissertation (Master in Visual Arts) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

ABSTRACT:

This dissertation addresses the color of human skin and some artistic investigations that discuss racism, ancestry, affectivity, social and political behaviors based on the body as a visual sign. From the investigation, through photographic records, of the body of the model Karine Guimarães who presents an epithelial tissue with depigmented areas, due to vitiligo, my skin and the skin of my paternal relatives, the meeting and classification of the colors found in different skins that in the course of the creative process I call Temporal Epidermal Palette (PET) that helps my artistic production. It thus problematizes the skin color paradigm as a color-unity, a presupposition that guides the production of contemporary artists in their multiple poetics, in dialogue with theorists such as Lia Schumann and Grada Kilomba. In addition to this, an analysis of how the color of the skin in its multiple shades becomes a marker of racialization of black bodies, as well as a parameter of affectivity in an interracial family

KEY WORDS: visual arts, contemporary art, skin color, racism and affectivity

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 — Minha prima Rafaela e eu com um ano de idade.....	26
Figura 2 — Ogum, 29,7x42 cm, Sgraffito	29
Figura 3 — Registro do processo criativo da exposição <i>Imagens</i>	33
Figura 4 — Registro do processo criativo da exposição <i>Imagens</i>	34
Figura 5 — Registro do processo criativo da exposição <i>Imagens</i>	34
Figura 6 — Registro do processo criativo da exposição <i>Imagens</i>	35
Figura 7 — Registro do processo criativo da exposição <i>Imagens</i>	35
Figura 8 — Obras: Avô Ary (<i>Oxaguian</i>) Figura 9 — Avó Loura (Yemanjá).....	36
Figura 10 — Obra: Tia Ditinha (<i>Oxum</i>) dimensões: 50cmx40cm	37
Figura 11 — Obra: Tia Regina (<i>Oyá</i>) dimensões: 50cmx40cm	37
Figura 12 — Obra: Irmã Thaislane (<i>Ogun</i>) dimensões: 50cmx40cm.....	38
Figura 13 — Obra Orlando (<i>Oxalufan</i>) dimensões: 50cmx40cm.....	38
Figura 14 — Obra: prima Dara (<i>Naná</i>) dimensões: 50cmx40cm.....	39
Figura 15 — Obra Tio Ary (<i>Omolu</i>) dimensões: 50cmx40cm	39
Figura 16 — Obra Sobrinha Nathália (<i>Ogun</i>) dimensões: 50cmx40cm.....	40
Figura 17 — Obra Prima Luiza (<i>Xangô</i>) dimensões: 50cmx40cm	40
Figura 18 — frames do vídeo <i>Imagens da ancestralidade</i>	41
Figura 19 — frames do vídeo <i>Imagens da ancestralidade</i>	41
Figura 20 — frames do vídeo <i>Imagens da ancestralidade</i>	42
Figura 21 — frames do vídeo <i>Imagens da ancestralidade</i>	42
Figura 22 — frames do vídeo <i>Imagens da ancestralidade</i>	42
Figura 23 — Obra: Autorretrato, fotografia.....	43
Figura 24 — Obra: Paisagem, tecidos, bordados e luz.....	44
Figura 25 — fotos da exposição <i>Imagens</i>	45
Figura 26 — fotos da exposição <i>Imagens</i>	45
Figura 27 — fotos da exposição <i>Imagens</i>	46
Figura 28 — Karine Guimarães.....	49
Figura 29 — Catalogação das cores de Karine.....	51
Figura 30 — Registro do corpo de Karine	52
Figura 31 — Paleta das cores encontradas no corpo de Karine	52
Figura 32 — <i>Humanae</i>	56
Figura 33 — <i>Humanae</i> . Detalhe da obra	57
Figura 34 — <i>Humanae</i> . Detalhe da obra	57
Figura 35 — Pierre David, <i>Nuancier</i>	58
Figura 36 — <i>Nuancier</i> — 2009, papel, cartão, 28x6x2.5 cm.....	58
Figura 37 — Pierre David, <i>Nuancier</i>	60
Figura 38 — <i>Egungun</i> , 29,7x42 cm, Sgraffito.....	62
Figura 39 — Fibra de algodão utilizada no processo	63
Figura 40 — Esboço da Obra <i>Karine</i>	65
Figura 41 — Processo de tingimento e marcação dos grafismos	66
Figura 42 — Secagem do tingimento.....	66
Figura 43 — Obra Karine, 1,80x 47cm	69

Figura 44 — Fragmentos da obra <i>Karine</i> , 1,80 x 47cm	70
Figura 45 — Fragmentos da obra <i>Karine</i> , 1,80 x 47cm	70
Figura 46 — Obra <i>Baba Agboulá</i> , tinta nanquim e aquarela, 29x42cm,2016	72
Figura 47 — Obra <i>Baba Baká baká</i> , gravura em metal, 21x15cm.....	72
Figura 48 — Um dos livros que Mestre Didi enviou ao meu avô Ary.....	73
Figura 49 — <i>Alapini</i> 29,7x42 cm, <i>Sgraffito</i>	74
Figura 50 — Mestre Didi, <i>Igi Bojuto Onan Meta - A árvore vigia dos três caminhos</i>	75
Figura 51 — Experimento: <i>Karine II</i> , 42x29cm,.....	76
Figura 52 — Fragmentos do Experimento: <i>Karine II</i> , 42x29cm	77
Figura 53 — Atlântico Vermelho, de <i>Rosana Paulino</i> : impressão digital sobre tecido, recorte e costura.....	78
Figura 54 — Obra. Gravura sobre tecido de seda a partir de sobreposição de fotos, feitas na placa de metal. 40x51cm. Miguel Rio Branco.....	79
Figura 55 — Experimento das transferências do Toner no tecido de Morim.....	81
Figura 56 — Experimento: transferência do toner para morim com fibra de algodão.....	82
Figura 57 — Fragmentos do papel couchê texturizado.....	82
Figura 58 — Obra <i>Urddidura</i> , transferência do Toner e sobreposições, 42x30cm.....	83
Figura 59 — Resultados deixado na fibra de algodão.....	83
Figura 60 — <i>Polvo Portraits IV (China Series)</i> , Óleo sobre tela. Políptico de 4. 52 x 45,5 cm ø 52 cm (cada).....	84
Figura 61 — Experimento da transferência do toner para o tecido, sem a prensa.	86
Figura 62 — Apagamento do toner e a transferência de uma imagem do couchê para o ofício a parti de uma a fricção	87
Figura 63 — Obra <i>A redenção de Cam</i> , M. Broccos. 1895	91
Figura 64 — <i>A Criação de Adão</i> , 280cm x 570cm, Michelangelo Buonarotti (1511), teto da Capela Sistina	93
Figura 65 — <i>The Creation of God (2017)</i> , Harmonia Rosales.	94
Figura 66 — Processo de apagamento do Toner. Foto de um fragmento do corpo de <i>Karine</i> , o toner sendo apagado, e o vestígio do pigmento no algodão.	96
Figura 67 — Processo de apagamento do Toner. Foto de um fragmento do corpo de <i>Karine</i> , o toner sendo apagado, e o vestígio do pigmento no algodão.	97
Figura 68 — Processo de apagamento do Toner. Foto de um fragmento do corpo de <i>Karine</i> , o toner sendo apagado, e o vestígio do pigmento no algodão.	97
Figura 69 — <i>Apagamento</i> . Experimento I.	98
Figura 70 — Obra da série <i>Apagamento</i>	100
Figura 71 — Obra da série <i>Apagamento II</i>	101
Figura 72 — Obra da série <i>Apagamento II</i>	102
Figura 73 — Obra da série <i>Apagamento II</i>	103
Figura 74 — Obra sem título. Titus Kaphar. 2017.....	104
Figura 75 — <i>Apagamento/resistência</i> . Experimento IV.	106
Figura 76 — Obra I da série. <i>Resistência</i>	106
Figura 77 — Obra II da série <i>Resistência</i>	107
Figura 78 — Obra III da série <i>Resistência</i>	107
Figura 79 — Árvore Genealógica.....	114
Figura 80 — Processo criativo, construção da PET de Tia Edith, fragmento do joelho.	118

Figura 81 — Avô Ary.....	120
Figura 82 — Cores da roupa do <i>Egungun</i> de meu avô Ary.....	121
Figura 83 — <i>Ibialá. Egungun</i> de meu avô Ary.....	121
Figura 84 — Obra: <i>Awo, homenagem ao vento, ao tempo e ao mistério</i> . Instalação. Dimensões: 500 x 80 x 80 m.....	123
Figura 85 — Frame do vídeo da mostra <i>Imagens</i>	124
Figura 86 - Agnela (Avó). Cor unidade	127
Figura 87 — PET- Agnela (avó).....	131
Figura 88 - Cor unidade Regina (Tia). Cor unidade.....	133
Figura 89 — PET- Regina (Tia).....	134
Figura 90 - Cor unidade Rafaela (Prima).....	136
Figura 91 — PET- Rafaela (Prima).....	137
Figura 92 - Cor unidade Luiza (Prima).....	138
Figura 93 — PET- Luiza (prima)	141
Figura 94 - Cor unidade Dara Diana (Prima)	142
Figura 95 — PET — Dara Diana (prima).....	143
Figura 96 - Cor unidade Rafael (Primo).....	144
Figura 97 — PET - Rafael (primo)	145
Figura 98 - Cor unidade Edith (Tia)	147
Figura 99 — PET- Edith (tia).....	148
Figura 100 - Cor unidade Arivaldo (Tio).....	150
Figura 101 — PET- Arivaldo (Tio).....	152
Figura 102 - Cor unidade Ludmila (Prima)	153
Figura 103 - Cor unidade Isabele (Prima)	153
Figura 104 — PET Ludmila (prima)	155
Figura 105 — PET- Isabelle (prima).....	155
Figura 106 - Cor unidade Álvaro (Pai).....	157
Figura 107 — PET- Álvaro (pai)	158
Figura 108 - Cor unidade Eularice (Mãe)	160
Figura 109 — PET- Eularice (mãe)	161
Figura 110 - Cor unidade Aislane (Eu).....	163
Figura 111 — PET- Aislane (Eu).....	165
Figura 112 - Cor unidade Thaislane (Irmã)	166
Figura 113 - Cor unidade Orlando (irmão).	166
Figura 114 — PET - Thaislane (irmã)	167
Figura 115 — PET - Orlando Henrique (irmão)	168
Figura 116 - Cor unidade Nathália (Sobrinha).....	170
Figura 117 — PET - Nathália (irmã).....	172
Figura 118 - Cor unidade Maria Júlia (Sobrinha)	174
Figura 119 — PET- Maju I E II (sobrinha).	176
Figura 120 — Processo criativo do Projeto MAJU.....	181
Figura 121 — Imagem da videoarte MAJU	182
Figura 122 — Imagem da videoarte MAJU.....	183

SUMÁRIO

SUMÁRIO	14
1. INTRODUÇÃO	17
2. MEMÓRIAS DE UM CORPO NEGRO	22
3. CAPÍTULO I - KARINE: UMA HIPÉRBOLE DA AMÁLGAMA DE CORES	47
3.1 O NASCIMENTO DA HIPÉRBOLE	48
3.2 COR- ALGODÃO- IDENTIDADE NO PROCESSO CRIATIVO	60
3.3 AS IMAGENS EM CAMADAS DE UM CORPO AMALGAMADO	71
4. CAPÍTULO II: APAGAMENTOS - RESISTIR É PRECISO	86
4.1 APAGAMENTO DO CORPO NEGRO NA ARTE	88
4.2 O APAGAMENTO COMO AÇÃO ARTÍSTICA	94
4.3 A COR COMO RESISTÊNCIA	105
5. CAPÍTULO III: PALETA EPIDÉRMICA TEMPORAL- PET: COR DE PELE E AFETIVIDADE EM UMA FAMÍLIA INTER-RACIAL	109
5.1 PALETA EPIDÉRMICA TEMPORAL – PET	114
5.2 PET: A RELAÇÃO ENTRE AS CORES E A AFETIVIDADE	119
5.2.1 ARIVALDO (AVÔ): A COR ANCESTRAL	120
5.2.1.1 UM PASSADO PRESENTE	124
5.2.2 AGNELA (AVÓ)	127
5.3 PET DO NÚCLEO 1: composto por Tia Regina, suas filhas Rafaela e Dara Diana, seu filho Rafael e sua neta Luiza	133
5.3.1 REGINA (TIA)	133
5.3.2 RAFAELA (PRIMA)	136
5.3.3 LUIZA (PRIMA)	138
5.3.4 DARA DIANA (PRIMA)	142
5.3.5 RAFAEL (PRIMO)	144
5.4 PET DO NÚCLEO 2: composto por Tia Edith	146
5.4.1 EDITH (TIA)	147
5.5 PET DO NÚCLEO 3: composto por Tio Arivaldo e suas filhas Ludmila e Isabele	150
5.5.1 ARIVALDO (TIO)	150
5.5.2 LUDMILA (PRIMA) E ISABELE (PRIMA)	153

5.6	PET DO NÚCLEO 4: composto por meu pai, minha mãe e seus filhos: eu, Thaislane e Orlando, e suas netas: Nathália e Maria Júlia.	156
5.6.1	ÁLVARO (PAI)	157
5.6.2	EULARICE (MÃE)	160
5.6.3	AISLANE (EU).....	163
5.6.4	THAISLANE (IRMÃ) E ORLANDO (IRMÃO).....	166
5.6.5	NATHÁLIA (SOBRINHA).....	170
5.6.6	MARIA JÚLIA - MAJU (SOBRINHA)	174
6.	ENTRE CORES.....	184
7.	REFERÊNCIAS	186

O QUE OLORUN FEZ POR MIM

Oyá e Xangô observavam a cena e sorriam satisfeitos... Do Orun, viam no Aiyê um senhor negro de 65 anos dançando e sua netinha semelhante a ele, que acabara de completar seis aninhos de vida, sentada no canto da sala em um banquinho de madeira, observando cada passo ancestral. Os olhos curiosos admiravam a leveza do seu mais velho, tão leve, que mais parecia um pano rodopiando. Quando os respectivos olhares se encontravam... Conversavam... Ele, empoderado por seus gestos, contava em silêncio a história dos seus antepassados para que ela conhecesse mais sobre as suas raízes.

Era rotineira essa cena, assim como quando as palavras eram proferidas, palavras que vinham como um tsunami de emoção e faziam a cabeça da pequena borbulhar, tentando entender a diferença das cores na pele da sua família. Era assim que o seu avô a ajudava a fortalecer sua identidade.

Dias depois da última conversa, na qual ele explicou que não existia diferença entre ela e suas primas de pele clara e cabelos lisos, Olorun resolveu chamá-lo. Deu a Ikú a missão de buscá-lo. No momento, o avô comia em seu prato de alumínio e a pequena estava ao seu lado esperando por mais um bolinho de feijão. Como era de costume, ao terminar a refeição, levantou-se e ela pediu para levar o prato até a pia. Ele recusou, sorrindo, e os dois foram pôr o prato numa bacia em frente à porta da cozinha. Ao descer o batente, Ikú chegou para levá-lo a Olorun. O prato de alumínio tilintou na ardósia fria e a menor gritou por socorro. Ele abraçou Ikú feliz, prometeu para a criança que um dia voltaria e foi recebido com festa no Orun.

Oyá chorava desesperadamente, pois imaginava a solidão que seria a vida da criança, Olorun deu a ela e a Xangô a missão de cuidar da pequena.

Quatorze anos depois, o casal do fogo se abraçava emocionado ao assistir um ritual religioso, onde estava a pequena, já mulher. Forte, alta, com o seu cabelo crespo solto, toda vestida de branco, cor que contrastava com a sua pele escura; a mão fina no peito e os olhos vivos... à espera dele... seu avô, dessa vez representado em tecidos flutuantes, uma sobreposição de finas tiras, imortalizadas no Culto a Egungun,

do qual ele fazia parte. Bailava como bailava em sua sala, gesticulava como no passado, provando que viveria para sempre e solicitando a sua família cuidados, presença e infinitas lembranças.

Foi aí que o destino se cumpriu, ela viu nas artes a maneira que tinha para agradecer à Olorun, pela dádiva que é viver consciente das suas origens, protestar contra o preconceito racial sofrido e que ainda sofre, denunciar as injustiças cometidas com as pessoas de cor, encontrou uma forma de manter viva a memória de seu avô e seus antepassados, que deram o sangue para que hoje ela estivesse viva, conquistando seu espaço social, político e artístico e ainda homenagear os Orixás que a protegem e que dão força para guerrear.

Dessa forma, a pedido de Oyá, ela começou a estudar, e começou ressignificando a origem da cor no candomblé, logo depois pesquisando a origem da cor de sua pele e a pele de toda a sua família paterna, que é fruto de uma relação inter-racial. Assim, ela chegou a conclusão que a cor da pele é progênita de uma construção social, onde tenta colocar o negro como um ser humano inferior e incapaz, argumento para exploração e domínio. Contudo, sua cor é sua força.

Dizem que o caminho dela era esse, e segue cumprindo vários compromissos sociais, religiosos e artísticos. Olorun, toda vez que escuta isso de alguém, balança a cabeça lentamente, confirmando. Oyá, a Mãe, sempre é reverenciada em sua arte, sendo entregue aos poucos junto com os fragmentos que compõe o tecido corpóreo da sua filha. Xangô, o pai, se orgulha pelo caminho percorrido, pois enxerga como um espaço onde também podemos lutar por justiça. Essa menina sou eu...

1. INTRODUÇÃO

Essa dissertação tem como tema principal a cor de pele e as relações sociais, políticas, afetivas e ancestrais para o desenvolvimento de uma produção artística. Problematisa, assim, o paradigma da cor da pele como uma *cor-unidade*, pressuposto que orienta algumas reflexões sobre meu processo criativo e a produção de artistas como Angélica Dass, Adriana Varejão e Pierre David. Complementa-se a isto, uma análise de como a cor da pele se torna um marcador de racialização de corpos negros e parâmetro de afetividade em uma família inter-racial. Utiliza do método autobiográfico e aborda teorias da psicologia social, sendo Grada Kilomba (2019) e Lia Schucman (2018) eixos para o entendimento conceitual que resvala nas obras.

O objeto que norteia essa investigação é a cor da epiderme, com ênfase metodológica iniciada pelo registro fotográfico das cores da pele de dezessete familiares paternos da minha origem, bem como na investigação cromática presente no corpo da modelo Karine Guimarães, que apresenta um tecido epitelial com áreas despigmentadas. Com isso, pude reunir e definir o que denomino *Paleta Epidérmica Temporal* (PET). A partir dessa PET, desenvolvo obras resultantes de amalgamentos de linguagens artísticas em prol de um processo criativo que abra discussões importantes sobre o ideal da cor de pele, o apagamento do corpo negro na história da arte, a resistência social a partir da cor pele, o tempo, a memória, o racismo e a afetividade.

A fotógrafa Angélica Dass, por exemplo, que passou por questionamentos acerca da origem da sua cor de pele, resolveu criar o Projeto *Humanae* (2012). Angélica, por meio da fotografia retratista, busca refletir os códigos que representam a cor da pele na sociedade, classificando a pigmentação da pele de acordo com a escala *Pantone*¹. Com esses retratos, ela visa catalogar todas as cores da humanidade, mostrando a pluralidade presente na superfície da epiderme. Como

¹ A escala Pantone é um sistema de cor utilizado em uma variedade de indústrias, especialmente a indústria gráfica, além de ocasionalmente na indústria têxtil, de tintas e plásticos. O sistema Pantone é baseado em uma mistura específica de pigmentos para se criar novas cores. Permite que cores especiais sejam impressas, tais como as cores metálicas e fluorescentes. A empresa que criou a Pantone, foi fundada em 1962 em New Jersey, Estados Unidos, a Pantone Inc.

metodologia, ela adota algumas diretrizes para iniciar o trabalho, realizando uma pergunta²:

Antes da pessoa sentar para a foto faço a pergunta: 'Qual é a sua cor?' Depois que a pessoa sai do estúdio fica ansiosa, e quando vê a sua tonalidade me comenta o quanto aquele tom muda a forma de pensar. Somos além de preto e branco

A particular relevância do trabalho de Dass se dá por conta de uma espécie de catalogação que consegue demonstrar que ninguém é da mesma cor. Apesar de reconhecer a criação desse acervo e do colorismo encontrado na obra, a pesquisa não aprofunda na tessitura da pele. A cor que é colocada como pano de fundo da cena retratada, se estabelece por uma análise com base na cor da ponta do nariz do fotografado, sendo todo o resto do corpo desprezado. A pele, assim, é classificada como uma *Cor-unidade* baseada num fragmento de um órgão apenas, o nariz, sem, com isso, aprofundar a ideia de construção e transformações desse tecido epidérmico e nem adentrar nos seus reflexos sociais e políticos.

Adriana Varejão, por sua vez, com a obra *Poivo* (2014), criada a partir de uma pergunta feita pelo IBGE, em 1976, na qual os agentes da pesquisa questionavam à população entrevistada: "Qual a sua cor de pele?". A consulta, que obteve 136 respostas, trazia também nomes exóticos, evocando uma política de silenciamento sobre a cor da pele. A partir daí a artista criou uma sequência de procedimentos para ressignificar esses dados numa obra artística que refletisse sobre identidade e cor da pele.

Dalton Paula, em seu trabalho *Cor de Pele* (2012) não falará sobre as cores das epidermes, e sim sobre a invisibilidade do corpo negro, que se camufla para ser aceito socialmente. Assim, ele propõe discutir sobre as construções ideológicas da cor da pele e essa relação com a sociedade.

Esses artistas citados corroboram para o entendimento do lugar desta pesquisa, onde a cor, a imagem e seus significados alcançam múltiplas interpretações sógnicas. Para Cecília Salles, "o artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de

²Taiane Nazaré, Entrevista: Somos além de Preto e Branco", diz Angélica Dass para Somos. Disponível em :<<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/somos-alem-de-preto-e-branco-diz-angelica-dass-em-entrevista-para-o-somos/>> Acesso em 24/08/2019.

coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade e porque quer conhecer”. (SALLES, 2008, p.47)

Concordando com Salles, fui tocada ainda pequena pela curiosidade em entender a diferença da cor da minha pele, da pele de alguns familiares paternos, que marcados por algumas passagens, hoje compreendo como racistas, aconteceram no âmbito familiar e fora dele. Assim, essa problemática se estendeu a minha formação intelectual e fui buscando um aprofundamento na ânsia de me encontrar enquanto mulher negra para entender as minhas raízes e a complexidade do sistema racial existente no Brasil.

Para a análise das relações raciais e afetivas dentro das famílias inter-raciais, Lia Vainer Schucman (2018), em seu livro *Famílias Inter-raciais: tensões entre cor e amor*, analisa, a partir de entrevistas com cinco famílias inter-raciais, como as hierarquias raciais da sociedade se reproduzem, convivem e se relacionam com o afeto dentro desses grupos. A sua reflexão nos ajuda a entender de que forma as relações com vínculos afetivos e amorosos se tornam também espaço de legitimação do racismo e sobre como esses, ajudam na constituição das subjetividades e afetividades do sujeito.

Faz importante por também mostrar como o que poderia ser um elemento objetivo, a cor da pele, ganhar diferentes matizes no imaginário dos integrantes da família em função das tonalidades afetivas que colorem as relações, nos dando, assim, um arcabouço para reflexões sobre a cor como um marcador de racialização.

Nesse sentido, o da emergência como sujeit(a) da minha história, me aproximo da teoria de Grada Kilomba (2020). A discussão proposta pela autora – que assim como Lia Schucman (2018) tematiza por um ângulo psicossocial a problemática racial, embora não se restrinja ao universo de análise do âmbito familiar, e alcance uma visualização tanto mais global da questão - ela me ajuda a me conceber como autora da minha própria história, elaborando um exercício de entendimento, de descrição da minha própria realidade e de como isso interfere no mundo, me tornando um sujeito histórico.

No texto *Memórias de um corpo negro* apresento trabalhos anteriores e trago algumas reflexões sobre o meu processo criativo até o início desta pesquisa. O primeiro capítulo *Karine: uma hipérbole da amálgama de cores* (2019), é a apresentação do processo criativo da obra *Karine*, uma instalação produzida com tecidos tingidos, cores adaptadas a partir dos registros fotográficos da pele despigmentada de Karine Guimarães, uma hipérbole da pele como amálgama de cores. Logo, podemos debater sobre o conceito de negritude e uma possível ressignificação, tornando a obra como representação de um *Egungun*, memória ancestral que agora representa a morte da melanina de Karine.

Em consequência disso, esse trabalho se desdobrou dando origem a novas obras. Ainda no primeiro capítulo veremos a obra *Urdiduras* (2019), produzida através de experimentos com transferência de toner para tecidos de algodão, em que foram realizadas sobreposições de pigmentos e tecidos para formação da imagem. Já no segundo capítulo, as obras que surgiram a partir do apagamento como ação artística.

No capítulo dois *Apagamentos - resistir é preciso*, trago uma breve análise sobre o apagamento do corpo negro nas Artes Visuais. Depois, apresento algumas obras onde o apagamento aparece como uma ação artística. Com intenção de impulsionar a descolonização do pensamento e da arte, proponho o apagamento sobre a imagem fotográfica (de Karine) que também se caracteriza como uma crítica à invisibilidade histórica do corpo negro na arte. Torna-se uma ação política que afirma a cor, não permitindo a negação da sua existência, e não a deixando ser objetivada, subalterna a representações muitas vezes vindas pelas mãos de homens brancos. É uma metáfora do apagamento da identidade sofrido pelas pessoas negras ressignificando a ação de apagar, pondo em evidência sua pele.

No terceiro e último capítulo apresento a obra *Paleta Epidérmica Temporal-PET*, resultante de uma pesquisa fotográfica sobre as cores encontradas na epiderme da minha família paterna. A obra apresenta as matizes encontradas nas peles de 17 familiares e na minha. Junto com as cores, exponho episódios de racismo cotidiano. Esses relatos partem das minhas observações sobre como as cores da pele são responsáveis pelo florescer da afetividade no meu seio familiar. Analisando as experiências advindas dessa coletividade, proponho um balanço entre a subjetividade

e objetividade, pois a análise é feita por mim, mulher negra, que fala de dentro de uma família inter-racial.

Algumas histórias apresentadas no decorrer da dissertação são histórias de minha autoria, que tem como base a Mitologia Iorubá e a oralidade presente nos terreiros que fazem parte do meu cotidiano, visto que são reflexos da minha memória afetiva, inquietações e certezas que costuram e dão sentidos aos meus processos de criação artística.

2. MEMÓRIAS DE UM CORPO NEGRO

Respiro suave, mas o coração parece querer sair da caixa torácica. Fecho os olhos e chamo por Oyá, só ela para me tranquilizar nesse momento. Automaticamente, lembro de como vim parar aqui, nessa pilha de papel, na tentativa de escrever sobre as minhas inquietações, as quais traduzo em arte. É esse exercício de entendimento, de descrição da minha própria realidade e de como isso interfere no mundo que me torna um *sujeito* histórico. Segundo Grada Kilomba,

Essa passagem de *objeto* a *sujeito* é o que marca a escrita como um ato político. Além disso, escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escrita/escritor “validada/o” e legítima/o ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada. (KILOMBA, 2019, p. 28)

O meu discurso, enquanto uma mulher negra intelectual, segue a linha proposta por Grada,

[...] um discurso lírico e teórico que transgride a linguagem do academicismo clássico” como parte da descolonização do conhecimento acadêmico, que transforma “configurações de conhecimento e poder à medida que nos movemos entre limites opressivos, entre a margem e o centro (KILOMBA, 2019, p.59)

As quais aparecem refletidas *em nossos discursos* (Ibidem, p.59). É importante ressaltar a presença da oralidade em meu trabalho, de onde construo parte do meu discurso, elaborando um imaginário que advém do contato com as religiões de matrizes africanas, histórias contadas pelos meus mais velhos, ensinamentos ancestrais, minha forma de ver e sentir a filosofia de vida passada por eles que influencia diretamente a minha visão de mundo e particularidades. Minha arte é um pedaço de mim transformado em matéria.

Toda a minha família paterna e materna é proveniente da mesma terra, da cerca feita de pedra, antes habitada pelos Tupinambás que a batizaram como a Ilha de Itaparica. Foi esse mar que nos alimentou com os seus peixes durante anos. Nasci em novembro de 1989, passei a minha infância e adolescência me banhando naquelas águas. São as memórias daquele espaço e tempo que, de certa forma, me

trouxeram até aqui. É voltando ao passado, rememorando a minha puerícia, a intensa ligação com meu avô Ary e as situações de racismo cotidiano, experimentadas dentro e fora do seio familiar, em que expresso na minha subjetividade artística.

A ligação afetiva com o meu avô aconteceu após a mudança da minha mãe para a casa dos seus sogros. Éramos oito dividindo uma casa com três quartos que, apesar de pequena, parecia gigante. Viemos de uma configuração inter-racial como muitas famílias brasileiras. Minha avó, Agnela, chamada por todos de Loura, não por acaso, loira dos olhos verdes, casou-se com o meu avô Arivaldo, negro retinto, e tiveram quatro filhos. Dois deles vieram ao mundo com a pele bem clara, brancos. Outros dois, com a pele mais escura, negros.

Tia Regina, nasceu branca, com os cabelos claros e lisos, olhos castanhos, acompanhados por traços finos. Logo depois veio ao mundo tia Edith, conhecida como Ditinha, nariz fino, bem similar ao de tia Regina, mas com os lábios bem mais grossos, os cabelos negros levemente cacheados e a pele mais escura. Já o meu pai, Álvaro, foi o terceiro filho e, apesar da forma dos olhos e do formato do queixo serem iguais aos das irmãs, se diferenciava pelos traços do rosto, lábios carnudos, cabelo negro, um pouco mais crespo, nariz achatado, além da pele muito mais retinta. Enfim, tio Arivaldo Filho foi o caçula, uma mistura das irmãs, pele clara, nariz achatado, porém muito mais afilado que o do meu pai, lábios carnudos, cabelos lisos e castanho.

Após o nascimento de tio Ary, minha avó engravidou novamente, mas a criança não vingou, morreu assim que deu o primeiro choro. Foi vítima de um trauma físico, pois minha avó, grávida, foi consertar a cerca e essa caiu em sua barriga, o susto antecipou o parto e fraquejou o coração da criança. Até os dias de hoje, ela fala com saudade da filha que não sobreviveu e que herdaria a cor dos seus olhos, cor que nenhum dos filhos ou neto herdaram. Márcia, como seria batizada, além dos olhos, tinha um nariz semelhante ao seu, cabelos cor de cobre e a pele negra.

Sendo meu pai, Álvaro e minha mãe, Eularice, negros, tornei-me, assim, a primeira criança retinta da família. A primeira da minha geração a nascer foi Rafaela, três anos mais, a primogênita de tia Regina, veio bem semelhante a minha avó:

branca, com os lábios finos, sobrancelhas ralas, os olhos claros, porém cor de mel, os cabelos loiros lisos escorridos, alta, bem magrela e com o nariz não tão fino.

Lembro-me bem da minha infância, do meu avô sorrindo e dançando, do primeiro contato com a arte no ensino infantil, das cerimônias de candomblé, dos riscos em paredes, feitos com lápis de cor; dos encontros familiares e festas de aniversário; de tia Ditinha contando histórias e memórias da sua infância; da minha alegria quando encontrava novas cores das tintas; de minha Avó Loura nos contando como conheceu o nosso avô Ary, da minha paixão pelas cores e do apego aos objetos pertencentes à casa; dos Carurus que as minhas tias ofereciam em fevereiro como pagamento de promessa para os santos gêmeos, São Cosme e Damião; um agradecimento ao nascimento de Rafaela; da admiração que eu tinha por Rafa, do entusiasmo que eu sentia ao ir a num ritual de *Egungun*³ dos questionamentos sobre o porquê da minha cor de pele, pois eu sentia que o tratamento que davam entre pessoas de cores diferentes era distinto. Principalmente, lembro-me do quanto sofri na infância e na adolescência por conta da minha cor, da textura dos meus cabelos e do tipo do meu nariz.

Dois anos depois, meus pais tiveram mais dois filhos. Thaislane, em seguida, Orlando, ambos negros. Nos tornamos, assim, os descendentes mais “melaninados” daquele tronco familiar. Tendo Rafaela como minha referência, pois era a única criança mais velha com a qual eu convivia, comecei a questionar o porquê de sermos, tanto eu quanto os meus irmãos, tão diferentes dela, a perguntar por que nascemos com a pele escura, por que o nosso cabelo não era amarelo e liso. Por ter mais consciência racial que eles, por conta das observações que fazia, foi o meu avô quem me ajudou a entender a diferença entre nós e Rafaela.

³O culto a *Egungun* é originário da região de Oyó, na África, chegou ao Brasil por meio dos negros que foram escravizados. É um culto fechado, secreto e familiar, mas que o dos orixás, por cultuarem os mortos. A primeira referência do culto de *egum* no Brasil, segundo Juana Elbein dos Santos, foram duas linhas escritas por Nina Rodrigues, referindo-se a 1896, mas existem evidências de terreiros de *egun* fundados por africanos no começo do século XIX. Ler mais em: Ancestralidade africana no Brasil: Mestre Didi, 80 anos. Juana Elbein dos Santos, SECNEB, Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, 1997

Acredito que ao perceber como as comparações entre as nossas características físicas estavam afetando a minha psique, meu avô me ajudou a perceber que tínhamos herdado as características da sua família, fazendo o amor se propagar e o orgulho se instalar no meu vocabulário desde pequena. Logo depois do seu falecimento, passei a observar o impacto da diferença dos nossos fenótipos no tratamento que recebíamos. Apesar de sempre estar rodeada de afeto e amor, as primeiras vivências que me fizeram entender que o racismo se deu dentro do âmbito familiar, tendo como agravante o fato de fazermos parte de uma família inter-racial, na qual as comparações, os apelidos e a definição dos padrões de beleza eram constantes.

Schucman (2018) aborda essa perspectiva no seu livro *Famílias Inter-raciais: tensões entre cor e amor*. A autora analisa, a partir de entrevistas com cinco famílias inter-raciais, como as hierarquias raciais da sociedade se reproduzem, convivem e se relacionam com o afeto dentro das famílias. Segundo ela,

Dentro desse quadro de aferição e coleta de depoimentos, foi possível compreender como os sujeitos se apropriam e modalizam o significado da raça, bem como o conjunto de discursos que permeiam o tema. Um roteiro de entrevista delimitou questões específicas sobre as relações inter-raciais e a relação de cada sujeito com as categorias raça e racismo. As perguntas foram construídas com o intuito de perceber se e como os sujeitos destas famílias legitimam e/ ou desconstruem as hierarquias raciais dentro de suas relações íntimas (quadro mais adiante). O conjunto das entrevistas revelou dados comportamentais, discursos raciais e suas respectivas e sutis modalizações, ou seja, a presença do sujeito operando sobre o que já é estabelecido enquanto ordem simbólica e ideológica. Mas também sinalizou para o refinamento dos procedimentos de abordagem. Pode-se dizer que, à medida que as conversas avançaram, novas formas de questionamento foram emergindo, às vezes de maneira espontânea, às vezes de maneira calculada. Mais do que isso, observamos, nestes encontros não apenas os conteúdos manifestos nas falas dos sujeitos, mas as dinâmicas familiares em si, o que inclui as posições hierárquicas que ocupam as falas de cada um, como também o gestual, a fala corporal. Foi possível identificar, portanto, que, em todas as famílias, havia alguém que ocupava o lugar de autoridade para falar sobre o assunto raça. Estes membros procuraram, na maior parte de suas falas, negar a existência de preconceito e/ ou hierarquia racial no núcleo familiar, mesmo quando confrontados por outros membros da família. Elaboramos a hipótese de que, para estes membros, assumir a existência deste tipo de desigualdade colocaria em xeque a estrutura familiar, fundada, em seu construto social familiar, pelo princípio do amor, do respeito e da igualdade entre seus membros. (SCHUCMAN, 2018, pág. 56)

É necessário ressaltar que em alguns momentos nem eles tinham ou tem consciência que estavam e ainda estão sendo racistas, pois vivemos em uma

sociedade onde discursos raciais são reproduzidos por séculos e muitas coisas que não deveriam passar despercebidas, são naturalizadas. O racismo sofrido dentro do seio familiar é reflexo de uma sociedade racista. Não é a família que inventa o racismo, ela o reproduz.

Figura 1 — Minha prima Rafaela e eu com um ano de idade



Fonte: arquivo pessoal (1990)

A depreciação dos traços físicos, como o tipo de cabelo, a cor da pele, o formato do nariz e da boca são elementos do racismo que são muito comuns testemunharmos nos ambientes familiares, “portanto, pode-se afirmar que, mesmo em relações com vínculos afetivos sólidos e amorosos, é possível manter e legitimar as hierarquias raciais construídas em uma sociedade racista.”, afirma Schucman(2018)

No meu caso, o principal alvo era o meu cabelo. Ao contrário dos fios sedosos e brilhantes de Rafaela, eu tinha uma nuvem negra na cabeça, com fios grossos e encrespados, que eram desamados todas as vezes que minha mãe me chamava para penteá-los. Apertada entre suas coxas, eu era sempre lembrada do quanto os meus cabelos eram crespos e do quanto ela queria que eles fossem mais maleáveis, como os fios da minha costeleta que, para ela, tinha a textura ideal e verdadeira. A pomada antimicótica, que fora aplicada no couro cabeludo em outra oportunidade, recebia a

sentença de culpa pelo ressecamento dos fios e, conseqüentemente, pelo endurecimento do cabelo.

Os puxões e xingamentos eram certos. A impaciência da minha mãe fazia com que ela juntasse em suas mãos um bolo de cabelos e criasse um modelo de trança que todos em casa e na escola apelidavam, cruelmente, de *cabo de frigideira* ou *tolete*. Para fugir desses comentários, eu vivia fazendo tranças soltas e bem fininhas. Um dos meus maiores traumas foi ter uma dessas tranças arrancadas por minha mãe, que vivia ameaçando raspar os meus cabelos por não conseguir arrumá-lo.

Eu e Rafaela, representamos o contraste epidérmico e social da nossa árvore genealógica. Fomos criadas como irmãs e crescemos nos amando. Suas palavras, desde criança, eram de exaltação da beleza da minha cor. Muito em razão do que a pele retinta significava para nós: a memória mais fresca do nosso avô. Por muitos anos, Rafaela fez questão de se categorizar como negra, mesmo não sendo. Ela, com certeza, nunca saberá o que é ser negra, pois a cor da sua pele não possui melanina suficiente. Ela é branca e conseqüentemente privilegiada, pois nunca sofreu as repressões do racismo. Cresceu sem ser adjetivada. Jamais foi chamada de *Bruxa* (por conta do cabelo), *Pedaço de Fumo*, *Tanajura*... Ninguém nunca brigou com ela por ser retinta, e ela nunca ouvirá que a sua mãe teve a barriga suja, pelo fato de a sua prole ter nascido com a pele escura, como a minha.

Ao me tornar adulta pude perceber que, ao sair do território familiar e romper o laço afetivo do cotidiano, vivenciei de forma ainda mais violenta o impacto da diferença racial. O que me deu coragem para sair da Ilha foi a vontade de buscar a emancipação, bem como a consciência da minha negritude e o sonho de ser alguém de quem o meu avô se orgulhasse, lá do *Orun*. A arte se tornou um caminho fácil e bonito que possibilitou uma aproximação com a população da minha cidade, na intenção de suprir uma carência educacional e artística. Na adolescência, conheci as pinturas de Vicent Van Gogh (1853-1890) e logo depois reencontrei as esculturas de Mestre Didi (1917-2013) e, a partir desses encontros e o contínuo desejo de ser artista, como meu bisavô, pai de meu avô Ary, a cursar Artes visuais em Salvador na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 2011,

sendo a primeira pessoa da minha família paterna e materna a estudar em uma universidade pública.

Ao adentrar no mundo acadêmico, percebi que existia um mar entre nós, águas infinitas da diferença, a começar pela ausência de docentes negras/os. Apenas uma professora ocupava esse espaço. Além disso, também era pequena a parcela dos discentes retintos. As disciplinas, pesquisas e livros não contemplavam a minha realidade enquanto mulher afro descendente. Nada sobre o continente Africano ou os povos originários era abordado. O que me fez concluir que o espaço acadêmico *não é um local neutro*. Para Grada,

Ele é um espaço *branco* onde o privilégio de fala tem sido negado para pessoas *negras*. Historicamente, esse é um espaço onde temos estado sem voz e onde acadêmicas/os *brancas/os* têm desenvolvido discursos teóricos que formalmente nos construíram como a/o “*Outras/os*” inferior, colocando africanas/os em subordinação absoluta ao *sujeito branco*. Nesse espaço temos sido descritas/os, classificadas/os, desumanizadas/os, primitivadas/os, brutalizadas/os, mortas/os. Esse não é um espaço neutro. (KILOMBA, op.cit, p.50)

Sofri um processo de desencanto acadêmico a partir dessa conclusão e passei a me posicionar e questionar a grade curricular do curso, sempre levando referências não eurocêntricas para a sala de aula. Apesar da questão racial ser uma das minhas maiores inquietações, antes de chegar a universidade me imaginava reproduzindo quadros dos pintores que conheci durante o ensino básico, mas ao perceber que não estava representada naquele espaço, me vi na obrigação de “definir minha realidade, estabelecer minhas próprias identidades, e nomear minhas histórias” (hooks,1989, p. 42).

Na graduação, direcionei a minha produção para a minha vivência na religião do candomblé, herança do meu avô. Mergulhando na simbologia e no estudo do significado das cores a partir da cosmovisão da filosofia Yorubá, passei a produzir representações imagéticas dos Orixás da nação *Kétu/Nagô* através da técnica do *Sgraffito*⁴. Intuitivamente, *Ogum* foi o primeiro Orixá que desenhei.

⁴O *sgraffito* é uma técnica de raspagem mais utilizada para criação de esboços e desenhos em cerâmica. Pode ter como suporte o papel, onde é feita uma camada de giz de cera, lápis de cor, pastel óleo entre outros, em seguida uma camada de tinta nanquim. O artista então usa materiais de ponta cega, como bastões, agulhas e lâminas para riscar o desenho, deixando para trás uma imagem na cor da primeira demão de tinta.

Essa gravura despertou minha memória afetiva, meu avô contando em um dos seus dias de contentamento que *Ogun* era o nosso Orixá ancestral trazido por seu avô, um Daomeano⁵, que chegou ao Brasil como um homem escravizado e que ao conseguir sua liberdade, adquiriu 32 mil hectares de terra na Ilha de Itaparica. Nessa geografia, criou um terreiro, passando a cultuar *Ogun Oromina*, divindade adorada por seus antepassados. Conta-se que ele faleceu de forma trágica por desobedecer a *Ogum*, depois disso todos os seus filhos culpavam o Orixá e abandonaram a religião.

Figura 2 — Ogum, 29,7x42 cm, Sgraffito



Fonte: arquivo pessoal (2012)

⁵O *Daomé* era um Estado da África, situado onde hoje se situa o Benin. O reino foi fundado no século XVII (c. 1600) e durou até 1904, quando foi conquistado com tropas senegalesas pela França e incorporado à África Ocidental Francesa.

Oromina voltou ao *Aiyê*, duas gerações depois, tomando a cabeça de Moacyr Barreto Nobre (*Ogun tos⁶*), irmão do meu avô, que fundou o nosso terreiro em 1979, o Ilê Asé Ogun Alakayiê, onde construiu uma linda e importante trajetória. Após o falecimento de Tio Moacyr, *Ogun* continuou conosco, nos ferros fincados no chão do terreiro. Há quem acredite que ele voltará a dançar no nosso barracão, se fazendo presente no corpo de algum familiar nas novas ou futuras gerações, assim como ocorreu com Moacyr.

Cecília Salles (2008) discute a criação artística como rede de construção, mostrando que é possível compreender os diálogos responsáveis pela criação a partir do momento que observamos a relação do artista com a cultura, com o espaço e com o tempo. Com isso, ela propõe analisar questões referentes à memória, criação e por fim à organização das redes de pensamentos. Assim, comungo com sua afirmação quando diz, “não se pode desvincular o tempo das criações de obras como o tempo de autocriação. O grande projeto do artista, imerso em sua cultura e tradição, é vinculado a suas necessidades, paixões e desejos.” (SALLES, 2008, p. 64). Conectar os saberes acadêmicos à minha memória afetiva. Me fez conquistar uma produção artística mais autêntica.

A cor me encantou de várias formas e em vários processos criativos. Passei boa parte da graduação utilizando o *sgraffito* como técnica principal. Demonstravam os rabiscos as cores encontradas em tradições afro-religiosas. No final do curso, percebi que, conceitualmente, era necessário ir além, avançar na pesquisa das cores no candomblé para tornar o meu trabalho ainda mais político. Assim, comecei a investigar as cores encontradas na pele incluindo, de forma mais direta, o que me inquietava desde a infância: a questão racial.

⁶Moacyr Barreto Nobre, também conhecido como Moacir de Ogum ou *Oguntòsi* natural da Ilha de Itaparica, Bahia, (1934 - 2001), babalorixá fundador do Terreiro de Candomblé Ilê Axé Ogum Alakaye, foi, por uma indicação de Babá Agboulá a Mãe Senhora, por ela iniciado em 1960 no Ilê Axé Opó Afonjá, tendo sido o primeiro iniciado do sexo masculino na história daquela casa a receber balaio de Axé. Por conta do seu incomparável conhecimento religioso, detinha os postos de Balogun do Ilê Ogum do Ilê Axé Opó Afonjá, e do Ilê Agboulá na Ilha de Itaparica. Pai Moacir de Ogum foi muito conhecido em Salvador, respeitado e acolhido nas Casas Tradicionais da Cultura Ketu (Terreiro do Gantois, Casa Branca do Engenho Velho, Ilê Asipá, Ilê Agboulá, Ilê Aganjú, Ilê Mariolaje e Pilão de Prata). “Verbetes Moacyr de Ogum.” Disponível em : https://pt.wikipedia.org/wiki/Moacir_de_Ogum#:~:text=Moacyr%20Barreto%20Nobre%20tamb%C3%A9m%20conhecido,tendo%20sido%20o%20primeiro%20iniciado. Acesso em: 22/03/2021.

Desse modo, concluí a graduação em artes visuais com o projeto intitulado *Imagens da Ancestralidade em Tramas da Pele*, sob a orientação do professor Eriel Araújo. Entendi que o *sgraffito* me limitava. Passei, então, a fazer uso da fotografia e de procedimentos híbridos gerando uma série de obras que mantinham laços de significância entre imagem, imaginação e ancestralidade.

As lágrimas caem ao rememorar essa fase: último semestre da graduação, entrega de TCC, produção da exposição final e o meu renascimento. Catorze de abril de dois mil e dezesseis, 21 anos após o falecimento de meu avô e 14 de Tio Moacyr, eu me iniciava no candomblé, entregando a minha cabeça a *Oyá Padá*⁷. Ao sair do período iniciático, fui liberada para terminar a minha produção artística e apresentar a exposição, que tinha como data de abertura dia 1 de junho, após a colação de grau. Começava uma nova etapa. Alguns elementos foram essenciais no meu fazer artístico: a fibra de algodão e a luz passaram a compor as obras, que tinham como conceito a construção social da cor de pele e a ancestralidade. O tecido simbolizava a pele, as camadas de cores das epidermes, a luz, a ancestralidade.

Esse projeto foi de extrema importância para mim. Enquanto mulher negra e candomblecista, trabalhar a minha subjetividade, trazendo à tona questões raciais e religiosas na academia, era uma vitória. O que me fez lembrar Fanon:

É através de uma retomada de si e de despojamento, é pela tensão permanente de sua liberdade que os homens podem criar as condições de existência ideais em um mundo humano. Superioridade? Inferioridade? Por que simplesmente não tentar sensibilizar o outro, sentir o outro, revelar-me outro? (FANON, 2008, p. 191)

Além das conexões ancestrais e identitárias, o pensamento de Fanon nos faz enxergar o projeto *Imagens da Ancestralidade em Tramas da Pele* para além de um projeto artístico de conclusão de curso.

Tornando-se algo que poderia se desdobrar numa iniciativa de sensibilização da minha família e do público através do exercício de alteridade, tendo por base a forma de abordagem à visão do mundo branco sobre os corpos negros de pele retinta, contextualizando a temática racial na intersecção com os aspectos religiosos e

⁷ *Oyá Padá*: estar diretamente ligada às *Geledés* (Culto feminino de *Iyá Mí Osorongá*) e de todos os *Agbás* (Ancestrais). Filha de *Iyá Mí Osorongá* só aceita mulheres em seu culto. *Padá* é a dona da regressão, e a responsável por iluminar o caminho dos mortos durante a passagem para o *Orun*. Estar relacionada ao mundo ancestral, aos raios e a fogo.

evidenciando esforços no combate ao racismo e à intolerância religiosa num sentido mais amplo.

Pensando na cor da pele como um elemento de construção social baseado em ideologias racistas, busquei refletir no projeto um ideal da cor como algo eterno. Não só a melanina vem como herança, mas também a afro religiosidade e a escolha de preservar tudo que foi zelado pelos que vieram antes de nós. Compondo plasticamente uma mostra artística com 21 obras e navegando pelas técnicas da pintura, fotografia, vídeo e instalação, registrei a pele de dezesseis parentes paternos, avó, mãe, pai, irmãos, tios, primos e, também, a minha própria pele.

Observando as epidermes, foram identificadas várias cores que apareciam em forma de excesso ou ausência de melanina, como as marcas do tempo, sinais e ou despigmentação que representam variações tonais em cada pele, já que não somos compostos por uma única cor. Os corpos dos meus familiares, seminus, tornaram-se um campo de pesquisa e as cores encontradas nesses corpos viraram objeto da pesquisa. Todo o espaço da pele era estudado, mas principalmente pernas, braços, costas, tórax, abdômen, face, mãos, pés e seios.

As cores foram capturadas por uma câmera fotográfica digital, tiradas em formato macro e, em seguida, catalogadas de maneira estratégica, escolhendo as 7 cores encontradas na pele para representar cada pessoa. Por minha família ser inter-racial, como mencionado anteriormente, existe uma paleta muito diversa. Há peles, em sua totalidade, bastante retintas, assim como há peles bem claras. As paletas cromáticas resultantes desse registro fotográfico foram convertidas em tons de tinta. Durante o processo, foi utilizada a tinta acrílica solúvel em água, por ser mais concentrada e por permitir a experimentação em vários suportes. De outro modo, foi realizado um estudo de matizes a partir das cores primárias: o preto e o branco.

O processo do encontro das cores se deu de forma experimental, investigando minuciosamente até encontrar o tom necessário. Eu não sentia a necessidade de anotar de que forma eu encontrava as cores por entender que a cor, nesse caso, é uma representação. No percurso, utilizei um objeto de significado afetivo para encontrar as cores, como a bacia de esmalte dada por minha tia avó Vandete. Nela, as cores eram formadas e, por ser branca, me dava a noção da intensidade.

Figura 3 — Registro do processo criativo da exposição Imagens



Fotógrafo: Geancarlos Barbosa (2016)

É necessário afirmar que desde o início é sabido que a cor colocada no trabalho era uma representação, pois no momento em que é fotografada, a cor se modifica. Conceitualmente, isso não invalida a teoria, visto que as cores são autenticamente diferentes. Depois das cores encontradas nas tintas, a metodologia era tingir as fibras de algodão que possuem tramas abertas para compor as pinturas por meio das sobreposições desses tecidos tingidos.

Figura 4 — Registro do processo criativo da exposição Imagens



Fotógrafo: Geancarlos Barbosa (2016)

Figura 5 — Registro do processo criativo da exposição Imagens



Fonte: arquivo pessoal (2016)

A pintura apresenta, dessa maneira, características híbridas na sua criação e composição. Foram utilizados estêncis, feitos a partir dos retratos de familiares com

os tecidos tingidos, sobrepostos e presos a um suporte de madeira pinus, cuja estrutura do fundo tinha instalado um ponto de luz com a cor que designava o orixá da cabeça de cada um dos familiares representados.

Figura 6 — Registro do processo criativo da exposição Imagens



Fonte: arquivo pessoal (2016)

Figura 7 — Registro do processo criativo da exposição Imagens



Fonte: arquivo pessoal (2016)

A luz se apresentava como ‘cor-símbolo’, propondo uma interpretação, que assim como a luz ultrapassava os tecidos para definir valores inerentes à religiosidade, nossa ancestralidade ultrapassava a cor de pele e traduzia outros valores imateriais. Na direção da luz, se encontravam três linhas que foram bordadas com a cor do Orixá do familiar retratado, representando a Cura⁸. Parti, nesse sentido, da noção de que todos os membros da família, apesar da diferença nas cores da pele, são descendentes de ancestrais em comum.

Figura 8 — Obras: Avô Ary (Oxaguian)

Figura 9 — Avó Loura (Yemanjá)

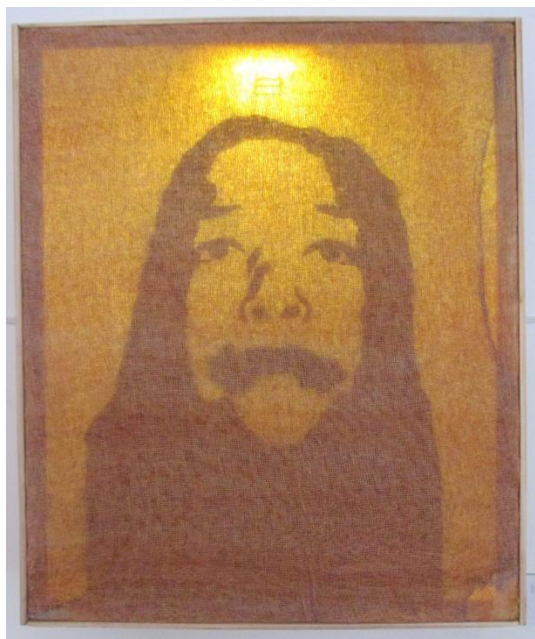
dimensões: 50x60cm



Fonte: arquivo pessoal (2016).

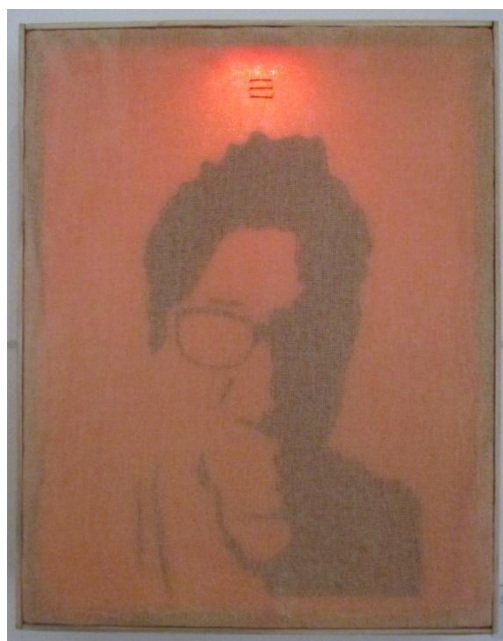
⁸Na nação Ketu as curas são cortes feitos no topo da cabeça, laterais dos braços, na região anterior e posterior do tórax, pernas (na região das panturrilhas) e até mesmo na língua, confeccionados por objetos cortantes como navalha, faca ou objetos pontiagudos de madeira. O objetivo principal dos cortes na feitura de santo ou obrigação de odu ejé, são próprios das religiões africanas e afro-brasileira afins, é para inserção de pós mágicos tipo efun, wáji e osun em seu corpo, que tornarão cicatrizes sagradas e permanentes, que definirão os futuros sacerdotes, facilitando a proteção para seus males, definindo sua identidade cultural e ligação com o seu Orisa, Nkisi e vodun. "LODY, Raul. Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras, 2003, página 137.

Figura 10 — Obra: Tia Ditinha (*Oxum*) dimensões: 50cmx40cm



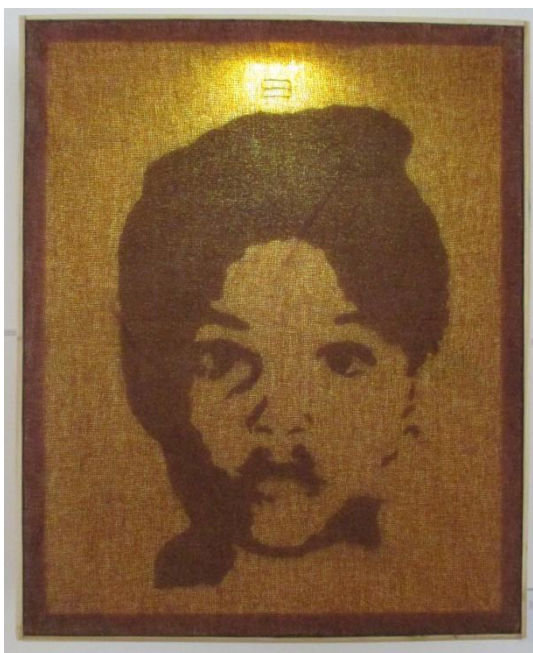
Fonte: arquivo pessoal (2016).

Figura 11 — Obra: Tia Regina (*Oyá*) dimensões: 50cmx40cm



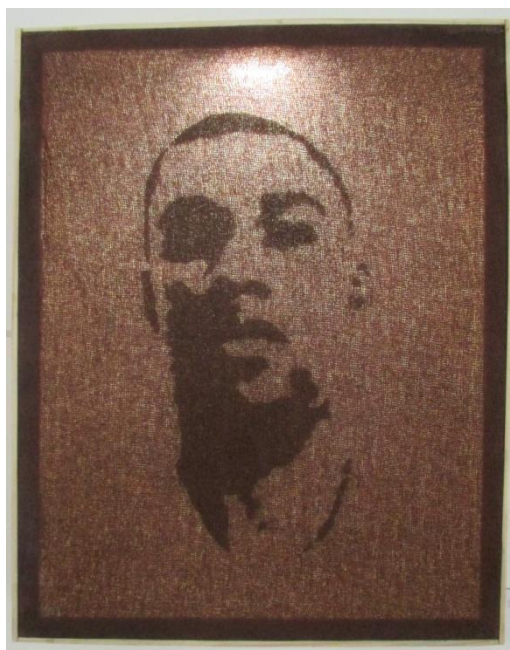
Fonte: arquivo pessoal (2016)

Figura 12— Obra: Irmã Thaislane (*Ogun*) dimensões: 50cmx40cm



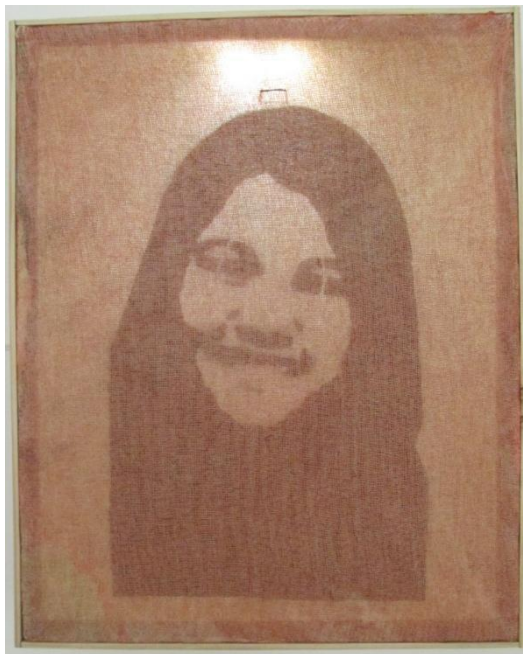
Fonte: arquivo pessoal (2016).

Figura 13 — Obra Orlando (*Oxalufan*) dimensões: 50cmx40cm



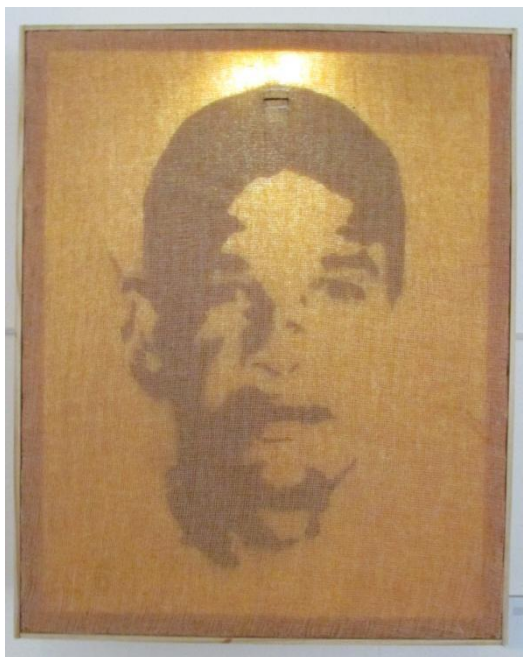
Fonte: arquivo pessoal (2016).

Figura 14 — Obra: *prima Dara (Naná)* dimensões: 50cmx40cm



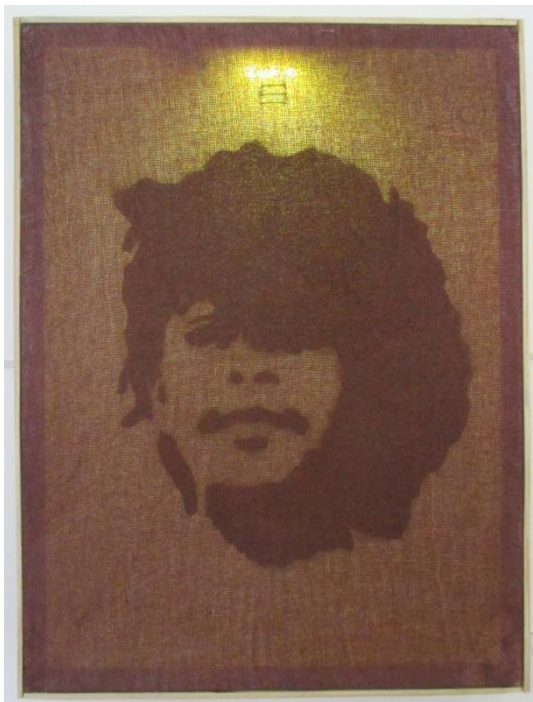
Fonte: arquivo pessoal (2016).

Figura 15 — Obra *Tio Ary (Omolu)* dimensões: 50cmx40cm



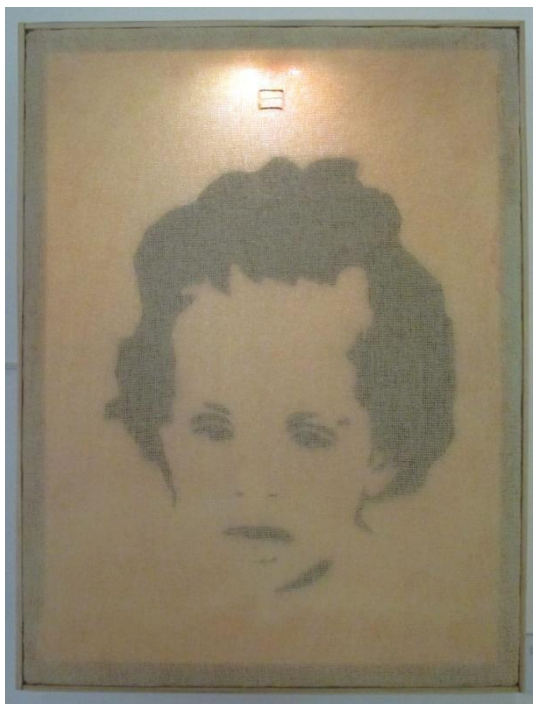
Fonte: arquivo pessoal (2016).

Figura 16— Obra Sobrinha Nathália (*Ogun*) dimensões: 50cmx40cm



Fonte: arquivo pessoal (2016).

Figura 17— Obra Prima Luiza (*Xangô*) dimensões: 50cmx40cm



Fonte: arquivo pessoal (2016).

Faz-se necessário afirmar a minha posição política no que diz respeito ao pertencimento étnico e ancestral. Quando se fala em corpos negros e brancos que compartilham a mesma árvore genealógica é imprescindível que saibamos o seguinte: podemos ter a mesma matriz de ancestralidade, no entanto, não partimos de posições igualitárias perante a sociedade. Sabemos que o racismo existe e que as pessoas negras, principalmente as retintas, são os principais alvos das injúrias e impedimentos sociais. Dessa forma, se a (firmar) como mulher negra demanda um posicionamento político e necessário.

A série fotográfica intitulada “autorretrato” trazia 15 cores encontradas em diferentes partes do meu corpo, acompanhada de um vídeo sobre o registro do processo criativo, em que captura ações que considero ritualísticas e artísticas.

Figura 18— frames do vídeo *Imagens da ancestralidade*



Figura 19 — frames do vídeo *Imagens da ancestralidade*



Figura 20 — frames do vídeo *Imagens da ancestralidade*



Figura 21 — frames do vídeo *Imagens da ancestralidade*

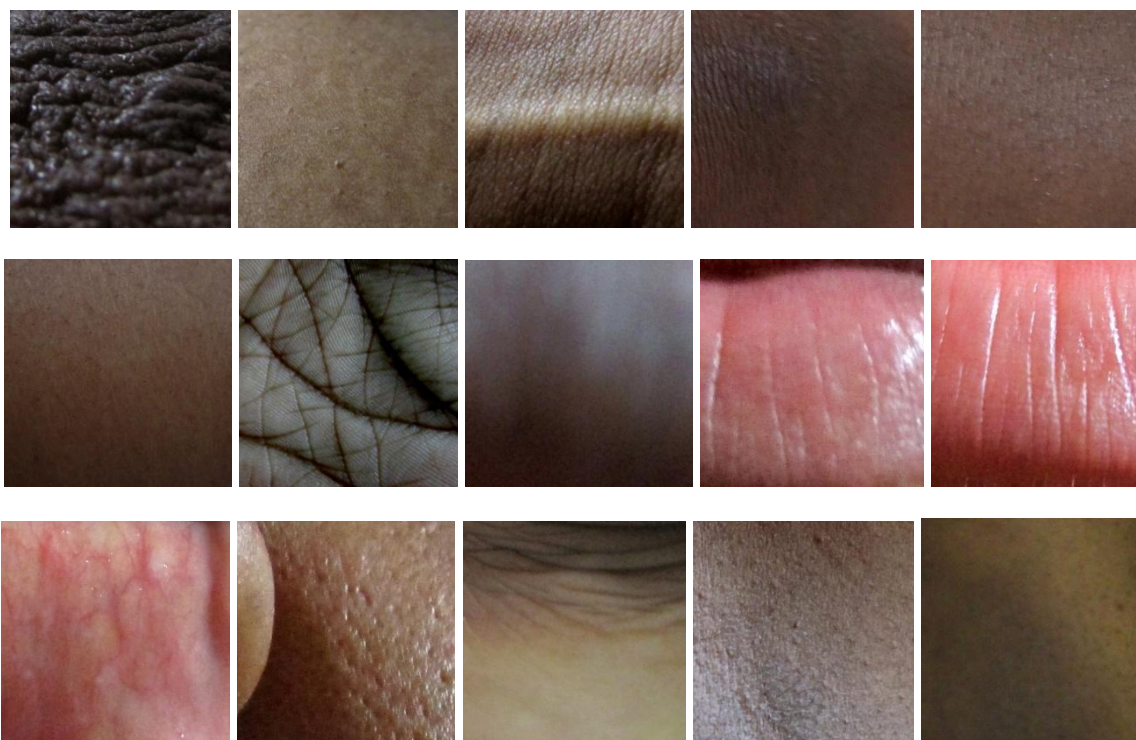


Figura 22 — frames do vídeo *Imagens da ancestralidade*



Fonte: arquivo pessoal (2016)

Figura 23 — obra: *Autorretrato, fotografia.*

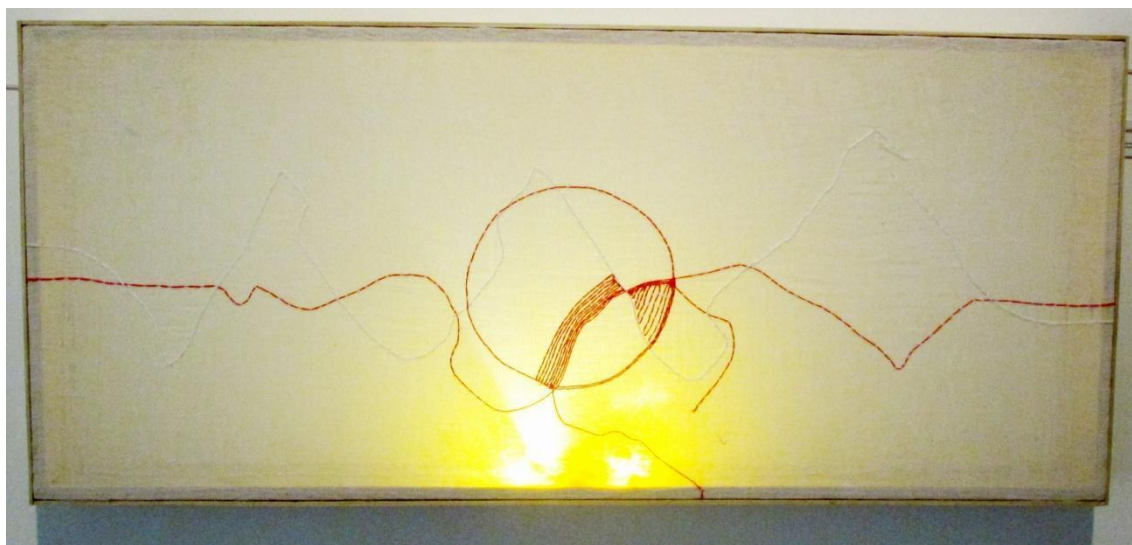


Fonte: arquivo pessoal (2016).

As outras obras que fazem parte da exposição reforçam a influência das religiões de matrizes africanas em minha produção. A obra *Paisagem (2016)* é composta por sobreposições de tecidos, luz e bordado, onde as cores dos meus

orixás *Oyá* e *Xangô* estão estampadas por linhas vermelhas e brancas sobre o fundo translúcido que traçam a imagem do local onde fui preconcebida, uma das praias de Itaparica, meu horizonte pacífico. Por fim, a Instalação composta por tecidos, bordados e luz, criada em homenagem ao meu avô que será apresentada no último capítulo.

Figura 24— Obra: *Paisagem, tecidos, bordados e luz*



Fonte: arquivo pessoal (2016).

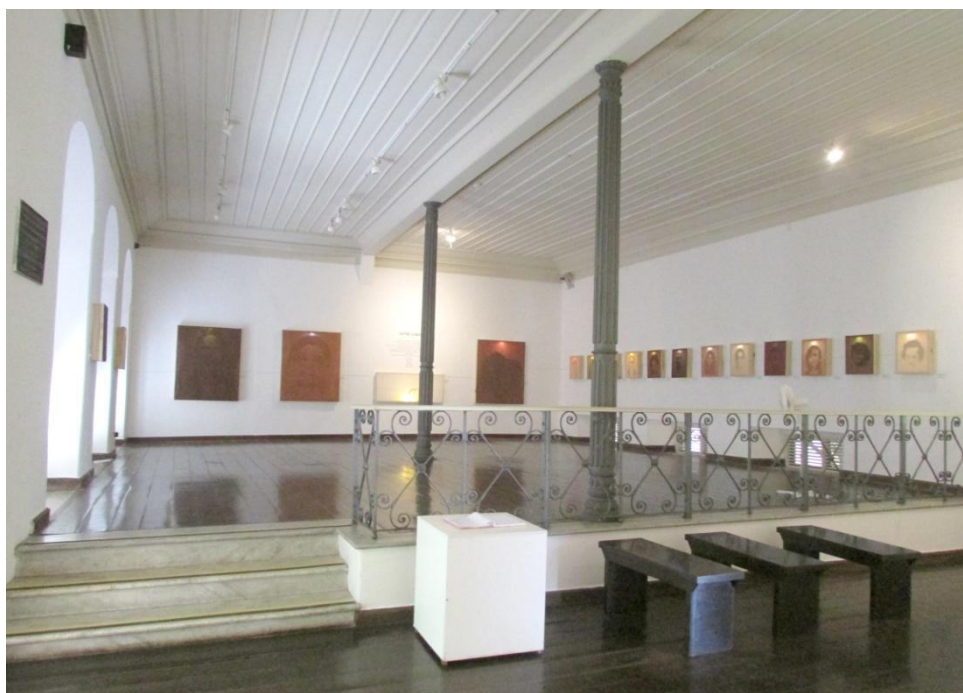
O projeto *Imagens da Ancestralidade em Tramas da Pele* ficou exposto no Museu Afro Brasileiro da UFBA por três meses.

Figura 25 — fotos da exposição *Imagens*



Fonte: arquivo pessoal (2016).

Figura 26 — fotos da exposição *Imagens*



Fonte: arquivo pessoal (2016)

Figura 27 — fotos da exposição *Imagens*

Fonte: arquivo pessoal (2016)

Os resultados alcançados e apresentados na conclusão do curso de Bacharelado em Artes Plásticas da EBA/UFBA, me impulsionaram a prosseguir com a pesquisa. Decidi dar continuidade à catalogação das cores encontradas na minha pele e nas epidermes de familiares paternos. No decorrer do processo criativo, decidi também investigar outras peles e quando as obras estavam sendo produzidas senti a carência de um embasamento teórico decolonial. Por esse motivo, fui buscar e rever alguns conceitos, anteriormente trabalhados. Também, passei a explorar a imagem em diferentes técnicas de representação para discutir sobre corpos em constantes modificações pigmentares, trazendo sempre a cor da pele como uma construção social e posteriormente enxergando a epiderme como um marcador da racialização de corpos negros me aprofundando nas relações raciais dentro da minha família. Assim, apresento algumas reflexões a partir da minha primeira obra, realizada durante o curso de mestrado, intitulada *Karine*.

3. CAPITULO I - KARINE: UMA HIPÉRBOLE DA AMÁLGAMA DE CORES

Compartilho com *Olorun* os meus anseios todos os dias que ponho a cabeça no travesseiro, posto que a questão racial é um dos assuntos que mais atravessam a minha trajetória de vida, por ser mulher negra, candomblecista e observar como o sistema social desfavorece a comunidade negra. Diversas vezes já fui alvo do preconceito racial e a arte surge para mim como um refúgio, um local seguro onde posso expor todas as minhas inquietações, todos os meus questionamentos, se tornando um veículo político de extrema potência. É incontornável trazer para a minha produção artística as coisas que vou assimilando com relação a raça. Talvez resida em meu peito uma agonia diaspórica que me faz mergulhar nesse mar de indagações.

Fiquei bastante sensibilizada com a definição de *Negrura*⁹ do psiquiatra estadunidense Dr. Benjamin Rush¹⁰ (1746-1813). O autor define o homem negro como um ser doente. Suas tergiversações me remeteram ao racismo científico que tinha a finalidade de desenvolver uma noção naturalizada do racismo, baseada em uma pseudociência, cujo pressuposto ontológico era a inferioridade dos negros, a sua circunscrição à posição de objeto de estudo, dissociada da sua condição humana, de sujeito histórico. O racismo científico se inicia no Brasil a partir do século XIX, com forte influência na política de branqueamento do Brasil, baseadas nas ideias importadas de setores da intelectualidade oitocentista europeia, como o Conde de Gobineau e o criminologista italiano Cesare Lombroso. Segundo Lilia Schwarcz:

Modelo de sucesso na Europa de meados dos oitocentos, as teorias raciais chegam tardiamente ao Brasil, recebendo, no entanto, uma entusiasta acolhida, em especial nos diversos estabelecimentos científicos de ensino e pesquisa, que na época se constituíam enquanto centros de congregação da reduzida elite pensante nacional. (Schwarcz, 2017, p.19)

Noções como a de “delinquência nata” e da frenologia, alcançaram o pensamento da elite brasileira no que diz respeito à perspectiva da higienização racial, no momento em que o Brasil se discutia enquanto nação. Eram as teorias racistas que ajudavam a “provar” a inferioridade do negro para que a nação se

⁹ RUSH, Benjamin. *Medical Inquiries and Observations, Upon the Diseases of the Mind*. Philadelphia: Published by Kimber & Richardson, no. 237, Market Street; Merrit, printer, no. 9, Watkins Alley, 1812.

¹⁰ FAUSTINO, Deivison Mendes. *Frantz Fanon: um revolucionário, particularmente negro*. 1. ed. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018. Pg. 27 a 37

transformasse em uma nação branca e dita como civilizada em razão de tal projeto. Intelectuais como Nina Rodrigues (1862-1906), João Batista Lacerda (1846-1915), Tobias Barreto (1839-1889), dentre outros, utilizavam os seus conhecimentos para estudar as negras e os negros.

Rush como psiquiatra apostava na crença do homem negro como um homem doente, cuja cor da pele é comparada à lepra. Além de identificar a Negrura como uma doença, não aconselhava os relacionamentos inter-raciais. Ao entrar em contato com um homem escravizado, que possuía vitiligo, concluiu que a cura para a negritude da pele seria o embranquecimento. O autor, não estava atento a humanidade do homem negro, mas sim em estudá-lo para embranquecê-lo. Fica claro que, para ele, o vitiligo talvez fosse uma cura, porque o melhoramento racial levaria ao embranquecimento, portanto, a humanização do homem negro. Rush seria o típico perfil do intelectual do século XIX, um racista científico. Muitos da área de saúde tinham a biologia como o caminho da explicação, em que as ciências naturais eram a grande área de conhecimento para explicar as questões da humanidade ligadas a inferioridade e superioridade da raça humana.

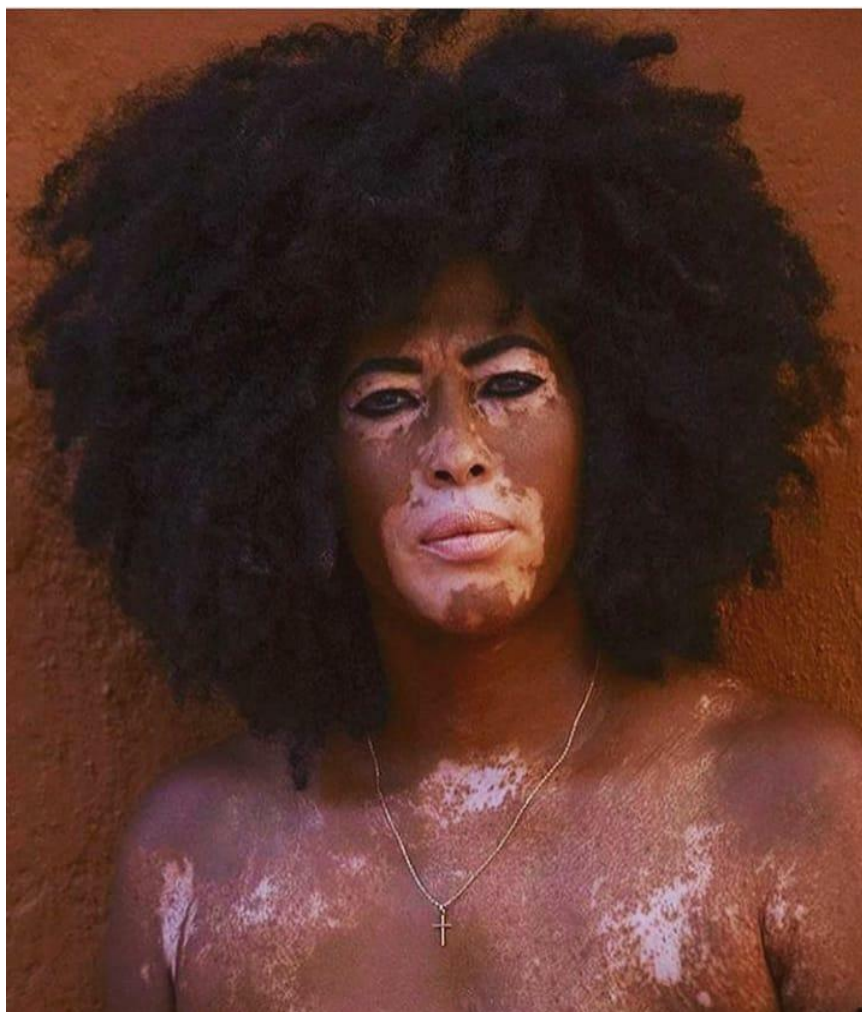
Considerando a teoria de Rush como um símbolo da perspectiva racista que atravessa a interação entre as ideias de raça e de cor da pele, constituída no Ocidente no processo de reconfiguração do racismo, no caminho da sua adequação às estruturas do mundo moderno, decidi criar a obra *Karine*, tensionando a problemática das relações raciais na arte contemporânea, na esteira do conceito de negritude.

3.1 O NASCIMENTO DA HIPÉRBOLE

A obra *Karine* foi produzida durante o curso de mestrado e apresentada na exposição coletiva *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (2018), curadoria de Araújo, na Galeria Canizares. *Karine* é fruto do registro fotográfico das cores encontradas na pele de Karine Guimarães, apresentando uma despigmentação dos melanócitos, uma anomalia identificada como vitiligo. Contudo, o resultado foi

apresentado em uma instalação constituída de tecidos tingidos, uma reconfiguração poética das cores de um corpo negro.

Figura 28— Karine Guimarães



Fotógrafo: Thiago Borba (2018)

A execução dessa obra representa uma hipérbole da concepção de cor da pele como uma amálgama de cores, a partir da qual se observa que a pigmentação da epiderme não é instituída por uma cor-unidade, e sim, por um conjunto de cores. Outrossim, a amálgama de cores metaforiza a construção social da ideia de cor da pele. Segundo Antônio Guimarães:

[...] não há nada espontaneamente visível na cor da pele, no formato do nariz, na espessura dos lábios ou dos cabelos, ou mais fácil de ser discriminado nesses traços do que em outros, como o tamanho dos pés, a altura, a cor dos olhos ou a largura dos ombros. Tais traços só têm significado no interior de uma ideologia preexistente, e apenas por causa disso funcionam como

critérios e marcas classificatórias. Em suma, alguém só pode ter cor e ser classificado num grupo de cor se existir uma ideologia em que a cor das pessoas tenha algum significado. Isto é, as pessoas têm cor apenas no interior de ideologias raciais. (Guimarães, 1999, p.44)

Historicamente, essa elaboração se baseia em ideologias raciais que participam de forma decisiva no disciplinamento do olhar para o corpo negro, articulado ao lugar de reprodução das relações de poder que figuram a partir do século XIX. Portanto, uma determinada concepção da ideia de raça, fundamental para o status biopolítico do racismo moderno é relativamente recente, através deles, puderam ser ressignificadas as percepções legitimadoras da perpetuação de uma colonialidade na proposição de bases pseudocientíficas para a legitimação de diferenças entre as raças. No quadro da substituição do discurso de inferioridade dos sujeitos negros sendo utilizado no âmbito do tráfico colonial pela limitação do seu trânsito social nas sociedades ocidentais, na esteira das relações capitalistas contemporâneas. Deste modo, a obra visa uma reflexão sobre a interferência da ideia de cor no debate racial, partindo da expressão da subjetividade da imagem de uma mulher negra através da arte.

Para criação desse trabalho foi preciso entender um pouco mais do universo de Karine, seu modo de estar no mundo e algumas reflexões sobre sua identidade. Para isso, fiz uma entrevista que me trouxe um depoimento revelador e nesse depoimento ela afirma,

Minha pele começou a despigmentar quando eu tinha 6 anos, começou nas mãos, mas depois evoluiu para o corpo todo. No começo foi estranho porque, enfim... a minha família só tem eu que tenho vitiligo, e minha avó tentou de várias formas me levar para fazer tratamento, mas graças a Deus hoje em dia eu me aceito, hoje em dia não, sempre me aceitei. Mas eu ainda não tinha autonomia de não poder fazer o tratamento, eu era de menor, então tinha que ir, mas quando eu pude optar em não fazer, eu não faço tratamento há alguns anos. Eu me considero Negra, preta mesmo. E vivo muito bem com vitiligo, na verdade eu não me vejo sem mais. (Informação verbal, Karine Guimarães, 2018)

Partindo dessa entrevista¹¹, onde Karine se auto declara negra, proponho por meio da obra abordar a construção social da cor e levar o público a pensar em como é construída a identidade. Pode-se, assim, afirmar que a pertença identitária ultrapassa a unidade da cor, uma vez que, apesar da despigmentação da pele

¹¹Entrevista realizada no dia 10/09/2018, onde Karine responde quando começou a se despigmentar e como se identifica.

investigada, a dona deste tecido epitelial começou a apresentar a despigmentação aos seis anos de idade, mas nunca deixou de ser negra, auto-identificando-se como mulher negra.

Karine se torna uma apresentação hiperbólica da amálgama epidérmica propondo, assim, uma reflexão sobre o que é cor de pele, o conceito de negritude, quais são as cores definidas como cor de pele, além de ser uma crítica a todos os nomes que categorizam algo tão mutável. Pensando na ideia do que seria negritude, Frantz Fanon em seu livro *Sociologia de uma revolução: ano V da revolução da Argélia* (1959:29), afirma que:

[...] o branco “cria” o negro no momento em que não reconhece a sua humanidade, o diferenciando e o submetendo a negação de toda ordem, objetivando-o. Mas quando este ser (ou coisa) se rebela, negando a negação que fora imposta, tomando para si o direito de definir-se e ao mundo, recoloca a dialética da dominação em um outro patamar, afirmando-se como sujeito (FANON, 1959, p.41)

Aos trinta anos de idade, Karine Guimarães revela que sua cartografia epidérmica está em constante modificação. Durante o registro das cores da sua pele, foram encontradas 53 matizes, traçando uma escala cromática que produz variações entre marrons e rosa claro, bastante opaco, até se aproximar do branco, por conta da ausência de melanina. Abaixo temos dois exemplos de cores registradas na pele de Karine, duas cores em contraste e é difícil de imaginá-las ocupando um único tecido epitelial da pele negra.

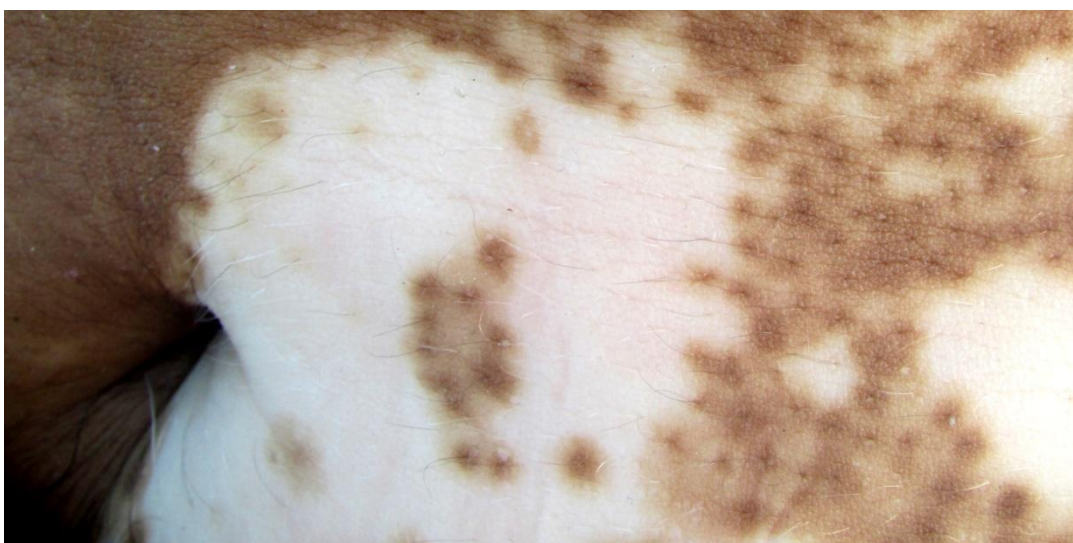
Figura 29 — Catalogação das cores de Karine



Fonte: arquivo pessoal (2018)

A intenção era registrar essas 53 cores e a partir disso criar a obra. As fotos foram tiradas com uma câmera digital, no modo automático, em forma macro, durante o dia, sem a utilização da luz artificial ou flash, usando apenas a luz natural em um dia pouco ensolarado para que não houvesse grande interferência na cor. De modo fragmentado, registrei cada parte da epiderme e observei que o corpo de Karine parecia um mapa colorido, pois a variação dos matizes e os desenhos que a despigmentação forma, compara-se a uma cartografia pintada.

Figura 30 — Registro do corpo de Karine



Fonte: arquivo pessoal (2018)

Estudei cada fragmento dessa cartografia e descobri que existem inúmeras cores e formas em sua pele, acúmulo de 30 anos de pigmentação e despigmentação. Dessa forma, a segunda etapa do processo foi a análise das cores. Realizei uma pesquisa cromática, analisando a coloração e observando a possibilidade de encontro das tonalidades na tinta.

Figura 31 — Paleta das cores encontradas no corpo de Karine







Fonte: arquivo pessoal (2018)

É interessante observar a variedade tonal encontrada na sua epiderme. Cores que não são tidas como cores de pele, pois tons de roxo, tons de rosa e verde estão presentes em nosso tecido epitelial revelando que o estatuto da cor da pele como cor-unicidade pode ser questionado. Para ampliar a discussão técnica e conceitual a partir desse problema, lembro que o *preto* e o *branco* não podem ser caracterizados como cores de pele. As retinas humanas codificam o preto como ausência de luz, enquanto o branco configura-se pela soma e excesso de cores. Então, como se chegou a algumas classificações sociais entre brancos e pretos?

Israel Pedrosa (1977) analisa o fenômeno da percepção da cor, fazendo uma provocação valiosa dos fatores psicológicos e simbólicos que atravessam a sua composição. O autor faz a seguinte analogia:

Podemos citar o fato de um lençol branco nos parecer sempre branco, tanto sob a luz incandescente amarela como sob a luz violácea de mercúrio, quando em realidade ele é tão amarelo quanto a luz incandescente, quando iluminado por ela, como o tão violáceo quanto a luz de mercúrio que o ilumina. Na maioria das vezes não atentamos para a diferença de coloração e continuamos a considerar branco o lençol, por uma codificação do cérebro, que incorpora aos objetos, como uma de suas características físicas, a cor apresentada por eles quando iluminados pela luz solar, transformando em valor subjetivo as cores permanentes dos corpos naturais. (PEDROSA, 1977, p.18)

Abre-se, dessa maneira, espaço para a proposição estética de um novo ideal de cor de pele sintetizado pela hipótese da amálgama, da qual o corpo de Karine representa uma forma superlativa, uma hipérbole traduzida em estudo e obra de arte no processo criativo.

Angélica Dass (2019) discute o tema cor de pele em seu processo criativo, para tanto, criou o *Projeto Humanae*. Ela, por meio da fotografia retratista, busca refletir os códigos que representam a cor da pele na sociedade, classificando-a de acordo com a escala Pantone. Com esses retratos, a artista visa catalogar todas as cores da humanidade, algo talvez impossível, mostrando a pluralidade presente na superfície da epiderme. Angélica relata que antes da pessoa sentar-se para a foto, faz a pergunta: 'Qual é a sua cor?' Depois que a pessoa sai do estúdio fica ansiosa, e quando vê a sua tonalidade me comenta o quanto aquele tom muda a forma de pensar. Somos além de preto e branco.

Figura 32— *Humanae*



Fonte: divulgação. Fotografia digital (2016)

A particular relevância do trabalho de Dass se dá por conta da catalogação na qual consegue demonstrar que ninguém é da mesma cor. A cor que é colocada como pano de fundo dos retratos se estabelece por uma análise com base na cor da ponta do nariz do fotografado, sendo todo o resto do corpo desprezado, classificando assim a pele como uma cor-unidade baseada num fragmento do órgão. Apesar de reconhecer a importância desse acervo catalogado pela artista, a pesquisa não apresenta um aprofundamento satisfatório na questão da composição da cor na pele. Deste modo, permanece no âmbito da concepção desse tecido epidérmico como um dado pré-estabelecido, como um fato consumado, sem adentrar nos meandros e reflexos socioculturais de categorização da cor. Ainda segundo Dass, o objetivo do projeto é “captar as cores de verdade, no lugar de sermos etiquetados como branco, preto, amarelo, vermelho, associados à raça. É como um jogo para questionar nossos códigos”¹², afirma

A artista parece querer debater sobre a cor da pele propondo uma desconstrução superficial, sustentada na ideia de raça representada nas cores que as peles apresentam, entendidas como unidades (branco, preto, amarelo, vermelho, etc.). O projeto *Humanae* propõe uma diluição da cor, o que encaminha a proposta de uma ampla catalogação das cores, mas deixa em aberto a lacuna dirigida à

¹²Vancouver, Fernanda. Brasileira faz retratos para catalogar todas as cores da humanidade. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2016/04/1753007-brasileira-faz-retratos-para-catalogar-todas-as-cores-da-humanidade.shtml>> Acesso em (2016)

abordagem das possibilidades multifatoriais dos mecanismos de percepção da cor, bem como, da sobreposição e coexistência de distintas cores na composição da cor da pele, sem falar nos fatores fenotípicos e ambientais de interferência em tais cores. Alguns exemplos da catalogação realizada Projeto *Humanae* ajudam a explicitar essas questões.

Figura 33 — *Humanae*. Detalhe da obra



Fonte: divulgação. Fotografia digital (2016)

Essas fotos nos mostram claramente a variação tonal presente na pele, tornando questionável a cor proposta ao fundo. Basta observar as cores presentes na face, no pescoço e nos ombros, todas se apresentam diferentes. Não seria a cor retirada do nariz uma redução da complexidade da epiderme? Mas o que me chamou mais atenção foi a ausência de um corpo negro despigmentado em sua catalogação. Apenas encontrei uma fotografia, na qual a modelo passa por um processo de despigmentação e essa é representada por uma *Cor-unidade*. Mas qual seria a cor de um corpo negro despigmentado?

Figura 34 — *Humanae*. Detalhe da obra



Fonte: divulgação. Fotografia digital (2016).

Pierre David é outro artista que criou uma escala de cores a partir de um registro fotográfico da pele. A escala de cores formada por tons de pele, apresentadas em fotos macro, foi resultado da análise da cor da pele de quarenta funcionários do *Museu de Arte Moderna de Salvador* que, realizada durante uma residência artística, deu origem à exposição *Nuancier*.

O artista registrou através da fotografia o recorte de 15 cm da superfície epidérmica localizada na pele das costas de cada funcionário do museu, criando uma obra apresentada como um livro de arte ventilado contendo amostras dos tons de pele catalogados.

Figura 35 — Pierre David, *Nuancier*



Fonte: Paris, França RVB (2015).

Figura 36 — *Nuancier* — 2009, papel, cartão, 28x6x2.5 cm



Fonte: Edição original à 250 exemplares, reedição à 1.200 exemplares RVB BOOKS (2014).

Pierre, em suas entrevistas expôs que o Brasil tem uma atitude política melhor em relação à cor da pele do que outras nações. Em entrevista ao *The Guardian*¹³,

[...] não há dúvidas, porque o conceito de diferença de cor da pele foi reconhecido muito cedo em sua história. Agora, aparece até nos documentos de identidade. Na França, é proibido definir alguém pela sua cor; no Brasil, esse não é o caso. Todos podem reivindicar sua cor de pele e se orgulhar. (PIERRE, 2015)

É inegável a contribuição de David no que diz respeito ao estudo da pluralidade tonal nas epidermes da população brasileira. Entretanto, ao me deparar com sua entrevista percebi que a comparação entre os processos históricos da França e do Brasil, o artista enxerga a problemática racial brasileira de forma romantizada.

Historicamente, evidenciamos caminhos muitos distintos entre os dois países, porque a França não foi colonizada, foi colonizadora. No Brasil, o negro não teve a mesma cidadania que o branco e isso é sinal de que a sociedade brasileira foi construída sobre as bases do silêncio a respeito do racismo. Na França não aconteceu da mesma forma, a questão racial foi diluída pela discussão sobre a cidadania, deixando em segundo plano a problemática da igualdade racial. Esse quadro contribuiu para que a questão da cidadania se transformasse no eixo incontornável do enfrentamento das assimetrias sociais francesas, fazendo com que houvesse uma concentração do debate racial fora das margens da miscigenação, legitimada a partir da naturalização das diferenças culturais entre negros e brancos.

Fanon (2008) traz à cena uma maior complexidade para a análise da realidade conflituosa na relação entre negros e brancos no mundo contemporâneo. Logo, afirma:

Diante do branco, o negro tem um passado a valorizar e uma revanche a encaminhar. Diante do negro, o branco contemporâneo sente a necessidade de recordar o período antropofágico. Há alguns anos, a Associação Lyonesa de Estudantes Ultramarinos da França me pediu para responder a um artigo que literalmente considerava o Jazz uma irrupção do canibalismo no mundo moderno. Sabendo aonde ir, recusei as premissas do interlocutor e pedi ao defensor da pureza europeia para se desfazer de um espasmo que nada tinha de cultural. Certos homens querem inflar o mundo com o próprio ser. Um filósofo alemão descreveu este processo sob o nome de patologia da

¹³ Verbete: Qual a cor da sua pele? O gráfico de amostra humana que confronta o racismo” Disponível em : <https://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/21/pierre-david-nuancier-human-skin-colour-chart&prev=search&pto=aue>. Acesso em: 22/03/2021

liberdade. No caso presente, eu não tinha de tomar posição a favor da música negra contra a música branca, devia ajudar meu irmão a abandonar uma atitude que nada tem de benéfica. (FANON, 2008, p. 187)

Saindo da abordagem conceitual e adentrando a técnica, a obra de David, se destaca por trazer por meio de várias linguagens artísticas sua inquietação. Além das fotografias dos corpos, do livro de arte onde apresenta em escala os tons epidérmicos, ele trouxe potes de tintas que continham as cores encontradas na pele.

Figura 37 — Pierre David, *Nuancier*



Fonte: exposição no Museu de Arte Moderna de Salvador Bahia, Brasil (2009) – divulgação.

Meu trabalho se aproxima do de David por não reduzir o registro das cores em fotografia. Para mim, a fotografia é um meio que permite desdobramentos poéticos com outros processos criativos. Seguindo essa perspectiva, as obras dos mencionados artistas diferem na abordagem do conceito e se aproximam no fazer artístico.

3.2 COR- ALGODÃO- IDENTIDADE NO PROCESSO CRIATIVO

Dando continuidade à descrição do processo criativo da obra *Karine* que tenciona a racialização do corpo, a metodologia utilizada para construção dessa obra foi similar à descrita na criação do Projeto *Imagens da ancestralidade*. Ao entrar no mestrado, dei continuidade à catalogação das cores encontradas nas peles dos meus

familiares paternos e o mesmo fiz para elaboração da obra *Karine*. Com o desenvolvimento da pesquisa, passei a entender o processo de catalogação fotográfica como algo que vai além da proposta inicial. Percebi que existiam mais tons do que imaginava em cada corpo, e já não enxergava o processo apenas como uma catalogação e sim como a criação artística de uma Paleta Corporal, a qual classifiquei de Paleta Epidérmica Temporal – PET, por ser uma paleta composta por cores encontradas em epidermes, registradas por meio da fotografia em um tempo específico. Assim, o termo catalogação foi retirado dos meus processos. A PET se tornou o ponto de saída da minha criação, é uma obra que será analisada no terceiro capítulo.

Para produção da obra *Karine*, as cores encontradas em sua epiderme ganharam contornos tridimensionais ao serem transportadas às fibras de algodão. Contextualizando historicamente a escolha da fibra como matéria da criação, o Brasil foi colonizado no séc. XVI pelos portugueses, que utilizaram a mão de obra escrava, primeiramente dos indígenas, entre o início da colonização e as duas primeiras décadas do século XVII. Entre 1601 e 1620 se intensifica a presença de mão-de-obra escrava de origem africana¹⁴ que se torna predominante com o recrudescimento do ciclo da cana de açúcar na América Portuguesa, se estendendo até o final do século XIX. Durante essa diáspora negra para as Américas, foram trazidas/os Africanas/os e seus descendentes produziram formas de resistência política e cultural bastante significativas.

Ainda que minoritariamente, no Brasil, o algodão foi um dos elementos extraídos durante o período da escravidão. Converteu -se numa das matérias mais utilizadas na fabricação de tecidos, foi matéria-prima das vestimentas de mulheres e homens que escravizados, mas, com o tempo, foi se resignificando, simbolicamente, se transformando em um componente de extrema importância nas religiões de matriz Africana, como nos Culto a Orixás e *Egunguns*¹⁵

¹⁴ SCHWARTZ, Stuart B. *Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial 1550-1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 68.

¹⁵ O culto a Orixá se diferencia do culto a Egungun, o candomblé de orixás é religião que se cultua as forças da natureza e o de Egungun cultua aos mortos, os ancestrais, além de ser um culto masculino, onde só homens se iniciam e conhecem os segredos da religião. Segundo Juana Elbien, "os Orixas representa um valor e uma força universal, o egun, um valor restrito a um grupo familiar ou a uma linhagem; enquanto o Orixá interioriza no ser humano elementos da natureza e a sua pertença a uma ordem cósmica, o egun interioriza a sua pertença a uma estrutura social limitada. SANTOS, Juana

Na obra *Karine* o tecido utilizado não tem a trama fechada como das roupas dos adeptos do candomblé, tem a textura de gaze. É fina e de fácil absorção dos pigmentos usados para seu tingimento. Finos fios de algodão que, ao se encontrarem, formam tramas coloridas que cobrem os corpos, similarmente ao tecido epitelial. Esse revestimento externo do corpo, composto por camadas é considerado o maior órgão do corpo humano e o mais pesado. Podemos afirmar que a pele nos caracteriza como seres humanos. Só existimos fisicamente enquanto temos matéria, quando a nossa pele é consumida, nos desconectamos do mundo dos vivos.

No culto ao *Egungun*, a estrutura corpórea dos ancestrais é formada por tecidos que representam a pele sustentada pela energia vital que segura a matéria viva que chamamos de espírito. Essa roupa é construída pelas mãos dos *Ojés*¹⁶ e são elas que carregam o mistério do culto. Composta por três partes, as roupas dos *Egunguns* são construídas em cima de estruturas redondas ou quadradas, coberta por tiras de pano, muitas vezes coloridas, ornamentadas por espelhos, búzios e contas, denominadas *Abalá*. Abaixo dessa estrutura, existe uma espécie de macacão que aparece vagamente, onde é inserida uma rede com a aparência de um rosto, que chamamos de *Awon*. Por último há o *Banté*, que se localiza à frente da roupa.

Figura 38— *Egungun*, 29,7x42 cm, *Sgraffito*

Elbein dos. Os Nágô e a morte: Padé, Asésé e o Culto Egun na Bahia.10.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

¹⁶ Os ojés são os sacerdotes do culto a Egungun, são eles os detentores do mistério que circunda o culto, são os intermediários entre os vivos e os mortos. São responsáveis pelos processos iniciáticos, produção das roupas e organização do terreiro e os que zelam de forma direta pelos ancestrais.



Legenda: 1. Abalá, 2. Awon, 3. Banté

Fonte: arquivo pessoal (2017)

A trama de algodão que utilizo em meu processo criativo, simboliza, além das tramas dessas peles, as tramas sociais e ancestrais.

Figura 39 — Fibra de algodão utilizada no processo



Fonte: arquivo pessoal (2018)

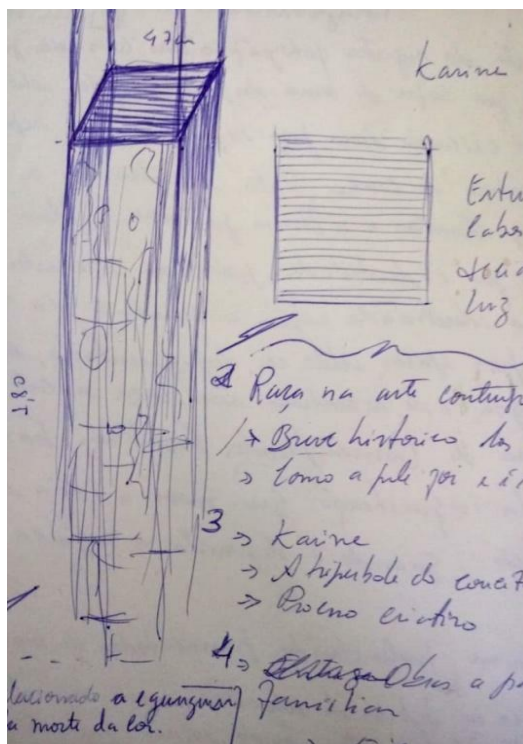
No meu processo criativo, a fibra de algodão é como uma segunda pele, carregada de memórias. Fina, fluida e tramada ganhando cores ao se misturar com os

pigmentos preparados. Representa epiderme, criando as camadas, que formam um corpo, propondo a reflexão sobre a morte. A morte estaria, assim, presente na obra *Karine*, metaforicamente representando o finamento dos seus melanócitos. Contudo, sua negritude e reconhecimento racial segue inabalável.

Karine, é a dona de um corpo negro, que também carrega a sua ancestralidade, sua negritude e as suas memórias, mas que por motivos biológicos é despigmentado, cartografado, e carregado de histórias, muitas vezes dolorosas. Desde a infância, ela teve que aprender a lidar com os comentários preconceituosos, primeiro por ser retinta e depois por ser um corpo estranho, categorizado por terceiros como "acromático", impossível de definir identidade.

A produção da instalação *Karine* foi feita com as fibras de algodão tingidas. Pensou-se em um suporte de ferro que possuísse uma estrutura de base retangular, que lembrasse a forma base dos *Egunguns*. Essa estrutura deveria ter o seu espaço dividido por 19 hastes, totalizando vinte e uma, para que fosse possível prender as tiras de pano colorido. Pelo fato de ser de trama mais aberta, a fibra ofereceria uma transparência cujo efeito agregaria valores estéticos importantes para a peça. Foi importante para o conceito do trabalho aferir as medidas reais do corpo de Karine. A peça foi construída com 180 cm de altura e na largura dos seus ombros 47 cm.

Figura 40 — esboço da Obra *Karine*



Fonte: arquivo pessoal (2018)

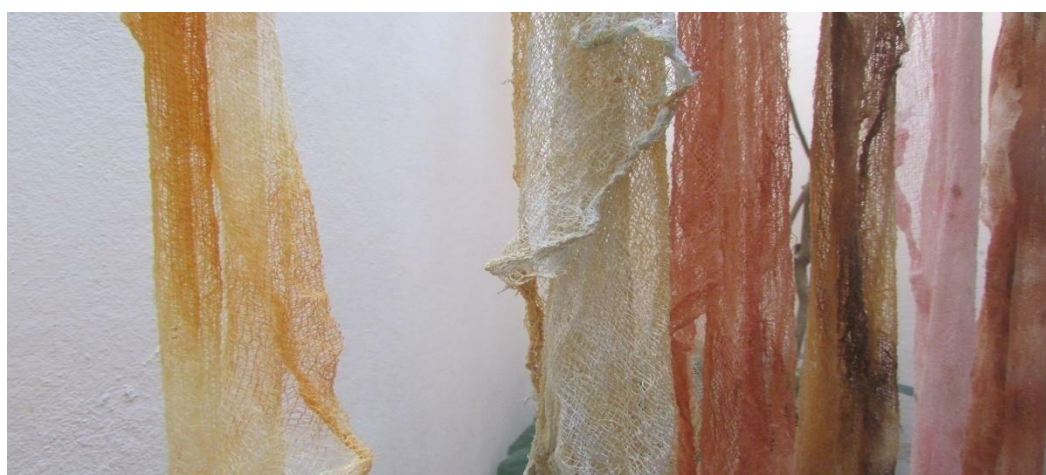
Enquanto a estrutura desejada não tinha sido encontrada, foi adiantado o processo de tingimento. Não houve dificuldade no tingimento das fibras de algodão pela rápida absorção, mas houve um questionamento acerca de como seria feita a cartografia, pois não era possível desprezar os desenhos presentes na pele de Karine. Apesar do resultado da PET, tingir as cores individualmente seria um erro. Com isso, foram criados desenhos dos fragmentos epidérmicos, que cuidadosamente serviram como molde. Tingindo as fibras de forma colorida, a tinta se espalhava, misturando-se para dar origem a outras cores. Esse processo resultou em místico, o que fazia todo sentido já que aquelas tiras também eram uma reverência a outras tiras coloridas.

Figura 41— Processo de tingimento e marcação dos grafismos



Fonte: arquivo pessoal (2018)

Figura 42 — Secagem do tingimento





Fonte: arquivo pessoal (2018)

Esse trabalho representa um baile de matizes questionadoras, no qual tiras dançam, como no Culto a *Egungun*. Nessa temporalidade cíclica, ocorre a transformação de um ser-deste-mundo num ser-do-além. A pele dela seria semelhante à dos *Egunguns*, ambas representadas na fibra e cobertas de mistério. No decorrer do processo, eram as cantigas de candomblé, em especial dos *Egunguns*, que compunham os meus “rituais artísticos”. Um dos cantos, em especial, versa sobre o mistério das roupas dos *Eguns*. Santos traz essa cantiga traduzida,

1. *Gégé oró aso la rí* – De acordo com ritos, roupas (é o que) vemos
2. *La rí, la rí* – (é o que) vemos; (é o que) vemos,
3. *Gégé oró asó lé* – De acordo com os ritos, tiras de pano (é o que) vemos
4. *A ko mó Baba* – Nós não sabemos, pai.

(SANTOS, J 2001.op.cit.p.121)

Ao encontrar a estrutura, com a medida desejada, a peça foi ganhando corpo. Tira após tira, as cartografias formavam desenhos ao se encontrarem. Tudo partiu de um registro fotográfico, que me trouxe as cores convertidas em tintas, podendo, dessas tintas, tingir as fibras de algodão, fazendo desse tecido um objeto desejado, que simbolizasse um corpo morto e presente. A PET de Karine, enfim, havia se transformado em uma instalação. Materializar a minha subjetividade artística, partindo da memória afetiva, criando ligações entre peles, tramas, raça e *Egungun*, encheu meu coração de alegria. Mais uma vez, o caminho que trilhei fez sentido para mim, ali eu não estava sozinha, como aqui também não estou.

A exposição seria na Galeria Cañizares. Ao pensar na expografia, a vontade foi de colocar a instalação no centro de uma sala, para que as pessoas pudessem interagir com a peça. Por conta da quantidade de trabalhos na mostra, a obra ficou no canto de uma parede branca, onde sofreu a intervenção da iluminação, que por estar próxima e posicionada acima da estrutura, projetou as suas sombras nas paredes, dando-lhe um efeito não imaginado. Essas tiras de tecido matizadas, simbolizavam o corpo físico, espiritual e social de Karine, sua pele, identidade, negritude desvelada, fragmentos, anseios, histórias e ancestralidade e deixava evidente a morte simbólica, não somente a da sua melanina, mas também a da sua possível morte identitária.

Figura 43 — Obra *Karine*, 1,80x 47cm



Fotógrafa: Pilar Vargas (2018)

Figura 44 — Fragmentos da obra *Karine*, 1,80 x 47cm



Fotógrafa: Pilar Vargas (2018)

Figura 45 — Fragmentos da obra *Karine*, 1,80 x 47cm



Fotógrafa: Pilar Vargas (2018)

Ao visitar a Cañizares, observei que o público se aproximava da instalação, tocava na fibra, mas permanecia com o olhar perdido. O que seria aquele objeto? As mãos buscavam o entendimento, algo que não acontecia dentro dos terreiros de *Egungun*, mas ali não se tratava de um ancestral, mas sim de uma representação de

um corpo físico-simbólico e por ser uma obra de arte, passível de intervenções. A instalação *Karine* se movimentava em silêncio, sem contar sua história, talvez estampa-la, como nas roupas dos *Eguns*, porém com fragmentos de imagens do rosto de Karine Guimarães trouxesse mais potência ao seu balanço e conceito. Foi aí que me dei conta da importância que a imagem tem em meu processo criativo.

3.3 AS IMAGENS EM CAMADAS DE UM CORPO AMALGAMADO

Observando a minha trajetória artística, cheguei à conclusão que a formação das imagens para mim se configura em camadas. No início, foi o *Sgraffito*, depois, as pinturas da mostra *Imagens*, sobreposições de tecidos tingidos que continham, ao fundo, retratos, atravessados pela projeção de pontos de luz através das imagens. Agora, na pesquisa de uma pele despigmentada, a primeira coisa que pensei foi em transformar os grafismos epidérmicos em camadas de tecidos tingidas e criar uma instalação representando a morte dos melanócitos. Creio que essa fixação em formar imagens a partir de sobreposições parte da minha memória afetiva, direcionada às roupas dos *Egunguns* que são construídas pelos iniciados a partir da sobreposição de tiras de tecidos, como visto anteriormente.

Após as camadas externas de tecido, o que existe? Existe espírito? Existe um corpo? E quando essas tiras de pano caem no chão, qual a explicação? Só os iniciados sabem. Mas com relação ao *asó*, roupa, há várias lendas sobre ela. Pelos *Egunguns* pertencerem a outra dimensão, o *Orun*¹⁷, eles não podem ter contato físico com os vivos. Muitos dizem que as roupas podem queimar a pele, trazer enfermidades ou até a morte, mas o que escutei dos meus mais velhos, e que eu acho mais cabível, é que a energia que um *Egungun* traz é muito forte por não pertencer ao mundo dos vivos. Um corpo despreparado espiritualmente, caso entrasse em contato, poderia não aguentar a sua carga energética. A roupa é provida de energia, que fortifica os seus descendentes. Braga (1995), assim explica,

Na roupa do Egum, os abalás, isto é, o conjunto de tiras de panos de várias cores, fixadas numa estrutura resistente são fundamentais na configuração do vestuário. Mas é o banté, uma estrutura trabalhada em tecido, quase sempre de veludo, na qual se aplicam muitos búzios, guizos, pequenos

¹⁷*Orun* é uma palavra da língua Yorubá que significa, na mitologia Yorubá, o mundo espiritual, céu.

espelhos e contas, que adornam a frente da roupa, a face a que se empresta maior sacralidade. É através do banté, sacudindo-o em direção da pessoa, que o Egum, transmite ao vivo a força que emana do além, e que dela necessita o homem para dar sentido à continuidade da vida e reforçar as relações mágico-simbólicas com o universo sagrado dos ancestrais. (BRAGA, 1995, p. 107).

Desde a infância tenho desenhado as roupas dos *Egunguns*. Por respeito, pedi a autorização e eles me concederam. Jogaram suas tiras de tecido em minha direção, mandando seu *asé*, suas energias positivas. Assim, continuo a criar. Talvez por curiosidade, talvez porque isso me faça transcender ao imaginar como eles vivem em outro plano. Cada tira traz um novo detalhe e o mistério acompanha meus riscos até hoje. Abaixo, dois trabalhos onde trago a representação dos *Egunguns* em técnicas diferentes.

Figura 46 — Obra *Baba Agboulá*, tinta nanquim e aquarela, 29x42cm



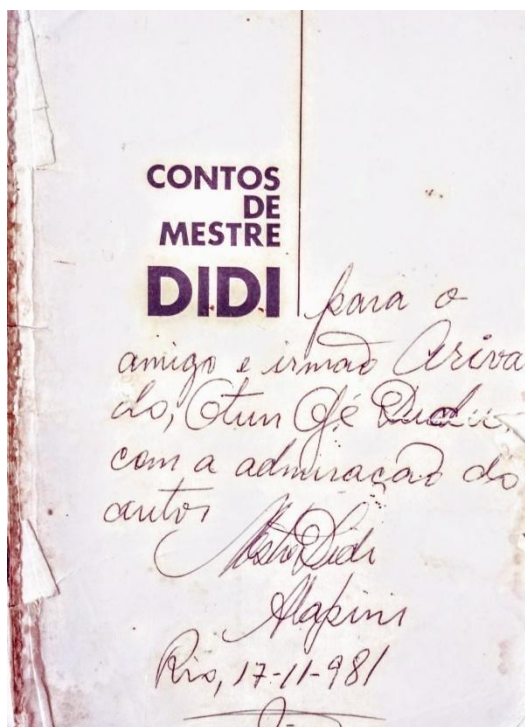
Figura 47 — Obra *Baba Baká baká*, gravura em metal, 21x15cm



Fonte: arquivo pessoal (2016).

No início do texto, eu cito Mestre Didi¹⁸ como uma das minhas referências artísticas, para além disso, ele sempre foi uma referência no universo da religiosidade Afro brasileira e me fez enxergar que eu poderia juntar esses dois mundos, ainda cedo. Lembro-me das tardes que eu passava lendo e relendo seus livros de contos que chegavam às nossas mãos, assinadas, com dedicatória ao meu avô, os quais herdei. Essas literaturas inspiraram a minha forma de escrever, de ver o mundo e sem dúvidas influenciou meu processo de criação. Em especial seu livro *Contos de Mestre Didi* (1981).

Figura 48 — Um dos livros que Mestre Didi enviou ao meu avô Ary



Fonte: arquivo pessoal (2020)

¹⁸Deoscoredes M. dos Santos, Mestre Didi, escritor e artista plástico, nasceu em Salvador, Bahia, em 2 de dezembro de 1917, e faleceu na mesma cidade em 2013. Filho de Mãe Senhora, Yalorixá, do Ilê Asé Opô Afonjá, era iniciado no culto a Orixá e aos seis anos de idade foi iniciado no Culto a Egungun no Ilê Asé Agboulá, anos depois ao ir África, se tornou Alapini, o cargo mais alto no culto. Durante sua trajetória se dedicou além da religião, a escrita literária e as artes, sendo reconhecido e deixando um importante legado (nota da autora).

Nele um dos contos sempre me chamou a atenção “*A menina que virou coruja*” (1981), foi através dele que ainda pequena, compreendi o quanto era necessário saber escutar e respeitar os mais velhos.

E assim Lulu se tornou em uma coruja, indo logo pela primeira vez cantar de noite no telhado da casa de Geralda, que, reconhecendo a voz de Lulu, se lembrou da praga que a bruxa havia lhe rogado quando ainda era menina. Geralda teve um vexame e morreu, ficando a coruja vagando eternamente á noite. O mais velho sempre é digno de atenção e respeito (SANTOS,1981, p. 60)

Figura 49 — *Alapini* 29,7x42 cm, *Sgraffito*



Fonte: arquivo pessoal (2012).

Didi, através do seu fazer artístico e literário, fez com que o candomblé alcançasse outras fronteiras. Como artista, conseguiu transformar a sua arte em um instrumento de resistência. As suas obras são o encontro da tradição com a arte contemporânea revelando uma África mítica, projetada de forma singular e com profundidade estética inspiradas na simbologia do sagrado. Se dedicando aos mitos dos Orixás da Terra, para ele "Os orixás do Panteão da Terra são os que nos alimentam e nos ajudam a manter a vida. Os meus trabalhos estão inspirados na natureza, na Mãe Terra-Lama, representada pelo orixá Nanã, patrona da agricultura"¹⁹.

¹⁹DIDI, Mestre. Esculturas. Fotografia Paula Pape, Marco Aurélio Martins, Michel Rey; apresentação Juana Elbein dos Santos. Salvador: Prova do Artista, 1996, p. 24

Figura 50 — Mestre Didi, *Igi Bojuto Onan Meta* - A árvore vigia dos três caminhos.



Fotógrafos: Paula Pape, Marco Aurélio Martins, Michel Rey (1996)

As nossas obras se aproximam ao abordarem o universo Nagô, povo de origem Yorubana que vive na república do Benin, ao reverenciar a ancestralidade e na utilização de materiais orgânicos que nos ajudam a transfigurar objetos da ritualística. A roupa dos *Egunguns* foi um dos objetos transfigurados durante a minha pesquisa. Todavia, na instalação *Karine*, senti a ausência da imagem. Esse sub-capítulo corresponde a desdobramentos que deram margem a uma investigação imagética.

A elaboração veio a partir do uso das fotografias utilizadas na concepção da instalação. Os desdobramentos intensificaram a exploração das tramas e das fotos. Foram realizadas sobreposições, brincadeiras com camadas, inclusões e foram retiradas linhas, para o realce das texturas, que geraram novas imagens para a discussão sobre a construção social da cor de pele, intimamente relacionada com a ancestralidade.

Da tridimensionalidade à bidimensionalidade, a cartografia da pele de Karine ganharia outra dimensão. Ao pensar na epiderme como campo de texturas e cores similares a um mapa investiguei, então, a possibilidade de transferir esses elementos para algo plano alterando o ângulo da visão para uma perspectiva topográfica.

A fibra de algodão foi escolhida para fazer parte dessa outra aparição de *Karine*, agora presente na mostra coletiva *Circuito de Arte Negra*, exposta no México, em 2019. Ali, expus a instalação *Karine* e a série fotográfica *Autorretrato* que fizeram parte da exposição *Imagens*. Ao ter conhecimento de uma gráfica que imprimia em tecido no México, resolvi fazer uma experimentação. O tecido utilizado continuava a ser de algodão, mas com tramas mais fechadas, pois na máquina de sublimação da gráfica, que atinge a temperatura de 180°, um tecido de trama aberta poderia queimar.

O resultado da impressão apresentou uma reprodução bem fiel à fotografia original, diferente do resultado alcançado na instalação com tecidos tingidos. Assim, imprimi 3 fotografias em tamanho 30 x 42 cm, representando imagens de fragmentos da pele de *Karine*, que compunham parte da exposição, consideradas como estudos epidérmicos.

Figura 51 — Experimento: *Karine II*, 42x29cm,



Fonte: arquivo pessoal (2018).

Figura 52— Fragmentos do Experimento: *Karine II*, 42x29cm



Fonte: arquivo pessoal (2018).

É importante ressaltar que no meu processo criativo existe uma preocupação em não reduzir o registro da pele à imagem fotográfica. Ao refletir sobre a obra *Karine*, reafirmo que a fotografia é um caminho para chegar a outras produções visuais e plásticas.

As três impressões relatadas acima, eram fotografias que mostravam a pluralidade da pele de Karine. Sigo com o desejo de conturbar por meio essas imagens, fazendo uma nova construção visual e cromática. A utilização da fibra de algodão com tramas abertas, por exemplo, potencializaria a produção de transparências, isso possibilitaria novas formatações e interpretações.

Ao pensar em trabalhos de artistas que utilizam a impressão fotográfica sobre tecido, lembro de Rosana Paulino e sua mostra *Costura da Memória* (2018), na qual transbordam significados a partir de seus experimentos com impressão digital em tecido e costuras dos mesmos:

Figura 53— *Atlântico Vermelho*, de Rosana Paulino: impressão digital sobre tecido, recorte e costura



Fonte: Divulgação (2017)

O trabalho de Rosana apresenta aspectos de composição, montagem e conceito a despeito de um efeito visual similar ao da fotografia. Nas minhas proposições artísticas, preconizo o oposto da exatidão da imagem pelo ato fotográfico. Investigo técnicas que me permitam uma manipulação dos materiais para formar imagens sobrepostas e camadas de ações para gerar uma obra amalgamada de sobreposições poéticas.

Após um longo período de investigação, com os tingimentos de tecidos, passei a pesquisar outras técnicas de transferências de imagens de maneira que testaria a fibra de algodão e tecidos de tramas mediana possibilitando a revelação das imagens que estavam presentes no meu imaginário. O vento sempre sopra de forma favorável e dessa vez não foi diferente. Em visita à sala de gravura da Escola de Belas Artes, fui assistida pelo Professor Evandro Sybine, que me apresentou a técnica de transferência de Toner. A definição da técnica é exposta por Sybine (2010) da seguinte maneira:

A transferência do *thonner*²⁰ surge como uma possibilidade de trabalhar com a imagem fotográfica na matriz de metal, gravando-a com uma qualidade próxima à da fotografia. Na transferência do *thonner* é feita a apropriação do pó do *thonner* existente no papel, como substância protetora da placa, no momento da gravação com o mordente, técnica está aperfeiçoada pelos profissionais de eletrônica, nas confecções das placas de circuito, onde os projetos ou desenhos deste tipo de placa são impressos em papéis e depois transferidos para suas placas, também de cobre, e corroídas pelos sais de gravação. (SYBINE, 2010, p. 86)

Surgiram, naquele momento, algumas possibilidades para explorar essa técnica na pesquisa que eu estou desenvolvendo. Desse modo, encontrei algumas referências de outros artistas que se utilizam dessa técnica em suas produções, como o artista Miguel Rio Branco, que compôs uma gravura sobre tecido de seda a partir de sobreposição de fotos, feitas na placa de metal com uso de transferência de Toner.

Figura 54 — Obra. Gravura sobre tecido de seda a partir de sobreposição de fotos, feitas na placa de metal. 40x51cm. Miguel Rio Branco.



Fonte: divulgação (2012)

De forma primorosa Sybine descreve o processo técnico da transferência da imagem para uma placa de metal.

A fotocópia é colocada em contato com a placa polida e a transferência se faz com a utilização do *thinner*²¹, que deve ser aplicado em uma folha de papel

²⁰Toner: Tinta em pó ou tinta líquida usada em impressoras e equipamentos eletrônicos de impressão. Recarga que contém essa tinta, também usada em impressoras, fotocopiadoras ou aparelhos de reprodução de documentos.

²¹O thinner é um tipo de diluente com alto poder de obstrução, feito a partir da mistura de compostos químicos e de solventes. Por isso, existe o thinner correto para cada aplicação. Uma das funcionalidades é dissolver tintas feitas a base de resinas sintéticas, mais duras como as acrílicas, sem comprometer suas propriedades. Também indicado para tintas automotivas e vernizes. 'Verbete Qual a diferença de thinner e solvente?' Disponível em : <https://solven.com.br/informacao/qual-diferenca-thinner->

jornal não impressa, com o auxílio de um pincel. A folha de papel jornal carregada com o *thinner* é, então, colocada sobre a fotocópia e outras folhas secas do mesmo papel jornal são utilizadas neste conjunto para suavizar a passagem pela prensa calcográfica. O trabalho de transferência na prensa deve ser repetido, com mais de uma passagem do conjunto, pela pressão dos tórculos e com a regulagem da pressão um pouco suave. Depois de algumas passagens pela prensa, faz-se necessário deixar o *thonner* solidificar, evitando-se a retirada da fotocópia. Depois de 20 minutos, no mínimo, a placa com a fotocópia é colocada em uma bacia com água, para o amolecimento do papel e, aos poucos, a sua retirada. (Sybine, 2010, p. 87)

Outro detalhe importante, descrito por Sybine, está relacionado ao tipo de papel usado na transferência da imagem pois,

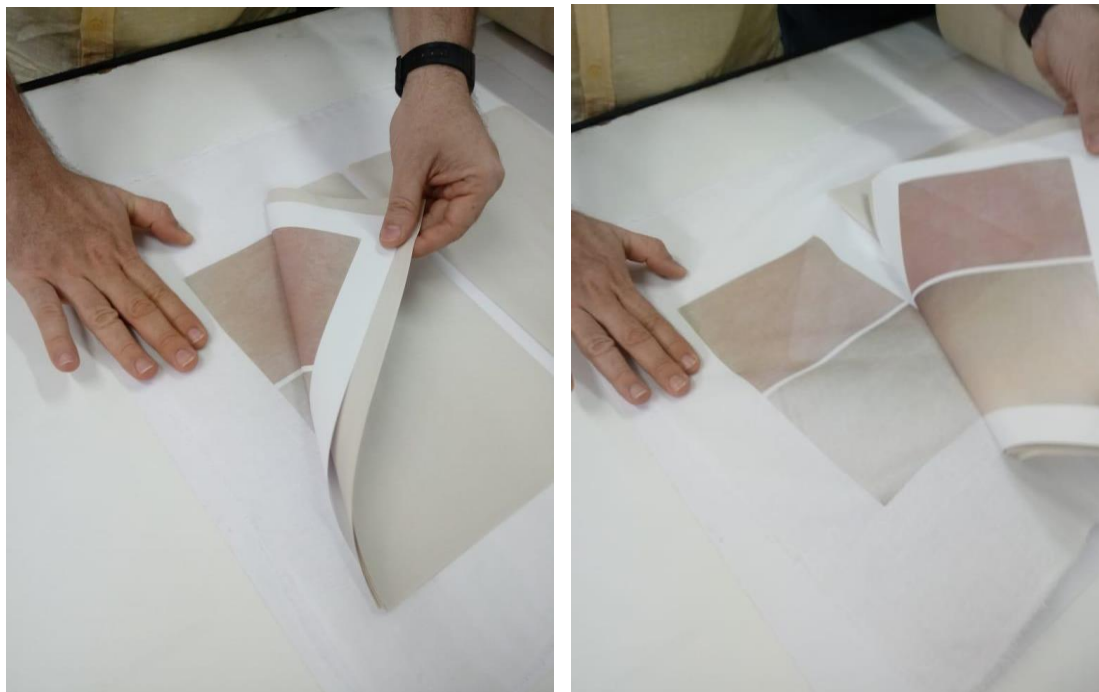
Para a prática desta técnica, a fotocópia da imagem deve ser em papel *couché*, de uma gramatura em torno de 120/150 gm². A escolha do papel é importante, pelo motivo de que o papel *couché* é um papel liso e não absorve o *thonner*, facilitando sua transferência com o uso de um solvente. A imagem na fotocópia deve estar em negativo e não invertida.” (Sybine, 2010, p. 86)

Sabendo disso e buscando o êxito da transferência do Toner para a fibra de algodão, fui em busca de uma impressora a laser para esse tipo de processo, pois a imagem nessa impressora é criada no papel a partir de um pigmento em pó, inclusive o pigmento vem em um cartucho chamado toner, que dá o nome a técnica. O papel utilizado foi o couchê de 120gr.

Seguindo orientações de Sybine no laboratório de gravura, a ideia se transformou em realidade, não de maneira tão fiel ao que foi descrito, pois como a transferência era em tecido, não foi necessário a espera da solidificação do toner, um poder de absorção maior. Também, não foi preciso colocar o tecido na água, uma vez que a ação é específica para a transferência de imagens em placas de metal.

O tecido usado no primeiro teste foi o tipo Morim, com algumas cores da PET, a transferência preservou as texturas das imagens e sua cor, de forma suavizada, pois existe uma perda durante a transferência. Então, passei a saturar as imagens antes da impressão, para assim alcançar um resultado melhor, imaginado:

Figura 55 — Experimento das transferências do Toner no tecido de Morim



Fonte: arquivo pessoal (2019)

No decorrer do processo, foi experimentada a transferência da imagem para a fibra de algodão, mas essa esgarçou por ter as tramas muito abertas, assim como no teste a fibra foi posta em cima do Morim. Ao sair da prensa, a surpresa: além da transferência no tecido ter ficado mais satisfatória, com as tramas da fibra marcando uma imagem mais suave o papel couchê também se texturizou, apontando três resultados diferentes em um único teste, tornando o processo excitante, aberto a outras possibilidades visuais e poéticas.

Figura 56 — Experimento: transferência do toner para morim com fibra de algodão



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Figura 57 — Fragmentos do papel couchê texturizado



Fonte: arquivo pessoal (2019)

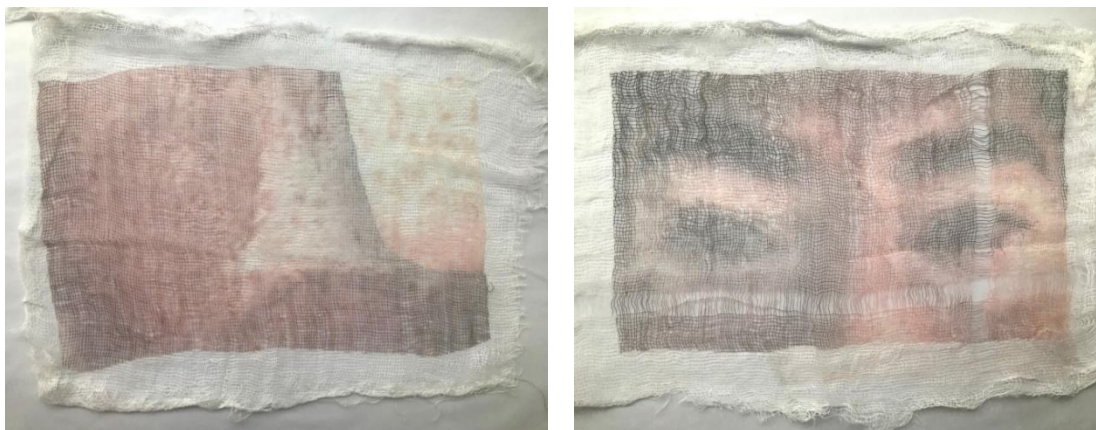
Conseguia ver as imagens se formando diante dos meus olhos, camadas de cores se sobrepondo formando outras cores e dando continuidade ao mistério daqueles fragmentos de cor-pele. As cores encontradas na pele de Karine continuavam a ser protagonistas dos processos artísticos elaborados nesta pesquisa. Camadas de toner foram transferidas para os tecidos que se aglutinavam, formando outros tons.

Figura 58— Obra *Urdidura*, transferência do Toner e sobreposições, 42x30cm



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Figura 59 — Resultados deixado na fibra de algodão



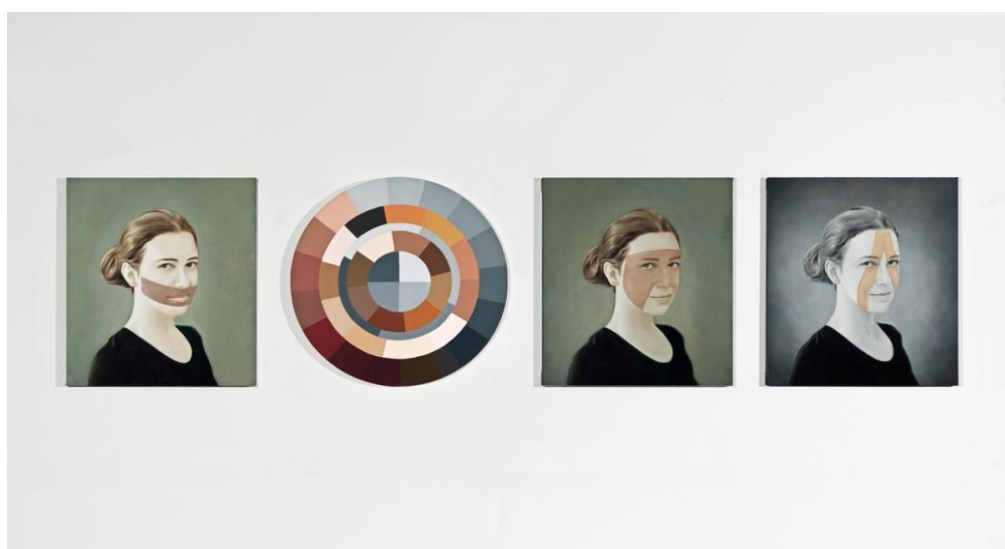
Fonte: arquivo pessoal (2019)

Esses tons relevados nas sobreposições das imagens se assemelhavam a outros tons encontrados na pele de Karine, o que me fez pensar novamente na composição das camadas matizadas existentes em nossa pele, nas cores que

herdamos, adquirimos com o tempo, perdemos com o passar dos anos, nas alterações sofridas nos tecidos artísticos e sociais.

Na obra de Adriana Varejão, *Polvo* (2014) a artista parte de uma das perguntas feitas pelo IBGE na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), realizada em 1976, que investigava as características étnico-raciais da população brasileira. A partir da questão *qual a sua cor de pele?* A pesquisa obteve 136 respostas que traziam nomes exóticos a respeito da auto identificação dos entrevistados.

Figura 60 — *Polvo Portraits IV* (China Series), Óleo sobre tela. Políptico de 4. 52 x 45,5 cm | ø 52 cm (cada).



Fonte: Jaime Acioli (2014)

O que chama atenção na obra *Polvo Portraits IV*, de Varejão, foi como esta usou a sua própria imagem como referência humana, inserindo outras cores sobre o seu rosto. Ao implementar sobreposições de cores para indagar os valores sociais atribuídos a partir da cor de pele cria-se, então, um diálogo com a obra *Urdiduras* (2019) a respeito da função política da arte, no que diz respeito à inserção de sobreposições de cores para metaforizar as camadas sociais, através de valores que atravessam de acordo com a cor da epiderme do sujeito.

As técnicas usadas por mim e Varejão se diferem. Enquanto Varejão se apropria das respostas do questionário do IBGE para criar cores de tinta e com elas pintar suas imagens sobre telas, fazendo sobreposições de tintas que não formam

novas cores e sim concepções conceituais, parto da fotografia e faço a transferência do toner para tecidos de algodão, criando camadas de imagens com toner sobre tecidos, formando imagens e conceitos de cores urdidadas nas tramas dos tecidos.

Na obra *Urdiduras*, represento as marcas que a pele vai adquirindo, as quais classifico como as camadas do tempo, provenientes da ação do sol, de cicatrizes, da aparição de sinais, manchas, ganho e perda de melanina. Estampam o tempo da pele em ação, que constituem camadas de cor, mas também a busca pelo tecer das relações, ressignificando o conceito de cor de pele como tecido social e o tecido epidérmico. Ao pensar na pressão exercida sobre o tecido de algodão para imprimir as imagens, podemos associar às pressões sobre o tecido-pele que nos protege, marcado pelo tempo e outras ações.

4. CAPÍTULO II: APAGAMENTOS - RESISTIR É PRECISO

*“O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos.
A memória bravia lança o leme:
Recordar é preciso.*

*O movimento de vaivém nas águas-lembranças
dos meus marejados olhos transborda-me a vida,
salgando-me o rosto e o gosto.
Sou eternamente naufraga,
mas os fundos oceanos não me amedrontam
e nem me imobilizam.*

*Uma paixão profunda é a bóia que me emerge.
Sei que o mistério subsiste além das águas.”*

Conceição Evaristo. Recordar é preciso (2008)

Durante experiências com as transferências de imagens para tecido, escolhi substituir a pressão gerada pela prensa de gravura pelo peso de duas placas de porcelanato de 60x60 cm, as quais além do peso superior, possuíam dimensão suficiente para fazer a pressão necessária sobre o tecido, possibilitando a transferência da fotografia. Preparei a estrutura, coloquei o porcelanato, posicionei o tecido, a fotografia invertida, reguei a estopa com Thinner, passei nos papéis e sobrepus na fotografia. Em seguida, pus o segundo porcelanato e mais dois halteres de 4 kg cada. Como não estava na prensa, esperei por 15 minutos. Ao retirar o porcelanato percebi que a fotografia não tinha sofrido nenhuma variação, alcançando menos de 1% de transferência da imagem para o tecido.

Figura 61 — Experimento da transferência do toner para o tecido, sem a prensa.



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Inicialmente decepcionada, peguei a estopa molhada (com resquício do thinner usado para a transferência) e coloquei em cima de uma das fotografias, o toner diluiu, as cores presentes nas imagens se dissolveram vagarosamente até apagarem. Surge nesse momento a série que intitulei *Apagamento*.

Figura 62 — Apagamento do toner e a transferência de uma imagem do couchê para o ofício a partir de uma a fricção



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Segundo Deleuze (1974), o acontecimento, consiste num “elemento paradoxal intervindo como não-senso ou ponto aleatório, operando como quase-causa e

assegurando a plena autonomia do efeito” (p. 56); nesse sentido, portanto, o acontecimento pode ser um efeito de superfície. Não se trata de estados de coisas, de identidades fixas, de qualidades, e sim, de algo que aponta para outra coisa, um efeito, uma marca, como a cicatriz que faz pensar na ferida.

Concordando com Deleuze (1974) ao constatar que o acontecimento é algo que aponta para outra coisa, classifico o apagamento como um acontecimento, que me apontou para outra possibilidade de criação e reflexão a ser trabalhada na minha pesquisa: o apagamento do corpo negro. Aqui, não me interessa discutir biologicamente a despigmentação da pele, e sim a desaparecimento da imagem como signo de apagamentos históricos. Metaforicamente, o apagamento simboliza o impacto do racismo estrutural no aspecto simbólico.

4.1 APAGAMENTO DO CORPO NEGRO NA ARTE

Por conta da problemática racial, o sujeito negro foi escravizado no Brasil durante quase quatro séculos. Em razão da colonização e do embranquecimento cultural vivido no Brasil, o eurocentrismo permanece presente nas academias brasileiras e, por esse motivo, é necessário uma reflexão sobre o apagamento do corpo negro na arte.

Torna-se essencial deixar evidente que todo esse processo que constitui o racismo estrutural foi combatido durante o século XIX e XX com variadas formas de resistência. As/os negras/os não aceitaram a subordinação pacificamente, houveram muitas lutas para que tivéssemos direito a vida, a propriedade, dignidade, saúde e educação. Para Gomes (2017),

O Brasil do século XXI tem um perfil étnico-racial mais diverso do que há séculos atrás. Sabemos que muito ainda precisa avançar. A luta não dá trégua. Mas não podemos desconsiderar que a sociedade brasileira, na atualidade, reconhece a existência do racismo e que os negros e as negras, aos poucos, ocupam mais espaços sociais, políticos e acadêmicos. E que conseguimos construir, a partir de 2003, políticas públicas de igualdade racial, bem como inserir o recorte étnico-racial – não sem resistências – nas várias políticas sociais existentes. Vivemos em tempos de políticas de ações afirmativas nas universidades e nos

concursos públicos. E isso mexe com as forças conservadoras, com o capital e com os grupos de poder. Mexe com o mercado de trabalho excludente e com os grupos que sempre ocuparam vagas de emprego, lugares, de poder e liderança, como se fossem privilégios de alguns, e não direito social de todas e todos. O Movimento Negro é um dos principais atores políticos que nos reeduca nessa caminhada e não nos deixa desistir da luta. Sempre inspirado e fortalecido pelo empoderamento ancestral que renova hoje e sempre as nossas forças e energias. (GOMES, 2017, p.15)

A minha presença e a presença de colegas negras/os como Mário Vasconcelos, Romário Oliveira, Daniel Pitta, Thais Mota, Mayara Ferrão, Marina Alfaya, Fábio Mota (Afro), Pablo Portela, Anderson Santos, Aline Brune, entre outros, na academia são heranças dessas conquistas. Inclusive, muitos de nós fomos os primeiros da família a cursar uma universidade pública.

Dentro de um leque de opções escolhemos a arte como caminho, mas o cenário artístico é um dos setores que mais apresenta descompassos dos privilégios. Sendo assim, basta observarmos as nossas grades curriculares e perceber que as/os artistas que são referências, bem como as obras estudadas para chegarmos à conclusão de que o corpo negro, seja ele produzindo ou representado na arte, ainda é pouco discutido e valorizado em muitas Escolas de Artes.

Se pesquisarmos as obras consideradas clássicas na história da arte, como *Mona lisa (1503)*, de Leonardo da Vinci (1452-1519), *A criação de Adão (1511)*, de Michelangelo (1475-1564), *O nascimento de Vênus (1484-1486)*, de Sandro Botticelli (1445-1510), *Almoço na relva (1863)*, de Édouard Manet (1832-1883) entre outras, não encontraremos corpos negros representados. Já quando são representados como em *Portrait of Laura dei Dianti (1523)*, de Ticiano Vecelli (1488-1576), *George IV when Prince of Wales with a negro page (1787)*, de Sir Joshua Reynolds (1723-1792) e outras, é em local de submissão. Um exemplo da desvalorização de corpos retintos é a obra *A redenção de Cam (1895)*. Nesse quadro do artista M. Brocos²² estão apresentadas, de forma sintética, as conclusões dos teóricos do branqueamento: no decorrer de um século o país seria branco, como a criança retratada. A obra pertence ao Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

²²Modesto Brocos y Gómez foi um pintor, desenhista e gravador espanhol radicado no Brasil em 1890, depois de naturalizado foi nomeado professor de desenho de modelo vivo da Escola Nacional de Belas Artes, matéria que lecionou de 1891 a 1896.

O artista revisita a história bíblica sobre a Maldição de Cam, onde Noé, segundo o livro de Gênesis, teria tido três filhos (Sem, Cam e Jafé), os quais foram responsáveis por povoar a terra. No mito, Noé, após se embriagar com vinho, deitou-se nu em sua tenda. Seu filho Cam, era pai de Canaã. O neto de Noé, teria visto a nudez do avô, o que era extremamente recriminado pelos hebreus, e contado para seus irmãos. Quando Noé soube do ocorrido, amaldiçoou o filho mais novo de Cam com a seguinte frase: *Maldito seja Canaã; seja servo dos servos de seus irmãos* (Gênesis 9:25).

Ocorre uma ampliação da maldição quando recorremos à história da partilha do mundo e dos três filhos de Noé. Para uma compreensão enriquecedora é necessário acrescentar o significado dos nomes dos filhos de Noé. Sem, era visto como o pai dos povos semitas, cuja etimologia é “nomeado”; Jafé, que teria dado origem aos povos indo-europeus, indo-germânicos e indo-arianos, tem como significados literais: “aberto”, “ampliado”, “loiro” ou “luz. Enquanto Cam, significa literalmente “quente”, “queimado” ou “trevas”. Seus descendentes são Canaã, Cush, Mizraim e Phut. Canaã, filho de Cam e o neto amaldiçoado por Noé, quer dizer “embaixo”, transmitindo, uma ideia de inferioridade, e teria gerado os mongóis, chineses, japoneses, ameríndios, esquimós, polinésios. Um dos filhos de Canaã também se chama Cush, sinônimo de “preto”, e deu origem aos etíopes, sudaneses, ganeses, pigmeus, aborígenes australianos e Nova Guiné. “Segundo a profecia do Gênesis (MACARTHUR, 2010, Gênesis, Cap.9, Vers. 21-28), os descendentes de Cam seriam escravos dos descendentes de seus irmãos”²³

Ao pensarmos novamente em Brocos, sua obra propõe a redenção como se a cor negra fosse uma maldição e pudéssemos nos livrar dela ao branquearmos. Fica evidente o processo de clareamento presente no quadro de Modesto Brocos, visto que a avó da criança é uma negra retinta, que na minha interpretação teve a filha com um homem mais claro, pois a filha dela é negra, mas não tão retinta quanto a mãe, e essa gera um filho com um homem branco, o qual nasce da cor do pai. É a avó retinta quem olha para o céu, como se estivesse agradecendo a Deus pela cor do neto. Esse ato simboliza a redenção de Cam.

²³ PEREIRA IVO, Isnara; ESUS, José Robson Gomes de. Escravidão, negros africanos e Santo Isidoro de Sevilla. UFES – Programa de Pós-Graduação em História, 2019.

Para Silvio Almeida (2018) “ ... o racismo, enquanto processo político e histórico, é também um processo de constituição de subjetividades, de indivíduos cuja consciência e afetos estão de algum modo conectados com as práticas sociais...” (p. 49), ou seja, a forma que representam o corpo negro na arte, a ausência do corpo negro em posições de poder, a ideia exposta no quadro, a negação da sua cor e a supervalorização do homem branco.

Figura 63 — Obra *A redenção de Cam*, M. Broccos. 1895



Fonte: divulgação

O corpo negro foi vilipendiado por séculos. Data do ano de 1970, o recrudescimento do interesse pelas temáticas que giram em torno da representação do corpo negro nas artes visuais. Assim, o despertar da população que naquele momento clamava por mudanças iniciou uma grande jornada de reconhecimento do potencial negro. E isso refletiu na produção artística da época.

[...] havia uma cultura jovem, com o otimismo que lhe está associado. E o confronto direto com a autoridade em si- os vários tipos de autoridade, o governo, os militares, ou os racistas no meio da população em geral pessoas que acreditavam na inferioridade dos negros, que achavam que a segregação

estava certa. E então, opondo-se uma sociedade racista, às guerras injustas (como se pudesse haver guerras justas), as pessoas juntaram-se. Jovens de todas as cores uniram-se aos afro-americanos, apoiando entre outros Martin Luther King. Os nossos inimigos eram o racismo, o tráfico de armas, a opressão colonial, a pobreza imposta pela distribuição desigual de riqueza. Éramos contra muitas leis injustas do Estado. [...] (SCHECHNER, 2004, p. 24)

Assim, como afirma Schechner, Kabengele Munanga traz colaborações sobre a importância dos anos 1970:

A concepção do racismo baseada na vertente biológica começa a mudar a partir dos anos 70, graças aos progressos realizados nas ciências biológicas (genética humana, bioquímica, biologia molecular) e que fizeram desacreditar na realidade científica da raça. Assiste-se então ao deslocamento do eixo central do racismo e ao surgimento de formas derivadas tais como racismo contra mulheres, contra jovens, contra homossexuais, contra pobres, contra burgueses, contra militares, etc. Trata-se aqui de um racismo por analogia ou metaforização, resultante da biologização de um conjunto de indivíduos pertencendo a uma mesma categoria social. É como se essa categoria social racializada (biologizada) fosse portadora de um estigma corporal. Temos nesse caso o uso popular do conceito de racismo, qualificando de racismo qualquer atitude ou comportamento de rejeição e de injustiça social. (MUNANGA, 2003. p. 09)

É exatamente nesse período que o campo das artes se afirma como um *front* narrativo-estético. É possível dizer que os anos 70 representam um marco na história da Arte, por ter sido um período no qual muitos questionamentos sobre racismo vêm à tona. Nessa direção, percebemos que a produção artística atual se concentra nas atitudes daqueles que desejam revirar as histórias e propor outros direcionamentos para construção de um conhecimento que envolva indiscriminadamente todos os atores do passado e do presente. O objetivo é de produzir arte que interseccione com as reflexões sobre este fazer artístico e sua responsabilidade com o humano.

Um exemplo de mudança de paradigma artístico é o trabalho da pintora cubana Harmonia Rosales. Criando narrativas em torno de pinturas consideradas canônicas, Rosales constrói um novo imaginário, produzindo outras versões de quadros clássicos apresentando como protagonistas mulheres negras.

Uma das obras analisadas por Rosales é a de *A Criação de Adão*, de Michelangelo, anteriormente citada. A obra que pretende retratar o momento de criação da humanidade, acaba nos revelando que há muito tempo a sociedade é vista e representada por apenas um olhar, o masculino e branco. Essa estrutura dominante

de gênero e raça é o que tem ditado a História e não é diferente com a história da arte.

Figura 64 — *A Criação de Adão*, 280cm x 570cm, Michelangelo Buonarroti (1511), teto da Capela Sistina



Fonte: divulgação

Rosales, no entanto, nos faz imaginar como seriam essas obras clássicas se a estrutura dominante fosse outra: feminina e negra. Para ela, ao criar obras de arte positivas com mulheres negras, o oposto do que costumávamos ver, podemos começar a desconstruir nossa estrutura de poder.²⁴

²⁴Harmonia Rosales está criando novas narrativas em torno das pinturas clássicas, por Laura Mitchell. Disponível em <<https://www.designindaba.com/articles/creative-work/harmonia-rosales-creating-new-narratives-around-classic-art-paintings>, acesso em 10/09/2020>

Figura 65— *The Creation of God* (2017), Harmonia Rosales.



Fonte: divulgação

Infelizmente o sujeito negro não tem o seu corpo apagado somente na arte. O estado brasileiro tem apagado a sua existência, cultura e memória social há muito tempo. Os corpos negros se pilham nos Institutos Médicos Legais (IML) e nas prisões carcerárias e evidenciando a desigualdade montanhosa que cerca o país.

4.2O APAGAMENTO COMO AÇÃO ARTÍSTICA

Com intenção de impulsionar a descolonização do pensamento e da arte, proponho o apagamento sobre a imagem fotográfica (de Karine) que também se caracteriza como uma crítica à invisibilidade histórica do corpo negro na arte. Torna-se uma ação política que afirma a cor, não permitindo a negação da sua existência, e não a deixando ser objetivada, subalterna a representações muitas vezes vindas pelas mãos de homens brancos. É uma metáfora do apagamento da identidade, sofrido pelas pessoas negras, ressignificando a ação de apagar, pondo em evidência sua pele.

Pesquisar a epiderme de Karine Guimarães me fez rememorar a infância, onde eu corria os olhos pelo corpo das pessoas que tinham vitiligo e ficava procurando entender como essa perda da cor acontecia. Lembro-me esfregando a pele, como se quisesse esfregar o pensamento, para que ele sumisse, ao me imaginar embranquecendo. Era angustiante, pois nada era mais forte do que o orgulho que eu tinha de ser negra. Tenho uma memória afetiva com a pele retinta. Perder a minha cor, para mim, naquela época, seria desencontrar-me do meu avô e, assim, de mim mesma. Eu iria me olhar e não enxergá-lo. Com o passar dos anos, vim entender o que era o vitiligo, e que se algum dia a minha pele despigmentasse eu não deixaria de ser negra, assim como Karine nunca deixou ser.

Angustia-me pensar que as pessoas negras que têm vitiligo sofrem um apagamento identitário se nascidas em uma família negra, onde todos não os identificam como negros e não compreendem o fator biológico, quando consideram o seu corpo, um corpo estranho. Fora do ambiente familiar esse elemento se aprofunda. Não são categorizadas como negras, mas também não são consideradas brancos. Enquanto o corpo negro sofre desde a escravidão um processo de racialização e invisibilidade, o corpo despigmentado parcial ou inteiramente provoca a curiosidade e repulsa. São os traços e o tipo do cabelo os aspectos que definem a categoria racial na qual se encaixa.

Em minha produção artística, a ação do apagamento é o que torna a imagem mais negra a partir do momento que eu apago a pele mais clara texturada e substituo pelo branco do papel, é intensificado o apagamento para evidenciar o negro (cor), a intervenção não é feita nas partes da pele que não foram despigmentadas pelo vitiligo. A despigmentação na pele e na imagem, são duas linhas de discussão, o que seria então a despigmentação da imagem? A imagem está relacionada ao imaginário do outro, o que o outro imagina sobre a pele do próximo, algo que configura a discussão antropológica, sociológica e política.

As práticas de atelier, os acasos surgidos durante as investigações sobre transferências de imagens fotográficas e as reflexões sobre a cor, a pele e as imagens sociais, deram origem a duas séries, *Apagamento* e *Resistência*. O processo criativo dilatava pela simplicidade e potencialidades presentes nos resultados alcançados. Esse é o marco da minha volta à produção artística sobre papel, pois não

foi possível realizar o apagamento das imagens no tecido. Das tramas dos tecidos ao papel enquanto superfície para despigmentações simbólicas, as imagens não são as mesmas. As impressões das fotografias foram feitas em papel couchê e sofreram interferências de pequenas quantidades de Thinner que abastecia pedaços de algodões. Era com o algodão que eu ia retirando as camadas do Toner, seguindo o fluxo das texturas desmelaninosas. Desse processo, surgiu a organicidade nas obras e uma abstração sobre as imagens com outras realidades visuais.

Figura 66 — Processo de apagamento do Toner. Foto de um fragmento do corpo de Karine, o toner sendo apagado, e o vestígio do pigmento no algodão.

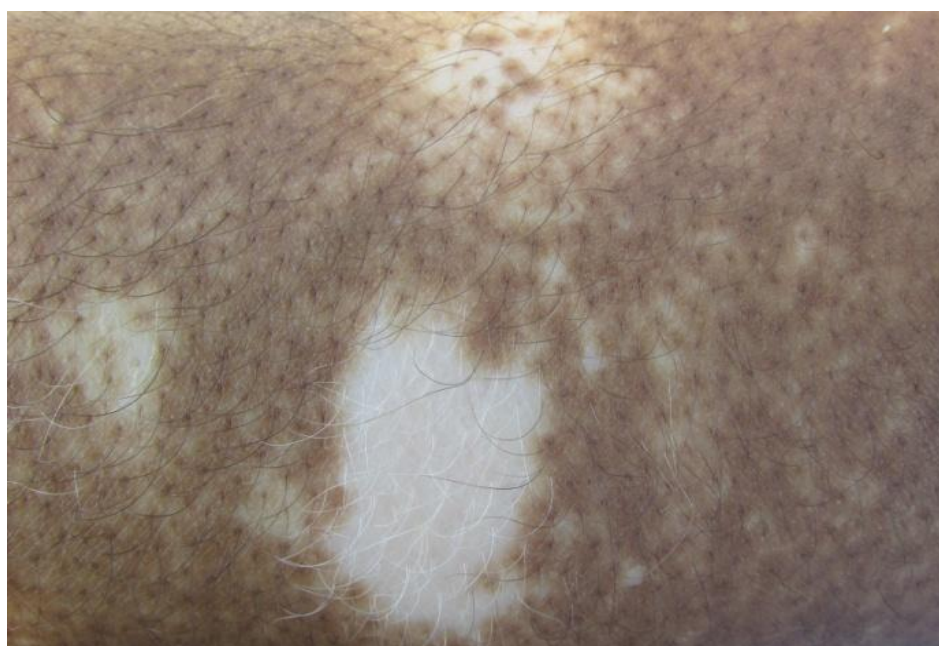


Figura 67 — Processo de apagamento do Toner. Foto de um fragmento do corpo de Karine, o toner sendo apagado, e o vestígio do pigmento no algodão.



Figura 68 — Processo de apagamento do Toner. Foto de um fragmento do corpo de Karine, o toner sendo apagado, e o vestígio do pigmento no algodão.



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Figura 69 — *Apagamento*. Experimento I.



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Muitas formas indefinidas foram surgindo das imagens, que se transformaram em quase pinturas, quase fotografias, quase imagens. Vistas de longe, não se percebe que se trata de fragmentos epidérmicos. Realizar esse apagamento em registros fotográficos da pele de Karine promoveu outros direcionamentos poéticos e reflexivos sobre a despigmentação da pele negra e sua carga simbólica envolvida nas discussões históricas e identitárias.

De modo que, por exemplo, se apresenta como antítese do conceito de apagamento utilizado em minha pesquisa, a busca por uma espécie de apagamento identitário (clareamento da epiderme), realizado por mulheres negras, insatisfeitas com as cores das suas peles e que tentam se encaixar no padrão hegemônico dos corpos: branco, magro e de cabelos lisos. Durante o meu percurso assisti ao documentário da *Skin (2019)*, produzido pela atriz nigeriana Beverly Naya, nascida no Reino Unido. O documentário mostra o retorno de Naya para a Nigéria, explorando o impacto do racismo na sociedade. Nele, se apresenta a realidade de muitas mulheres nigerianas que vivem à procura de cremes e tratamentos estéticos em busca do clareamento da epiderme.

Segundo Swaminathan Natarajan, da BBC World²⁵ (2019), o mercado de produtos clareadores tem crescido bastante. A Organização Mundial de Saúde (OMS), em 2019, divulgou que 4 entre 10 mulheres na África utilizam cremes para o clareamento da pele. Na Nigéria, esse percentual aumenta para algo em torno de 8 entre 10 mulheres. A utilização desses produtos não é indicada sem prescrição médica, pois pode causar danos irreversíveis aos rins, bem como manchas, descoloração da pele, cicatrizes, redução da resistência a infecções por bactérias ou fungos; ansiedade, depressão e psicose. Muitos são produzidos com substâncias tóxicas, como o mercúrio. Mesmo sabendo do risco que correm, as consumidoras além de utilizarem os produtos, passaram a usar durante a gravidez, visando o clareamento do feto.

À medida que os produtos se tornam mais populares, os desafios aumentam. No ano passado, autoridades de Gana, na África, alertaram mulheres grávidas para que não consumissem pílulas clareadoras que contivessem o antioxidante glutathione. Elas estavam consumindo o produto com a expectativa de que elas pudessem clarear a pele do bebê que estavam gestando. (Informação verbal, NATARAJAN, 2019)

Outro exemplo de contradição que se aproxima mais do caso de *Karine*, é o processo de embranquecimento experienciado por Michael Jackson. Em meu processo criativo, apago as texturas despigmentadas, da pele de Karine, para evidenciar a sua cor de pele negra. Michael Jackson, remou em águas contrárias, apagando a sua cor de pele retinta para assumir uma outra cor, a branca. Em 1993, ele revelou ao vivo no programa da apresentadora Oprah Winfrey que havia se tornado branco por um problema de pele, vitiligo, o que foi confirmado por seu dermatologista.

Segundo o biógrafo que acompanhou o tratamento de Jackson, quando se tem vitiligo é normal despigmentar as áreas que permanecem intactas, um procedimento meramente estético. Surgiram dúvidas sobre o real motivo do seu embranquecimento, seria uma aceleração do vitiligo ou uma vontade de deixar de ser um homem negro? O excesso de cirurgias plásticas que mudaram radicalmente a sua aparência, colocava em jogo o seu desejo de se tornar um homem branco.

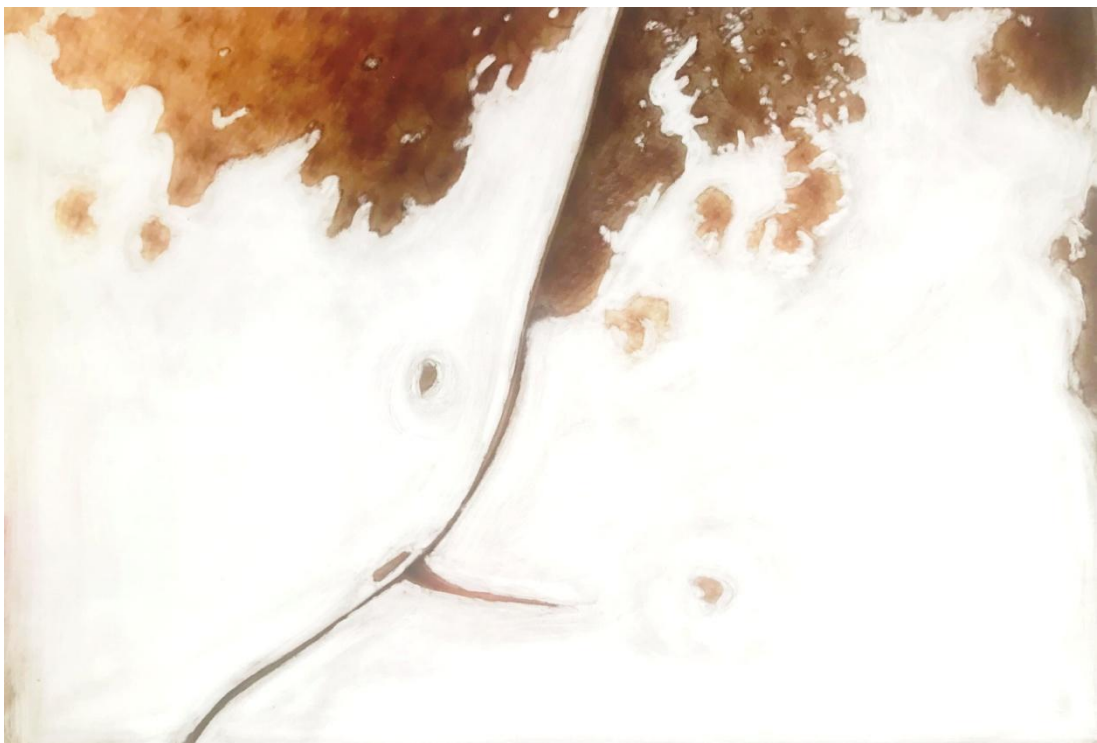
²⁵ Verbete Os perigosos tratamentos para clarear a pele que fazem sucesso na Ásia e na África, de Swaminathan Natarajan”. Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-48862472>> Acesso em 09/09/2020.

Curiosamente, ao pesquisar o caso de Michael Jackson, descobri que ele fez um tratamento com laser e hidroquinona. A hidroquinona é muito utilizada em cremes para o clareamento da pele, sendo um dos principais compostos que destrói a nossa capacidade de produzir melanina, causando um clareamento irreversível. Esse mesmo composto orgânico também é utilizado na revelação de fotos. Seria ele um composto metafórico que retira e revela cores.

Diferentemente do cantor, Karine, ainda pequena, frequentou vários médicos na tentativa de reverter o vitiligo levada por sua avó às consultas, mas ao completar a idade adulta, parou de fazer tratamento e assumiu o aumento cartográfico da sua despigmentação, tendo em sua consciência a certeza da sua negritude.

Durante o processo criativo, ao retirar as texturas visuais mais claras da imagem fotográfica da pele de Karine, evidenciei as partes mais retintas, pois o contraste cromático fortalece. Karine, apesar de ter a pele despigmentada, se afirma como negra. Abrem-se, aqui, sendas para o entendimento da autoidentificação como caminho viável para a afirmação identitária.

Figura 70 — Obra da série *Apagamento*..



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Figura 71 — Obra da série *Apagamento II*



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Por outro lado, esse fenômeno também se afirma do ponto de vista da hetero-identificação²⁶, uma vez que, diante das estruturas sociais do racismo, e do seu enraizamento no processo histórico, na perspectiva de que quanto mais retinto você é, mais negro você se torna. As imagens também simbolizam o apagar do corpo negro na arte, pois qualquer fragmento na pele de Karine é negro, não importando se ele é despigmentado ou não. Ela nasceu retinta e só aos seis anos sua cor modificou. A cor não seria espelho da sua identidade.

²⁶É a caracterização feita pelo outro com relação as cores da pele.

“Abordadas as questões fundamentais acerca do direito à (dever de) proteção contra a falsidade de autodeclarações raciais, em sede de considerações finais, não se pode deixar de tecer algumas observações acerca da atual normatização a respeito do tema, cujas bases consagraram parte dos entendimentos que já vinham sendo defendidos pela autora. A recente Portaria Normativa nº 4, de 6 de abril de 2018, da Secretaria de Gestão de Pessoas, do Ministério do Planejamento, Desenvolvimento e Gestão – que revogou a Orientação Normativa nº 3, de 1º de agosto de 2016 – passou a regulamentar o procedimento de heteroidentificação complementar à autodeclaração dos candidatos negros, para fins de preenchimento das vagas reservadas nos concursos públicos federais, nos termos da Lei nº 12.990, de 9 de junho de 2014. Embora tenha aplicação restrita aos concursos públicos federais, o documento tem servido de parâmetro para concursos estaduais e municipais, bem como para universidades”. Heteroidentificação e cotas raciais: dúvidas, metodologia e procedimentos. Verbete Heteroidentificação e cotas raciais :dúvidas metodologias e procedimentos. Disponível em <https://www.defensoria.sp.def.br/dpesp/Repositorio/39/Documentos/Heteroidentificacao_livro_ed1-2018.pdf> Acesso em 09/09/2020.

Figura 72 — Obra da série *Apagamento II*



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Figura 73 — Obra da série *Apagamento II*



Fonte: arquivo pessoal (2019)

No âmbito das relações raciais, compartilho do discurso Grada Kilomba (2013) quando ela afirma²⁷ que:

Branco não é uma cor. Branco é uma definição política que representa históricos privilégios sociais e políticos de certo grupo que tem acessos às estruturas dominantes e instituições da sociedade. Branquitude representa a realidade e história de certo grupo. Quando nós falamos sobre o que significa ser branco, então falamos sobre políticas e absolutamente não sobre biologia. Assim como Negro corresponde a uma identidade política que se refere à historicidade das relações políticas e sociais, não à biologia. Como sabemos,

²⁷ Entrevista conduzida por Stefani Hirsbrunner do African Times (2013). Disponível em: <http://gradakilomba.com/interview-1/>. Acesso em 24/08/2019.

há pessoas negras cujas peles são claras, outras cujas peles são escuras, outras cujos olhos são azuis. É a história política junto às realidades que constroem tais termos. (KILOMBA, 2013)

Ao deslocar para outras proposições artísticas que discutem sobre a cor e o racismo, podemos exemplificar a obra do artista Titus Kaphar (2017) que também trabalha com o apagamento como processo criativo. Ele usa tinta branca sobre réplicas de pinturas antigas; apagando figuras consideradas brancas, evidenciando, assim, o corpo negro. No palco do TED talks²⁸, durante uma conversa em 2017, protagonizou um final dramático, ao pegar uma grande escova de tinta e começar a interferir na réplica de uma pintura de Frans Hals do século XVII. Assim, as figuras que representam pessoas brancas, presentes na pintura, foram cobertas com grandes pinceladas de tintas branca, deixando a figura de menino negro como destaque no centro da composição.

Figura 74 — Obra sem título. Titus Kaphar. 2017



²⁸ TED TALKS é uma série de conferências realizadas na Europa, na Ásia e nas Américas pela fundação Sapling, dos Estados Unidos, sem fins lucrativos, destinadas à disseminação de ideias. Suas apresentações são limitadas a dezoito minutos, e os vídeos são amplamente divulgados na Internet. Assim disseminando as ideias ou os pensamentos dos jovens. Para ler mais Disponível em <[https://pt.wikipedia.org/wiki/TED_\(confer%C3%A2ncia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/TED_(confer%C3%A2ncia))>. Acesso em 09/09/2020

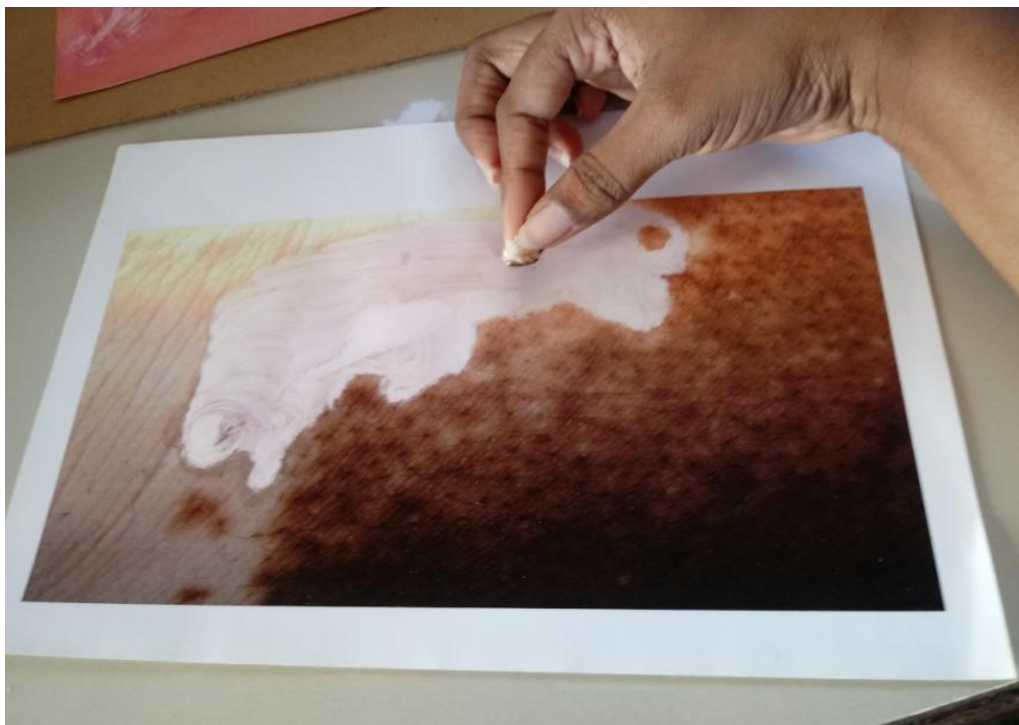
Fonte: divulgação

Ao propor o apagamento, mudando o olhar do espectador para o menino, que acredita-se ser o servo da família, Kaphar traz em foco indivíduos que muitas vezes são deliberadamente ignorados no registro histórico por razões que incluem raça, gênero ou classe. Tecnicamente o que difere os nossos trabalhos é que eu parto da fotografia e retiro o pigmento com o thinner para alcançar o apagamento e evidenciar a cor marrom na recomposição da imagem. Já Kaphar, parte de uma réplica de pintura, sobre a qual adiciona tinta branca em alguns personagens para evidenciar o corpo negro refazendo a imagem. Eu retiro a tinta, ele põe a tinta. O meu processo criativo se dirige a formas orgânicas, abstratas, enquanto o de Kaphar tangencia as formas figurativas. Contudo, ambos pretendem questionar as formas de representação do corpo negro na arte.

4.3A COR COMO RESISTÊNCIA

Ao apagar algumas imagens, percebi que com o tempo algo estranho acontecia, as partes apagadas estavam ganhando cor novamente, um ato de resistência do pigmento que aos poucos foi se tecendo, gerando novas tonalidades sem deixar o papel sem vida.

Figura 75 — *Apagamento/resistência*. Experimento IV.



Fonte: arquivo pessoal

Apesar da insistência, o thinner não venceu a batalha. Poderia a cor simbolizar metaforicamente a resistência do negro ao processo histórico?

Figura 76 — Obra I da série. *Resistência*



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Figura 77 — Obra II da série *Resistência*.



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Figura 78 — Obra III da série *Resistência*.



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Não sei o motivo pelo qual o toner persistiu. Não me cabem explicações químicas, mas por eu ter gostado do efeito criei uma reflexão sobre o acaso desse processo criativo. Só tenho a agradecer a *Olorun* pelas reflexões que me possibilitam, por plantar tantas sementes no meu *Orí* inquieto. Senti que a cor, quando voltou ao papel, passava a representar a resistência da pele negra simbolizada artisticamente. Era isso que a experiência em ateliê queria me dizer, pois ela pertencia a um corpo atemporal, que não desistiria das suas origens, se teceria quantas vezes fosse necessário, e por isso me convenci com a sua silenciosa resposta finalizando, assim, a série *Resistência*.

5. CAPÍTULO III: PALETA EPIDÉRMICA TEMPORAL- PET: COR DE PELE E AFETIVIDADE EM UMA FAMÍLIA INTER-RACIAL.

*Nós morremos.
Esse pode ser o sentido da vida.
Mas nós fazemos a linguagem.
Essa pode ser a medida das nossas vidas.*

(Toni Morrison)²⁹

Durante a infância, fazia parte da nossa rotina banharmo-nos nas águas salgadas da Ilha de Itaparica, na Bahia. Tia Edith sempre levava todas sobrinhas e sobrinhos à praia. A que mais frequentávamos era a praia da Norlá. Quando a maré estava baixa, caminhávamos até o distrito Ponta de Areia, banhado pelas águas mais cristalinas da Baía de Todos os Santos. Eu ia pulando, chutando a areia e catando conchas, desprezando o cansaço da distância percorrida. Sempre passávamos na barraca Zé Olodum ou na casa de Domingos dos Santos, para visitá-lo. Ele, Sr. Domingos, foi um grande amigo de meu avô Ary, em vida, já que além de serem irmãos na religião do candomblé, eram compadres em batismos na religião católica. Depois da morte do meu avô, o Sr. Domingos passou a nos orientar espiritualmente no culto a *Egungun*.

Ele tinha um carinho especial por mim e era recíproco. Sempre que me via, perguntava qual profissão eu teria quando me tornasse adulta. Num dos nossos encontros, recebi das suas mãos uma conta marrom, de lansã, seria aquele colar uma proteção. Neste dia, Sr. Domingos tentou me ensinar os passos da dança de lansã. Pedia para que eu repetisse seus movimentos e eu tentava imitá-lo com as mãos apontadas para o céu e os pés fora do chão. Na volta para casa, Tia Ditinha me disse que ele havia se equivocado, porque a conta que Sr. Domingos havia entregado a mim deveria ser dourada, já que, segundo ela, eu era filha de *Oxum*. Nesse momento, a minha cabeça se dividiu. Porém guardei comigo a conta, alguns passos e uma profecia de que um dia eu receberia um sinal do *Orun* que me faria cultuar a minha ancestralidade e conciliá-la com a minha futura profissão.

²⁹ Toni Morrison no discurso proferido ao receber o Nobel Literatura (1993). Fonte: Cia das Letras. Ler mais em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/toni-morrison-premio-nobel-de-literatura-morre-aos-88-anos/>

Ele faleceu em 2004, três dias depois do meu aniversário de 15 anos, deixando uma saudade imensa. Tia Ditinha desacertou, ele tinha razão em tudo que me disse naquele dia. Quanto ao sinal do *Orun*, só vim entender o que isso significava quando me mudei para Salvador. Ao atravessar o mar e ficar distante fisicamente do candomblé, passei a sentir falta das festividades, do cotidiano na roça, das pessoas, do meu território de origem que cheirava a magia. Foram esses motivos que fizeram com que eu procurasse por outros espaços, que me fizesse sentir acolhida e protegida. Chegando à Universidade, encontrei o Museu Afro Brasileiro da UFBA - MAFRO, local que foi importantíssimo em meu reconhecimento enquanto mulher negra e artista, onde tudo iniciou...

Ao MAFRO,

Quando te conheci, indicada pelo professor Sybine, ao entrar em umas das suas salas, e encontrar entalhados em cedro (por Carybé) as representações de Babá Agboulá e os Orixás, eu percebi que serias a minha morada. Você me proporcionou o que nenhum espaço de Salvador, até então, tinha me proporcionado. A certeza de que tudo que eu gostava, via e contemplava em meu território de origem, era tratado fora daquele espaço com relevância e amor.

Os meus olhos brilharam quando eu percebi que Babá Agboulá existia para além do Ilê Agboulá. Ele era retratado na arte, e que as pessoas que vissem a sua imagem e, conhecessem a sua história ancestral, o levariam junto em suas memórias, talvez efêmeras, talvez eternas. Devo a ti a certeza de que a arte é uma ferramenta política extraordinária. Eu nunca tinha pensado dessa forma, pois nunca tinha visto algo como você em Itaparica, não tínhamos e ainda não temos espaços que salvaguarda a memória do nosso povo. Esse é um dos motivos que te faz tão importante para toda a população negra, você ser um espaço de afirmação e resistência.

Não posso dizer que a UFBA não me deu presentes, tu és um dos maiores. Apresentou-me não só a história dos meus antepassados, como se tornou um espaço de oportunidades, amizades e afeto. Durante quase seis anos, você foi cuidado por uma equipe que te tratava com ternura. Graça, Zinalva, Áurea, Bira, Rafael, Beth Luz, Cremilda, Geancarlos, Telma, Milena, Marlene, Ed, Emília, e outras/os, e foi ao lado

dessas pessoas, essa nova família, que consegui construir uma história de ternura e aprendizado com o seu acervo e público visitante.

O tempo que passei contigo foi à retribuição do que me ofertava. Dava-me energia para continuar e, por esse motivo, iniciei uma luta para que outros estudantes, inclusive da UFBA, que não sabiam da sua existência, tivessem consciência do quanto você era especial.

Além de me mostrar a arte que o meu íntimo queria conhecer, você abriu os meus caminhos. Me apresentando pessoas que me ajudaram na minha caminhada espiritual e profissional. Foi dentro de ti que conheci um Ogan, que ao ouvir o meu sobrenome e a minha ligação com a religião, me levou ao Ilê Asé Ogum Alakayîê, terreiro familiar anteriormente citado, nunca tinha conhecido por proibição do meu avô que não aceitava a homossexualidade do seu irmão e não queria ver os seus descendentes iniciados no culto a Orixá. Local que ao conhecer, nunca mais abandonei, sendo iniciada e levando quase toda a minha família paterna a frequentar e cultuar Ogum Oromina novamente.

Obrigada, por me fazer compreender a arte e a religião do candomblé como as medidas da minha vida que se entrelaçam, fazendo com que a minha existência ganhe sentido. Você foi uma escola, onde aprendi além de técnicas artísticas e teorias afrocentradas, a ser um ser crítico, sensível, profissional e acima de tudo uma mulher negra. Que entende a sua cultura, e enxerga criticamente a estrutura social imposta pelo sistema colonial do país.

Adupé!

Relatar a passagem pelo MAFRO é essencial para o entendimento do meu processo criativo, pois algumas referências artísticas e teóricas que utilizo, conheci no museu. Foram elas, juntamente com as trocas de experiências, compartilhamentos de memórias e afetos vividos também no espaço museológico, que embasaram o meu fazer artístico e tornaram o meu trabalho autobiográfico. Segundo Wanner³⁰,

³⁰ WANNER, Maria Celeste de Almeida. Artes Visuais - Método Autobiográfico: Possíveis Contaminações. In: 15º Encontro Nacional da ANPAP, 2006, Salvador. ARTE:LIMITES E CONTAMINAÇÕES. SALVADOR: ANPAP, 2006. v. 02. p. 52-59

Se tanto na ciência como na arte contemporânea a desconstrução de conceitos estabilizados colaboraram para o surgimento de uma nova ideia de realidade social, esta realidade só vai ser entendida através da experiência humana no seu percurso vital. E se a ideia de que a criação é uma resposta do indivíduo em seu encontro com seu próprio mundo interior e exterior, trabalhar com a poética individual abordando alguns aspectos do método autobiográfico pode ser um trabalho com resultados surpreendentes. (WANNER, 2006, p. 52)

A vivência no museu e as reflexões das minhas relações familiares, fez com que eu adquirisse um refinamento crítico com relação à minha existência enquanto sujeito, sujeito-artista esse encontro refletiu em minha produção. A exemplo, a obra que foi construída tendo como ponto de partida a catalogação de cores encontradas na pele da minha família paterna. Essa catalogação foi iniciada no período em que eu era arte-educadora no MAFRO e aluna da graduação da Escola de Belas Artes da UFBA. A vontade em pesquisar e discutir questões raciais a partir das cores da minha família paterna impera desde a infância. Destaco o fato de ter conhecido Tia Vandete na graduação, única irmã de meu avô de quase 80 anos, que passava suas tardes me contando sobre a sua infância e do quanto seus irmãos tinham batalhado na vida para terem dignidade, principalmente por serem originários de uma família negra. Ela me apresentou novas versões de histórias familiares e me relatou problemas que me ajudaram a desromantizar as nossas relações familiares. Suas histórias se somavam às conversas cotidianas do público negro visitante do MAFRO que sempre me contava experiências de racismo vividos no cotidiano no trabalho, na escola, na rua, ou até dentro da própria família, de forma muito frequente.

Foram esses e outros episódios, vividos no MAFRO, na UFBA, no meu bairro e em família, que me mostraram o quanto era necessário abordar essas questões no mundo da arte, o que me fez iniciar uma pesquisa em artes visuais a partir das cores da pele da minha família paterna, orientada por Eriel Araújo, *Imagens da ancestralidade em tramas da pele* (2016). Assim, desde a graduação, percebi que minha pesquisa como artista aborda a cor de pele como uma construção social e seus desdobramentos poéticos.

A produção de imagens das cores da catalogação epidérmica familiar foi pausada com o desenvolvimento da obra Karine, nos capítulos anteriores fica evidente a importância dessa escolha e sua contribuição poética e conceitual para o

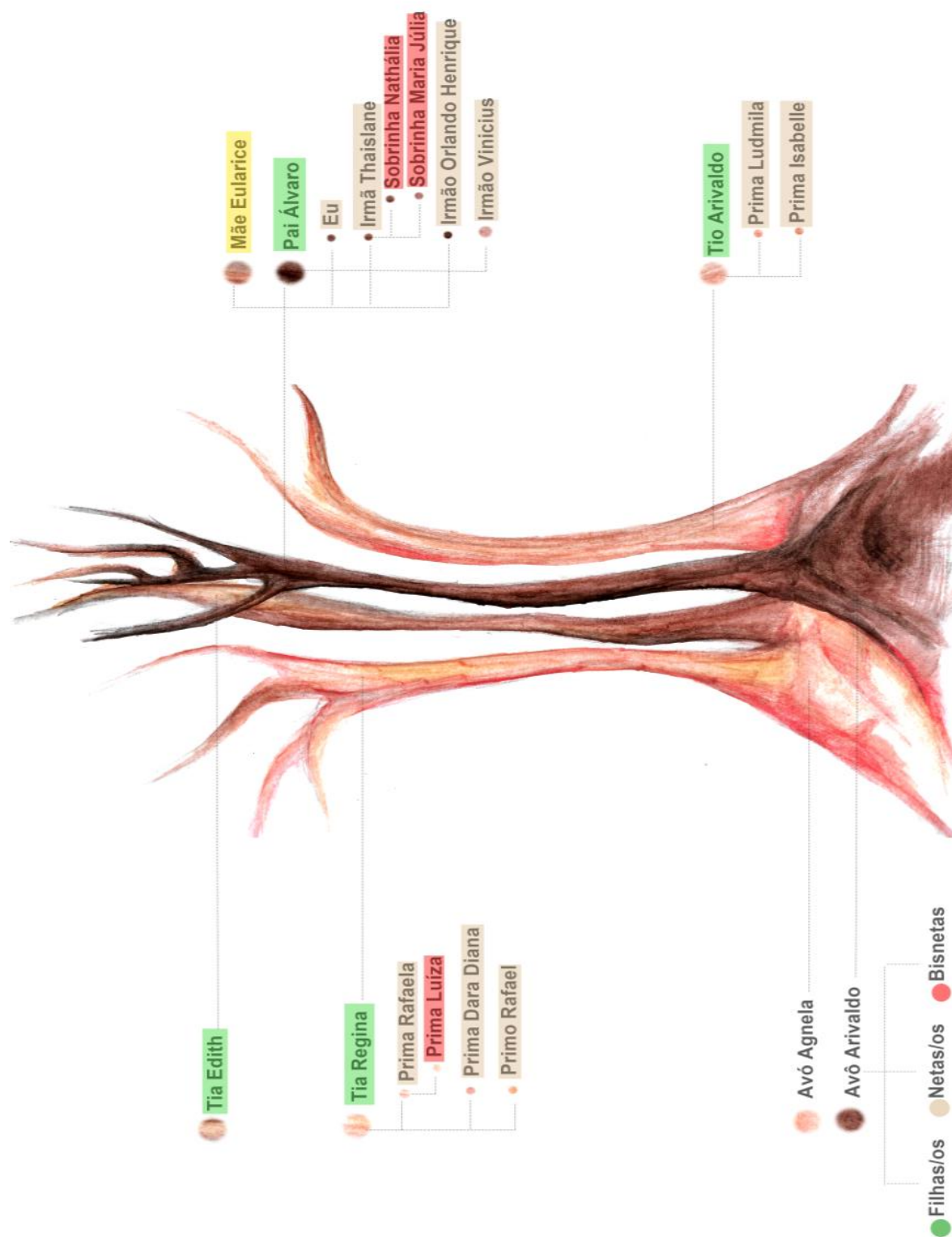
meu processo criativo. Porém, em paralelo a realização da obra Karine, outros trabalhos foram criados com os registros fotográficos feitos da modelo. Após a conclusão dessas obras, continuei a registrar as cores encontradas na pele da minha família paterna, dando origem a uma catalogação de cores que superou as minhas expectativas quanto a variedade e discussões poéticas e políticas sobre questões inter-raciais e afetividades.

A respeito dessa catalogação, ela nunca simbolizou a comprovação da miscigenação em minha família. Assim, não pode ser vista como uma análise da diversidade étnica em nossa raiz genealógica ou ser utilizada, por terceiros, para legitimar os discursos errôneos de romantização do Brasil como país das misturas e da democracia racial. O intuito dessa catalogação sempre foi encontrar o máximo de cores que cada corpo possuía e, a partir delas, criar trabalhos artísticos atravessados por debates sobre a construção social da cor de pele e o racismo usando diferentes técnicas. Com o amadurecimento desse processo criativo passei a entender aquela catalogação como uma paleta corporal histórica, a qual denominei de Paleta Epidérmica Temporal - PET. Uma paleta de cores e texturas epidérmicas, carregada de histórias, registrada fotograficamente em tempos específicos.

Imergindo nas águas da crítica em um ato de consciência e coragem, abracei o caminho percebido. Entendo a PET como mais do que um registro de cores que serviria para futuras produções artísticas, ela é, sobretudo, uma obra pronta.

5.1 PALETA EPIDÉRMICA TEMPORAL – PET

Figura 79 — Árvore Genealógica



Fonte: Acervo pessoal (2020)

Este desenho representa uma espécie de árvore genealógica, ela indica traços cromáticos do núcleo familiar paterno que teve a pele investigada durante a pesquisa. Meu avô Arivaldo e minha avó Ângela, se casaram no início dos anos 1960 e viveram juntos por 35 anos até 1995, quando meu avô faleceu, juntos tiveram duas filhas, dois filhos, seis netas, três netos e até o momento três bisnetas. As bisnetas Maju e Isabele não participaram do projeto *'Imagens'*, pois ainda não tinham nascido quando o realizei. Nesta árvore genealógica também está representada minha mãe, Eularice Gabriel dos Reis, dona da única pele que não descende dessa união inter-racial. A escolha em pesquisar a sua epiderme se deu pela vontade de registrar as nuances da mulher que me gerou, e como a sua presença influenciou na minha formação como sujeito.

A Paleta Epidérmica Temporal surge com a intenção de mostrar a variedade tonal da epiderme em contraposição à ideia de *cor-unidade* racial, definida por uma construção racial racista criando, assim, uma analogia poética entre as cores da PET e as relações de afetividade construídas dentro de famílias inter-raciais, como a minha.

É importante expor que na demonstração da pele como amalgama de cores diversas, durante todo o meu processo criativo a *cor unidade* é defendida, pois tenho consciência da sua importância na afirmação da identidade negra e consequentemente na luta antirracista. Sendo a cor unidade discutida na obra PET de forma artística e crítica, pois ao mudarmos a perspectiva do nosso olhar sobre a epiderme identificamos várias cores, podemos questionar as categorias dadas às cores de pele que tornaram a cor epidérmica um marcador da racialização de corpos negros. Para melhor compreensão da cor de pele como marcador da racialização dentro das famílias inter-raciais, Schucman e Gonçalves dizem,

O censo de 2010 apontou que 31% dos casamentos brasileiros eram inter-raciais, ou seja, aproximadamente um terço das uniões de nosso país acontece entre pessoas que se autotransformam como sendo de diferentes raças. Apesar de se tratar de grande parte da população brasileira, há ainda poucos estudos em nosso país na área da psicologia que procuram investigar de que forma se estruturam internamente as famílias brasileiras no que diz respeito às hierarquias raciais. Expressão de um paradoxo entre a pesquisa e a sociedade, são raros os estudos que falam, por exemplo, dos processos de racialização dos filhos de casais inter-raciais. Mais paradoxal ainda é pensar o dissenso entre a exaltação à ideologia da mestiçagem fortemente presente

no Brasil e a raridade de encontrar trabalhos contemporâneos que falem sobre a identidade “mestiça” no que tange à própria construção e experiência cotidiana dos processos de racialização destes sujeitos. (GONÇALVES; SCHUCMAN, 2017, p. 62)

A intenção desta pesquisa mostra o quão colorido é o nosso corpo, sem perder de vista que essa multiplicidade forma a cor unidade. Além disso, do quanto somos tratados de maneira diferente a depender da cor predominante, sendo as gradações das peles negras alvo de racismo e que essa diferença começa a ser sentida dentro de casa, na família, principalmente se essa for inter-racial, onde as comparações são constantes, ajudando na degradação ou positivação na constituição do sujeito³¹.

A escolha de desenvolver esta investigação, feita a partir da imagem da pele dos meus familiares, entre tantas coisas, ainda me fez perceber o quanto a ação do tempo contribui no número de cores das PETs. A temporalidade na epiderme, modifica-a constantemente, pois surgem novas texturas, ganha e perde cores com o passar dos anos. Assim, a percepção visual cromática da pele é muito mais do que um conjunto de cores que forma a cor unidade, pois a torna relacional, temporal e histórica.

No universo poético da obra PET, a variedade cromática registrada fotograficamente e apresentada nas paletas representa a interação entre as cores na epiderme, onde juntas constituem uma cor unidade. Dessas unidades surgem famílias formadas por seus membros geneticamente formados ou adotivos, constituída por camadas de emoções que podem se apresentar de forma positiva ou negativa, afetando a psique do sujeito e seu posicionamento social. Talvez seja importante considerar aqui a importância da religiosidade como elemento fortalecedor da condição do negro na nossa história. Dessa maneira, considero esses três fatores: cor da pele, raça e afetividade familiar, como norteadores do meu imaginário e processo criativo. Segundo Mandelbaum³²,

³¹Essa concepção parte de um artigo de Lia Vainer e Mônica Mendes Gonçalves, *Racismo na família e a construção da negritude: embates e limites entre a degradação e a positivação na constituição do sujeito*, que foi desenvolvido a partir dos dados coletados na pesquisa de pós doutorado *Famílias inter-raciais: Estudo Psicossocial das hierarquias raciais em dinâmicas familiares*, financiado pela FAPESP.

³² Mandelbaum, Belinda, apresentação in: Schucman, Lia Vainer. *Famílias inter-raciais: tensões entre cor e amor* (p. 17). SciELO - EDUFBA. Edição do Kindle.

[...] a cor da pele – ganha diferentes tons no imaginário dos membros da família, em função das tonalidades afetivas que colorem as relações. Cor e raça não são objetividades possíveis de serem classificadas por um olhar externo, mas manifestações expressivas do emaranhado de relações conscientes e inconscientes que urdem a tessitura familiar no interior de um contexto social historicamente marcado, no caso brasileiro, pela desigualdade racial e por um sistema de privilégios que tem a cor como um de seus principais marcadores. (MANDELBAUM, 2017.p.17)

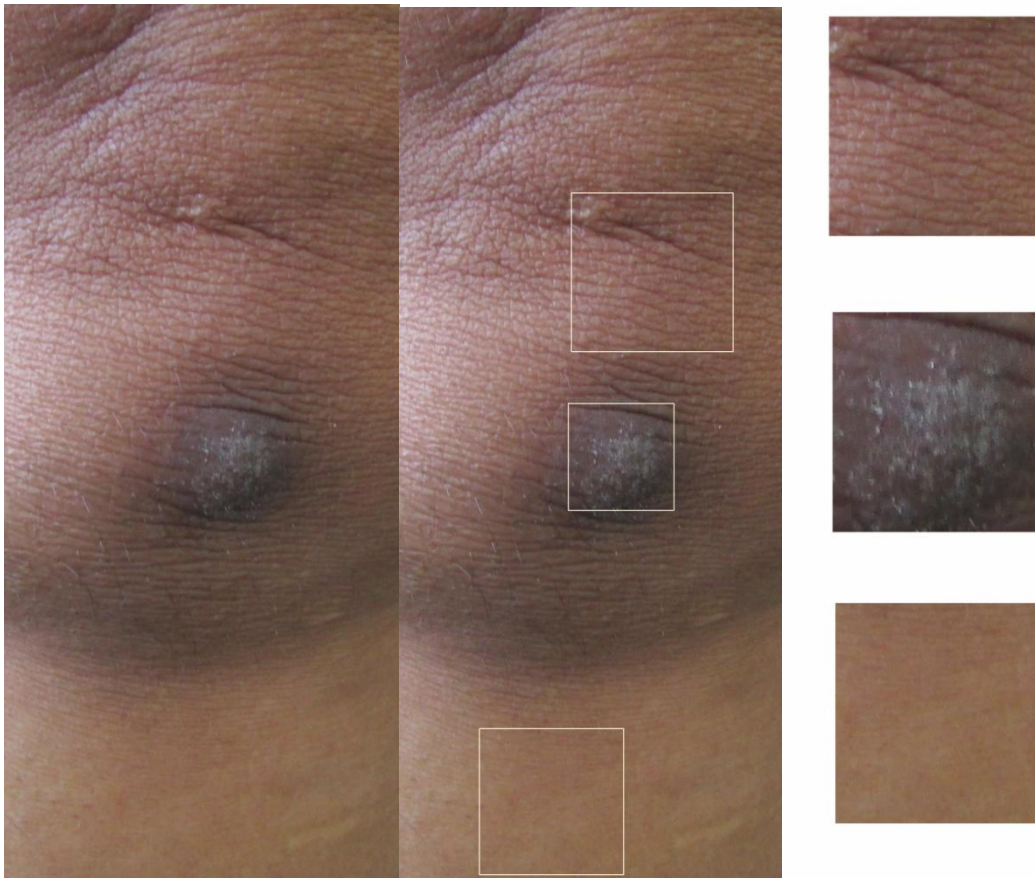
A PET é cor e histórias que apresenta matizes da experiência da vida de cada ser envolvido nesta obra, acompanhado por relatos e episódios de racismo cotidiano, vivenciados no ambiente familiar e social. Esses relatos partem das minhas observações sobre como as cores da pele são responsáveis pelo florescer da afetividade no meu seio familiar.

A PET foi organizada em núcleos familiares. Sendo eles, em primeiro lugar, a PET dos meus avôs que identifico como a base estrutural, em seguida: **núcleo 1** - Tia Regina, composto pelo registro fotográfico de sua pele, de suas filhas/o Rafaela, Dara, Rafael e de sua neta Luiza; **núcleo 2** - Tia Edith; **núcleo 3** - Tio Ary, composto por imagens de sua pele, e de suas filhas Ludmila e Isabele e o **núcleo 4** - Meu pai Álvaro, composto pelos registros fotográficos dele, da minha mãe, e de seus filhos, eu, Thaislane e Orlando; somado ao registros da peles de suas netas, Nathália e Maria Júlia.

Todas as fotografias das peles dos meus familiares que compõem a PET foram registradas por uma câmera semi profissional, durante o ano de 2018, sempre às 15h30min da tarde, horário em que na Ilha de Itaparica, temos a luz solar um pouco mais amena, a qual é possível fazer as fotos macros da pele sem a utilização de flash, aproximando o máximo dos tons vistos a olhos nus, sem causar tantas interferências nas cores devido a luz. Escolhi fotografar partes específicas do corpo que demonstravam diferenças de cores evidentes em cada corpo fotografado como: axilas, seios, joelhos, coxas, costas, mãos, pés, barrigas, cotovelos, nádegas e faces. Em alguns casos, essas áreas foram ampliadas, pois o objetivo da pesquisa compreende achar diferentes cores na epiderme de um mesmo corpo. Dessa maneira, o roteiro do registro fotográfico percorria outras áreas do corpo para mostrar sinais mais íntimos ou irregularidades congênitas na pele, além daquelas adquiridas com o passar dos anos.

A imagem abaixo é um exemplo do processo de registro, recorte e catalogação. A macrofotografia foi usada como método de captura visual dos detalhes corpóreos, áreas que evidenciam as diferenças cromáticas da epiderme. Logo após a investigação e o registro, as imagens são postas em um programa de edição chamado *PhotoScape*. Nesta etapa, as imagens não sofrem alterações digitais cromáticas ou formais, apenas são realizados os recortes dos diversos tons encontrados. Cada corpo/epiderme apresenta um conjunto de cores específicas, assim se formaram as PETs.

Figura 80 — Processo criativo, construção da PET de Tia Edith, fragmento do joelho.



Fonte: Acervo pessoal (2019)

Dentro da PET, defini as Cores Epidérmicas Temporais (que formam a cor unidade) pelo código CET e criei números que distingue a ordem cronológica dos nascimentos, iniciando desde minha avó Agneta (1) até a caçula da família, Maju (17). Com isso, por exemplo: o CET 1.28 é a vigésima oitava cor registrada da PET referente à minha avó Agneta.

O encontro da diversidade de cores em um só corpo confirmou minha hipótese que a epiderme é uma amálgama de cores que não sustenta a definição das categorias dadas como cores da pele: branca, amarela, pardo, preto, entre outras que tem uma construção social baseada em ideologias racistas, onde a cor da pele se apresenta como marcador da racialização apenas de corpos negros. Destarte, percebo que as pessoas não costumam enxergar a epiderme como um órgão colorido.

Nesse sentido, essa pesquisa, não nega a *cor-unidade*, mas a observa por outro ângulo: a de concepção da cor como unidade, pois a forma como as pessoas enxergam a cor da pele diz muito sobre o sentido social dos corpos negros, pelo fato da cor ser uma construção e pelo que ela significa no conjunto das relações raciais.

5.2 PET: A RELAÇÃO ENTRE AS CORES E A AFETIVIDADE

Segundo Wanner (2008):

Existem obras que são conscientemente autobiográficas, enquanto outras tentam resgatar alguns aspectos de sua vida. Através do método autobiográfico, a reconstituição de um passado [percurso de vida], o indivíduo é levado a exercer reflexões, ficando mais em contato do seu consciente, quer seja no plano individual, quer seja no coletivo. ” (opcit. p. 54)

Na obra PET, utilizo o recurso do método autobiográfico. É a recordação da minha infância, os meus traumas raciais, minhas relações afetivas, meus encontros com as molas propulsoras para criação da obra PET, que conceitualmente propõe reflexões em como a cor de pele se torna um marcador da racialização de corpos negros e um parâmetro de afetividade em minha família paterna.

As cores brotam e junto com elas questões. O branco e o negro dominam a cena que ajudam a construir o imaginário estético e ético dos corpos, sendo na maioria das vezes o negro marginalizado. E no ambiente familiar, a afetividade nos salva da racialização?

Através das Paletas Epidérmicas exponho minhas percepções sobre esses corpos familiares, analisando as experiências advindas dessa coletividade, propondo

um balanço entre a subjetividade e objetividade, pois a análise é feita por mim, mulher negra que fala de dentro de uma família inter-racial

5.2.1 ARIVALDO (AVÔ): A COR ANCESTRAL

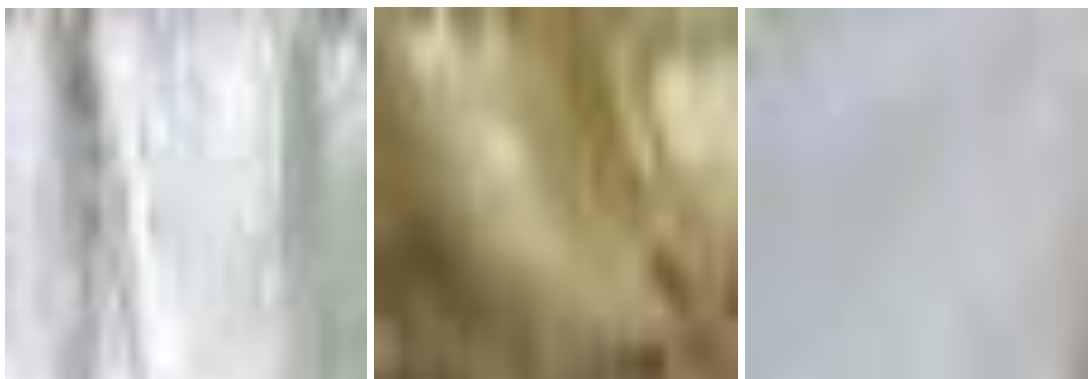
Figura 81 — Avô Ary



Fonte: Acervo pessoal (1995)

Sua pele negra desintegrou-se há 25 anos. Seguindo a filosofia Yorubá, voltou a ser terra e não deu tempo de registrar sua PET. Por esse motivo, não existe as cores da epiderme do meu avô Ary, mas existe as cores da sua pele ancestral, sua roupa no culto a *Egungun*.

Figura 82 — Cores da roupa do Egungun de meu avô Ary



Fonte: Acervo pessoal (2020)

Hoje, ele é assim. A sua negritude se revestiu de tecidos nas cores que representam os Orixás que o acompanhavam em vida, *Oxum* e *Oxalá*. O branco e prata de *Oxalá* e o dourado de *Oxum* compõem a estrutura física da sua roupa enquanto *Egungun*, pois a matéria do seu corpo físico está ausente. Não existe um negro enquanto cor, mas um negro enquanto ancestral.

Figura 83 — *Ibialá*. *Egungun* de meu avô Ary.



Fonte: Acervo pessoal (2009)

É a pele ancestral do meu avô, uma das minhas principais referências. A roupa de um *Egungun* é um objeto sagrado nas religiões de matriz africana, igualmente reconhecida como uma obra de arte. Confeccionado pelas mãos dos sacerdotes do culto ao *Egungun*, eles aprendem a costurar, desde cedo, as roupas que conectam os mundos dos vivos e dos mortos. Esse objeto deve ser Belo, para demonstrar a beleza e o poder que carregam os antepassados. No momento que um *Egungun* vem a terra para participar de um ritual, seja este de festividade ou fúnebre, uma das coisas que o *Egungun* sempre pergunta é se ele está bonito. E todos os presentes respondem: “*Odara pupo, Babá!*”: “Está muito bonito, Pai!”

Elaboradas minuciosamente, as roupas de um *Egungun* têm que conter camadas de tecidos e representações de signos da religiosidade Afro-brasileira. Muitas vezes essas roupas são ornadas com bordados, miçangas, búzios e espelhos. Depois de algum tempo de uso elas podem ser trocadas, por estarem velhas ora quando familiares ou simpatizantes resolvem presentear o antepassado com uma nova vestimenta. Quando isso acontece, a roupa antiga passa a fazer parte do acervo do terreiro de candomblé a qual pertence. Um acervo sagrado e secreto que a consagra como objeto sagrado e obra de arte.

A roupa *Egungun* de meu avô Ary, *Ibialá*, foi confeccionada por Tio Claudinho, seu filho caçula, o qual foi iniciado aos três anos de idade, e hoje com quase 40 anos é detentor do Asé³³ deixado por meu avô. Em 2016 criei a obra *Awo, homenagem ao vento, ao tempo e ao mistério* baseada na estrutura de *Ibialá*, foi uma instalação que fez parte da exposição *Imagens da ancestralidade em tramas da pele*, com a curadoria de Eriel Araújo, apresentada no MAFRO, em 2016. Uma ressignificação da sua pele ancestral de meu avô.

³³ O termo Asé significa energia, força. Pode se referir tanto a energia dinâmica que circunda o terreiro, como a própria casa de Candomblé em toda a sua plenitude.

Figura 84 — Obra: *Awo, homenagem ao vento, ao tempo e ao mistério*'. Instalação. Dimensões: 500 x 80 x 80 m.

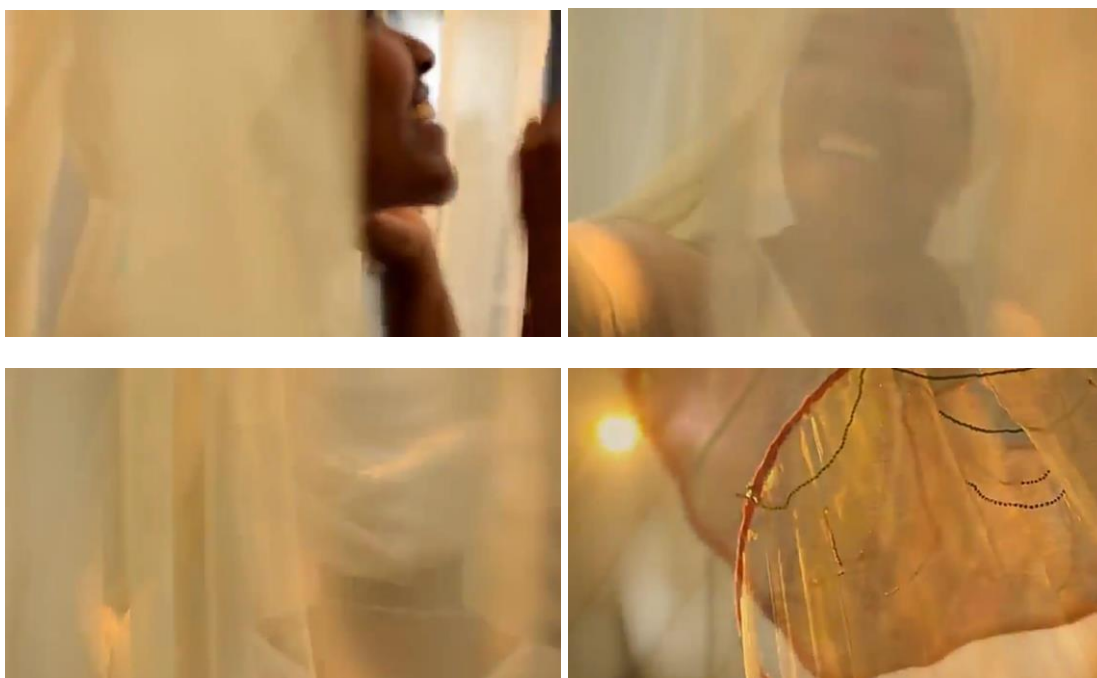


Fonte: arquivo pessoal (2016)

Foi preciso filtrar a estrutura estética da roupa *Ibialá* para dar origem a uma outra obra, agora em homenagem àquele que contribui para a construção das tramas ancestrais encontradas em mim. Não cabia a reprodução do *Egungun* do meu avô e sim de algo que represente a adoração que lhe tenho, numa metamorfose visual que me fizesse vê-lo sem expor suas características primordiais. Escolhi alguns elementos e procedimentos para alimentar a carga simbólica dessa obra, trabalhei com uma estrutura redonda de metal em forma de espiral, na qual pendurei tiras de tecidos transparentes, as extremidades foram bordadas a mão por mim, resolvi desenhar ferramentas de alguns Orixás como *Ogun*, *Oxalá*, *Oxum* e *Oyá* que faziam parte da trama religiosa de meu avô Ary. Outras qualidades desses orixás também estavam representadas pelos colares de miçangas coloridas que ornavam a parte superior da peça.

Possuindo cinco metros de altura, essa obra tornou-se uma instalação aérea, a poucos centímetros do chão. As partes de tecidos transparentes alcançaram meu objetivo, pois representam a leveza que eu sentia ao reencontrar o meu avô todas as vezes que pisava no Ilê Agboulá. Muitos adeptos do candomblé foram à minha exposição e todos fizeram das tiras, sua casa. Apesar de não ser a roupa de um *Egungun*, era evidente a semelhança e isso tornava aquela instalação um objeto sagrado para muitos, inclusive para mim, que me sentia abraçada por meu avô, ao entrar debaixo daquelas tiras e girar. Uma experiência que reúne arte, vida, espiritualidade e sentimentos afetivos.

Figura 85 — Frame do vídeo da mostra *Imagens*.



Fonte: arquivo pessoal (2016)

5.2.1.1 UM PASSADO PRESENTE

Meu avô Ary foi, e até hoje permanece sendo, de todos que me criaram, a primeira e única pessoa que perdi para *Ikú* (a morte). Quando corria sangue pelas suas veias, a nossa relação foi cheia de ternura, por este motivo cresci sem recordações negativas. Isso me fortalece. A sua ausência física alimenta a minha

memória, pois ela foi construída dentro de uma casa que me traz boas lembranças, coloridas, com perfeição.

Quando me tornei adulta, passei a observar criticamente as narrativas sobre meu avô Ary, construídas por meus familiares que me mostravam um ser humano imperfeito, como todos nós. Apesar deles não assumirem isso, pois não estão dispostos para enfrentar certas contradições da vida familiar e suas memórias afetivas. Porém, é importante expor que esse homem, o qual tenho tanto apreço, era machista em sua relação conjugal e preconceituoso com seu irmão Moacyr que era homossexual. Ter conhecimento disto, não me fez deixar de amá-lo, mas me ajudou a entender a complexidade humana e a construir um senso crítico com relação às pessoas.

A ele eu atribuo boa parte da minha formação enquanto sujeito. Quando vivo e até após a sua morte, aprendi com os seus erros e acertos. Sinto que a nossa conexão é ancestral, a nossa cor de pele também nos une. Mesmo os meus pais sendo negros, era o meu avô quem eu tinha como principal referência, por ele demonstrar preocupação com a diferença de tratamento de algumas pessoas para comigo e minhas primas. Ainda pequena eu percebia que alguns familiares e conhecidos tinham mais apreço à Rafaela, por ser branca, do que a mim e meus irmãos. Isso não passava despercebido por ele, acredito que por ter consciência dos traumas que o racismo pode ocasionar a alguém, principalmente na infância, ele se mantinha vigilante, tensionando e questionando a todo momento as relações raciais em nossa família. Dessa forma, meu avô vivia me comparando a sua mãe, Edith, e exaltando a minha beleza. Pedindo-me para que eu nunca alisasse os meus cabelos e que tivesse orgulho da minha cor e dos meus traços.

Meu avô era um homem negro que tinha consciência da sua negritude e escolheu se envolver somente com mulheres brancas e loiras. Inclusive, casou-se com uma mulher branca e loira, minha avó Agneta. Ele nunca foi exemplo de fidelidade. Segundo familiares, teve muitas amantes, todas loiras, exceto uma, Tereza, com quem teve dois filhos, Raimundo e Cláudio, que não foram registrados no cartório por ele. São esses filhos os que mais se parecem com ele fisicamente e traçaram o mesmo caminho religioso, do culto a *Egungun*.

Enquanto homem e sacerdote do culto a *Egungun*, meu avô Ary fez uso da educação patriarcal aprendida na sociedade e na religião, onde os homens normalmente vivem querendo provar sua virilidade e construindo relações poligâmicas. Dentro do culto essa realidade é naturalizada e acaba sendo justificada pela presença exclusivamente masculina nos postos sacerdotais e por Exu, orixá responsável pela sexualidade e fertilidade masculina, ser cultuado por eles. Segundo Tio Cláudio, “por ser um culto masculino, a energia do ser masculino, junto com a energia de *Exu* e as folhas sagradas utilizadas, faz nascer um encanto extraordinário que desperta o desejo nas mulheres. ”

As múltiplas relações afetivas estabelecidas pelos sacerdotes casados, ocasiona em muitos casos, o abandono parental. Sendo a maioria da comunidade negra, são as mulheres negras, como Tereza, que sofrem com a solidão. Creio que a escolha de meu avô em não assumir Tereza nem os seus filhos, era atravessada pelo fato dele ser casado e com uma mulher branca. Essa escolha em se relacionar apenas com mulheres brancas, seria fetiche, coincidência ou vontade de embranquecer? Para Fanon, o negro ao se envolver com uma mulher branca, visa o seu embranquecimento.

Da parte mais negra de minha alma, através da zona de meias-tintas, vem este desejo repentino de ser branco. Não quero ser reconhecido como negro, e sim como branco. Ora- e nisto há um reconhecimento que Hegel não descreveu- quem pode proporcioná-lo senão a branca? Amado-me ela me prova que sou digno de um amor branco. Sou amado como um branco. Sou um branco. Seu amor abre-me o ilustre corredor que conduz à plenitude... Nestes seios brancos que minhas mãos onipresentes acariciam, é da civilização branca, da dignidade branca que me aprio... (FANON ,2018, p.69.)

Segundo Tia Edith, meu avô era um desses negros que buscava dignidade num corpo de pele branca. Ela acredita que ele não tinha vontade de ter outra cor, pois tinha muito orgulho das suas raízes, mas que gostaria de pertencer ao mundo do branco. Muito por perceber que a diferença racial lhe deixava em desvantagem, já que sentia em sua pele o quanto o homem negro era desumanizado e desprivilegiado nessa sociedade racista. Foi essa desumanização que o influenciou a abandonar o curso de medicina, aos 25 anos de idade. Ele desistiu, porque era tratado de maneira discriminatória e por não concordar com a ideologia da academia na década de 1930. Para minha tia, a comprovação do desejo dele pela inserção ao “ mundo branco” seria

o seu envolvimento com mulheres brancas e sua aparição em público com a minha avó e os seus filhos, todos mais claros que ele.

Não tenho como aprofundar as nuances comportamentais e afetivas de meu avô, pois as minhas memórias são de quando eu era criança. Contudo, minhas lembranças de momentos vividos e pelas narrativas ouvidas, a cor da pele era sim um parâmetro de afetividade para ele. Eu fui sua primeira neta negra, a quem ele auxiliou no fortalecimento identitário e no auto reconhecimento como mulher negra. Quanto à sua predileção por mulheres brancas, acredito que devia lhe despertar mais desejos e também simbolizar uma ascensão social.

5.2.2 AGNELA (AVÓ)

Figura 86 - Agnela (Avó). Cor unidade



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Minha avó Agnela nunca imaginou outro caminho para sua vida, assim como muitas mulheres da sua época, ela sonhava com um amor romantizado, casar e ter filhos. Enxergava e até hoje enxerga o casamento como uma união na qual a mulher tem que ser subserviente ao marido. Pensando que para além da relação sexual, o homem procura casamento para ser cuidado e que a mulher tem que fazer jus ao ser escolhida por este. Completa a isso o fato de que para ela, uma mulher exemplar, além de cuidar do marido, tem que cuidar bem dos filhos e da casa. Uma visão de mundo inerente, principalmente às mulheres brancas. Essas mulheres seguem a ideologia da feminilidade do século XIX, “que enfatiza o papel das mulheres como mães protetoras, parceiras e donas de casa, amáveis para seus maridos” (DAVIS, 2016, p.18). Essa maneira de pensar fez com que ela aturasse um casamento nos moldes do século XIX, pois apesar de momentos felizes que minha avó compartilhou

com seu marido, ela teve muitas amarguras e tristezas por saber das relações extraconjugais do meu avô.

Eu cresci perguntando para minha avó sobre a sua relação com o meu avô, ela sempre o elogiou pelo pai que era, por ser um homem honesto, inteligente e por ser amoroso. Entretanto, uma vez, ela me falou, com rancor, que se sentia como uma escrava branca dele, pois fazia tudo, cuidava dele e dos filhos. Contudo, isso não fazia com que ele repensasse as suas traições, porque em sua visão, ele a tinha como um troféu. Minha avó Agneta declarou que todos os amigos da família ficavam o elogiando por estar casado com ela (uma mulher loira) ou perguntando, entre risos, o que ela tinha visto “naquele negro”. Como ele sempre estava presente nesses momentos, se envaidecia, retribuindo sorrisos e afirmando que era um homem de sorte. Minha avó até hoje usa a sua aliança de casamento. Depois do falecimento do meu avô, decidi não mais se casar. A memória que tenho dela se constrói a partir daqui, da perda do meu avô, quando me apeguei a ela, enquanto imagem do amor.

Durante todos os anos que morei com a minha avó loura, eu penteei o seu cabelo liso e branco. Me encantavam os fios, a maneira com que a escova deslizava e a forma que as mechas caíam. Além do ritual de pentear os seus cabelos e orná-los com vários penteados, eu tinha fixação pelos seus olhos, sempre pedia que ela me olhasse e encantada observava sua íris esverdeada com hachuras cor de mel. A admirava, mas nunca desejei ser igual a ela.

Ela sempre dizia para nós, minha irmã e eu, que a fotografássemos, pois um dia iríamos nos casar e se tivéssemos um filho branco de olhos claros, poderíamos provar a quem ele tinha “puxado”. Eu achava engraçado, principalmente por saber que a possibilidade disso acontecer era mínima. Além disso, essa não era a minha vontade, eu não falava para não magoar. Eu desejo que a minha filha ou filho tenha a cor dos olhos e da pele do meu avô.

Infinitamente carinhosa, ela estava a todo o momento nos abraçando, beijando ou brincando. A matriarca que era extremamente preocupada com todas/os, dizia constantemente que não fazia distinção entre as/os netas/os, mas em vários momentos, provou o contrário. Foi na adolescência que passei a notar isso. Muitos

episódios ocorreram, até que eu chegasse à conclusão de que tanto a minha família paterna (inter-racial) quanto materna (totalmente negra), são espaços de hierarquização racial. Como o foco são as relações construídas dentro da minha família paterna, a experiência vivenciada com minha avó paterna é um dos exemplos de que o seio familiar é espaço de amor, mas também de poder e racialização.

Quando eu ou meus irmãos brigávamos com Rafaela, nossa prima, era perceptível que existiam predileções e que o fato dela ser branca, parecida com minha avó, a favorecia. Minha avó sempre ficava ao seu lado, eu estando certa ou errada. Eram brigas por motivos bobos, mas frequentemente, enquanto eu estava dentro do quarto, empurrando a porta para que Rafaela não entrasse, era minha avó que a ajudava nas ofensas verbais, proferindo apelidos racistas, como “tanajura” por causa da minha cor e tamanho das nádegas, “cabelo de arapuá” pelo volume e textura do meu cabelo, etc. Essa interferência doía mais do que golpes físicos. Era difícil encarar a realidade, apesar de eu e Rafaela sermos suas netas, somente o meu fenótipo era motivo de piadas.

Rafaela não só era defendida por ela como também por Tia Regina e Edith, mantendo sempre tratamentos diferenciados. Um dos tratamentos que mais me chocava era que minha prima escolhia a comida que queria comer. Algo que eu e meus irmãos nem cogitávamos em fazer, pois os nossos pais eram conscientes da sua realidade e não permitiam tais escolhas. Receosos de que crescêssemos assim e descobríssemos que a nossa condição era outra, minha mãe sempre conversava conosco para que entendêssemos que a escolha da comida era um privilégio e que tínhamos que comer o que tinha, pois muitas pessoas nem tinham o que comer. O fato de Rafaela ser branca, ser a primeira neta e ser detentora do poder aquisitivo (uma pensão paterna) que ajudava no sustento da família, fazia com que se tornasse o centro das atenções.

Minha avó e minhas tias faziam o que podiam para que a gente não sentisse que existia diferença. Eu e meus irmãos estudamos nas mesmas escolas que Rafaela, ganhamos muitos brinquedos, claro que em proporções menores daqueles recebidos por Rafaela. Andávamos bem vestidos, éramos amados, porém existiam diferentes níveis de amor. Rafaela era a intocável, aquela que não ouvia “nãos”, a que

era sempre servida, a bela e sensível. Além dela, seus irmãos Dara, Diana e Rafael também ocuparam esse espaço de privilégios. Apesar de não serem brancos e loiros, como Rafaela, tinham a pele bem mais clara que a minha. Assim, é possível concluir que a cor da pele e os traços físicos são parâmetros de afetividade, mesmo numa mesma família. Tanto que os mais favorecidos, dentro das famílias inter-raciais, são os que se aproximam esteticamente dos padrões da branquitude. Hoje, são as bisnetas de minha avó, Ludmila (não branca), Nathalia (negra) e Luiza (loira) que também representam a pluralidade tonal das epidermes da família. E as tensões raciais continuam.

No dia em que cheguei na casa da minha vó Agnela para fotografar a sua pele e expliquei o que eu iria pesquisar, ela revelou que nunca entendeu o racismo e que nunca havia tratado com diferença seus filhos e netos. Seus olhos se encheram de lágrimas quando a lembrei de alguns episódios da minha infância e adolescência e do quanto eles me traumatizaram. Muitos momentos de discriminação ela não se lembrava, outros ela se desculpou, declarando não saber que eram falas negativas. São nesses momentos que percebemos o quanto o racismo está enraizado na sociedade brasileira e o quanto as falas racistas são naturalizadas. Não a culpo, pela idade que hoje tem e pela dificuldade de perceber as variantes que nos machucam, mas sigo estabelecendo trocas, educando as meninas da família, principalmente Nathalia e Maju (que são negras), tentando criar um ambiente onde elas cresçam sem traumas.

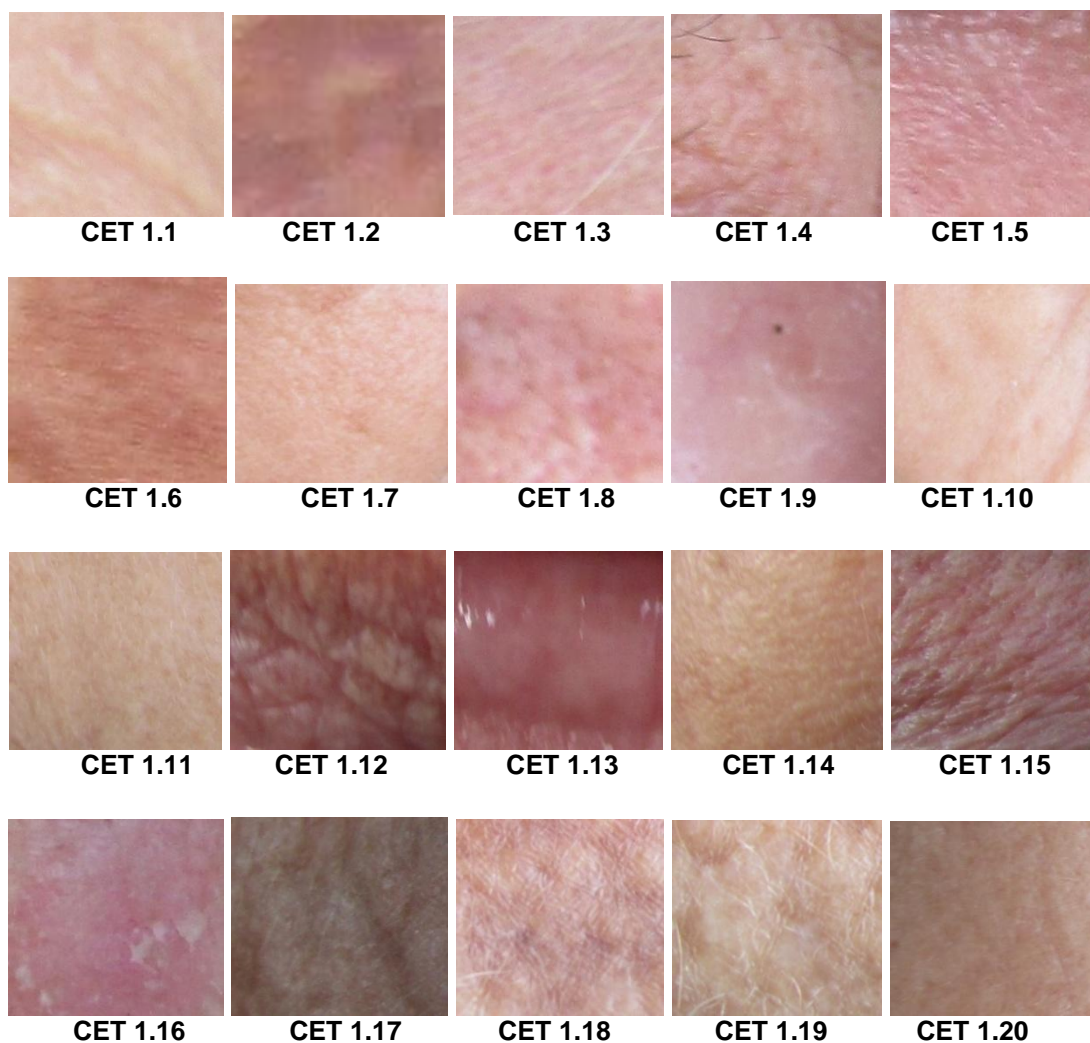
Com 80 anos de idade, vó Agnela apresenta sua pele que conheceu alegrias e sofrimentos, ganhou diferentes cores com o passar do tempo, perdeu muitas outras cores também. No momento registrei uma soma de 64 tons em sua pele. As cores das áreas protegidas por roupas, como seios, barriga e coxas, se diferem das do rosto, braços, e pernas, sendo aquelas protegidas do sol e agentes naturais muito mais claras e menos texturadas. As pernas apresentam muitos vasos, que dão um tom azulado para a sua epiderme. O maior percentual da sua cor de pele está entre os tons de rosa, lilás e pérola. Todas essas cores somam sua vida, os anos que passou carregando água na cabeça debaixo do sol quente sem utilizar protetor solar. As suas cicatrizes por quedas, seus traumas maternos, seus vasos nas pernas

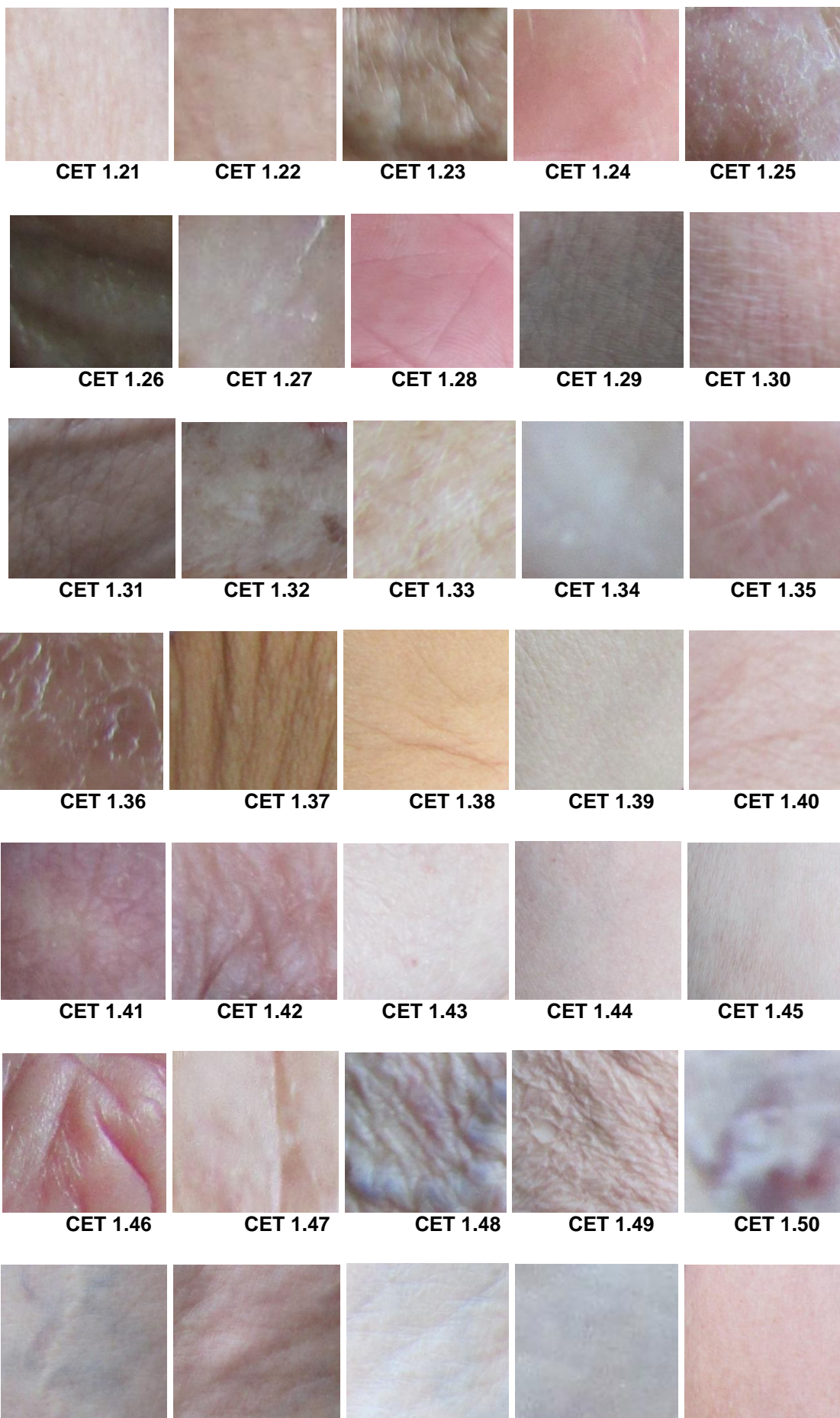
ocasionados por ficar muito tempo em pé fazendo trabalhos domésticos, respostas da sua vida e a sua idade.

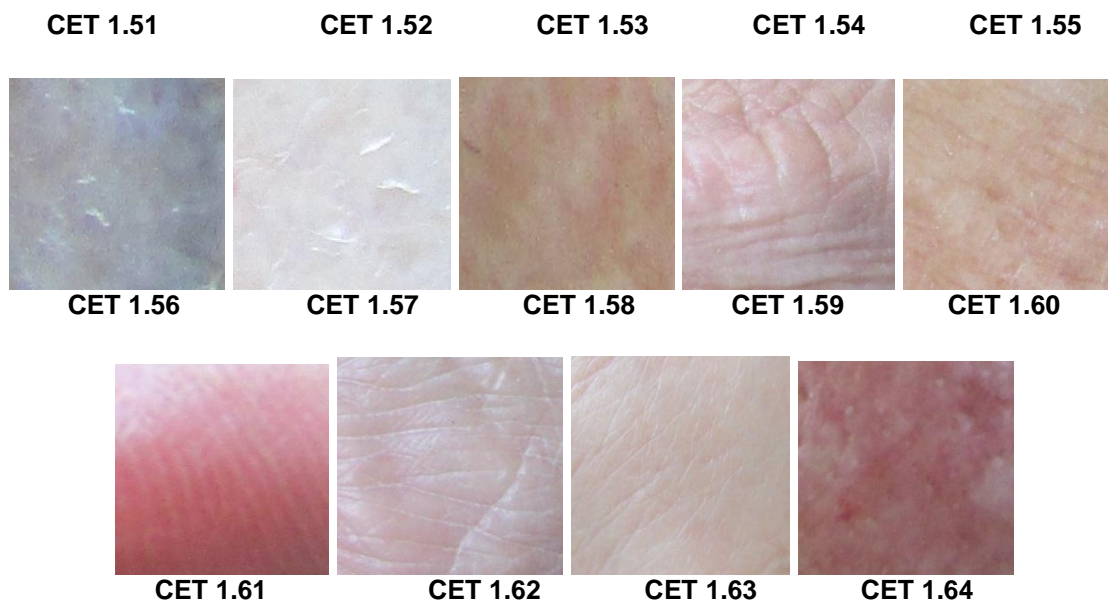
O amor à minha avó será eterno. A ela também devo a minha vida, por ter me alimentado por décadas e compartilhar a calma no pensar. Mas isso não a torna imune às críticas, é humana, pois apesar do coração de Mãe também erra, sempre com o desejo de querer acertar. Espero que ela possa ler essas páginas e ver o quanto eu cresci, porque escrevo, crio e luto por uma vida justa. É que o meu mundo é diferente do dela, por um pequeno e grande motivo: a nossa cor unidade.

PET de AGNELA (AVÓ): Código de identificação - CET 1

Figura 87 — PET- Agnela (avó)







Fonte: Acervo pessoal (2019)

5.3 PET DO NÚCLEO 1: composto por Tia Regina, suas filhas Rafaela e Dara Diana, seu filho Rafael e sua neta Luiza.

5.3.1 REGINA (TIA)

Figura 88 - Cor unidade Regina (Tia). Cor unidade



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Tia Regina nasceu com a pele clara e os cabelos levemente ondulados. Ao ficar adulta, o cabelo escureceu e cacheou um pouco mais, mas a cor da pele quase não mudou. Não teve filhos com homens negros retintos, então sua prole nasceu clara. Rafaela, filha do seu primeiro relacionamento, é loira. Já Dara e Rafael, filhos

do seu segundo relacionamento, são diferentes. Dara possui pele clara e Rafael tem pele branca. Luiza, sua neta, nasceu como a mãe, branca e loira.

Minha Tia não esconde seus preconceitos, mas não lembro se algum dia falou sobre a minha cor de pele e as dos meus irmãos. Lembro que em vários momentos fez comentários racistas sobre os vizinhos, pessoas conhecidas e até daquelas que não conhecia, mas ouvia falar. Está enraizado em seus pensamentos, assim como de boa parte da sociedade brasileira, o estereótipo do negro como ladrão, pobre, drogado ou daqueles que “não querem nada na vida”. Eles sempre são negros, e quanto mais retintos, pior. Associado à sua cor de pele, a discriminação quando a sua segunda pele, vestes, também ampliam a discriminação. Às vezes eu comentava sobre o seu olhar malicioso que me atingia, me fazia pensar que ela não gostava de mim. Mas, para ela, éramos negros diferentes, acredito que por sermos da mesma família. Assim, essa condição nos livrou de sermos julgados por nossa cor de pele, no próprio seio familiar.

As cores encontradas na pele de Tia Regina diferem das de minha avó Agneta. Por ambas nunca terem usado filtro solar, tiveram as suas peles queimadas, o que ocasionou algumas manchas. É necessário lembrar que a epiderme, com o tempo, ganha sinais melanínicos ou perde melanina, além de perder colágeno, o que cria ainda mais texturas. Em sua pele foram encontradas 32 cores que representam a sua idade epidérmica: cinquenta e seis anos.

PET de REGINA (TIA): Código de identificação - CET 2

Figura 89 — PET- Regina (Tia)





Fonte: Acervo pessoal (2019)

5.3.2 RAFAELA (PRIMA)

Figura 90 - Cor unidade Rafaela (Prima)



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Rafaela e eu éramos como “unha e carne”, nos álbuns fotográficos da família vemos o quanto ela ficou feliz com a minha chegada. Três anos mais velha que eu, acreditava que ela era o que eu queria ser no futuro. No entanto, a vida foi nos mostrando que éramos bem diferentes. Quando crianças ela me chamava de feijãozinho, e eu a chamava de arrozinho. Apelidos carinhosos que nos demos, pois percebemos que tínhamos as cores de pele diferentes e associávamos às cores desses grãos. Cresci ouvindo ela dizer que queria ter a minha cor. Vivia elogiando o meu corpo que era muito mais robusto que o seu, mas meu corpo era depreciado pela família, que ao me comparar a Rafaela me julgava gorda. Rafaela era exemplo do padrão de beleza da branquitude, algo imposto pela mídia e absorvido, quase sempre, pela sociedade. Por ser magra, alta, ter cabelos loiros e lisos, os olhos cor de mel e a pele branca, nunca foi vista como feia. A única característica que às vezes criticavam era o seu nariz, por ser largo e grande. Herança da negritude familiar que para alguns, a tornava um pouco afastada dos padrões de beleza impostos por uma sociedade preconceituosa e racista. “A negritude é tomada como lugar de inferioridade racial, enquanto a branquitude é valorizada como ideal de belo, humano e significada como lugar de superioridade racial” (SCHUCMAN, op.cit, 2017, p. 67)

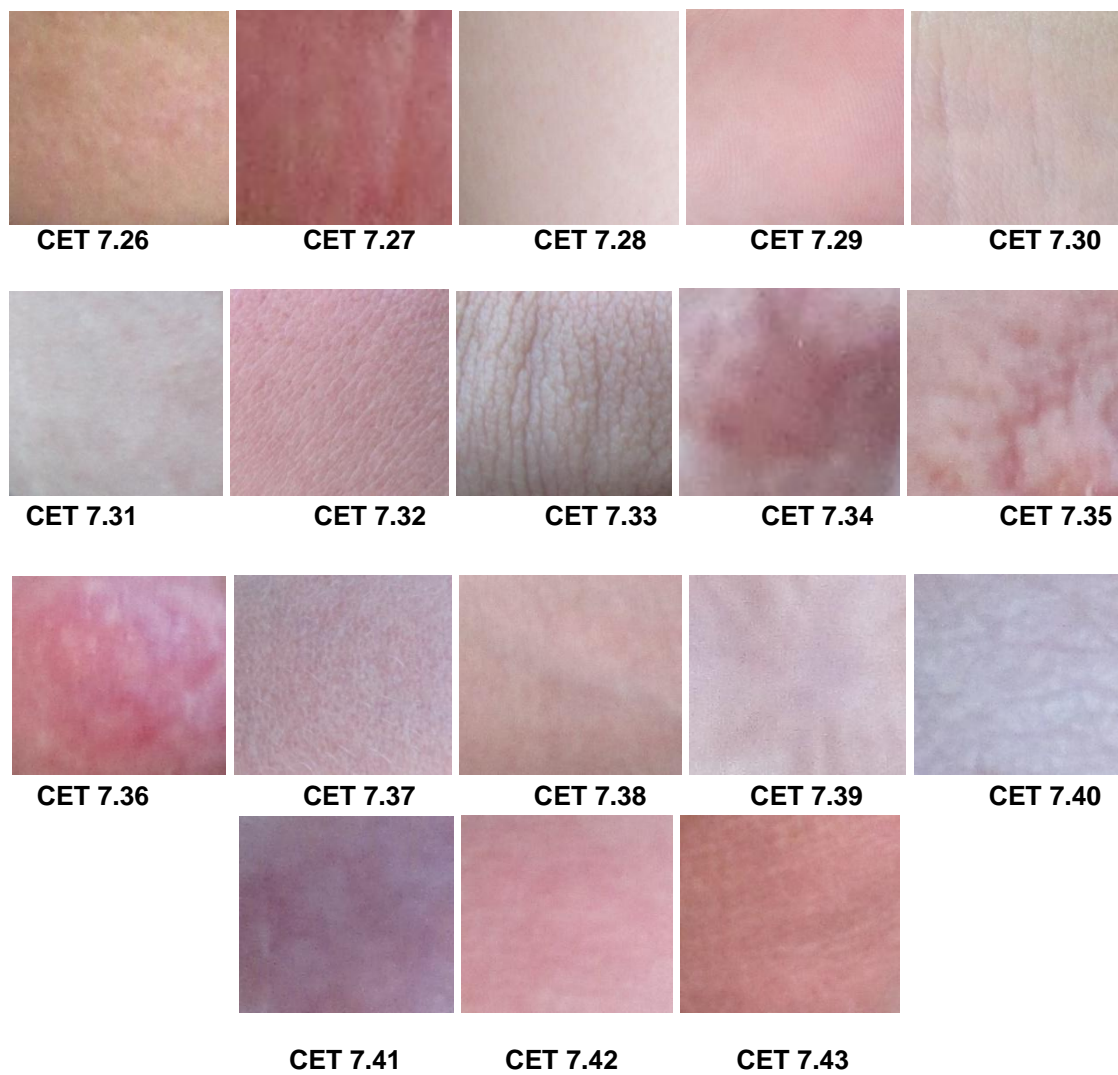
Hoje, as correntezas marítimas nos levaram a direções diferentes. Ela que era uma das minhas principais referências dentro do seio familiar, passou a ser a que menos escuto. O seu posicionamento político mudou e seu pensamento crítico se esvaiu, a ponto de ela achar que existe racismo reverso. Ela afirma, por exemplo, que não adotaria uma criança negra para não ter que lidar com os seus cabelos. A forma de ver o mundo de Rafaela contamina sua filha, Luiza. A cor da pele e ações sociais

se transformam ao longo do tempo e parece estabelecer outros rumos e atitudes que devemos ficar atentos.

PET de RAFAELA (PRIMA): Código de identificação - CET 7

Figura 91 — PET- Rafaela (Prima)





Fonte: Acervo pessoal (2019)

5.3.3 LUIZA (PRIMA)

Figura 92 - Cor unidade Luiza (Prima)



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Luiza tem 7 anos de idade, já se comporta como uma menina branca que pertence a uma família inter-racial. Algo que assusta até sua mãe, Rafaela, pois enquanto ela usa o discurso da democracia racial e afirma que todos somos vítimas do racismo por não entender ou não querer reconhecer os seus privilégios, Luiza usa, em alto e bom som, palavras e formas de falar que se categorizam como injúria racial.

Aos 5 anos de idade, ela já tinha em seu juízo a ideia de que a cor negra era negativa. Ao ver Nathália, sua prima, chorando por querer um determinado brinquedo, por exemplo, afirmou que ela chorava porque tinha demorado muito no forno, daí tinha nascido muito preta. Para ela, ter cor de pele branca é sinônimo de beleza e alegria. Um fato marcante na família foi quando ela, uma criança, negou receber, enfaticamente, um lanche oferecido por meu irmão Orlando, seu primo. Ela revelou a todos que não come coisas ofertadas das mãos de pessoas negras. Atitude que fez silenciar todos os presentes. Nathália, minha sobrinha, na época tinha 7 anos de idade foi quem brigou com ela e a explicou que aquilo era racismo, que se ela crescesse pensando e agindo daquela forma, terminaria presa. A indignação de Nathália foi tanta que me ligou aos prantos, gritando que Luiza era racista e que não queria mais brincar com ela.

Ao saber do acontecido, conversei com Luiza e sua mãe Rafaela. A relação entre Luiza e seus familiares vem se construindo com afetos, formando camadas complexas de uma família inter-racial. A cor da pele, noutro exemplo, é parâmetro de seu afeto para alguns da família como eu, seu tio Álvaro e sua tia Edith, todos negros, com quem ela é super amável e nunca esboçou nenhuma insatisfação, enquanto com outros familiares ela apresenta reações racistas. Rafaela demonstrou-se preocupada com algumas atitudes da filha e relatou que não foi a primeira vez. Nenhuma criança nasce racista, ela apreende nos ambientes que frequenta. Sobre isso,

[...] Syzmanski (2004) aponta que é na família que a criança inicia o processo de aprender o modo humano de existir. É no interior dela que o mundo adquire significado e ela começa a se constituir como sujeito. São nas trocas intersubjetivas construídas pelos vínculos familiares (e a qualidade destes) que os primeiros referenciais para a constituição da sua identidade são criados. Para a autora, a criança, ao nascer, já encontra um mundo repleto de significados construídos pela sociedade, e internalizado idiossincraticamente pela família que, por sua vez, também carrega uma própria significação do mundo. Esses significados apresentam-se impregnados de valores, hábitos, mitos, pressupostos, formas de sentir e de interpretar o mundo, que definem diferentes maneiras de trocas intersubjetivas e, conseqüentemente, tendências na constituição da subjetividade (p.7). Nesta perspectiva, é possível dizer que os significados negativos sobre ser "negro" adquirem um lugar central na forma

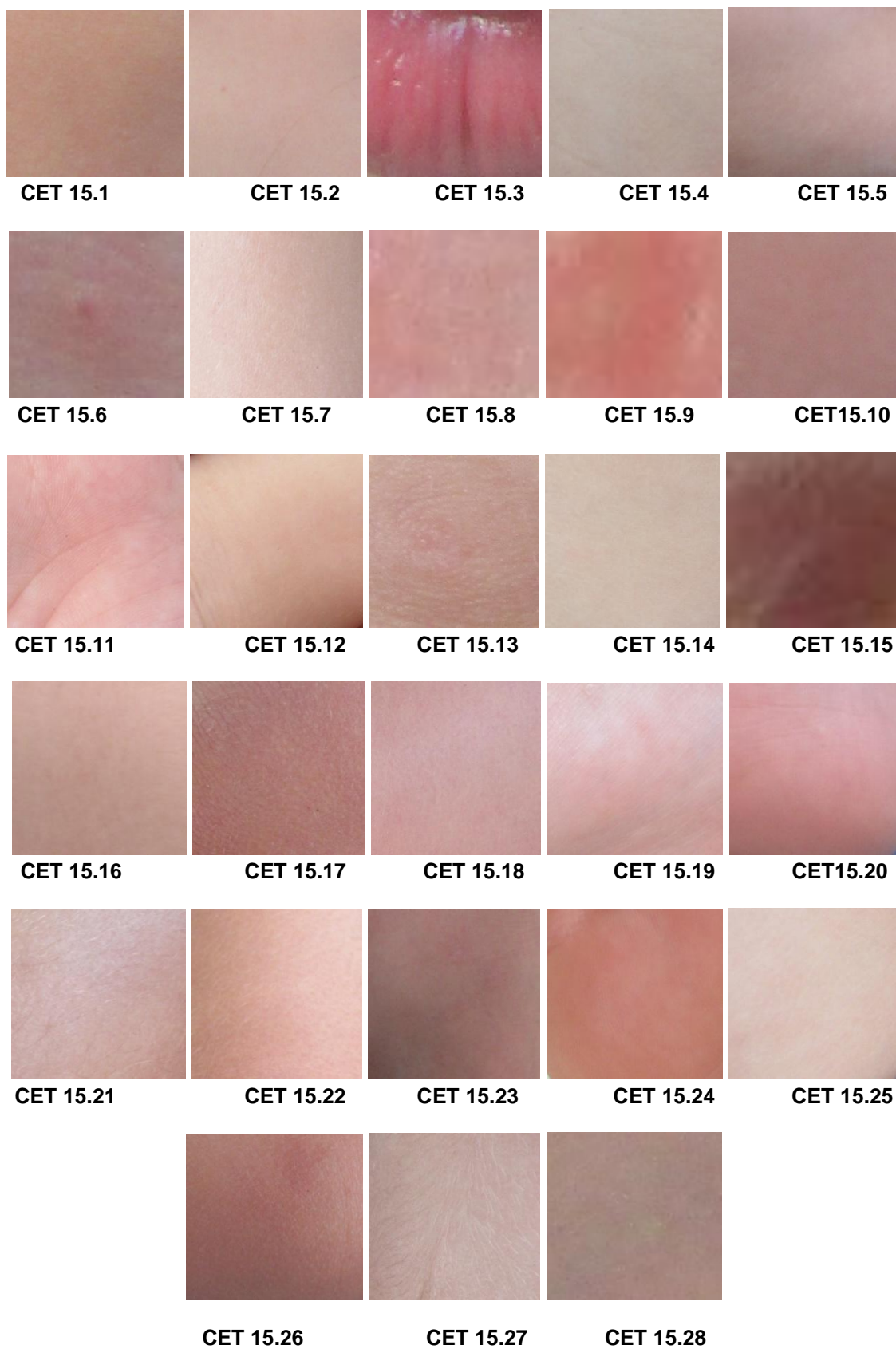
de construção de vínculos familiares...” (Syzmanski, apud Schucman, 2017, op.cit pg.83)

O racismo é aprendido cedo, sobretudo por quem é branco. Por vivermos em uma sociedade capitalista, somos educados para a competição e dentro disso ser branco traz vantagens competitivas. Luiza, percebe a vantagem em ser branca, principalmente por conviver com pessoas negras onde essas tem o seu tipo de cabelo e traços físicos criticados e uma cor de pele que para alguns não é sinônimo de beleza.

Muitas crianças percebem as diferenças dos olhares, ações e frases preconceituosas. Com isso, uma família inter-racial, a escola, os amigos, os programas televisivos, esmagadoramente brancos, influenciam o seu modo de pensar, agir e ajudam na constituição da sua subjetividade. Assim, acontece com Luiza e muitas outras crianças.

Por esses motivos, a família e as instituições educacionais têm uma responsabilidade na constituição da visão de mundo dessas crianças. É necessário um acompanhamento mais cauteloso para alcançar a desconstrução de paradigmas raciais e focar em uma educação antirracista que não naturalize a escravidão e incentive a luta pelo antirracismo, sendo a criança negra ou branca. Todavia, a família, muitas vezes, não enxerga essas atitudes das crianças como um problema identificado apenas como uma fase. São essas atitudes que reafirmam algo que já foi discutido no primeiro capítulo e que Lia Schucman esboça muito bem, que famílias inter-raciais, podem legitimar e/ ou desconstruir hierarquias raciais dentro de suas relações íntimas (op.cit. Schucman).

As cores encontradas nas peles de Rafaela 33 e Luiza 7, mãe e filha, são bem similares às de minha avó Agneta, já que ambas são brancas e loiras, constituídas por tons rosados, azulados, arroxeados, avermelhados e sinais amarronzados e esbranquiçados, porém, a pele das duas, por serem mais jovens, possuem poucas texturas.

Figura 93 — PET- Luiza (prima)

Fonte: Acervo pessoal (2019)

5.3.4 DARA DIANA (PRIMA)

Figura 94 - Cor unidade Dara Diana (Prima)



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Um acontecimento que marcou a minha adolescência foi o nascimento de Dara Diana, a quinta neta dos meus avôs. Lembro-me do dia em que ela chegou do hospital, era uma criança diferente de mim, dos meus irmãos e de Rafaela. O que achei curioso. Dara nasceu com a pele clara, e os cabelos pretos lisos com as pontas cacheadas. Eu ficava imaginando como seria quando tivesse a minha idade. Se sua cor modificasse, seu cabelo continuaria o mesmo. Eu, assim como todas e todos os familiares fomos impedidos de conhecer Dara, sem as pressões de sua mãe, Regina.

Quando Dara foi crescendo e desenvolvendo seus fios capilares cacheados, Tia Regina aplicou química em seus cabelos, com apenas dois anos de idade. Dara não teve escolha, nem tinha noção do que estava sendo feito. O comportamento de Tia Regina rendeu a ela muito sofrimento, pois a química utilizada em seus cabelos potencializou uma inflamação em seus olhos.

Além do cabelo, outra obsessão de Tia Regina era o corpo da filha, que ela queria que fosse igual ao dela na juventude, assim controlava seu peso. Dara, não era gorda, mas já vivia na ponta da crítica, sofrendo uma pressão terrível para emagrecer, para ter o corpo desejado por sua mãe. A pressão psicológica e a visão do ideal de beleza, imposto pela branquitude e abraçado pela mãe, a contaminou de tal forma que a fez querer ser uma mulher magra, de pele clara, cabelos lisos e traços finos. Ela cresceu almejando o embranquecimento, sempre alisando cabelos e declarando não ir à praia para não escurecer. Hoje adulta, Dara ainda segue os padrões estabelecidos pela branquitude, vive uma luta constante para ter o corpo magro e malhado e segue tratando os cabelos quimicamente. Criou uma relação de

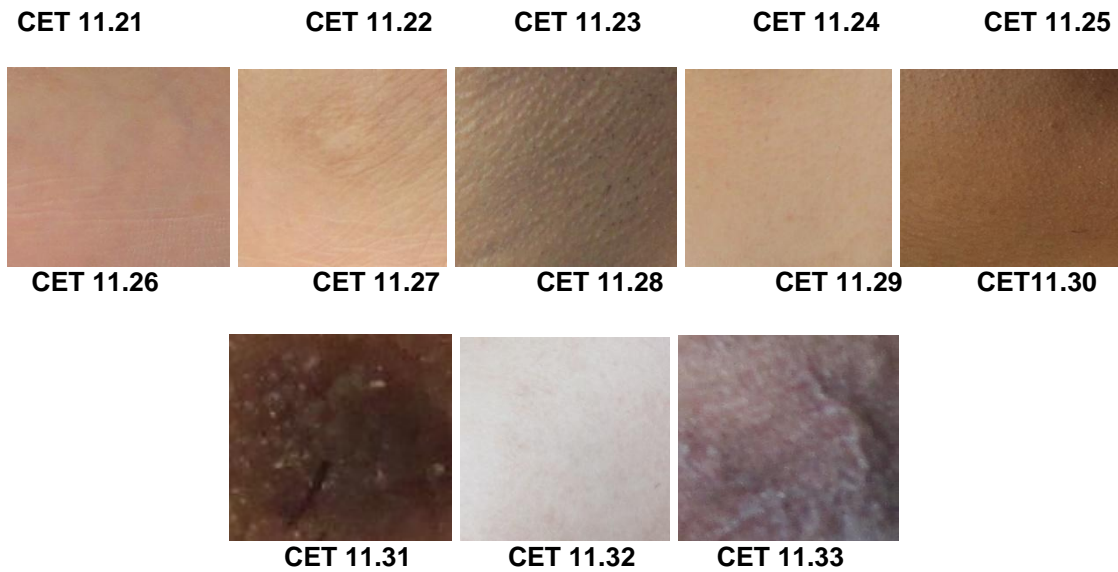
afeto com a sua cor, a aceitando, mas também a enxergando de forma vantajosa por não ser retinta.

Dara tem a epiderme com uma coloração amarelada em alguns lugares do corpo, como os seios e as coxas. As cores se apresentam palidamente, sendo uma gradação do ocre que se mistura com tons esverdeados, surgidos por conta das veias.

PET de DARA DIANA (PRIMA): Código de identificação - CET 11

Figura 95 — PET — Dara Diana (prima)





Fonte: Acervo pessoal (2019)

5.3.5 RAFAEL (PRIMO)

Figura 96 - Cor unidade Rafael (Primo)



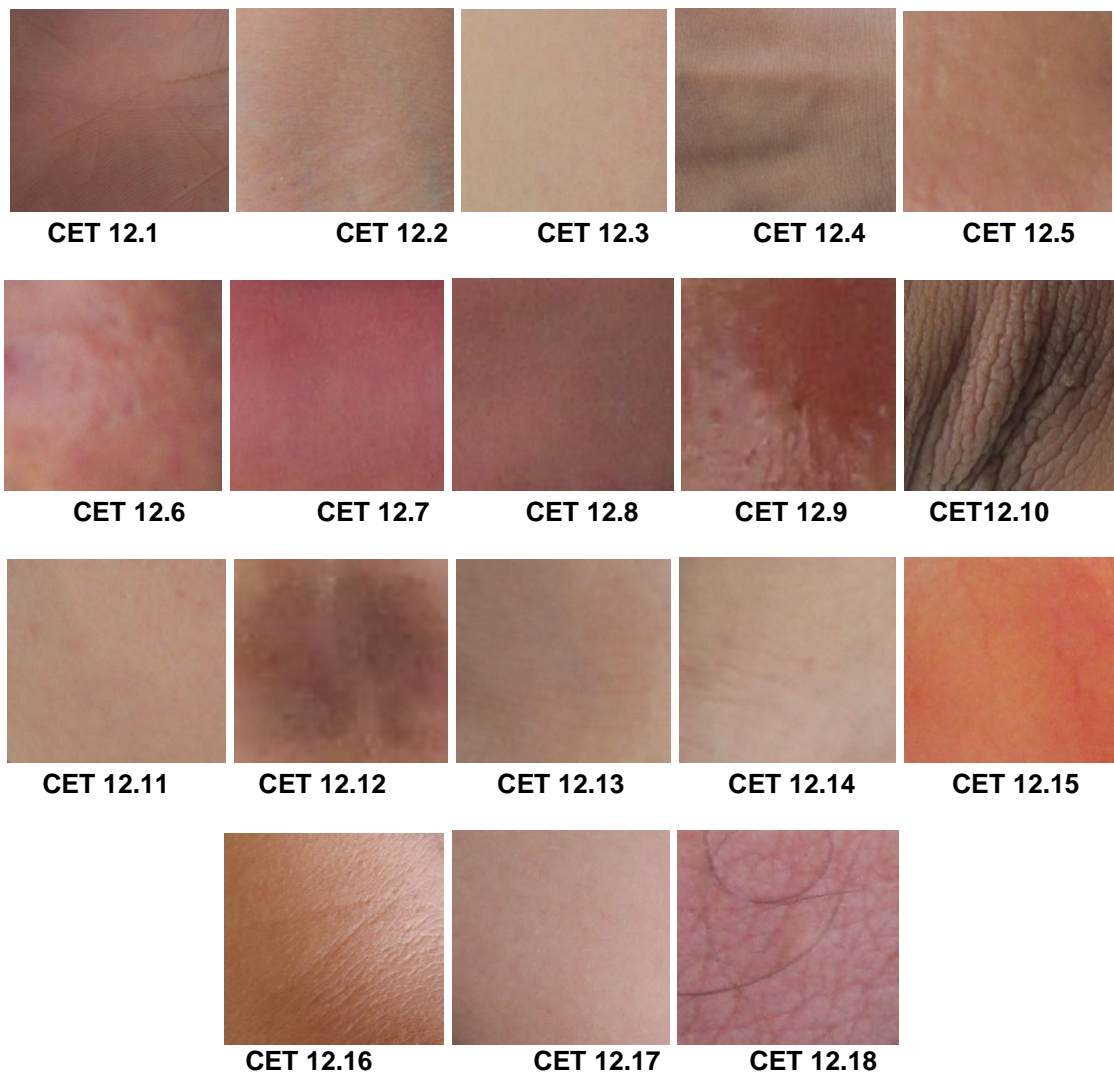
Fonte: arquivo pessoal (2019)

Rafael nasceu branco com cabelos cor castanho claro e cacheados. Ganhou o título de bebê mais bonito da família, também por ter nascido forte e grande. Assim, o apelidaram de Dame por causa do ator belga, conhecido como Jean-Claude Van Damme que para minhas tias era o homem mais bonito naquela época, porém esse título ficou só enquanto era recém-nascido, pois quando se desenvolveu, não conservou sua brancura, virou um negro de pele clara com cabelo crespo e nariz largo, o que muitos não esperavam. Com isso, culpavam seu pai pelo seu cabelo ter encrespado, pois para muitos da família foram suas mãos, ao cortarem o cabelo de Rafael que fizeram ocorrer a metamorfose que encrespou o cabelo.

Rafael tem uma pele vulcânica, clara, porém avermelhada; por causa das acnes, seu rosto tem cores mais fechadas. Assim como Dara Diana, por não se expor ao sol cotidianamente, tem partes do seu corpo bem mais claras que se aproximam dos tons encontrados na epiderme de Tia Regina, sua mãe.

PET de RAFAEL (PRIMO): Código de identificação - CET 15

Figura 97 — PET - Rafael (primo)



Fonte: Acervo pessoal (2019)

Esse é o núcleo mais claro da minha família inter-racial. Foi observando o tratamento que familiares davam aos pertencentes a esse núcleo e comparações com outros tratamentos diferenciados dados a mim e aos meus irmãos, conclui que a cor era um dos fatores determinantes para que fossem mais elogiados que nós, de forma que, iniciei importantes reflexões sobre esses fatos. Alicerçados por algumas ideias

criadas por uma sociedade racista, eles eram considerados mais delicados, sentimentais, educados e inteligentes; enquanto nós éramos aqueles que precisavam de maior atenção na educação, sermos fortes e estudar mais para enfrentar os desafios da vida. Por isso, podemos afirmar que esse é o núcleo privilegiado da família. Privilegiado principalmente pelo afeto maior que obtiveram dentro do mesmo seio familiar, consequência de uma sociedade racista que encontra mais valores em pessoas com a pele branca.

O privilégio é um fator silencioso, é naturalizado no cotidiano formado por uma história que condiciona negros às piores condições de vida e garante aos brancos acesso facilitado aos diversos tipos de vantagens sociais como um maior acesso a saúde, educação e até mesmo mais possibilidade de se manter vivo. O meu amor por eles, pertencentes ao núcleo familiar preferido pela sua cor de pele clara, é latente e recíproco. Tia Regina cessou os meus soluços diversas vezes e nunca deixou que me faltasse nada. Rafaela é uma irmã que me acolheu e me ensinou a me defender de muitas injúrias. Dara e Rafael foram ninados por mim e hoje me sinto “velha” (risos) e orgulhosa pelos caminhos que estão percorrendo, já Luiza, tenho por ela um afeto que transborda e espero poder ajudá-la muito nessa vida. Todos eles fazem parte da minha história.

A cada dia ao lado da minha família descubro que todas e todos aprendemos muito. As trocas, amáveis ou não, são permanentes e necessárias, não existem ressentimentos neste texto, mas sentimentos e percepções que contribuem para meu modo de ser e estar no mundo. Parto de uma realidade que muitas vezes machuca, mas espero que entendam e compreendam que essa complexidade familiar, inserida numa sociedade discriminatória, não se reduz apenas a esta família, pois esse é o retrato de muitas outras famílias brasileiras construídas em cima dos lastros da colonização. Fomos criados como irmãos, viemos da mesma família, tivemos a mesma educação, mas nunca seremos vistos de forma igual, porque não somos. A cor da pele atravessa a nossa história de vida, o nosso comportamento e as nossas escolhas.

5.4 PET DO NÚCLEO 2: composto por Tia Edith

5.4.1 EDITH (TIA)

Figura 98 - Cor unidade Edith (Tia)



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Depois do falecimento de meu avô, Tia Edith passou a ser a minha principal referência. Por não ter filhos, ela dedicou a vida aos seus sobrinhos. Era ela quem penteava os meus cabelos quando minha mãe não tinha paciência. Assumindo um papel de mãe para todas e todos foi ela a grande responsável pela memória que tenho de meu avô, pois eles eram bem conectados, e por isso ela vivia saudosa, contando histórias sobre ele e outras histórias, atravessadas pela nossa ancestralidade. Sempre a observei como um exemplo de mulher, uma referência para minha formação enquanto Ser. Vivia lhe escutando e querendo ser o que ela achava bonito para mim. Isso também influenciou na pesquisa que desenvolvo hoje, pois minha tia sentia por não ter cursado antropologia. Ela me estimulava, assim cheguei na arte, para conectar as coisas e os fatos vivenciados, mostrando a minha verdadeira aparência. A antropologia atravessa meu processo criativo, de alguma maneira. Eu sou fruto desse meio e de todas as intersecções que ele me proporcionou e ainda me proporciona.

Além de ter me apresentado à antropologia, Tia Edith me fez enxergar a religião do candomblé como o nosso caminho. Ela é a única filha dos meus avôs paternos que se iniciou no culto a *Egungun*. Com ela virei adepta do candomblé, reconhecendo a sua importância para a minha formação enquanto sujeito. Uma das coisas que minha tia falava era que o culto das religiões africanas está em nossa pele que não tinha como fugirmos. Assim está sendo, ela e meu pai, os filhos negros de meu avô, frutos do seu casamento interracial, são os que frequentam a religião do candomblé acompanhados pelas netas que também são negras. É como se nossa cor de pele fosse imantada para nos unir de forma que a cor negra ancestral segue perpetuando suas qualidades.

Ao falar sobre racismo, minha tia Edith relata nunca ter sofrido, ela acredita que por ter os cabelos lisos e o nariz afilado, enxergando o racismo como algo sofrido por negros e brancos. Para ela, existe o racismo reverso, creio que essa percepção é atravessada pelo afeto que tem a Mãe, Rafaela e a Luiza. Inclusive em diversos momentos, minha tia as colocam como delicadas que precisam de proteção, que não podem sofrer ofensas ou deixarem de ser ajudadas. Lembro-me que quando morei com Rafaela, em um dia chuvoso, eu me encontrava no ponto de ônibus, indo para a universidade, quando minha tia me ligou perguntando se eu tinha tirado o banco que ficava na área de serviço, debaixo da corda, pois ela tinha medo de Rafaela subir e cair. Algo que para mim era inacreditável escutar, pois Rafaela era 3 anos mais velha que eu.

Acontece com minha tia Edith o mesmo que acontece com minha avó e minha tia Regina, a cor de pele se apresenta como parâmetro de afetividade. A imagem que se tem em minha família, e em muitas famílias brasileiras, é que as pessoas brancas são mais sensíveis e as negras podem aguentar tudo, como se já nascessem prontas para o mundo.

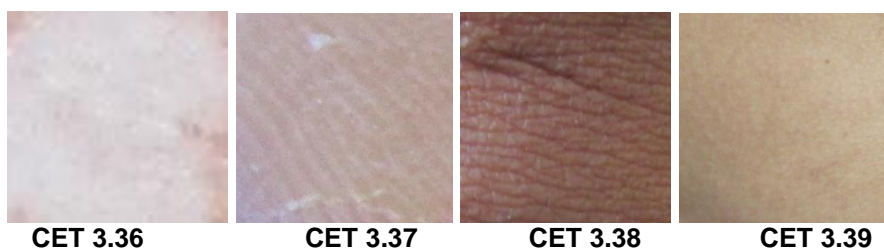
A minha Tia Edith tem meu amor infinito e gratidão, consciente e muitas vezes inconscientemente, me ajudou a me tornar uma mulher NEGRA. A segunda filha do casal, Tia Ditinha, como chamamos carinhosamente, nasceu mais parecida com o pai, tanto nos traços quanto na cor da pele. Aos 55 anos, ela apresenta uma pele negra com tons marrons, ocre, caramelo e rosas. O ressecamento da sua pele gera uma variação total que se aproxima do cinza. A sua PET é a representação dos extremos, indo do marrom escuro, ao branco, cores provocadas por sinais e levíssimas despigmentações da epiderme.

PET de EDITH (TIA): Código de identificação - CET 3

Figura 99 — PET- Edith (tia)







Fonte: Acervo pessoal (2019)

5.5 PET DO NÚCLEO 3: composto por Tio Arivaldo e suas filhas Ludmila e Isabele

5.5.1 ARIVALDO (TIO)

Figura 100 - Cor unidade Arivaldo (Tio)



Fonte: arquivo pessoal (2019)

O núcleo três é formado por Tio Ary, o caçula do casal, e suas duas filhas Ludmila e Isabele. Meu tio Ary nasceu branco com os cabelos loiros, mas com o passar dos anos o seu cabelo escureceu e sua pele ganhou mais melanina. Sempre muito atencioso, extrovertido, paciente e observador, ele não fazia distinção entre as sobrinhas/ e os sobrinhos. Em minha memória não ficou nenhuma retaliação dele sobre meu corpo, cabelo, traços físicos ou cor. Contudo, tenho recordação da primeira vez que passei por uma injúria racial e como esse fato envolve indiretamente meu tio, aqui relatarei.

Saliento, antes disso, que todos esses relatos expostos na minha dissertação são das minhas memórias da infância e adolescência, minhas percepções e sentimentos. Algumas situações experienciadas no seio familiar que hoje categorizo

como racistas, causaram feridas em mim que pude ir curando. Isso foi possível por amar demais todos da minha família e também compreender que tudo que vivi é vestígio de uma sociedade colonizada que naturaliza o olhar tornando as pessoas com baixa visão crítica e despolitizadas. No entanto, isso não tira a responsabilidade deles, pois o ideal seria que eles buscassem por uma desconstrução do que está imposto, mas isto está distante de acontecer tão facilmente. Sem embargo, o que quero expor aqui é o quanto para mim foi impactante a injúria racial vivida fora do ambiente familiar, onde as pessoas estão de passagem e se mostram agressivas na fala dizendo diretamente que você não é bem-quista por causa da sua cor de pele.

Cresci tendo meu tio Arivaldo também como uma das minhas referências, pois ele foi o único da minha família que depois de adulto voltou a estudar e conquistou o seu desejo profissional, ter estabilidade financeira por ser concursado. Foram incansáveis as vezes que meu tio me incentivou profissionalmente e, ocorreu numa das inscrições para um concurso indicado por ele, que vivi uma das experiências mais traumáticas: a primeira injúria racial.

Ao chegar em uma *lan house*, o dono do local se recusou a me inscrever porque disse que sabia antecipadamente que eu não passaria, pois ele acredita que por ser negra, eu não tinha inteligência suficiente. O olhar dele nunca saiu da minha cabeça, sua cara de nojo ao falar NEGRA, sua voz de deboche e seus dedos tocando em sua própria pele para que eu percebesse a comparação preconceituosa e ostensiva que fazia com a cor da minha pele. Ele não me inscreveu no concurso. Eu não consegui reagir àquela situação. A minha voz sumiu, embargada na garganta. O dinheiro que seria usado para o pagamento da inscrição foi esmagado pela minha mão. Abaixei a cabeça e sai. Fui andando em passos lentos para casa. As lágrimas caíam desesperadamente. Sequei. Ao encontrar meu tio, disse que as inscrições já tinham encerrado. Ele lamentou. Faltou coragem para repetir o que ouvi. Meu tio veio saber dessa história no ano passado, quase dez anos depois. Eu nunca tinha sofrido algo assim, o racismo fazia parte do meu cotidiano, em casa, na escola, na rua, mas algo assim... nunca!

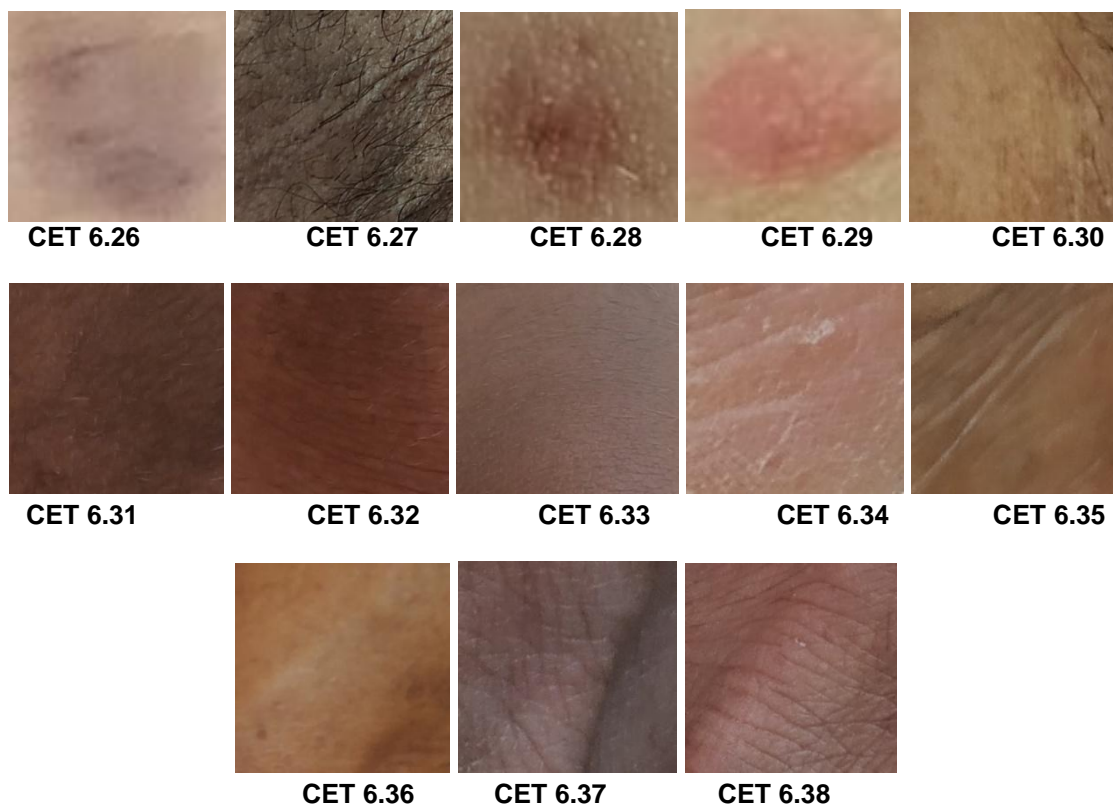
A cor da epiderme do meu tio Arivaldo foi uma das que mais mudou em nossa família. Por ele viver perto da praia, praticar corrida na areia e ciclismo nas pistas ao

ar livre, sua pele sofreu bastante com a ação do sol. Sua PET tem 44 cores, e é muito parecida com a de minha tia Ditinha mesmo ele sendo mais novo do que ela , percebe-se sua pele um pouco mais ressecada, com mais texturas, muitos sinais escuros e marcas provocadas por pequenos acidentes com seu corpo. As cores variam entre tons de roxo, marrom e ocre.

PET de ARIVALDO FILHO (TIO): Código de identificação - CET 6

Figura 101 — PET- Arivaldo (Tio)





Fonte: Acervo pessoal (2019)

5.5.2 LUDMILA (PRIMA) E ISABELE(PRIMA)

Figura 102 - Cor unidade Ludmila (Prima)



Figura 103 - Cor unidade Isabele (Prima)



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Ludmila é a pessoa mais “desconstruída” da minha família paterna, pois com apenas 14 anos já pauta conversas sobre raça, gênero e classe, seja nas reuniões da família ou em grupos de redes sociais como o *whatsapp*. Ela se apresenta como uma não branca, por não ter a brancura, como por exemplo, de Rafaela, mas também por não ser da cor de seu pai. Ludmila tem consciência de que é uma menina privilegiada, pois percebe como as meninas negras são tratadas, o quanto são criticadas e subestimadas. O fato de Ludmila ter esse comportamento é reflexo da educação dada por seus pais, somado às suas leituras que a fazem pensar para além do pensamento estrutural presente em muitos membros da nossa família. Isso fez com que ela levantasse discussões e tivesse preocupações sociais para defender suas convicções enfrentando todos da família e outros, até mesmo aquelas pessoas por quem ela tem muito afeto.

Há alguns meses, Ludmila me ligou para falar do quanto ela achava absurdo pessoas morrerem somente por serem negras. E para me falar o quanto enxergava problemas em alguns discursos dos nossos familiares, pois apesar de amá-los, ela era incapaz de escutar calada. Relatou passagens, nas quais parentes, por exemplo, estereotipavam negros como ladrões. Em outro momento ela tinha se estressado ao ir à praia com uma tia e vizinhas, pois presenciou uma conversa homofóbica delas, na qual afirmavam que gays não deveriam poder adotar crianças. Ludmila deseja que Isabele siga seus passos e que nasçam muito mais Ludmilas porque nenhuma guerra se vence só.

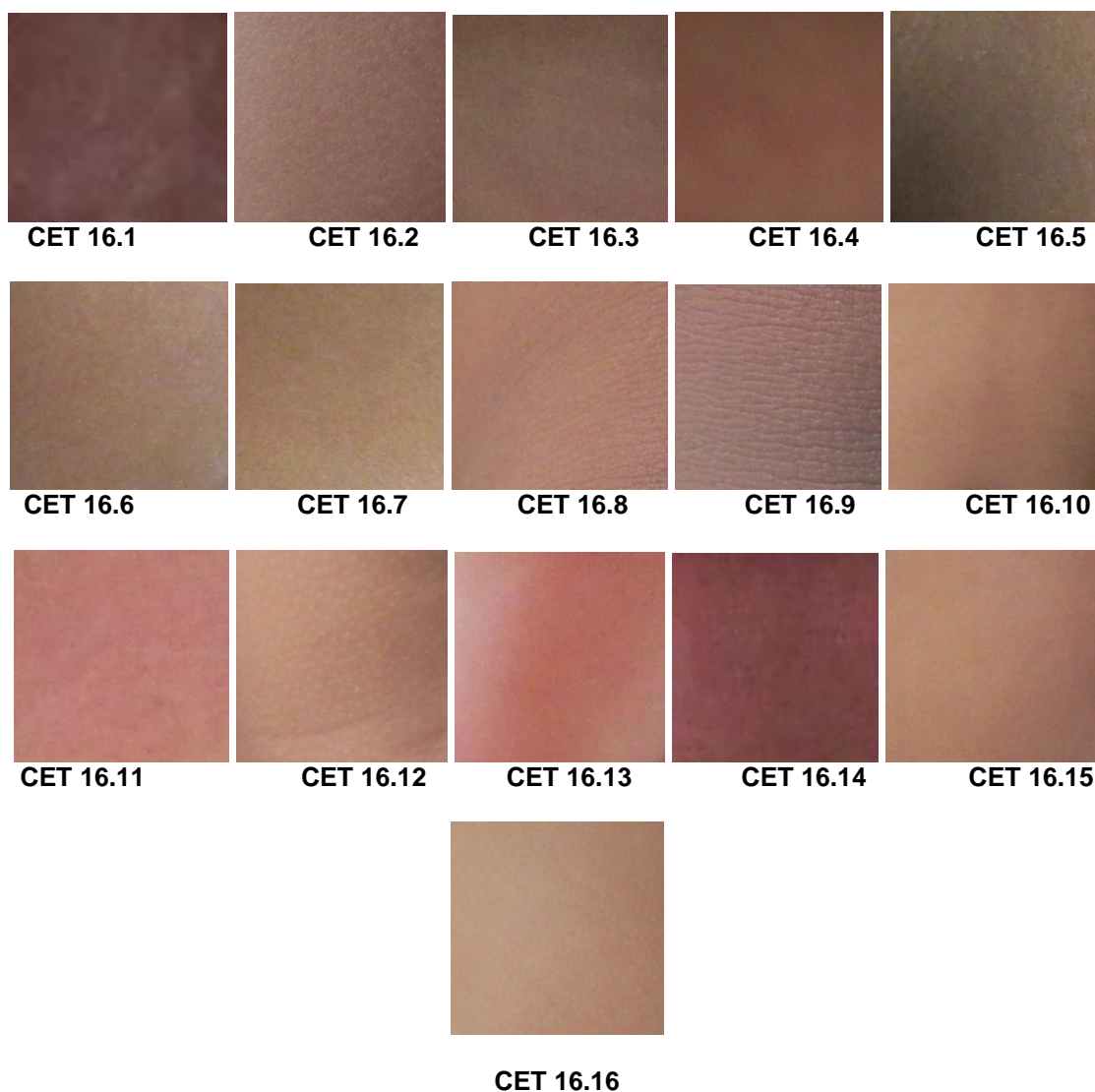
Por meu tio Arivaldo ter se casado com uma mulher branca, Tia Narlene, suas filhas nasceram com a pele clara, mas com o passar dos anos as cores abeiraram às do pai. Isabelle tem um tom epidérmico acima do deles, acredito que ela alcançará a tonalidade da pele de Tia Ditinha. Na epiderme de Ludmila foram encontradas 30 cores e na de Isabele 19. Eles não se consideram brancos e não se classificam pretos, porque não são retintos. Se identificam como não brancos e têm a consciência de que dificilmente passarão por situações de racismo cotidiano.

Figura 104 — PET Ludmila (prima)

Fonte: Acervo pessoal (2019)

PET de ISABELE (PRIMA): Código de identificação - CET 16

Figura 105 — PET- Isabelle (prima).



Fonte: Acervo pessoal (2019)

5.6 PET DO NÚCLEO 4: composto por meu pai, minha mãe e seus filhos: eu, Thaislane e Orlando, e suas netas: Nathália e Maria Júlia.

5.6.1 ÁLVARO (PAI)

Figura 106 - Cor unidade Álvaro (Pai)



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Meu pai, Álvaro, é um negro que relata nunca ter sofrido racismo, talvez ele não tenha percebido, difícil acreditar que ele nunca tenha sido jugado por causa da sua cor. Algo que sempre me chamou atenção é que meu pai disputava com seus irmãos o carinho de minha avó, e quando ele teve filhos, cobrava de todos que tivessem amor por nós. Ele queria que nós fôssemos tratados de forma igual, sem diferenças. Quando ele percebia algo contrário, nos chamava e mandava que “tomássemos vergonha na cara”, até que esclarecessem os fatos ou pedissem desculpa.

O cheiro do meu pai ainda é o mesmo, bala de cereja, porque as mantém consigo em sua pochete ou no bolso de sua bermuda. Foram incontáveis as vezes que fui pegar algumas de suas balas de cereja e ao abrir a sua pochete encontrava dinheiro. Quando percebia que havia dinheiro, eu pedia um pouco para pagar a Maria Emília, uma senhora que trançava os meus cabelos. Ele adorava me ver de cabelos trançados.

Meu pai sempre fortaleceu minha identidade. Os elogios eram constantes, até porque diziam que eu parecia muito com ele. Sonhava que seu primeiro filho seria um menino, ele e minha mãe decidiram não saber o sexo quando minha mãe ficou grávida de mim, mesmo assim eles já haviam escolhido um nome para o filho: Aislan. Conta que quando ele chegou à maternidade e viu uma menina negra, linda, toda peludinha, sabia que era filha dele, e não conseguiu conter as lágrimas. Assim me deu o nome de Aislane.

Muitas vezes ele contava essa história, e, para me provocar, dizia que nasci parecendo uma macaquinha, o que me deixava irritada. As relações familiares constroem linhas tênues que permeiam entre o fortalecimento identitário e a

naturalização do racismo. Existia carinho na sua fala e amor à minha imagem, mas existia também a naturalização de associações racistas que desumanizam o ser negro, mesmo tendo a consciência da animalização, não era o suficiente para que não fizesse a comparação perversa, porque está na sua memória, de forma enraizada, a imagem imposta pelo racismo.

‘ A memória que tenho do meu pai é de ternura, de acolhimento e proteção. Hoje ele reproduz o seu afeto e discursos com suas netas. De vez em quando, as notas saem do lugar, não partem só dele, é evidente na maioria da população brasileira. O que percebo, é o quão difícil é combater o racismo dentro da família porque os argumentos são os mesmos:” que não se pode falar mais nada”, “que somos extremistas”, “que não é racismo o que está sendo falado”, ou que “é besteira”. Vez ou outra se escuta, reflete, se muda, mas na maioria delas o tempo arrasta a razão para longe, porque o normal é o que se aprende desde pequeno, desde a infância, a perspectiva do colonizador. De qualquer forma, a vida é um eterno aprendizado, enquanto se tem sangue correndo nas veias, se tem salvação.

Meu pai, Álvaro, 53 anos, é o terceiro filho do casal. Casou-se com uma mulher negra, minha mãe, Eularice. Juntos, tiveram três filhos e até o momento duas netas. Por ter a melanina mais acentuada, possui em sua PET 38 cores que são próximas das Pets de Tia Ditinha e Tio Ary, mas formada por tons mais escuros, uma variação tonal do marrom mais escuro, em regiões como cotovelo, joelhos e mãos, até os mais claros, encontrados nas nádegas. Muitas texturas revelam a sua idade temporal.

PET de ÁLVARO (PAI): Código de identificação - CET 5

Figura 107 — PET- Álvaro (pai)





CET 5.36

CET 5.37

CET 5.38

CET 5.39

Foto: Acervo pessoal (2019)

5.6.2 EULARICE (MÃE)

Figura 108 - Cor unidade Eularice (Mãe)



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Minha mãe é uma mulher negra que descobriu a existência do racismo quando chegou a Salvador. Ela relata que ao entrar nas lojas, sempre algum atendente a seguia e isso a deixava tão nervosa que ela saía imediatamente do local e tentava excluir da sua memória. A sua cor lhe tornava alvo da desconfiança, sempre foi assim. Quando morava na Ilha de Itaparica, era o seu cabelo que a tornava uma mulher negra. As pessoas a definiam como morena, pois para eles, conhecidos e vizinhos, ela não tinha melanina suficiente para ser considerada negra.

Entretanto, seu cabelo colocava a prova essa “morenice”. Então, ela sempre se entendeu como uma mulher de cor parda. A nossa relação sempre foi de muita escuta, compreensão e amor. Minha mãe, mesmo sendo uma mulher negra e com o cabelo crespíssimo, foi uma das pessoas que mais me traumatizou na infância, principalmente por comentários sobre o tipo do meu cabelo, como relatado no primeiro capítulo. O contato de minha mãe com os nossos cabelos, meu e de minha irmã Thais, nunca foi amigável. Cansei de ouvir ela dizer que desejava que nós tivéssemos nascido homens, só para não ter o trabalho de pentear os nossos cabelos. O cabelo dela, ela resolvia passando a máquina, sempre mantinha bem baixinho. Ela considerava muito prático, algumas vezes ameaçava fazer o mesmo com nossos cabelos, vivíamos apavoradas com a possibilidade disso de fato acontecer.

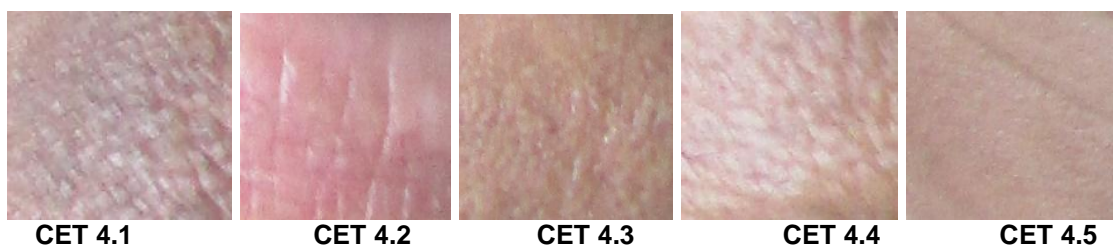
Trago aqui uma instigante observação: enquanto em minha família paterna (inter-racial) a cor de pele é parâmetro de afetividade, na materna (negra), por todos serem negros, aqueles que se apresentam mais próximos dos padrões da branquitude eram mais exaltados, mas eu, Thaislane e Orlando, mesmo sendo negros, éramos vistos com bons olhos, pois fazemos parte de uma família inter-racial e financeiramente mais estável. Lembro-me que as minhas primas maternas amavam Rafaela, penteavam os seus cabelos, elogiavam as suas roupas e estavam sempre solicitando a nossa presença nos aniversários e festas familiares. Por estarmos ao seu lado, desfrutávamos de alguns privilégios de Rafaela; assim, éramos também valorizados, mas nem sempre a recepção era a mesma.

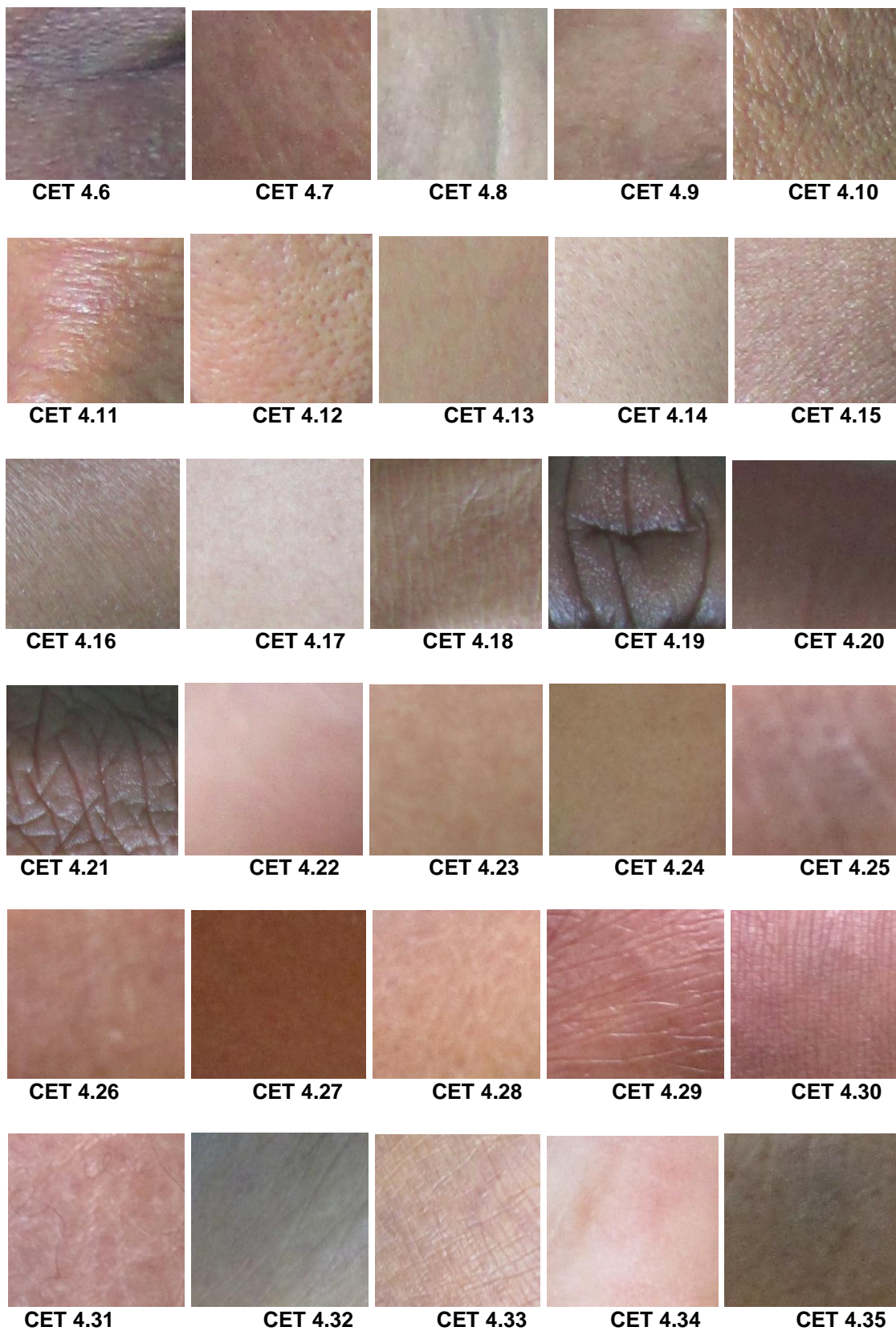
Famílias negras também constroem relações de afetividades que são atravessadas pelo racismo. Minha mãe foi criada em um espaço racializado, pois não podia falar sobre a sua cor de pele por ser mais clara do que as dos outros familiares, mas era criticada pelo tipo do seu cabelo. Isso explica o seu desamor por seus fios capilares. Lidar com ele (seu cabelo) e com as piadas (dos irmãos) a traumatizou de tal forma que quando se tornou adulta não quis cuidar nem do cabelo dela, nem do nosso.

A PET de minha mãe possui 48 cores, uma pele bastante colorida para a idade dela, 54 anos. Acredito que essa diversidade se dá pelo fato dela realizar um tratamento de retirada de manchas no rosto, provocadas pelo contato com o sol e por ter a pele mais ressecada, originando tons mais opacos nas regiões das pernas e braços. Já os seus seios, nádegas e barriga têm tons bem claros, alguns até similares aos da PET de Tia Regina.

PET de EULARICE (MÃE): Código de identificação - CET 4

Figura 109 — PET- Eularice (mãe)





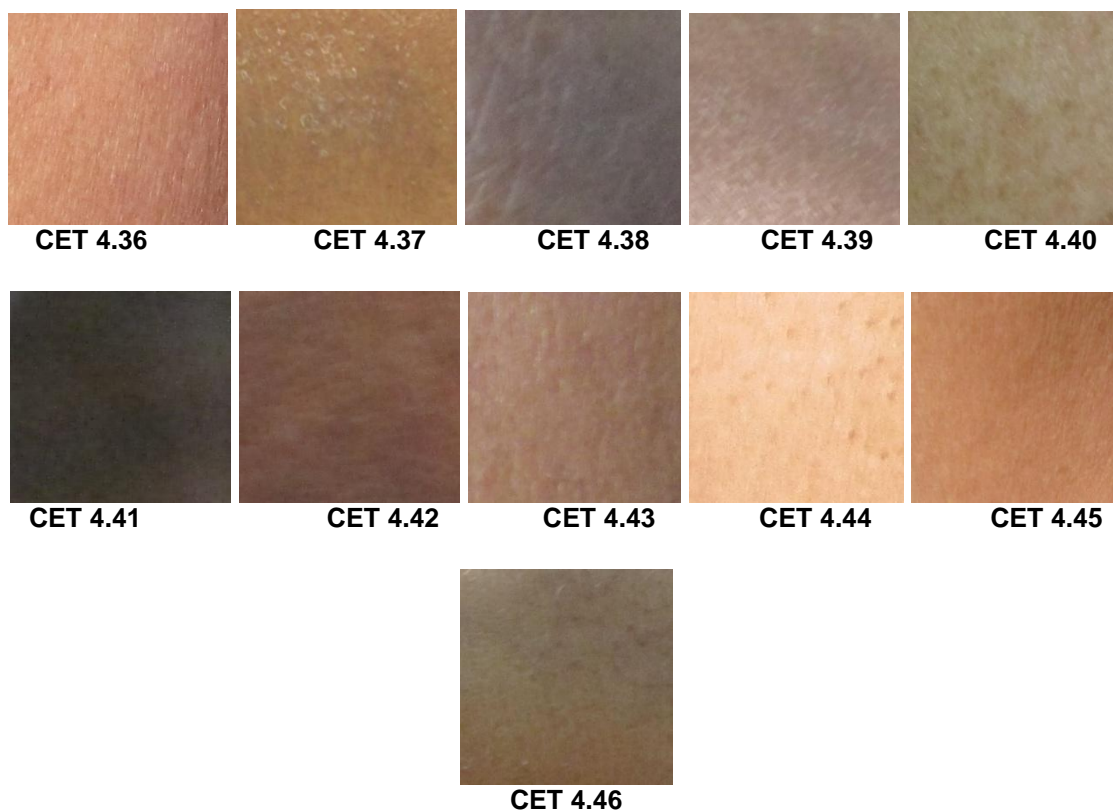
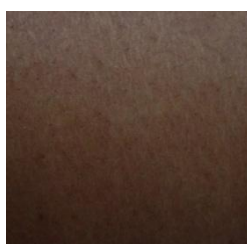


Foto: Acervo pessoal

5.6.3 AISLANE (EU)

Figura 110 - Cor unidade Aislane (Eu)



Fonte: arquivo pessoal (2019)

*Do alto se escutava as palmas de
Olorum, Junto com os risos de lansã e as
gargalhadas de Xangô,*

*Dois corpos negros se
entrelaçavam... Em meio a chuva, na beira do mar, as pedras do cais
ancoravam o encontro...*

*Ele quase cor da noite, ela,
caramelizada, Jovialmente, ultrapassaram a física, a
química e a matemática... Em consequência disso,
colocaram no mundo o primeiro fruto...*

*Uma
menina... Herdeira da mistura dos tons marrons
presentes na pele,*

*No
riso, No
andar,
Na voz,
No olhar
E no
amor*

*Entre cores!
Nobre (2016)*

Há muitos anos realizo travessias entre Salvador e a ilha de Itaparica. Movimentando-me de forma contínua de um mar a outro, onde conheci as duas águas. Uma aparenta ser quente, acolhedora, porém vez ou outra nos congela, a outra é fria, mas sempre tende a nos surpreender pelo seu aconchego. Foi analisando as inconstâncias desse “mar de gente” que percebi se tratar de um só, mais profundo e complexo, do que podemos imaginar, morno.

As suas nuances são constituídas por relações de poder, isso nos faz encarar muitas ondas. Dentro delas podemos encontrar cores, afetos, capital, memórias, racialização, que provocam balanços em nosso ser, correntezas traumáticas ou acalentadoras que ajudam ou nos atrapalham em nossa formação enquanto sujeito. Assim, são inúmeras as situações vividas enquanto desbravava essas águas, todas relacionadas à cor da pele. Desde a ligação que tenho com meu avô e minha ancestralidade até a maneira como as pessoas me viam, pelo fato de ser uma mulher negra. Muitas dessas ondas foram dissolvidas no texto, outras preferi não relembrar. O que sei é que a forma que enfrentei essas relações raciais me fez criar uma afetividade absurda às crianças retintas da minha família, pois sei que elas serão objetificadas em algum momento da sua existência devido a sua negritude.

Eu, 31, Thais, 29, e Orlando, 27, temos cores de pele bem parecidas. A minha PET possui 15 cores, um resumo das cores encontradas em minha pele, fotografadas

em 2016 para a criação da obra *Autoretrato*, apresentada no primeiro capítulo. Durante o meu percurso no mestrado, direcionei a criação das minhas obras a partir de cores encontradas em outros corpos, como o de Karine e Maju que me ajudaram, de forma mais objetiva e poética, a provar a minha teoria sobre a pele ser um amálgama de cores.

PET de AISLANE (EU): Código de identificação - CET 8

Figura 111 — PET- Aislane (Eu)



Foto: Acervo pessoal (2019)

5.6.4 THAISLANE (IRMÃ) E ORLANDO (IRMÃO)

Figura 112 - Cor unidade Thaislane (Irmã)

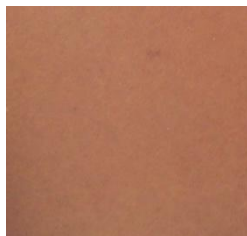


Figura 113 - Cor unidade Orlando (irmão).



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Thaislane e Orlando não são casos raros de pertencimento ao racismo estrutural, bem como boa parte da população negra do país, eles ainda não criaram uma consciência racial desvinculada dos paradigmas constituintes do racismo. As nossas conversas são constantes, estamos sempre em diálogo. Quando iniciei algumas discussões sobre racismo, logo eles começaram a se perceber enquanto negros. Não que negassem sua negritude, mas passaram a entender que situações vividas por eles, entendidas como normais a partir do seu fenótipo, eram sinais do racismo estrutural.

Orlando lembra somente de uma situação de racismo vivido por ele, quando ainda era pequeno, na escola. Relatou que estava na fila da lanchonete da escola quando, ao impedir que colegas furassem a fila, foi chamado de preto do bozó. Ali ele percebeu que a sua cor de pele era vista de forma negativa. Fato que não percebeu e se estendeu até hoje.

Diferentes de mim, meus irmãos nunca tiveram interesse em discutir assuntos, relacionados a questões raciais, de gênero e classe. Conviveram pouquíssimo com meu avô Ary, não tiveram ninguém que ajudasse em seus fortalecimentos identitários, enxergam a diferença de tratamento no ambiente familiar como algo normal. Eles se

embrenharam nas relações familiares afetivas sem criticá-las, reproduzindo os mesmos discursos do racismo estrutural, presentes na família.

Existem muitos caminhos a percorrer, eles ainda são jovens. A minha escolha em escrever sobre a cor de pele, racismo e afetividade, está na vontade de mostrar que eles também são capazes de se tornarem sujeitos da sua própria história. Desejo que o nosso amor continue transbordando em nossa existência, jamais desistirei de vê-los cada vez mais fortes na consciência de nossa negritude!

A epiderme de Thaislane é uma escala cromática predominantemente de marrons amendoados. Sua PET possui 31 cores, que vão do marrom mais claro aos tons de marrons mais escuros, contendo somente três cores que fogem desse padrão, retirada dos lábios e da palma da sua mão, que se apresentam rosados.

Orlando, dos três filhos do casal, é o mais retinto, sua PET tem 38 cores e apresenta tons de marrom café forte que se intensifica nas pernas, cotovelos, pés e mãos. Em suas coxas e nádegas, são encontrados tons de um marrom café mais claro, semelhantes àqueles encontrados em minha PET. A epiderme de Orlando apresenta cores opacas que se aproximam de um marrom acinzentado, essas matizes são encontradas entre as suas coxas e axilas. Outra característica interessante é a cor da palma da sua mão, que diferente de todos os outros familiares, pois se apresenta muito mais amarelada.

PET de THAISLANE (IRMÃ): Código de identificação - CET 9

Figura 114 — PET - Thaislane (irmã)

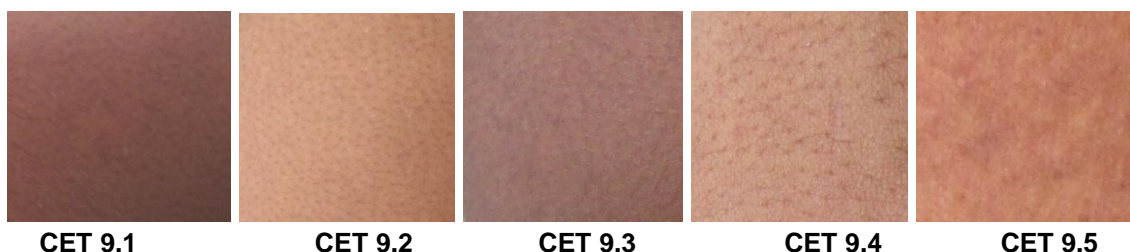




Foto: Acervo pessoal (2019)

PET de ORLANDO HENRIQUE (IRMÃO): Código de identificação - CET 10

Figura 115 — PET - Orlando Henrique (irmão)



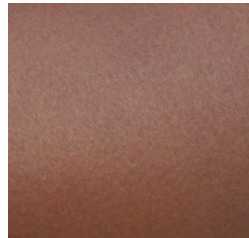


Foto: Acervo pessoal (2019)

5.6.5 NATHÁLIA (SOBRINHA)

:

Figura 116 - Cor unidade Nathália (Sobrinha)



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Nathália nasceu na Ilha de Itaparica, como eu ainda não tinha me mudado para Salvador, pude acompanhar os preparativos para recebê-la. Chegou tão linda! Seus pais são negros retintos, mas ela nasceu com a pele um pouco mais clara e um sinal bem escuro nas nádegas. Seus cabelos eram bem lisos, o que levava as pessoas a chamarem de “caboclinha”.

O apelido veio também pelo fato de um *Egungun*, chamado Baba Yaô, a ter tomado como filha, ainda na barriga de sua mãe para que ela nascesse saudável. Esse *Egungun* é o único para quem cantamos em português, são músicas para caboclos. Quando Nathália era embalada por essas cantigas, ela imediatamente dormia em nossos braços.

Com o tempo, o sinal presente em suas nádegas foi se espalhando e tomou todo o seu corpo, tornando a menina na mais retinta da família. Assim como a pele, o cabelo renovou, e sua cabeça foi tomada por fios crespos. Ao perceber que seu fenótipo já estava virando pauta entre familiares e vizinhos, pois criticavam seus novos fios capilares e a cor da sua pele, decidi intervir chamando a atenção de todas

e todos sobre a maneira que falavam de Nathália, pois ela estava crescendo e essas observações negativas poderiam lhe traumatizar. Poucas foram as mudanças que se seguiram em sua cor. Receosa que Nathalia pudesse crescer negando a sua identidade, me tornei para ela o que meu avô tentou ser para mim.

De maneira que quando ela adquiriu maior consciência de si, passei a elogiá-la frequentemente procurando explicar o porquê e a importância da sua cor de pele, traços físicos e características do seu cabelo. Nathália começou a falar bem cedo, antes mesmo de completar um ano de vida. Com dois anos de idade, eu lembro que uma das coisas que ela mais repetia “era que era linda”, negra e *black*. Suas afirmações me encantavam. Nos mudamos para Salvador e depois de um ano, fui compartilhar moradia com colegas da faculdade. Nathália já estava estudando em uma escola particular, onde ela era a única menina negra da sala. Foi em uma das minhas visitas à escola dela que pude perceber o quanto era importante trabalhar sobre a temática racial dentro da academia.

Ao chegar na casa de minha irmã e perguntar como estava na escola, ela logo veio contente me mostrar as atividades trabalhadas em sala de aula. Eram vários desenhos com imagens de crianças, todas elas estavam pintadas de rosa, inclusive o seu auto retrato. Quando perguntei por que ela tinha pintado sua imagem daquela cor, já que ela é negra, ela se sentou ao meu lado e me revelou que ao pegar o lápis marrom e tentar pintar a sua imagem, a professora entrevistou e pediu para que ela pintasse de “cor de pele”.

Ela olhou para mim e pediu que eu a observasse: “Tia, olha pra mim, eu sou cor de rosa tia, sou cor de rosa... meus cabelos são lisos”. Nathália sorria inocente, sem ter noção do quanto aquelas afirmações a distanciavam da realidade. E a realidade era somente uma, ela nunca deixaria de ser uma menina negra.

Ouvi Nathália falar aquelas palavras que partiram meu coração. Como já dito anteriormente, as instituições educacionais, tanto quanto os familiares, são responsáveis por nossa formação. No entanto, muitas vezes esses se tornam espaços destrutivos, tóxicos. Foi através da arte que pude desconstruir aquelas ideias errôneas que tentaram impor a Natália, realizei várias dinâmicas artísticas com ela utilizando tintas para formar diversos tons de pele, dando nomes às cores e as

aproximando do seu corpo; para que, ela pudesse se reconhecer como uma menina negra.

Entrei em contato com a escola e expus o fato acontecido exigindo que aquilo não se repetisse, manifestei meu interesse em conhecer a metodologia pedagógica usada pelos professores daquela escola. Em seguida, me ofereci para realizar uma oficina sobre tons de pele com a participação das crianças do ensino infantil juntamente com os professores. Essa foi uma das experiências que me levaram a pesquisar a cor como um marcador da racialização de corpos negros. Naquele momento não queria que Nathália e outras crianças negras crescessem negando as suas características físicas. Desejava que elas entendessem que a cor de pele é uma construção social e que Nathália se reconhecesse enquanto mulher negra.

Hoje, com 10 anos de idade, Nathália já passou por diversas situações de racismo, colegas negaram a sua participação no balé, alegando que negras não sabiam dançar. Ela já teve seu turbante arrancado na sala de aula. Já foi chamada de bruxa por conta dos cabelos crespos. Chamaram ela de carvão e falaram que iam fazer churrasco com ela. Na escola ela é taxada de feia.

Nathália aprendeu a se defender. A denunciar. A argumentar usando a lei, pois ela sabe que racismo é crime. Se orgulha da sua cor e cabelo. Quando se sente discriminada por alguém da família, imediatamente reage ou me liga para contar, desabafar ou requerer conselhos e ações. Ela ensina a mãe, a avó, o tio, a irmã e a todos ao seu redor a ser melhor, a analisar as suas palavras e a desconstruir seus pensamentos racistas.

A sua PET é bem próxima da de seu tio Orlando. Por ser mais nova, Nathália possui menos texturas e marcas, mas o marrom que se apresenta na unidade da sua pele é o mesmo do seu tio, sofrendo variações específicas.

PET de NATHÁLIA (SOBRINHA): Código de identificação - CET 14

Figura 117 — PET - Nathália (irmã).





Foto: Acervo pessoal (2019)

5.6.6 MARIA JÚLIA - MAJU (SOBRINHA)

Figura 118 - Cor unidade Maria Júlia (Sobrinha)



Fonte: arquivo pessoal (2019)

Ela chegou ao mundo sem causar dores, mas provocou angústia durante os últimos meses em que estava no ventre da sua mãe. Lhe faltou água, foi necessário minha irmã engolir quase um rio e um mar para que não lhe deixasse secar. Não por acaso foi Obá que completou sua energia, a tomando como filha.

Maria Júlia Nobre da Paixão, a Maju, veio ao mundo às 11 horas do dia 24 de outubro de 2018. Foi o primeiro parto que assisti, lembro-me como hoje, o cheiro de carne queimando, camadas de tecidos sendo rompidas, líquido amniótico esvaindo, sangue colorindo finas camadas de fibra de algodão e os olhos da minha irmã Thais sorrindo, quando viu sua segunda filha pela primeira vez. Dona de uma fisionomia séria e de um choro alto, Maju contagiou a todos, mesmo aparentando estar zangada. “Vingar”, depois de tantas complicações, foi uma vitória, e ela já estava pronta para continuar batalhando. Alguns podem não acreditar, mas ela veio feliz, tão feliz que trouxe consigo a prosperidade, pois a vida de seus pais mudou completamente, depois de sua chegada.

Eu e minha irmã passamos 9 meses esperando Maju, imaginando as suas características físicas, a cor da sua pele, dos seus olhos, o tipo do seu cabelo, o formato do seu nariz e boca. Ela trouxe surpresas para nossas expectativas, nasceu miudinha e clara, dentro das categorias dadas às cores de pele, ela seria branca, pois sua pele era coberta por tons rosados e por sinais vermelhos e marrons, comuns em quase todos os bebês nascidos por parto cesariano. A cor da sua pele destoava das cores das epidermes encontradas nos corpos dos seus pais, ambos retintos.

A autenticidade da paternidade de Maju foi colocada em pauta e desprezaram as evidências biológicas, pois todos nascem com uma cor e com o passar dos meses esta se modifica. Muitos não pensaram no que era coerente, Maju escureceria. Para alguns familiares, amigos e conhecidos, ela nasceu clara, e era isso que importava.

“Clarinha... não vai ser pretinha igual a irmã”, “olha só... que bonita, parece leite com uma gotinha de café”. Mas essa cor líquida transformou-se! Com o passar dos dias, sua pele foi ganhando "gotinhas" de melanina e ao completar três meses já era quase retinta. Negra! Sendo assim, comparada por parentes, entre risos, a uma filha de urubu, aquela que nasce branca e fica preta.

A tristeza me invadiu ao observar os repetidos olhares críticos e os comentários racistas vindos de familiares maternos e paternos com relação a Maju, mas não faltou resposta a todas as reações. O embranquecimento almejado por nossos familiares, vizinhos e conhecidos não aconteceu dessa vez e eu torço para que nunca aconteça. Dessa vez, são as minhas lágrimas que escorrem molhando o meu rosto e ensopando o meu vestido branco de tecido de algodão, pois é impossível não ficar pensando em como será a vida de Maju e de milhares de crianças negras que são desumanizadas por conta do racismo, esse sistema de privilegio, onde a cor é um dos elementos que machuca e impede o reconhecimento dos valores negros. Quisera eu que todos entendessem as consequências de uma negação social e o que um ideal de cor é capaz de fazer com nossa história.

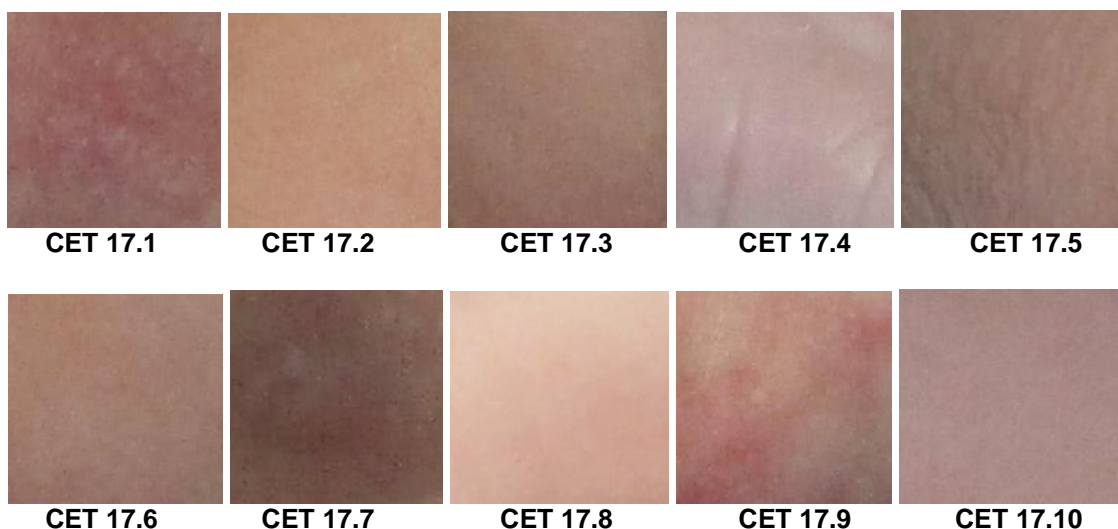
O que esperavam? Que o cabelo de Maju não encrespasse? Que nascesse branca com olhos azuis? Representaria assim o embranquecimento da família? E se nascesse branca, pensariam eles que era uma criança mais bonita? Por que sua pele negra causou tanta negação? Negro é sinônimo de feiura? Por acaso pensaram como esses comentários podem afetar a psique de Maju?

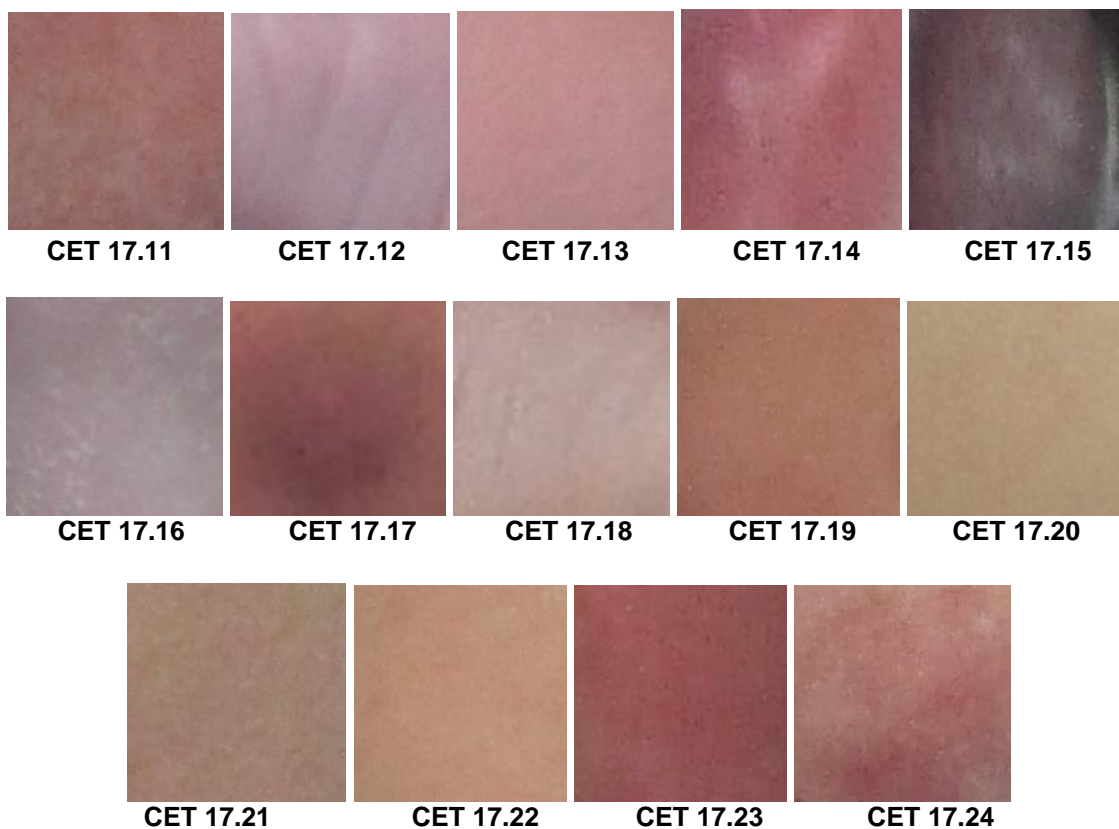
Creio que não, mas sei que Maju irá crescer e conhecerá as águas que nos juntam e nos separam, descobrirá que entre um corpo branco e um negro existe um mar, águas infinitas da diferença. Espero que ela nunca despreze a sua história, matizes e identidade e entenda que a cor da pele é uma construção social e ela, enquanto uma mulher negra, se afirme como tal e não deixem que tirem o seu amor próprio, que seja dona da sua história e senhora da sua liberdade.

MAJU foi a única pessoa da família que teve a sua pele fotografada duas vezes. Diferente de Nathália, Maju nasceu em Salvador. Eu já estava cursando o mestrado e decidi fazer da sua pele um dos meus principais objetos de pesquisa, de forma que fui fotografar o seu nascimento. As cores da sua pele foram registradas, fotograficamente, no momento em que ela nasceu. Ao completar 3 meses, foi possível identificar uma diferença cromática significativa. A PET I é referente ao seu nascimento, onde foram identificadas 24 cores, tons rosados e arroxeados que levaram a sua classificação como branca. Já a PET II, tem 30 cores, que levam a categorização da sua pele como negra. Sua epiderme sofreu um processo de acentuação de melanina, escurecendo-a. Essa modificação tonal foi alvo de críticas, o que me levou a criar a obra “MAJU”, um vídeo arte que reflete, poeticamente, sobre esse episódio.

PET de MARIA JÚLIA (SOBRINHA) I: Código de identificação - CET 17

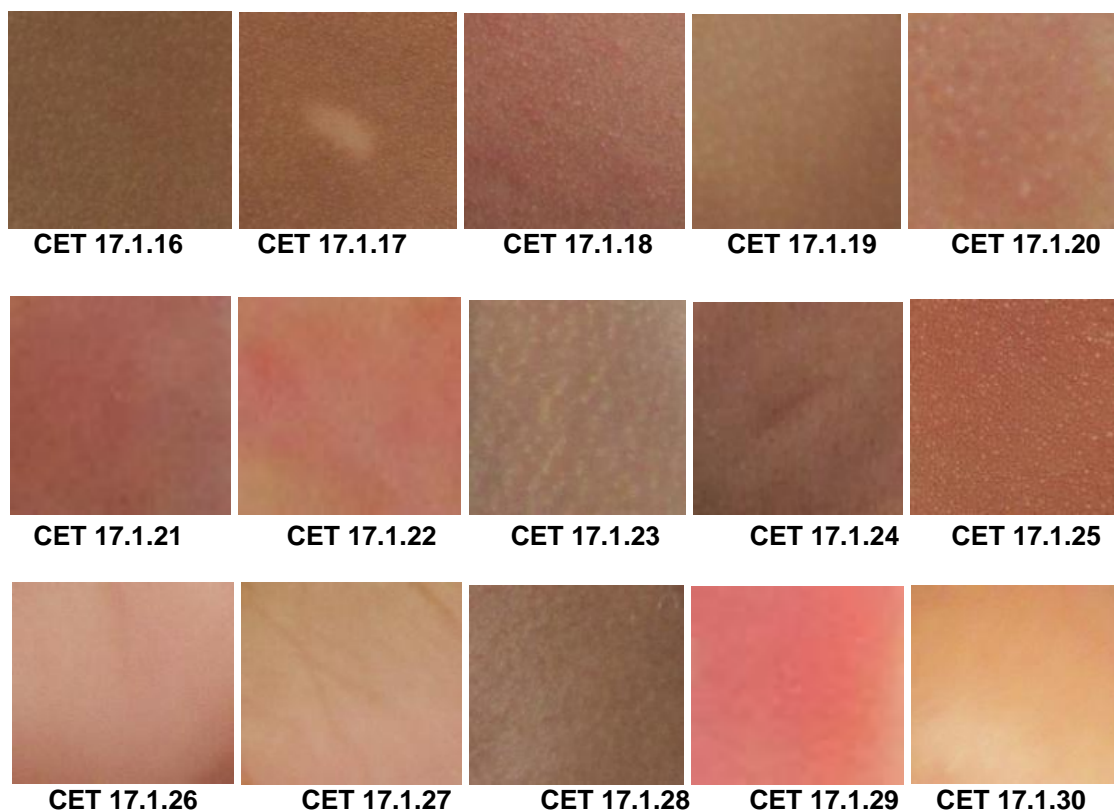
Figura 119 — PET- Maju I E II (sobrinha).





PET de MARIA JÚLIA (SOBRINHA) II: Código de identificação - CET 17.1





Fonte: Acervo pessoal (2019)

A existência de Maju e de Nathália, hoje as únicas crianças negras retintas da família, me tornou um ser mais sensível e conseqüentemente mais preocupado com a formação delas enquanto sujeitos, em meio a essas turbulências emocionais e de florescimento artístico. O encontro com as obras de Toni Morrison, que sempre traz meninas negras como protagonistas das suas histórias, apareceram como uma luz, elas se tornam importantes referências para refletir sobre meu processo criativo, principalmente no momento da criação da videoarte *MAJU*.

Dois de seus livros me tocaram profundamente, *O olho mais Azul* (2019), onde Morrison conta a história de Pecola, a menina que sonhava em ter olhos azuis, onde ela, de forma sublime, dramatiza a opressão que o preconceito racial pode causar a uma menina negra. Em *Deus Ajude essa Criança* (2018), a autora conta a história de Lula Ann, uma menina negra que foi motivo de desgosto para família por ter nascido muito escura, sendo abandonada por seu pai e desamada por sua mãe. Neste título ela confabula o impacto de um trauma de infância que se faz presente na vida adulta.

Ao terminar a leitura do primeiro título mencionado, chorei compulsivamente, e até hoje ao rememorar o desfecho, meus olhos enchem de lágrimas. Eu não conseguia explicar o que eu estava sentindo para meu companheiro, que acompanhou as minhas aflições durante a leitura. No final da trama, Pecola enlouquece. Doeu em mim o seu sofrimento, isso era incontornável, pois me enxergava, facilmente, em seu lugar, como mulher negra que um dia foi criança. Lembrei também da minha infância e de quantas vezes eu encarei os olhos de minha avó Agneta, os achando belos. Acredito que eu só não desejei tê-los porque o meu avô Ary existiu em minha vida para além da cor.

Entretanto, foi ao lembrar das muitas histórias semelhantes, como de minhas sobrinhas Nathália e Maju e de milhares de outras crianças negras são oprimidas por conta das suas características físicas, que passam a desejar serem de outra forma para que sejam aceitas por uma sociedade racista, que eu desmoronei. É cruel saber que é possível a existência de tamanha crueldade presente na sociedade racista que vivemos.

Podemos dizer, ao analisar as obras de Morrison, que são retratos da sua realidade enquanto mulher negra estadunidense, alguém que vivenciou a segregação racial e os maus frutos dela, dentre os quais a cor se tornando para as sociedades racistas, um parâmetro de merecimento e humanidade. Em qual, as pessoas com a cor de pele clara são abraçadas pelos padrões hegemônicos e eurocêntricos, por consequência, humanizadas, já pessoas com a cor de pele negra e/ou retintas são tratadas de forma sub-humana, consideradas feias e não aceitáveis.

A descoberta dessas obras literárias, em especial as duas citadas acima, me fez pensar ainda mais o quanto as raízes do racismo estrutural são profundas, tanto nos Estados Unidos da América, país da escritora, quanto no Brasil. *O olho mais azul e Deus ajude essa criança*, me trouxeram intensas reflexões sobre a desumanização do negro, o trauma ocasionado pelo racismo na infância, os padrões de beleza preestabelecidos nas sociedades e na cor de pele como o principal elemento da racialização de corpos negros, legitimando o racismo dentro das famílias inter-raciais ou negras.

Ao ler Morrison e concordar que a cor é também parâmetro de afetividade, percebo que o racismo sofrido por Maju não foi tão agressivo quanto aqueles sofridos por Pécola e Lula Ann, personagens de seus livros. Maju nunca foi negada por causa da sua cor, mas havia algo velado, pois algumas ações e palavras proferidas poderiam traumatizá-la. Tudo isso, somado aos padrões de beleza pré-estabelecidos e aqueles existentes dentro da nossa família, resolvi produzir a obra *MAJU (2020)*. Entendo essa obra como forma de protesto, mas também como um caminho sensível que possa ajudar as pessoas a enxergarem os seus erros, amparados pelo racismo, mas principalmente, dar as minhas mãos a Maju e seguir.

Utilizando como ponto de partida, a PET de Maju que mostra a sua modificação cromática, a obra teve como proposta inicial desenvolver um processo da fabricação de 16 cores de tinta que tem como base os tons encontrados nos registros fotográficos da pele de Maju, realizado em dois momentos: no dia de seu nascimento e no terceiro mês de vida, levando em consideração a modificação cromática e o surgimento de episódios racistas. Para a produção dessas cores foram utilizadas tintas acrílicas nas cores primárias, preto e branco. Foram selecionadas 8 cores de cada PET; assim foram produzidas 16 cores ao total, as quais foram apresentadas no vídeo como suas cores/fragmentos corpóreos.

Durante a investigação fotográfica da pele de Maju, pude perceber o quanto a ação do tempo é determinante na definição das cores encontradas em sua pele. Se compararmos a PET 1 e PET 2 de Maju, veremos que a diferença é muito grande. Os bebês no período gestacional, envoltos no líquido amniótico, têm a circulação do sangue ainda irregular, quando nascem, percebemos a coloração diferenciada que tende a ser rosada ou avermelhada, principalmente quando nascem por cesáreas (como foi seu caso). Daí a cor da pele muda, dependendo da temperatura ambiente, exposição solar e do genes. É a partir dos 6 meses que a cor de pele já deve ser definitiva. Maju aos 3 meses já estava com a coloração diferente da do nascimento. A sua pele se modificou, apresentou novas texturas, ganhou melanina e se tornou mais uniforme.

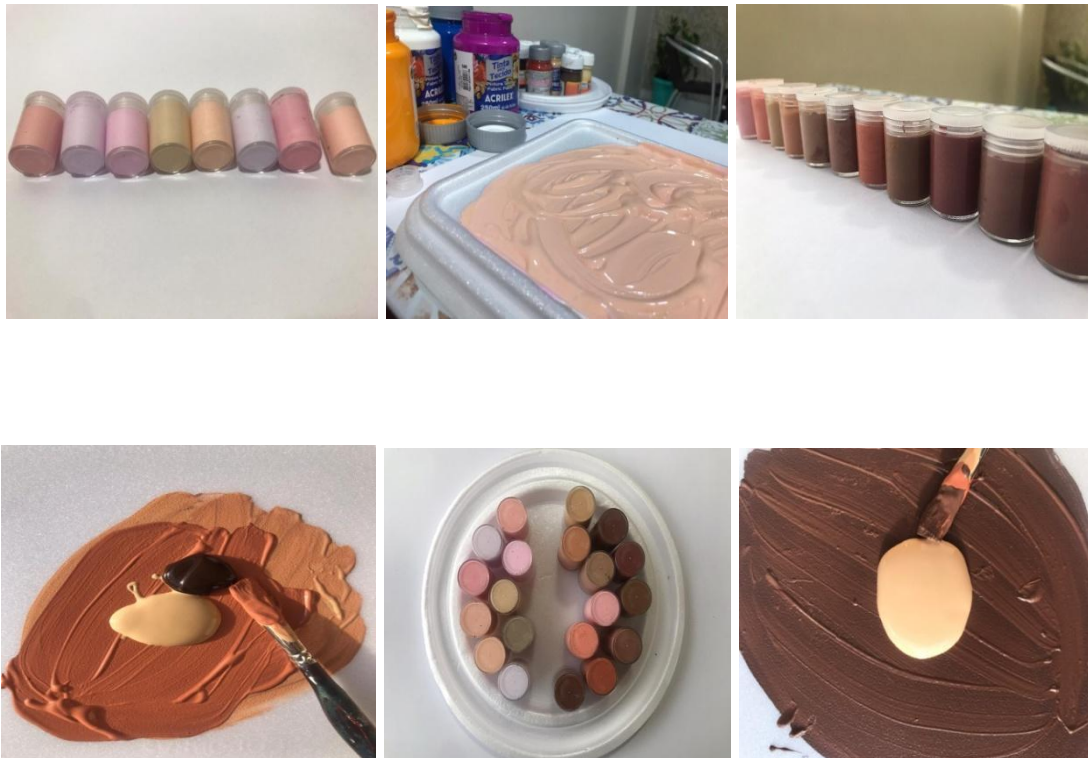
A pele é muito mais do que um conjunto de cores que forma a cor unidade e reveste nosso corpo, ela é relacional, temporal e histórica. Pois ela carrega a carga

simbólica, as nuances do tempo que lhe dá e retira marcas, são como reflexos da história. A pele de Maju segue se transformando e sendo registrada, gerando novas histórias e ganhando outras nuances.

Além de apresentar a construção dessas cores, o vídeo traz imagens de Maju que se fundem com águas do rio, do mar, tingidas nas cores que representam o seu Orixá Obá, vermelho e amarelo e águas pretas, que representam a interioridade do meu ser. Meus sentimentos por minha sobrinha Maju e como a sua cor nos aproxima. Na passagem da videoarte evidencia-se a modificação cromática da epiderme de Maju, o que abre caminho para um questionamento sobre a construção social da cor de pele, bem como a relação entre identidade negra e racismo na infância, fortalecimento identitário e ancestralidade.

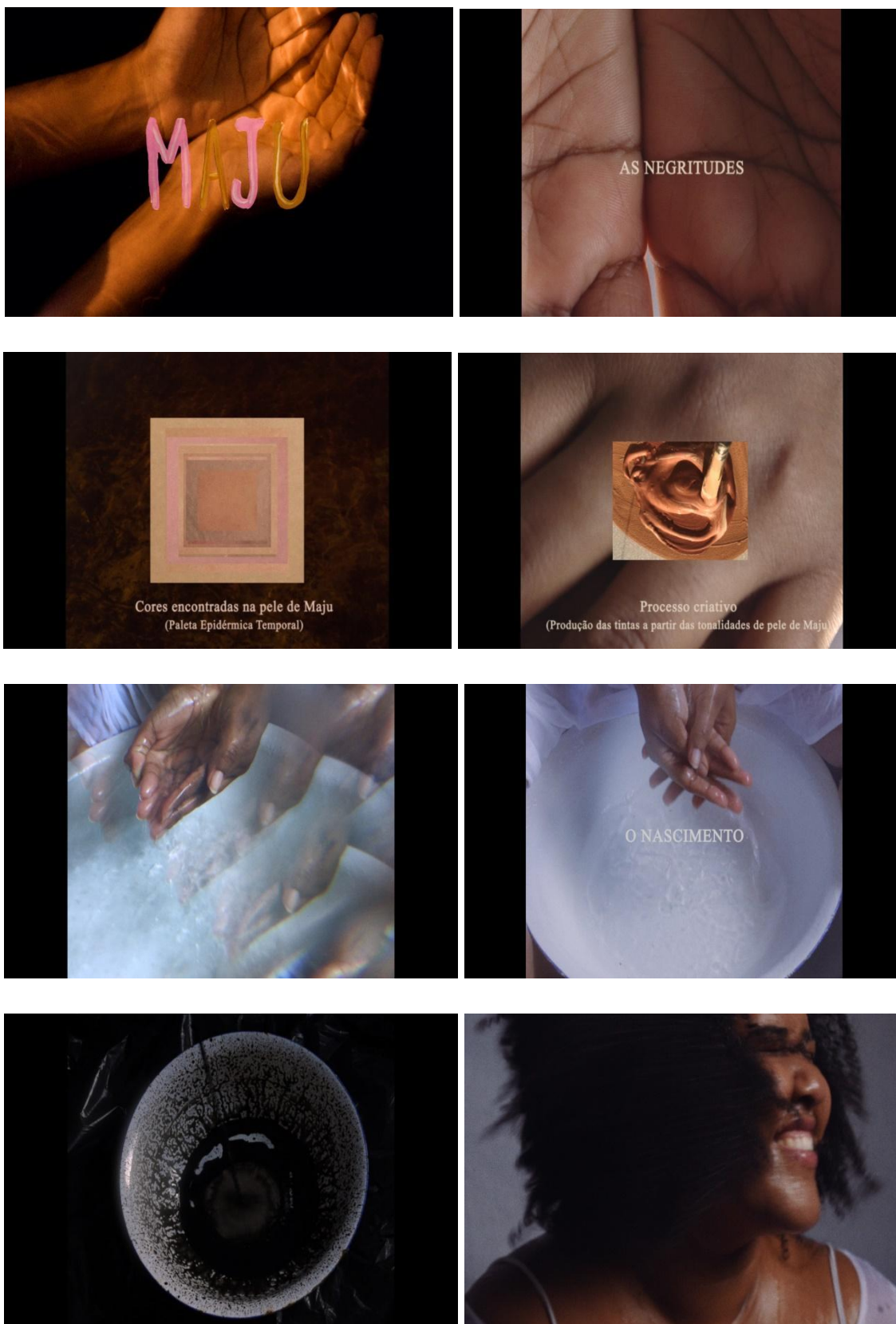
A obra foi realizada no mês de julho de 2020, durante a pandemia do Covid-19. Aprovada no Calendário das Artes, edição nº 8, contou com a colaboração de outros artistas na produção. Mayara Ferrão, artista visual, que trabalha com audiovisual, assumiu a direção artística comigo, Filipe Mimoso, musicista, criou a trilha sonora e Geancarlos Barbosa, artista visual, me ajudou na elaboração do roteiro.

Figura 120 — Processo criativo do Projeto MAJU.



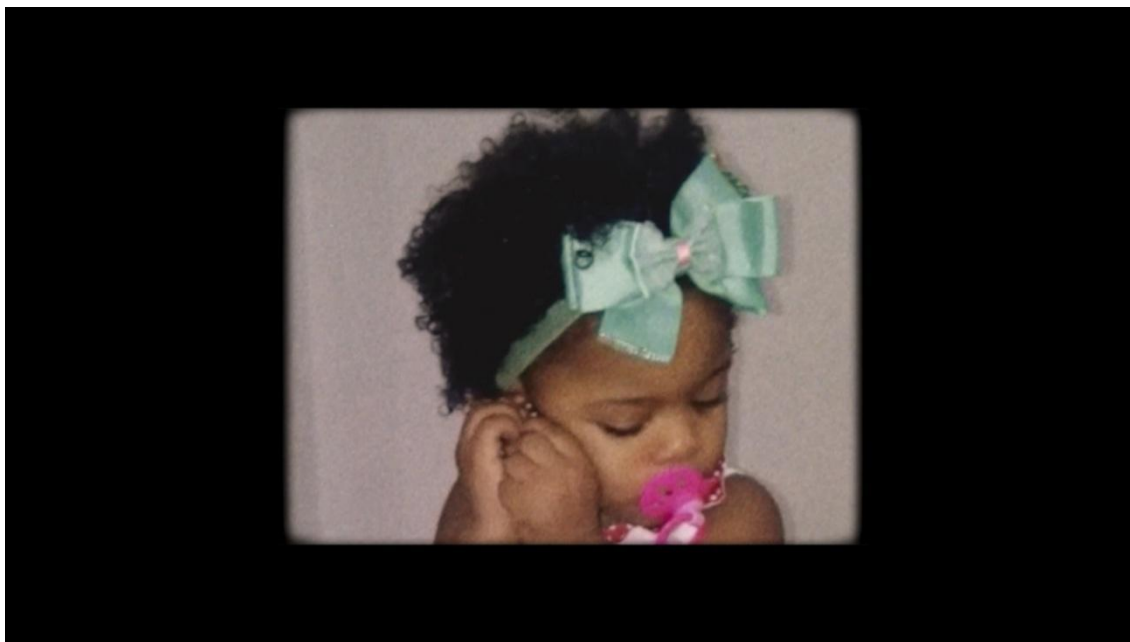
Fonte: Acervo pessoal (2020)

Figura 121 — Imagem da videoarte MAJU



Fonte: Acervo pessoal (2020)

Figura 122— Imagem da videoarte MAJU.



Fonte: Acervo pessoal (2020)

Bilhete às águas:

Hoje, Maju se encontra com 2 anos e 3 meses, não tem noção do que é racismo, mas já tem consciência do que gosta e do que não gosta, e ela não gosta que toquem nela sem sua permissão. Sua memória vem sendo construída e alimentada por nós e por ela. Sua cor de pele negra se fixou, os olhos vivos continuam os mesmos, e seu sinal na orelha continua lindo, digno de uma filha de Obá. Revelou-se uma criança vaidosa, bem risonha, mas ainda invocada. Adora pentear os cabelos, passar perfume e dançar. Sua história está apenas começando. Maju, não derramamos os nossos líquidos atoa!

6. ENTRE CORES...

Águas rolaram e cores brotaram em epidermes possibilitando a minha tentativa de transformar essa pesquisa artística em um ato político e poético. O projeto inicial tinha o objetivo de contestar a ideia de cor unidade, olhando-a por uma nova perspectiva, onde a pele se mostra como uma amálgama de cores. Durante o processo, fica evidente a pluralidade das paletas epidérmicas e que a cor unidade se constrói a partir das relações entre os tons.

Esse olhar artístico sobre a pele possibilitou discussões sobre as relações raciais e a construção da analogia com as cores epidérmicas temporais. Nesse sentido, a cor unidade se apresenta como um marcador da racialização de corpos negros, assim como parâmetro de afetividade em minha família. A investigação cromática realizada na epiderme de Karine Guimarães e a PET da minha família paterna, composta por 586 cores, demonstra que a nossa epiderme é composta por nuances, mas que é a cor unidade aquela responsável por nossa identidade. Sendo importante a afirmação, quando negra, para o alcance da emancipação enquanto sujeito.

A decomposição da cor unidade nos possibilita enxergar a presença do tempo nas cores da pele. Ao apresentar a pele fragmentada, registrada em diferentes momentos, como no caso de MAJU, vemos que a cor é uma construção histórica. Além de se encontrar em constante processo de mutação, em construção. Dessa forma, podemos também afirmar que quanto mais vida a pele tiver, mais texturas e cores ela apresentará, como mostra a PET de minha avó Agneta.

Ao entender a paleta epidérmica da minha família como vestígio artístico da nossa existência, pensei no quanto a presença de alguns familiares foi importante em minha formação, mas também reconheço o meu ambiente familiar como um espaço de racialização. Foi ao produzir o projeto PET e analisar os episódios de racismo existente no cotidiano, que constatei que a cor de pele é um dos principais parâmetros de afetividade dentro do meu ambiente familiar.

Sei que meus familiares paternos podem não enxergarem dessa maneira, assim como muitas famílias brasileiras não enxergam, porque o sistema social em que vivemos faz com que naturalizemos o racismo, sendo esse mar de alienação

muito mais profundo do que imaginamos. Mas também sei que nunca é tarde para revermos os nossos discursos e ideologias. Assim, me senti na obrigação de ser leal comigo e com eles, na pretensão de alcançar o amadurecimento coletivo e a descolonização dos olhares que tanto me deram afeto ou me ensinaram, mesmo que em silêncio a me proteger.

Hoje, verso a minha satisfação com os resultados alcançados durante o meu percurso. A arte, a ancestralidade e as cores me levaram a caminhos alegres, surpreendentes, algumas vezes dolorosos, mas necessários. Com isso, me tornei sedenta para dar continuidade aos registros, principalmente por perceber as transformações das cores da pele com o passar do tempo. Será que todas as epidermes sofrem variações cromáticas?

Esse é o problema que pretendo perquirir brevemente. Observar a ocorrência de modificações cromáticas e afetivas das crianças da família, todas meninas, Ludmila, Nathália, Luiza, Isabele e Maju, no decorrer dos anos, poderá nos dar subsídios para entender, se e como, a cor de pele se tornará um marcador da racialização e como ocorrerá a construção das suas afetividades na socialização em família. Esse enquadramento da questão, possibilitaria a conversão das minhas experiências e percepções sobre o processo de desenvolvimento das meninas, em uma produção artística, que se traduza na criação de imagens, utilizando as técnicas de transferência do toner, pinturas/tingimento, instalações e vídeoarte.

Dito isto, o vento e as águas continuam a me guiar, sigo os fluxos das incertezas dos resultados artísticos que são reflexos da minha subjetividade, mas não vejo como incerto o caminho que tenho que seguir, pois sei que o meu destino é criar!

7. REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. O que é racismo estrutural? Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

BARROS, Aidil de Jesus Paes de e Lehfeld, Neide Aparecida de Souza. Projeto de Pesquisa: Propostas Metodológicas. 1990.

BRAGA, Júlio. Ancestralidade Afro-Brasileira – o culto de Bábá egum. Salvador: EDUFBA/Ianamá, 1995.

DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classe. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016

DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

EVARISTO, Conceição. Poemas de recordação e outros movimentos. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FANON, Frantz. Pele Negra, Máscaras Brancas. Salvador: EDUFBA. 2008. p.191

FANON, Frantz. *Sociologia de uma revolução: ano V da revolução da Argélia*. Ed. Francois Maspero. Paris 1959

FAUSTINO, Deivison Mendes. Frantz Fanon: um revolucionário, particularmente negro. 1. ed. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018. Pg. 27 a 37

GOMES, Nilma lino. O movimento negro educador. Saberes construídos na luta por emancipação. Petrópolis, RJ: vozes, 2017.

GUIMARÃES, ANTONIO SÉRGIO ALFREDO. Racismo e antirracismo no Brasil. 1999. São Paulo, Editora 34

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.p.28

LIGIÉRO, Zeca. Performance e Antropologia de Richard Schechner, Rio de Janeiro, RJ: Mauad Editora Ltda, 2012.

LODY, Raul. Dicionário de Arte Sacra e Técnica Afro Brasileira. Rio de Janeiro, Pallas, 2003

MESTRE Didi. Contos de Mestre Didi. Rio de Janeiro; Codecri,1981.

MORRISON, Toni. Deus ajude essa criança. Tradução José Rubens Siqueira - 1ª ed. São Paulo: Companhia das letras,2018

MORRISON, Toni. O olho mais azul. Tradução Manoel Paulo Ferreira 2ª ed. São Paulo: Companhia das letras,2019

MUNANGA, K. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: SEMINÁRIO NACIONAL RELAÇÕES RACIAIS E EDUCAÇÃO-PENESB. Rio de Janeiro, 2003. Anais... Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: . Acesso em: 07 de jun. de 2019.

PEDROSA, ISRAEL. Da cor a cor inexistente. Rio de Janeiro.Leo Cristhiano Editorial.1977

PEREIRA IVO, Isnara/JESUS, José Robson Gomes de. Escravidão, negros africanos e Santo Isidoro de Sevilla. UFES – Programa de Pós-Graduação em História, 2019

SALLES, Cecília A. Redes da criação: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2008.176p.

SANTOS, Juana Elbein dos. Os Nágô e a morte: Padé, Asésé e o Culto Egun na Bahia.10.ed. Petrópolis, RJ: Vozes,2001

SCHUCMAN, Lia Vainer e GONÇALVES, Monica Mendes, Racismo na família e a construção da negritude: embates e limites entre a degradação e a positivação na constituição do sujeito. Odeere: Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade – UESB. Ano 2017

SCHUCMAN, Lia Vainer. Famílias inter-raciais: tensões entre cor e amor. Salvador: EDUFBA. 2018, p. 56.

SCHWARCZ, Lilia Mortiz. O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil de 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SYBINE, Evandro. Imagens do arruinamento: o excesso gráfico / Evandro Sybine - 2010. 130 f.: il

WANNER, Maria Celeste de Almeida. Artes Visuais - Método Autobiográfico: Possíveis Contaminações. In: 15º Encontro Nacional da ANPAP, 2006, Salvador. ARTE:LIMITES E CONTAMINAÇÕES. SALVADOR: ANPAP, 2006. v. 02. p. 52-59

ZAMBONI, Silvio. A pesquisa em arte. Um paralelo entre ciência e arte. Polêmicas do nosso tempo. Campinas. SP: Autores Associados, 1998. 107 p.

Figuras:

Disponível em: <https://www.angelicadass.com/humanae-project/> Acessado em 11/12/2018 Adriana Varejão cria o espetacular Povo!, Consuelo Blog, 2014.

Disponível em: <https://www.consueloblog.com/adriana-varejao-cria-o-espetacular-polvo/> Acessado em 10/12/2018 Dalton Paula, artista visual, Cor da Pele, 2012.

Disponível em: <http://daltonpaula.blogspot.com/2012/10/cor-da-pele.html> Acessado em 07/12/2018

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Rf4zwg_Plus&t=11s Acessado em 21/02/2021