

O corpo-tela de mulheres afro-brasileiras: o discurso traje na
autorrepresentação contemporânea, intersecções entre artes visuais e os modos
de vestir ¹

The canvas-body of Afro-Brazilian women: the attire discourse in contemporary
self-representation, intersections between visual arts and ways of dressing

Elen da Silva Carvalho²

RESUMO

Esta pesquisa qualitativa trata de um estudo de caso, tecendo reflexões sobre a representação de mulheres negras e seus modos de vestir, desde o Brasil colonial até a atualidade, tomando como referência obras de três jovens artistas visuais afrodescendentes e contrapondo-as a imagens de corpos negros dos séculos passados. O instrumental teórico ancorado em uma pesquisa bibliográfica se ampara no conceito de corpo-tela desenvolvido por Leda Maria Martins (2021), imbricando Artes Visuais, Moda e estudos feministas. Tem por objetivo entender como a figura de mulheres negras foi retratada na constituição da cultura visual nacional e de que forma as artistas afro-brasileiras estão se opondo a essas imagens em suas práticas artísticas e autorrepresentações.

Palavras-chave : representação da mulher afro-brasileira 1; modos de vestir 2; artes visuais 3.

ABSTRACT

This qualitative research is a case study that offers insights into the representation of Black women and their styles of dress from colonial Brazil to the present day, drawing on the works of three young visual artists of African descent and contrasting them with images of Black bodies from past centuries. The theoretical framework, grounded in a literature review, draws on the concept of the 'body-canvas' developed by Leda Maria Martins (2021), interweaving Visual Arts, Fashion and feminist studies. It aims to understand how the figure of Black women has been portrayed in the formation of the national visual culture and how Afro-Brazilian artists are challenging these images in their artistic practices and self-representations.

Keywords: representation of Afro-Brazilian women 1; ways of dressing 2; visual arts 3.

¹ Trabalho de conclusão de curso de pós graduação em Moda, Arte e Cultura da UFJF orientado pelo Profa. Ma. Hanayrá Negreiros. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5904000880877923>.

² Bacharel em Moda pela Universidade Veiga de Almeida, Graduada em Cenografia e Indumentária pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Pós-graduada em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8231148058437875>.

1 INTRODUÇÃO

Confabular sobre as representações do corpo feminino afrodescendente para qualquer mulher que se identifica como negra não é uma tarefa trivial; a pesquisadora marinha de pouquíssimas viagens nessa linguagem que aqui escreve incuba esse tema há longos anos. Nascida negra de pele clara num clã com ascendência negra e indígena, é pela parte de pai que trago a herança artística da família, como ele bem gosta de dizer; e pela parte da mãe, o colorido da pele, a textura de nuvem do cabelo, o desenho do nariz, o meu corpo-tela que me engajam a pensar a minha imagem e a das minhas semelhantes de hoje e de ontem.

Cresci lendo revistas adolescentes que, além de me desinformar nos temas sobre comportamento e beleza, aguçaram minha curiosidade pela moda. Foi nessa época que tive os meus primeiros ensinamentos técnicos relativos à construção de uma roupa e a Arte; frequentei em um colégio rural em um município distante da cidade do Rio de Janeiro, um curso técnico de Economia Doméstica que em sua grade curricular mantinha as disciplinas Arte e Habitação I e II, Vestuário I, II e III, Têxteis I e II entre outras com as quais eu não tinha tanta afinidade. Era uma turma inteira composta só por meninas, com aulas teóricas e práticas em período integral. Foram três anos de estudo conjunto do colégio técnico com o regular que me levaram intuitivamente para a primeira graduação em Moda, me trazendo oportunidades profissionais nessa indústria, que me trouxeram inquietudes desmotivantes a ponto de me fazer voltar para a universidade doze anos mais tarde para cursar Cenografia e Indumentária em uma escola de Artes Cênicas.

Me tornei uma figurinista crítica do mundo e de mim mesma. Lá percebi que toda minha trajetória fez sentido para que eu chegasse até aqui. Nas minhas lembranças mais correntes sobre modos de vestir a partir do meu seio familiar, me recordo, ainda criança, da minha avó e tia paterna, Julieta e Delma, produzindo as monumentais fantasias de Carnaval dos meus tios Ninho e Ney, que também contribuía nessa feitura. Eles se vestiam suntuosamente de mulheres espetaculosas, formadas por inúmeras camadas: espumas que delineavam o corpo, tecidos, canutilhos e miçangas, luvas, brincos, anéis, pulseiras, meias-calça, peruca, sapato plataforma e maquiagem, muita maquiagem. Também me vêm à memória os croquis dos figurinos de *ballet* que Tio Ney, bailarino e também figurinista, desenhava para as peças de dança de que ele participava enquanto Tia Delma, que é bordadeira, as bordava. Como eu desejava aquela caixa de lápis de cores infinitas que ele tinha... Tio Ninho também era adepto do desenho, só que o preferia em telas. Me recordo de

uma pintura específica em que as personagens principais eram as baianas. Curioso constatar durante a escrita de um artigo que analisa a imagem e os modos de vestir de mulheres, me dou conta de que minhas maiores referências nesse campo vêm dos meus tios e das suas maneiras de representar e encarnar o feminino. Hoje realizo a importância e a influência que o apoio ativo, sobretudo de minha avó e de minhas tias, formou uma base forte para que meus dois tios, homens homoafetivos, pudessem expressar ao menos um fio de suas subjetividades de forma pública, mesmo que em boa parte do ano elas permanecessem num âmbito mais privado por conta de um imposto padrão social.

Elucubrar essa temática requer não apenas um esforço mental; ela desembrolha camadas emocionais que retrocedem anos que nunca vivemos, mas que mesmo assim podemos sentir. O corpo negro é uma máquina do tempo³, como ilustra muito bem Mombaça (2024, p.46). Durante esse percurso, o desconforto de sentir-se não caber nas múltiplas carapuças com que a sociedade insistiu em nos vestir andou de braços dados com um inconformismo que por vezes deixou-se moldar para poder encaixar-se. A investigação que virá a seguir retrata o movimento de restituição da própria identidade que se manifesta no ensejo de entrelaçar Artes Visuais, a autorrepresentação de mulheres negras e os modos de vestir.

Este artigo tem como objetivo transportar a tal máquina do tempo para diferentes temporalidades, buscando examinar e compreender de que forma jovens artistas afro-brasileiras da contemporaneidade redesenham suas contranarrativas por meio de seus modos de vestir e de se representar em suas obras. A relevância dessa pesquisa se apresenta na possibilidade de esmiuçar a escrita autoral dessas memórias numa sociedade que desde a sua constituição embrionária, antes mesmo de se tornar país, delegou a função de reproduzir esses corpos a estrangeiros que os caracterizaram de forma exótica, erótica e brutalizada.

Para a sustentação e reconfiguração dessas imagens da mulher negra, apresentamos como instrumento teórico o conceito corpo-tela, pensamento criado por Leda Maria Martins (2021, pp.51-53), escrutinado na obra *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, que entrelaça ciência, cultura e artes de povos africanos, afrodiáspóricos e indígenas, com o intuito de reinventar, sob uma perspectiva ancestral e decolonial, fundamentações para as práticas performativas nas Artes.

³ Aqui cabe a mim revelar outra artista negra que contei como referência e inspiração para a escrita deste artigo e construção da colagem digital apresentada a seguir. Aline Motta que chega até mim por meio de suas obras na exposição *Aline Motta: Memória, Viagem e Água* (2021) e seu livro arte *A água é uma máquina do tempo* (2022), conflui com as minhas buscas ao designar a água (sobretudo o Oceano Atlântico) como catalisador poético e máquina do tempo que acessa o passado, presente e futuro, conflagrando feridas e enfrentamentos coletivos e íntimos a cerca de corpos negros, relações familiares e o textil.

A experimentação com linguagens transdisciplinares e transversais revela atitudes e mudanças de protocolos e de valores estéticos e éticos. Nessas poéticas, a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda as cenas, expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, de memória, de afetos e de ações. Um corpo pensamento (Martins, 2021, p.107).

De caráter qualitativo, o estudo elege Manuela Navas, Thais Iroko e Silvana Mendes e analisa uma obra de cada uma dessas três artistas que foram escolhidas por meio de visitas a exposições no Rio de Janeiro e pesquisa no portal digital do Instituto PIPA⁴ entre o período de 2018 e 2025. A investigação contrapõe imagens produzidas nos séculos passados, tendo como fio condutor as peças dessas criadoras com o propósito de identificar como essas imagens vislumbram mudanças na construção da subjetividade feminina negra, assim como nas narrativas de identidade nacional.

O artigo apresenta-se em três partes: O corpo-tela como baú de memórias — a reescrita de nossas histórias apresenta um instrumental teórico ancorado na pesquisa bibliográfica que contraria o pensamento hegemônico colonial, declarando a pessoa negra como sujeito capaz de falar por si e construir sua própria imagem, se expressando pelos modos de vestir, além de trazer fragmentos de histórias pouco faladas que entrelaçam a herança da cultura negra e a Moda. Outra parte apresentada está na desconstrução da imagem/identidade nacional de mulheres negras pelo olhar estrangeiro: busca-se apresentar o olhar do outro sobre a imagem deste corpo e como a erotização o objetifica e o desumaniza ao longo da História. Na seção *Vozes Disruptivas e o Poder da Autorrepresentação*, analiso as obras identificando como os modos de vestir e os símbolos imagéticos resgatam a alteridade da mulher afro-brasileira.

⁴ É uma instituição brasileira sem fins lucrativos criada para promover, documentar e apoiar a Arte e os artistas visuais contemporâneos do Brasil. Criada em 2010, tem como principal iniciativa o prêmio PIPA, que em edições anuais mapeia artistas das cinco regiões do país em ascensão ou em trajetória recente destacando suas produções de forma nacional e internacional, apoiando novos talentos (<https://institutopipa.com/>).

Imagem 1 - Sobre um grão de areia no mar



Fonte: Elaborado pela autora. Colagem digital com imagem de arquivos da família. 21 x 29,7 cm (Elen Carvalho, 2026).

O CORPO-TELA COMO BAÚ DE MEMÓRIAS: A REESCRITA DE NOSSAS HISTÓRIAS

Os conceitos elaborados por Martins chegam até mim ainda em meus estudos nas Artes Cênicas junto ao desafio de vestir corpos negros como únicos protagonistas de uma peça teatral. A dramaturgia falava sobre um futuro não muito distante em que a união entre as personagens mulheres culminava na libertação delas de um aprisionamento tanto mental quanto físico. A exibição do aprisionamento de afrodescendentes e indígenas em imagens é um atravessamento recorrente desde a constituição germinal deste país. A criação do conceito corpo-tela se apresenta como uma alternativa para a emancipação, construindo novas epistemes no intuito de apresentar outras possibilidades não estereotipadas sobre a experiência de ser negro e indígena⁵, rompendo com modos hegemônicos de enxergar os herdeiros da diáspora e dos povos nativos.

O corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. Um corpo historicamente conotado, que personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violências de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, escavam vias alternas para uma outra existência, mais plena e cidadã. Um corpo/voz inventário que limpa, restabelece, restitui, reivindica, respira e inspira, em perene processo de cura, escavando vias alternas de outros devires possíveis, sempre desejoso de transformações do corpus social. Um corpo político, autofalante, arauto do ainda não dito ou repetido, porque antes interditado, censurado, excluído; arauto do que não se explicitava de modo pleno, do que se mantinha dissimulado, do que não se mencionava, do que não se declarava, do que se evitava; arauto daquilo que não se enunciava, que não se pronunciava, que não se proferia, e que se impusera como o silêncio que apavora. À interdição e à pedagogia da ausência e da exclusão se interpõe uma outra corporeidade que argui, postula, propõe, expressa. (Martins, 2021, p. 107).

E assim, pelas lentes de Martins (2021), o corpo negro se estabelece como um operador de múltiplas linguagens, aglutinando tanto a cultura que força o apagamento de si, imposto pelo cânone, assim como máscara, que sustenta e reescreve sua sapiência e costumes ancestrais usando sua corporeidade como aparelho autofalante, dissertando sobre conhecimento, memória e afeto através do ritual, da Dança, da Música e da indumentária. Ela entende que os modos de vestir integram as práticas corporais do corpo em performance produzindo imagens, gestos e posturas, esboçando cenografias que revelam conceitos e

⁵ Para este trabalho em especial, jogarei luz aos corpos de pessoas negras, que é o recorte desta pesquisa, embora compreenda que as histórias dos povos originários constituem uma grande importância para debates como os que sugiro aqui, autofalantes.

hábitos (Martins, 2021, p.68). Portanto, pensar o traje como um veículo de mensagens similar ao texto literário, equiparando a gramática literária e o uso das palavras ao exercício do vestir, convertendo itens do vestuário em estruturas de sentido quando trajados em um corpo.

Costurando essa noção do vestir como transmissor de mensagens, Tulloch (2016, pp.15-25) inscreve a Moda como categoria de manifestação da identidade a partir de seus estudos sobre o estilo dos povos em diáspora africana, entendendo que essa diáspora abarca a África e os grupos que se formaram fora dela após o tráfico transatlântico de escravizados, o colonialismo e o imperialismo. Inspirada no álbum autoral *The Birth of Cool* do lendário trompetista estadunidense Miles Davis, obra de 1947 que continua exercendo influência mundial em diversos gêneros musicais e artísticos, ela se apropria da essência do *jazz*, esse ritmo criado como ato de refúgio e resistência cultural frente aos ambientes racialmente segregados nos EUA, que explora as emoções e experiências complexas através da técnica de composição musical por meio do improviso na performance em grupo e modela um método que mistura análise de fotografias, pinturas, cartas, peças de vestuário de pessoas comuns e de ícones da comunidade negra com suas memórias e histórias pessoais para descrever a narrativa de estilo de indivíduos negros. Assim como Martins, ela compreende que a escolha e composição de peças de vestuário por uma pessoa negra trazem para si a agência e a construção da própria imagem e essas escolhas diárias nomeadas como narrativas de estilo podem se converter em ferramenta política e social de afirmação de múltiplas existências e subjetividades em espaços que tentam apagá-las ou negá-las.

Mergulhando mais fundo no baú de memórias, contestando o passado que nos foi contado, é possível identificar a agência de pessoas negras na produção e composição de peças de roupa, sendo integrantes cruciais na cadeia do vestir, desde que chegaram escravizadas às Américas. Há relatos na história do Brasil colonial que apontam pessoas negras tanto escravizadas como libertas, como detentoras de conhecimentos técnicos e artísticos na construção das peças de ourivesaria, na feitura das joias de crioula — acessório símbolo de memória e conexão espiritual com a ancestralidade e o continente africano; assim como na confecção de roupas tanto para os colonizadores e suas famílias quanto para os escravizados.

Os alfaiates costuravam para homens e mulheres, com maior requinte, tecidos finos, roupas que serviam para ocasiões importantes, enquanto as mulheres negras eram consideradas artesãs e exerciam as atividades de costureiras, bordadeiras e rendeiras, além de exercerem também a função de amas de leite. Estes tipos de serviços (de artesã e ama de leite) eram

enquadrados no século XVII como serviços domésticos. As costureiras negras, na condição de escravizadas, faziam as costuras chãs – que eram as costuras finas, delicadas e morosas. Elas cuidavam das vestes do cotidiano, que eram peças de algodão, e das vestes de sair em tecidos nobres, incluindo as roupas das esposas dos colonizadores, bem como amamentavam seus filhos (Santos, 2022, p. 97).

E deste modo, consolidando as habilidades e o apuro estético no campo do vestir, torna-se indispensável evocar a tradição secular da tecelagem dentre as diversas etnias africanas e esse saber notório herdado por seus povos em diáspora, de maneira a pensar o tecido mais como uma ferramenta de expressão artística e de subjetividade.

Embora tenha usos práticos, o tecido desempenha um papel significativo em rituais, sejam eles cotidianos ou cerimoniais, seculares ou espirituais. Ele se impregna de significado cultural e memória à medida que as técnicas de confecção e as lembranças de família são transmitidas de geração em geração. O tecido pode ser cortado, trabalhado, adornado, manipulado e transformado, depois dobrado, embalado e transportado pelos continentes — em constante movimento, assim como as pessoas que o produzem e o utilizam (Checinska, 2018, p. 119).

Partindo desta pequena amostra de filosofias, pensamentos, destreza técnica e artefatos têxteis vindos de tempos longínquos (e outros nem tanto), ficam claras a edificação e a consolidação de um repertório vasto de negritude com vocabulário capaz de compor outros conteúdos que nos coloquem em lugares de destaque por merecimento, ou mesmo por humanidade.

Imagem 2 - Maria Escolástica da Conceição Nazaré, Mãe Menininha do Gantois (1894 – 1986) com suas filhas de santo na frente do terreiro do Gantois, Salvador, Bahia, 1940/41



Fonte: (Lorenzo Turner / Anacostia Community Museum, Smithsonian Institution)

A seleção de pensadoras negras para compor esse instrumental teórico sobre moda e o campo da vestimenta não foi uma escolha arbitrária, como bem destaca Carol Barreto (2024, pp. 25-34) no segundo capítulo de seu livro intitulado *Adequar-se ou vestimentar-se ?*. O ato de se vestir para nós mulheres negras carrega ao longo da história o significado de exclusão versus a adequação na busca pela passabilidade nos ambientes elitizados, tais como o campo acadêmico e o das Artes, por exemplo. Enegrecer a concepção do vestir entrelaçando minha trajetória íntima com a constatação da presença negra na moda brasileira desde os tempos de colônia, junto às pesquisas das pensadoras contemporâneas que compõem a bibliografia desta pesquisa, constitui a vestimenta-armadura necessária para a elaboração de contranarrativas que concebem novas compreensões sobre memória, o vestir e os corpos de mulheres negras.

A DESCONSTRUÇÃO DA IMAGEM/IDENTIDADE NACIONAL DA MULHER NEGRA PELO OLHAR ESTRANGEIRO

Quando a história não é compreendida e não é contada devidamente, a barbárie repete-se.⁶ (KILOMBA, 2024).

Por um instante, mergulhada nas leituras sobre o corpo-tela e nas narrativas de estilo da diáspora africana, me vi tentada a simplesmente não falar da visão do estrangeiro sobre as mulheres negras; a possibilidade de deixar para trás as imagens das nossas representações em vivências de servidão e subjugação, sendo atropeladas pelas inspiradoras obras das jovens artistas afro-brasileiras soaria como um bálsamo em um corpo lanhado pela história. Mas a frase de Kilomba alerta que é preciso ressignificar para fazer pensar, mas nunca abandonar; então seguiremos vendo velhas conhecidas imagens com novas leituras.

As primeiras imagens que se têm da memória do país são feitas pelo olhar estrangeiro⁷. O Brasil, quando ainda colônia, recebia missões artísticas custeadas pelos próprios colonizadores com a intenção de enaltecer sua grande descoberta e divulgar o Eldorado que aqui encontraram. Dentre as inúmeras riquezas naturais, como a fauna e a flora, havia a mais exótica de todas: a mulher negra e indígena.

⁶ KILOMBA, Grada. Fragmento da entrevista da multiartista para o programa Roda Viva do canal TV Cultura, no dia 13/05/2024 (1:10:10 min.).

⁷ Pioneira na pesquisa sobre a representação visual da população negra e seus descendentes ao longo de trezentos anos, a obra *A travessia da calunga grande: três séculos de imagem sobre o negro no Brasil (1637-1899)* é referência documental que analisa o olhar estrangeiro na criação da imagem na cultura nacional.

Albert Eckhout, um pintor holandês, foi um dos primeiros estrangeiros a notar essa exuberância brasileira. Em sua pintura, ele retrata uma mulher a qual se detém a identificá-la como negra bantu: em primeiro plano na imagem, ela habita um espaço de natureza próximo a um ambiente que parece ser um canteiro de obras; ao fundo podemos observar o mar com um navio na costa e estruturas que remetem a algo em construção, indicando o meio de acesso à colônia e o progresso nessas terras recém ocupadas. A negra bantu, de corpo escultural com seios fartos, braços e pernas torneadas que indicam o fator resistência, é retratada seminua com uma minissaia em tecido xadrez azul, que parece ser um pano da costa amarrado à cintura com a ajuda de uma faixa vermelha que remete à figura dos *sans-cullotes*⁸ franceses. Ela usa colares, alguns semelhantes a uma guia vermelha e outros dois brancos com pingentes, brincos, pulseiras douradas e também um chapéu que mistura palha com penas - sugerindo que a mulher retratada quer parecer vaidosa e atraente aos olhos dos europeus, quer convidá-los a conhecer o Novo Mundo. Parece receptiva e disponível, talvez oferecida ao oferecer outras iguarias, como frutas tropicais e paisagens selvagens aos colonizadores.

Johann Moritz Rugendas, pintor e gravurista alemão, trazido ao Brasil pela Expedição Langsdorff, viajou a outros territórios da América Latina registrando imagens de valor etnográfico. Também identificava na mulher negra um grande atrativo pitoresco, tão sedutor que foi capaz de retratar na gravura pretos novos: uma jovem negra que parece posar tal como em uma capa de revista, totalmente alheia à mazela ao seu redor. Enrolada em um tecido branco com listras vermelhas, estrategicamente colocado em seus braços para que seus ombros e seios ficassem à mostra, de forma sedutora. Usa chapéu de palha e brincos vermelhos, com os pés descalços revelando sua condição de escravizada, mas mantém uma postura quase escultórica em relação às outras pessoas que figuram no cenário em total degradação, observadas pelo contratador. A luz e a sombra da pintura destacam sua imagem tal qual num espetáculo de horror *nonsense*.

Alberto Henschel⁹, fotógrafo alemão-brasileiro oitocentista, proprietário de estúdios de fotografia em Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro, produzia cartões de visita que eram retratos e vendidos como *souvenirs*, tal qual este que ilustra a *Jovem Negra*. Vestida de nu com sua pele aveludamente brilhante, usa brincos e pulseiras. Esta aguerrida mulher encara a lente da câmera de forma inquisidora, como quem pergunta: *até quando vão nos objetificar?*. Na fotografia do século XIX, a retratada consegue impor sua subjetividade no olhar; não sem

⁸ Classe trabalhadora que participou de forma combativa na revolução francesa.

⁹ Objeto de estudo na dissertação e tese de Mônica Cardim.

razão, dizem que os olhos são a janela da alma. Aqui a verdade nua e crua se revela à revelia do autor da imagem: a jovem não tem nome, mas tem agência.

Tarsila do Amaral¹⁰, pintora modernista brasileira, figura feminina de destaque nacional e internacional, também não escapa de retratar a mulher negra com o olhar do estrangeiro alheio à subjetividade da personagem que buscou ilustrar. Consumidora da moda de sua época e entendedora da importância do vestuário na construção da aparência, vestia-se com grifes europeias, como Paul Poiret, em busca de legitimação em seu trabalho na Arte Moderna brasileira. Proveniente de uma família de fazendeiros de café, nascida ainda no final do período escravocrata, cresceu sendo alimentada e servida por mulheres negras. Em sua tela *A Negra*, há quem chame de homenagem, uma vez que busca retratar as memórias de infância da autora: ela pinta uma mulher embrutecida e desumanizada, sem suas vestes e seguindo o padrão posto pelos colonizadores.

Representações de corpos de mulheres negras na cultura popular contemporânea raramente criticam ou subvertem imagens da sexualidade da mulher negra que eram parte do aparato cultural racista do século XIX e que ainda moldam as percepções hoje (Hooks, 2019, p.90).

E assim, chegamos mais próximos dos tempos atuais. Hans Donner, diretor criativo austríaco-brasileiro, autor da identidade visual da maior emissora de televisão brasileira na última década do século XX, também criou sua representação da mulher negra: a Mulata Globeleza. Personificada na imagem da Valéria Valença, que, vestindo pintura corporal, surgia sempre durante as transmissões televisivas do Carnaval em cobertura nacional e internacional, se manteve nesse formato no ar até o ano de 2016, sob a pele de Erika Moura. Sua imagem contribuiu para a fomentação da profissão de mulata do Carnaval.

Quando se analisa a presença da mulata na literatura brasileira e na música popular, sua aparência física, suas qualidades eróticas e exóticas é que são exaltadas. Essa é a razão pela qual ela nunca é uma musa, que é uma categoria da cultura. No máximo — como alguém já disse — ela pode ser uma fruta a ser degustada, mas de todo modo é uma prisioneira permanente da natureza. O estabelecimento definitivo do capitalismo na sociedade brasileira produziu seus efeitos na mulata: ela se tornou uma profissional. Mesmo agora não é reconhecida como um ser humano e nenhum movimento foi efetivado para restaurar sua dignidade como mulher. Ela foi claramente

¹⁰ A obra *O guarda roupa modernista: o casal Tarsila e Oswald e a moda de Carolina Casarin*, aponta a importância da construção da imagem para o casal de artistas e como suas escolhas estéticas atravessavam um ao outro trabalhando de forma conjunta para criar uma reputação aliada ao bom gosto como forma de validação de seus respectivos trabalhos na Arte Moderna brasileira.

transformada em uma mercadoria para consumo doméstico e internacional. Hoje, mulatas são treinadas para se apresentarem em shows em casas noturnas. Essa é a demanda do mercado (Gonzalez, 2020, p. 151).

As imagens estereotipadas construídas pelo outro/estrangeiro exibindo corpos femininos negros com pouca ou nenhuma roupa, como as apresentadas aqui, ilustram livros didáticos escolares e os meios de comunicação, fazendo parecer normativo que esses corpos sejam vistos de forma objetificada e que incitem o comportamento sexual desviante¹¹. Bell Hooks (2019), que apesar de ter seu olhar voltado para a negritude feminina estadunidense, aborda o assunto alcançando algumas experiências brasileiras no capítulo *Vendendo uma buceta quente: representações da sexualidade da mulher negra no mercado cultural*, do livro *Olhares negros: raça e representação reflete sobre os retratos fetichizados do século XX*, relacionando-os com as figuras produzidas desde a escravidão, chamando a atenção para a espetacularização do corpo negro afrodescendente, indicando como essas representações se transformam em imagens de controle.

Patricia Hill Collins, Beatriz Nascimento e Lelia Gonzalez (2019), acima citadas, entendem as imagens de controle como uma ferramenta ideológica que de forma simultânea interconecta o racismo e o sexismo no intuito de perpetuar padrões de violência e dominação que foram historicamente construídos por grupos dominantes para sua permanência no poder. Essas imagens operam por meio de representações estereotipadas que, incutidas em mentes distraídas, passam despercebidas, aparentando naturalidade e inevitabilidade. Nessa pesquisa em específico, cabe salientar e observar nas imagens apresentadas aqui nesta sessão que a ausência ou a pouca presença de roupas aparta ou reduz a quase nada a possibilidade do exercício da subjetividade pelas representadas, transformando a feminilidade negra em símbolo erótico.

Hooks (2019, p.105) aponta que cabe às mulheres afrodescendentes esse grande desafio de confrontar essas assombrosas representações como um fardo que precisamos suportar e transcender, criando espaços de oposição onde nossos corpos possam ser representados por nós mesmas, criando uma subjetividade radical que transgrida as barreiras impostas pela tradição, interrogando e explorando abertamente as reproduções da negritude feminina da nossa cultura.

¹¹ Não quero aqui fazer juízo de valor das pessoas que de forma consciente usam seus corpos com fins de sustento ou lucro, a intenção é fazer juízo do fato de que o olhar lascivo e subjugante do estrangeiro ao longo dos séculos transformou a naturalidade de como as mulheres negras lidam com seus próprios corpos em imagens de controle.

Imagem 3. Copilado de imagens citadas no capítulo



Fonte: Elaborado pela autora. 3. *A Mulher Negra Bantu*, Eckhout (1610). 4. *Pretos Novos*, Rugendas (1835). 5. *Nu de Jovem Negra*, Henschel (1869). 6. *A Negra*, Tarsila Amaral (1923). Disponíveis em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mulher_negra_banto.jpg ;
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Negros_novos_by_Johann_Moritz_Rugendas_1835.jpg;
<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasilliana/handle/20.500.12156.1/4502>;
<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17156>.

VOZES DISRUPTIVAS E O PODER DA AUTOREPRESENTAÇÃO

A autorrepresentação se apresenta como dispositivo de transformação que possibilita o resgate da subjetividade e o controle da própria narrativa, construindo outras noções de feminilidade a fim de promover um presente e um futuro emancipados e dissociados das imagens estereotipadas (Collins, 2019). Observa-se ao longo deste artigo que as Artes Visuais vêm sendo um dos campos de disputa do exercício do domínio de narrativas sobre mulheres negras; a presença delas nesse campo é ainda recente, porém significativa, ressoando de forma radical aos padrões até aqui sujeitados.

Negreiros (2026), em seu livro, fruto de pesquisa conjunta entre educação, curadoria, memórias familiares e coletivas, revela o traje como uma cartografia afetiva e ferramenta influente no resgate da história da população negra brasileira, aproximando a História da Arte e da Moda, entendendo como a importância dessas duas áreas, pouco associadas no Brasil, se faz presente muitas vezes de forma central nas obras de autorias negras.

Foi nesse percurso que notei como as histórias da arte e da moda se entrelaçam de maneira fértil, revelando outras possibilidades de compreender e narrar as culturas brasileiras. Mais do que linguagens próximas, os dois campos de estudo se mostraram formas complementares de interpretar o mundo e seus gestos — caminhos sensíveis para reconhecer presenças diversas vezes apagadas pelas instituições culturais (Negreiros, 2026, p. 117)

Desta forma, as três artistas aqui apresentadas expõem diferentes perspectivas e modos de vestir na intenção de manifestar o que é ser mulher negra no Brasil, mas a multiplicidade de possibilidades não se esgota aqui. Instaura-se como a Moda pode ser um dos caminhos para a reorientação de padrões estéticos que transformam interpretações vulgarizadas viciadas.

MANUELA NAVAS

Manuela Navas de Jundiaí, São Paulo (1992), vive e trabalha em Caraguatatuba. É autodidata e de formação empírica, nascida em uma família matriarcal de artesãs. A artista nunca deixou de desenhar desde a infância. Versátil, utiliza pintura, fotografia e xilogravura

para explorar temas referentes aos corpos negros, como o feminino e a maternidade. Democratiza as Artes Visuais dialogando com outras linguagens artísticas como a Música, quando suas obras compõem o cenário do show de quarenta anos de carreira de Zeca Pagodinho e também a capa do vinil, com a Literatura ilustrando o livro de Itamar Vieira Junior e, mais recentemente, na Moda, em parceria com a marca de luxo italiana Retori,¹² que criou uma coleção inspirada nas obras da artista. De caráter intimista, criam cenas a partir de fotos e filmagens familiares usando a música também como referência para imprimir ritmo em suas telas. Sua paleta de cores em suas telas tem variações de tons terrosos, que surgem da presença constante do chão e da terra, criando consonância com o tom de pele dos personagens retratados.

Pempamsie/ No sonho que tive caminhei ao seu lado, 2025

O título da obra dá pistas sobre do que se trata a tela *Pempamsie*: é o símbolo Adinkra¹³ que figura o topo do portal retratado. Representado por elos de forma interligada, significa costurar em prontidão, indicando a força que existe na união e na resistência, no valor e na coragem. É um signo muito familiar nas periferias cariocas, que costuma adornar os portões das casas suburbanas dando curvas às grades, assim como o piso de azulejo amarronzado com bordas brancas — essas características estéticas situam de qual lugar a artista está falando. Sendo assim, não sem motivos, temos três mulheres ocupando o centro da imagem, com os pés descalços, que no imaginário da nossa história passada representavam a ausência de liberdade¹⁴, mas que aqui entregam o momento íntimo e privado de elevação em que a imagem revela as sombras abaixo de seus pés, passando a impressão de que estão prestes a levitar e que essa ação parece ser acompanhada por um canto de oração. Trata-se de uma pintura bidimensional com acessórios tridimensionais. O trio que parece estar de mãos dadas está entrelaçado por um fio de contas e búzios. Nas religiões afro-brasileiras, essa peça se assemelha à guia de santo, que tem a função de proteger espiritualmente quem as usa, com

¹² Parcerias entre marcas de moda e artistas visuais não são necessariamente uma novidade na historiografia da Moda, temos por exemplo Schiaparelli / Dalí, Yves Saint Laurent / Mondrian, C&A / Larissa de Souza e Neriage / Regina Parra. A inovação dessa colaboração se destaca a partir do que a Retori e Navas representam dentro de seus respectivos campos, suscitando debates como quais são os agentes autorizados a transitar por esses ambientes tão nichados, entre outros. Fica aqui uma lacuna para o desenvolvimento de uma nova pesquisa.

¹³ Os Adinkras são um conjunto de símbolos visuais que representam conceitos e provérbios, tem sua origem no grupo étnico Akan que hoje vive principalmente em Gana.

¹⁴ Aqui faço uso da história que nos foi contada sem provas documentais de que realmente pessoas escravizadas eram proibidas de usar sapatos. De fato, a maioria das representações ilustra os pés descalços, mas como estamos tratando do uso de imagens que criam estereótipos, há de se suspeitar dessa informação que desde sempre nos foi passada.

cada cor representando uma entidade ou orixá. De costas para o espectador, essas mulheres que não têm seus rostos revelados parecem nos chamar para que nos juntemos a elas na travessia desse portal. O retrato parece ser um convite, um chamado. A união de mulheres negras indica o caminho do futuro, que deixa de ser sonho assim que, juntas, elas ultrapassarem o portal de madeira. Os corpos-tela desta obra estão na mesma frequência da imagem 2, performam o senso de coletividade feminina negra que atravessa agressões há muitas gerações.

Trajando vestidos lisos nas cores verde, branco e vermelho, que simbolizam, respectivamente, esperança, recomeço e poder, espelhando a individualidade e contribuição de cada uma, revelam ombros e costas com elegantes decotes, exibindo silhuetas de um tempo atual. Nas palavras da artista, a obra destaca a necessidade de união entre mulheres negras para continuarem a caminhada para ela. A Arte surge como um meio de suportar a crueza da vida.

Imagem 7 : Manuela Navas, *Pempamsie/ No sonho que tive caminhei ao seu lado* (2025)



Fonte: Revista Philos, 2026. Disponível em:
<https://revistaphilos.com/manuela-navas-tudo-e-sonho-improvisado-impermutavel-e-a-impossibilidade-de-ser/>.
Acesso em: 25/04/2026.

THAIS IROKO

Thais Iroko do Rio de Janeiro (1992) vive e trabalha no bairro de Costa Barros. É uma artista criada na comunidade do Chapadão, também autodidata, que iniciou sua trajetória

artística através do grafite, expandindo-se para pintura em telas, instalações e performances. Com prática artística inspirada no *sample*, técnica musical que recorta e reaproveita fragmentos sonoros para compor algo novo, irradiam em suas obras questões como memória, apagamento, *déjà-vus* a partir do movimento de seu corpo preto/não-retinto, feminino e favelado, dentro e fora do seu território de origem. Passado, presente e futuro são sampleados de forma espiral, criando ficções decoloniais que refletem questões de não pertencimento a uma sociedade que estereotipifica seu corpo, sua intelectualidade e sua história.

Esse é o Baile do Egito, olha só como tá (2022)

Imagem 8 - *Esse é o Baile do Egito, olha só como tá*, Thais Iroko (2022)



Fonte: Fundação PIPA, Prêmio PIPA 2025. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/thais-iroko/>. Acesso em: 26/04/2026.

Nesta obra, a artista evoca o tempo espiralar dissertado por Leda Maria Martins, trazendo para a imagem o corpo-tela numa narrativa não-linear, onde o corpo feminino negro carioca do Baile do Chapadão se encontra com o egípcio para confabular sobre o mesmo tema: a liberdade de expressão da mulher negra manifestada em seu corpo. Em uma figura repleta de informações, como as caixas de som nas laterais que remetem ao símbolo

*adinkrahene*¹⁵, que significa autoridade, carisma e liderança, Thais cria seu próprio hieróglifo que, assim como o egípcio, inscreve e sacraliza o feminino no agora. Ao centro, temos a imagem de uma mulher negra trajada como uma rainha, pois além do toucado, do colar imponente e das pulseiras douradas representando o ouro, ela também usa um vestido longo branco que delinea seu corpo e deixa seus seios à mostra. Diferente das imagens produzidas pelo olhar estrangeiro, a exposição desta parte do corpo da mulher negra não subjuga a personagem, mas a dignifica exaltando o seu poder perante a cena. Esses seios trazem ainda um signo estético de beleza periférica: a marquinha de sol feita com fita isolante. Assim como as mulheres da etnia Himba¹⁶, que pigmentam a pele como demonstração de conexão com a terra, a personagem principal da obra é egípcia, mas também periférica quando faz uso da sua melanina para ornamentar seu corpo e se conectar à comunidade. Por trás desta figura, encontramos um portal fechado com tijolos, indicando a obrigação da permanência no ritual do baile até o fim, pois só desta forma o mal será expurgado. Quem dança seus males espanta.

Aos pés dela, temos duas outras personagens negras dançando até o chão ao ritmo do funk, que é o gênero musical tocado no baile do Egito apresentado no título. A obra condensa tanto movimento, no posicionamento lateral das caixas de som, na estampa da lona de cobertura do baile, na cinesia dos hieróglifos, na pose da mulher egípcia, no contraste das linhas que formam os barracos com os traços das construções das pirâmides e os fios de energia que ligam os postes, que é quase possível sentir ou escutar a frequência do som que faz as duas dançarinas reboarem seus quadris

Clivado de discontinuidades, reversibilidades, giras temporalizantes, ondas de expressões sonoras e rítmicas, o acontecimento corporificado inclui as experiências individuais e coletivas, a memória pessoal e a memória histórico-social. O corpo-tela é assim também um corpus cultural que, em sua variada abrangência, aderências e múltiplos perfis, torna-se locus e ambiente privilegiado de inúmeras poéticas entrelaçadas no fazer estético. Um corpo historicamente conotado por meio de uma linguagem pulsante que, em seus circuitos de ressonâncias, inscreve o sujeito enunciador emissor, seus arredores e ambiências, em um determinado circuito de expressão, potência e poder (Martins, 2021, p.53).

Vestidas com roupas idênticas, *short* curto azul e *baby look* azul claro, elas revelam um padrão na cultura do vestir dos bailes - a indumentária precisa priorizar os movimentos

¹⁵ Símbolo Adinkra de autoridade, liderança e carisma. Também simboliza qualidades associadas a reis. Diz-se que Adinkrahene foi a inspiração para o design dos outros símbolos.

¹⁶ Etnia que vive no norte da Namíbia e sul da Angola que de maneira ritualística, estética e cultural usam uma mistura avermelhada para tingir cabelo e pele. Além de proteger a pele representa conexão com a terra e status social (Retirado de David P. Crandall e sua obra *The Place of Stunted Ironwood Trees: A Year in the Lives of the Cattle-Herding Himba of Namibia*, 2000).

frenéticos e ondulantes. Os pés descalços, como licença poética, na minha opinião, revelam o aterramento e a conexão com esse lugar (o baile de comunidade) em que a mulher negra se sente livre para extravasar toda sua energia criativa, naturalmente sensual, e expurgar todas as mazelas do cotidiano. O baile ocupa o espaço de templo sagrado, assim como os terreiros das religiões afro-brasileiras.

SILVANA MENDES

Silvana Mendes, do Maranhão (1991), vive e trabalha em São Luís. É graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Maranhão e usa como linguagem artística a colagem, a pintura, o vídeo, a fotografia e o lambe. Através do muralismo, difunde suas obras para além dos espaços conservadores das Artes. Sua poética aprofunda questões de identidade e do revisionismo histórico, reconfigurando imagens de arquivo em busca de desconstrução de visualidades negativas e narrativas atualizadas para as representações estereotipadas do passado, ressignificando-as com novos símbolos. Sua experiência na licenciatura com didática decolonial busca expandir e democratizar o uso da fotografia como aproximador da grande massa, uma vez que o uso do dispositivo móvel se torna uma ferramenta acessível.

Afetocolagens: Reconstruindo narrativas visuais de negros na fotografia colonial, série 1 (2019)

Partindo da fotografia de tipo oitocentista de autoria de Rafael Castro y Ordonez¹⁷ intitulada *Uma Vendedora da Bahia*, Silvana arquiteta um novo mundo para essa mulher negra, a qual não sabemos se fora escravizada. Se outrora ela fora registrada apenas para fins etnográficos, no presente ela ganha personalidade e uma paisagem para sua morada. Como forma de afeto, enunciada pelo título da obra, a artista reconstitui a identidade da personagem descaracterizando quase completamente a foto matriz por meio da colagem digital. A paisagem selvagem ao seu redor a posiciona dentro de uma gruta com um portal ao fundo repleto de mata nativa e o mar ao horizonte. Num vestido azul com silhueta da segunda metade do séc. XIX, ela usa pulseiras douradas largas, colar opulento dourado, turbante com peças douradas e pedras preciosas, segurando em uma mão um leque e na outra um pequeno cesto remanescente da imagem original. O traje ainda compõe uma folhagem posicionada de forma que emoldura a cabeça, fazendo-me lembrar das imagens da Rainha Elizabeth I, assim

¹⁷ Jovem fotógrafo espanhol com breve passagem pelo Brasil no início dos anos 1860 e que faleceu assim que retornou a Europa.

como o halo de uma santa católica. A mulher negra, antes sem identidade, agora se torna integrante da realeza, um ser santificado. Os pés chamam a atenção, agora visíveis e descalços — constata-se que se trata de patas felinas, fabulando mais traços da personalidade dessa personagem e elevando-a a um ser mitológico.

Silvana Mendes bebe da fonte da poética de Rosana Paulino, artista visual pioneira no uso das dolorosas imagens de arquivo da escravatura brasileira, assim como fotos de arquivo familiar, transformando o corpo da mulher negra em sujeito de seus trabalhos. Fazendo intervenções que se apropriam de técnicas manuais classificadas como femininas, portanto delicadas, a artista subverte essa lógica fazendo alinhavos de movimentos agressivos e mal acabados, nomeando-os de sutura tal qual os pontos dados em intervenções cirúrgicas invasivas. Paulino inicia sua trajetória na esfera íntima usando fotos de sua família em obras como *Parede da Memória* (1994–2015) e *Bastidores* (1997), extrapola as fronteiras pro global em *Assentamento* (2012) e *História Natural?* (2016). Constrói um caminho que influencia as três jovens artistas aqui investigadas, abordando o tema da mulher negra no âmbito pessoal e também no coletivo, de forma que afeta intimamente o olhar do outro para a transformação social. Ao tensionar as imagens desses corpos em suas obras, expondo, intervindo e transformando-os de forma radical, Rosana Paulino pavimenta um caminho para que as jovens artistas afro-brasileiras se coloquem em suas obras protagonizando suas cenas de forma íntima e pacificada, onde o contentamento tem estadia.

Imagem 9. *Afetocolagens*, série 1, Silvana Mendes (2019)



Fonte: Revista Dasartes, 2022. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/silvana-mendes/>. Acesso em: 27/04/2026

Imagem 10. *Uma vendedora da Bahia*, Rafael Castro y Ordonez (1862)



Fonte: Acervo Digital OBJ Digital . Disponível em: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon21044/icon1018511.jpg. Acesso em: 27/04/2026.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa identificou numa primeira etapa o padrão de representação erotizada do corpo de mulheres negras entre os períodos do Brasil colonial e da contemporaneidade. Ao realizar análises a partir do conceito de corpo-tela cunhado por Leda Maria Martins, identificamos como os modos de vestir ou a ausência de trajes forjou a imagem estereotipada de mulheres afro-brasileiras na identidade nacional. Neste recorte temporal e imagético, notou-se a fetichização de corpos femininos negros através da exposição lasciva dos seios desnudos.

Na segunda etapa, em que analisei as obras de contranarrativas ao padrão viciado, encontrei as personagens das autorrepresentações das artistas visuais negras protagonizando cenas em que suas subjetividades ganham destaque, atribuindo aos modos de vestir a expressão das diversas identidades desse grupo. Cada uma, ao seu modo, transmite mensagens que localizam sentimentos, lugar e classe. Ainda nessas obras foi possível identificar uma possível mudança na significação de um signo do vestir, se no passado a ausência de calçados e vestes entregava a posição social e despojava a subjetividade, na atualidade ela anuncia aterramento, conexão com o lugar em que se pisa e empoderamento.

Ainda foi possível observar a presença de um portal nas três obras, podendo vislumbrar a transição de uma forma de pensar ou agir dessas mulheres perante os desafios impostos, mas este é um ponto a ser desenvolvido num possível desdobramento da pesquisa.

Ao constatar a presença de mulheres negras em instituições (museus, exposições, feiras, galerias) de que até pouquíssimo tempo não se havia notícia, me faz vislumbrar na Arte Contemporânea uma via que abarca questões urgentes da sociedade em que vivemos, inaugurando assim novas perspectivas tanto para as artistas visuais quanto para as pesquisadoras aqui citadas, assim como eu também.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Carol. **Modativismo**: quando a moda encontra a luta. São Paulo: Paralela, 2024. p. 25-34.

BUENO, Winnie. **Imagens de controle**: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins. Porto Alegre: Zouk, 2020. p. 125-155.

CARDIM, Mônica. **Identidade branca e diferença negra**: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX. 2012. 167 f. In: Dissertação (Mestrado em

Artes) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-01072014-123956/pt-br.html>. Acesso em 02 mai. 2026.

CARDIM, Mônica. **Retratos transatlânticos**: a diáspora africana na fotografia de Alberto Henschel. 2023. In: Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-19072024-125053/>. Acesso em: 02 mai. 2026.

CASARIN, Carolina. **O guarda-roupa modernista**: o casal Tarsila e Oswald e a moda. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 59-70.

CHECINSKA, Christine. **Aesthetics of Blackness? Cloth, Culture, and the African Diasporas**. TEXTILE, 16(2), 2018. p.118–125. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/14759756.2017.1408938>.

COLLINS, P. H. **Pensamento negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019. p. 199-278.

CRANDALL, David P. **The Place of Stunted Ironwood Trees**: A Year in the Lives of the Cattle-Herding Himba of Namibia. New York: Continuum, 2000.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Organização de Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOOKS, Bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

IROKO, Thaís. [Entrevista cedida ao Projeto]. Artistas Latinas. [S. l.], 2021. Disponível em: <https://www.artistaslatinas.com.br/artistas-1/tha%C3%ADs-iroko>. Acesso em: 25 abr. 2026.

_____. Thaís Iroko. PIPA Prize. [S. l.], 2024. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/thais-iroko/>. Acesso em: 25 abr. 2026.

KILOMBA, Grada. **Roda Viva | Grada Kilomba | 13/05/2024**. Entrevistadora: Vera Magalhães. São Paulo: TV Cultura, 14 de maio de 2024. 1 vídeo (96 min). Publicado pelo canal Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/up-F2Pzf0LY?si=mXcHxuSz4vXIRfQR>. Acesso em: 20 de abril de 2026.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MENDES, Silvana. Silvana Mendes. Portas Vilaseca Galeria. Rio de Janeiro, [202-?]. Disponível em: <https://www.portasvilaseca.com.br/pt/artista/silvana-mendes>. Acesso em: 25 abr. 2026.

MOMBAÇA, Jota. A Plantação Cognitiva. In: LIMA, Diane (org.). **Negros na piscina**: arte contemporânea, curadoria e educação. São Paulo: Fósforo, 2024. p. 43-49.

MOTTA, Aline. **A água é uma máquina do tempo**. São Paulo: Fósforo Editora, 2022.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **A travessia da Calunga Grande**: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899). São Paulo: Edusp, 2000.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos (orgs.). **Adinkra**: sabedoria em símbolos africanos. 2. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

NAVAS, Manuela. [Entrevista cedida a]. Revista Philos. [S. l.], 23 mar. 2022. Disponível em: <https://revistaphilos.com/a-philos-entrevista-manuela-navas/>. Acesso em: 25 abr. 2026.

_____. CANAL ARTE1. Manuela Navas | Arte1 na Pinacoteca. [S. l.], 23 nov. 2023. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xcfUKyPbxjM>. Acesso em: 25 abr. 2026.

_____. Silvana Mendes. PIPA Prize. [S. l.], 2024. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/silvana-mendes/>. Acesso em: 25 abr. 2026.

_____. [Entrevista cedida à]. Dasartes. [S. l.], 23 nov. 2021. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/silvana-mendes/>. Acesso em: 25 abr. 2026.

NEGREIROS, Hanayrá. **Negras maneiras de vestir**: Moda, memória e arte afro-brasileira. São Paulo: Paralela, 2026. p. 116-137.

NEGREIROS, Hanayrá. **Unveiling narratives through paint, dress and embroidery**: Exploring representations of Black people in the art of Maria Auxiliadora da Silva, International Journal of Fashion Studies, Special Issue: 'Moda Negra, Past and Present', 10:2, (2023), pp. 217–30. Disponível em: https://doi.org/10.1386/inf_00096_1.

PAULINO, Rosana. **Costura da memória**. 2018. Pinacoteca de São Paulo. Disponível em: https://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2022/06/Catalogo_rosanapaulino.pdf (pinacoteca.org.br). Acesso em: 06/05/2026.

SANTOS, Maria do Carmo Paulino dos. **Moda afro-brasileira é design de resistência da luta negra no Brasil**. São Paulo: FAUUSP, 2022. p. 82-118.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, SP, v. 2, n. 00, p. 1–20, 2010. DOI: 10.20396/proa.v2i00.16429. Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16429>. Acesso em: 06/05/2026.

TULLOCH, Carol. **The birth of cool**: style narratives of the African diaspora. London: Bloomsbury, 2016. p. 15 -25.