> Tecendo a *autohistória*: Gloria Anzaldúa e Rosana Paulino em conversação artística[1]

> Weaving *autohistória*: Gloria Anzaldúa and Rosana Paulino in artistic conversation)

Por Adriana Teles de Souza
Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB, Centro de Artes Humanidades e Letras. Integrante do Programa de Extensão História da Arte e Gênero e do Projeto de Pesquisa El Mapa: perspectivas decoloniais desde a América Latina. Atua na Linha de Pesquisa "História(s) da(s) arte(s) e visualidades transculturais: decolonialidades, gênero e narrativas do Sul Global", do Grupo de Pesquisa [Re]image: grupo de pesquisa em Artes Visuais, na mesma instituição, atuou como pesquisadora voluntária pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). E-mail: driteles9@gmail.com. Orcid: 0009-0009-6292-5125.

Por Priscila Miraz de Freitas Grecco
Professora Doutora em História vinculada às graduações de licenciatura e bacharelado em História da Arte no Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CAHL–UFRB). E-mail: priscilamiraz@ufrb.edu.br. Orcid: 0009-0000-7179-6657.

Resumo
Neste trabalho, apresentamos uma análise crítica sobre o conceito de *autohistória*, elaborado pela escritora Glória Anzaldúa, considerando-o como um elemento representativo da história de vida da escritora, que transcende os limites da biografia, tornando-se uma representação da história de seu próprio povo. Investigamos como esse conceito promove diálogo e aproximações com a prática artística de Rosana Paulino e sua obra "Parede da memória". Estudamos, ainda, como a produção artística, a partir de histórias pessoais, configura um terreno fértil para analisar tensões entre o sujeito e as estruturas de poder inerentes à colonialidade e como existe um potencial para desestabilizar o campo da arte contemporânea na América Latina. Propomos, assim, uma reavaliação crítica a partir da encruzilhada, da trajetória artística de ambas as artistas, e do feminismo decolonial, com o intuito de examinar a seguinte problemática: de que forma essas duas figuras se apropriam das linguagens artísticas e/ou do conceito de autohistória, como instrumentos decoloniais, no contexto da produção artística na América Latina?
Palavras-chave: *Autohistória*. Arte contemporânea Latino-Americana. Gloria Anzaldúa. Rosana Paulino.

Abstract
In this work, we present a critical analysis of the concept of *autohistória*, developed by the writer Glória Anzaldúa, considering it as a representative element of the writer's life story, which transcends the limits of biography, becoming a representation of the story of her own people. We investigated how this concept promotes dialogue and approximations with the artistic practice of Rosana Paulino and her work "Wall of

[1] Este artigo é resultado de uma pesquisa feita através do programa institucional de bolsas de iniciação científica (PIBIC) voluntário(a). Uma versão aparece publicada em: Anais XV Encontro Internacional da ANPHLAC.

memory". We also study how artistic production based on personal stories is configured as a fertile ground for analyzing tensions between the subject and the structures of power inherent to coloniality and how there is a potential to destabilize the field of contemporary art in Latin America. We therefore propose a critical reassessment based on the crossroads, the artistic trajectory of both artists, and decolonial feminism with the aim of examining the following issue: how these two figures appropriate artistic languages and/or the concept of *autohistória* as decolonial instruments in the context of artistic production in Latin America?
Keywords: *Autohistória*. Latin American contemporary art. Gloria Anzaldúa. Rosana Paulino.

> Artigo recebido em 16.08.2023 e aceito em 02.10.2023.

1 Introdução

No presente artigo, pretendemos refletir sobre como o falar de histórias pessoais e a produção como lugar de tensão, um lugar de relação entre o sujeito e as estruturas coloniais, podem ser mobilizados no campo da arte contemporânea latino-americana feita por mulheres não brancas, como a proposta da *autohistória*,[2] conceito trazido por Gloria Anzaldúa em seus escritos e reflexões.

Compreendemos a *autohistória* como um complexo estilo ou gênero de escrita que mistura biografia pessoal e cultural, com memórias, história, teoria, mito, ficção e outras formas de narrativas. Partindo desse princípio, colocamos as seguintes questões: o conceito de *autohistória* pode ser mobilizado como processo artístico? Como articular esse conceito com a obra *Parede da memória (1994)*, biografia da artista visual Rosana Paulino?

Para responder tais questões, levantaremos algumas reflexões a partir do livro *Boderlands/The new mestiza (2012)*, de Gloria Anzaldúa, dos escritos sobre esta obra, feitos pela própria autora, de trabalhos acadêmicos, e de entrevistas sobre o livro. Além disso, analisaremos a obra *Parede da memória (1994)* da Rosana Paulino, juntamente com seus respectivos trabalhos acadêmicos e entrevistas.

Através do levantamento bibliográfico, realizado nos trabalhos de Gloria Anzaldúa e nos que falam sobre ela, foram poucos os materiais encontrados em que discutiam o conceito de *autohistória* no campo das artes visuais. Apesar da abrangência de estudos sobre Anzaldúa, a maioria tem como foco as discussões sobre fronteiras, crítica literária e consciência mestiça. Muitas vezes encontramos a discussão da *autohistória* relacionado a outros conceitos da autora, sendo mobilizados em outras áreas de conhecimento, como Antropologia, Letras e Ciências Sociais. De toda maneira, trabalhos como a tese *Neplanteros em Borderlands: a narrativa chicana de Gloria Anzaldúa*, de Humberto Igor Kudo (2015), e *Entre mestizas e neplanteras: a auto-história de Glória Evangelina Anzaldúa, em Boderlands/La Frontera*, de Carlos Vinícius da Silva Figueiredo (2017), foram cruciais para análises e reflexões feitas neste trabalho.

[2] Utilizaremos o termo em itálico para que assim fique padronizado no corpo do texto, visto que dependendo do autor ou trabalho o termo aparece separado ou com hífen (Auto história, Auto-história, Autohistória). Nos trechos em que Gloria Anzaldúa fala sobre o termo, utiliza-o em espanhol e sem hífen.

Portanto, essa pesquisa pode contribuir para o campo de estudos das artes visuais contemporâneas latino-americanas feita por mulheres não brancas, ao deslocar as possibilidades de pensar a tensão das estruturas de poder da colonialidade, tal como são apresentadas na *autohistória* de Anzaldúa, para as artes.

Além do corpo documental levantado, traremos também, para as nossas referências teóricas, autoras como bell hooks, Grada Kilomba, Heloisa Buarque de Hollanda, Claudia de Lima e Eliana Ávila. Essas autoras instrumentalizarão uma leitura crítica, a partir dos debates da teoria decolonial, da multilinguagem, da crítica feminista, da literatura e das contribuições do campo da história das relações de gênero, raça e classe.

Dessa forma, interessa os pontos de encontro entre o conceito de *autohistória*, com o processo artístico e a obra *Parede da memória (1994)* de Rosana Paulino. A produção da artista brasileira parte de uma dimensão pessoal e biográfica, inseparável das experiências coletivas e da memória social. Sendo uma mulher negra, Paulino aborda diversos temas sociais, principalmente, o problema da representação da população negra ou da sua quase ausência nas artes visuais e em variados aspectos da vida e história dos brasileiros. Em sua exposição, *Rosana Paulino: A costura da memória,*[3] a artista apresentou mais de 140 obras, produzidas ao longo de vinte e cinco anos. A obra que será analisada, *Parede da memória (1994),* é composta por 1.500 patuás[4] e traz onze retratos de família, que se multiplicam ao longo da parede. É uma das formas que a artista usa para investigar a própria identidade a partir de seus ancestrais. As antigas fotos de família foram transformadas em uma poética e poderosa denúncia sobre a invisibilidade dos negros e negras, que não são percebidos como indivíduos, mas como um grupo de anônimos.

Trazer as duas artistas para esse trabalho implica traçar caminhos, a partir da arte que problematiza a subjetivação, a leitura de mundo hegemônica e suas consequências em nosso território físico e psíquico, nas questões identitárias, entre outras inquietações que possam surgir no diálogo com as autoras. Com isso,

[3] A Pinacoteca de São Paulo, museu da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, apresentou, de 8 de dezembro de 2018 até 4 de março de 2019, a exposição *Rosana Paulino: a costura da memória*, que ocupou três salas do 1º andar da Pina Luz. Com curadoria de Valéria Piccoli e Pedro Nery, curadores do museu, trata-se da maior exposição individual da artista em uma grande instituição no país.
[4] Pequenas peças usadas como amuletos de proteção por religiões de matriz africana.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 5, nº 2, 2023
ISSN 2596-0911

buscamos propor uma perspectiva de arte, que tenha em vista novas chaves de interpretação da nossa[5] história, a partir de um olhar crítico.

Seguimos então na estruturação de uma ponte, ou de uma chave de leitura, para as obras e a biografia de Rosana Paulino, afetadas, principalmente, pela familiaridade com as histórias das nossas vidas, do povo negro, descendente de africanos e brasileiro. Assim, decidimos investigar a obra *Paredes da memória (1994)*, articulando as aproximações com as discussões que trazemos da Gloria Anzaldúa.

Usaremos o feminismo decolonial nesse trabalho como uma lente de interpretação das obras e artistas, instrumentalizando um olhar crítico sobre as questões da colonialidade do saber, do ser e do poder[6] e da colonialidade de gênero[7], pensando em nosso território latino-americano. Tudo leva a repensar nossas práticas, políticas e teorias.

Nas artes visuais, podemos acompanhar artistas que trazem estratégias pessoais, imaginadas e locais; dão o tom de suas obras e estratégias decoloniais, e unificam o pessoal e o coletivo, reconhecendo-se mais como um sujeito social do que político. Tais artistas surgem dos diversos segmentos e potências dos feminismos de mulheres do terceiro mundo, das múltiplas configurações identitárias e, consecutivamente, das demandas por seus lugares de fala. Em contraposição, está o feminismo eurocentrado, que começa a ser visto como um modo de opressão, alinhado à autoridade, e à colonialidade de poderes e saberes.[8]

Além do que já foi mencionado, utilizaremos a encruzilhada como conceito, assim como Leda Maria Martins tem definido em seu livro *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no jatobá (1997)*. Nesse conceito, encruzilhada aparece como esse lugar em que a potência criativa das artistas se encontra, lugar onde as histórias se cruzam e tornam-se conhecimento, arte, palavras, imagens, e vão para o mundo. A encruzilhada surge, neste trabalho,

[5] Nos referimos ao povo negro, descendente de africanos e brasileiro.
[6] A colonialidade do poder é um conceito que ficou conhecido a partir de Aníbal Quijano. Porém, trata-se de uma ideia que tem estado presente - usando outros termos - em muitos autores e autoras, antes de Quijano ter começado, em 1990. É a concepção de mundo da colonialidade do poder, na qual a ideia de raça ou de racismo é um instrumento de dominação ou um princípio organizador do capitalismo mundial e de todas as relações de dominação (intersubjetivas, identitárias, sexuais, laborais, de autoridade política, pedagógicas, linguísticas, espaciais, etc.) da modernidade (GROSFOGUEL, 2019, p.60).
[7] Ver LUGONES, Maria. *Rumo a um feminismo descolonial*, 2014; OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas.
[8] Heloísa Buarque de Holanda*, Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*, 2020, p.12.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 5, nº 2, 2023
ISSN 2596-0911

para nos ajudar a pensar as questões de novas epistemologias, que conduzem uma prática artística nas artes visuais.

2 Biografia como ponto de partida

O atravessamento, diante das obras das artistas aqui trabalhadas, foi profundo e, provavelmente, continuará sendo, por tempo indeterminado, tendo em vista que as obras tocam em pontos que muitas mulheres negras vivem ainda hoje no território brasileiro. Antecedendo à discussão que seguirá, precisamos apresentar as autoras. A primeira, Gloria Evangelina Anzaldúa (26 de setembro de 1942 - 15 de maio de 2004), foi professora, escritora, ativista queer, lésbica e chicana, termo que nomeia principalmente a pessoas hispânicas, com descendência mexicana, que vivem nos Estados Unidos da América. A compreensão do termo chicano em Anzaldúa será importante para acompanhar os questionamentos que surgirão ao longo dos seus escritos e obras. Entre seus principais trabalhos, destaca-se o livro autobiográfico *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, uma obra que mistura ensaios, prosa e poesia, na qual expressa experiências específicas da sua trajetória enquanto acadêmica, mulher e chicana, conduzida pelas lentes do feminismo revolucionário lésbico e de cor.

A segunda, Rosana Paulino, é uma artista visual, brasileira, curadora e educadora, natural de São Paulo (18 de abril de 1967), doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP, bacharel em gravura pela mesma instituição e especialista em gravura pelo London Print Studio, de Londres. Sua produção trata principalmente sobre discussões relacionadas a gênero, questões sociais e étnicas. Esses trabalhos consideram principalmente a posição da mulher negra na sociedade brasileira, a sua própria trajetória, e a realidade do Brasil, levando em consideração o racismo estrutural e os diversos tipos de violência que a população negra tem sofrido.

Assim como Grada Kilomba (2019) teoriza em seu livro *Memórias da Plantação*, as artistas aqui abordadas também partem das próprias memórias, observando os cenários de suas vivências familiares e as marcas do projeto colonial em seu cotidiano para produzir suas obras. A biografia emerge como ponto de partida em seguimento; ao falar sobre si, comunica-se sobre uma fusão entre vida, arte e cultura do seu povo. Ambas pretendem uma reescrita das histórias rasuradas das memórias familiares, promovendo, a partir das suas práticas artísticas, fissuras na história hegemônica, e propondo outras

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 5, nº 2, 2023
ISSN 2596-0911

articulações possíveis entre lugares, acontecimentos e sujeitos, ao longo do tempo. Utilizam múltiplas linguagens artísticas e textuais, escolhendo aquela que melhor dialoga ou comunica determinada criação artística, com a intenção de trazer à tona discussões importantes para a formação das subjetividades, das identidades, em contrapartida aos discursos coloniais.

No estudo das artistas e escritoras, uma figura importante é a de bell hooks. Esta escritora indica que enxergou na teoria um local de cura, um local que possibilitou compreender o que estava acontecendo ao redor e dentro dela, um lugar onde podia imaginar futuros possíveis, onde a vida podia ser diferente.[9] hooks utilizou a teoriza como meio para desafiar o *status quo*, contestando a utilização de uma teoria que silencia, censura e desvaloriza várias vozes:

> cheguei à teoria porque estava machucada – a dor dentro de mim era tão intensa que eu não conseguia continuar vivendo. Cheguei à teoria desesperada, querendo compreender – apreender o que estava acontecendo ao redor e dentro de mim. Mais importante, queria fazer a dor ir embora. Vi na teoria, na época, um local de cura[10].

Para hooks, a teoria é indissociável da prática, que é, assim, uma prática social libertadora. Partir do testemunho de experiências e memórias pessoais, é então um terreno fértil, e é a base para produção das obras que serão aqui analisadas. Como bem relatado, ainda por bell hooks, não é fácil dar nome às nossas dores e teorizar a partir disso, mas, somos gratas às mulheres que corajosamente ousam criar a partir desse lugar, porque é com base em suas experiências que podemos nos permitir lembrar de nós mesmas, recuperar-nos, provocar-nos e desafiar-nos a renovar nosso compromisso com uma luta feminista ativa e inclusiva.

Entendemos que a arte, em conjunto com a memória, tem o papel fundamental de contribuir para mudanças de perspectivas e de relação com as feridas deixadas pelo colonialismo, como o racismo e o sexismo, por exemplo. Nesse sentido, é interessante pensar brevemente sobre o direito à memória, que podemos compreender como o direito de um povo ou indivíduo de lembrar e/ou obter conhecimento e pensar que esse direito não pode ser garantido apenas para uma parcela da sociedade, mas a todos os indivíduos que a compõem. Nossas memórias, ainda que marcadas pela subjetividade e pelas próprias experiências, ultrapassam os limites individuais, pois o nosso lembrar e esquecer é compartilhado e influenciado pelo coletivo. O Estado é um dos principais articuladores nesse processo, já que atribuindo o que deve ou não ser lembrado,

[9] bell hooks, *Ensinando da transgredir: A educação como prática da liberdade*, 2017, p.83.
[10] *Ibidem*.

promove esquecimentos e descarta outras perspectivas das memórias oficiais.[11] Evidenciando essas reflexões, podemos nos estender pelas análises das obras.

3 Boderlands/La Fronteira: The New mestiza

O livro *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, de Gloria Evangelina Anzaldúa, tem dois momentos. O primeiro é uma narrativa dividida em capítulos em forma de ensaios, e o segundo está organizado de forma poética, com versos e poesias, além de uma entrevista com a autora nas páginas finais. A narrativa do livro tem um centro geográfico definido, que é a fronteira entre o Texas, no sudoeste dos Estados Unidos, e o México. A escritora abordou também as fronteiras[12] psicológicas, sexuais e espirituais, que não são específicas do Sudoeste. Por isso, seus escritos têm muito a contribuir com o pensamento de fronteiras no território latino-americano.

Anzaldúa utilizou variações de idioma, entre espanhol, inglês e nahuatl[13]. Como escreveu a partir da fronteira e não sobre o conceito, estava pensando todas as questões do próprio sujeito fronteiriço, que está interpelado por mais de uma língua e cultura, todos esses processos identitários de inclusão e exclusão pelos quais o/a sujeito/a fronteiriço/a está atravessado. Como não aceitava limites de gênero textuais, em seu trabalho, fez uso de um texto híbrido que contemplou autobiografia, ficção, poesia, teoria e crítica, porque cada um desses gêneros enriquecia e complementava o outro.[14] Essa metodologia de escrita proporcionou que nos aproximássemos do tema com a sensação de participar e vivenciar a narrativa da autora. Pretendia, com isso, alcançar diferentes tipos de leitores, indo do público leitor composto por estudantes, professores(as) universitários(as), até o público geral:

> Toda a minha luta gira em torno de mudar disciplinas, mudar gêneros, mudar a forma como as pessoas olham para um poema, teoria ou livros

[11] Marcelo Cunha, "Museus, memórias e culturas afro-brasileiras", 2017, p. 78-88.
[12] Tradução livre: Não só geográfica, mas também política e subjetiva (ex. cultural) e epistêmica e contrária às fronteiras, o próprio conceito de "fronteira" implica a existência de pessoas, línguas, religião e conhecimento em ambos os lados ligados através de relações estabelecidas pela colonialidade do poder [...] As fronteiras neste sentido não são resultado natural de um processo histórico natural ou divino na história humana, mas foram criadas na própria constituição do mundo moderno / colonial (MIGNOLO&TLOSTANOVA *apud* FIGUEIREDO, 2017, p.27).
[13] Nahuatl é a língua de herança indígena de Anzaldúa. Sobre a temática da escrita e como Anzaldúa afirma sua necessidade de unir as línguas, sugere-se a leitura do capítulo 5 "Cómo domar una lengua salvaje" do seu livro Boderlands/La frontera: the new mestiza.
[14] Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*, 2012, p. 284.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 5, nº 2, 2023
ISSN 2596-0911

> infantis. Então eu tenho que pensar quantas regras eu posso desobedecer e ainda assim ter leitores lendo o livro sem ficar frustrado[15].

Anzaldúa fez uso de teorias e da escrita acadêmica e criou estratégias para driblá-las, não fugindo das suas regras, mas mantendo-a sobre o seu alcance para, sempre que possível, conseguir desobedecê-las. Podemos entender esse compromisso em utilizar as abordagens tradicionais, desobedecendo-as ou fazendo-as acessíveis como uma estratégia decolonial de desconstrução de saberes hegemônicos e construção de novas epistemologias. Sobre a escrita acessível, podemos fazer um *link* com a escritora bell hooks, que também utiliza dessa ferramenta e destaca:

> minhas decisões sobre o estilo de redação, o fato de eu não usar os formatos acadêmicos convencionais, são decisões políticas motivadas pelo desejo de incluir, de alcançar tantos leitores quanto possível no maior número possível de situações[16].

O compromisso de Anzaldúa com a escrita acessível e com seus trabalhos em geral se encerra em 2004, com o seu falecimento. A artista deixou projetos e conceitos sem finalização, como o da *autohistória*. Apesar disso, há entrevistas em que fala sobre e a partir do conceito. Percebemos, então, esse processo metodológico e artístico em seu livro *Borderlands/La Frontera: the New Mestiza*. Entendemos que o próprio fazer configura-se na *autohistória*, mais do que a existência de um guia ou passo a passo. Arriscamo-nos, então, a interpretá-lo, a partir dos escritos, como uma forma, uma ação que enfrenta silêncios impostos, de vozes caladas há muito tempo pelo colonialismo, uma forma de resistência, de recuperação das histórias dos(as) subalternos(as), escrita por eles/elas, sendo não mais o outro e sim sujeitos/as. Em suas próprias palavras:

> autohistória é um termo que uso para descrever o gênero de escrever sobre a história pessoal e coletiva de alguém usando elementos fictícios, uma espécie de autobiografia ou memória ficcional; uma autohistoria-teoría é um ensaio pessoal que teoriza[17].

Consideramos, então, a possibilidade do conceito de *autohistória* como impulsionador de processos artísticos, através dos relatos de como Anzaldúa desenvolveu seus projetos, até desdobrarem-se em escritos. A escritora elaborava suas ideias da seguinte forma: primeiro precisava despertar algo emocional, como uma preocupação, raiva ou algum conflito. Depois, começava a pensar sobre isso e geralmente criava algo visual sobre o que estava sentindo no momento. Por fim,

[15] Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*, 2012, p. 282. Tradução nossa: Toda mi lucha gira en torno a cambiar las disciplinas, a cambiar los géneros, a alterar el modo en que la gente mira un poema, la teoría o los libros infantiles. Así que tengo que sopesar cuántas regias puedo desobedecer y, aun así, seguir teniendo lectores que lean ellibro sin frustrarse.
[16] bell hooks, *Ensinando da transgredir: A educação como prática da liberdade*, 2017, p. 99.
[17] KEATING apud ANZALDÚA, 2005, p. 6.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 5, nº 2, 2023
ISSN 2596-0911

com uma imagem criada, que podemos imaginar, por exemplo, como uma ponte, ou uma pessoa com cinquenta pernas, uma em cada mundo, em um mundo canhoto etc. A partir dessa imagem, a escritora tentava colocá-la ou traduzi-la em palavras. Ou seja, por trás do sentimento, havia uma imagem que ela pensava como estava articulada e, assim, chegava à teoria, ou começava a teorizar sobre isso; a autora exemplifica:

> o sentimento de não pertencer a nenhuma das culturas, o sentimento de ser um exilado em diferentes culturas. Se você entender que no mundo existem todos esses buracos, essas rachaduras. Nesse caso, eu desenharia uma rachadura no mundo. Então eu começo a pensar: "Ok, o que isso diz sobre meu gênero, minha raça, a disciplina da escrita, a sociedade americana em geral e, finalmente, o mundo inteiro?" E começo a ver todas aquelas rachaduras, todas aquelas coisas que não se encaixam... Depois de perceber que existem todas essas rachaduras, começo a combiná-las, e faço isso principalmente na teoria[18].

A *autohistória* surge como uma proposta metodológica e artística de construção e desconstrução, rompendo com as organizações do conhecer, do sentir, do pensar e do ser formados a partir da imposição colonial. Em *Borderlands*, a autora desejava produzir e difundir conhecimento, tal como pontua em:

> eu queria que Borderlands não apenas difundisse, mas também produzisse conhecimento. Durante todo o tempo de minha educação escolar quem produzia conhecimento eram as pessoas brancas de classe média alta – aquelas que tinham poder nas universidades, nos estabelecimentos científicos, e no mundo editorial e artístico. Eles produzem as teorias e livros que líamos. Eles produzem os valores inconscientes, visões e assunções sobre a realidade, sobre a cultura, sobre tudo. Nós internalizamos, nós assimilamos essas teorias[19].

Para se expressar, ao mesmo tempo que escrevia, criava imagens para materializar seus pensamentos, essa inter-relação entre mundos e imagem era como uma espécie de travessia contínua para levar a mensagem desejada.[20] Anzaldúa afirmou que "uma imagem é a ponte entre a emoção evocada e o conhecimento consciente; palavras são cabos que sustentam a ponte. Imagens são mais diretas, mais imediatas que palavras, e mais próximas ao inconsciente"[21]. Essa metáfora é uma justificativa para a potencialidade da criação artística da autora, desse intercâmbio entre imagem e escrita. Nesse contexto, também podemos pensar em como as palavras de Anzaldúa fizeram

[18] Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*, 2012, p. 284.
[19] Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*, 2012, p. 154.
[20] Carlos Vinícius Figueiredo, "Entre Mestizas e Nepantleras: A auto-história, De Gloria Anzaldúa, Em Borderlands/La Fronteira", 2017, p. 31.
[21] Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*, 2012, p.91.

com que pensássemos sobre a escrita, a partir de fronteiras visíveis e invisíveis, de um entrelugar geográfico, cultural, psicológico e de crenças destruídas.[22]

> Esses sentimentos de ser uma forasteira, uma alienígena, geraram em mim o ímpeto de explicar coisas a mim mesma e a outras pessoas. Comunicar sentimentos frequentemente me fez sentir como uma chaleira deixando o vapor escapar. Ao mesmo tempo em que escrever e falar funcionam como válvula de escape, também são ações políticas que brotam do impulso de subverter, resistir, educar e promover mudanças. Então deixei o racismo que estava vivenciando...ser combustível da minha escrita[23].

Destacamos a importância de conhecermos nossa história, questionar nossas bases teóricas/epistêmicas, e questionar de onde elas vieram, bem como, quem as produziu? Isso requer de nós o enfrentamento às concepções que nos foram transmitidas ao longo de todo um processo de formação, dentro de um padrão hegemônico. Nesse sentido, Anzaldúa buscou as histórias e saberes que foram construídos pelos seus ancestrais indígenas mexicanos e das culturas atravessadas pela fronteira. A autora utilizou o nahuatl para criar termos, como *Neplanteira*[24]. Ao mesmo tempo que escrevia, inscrevia-se e construía epistemologias outras. Este foi um processo de ir e vir, desnaturalizando os saberes da sociedade hegemônica, observando as formações das *verdades* que são construídas, criando saberes sobre o corpo, o sexo, o gênero. Para reverter este quadro, outras vozes precisam ecoar, de forma a criar resistências. É o que a escritora fez a partir da sua escrita: contestou as formas de dominação, criando e recontando sua história e a do seu povo, disseminando e produzindo conhecimento sobre o povo chicano e principalmente sobre sua própria história. Nesse sentido, enfrentou a colonização do poder, do saber, do ser e de gênero para compreender-se enquanto mulher, lésbica, mestiza e neplantera, que fala a partir de fronteiras.

Partimos do princípio de que, no campo da criação artística, a *autohistória* como metodologia tem como característica utilizar sua própria história, estória, memória, para falar sobre aquilo que afeta e importa. Além disso, narra as próprias histórias de vida, afirma o que deseja delas, reescreve histórias, cria novas chaves de interpretação e, desse modo, transforma os silêncios impostos na arte e em seus diversos meios expressivos. Desse modo, a *autohistória* inventa

[22] Carlos Vinícius Figueiredo, "Entre Mestizas e Nepantleras: A auto-história, De Gloria Anzaldúa, Em Borderlands/La Fronteira", 2017, p. 32.
[23] Gloria Anzaldúa, *A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios,* 2021, p.152.
[24] A autora Keating descreveu da seguinte forma: *Neplanta* é um termo *nahuatl* que significa "espaço entre". Anzaldúa adotou esse termo e utilizava-o para representar pontos psíquicos/espirituais/materiais de transformação em potencial. Nos textos de Anzaldúa, "neplanta" representa tanto uma extensão quanto uma elaboração de suas teorias das fronteiras e do estado de Coatlicue descrito em Borderlands/La frontera (KEATING in A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios, 2021).

formas necessárias para narrar, com discurso articulado e potente, o que era antes somente ruído.[25] Para Carlos Figueiredo, este é o conceito de *autohistória*:

> não se estabelece sem ser entendido pela amplitude de suas várias estórias, somadas às histórias contadas pelas mulheres que vivem ou viveram os mesmos conflitos de Anzaldúa. Concluiu-se que o conceito de auto-história, além de ampliar as reflexões sobre a relação autor-obra-público, conecta de forma intrínseca a produção anzalduana a uma memória coletiva de luta contra a opressão, destacada pelo poder da linguagem, configurando-se, assim, em uma produção de resistência que traz à tona as diferentes realidades existentes e não apenas a apresentada pelo poder hegemônico[26].

Criar a partir da *autohistória* é resistir; é promover fissuras nessas narrativas ditas oficiais; é propor outras articulações possíveis entre sujeitos, lugares e acontecimentos ao longo do tempo; é sustentar-se o poder da evocação da lembrança de quem é subordinado e esquecido naquelas formulações; é materializar pensamentos em imagens possibilitando se reconectar com sua herança cultural, muitas vezes oprimida pela cultura dominante; e é se descolonizar a partir das exposições de suas ideias e capacidade de criação. Desta maneira, práticas artísticas e historiográficas, por vezes, interceptam-se e viram estratégia conjunta de recusa à suposta autoridade de narrativas oficialmente assentadas.

4 Rosana Paulino e Parede da memória

Já no fazer artístico de Rosana Paulino, notamos que ela partiu também da memória familiar, da realidade do racismo cotidiano, baseada em suas subjetividades, autopercepções e do meio em que vive. Utilizaremos, então, o conceito de *autohistória* para analisar as estratégias de criação artística da obra *Parede de memória*, da artista visual brasileira, através de caminhos abertos que encontramos entre a artista e o conceito.

[25] Moacir dos Anjos, "Arte como encruzilhada", 2021.
[26] Carlos Vinícius Figueiredo, "Entre Mestizas e Nepantleras: A auto-história, De Gloria Anzaldúa, Em Borderlands/La Fronteira", 2017, p. 180.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 5, nº 2, 2023
ISSN 2596-0911



Figura 1
Rosana Paulino, Parede da Memória, 1994/2015, Instalação patuás em manta acrílica e tecido costurados com linha e algodão, fotocópia sobre papel e aquarela
8 x 8 x 3 cm.

Parede da memória (1994) é uma obra cuja composição é formada pela reprodução e distribuição de onze pequenos retratos do arquivo familiar da artista que, agrupados em diferentes combinações, desdobram-se em 1.500 imagens que formam um mural ou álbum de família. As fotocópias são inseridas em almofadas preenchidas com algodão e emolduradas por uma costura manual ao modo de patuás[27], que remetem a aulas de bordado em sua infância e ao conhecimento herdado do pai, adepto da umbanda, religião de matriz africana. A instalação discute a imagem imposta aos negros(as) ao rever o passado e refletir no presente o aspecto histórico de marginalização da população negra pelo processo de escravidão.[28] Essas imagens de mulheres e homens negros(as), com 8x8x3 cm cada, são construídas por materiais que predominam nas obras da artista como as impressões em tecido acrílico, costuras com fio de algodão, fotocópias em papel e aquarela. Uma das possíveis interpretações para *Paredes da memória (1994)* é que seria uma denúncia sobre a invisibilidade das mulheres

[27] ROSANA Paulino. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa216153/rosana-paulino. Acesso em: 01 de julho de 2022. Verbete da Enciclopédia.
[28] Janaina Barros Silva Viana, "Uma possível arte afro-brasileira: corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas", 2008.

e homens negros(as), que não são percebidos como indivíduos, mas como um grupo de anônimos.[29]

Em *Paredes da memória (1994)*, Rosana Paulino comenta que "tem a propriedade de ligar, não apenas simbólica, mas também fisicamente, os componentes da família e das origens socioculturais[30]" das quais deriva. Desta forma, através da sua arte, mostra-nos a tentativa de construir sua identidade a partir da sua ancestralidade. São impressos nos objetos estéticos desta obra a memória, o corpo, a história individual e coletivas que fazem ressoar as vozes da população negra. Procura dar sentido à existência, seja a sua própria ou a coletiva. Desvelar essas memórias pessoais e coletivas, torna-se movimento de resistência, levando em consideração que, para negros e descendente de africanos, a diáspora rompeu com laços familiares e a reconstrução dessa linha condutora é muito valiosa.

As motivações que têm guiado o seu fazer artístico partem de um desejo quase irreprimível de comunicação. Para Rosana, é importante que a/o artista procure entender as necessidades profundas que a/o levaram a investir na fatura de uma obra, deve estar atento ao que lhe toca profundamente[31]. Podemos observar alguns fatores que têm sido constantes em sua produção artística; as indagações como a discussão da representação do indivíduo negro principalmente, da mulher negra na sociedade brasileira; a ditadura dos modelos de beleza; inúmeras questões referentes a psicologia; a representação do corpo feminino na arte; e, por último, o uso de matérias do cotidiano das mulheres da sua família.[32] Paulino escolhe utilizar objetos do mundo *feminino,* ligados a um fazer manual com os tecidos, fitas e linhas, por influência da sua mãe que foi bordadeira. Como relata "eu a via bordar por horas a fio"[33], além de argumentar uma certa facilidade no uso desse tipo de material que está ligado a um fazer manual oriundo dos artesanatos e das expressões visuais populares.

Paulino faz emergir questionamentos sobre os modos de construção das subjetividades de forma criativa através das suas experimentações, ao mesmo tempo que busca reconstruir a sua identidade, faz-nos refletir sobre as memórias que constroem a identidade da população negra brasileira. Essa retomada da história dos negros por meio das artes visuais é importante e significativa na

[29] Heloísa Buarque de Holanda*, Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*, 2020, p. 354.
[30] Rosana Paulino, Imagens de sombras**,** 2011.
[31] Rosana Paulino, Imagens de sombras**,** 2011, p. 20.
[32] Rosana Paulino, Imagens de sombras**,** 2011, p. 21.
[33] Rosana Paulino, Imagens de sombras**,** 2011.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 5, nº 2, 2023
ISSN 2596-0911

tentativa de resgate de uma herança cultural. Como bem elucidado por Fernanda Cunha Oliveira[34], para negros e descendentes, a diáspora rompeu com os laços familiares e a reconstrução dessa linha condutora é algo de extrema importância:

> em suma, a memória (de artistas negros e não negros) nas artes visuais traz consigo o debate e a exposição dos grandes temas socioculturais que atingem a cada indivíduo participante de uma coletividade. A força vital da arte africana, outrora revestida pelo moderno e agora travestida pela contemporaneidade, retoma as referências de uma ancestralidade que há tempos foi perdida – elos que já mais serão restaurados. Tal como os tons de pele, essa memória é hibridizada na arte contemporânea brasileira. Porém, é justamente o processo de reconstrução desses laços afros é que torna essa produção artística tão singular[35].

Em resumo, a utilização do conceito de *autohistória* enquanto proposta metodológica e artística de construção e desconstrução, que rompe com as organizações do conhecer, do sentir, do pensar e do ser formados a partir da imposição colonial pode ser identificado nas estratégias e processos artísticos de Rosana Paulino quando observamos suas obras e pesquisa onde a artista: utiliza elementos biográficos; usa suas memórias pessoais e familiares; reescreve ou reinterpreta a história do seu povo a partir da suas obras; constrói sua identidade levando em consideração a história do seu povo e sua cultura; resgata objetos e fazeres da sua cultura em sua pesquisa e obras; questiona os papéis de gênero, raça e classe; questiona a formação do país a partir de sua própria ancestralidade; projeta imagens que criticam a desigualdade social que persiste por séculos e por fim questiona os estereótipos da mulher negra.

5 Potência epistemológica da arte

As artes visuais são um conjunto de manifestações artísticas que, a partir das visualidades, contribui para delinear modos de entender o mundo, além de um sistema de representações, construindo subjetividades. Na modernidade, a arte torna-se uma forma de difusão de conhecimentos, que podem ser entendidos como bons e verdadeiros. Dessa maneira, as artes visuais contribuem para os desenvolvimentos de padrões aos quais se cria, classifica e hierarquiza regras do fazer visual e da busca por sentidos.[36] Assim, podemos relacioná-la a uma formação estética moderna/colonial com posicionamentos homogeneizantes e universalistas, contribuindo para a construção de uma matriz colonial de poder

[34] Fernanda Cunha Oliveira. "As Cores Violetas: a construção da memória afetiva através da autoetnografia visual", 2012.
[35] Fernanda Cunha Oliveira. "As Cores Violetas: a construção da memória afetiva através da autoetnografia visual", 2012, p. 8.
[36] Hertha Tatiely Silva, "Artes visuais entre a subordinação e a desobediência epistêmica", 2020, p.62.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 5, nº 2, 2023
ISSN 2596-0911

que, atrelada à colonialidade do ser e do saber, contribui para o processo da construção do *outro*, impondo padrões culturais eurocentrados e controlando o imaginário, ao qual impõe modos de conhecer, produzir imagens, símbolos e significados.

Compreendendo essa imposição de padrões visuais como únicas e válidas, movimentos sociais e artistas da América Latina têm se comprometido a produzir oposições e subversões a tais determinantes, individualmente e coletivamente. Podemos acreditar, então, que a universalidade eurocentrada das artes não pode ser plenamente realizada. E é a partir da decolonialidade das artes visuais, que recusa hierarquias impostas e que entende as produções artísticas como concepções mais amplas, plurais e legitimadoras de outras formas de saber, que as artistas aqui discutidas se ancoram. Como mencionado por Heloisa Buarque de Hollanda[37], através da crítica feminista, notamos nas artes, assim como em outros setores, a importância e urgência de recuperarmos narrativas ancestrais, de desconstruir e reconstruir o confronto pré e pós-colonial e de recuperar epstemologias silenciadas.

Os estudos decoloniais, no universo artístico, funcionam como potência subversiva, quando problematizam uma arte única, quando refletem as circunstâncias políticas da construção do conhecimento, quando trazem práticas artísticas com um olhar crítico para essa base colonialista e modernista que se faz presa a uma visão hegemônica cultural. São práticas artísticas críticas, historiográficas e teóricas, que criam, retomam, ressignificam outras formas de conhecimento. trazem suas relações com seu povo, com suas cosmovisões, com suas histórias para reconhecer os diferentes sistemas de representação visual, as sensibilidades, manifestações, expressões e produções que, assim, apresentam outras possibilidades narrativas sobre o saber/fazer arte.[38]

Em seguimento, compreendemos a encruzilhada como potência criativa nas artes contemporâneas[39]. Como este trabalho parte de um lugar de investigação do espaço pessoal e coletivo, da busca pela conexão com nossas ancestralidades, não poderíamos deixar de pontuar ensinamentos trazidos por

[37] Heloísa Buarque de Holanda, *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*, 2020.
[38] Hertha Tatiely Silva, "Artes visuais entre a subordinação e a desobediência epistêmica", 2020, p.67.
[39] A arte contemporânea é uma tendência artística que se constituiu a partir do pós-modernismo, apresenta expressões e técnicas artísticas inovadoras, que incentivam a reflexão subjetiva sobre a obra. Traz como característica a priorização do conceito, da atitude, e a ideia da obra artística. É o produzir arte e ao mesmo tempo que reflete sobre ela. Sendo assim, abre possibilidades para utilização de inúmeras linguagens, técnicas e mescla de estilos.

nossos mais velhos e pela herança filosófica e religiosa da ancestralidade do povo negro.

A encruzilhada surge aqui como ponto de interseções, portas e fronteiras. Conforme apresenta Leda Maria Martins, encruzilhada é onde reina o orixá Exu, o princípio dinâmico que media todos os atos de criação e interpretação do conhecimento.[40] Compreendemos a encruzilhada como lugar geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos[41]. Os modos de constituição e reconstituição simbólicos, centramento de descentramento, interseções e desvios advêm da encruzilhada, lugar que contempla os desdobramentos possíveis, mas que neles não se esgota.

Entendemos que as obras analisadas, assim como os princípios de encruzilhada, constroem possibilidades de outras leituras das histórias individuais e coletivas de povos subalternos, obra essas que foram sujeitadas pelos códigos linguísticos, religiosos, filosóficos, culturais e por uma visão de mundo etnocêntrica e eurocêntrica. Ou seja, constroem arte nas frestas dos discursos coloniais, transformando as formas reconhecidas de se produzir conhecimento. Percebemos, então, que através da *autohistória* há a possibilidade do fazer artístico construído por meio do pensamento decolonial, pois abre-se a possibilidade de construção de outras epistemologias, de outras lentes de leitura das nossas culturas, identidades e subjetividades.

6 Conclusão

Concluímos que o conceito de *autohistória,* trazido pela escritora Gloria Anzaldúa, pode ser mobilizado nas artes visuais como ferramenta decolonial. Essa ferramenta permite utilizar histórias pessoais e coletivas e pensar as estruturas de poder da colonialidade e os povos subalternos, para construir epistemologias outras que não as que são ditas oficiais. Nesse segmento, utilizamos a *autohistória* para analisar as estratégias de criação artística da obra *Parede de memória*, da artista visual brasileira Rosana Paulino, por meio de caminhos encontrados a partir do conceito, analisamos como a artista utiliza diversas ferramentas que Anzaldúa descreve como *autohistória*. Ou seja, ambas partiram da biografia para falar também do seu povo, utilizaram memórias familiares e histórias das suas respectivas localidades, pensaram a distribuição de

[40] Leda Maria Martins. *Afrografias da memória: O reinado do rosário em jatobá*, 1997. p.25.
[41] Leda Maria Martins. *Afrografias da memória: O reinado do rosário em jatobá*, 1997. p.28.

conhecimento ancestral do seu povo, buscaram se entender no mundo, localizando-se geograficamente, entendendo e discutindo gênero, identidade e raça. Por fim, construíram, por intermédio das suas obras, novas epistemologias a partir da América Latina.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 5, nº 2, 2023
ISSN 2596-0911

Referências

ANJOS, Moacir dos. *Arte como encruzilhada*. Revista ZUM, [*s. l.*], p. 1-10, 26 fev. 2021. Disponível em: https://revistazum.com.br/colunistas/arte-como-encruzilhada/?fbclid=IwAR0_NK8Fiu1GtMDGpVJlIU_rmKFhCXxV54THMCuL73dIY5r8LXoTx2W3eU0. Acesso em: 12 abr. 2022.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera*: The new mestiza. 4th edition. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org). *História das mulheres, histórias feministas*: vol 2 Antologia. São Paulo: MASP, 2019.p.85-94.

ANZALDÚA, Gloria. *A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios*. Tradução: Tatiana Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2021. 256 p.

COSTA, Claudia de Lima; ÁVILA, Eliana. Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o "feminismo da diferença". *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 691-703, dez. 2005 . Disponível em: . Acesso em 27 abr. 2021.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo. Museus, memórias e culturas afro-brasileiras. *Revista Do Centro De Pesquisa E Formação*, SESC, ed. 5, p. 78-88, 2017.

DIONÍSIO, Gustavo; SUGAWARA, Gisele. ROSANA PAULINO: ARTE, CRÍTICA, SUBJETIVIDADE. *Revista Gênero*, Niterói, ano 2018, v. 19, n. 1, 17 jan. 2019. Artigos, p. 1-20. DOI https://doi.org/10.22409/rg.v19i1.1193. Disponível em: https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31296. Acesso em: 15 jun. 2022.

FIGUEIREDO, Carlos Vinicius. *Entre Mestizas e Nepantleras*: A auto-história, De Gloria Anzaldúa, Em Borderlands/La Fronteira. *Tese (Doutorado em Letras)* - Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, p. 210. 2017.

GROSFOGUEL, Ramón. Descolonizar as esquerdas ocidentalizadas: para além das esquerdas eurocêntricas rumo a uma esquerda transmoderna descolonial. Contemporânea – *Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, v. 2, n. 2, jul-dez 2012, pp. 337-362.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje:* perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir*. A educação como prática da liberdade. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação*: Episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 248 p. ISBN 9788555910807.

KUDO, Humberto Igor. *Neplanteros em Borderlands*: A narrativa chicana de Gloria Anzaldúa. (Dissertação de Mestrado). 110 f. Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura e Práticas Culturais. Faculdade de Comunicação, Artes e Letras / Universidade Federal da Grande Dourados; Dourados; MS, 2015.

LOBO, Patrícia Alves de Carvalho. *Chicanas em busca de território*: A herança de Gloria Anzaldúa. 2015. Tese - Doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura (Estudos Americanos), Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Estudos Anglísticos, Lisboa, 2015

LUGONES, María. "Rumo a um feminismo descolonial". *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, SC, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez., 2014. Disponível em https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577. Acesso em 15/07/2021.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*: O reinado do rosário em jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997. 193 p. ISBN 8527301245.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Memória da Pele: O Devir da Arte Contemporânea Afro-Brasileira. *Arte e Cultura da América Latina*, v. 25, p. 35-42, 2012. Disponível em: https://bdpi.usp.br/directbitstream/ac9e7ecd-1a29-4d7e-955f-5cef76facdf0/ALE017_,memoriapele.pdf. Acesso em: 20 jun. 2022.

OLIVEIRA, Fernanda Cunha. *As Cores Violetas: a construção da memória afetiva através da autoetnografia visual*. Orientador: Prof. Dr. Silas José de Paula. 2012. 108 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens, Faculdade de comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. Tradução para

uso didático de: OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. *CODESRIA Gender Series*. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8 por Juliana Araújo Lopes.

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

PAULINO, Rosana. Rosana Paulino Galeria, 2018.Perfil e biografia. Disponível em: https://www.rosanapaulino.com.br/. Acesso em: 15 de jul. de 2021.

SARAIVA PALMEIRA, L. V. Gloria Anzaldúa, uma chicana entre-fronteiras. *Equatorial – Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social*, *[S. l.]*, v. 7, n. 12, p. 1–20, 2020. DOI: 10.21680/2446-5674.2020v7n12ID18504. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/equatorial/article/view/18504. Acesso em: 20 ago. 2022.

SILVA, Hertha Tatiely. Artes Visuais Entre a Subordinação e a Desobediência Epistêmica. In: *SURES*: Arte, Cultura e História na América-Latina/Instituto LatinoAmericano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração LatinoAmericana, v.2, n.14, 2020.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras. *Numéro 5 (c) Artelogie*, [*S. l.*], ano 5, p. 1-20, 23 set. 2013. Disponível em: http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article246. Acesso em: 14 jun. 2022.

VIANA, Janaina Barros Silva. *Uma possível arte afro-brasileira:* corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas. Orientador: José Leonardo do Nascimento. 2008. 140 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.