

POÉTICAS VISUAIS DA AFRICANIDADE TRANSCONTINENTAL: AFRO-AMÉRICA EM FOCO

Jânderson Albino Coswosk*
Maria Aparecida Andrade Salgueiro*

RESUMO: O artigo apresenta diferentes apropriações e representações da Afro-América contemporânea e do corpo negro feminino, com base nos ensaios fotográficos *White Shoes* (2012, ainda em construção) e *My Country* (2016-2019), da fotógrafa e artista visual afro-americana Nona Faustine (1977-). Investiga-se o modo que tais objetos se convertem em narrativas que promovem uma recuperação emancipatória do legado afro-americano, ao instigarem leituras alternativas da africanidade diaspórica para além da raça e do escravismo.

Palavras-chave: Poéticas visuais. Afro-América e africanidade transcontinental. Corpo negro feminino. Narrativas fotográficas e memória. Literaturas de língua inglesa.

Negras imagens, fluxos e refluxos

Não é novidade dizer que a proliferação de suportes filmicos, fotográficos e plásticos oriundos da Afro-América nunca esteve tão latente quanto na virada do século XX para o XXI, momento em que artistas afro-americanos estão ocupando museus, galerias e espaços acadêmicos antes dedicados estritamente àqueles do panteão ocidental canônico, ou, quando por eles acolhidos, tinham suas produções muitas vezes qualificadas como “menores”, exóticas ou “não-arte”. Em quase duas décadas vencidas deste século e em uma escala maior que seus antecessores, pintores, escultores, fotógrafos e artistas visuais afro-americanos contemporâneos puderam estabelecer uma maior comunicabilidade entre suas produções e uma audiência de expressiva dimensão transnacional.

Tais objetos fazem parte de um tecido mais amplo e complexo de construção das visualidades da africanidade, e vêm rasurando há muito tempo fronteiras geográficas, epistemológicas e modos de representar a herança matricial africana na diáspora com a ação colonial, com a recepção de imigrantes africanos negros nos Estados Unidos e com a saída de afro-americanos para outros espaços continentais, como tem ocorrido desde o início do século XX. Isto se deve à velocidade assustadora em que se formam circuitos imagéticos que veiculam esculturas, aquarelas, fotografias em exposições, bem como a atuação dos artistas em tempo real por *streaming*, provocando contatos, descentralizações, identificações ou divergências na recepção dessa produção, que hoje em dia, não precisa estar necessariamente em viagem para alcançar um público além-mar.

Talvez o que soa como uma novidade, especialmente para nós, pesquisadores do campo das literaturas africanas e afrodiaspóricas, é contemplar esses suportes artísticos que nos chegam em exposições ou em redes virtuais como um horizonte alternativo e pujante de leitura

* Doutorando em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professor do Instituto Federal do Espírito Santo – Ifes – *Campus* de Alegre. Suas investigações têm se ocupado da obra do escritor afro-americano James Baldwin e seus diálogos contemporâneos com a cultura visual. Seu artigo mais recente, “Body, ancestry, and ecstasy: reading Rotimi Fani-Kayode’s photographs in contemporary times”, foi publicado pela *VISTA – Revista de Cultura Visual* (Lisboa, Portugal), em 2020.

E-mail: jandersoncoswosk@gmail.com

* Professora Titular UERJ. Pós-Doutora UCL, Londres. Pesquisadora: CNPq; Cientista do Nosso Estado/FAPERJ; Procientista. Líder Grupo Pesquisa/CNPq. Autora, no Brasil e no exterior, de artigos, capítulos de livros e obras, sendo a mais conhecida, *Escritoras Negras Contemporâneas - Estudo de Narrativas: Estados Unidos e Brasil* (Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2004). Co-organizadora de *Literaturas de Língua Inglesa: leituras interdisciplinares - Volume III* (Rio de Janeiro: Letra Capital, 2018).

E-mail: cidasal3@gmail.com

do que se considera enquanto “arte negra” na contemporaneidade, inclusive para ler criticamente a criação literária desses espaços, não isentas da contaminação entre imagem e palavra, ou ainda, quando a palavra se faz imagem no suporte literário.

Diante da demanda para lidarmos com objetos cada vez mais híbridos em termos de composição, a nossa falta de tato com a tradução intersemiótica que permeia os investimentos artísticos que recorrem aos arquivos da africanidade nos privou, durante muito tempo, de percebermos as visualidades foto-fílmicas ou plásticas enquanto paradigmas contemporâneos fundamentais para se ler literatura, seja ela negra ou não, e asseguraram a nossa (ainda) insipiente contribuição no que se refere ao estudo da imagem.

Ainda que isto não tenha sido contemplado de maneira mais explícita nas inúmeras revisões críticas de arqueologia literária, é necessário ter em mente que a produção da representação escrita de homens e mulheres negros/as, de África ou da diáspora, caminhou em paralelo ao uso do registro fotográfico que se espalhava pelo mundo europeu e se consolidava, aos poucos, nas Américas colonizadas e em territórios africanos retalhados pela máquina colonial. Além disso, é de extrema importância que consideremos a enorme influência da cultura visual na cena literária afro-americana a partir de 1935, período em que ainda figuravam resíduos do Renascimento do Harlem e, na ocasião, escritores afro-americanos, como Richard Wright e Ralph Ellison, atuavam como fotógrafos na mesma intensidade com a qual escreviam literatura (BLAIR, 2007).

Nossa breve incursão no universo da literatura e suas imbricações com a imagem não se limita a tais convergências, mas pretende mostrar que, assim como a escrita literária foi uma forma de emancipação contra o julgo do escravismo e sofreu o peso do controle editorial (salvo as edições posteriormente incorporadas no mercado editorial por mãos negras ou brancas abolicionistas, abalando a audiência branca letrada dos já estadunidenses), a representação fotográfica de negros/as livres ou recém-libertos/as e com alto poder aquisitivo entrou timidamente no circuito arquivístico da história dos Estados Unidos e também passou pelo controle de circulação.

Embora hoje em dia seja possível acessar facilmente um acervo gigantesco de fotografias que contemplam afro-americanos de três ou quatro séculos atrás pelos endereços eletrônicos da *Library of Congress*, do *Schomburg Center for Research in Black Culture*, ou do *Smithsonian - National Museum of African American History and Culture*, a ausência desses arquivos se deu durante muito tempo por questões que ultrapassam a facilidade de digitalização que dispomos na atualidade. Com a democratização e re-disposição virtual do arquivo fotográfico afro-americano, produzido entre os séculos XVII ao XIX, podemos hoje criar formas de interação com esses objetos e revisitar as visualidades pretéritas desse imenso catálogo que foi mantido distante dos olhos do senso comum e das reflexões acadêmicas.

Através dos circuitos imagéticos virtuais, fotógrafos afro-americanos em geral puderam construir investimentos artísticos que se articulam com o cânone do conhecimento ocidental, instaurando vácuos, rizomas interpretativos de suas artes em museus pelo mundo. Esse é o caso da artista visual e fotógrafa Nona Faustine, por exemplo, que, ao aliar o corpo negro feminino ao espaço, utiliza seu próprio corpo como suporte ou totem, geralmente nu, envolto de objetos ocidentais que conectam o público ao trauma vivenciado pelas populações africanas e afrodescendentes com o passado colonial dos Estados Unidos.

Desta forma, nossa reflexão investe em diferentes apropriações e representações da Afro-América contemporânea e do corpo negro feminino, com base nos ensaios-fotográficos *White Shoes* [Sapatos Brancos] (2012- ainda em construção) e *My Country* [Minha Nação] (2016-2019), de Nona Faustine. A partir da linguagem empregada nos ensaios em tela, analisamos de que modo tais objetos se convertem em dispositivos que promovem uma recuperação emancipatória do legado afro-americano, ao exhibir narrativas de corpos e espaços

que instigam o espectador a buscar modos alternativos de ler a africanidade diaspórica para além dos dispositivos de raça e da lógica escravista.

Sapatos brancos e memórias em disputa

A fotografia *From Her Body Sprang Their Greatest Wealth* (2013a), que compõe a série *White Shoes* de Nona Faustine¹, fez parte do arsenal de 450 trabalhos de 214 artistas, do século XVI ao XXI, da exposição coletiva *Histórias Afro-Atlânticas*. Ocorrida simultaneamente no Museu de Arte de São Paulo (Masp) e no Instituto Tomie Ohtake, de 28 de junho a 21 de outubro de 2018, a exposição reuniu fotografias, vídeos, instalações, pinturas, desenhos, até mesmo documentos e publicações oriundos de trânsitos afrodiaspóricos que compreendem o Caribe, a África, a Europa e as Américas. Resultante da exposição *Histórias Mestiças*, iniciativa promovida em 2014, *Histórias Afro-Atlânticas* organizou esse enorme acervo do Masp e de outras coleções internacionais em núcleos temáticos que abarcam diferentes imagens em suportes artísticos distintos, provenientes de diversos espaços geográficos, culturas e signos espalhados pelas viagens transatlânticas motivadas por navios negreiros, sem obedecer uma linearidade cronológica ou limites fronteiriços, mas preocupados com a materialização dessas imagens e a insurreição que elas podem evocar em descontinuidade.

A clara referência ao *Atlântico Negro* de Paul Gilroy, apontada pelo curador Hélio Menezes (2018), guiou o espectador pelos corredores labirínticos da exposição rumo à sobrevivência e releitura dos traços da africanidade pelas populações negras da diáspora em múltiplas temporalidades, tendo as representações visuais como materialidade e superfície que circularam no Atlântico. Imersas em uma perspectiva transatlântica de análise da escravidão, as imagens foram organizadas na tentativa de mostrarem que a história das populações negras escravizadas não se limita a tal fato.

A exposição carregou retratos e produções plásticas que vão desde homens e mulheres do seio popular até grandes personalidades, que contrastaram com a iconografia produzida por viajantes, cientistas, amadores e artistas muitas vezes financiados pelos impérios coloniais, como Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, na qual predominam figurações de africanos e afrodescendentes como objetos de compra e venda nos mercados em praça pública ou em açóites cometidos em cenas domésticas e no labor das plantações (CONDURU, 2008).

Por terem sido veiculadas no período colonial e por persistirem em primeiro plano nas paredes dos museus, nos livros didáticos e no senso comum enquanto representações únicas do período escravocrata, essas imagens acabam sobressaindo àquelas em que a formação de quilombos, a liberdade e o sucesso profissional e emancipatório de negros/as libertos/as não foram vistos ou considerados no mundo atlântico.

Em contrapartida, a naturalização da violência contra o corpo negro expressa nessa iconografia foi confrontada por leituras de artistas contemporâneos, que revisitam essas imagens em seus trabalhos e as politizam de maneira a expor a brutalidade que as moldam (MENEZES, 2018). Isso fez com que *From Her Body Sprang Their Greatest Wealth* se destacasse em meio a tantos outros objetos artísticos expostos naquela ocasião. Ao posar nua sobre um caixote de madeira, portando apenas um par de sapatos brancos e correntes nos pulsos, posicionados abaixo dos seios, Nona Faustine desnuda, além de seu próprio corpo, o lugar onde se situa um dos maiores mercados financeiros do mundo, a Wall Street, em Nova Iorque, fazendo menção aos leilões de pessoas escravizadas que lá ocorriam no século XVIII.

Iniciada um ano antes de concluir seu mestrado em 2013, pelo Centro Internacional de Fotografia do Bard College, a série *White Shoes* é considerada por Faustine sua “autobiografia fotográfica” (FAUSTINE apud CALIRMAN, 2018, s.n.p.). Em sequências datadas, por enquanto, até 2018, já que está em contínua construção (FAUSTINE, 2016a), o projeto *White Shoes* consiste em revelar sítios novaiorquinos que foram palcos do comércio escravocrata.

São auto retratos [sic] nus em diversos locais que remetem aos 250 anos da história oculta da escravidão em Nova York, lugares desconhecidos ou esquecidos, enterrados sob o asfalto em que caminhamos todos os dias (FAUSTINE apud KESSEDJIAN, 2018, s.n.p.).

Ao aparecer semi ou totalmente nua em locais emblemáticos de Nova Iorque, usando um par de saltos altos e brancos, seu corpo rasga o véu do encobrimento histórico, a ocultação da escravidão, “servindo de condutor ou receptor, em protesto e solidariedade com pessoas cujos nomes e corpos foram esquecidos ou suas contribuições ainda não foram reconhecidas” (FAUSTINE, 2016b, s.n.p., tradução nossa)². A opção pelo par de sapatos brancos se deve pela inserção de uma metáfora que, ao mesmo tempo simboliza o poder da supremacia e o patriarcado brancos através de um objeto que não era visto em pés de pessoas negras escravizadas, representa a celebração e retomada de posse sobre o corpo negro escravizado e exposto à desumanização.

Ainda que retrate um espaço icônico dos Estados Unidos, da mesma maneira que os não menos importantes nomes da fotografia afro-americana já o fizeram, como Deborah Willis (2000; 2010) e Roy DeCarava (1957-1958), a fotografia em tela perturbou a audiência brasileira por acionar, dentro de um conjunto que apresenta a conhecida arquitetura novaiorquina, as representações debretianas das praças públicas de cidades brasileiras em seu apogeu colonial, onde também se estruturavam mercados de corpos ao ar livre. O que pareceu bagunçar a visão do espectador brasileiro naqueles curtos corredores do Tomie Ohtake era a possível disputa entre a intimidade de Debret com a violência colonial e as cenas fotografadas por Faustine de forma combativa dos restos desta violência que perpassou os espaços coloniais públicos e privados, brasileiros e estadunidenses, entre um passado que, naquela fotografia, se lançou ao presente.

Mesmo que seja contemporânea nossa e tenha sido exibida à distância daquelas aquarelas, a foto impõe um jogo que posiciona passado e presente dentro de um mesmo fluxo, formando uma conexão imprevisível com as paisagens e os corpos retratados por aqueles que colhiam nos trópicos impressões imagéticas do que Lilia Schwarcz (1993) chamou de “espetáculo das raças”, ou seja, as figurações que contemplam a formação dos povos americanos, elaboradas por intérpretes autorizados das Américas e levadas até os museus europeus. A repetição das poses e dos gestos da artista e o corpo nu em passividade contrária demonstram, ainda, uma certa familiaridade com a fotografia *Sapato Branco*, de Bauer Sá, também parte da exposição, cujo retrato em preto e branco expõe o busto de um homem negro com um sapato branco sobre sua cabeça.³

O choque e o destaque que ela recebeu em *Histórias Afro-Atlânticas* reside em sua capacidade de “dialogar contra” com nosso arquivo primal, mas também em desenhar outros contornos da cidade de Nova Iorque, muito diferentes daqueles que nos vendem em extratos visuais hollywoodianos. É dentro de um mesmo esquema que comporta a Wall Street, a 5ª Avenida, o vapor dos bueiros, as buzinas intermináveis dos carros e dos táxis amarelos que se fundem nos engarrafamentos e nos intermináveis telões de imagens em movimento que nasceram locais investidos da memória escravista naquela cidade. Contudo, o esquema da foto é rasurado por um corpo – negro, feminino, fora dos padrões estéticos da arte e razão ocidentais, que se posiciona nesses espaços para contar histórias outras.

Nesta fotografia, como em toda a série *White Shoes*, o espectador tem acesso a cidade de Nova Iorque que tanto nos é apresentada em farta produção visual, mas, ao mesmo tempo, ela nos chega envolta a uma brutalidade flagrante que reside nesses espaços desde sempre, que não nos é aparente a uma observação cotidiana e nem por nós conhecida, posto que é ofuscada por regimes de visibilidade que confinam a cidade à luz do glamour de uma genuína *concrete jungle*, como é conhecida. Os signos que compõem esse curto-circuito imagético parecem

ocultar o que há detrás de cada palmo de chão, do sangue nele derramado, dos livros contábeis ali assinados e dos corpos nus em plena objetificação nos mercados escravistas à beira da Wall Street. O corpo da fotógrafa, suas poses e adereços se acomodam aos espaços de modo a instigar um novo modo de ler aquele local já datado e rubricado pela narrativa hegemônica, mas que se nega a ser lido dentro desses moldes.

A fotografia em tela

[...] parece ser uma interrupção, uma ruptura no seu discurso dos fluxos de capital, uma cisão nas redes profissionais e intelectuais que pesam, medem e atribuem valor monetário. Faustine concretiza esse valor abstraído, perdido na obscura linguagem da transação financeira, que nos permite ofuscar e ignorar partes odiosas da história coletiva [dos Estados Unidos] (RODNEY, 2015, s.n.p., tradução nossa).⁴

Aos moldes de uma autoetnografia ou uma etnografia do corpo, suas fotografias representam a tentativa de enxertar no fluxo dominante das imagens que contam a história oficial de seu país uma produção fotográfica anacrônica, que se estabelece no presente, mas interroga a representação pretérita da presença africana onde nasceu e foi criada.

O cenário de Wall Street anteriormente suscitado não surge de modo aleatório na série, uma vez que ele abriga o primeiro local de compra e venda de pessoas escravizadas na movimentada e mutante Nova Iorque – uma estrutura de madeira aberta de ambos os lados, em funcionamento até 1762 e com capacidade para 50 pessoas (RODNEY, 2015).

Se nos descolarmos da exposição brasileira e fizermos um passeio virtual pela sequência completa de *White Shoes*, veremos que Faustine questiona outros locais de memória significativos para o estudo comparatista da escravidão na porção Norte estadunidense. Partindo da costa atlântica do Brooklin, a artista posa em meio às rochas cobertas de líquen e espumas das ondas em *Like a Pregnant Corpse The Ship Expelled Her Into The Patriarchy* (2012a), que remetem à chegada do primeiro barco holandês com africanos escravizados em 1619 e a todos os outros navios negreiros que usavam este local como porto. O corpo lançado às rochas também sugere os cadáveres de africanos capturados e lançados ao mar por não resistirem a travessia.

Ao imaginar a morte do corpo negro escravizado em terra firme, a fotógrafa elege cemitérios também como cenários para compor *White Shoes*. Em *Over My Body I Will Make Monuments In Your Honor* (2014a), Faustine exhibe seu corpo em forma tríptica, para lembrar de três escravizados não identificados que foram enterrados no cemitério dos primeiros colonos holandeses que povoaram o Brooklyn. Uma pose similar é captada na imagem *On This Spit Of Land Massa and I Reside, Pre-revolutionary Dutch Cemetery, Brooklyn* (s/d): de costas, a fotógrafa passeia por entre as árvores e os inúmeros túmulos do mesmo cemitério em direção à exterioridade daquele local. Do lado de fora de cemitérios onde jazem corpos de pessoas escravizadas não identificadas e, desta vez, trajando saia e um tecido sobreposto ao busto, a fotógrafa posa para a composição de *Ye Are My Witness, Van Brunt Family Cemetery, Brooklyn* (2018a), carregando um cartaz com a clássica pergunta “AR’N’T I A WOMAN” [E eu não sou uma mulher?], que remete ao lema abolicionista “Am I not a Woman and a Sister?”, utilizado por muitos anos em escritos abolicionistas do século XVIII abaixo de uma gravura de uma mulher negra escravizada e acorrentada.

Outros distanciamentos e aproximações entre a casa grande e a senzala do Atlântico Sul e Norte são provocadas por uma sequência tripla de fotos à beira de uma residência que foi palco do senhorio escravagista em Nova Iorque. Em *Isabelle, Lefferts House* (2016c), a fotógrafa se posiciona em frente aos restos da casa dos Lefferts, família conhecida pela enorme posse de pessoas escravizadas no Brooklyn. Ao acompanhar as fotografias anteriormente mencionadas, a artista se veste de saia, com dois pares de sapatos brancos infantis pendurados na cintura. O uso da saia pretende devolver a dignidade ao corpo escravizado, ao passo que os

sapatos infantis simbolizam os filhos de mulheres escravizadas, também colocados à venda (CALIRMAN, 2018). Portando uma velha frigideira nas mãos, a artista joga com um passado que possui consequências ainda latentes na contemporaneidade estadunidense, pois seu corpo exibe uma presença espectral que se funde ao cenário de um entardecer com uma forte luz solar, ao chão tomado por folhas secas do outono e às ruínas da casa ao fundo. Tanto passado, presente e o espaço foram diluídos numa mesma temporalidade, o que induz o espectador a se perguntar se se trata de uma memória recalçada do fantasma de Isabelle, mulher escravizada pelos Lefferts, ou se é uma cena relativa ao presente.

Como maneira de encenar a resistência de mulheres ao julgo escravista, Isabelle também é retratada em *Not Gone With The Wind, Lefferts House, Brooklyn* (2016d) e *Lobbying the Gods for A Miracle* (2016e). Nesta última, Faustine segura uma arma e se esconde numa paisagem permeada por árvores desfolhadas. Simulando a fuga em meio a crueza de um espaço completamente tomado pelo branco da neve, seu corpo se apoia numa árvore, enquanto segura a arma apontada para cima.

Seja na representação da violência sexual contra o corpo negro feminino ou da impossibilidade de habitar e transitar os espaços reservados à genealogia de herdeiros do capital que a escravidão gerou, a linguagem pictórica dessas fotografias não desenha um roteiro capaz de ser cooptado por mapas ou aplicativos turísticos. Ela re-mapeia o baixo Manhattan para desmistificar a velha e tão presente ideia da exclusiva participação do Sul estadunidense na industrialização daquele país a partir de mão de obra escrava.

Tais elaborações pictóricas nos permitem enxergar a cidade de Nova Iorque como um sítio escravocrata ligado diretamente ao *Antebellum South*. Travestido de estátuas, monumentos e outros elementos sógnicos que apelam para os ideais iluministas do século XVIII, a cidade apresenta indícios do período em que a população livre da então colônia almejava a emancipação da metrópole sem abrir mão do trabalho forçado, responsável por construir e manter a nação que se erguia.

Figurações contemporâneas de um passado em fraturas: velhas imagens, novos modos de ler

A história da escravidão no Norte dos Estados Unidos, apesar de ser dissociada da expansão industrial lá ocorrida enquanto o escravismo ainda estava em vigência, tem sido revista e concedido visibilidade à participação do Norte nesta empreitada. Embora seja um tópico levantado com força propulsora no início dos anos 1990, momento em que o fardo do escravismo, enquanto algo “indizível” ou uma espécie de “segredo”, foi discutido no final dos anos 1980 por inúmeros projetos de arqueologia literária e artística (MORRISON, [1989] 2019), a revisão da escravidão no Norte só foi possível graças a uma escavação encomendada pelo governo federal para a construção de instalações no baixo Manhattan em 1991, onde se situa o prédio do *Tweed Courthouse*, antigo Fórum de Justiça de Nova Iorque e nos arredores da Prefeitura.

Ao descobrirem os restos mortais de mais de 400 africanos em caixas de madeira, dezesseis a dezoito metros abaixo do nível da rua, a equipe de arqueólogos percebeu que se tratava de um dos locais mais antigos dos Estados Unidos associados à escravidão. O cemitério remonta os séculos XVII e XVIII, partindo dos primórdios do assentamento de holandeses na ilha de Manhattan até a sofisticação dos meios de produção do capital e exploração da mão de obra forçada. Aquele cemitério, hoje preservado e conhecido por *African Burial Ground*, foi a prova cabal do papel estratégico da escravidão em Nova Iorque para o desenvolvimento de toda a colônia (HARRIS; HAWSON; BRADLEY, 1993).

A [re]descoberta de sítios arqueológicos que abrigam resíduos da escravidão pelas Américas, como é o caso do *African Burial Ground* na porção Norte, e do Cais do Valongo

situado ao Sul, mostra o quanto cidades portuárias como Nova Iorque e Rio de Janeiro tiveram papel decisivo na expansão colonial do mundo atlântico, mas também apontam o quanto as populações escravizadas ficavam à mercê das imposições senhoriais até mesmo para enterrarem seus mortos de acordo com os costumes ancestrais. Essas escavações, ocorridas por deliberação de obras governamentais, tanto aqui, como lá, apontam que as cidades receptoras de mão de obra escravizada foram adaptadas ao longo do tempo para que esses restos sobrevivessem na forma de um “segredo” e ficassem submersas na terra. Foram construídos por cima desses sítios, ao longo do tempo, instituições que esconderam e usurpam essas histórias de horror e que hoje, com incentivo de artistas e pesquisadores, estão vindo à tona para novamente voltarem ao circuito das memórias interrompidas da escravidão.

Ao contrário do que ocorria no início do século XX, quando a arte afro-americana encontrou maior recepção na diáspora, um movimento interno e oposto a essa imposição da negação e da necessidade de se mostrar “fora de casa” se fortaleceu enormemente no calor da hora. Ainda que com muita dificuldade de penetração, até mesmo nos ambientes acadêmicos, experiências fotográficas como as de Nona Faustine remam em contramão a tais recepções negativas para “escavar” histórias soterradas pela exploração daqueles que, do pós-abolição à contemporaneidade, ainda são cooptados pela terrível armadilha da dualidade: nem se identificam com o lar de partida nem com o de chegada, nem com uma identidade “africana”, nem estadunidense.

Faustine se apoia nesta dualidade ao subir as escadas do *Tweed Courthouse* e empurrar as pilastras do prédio em *Over My Dead Body* (2013b) e *They Tagged the Land with Trophies and Institutions from their Rapes and Conquests* (2013c), enquanto simula, em *A Proper Place* (2015), a ocupação de um *playground* onde se encontram necro-resíduos de africanos para reivindicar tanto os locais quanto as memórias neles soterradas. Na forma de memórias fantasmagóricas, as fotos sugerem que esta dualidade, reconhecida por Du Bois (1994) por “dupla consciência” ou “problema da linha de cor”, ainda resiste como percalço da vida negra nos Estados Unidos porque o país vive imerso numa abolição inclusa e na ausência de uma reparação histórica do escravismo.

DNA ancestral, afetos e resiliência

Por consequência dessas memórias em retorno e na forma de um desdobramento do que fora iniciado com as fotografias *Judgement Day, 60 Supreme Court, New York City* (2016f) e *Negro Burial Ground* (2016g), ambas do projeto *White Shoes*, a série faustiniana *My Country* (2016-2019) registra com maior profundidade uma releitura desses locais de memória soterrados ou de monumentos nacionais simbólicos investidos do legado colonial. De todas as fotografias que compõem a série, *Fragment of Evidence, Statue Of Liberty* (2016h), *Liberty or Death, Sons of Africa* (2016i), *Land Of Freedom's Heaven Defended Race, Lincoln Memorial* (2016j) e *Untitled, Lincoln Memorial* (2016k) não parecem, à primeira vista, fazer nenhuma menção crítica à escravidão, tampouco atingem um determinado nível discursivo de protesto contra monumentos de opressão. Todavia, nas três primeiras imagens vemos uma enorme linha horizontal preta que atravessa a parte central das fotografias, como algo que provoca uma desorganização no arranjo da Estátua da Liberdade, de Abraham Lincoln e da estrutura do Lincoln Memorial, plenamente reconhecíveis pelo imaginário social estadunidense.

Também em cor vermelha, a tarja se perpetua em outras aparições monumentais rasuradas nas fotografias de Faustine, como ocorre com a figura de Cristóvão Colombo na imagem homônima à série, com Stonewall Jackson, em *In Praise of Famous Men No More* (2019a), bem como uma paisagem borrada da cidade de Jackson, Mississipi, numa fotografia de 2019 que leva o nome da cidade.

As imagens se afastam de uma perspectiva de cartão postal, assemelhando-se a recortes e colagens, cujos intervalos são delimitados pela interferência que as tarjas provocam na imponência e onipresença de tais elementos. Os olhos do espectador são imediatamente atraídos por essa interrupção, metáfora que transforma as imagens em fragmentos constituintes de uma nação. Na verdade, as barras produzem lacunas no imaginário branco e patriarcal dos Estados Unidos, pois fazem alusão à parcela populacional que não partilha de um senso de pertencimento à nação e, por isso, não se reconhece nesses monumentos, os quais contam a história do ponto de vista da dominação, não da resistência.

O abalo da ideia mitológica ou de um “paraíso perdido” que compõe a história oficial dos Estados Unidos se faz presente nesses intervalos, visto que as tarjas retiram as imagens do fundo como foco e se constituem como cercas, barras intransponíveis que impedem a passagem da presença negra nesses recintos. A fração negra estadunidense, responsável, em grande parte, pela construção de monumentos e cidades inteiras sem remuneração, toma a posição de espectadora, sempre do lado de fora, com acesso restrito àqueles espaços, tal como ocorre na fotografia *The Myths Of Our Country, White House* (2016l), que, apesar de não captar a imagem da Casa Branca com uma tarja, aparece rodeada por cercas em linhas verticais, obstruções que impossibilitam o espectador de vê-la e nela transitar em liberdade.

Faustine combina nomes icônicos dos chamados *founding fathers*, tidos como heróis fundadores da nação, ao combate de monumentos e estátuas eternizados pela história, como modo de questionar o caráter seletivo da narrativa oficial, ao indicar com os vácuos pretos e vermelhos quem possui ou não o direito de preservar a sua história (FAUSTINE apud FRANK, 2016, s.n.p.). Ao apontar a linha negra como o indicador da história afro-americana que atravessa esses monumentos, a fotógrafa sugere que os milhões de escravizados que construíram e lutaram por seu país, incluindo seus *founding fathers* negros, Harriet Tubman e Frederick Douglass, ainda não foram devidamente reconhecidos como outros ícones hegemônicos brancos que, inclusive, usufruíram da mão de obra escravizada em suas próprias casas e lavouras.

As fotografias nos instigam a perceber que questionar quem tem o direito a preservar sua história e acessá-la é interrogar a quem a nação pertence. É, ainda, confrontar os dilemas que envolvem as perguntas “Por que devemos lembrar?” e “Quem se beneficia do esquecimento?”, uma vez que estão investidas da estrutura de poder que rege a supremacia branca e seu controle sobre a história textual e visual dos Estados Unidos (FAUSTINE, 2017). As perguntas surgem à medida em que confrontamos imagens que se desprendem de uma leitura convencional da história nacional, desafiam a relação que o imaginário social estadunidense possui com a história coletiva da escravidão e estimulam reflexões em torno de monumentos que exaltam a supremacia branca, o passado escravista e promovem o debate em torno da derrubada ou da permanência de tais monumentos. Mais que estimular a queda dessas estruturas simbólicas, as fotografias trazem estátuas e prédios em plano distorcido para ressignificá-los, deixar sua real simbologia à mostra a fim de que a história não seja esquecida.

De todas as fotografias de *My Country*, talvez a que tenha maior interferência da linha vermelha, deixando a imagem que existe por trás dela quase imperceptível, é a que carrega a estátua do médico ginecologista J. Marion Sims (1813-1883). Mais do que a fotografia que exhibe a estátua distorcida do presidente Theodore Roosevelt, cavalgando ao lado de um indígena e um africano⁵, *Dr. J. Marion Sims* (2019b) compõe o extrato mais doloroso desta série, tendo em vista que a linha vermelha mais se assemelha a um jato de sangue que cobre praticamente toda a figura do médico. O resgate do “pai da ginecologia moderna” em meio ao tom vermelho denota suas experimentações cirúrgicas em corpos de mulheres negras, sem consentimento nem anestesia (RAJAGOPAL, 2019).

Apesar de não ser atravessada pelos traços pretos ou vermelhos em profundidade, ‘... a thirst for compleat freedom ... had been her only motive for absconding.’ (2016n) recupera os

elos entre o corpo negro feminino, alvo dos experimentos médicos que avançavam no século XIX, e as fotos de Faustine, exibindo um confronto entre o corpo seminudo da artista com a estátua de George Washington em memória de Oney Judge, mulher escravizada pelo então presidente e símbolo da resistência e das fugas de escravizados na Virgínia.

Não menos potentes que outros elementos que conectam essas imagens, a dor e o desamparo da violência contra o corpo lançam o espectador de volta a *White Shoes*, à medida que esta última fotografia se aglutina à *Slaves in the Attic No More* (2018b) e *She Gave All She Could Give And Still They Ask For More* (2014b), a fim de mostrar que a fotógrafa

[...] reivindica a inclusão do corpo da mulher negra na história da arte não como objeto sexual, exótico ou marginal, mas como uma forma de repensar relações de poder. Ela confronta o público com o estigma atrelado ao corpo feminino fora dos padrões convencionais da cultura hegemônica ocidental, causando choque e desconforto (CALIRMAN, 2018, s.n.p.).

O embate entre *Dr. J. Marion Sims* (2019b), de *My Country*, com imagens de *White Shoes* fica ainda mais evidente quando posicionamos a imagem rasurada do médico lado a lado com a fotografia *Venus of Vlacked Bos* (2012b), momento em que o nome sugestivo e a composição desta última tornam o reclame pelo corpo negro feminino e por sua presença na história da arte como dois lados de uma mesma moeda. Ao encarar a câmera com um olhar desafiador, Faustine posa sentada sobre um tecido azulado, que remete aos mantos utilizados por membros da realeza britânica, portando sapatos e luvas brancas e uma tiara que coroa a celebração de seu corpo.

O olhar que Faustine devolve ao espectador em *Venus of Vlacked Bos* (2012b) oferece uma leitura ainda mais complexa do conjunto inteiro das imagens, visto que, de todas as que foram apresentadas até então, ela é a que mais expõe a identidade do corpo negro feminino em primeiro plano, entre poses e adereços, e se afasta completamente da nudez enquanto instrumento da sexualização e espetacularização simbólica dos corpos escravizados. Na devolutiva do olhar que a imagem concede ao espectador, há uma completa distorção da nudez convencional aos corpos comercializados, pois a Vênus negra que aqui se apresenta detém a posse de sua história e das demais que a antecederam, à medida que impõe sua presença dentro desse fluxo. A nudez se converte em instrumento estético da linguagem pictórica das fotos e o corpo negro, antes representado como mercadoria, passa pela retomada do controle sobre a história visual da América negra.

O corpo negro nu se solidariza com o modo desumano em que as pessoas escravizadas eram exibidas em leilões, ao mesmo tempo que recupera a imagem da sul-africana Sarah “Saartjie” Baartman (África do Sul, 1789-1815), designada como “Vênus Hotentote”. Exibida em *freak shows* europeus durante cinco anos, seu corpo sofreu o escrutínio de médicos pesquisadores que não se conformavam com a protuberância de determinados traços de sua estrutura corporal. Levada a Londres como uma “curiosidade científica”, Sarah foi exibida em uma jaula e posteriormente transferida para Paris, onde também era exibida como uma atração exótica por sua corporalidade. Ao falecer, em 1815, teve seu corpo dissecado pelo zoólogo-anatomista Georges Cuvier, tendo preservado e exposto sua genitália, coluna vertebral e cérebro no antigo Museu do Homem, em Paris, até 1974.

Durante o século XVIII, a medicina desempenhou testes de perfilação de corpos não ocidentais ao fazer uso de imagens estéticas do corpo para transformá-las em imagens-padrão para fins anatômicos. Considerada um ícone sexual negro no século XIX, e servindo, também, de paradigma para a criação da iconografia e categorização do corpo feminino, Sarah Baartman foi alvo dos rótulos que sexualizaram o corpo negro feminino e posicionaram o lugar da beleza e sexualidade da corporalidade negra como antíteses da Europa, cujo padrão se enquadra nos afrescos clássicos da Vênus de Milo (GILMAN, 1985).

Sarah Baartman e outras mulheres que, como a sul-africana, tiveram sua corporalidade reduzida às genitálias, serviram para fundamentar os estudos comparados de anatomia do século XIX e as teorias raciais deles derivados como modos de atestarem uma “desigualdade biológica” entre africanos e europeus e de estimularem a erotização do corpo negro feminino (WERBANOWSKA, 2014). Para além da exibição de sua genitália, o corpo de Sarah Baartman foi concebido como uma metonímia de uma anomalia humana em relação ao público europeu (GILMAN, 1985).

Mesmo tendo gerado enorme curiosidade e exotismo à época de sua exposição, a história de vida de Sarah Baartman permanece obscura, apesar de vários estudos antropológicos, de gênero, literários, culturais e pós-coloniais, do final do século XX aos nossos dias, suscitarem sua imagem e vida (WILLIS; WILLIAMS, 2002). Pouco do que sabemos se restringe à autópsia de seu corpo, elaborada por Cuvier em 1817, aos jornais da época e a testemunhas oculares. Todo o conhecimento estruturado sobre Baartman não teve base documental, mas amparo no imaginário social da época e no fetichismo (WERBANOWSKA, 2014).

Nesse sentido, com uma liberdade que independe da autorização ou validação acadêmico-científicas, a fotografia *Venus of Vlacke Bos* (2012b) preenche ficcionalmente as lacunas de silenciamento que povoam a história de Baartman, emprestando-lhe o mesmo espaço e voz que ocupa naquela fotografia para que ela possa contar sua própria história a partir da emancipação. A voz de Baartman, de modo análogo, sai do plano fotográfico e ecoa no poema *The Venus Hottentot* (1825), de Elizabeth Alexander (1990), no qual Baartman inicia, na primeira parte do poema, a denúncia de como os pressupostos científicos do século XIX estimularam a coisificação, erotização e o racismo que permeiam o corpo negro ainda na contemporaneidade:

A Vênus Hotentote (1825)

1. Cuvier
Ciência, ciência, ciência!
Tudo é belo
implodido embaixo de meu cálice.
As cores ofuscam as asas dos insetos.
Uma gota d'água rodopia
como bolas de gude. Fragmentos
despretensiosos tornam-se estalactites
ajustadas em ângulos perfeitos
de uma geometria antes
impensável. Poucos
verão o que eu vejo
através deste microscópio.
Medições cranianas
Se amontoam nas páginas do meu caderno,
e estou me aproximando,
chegando mais perto de como esses números
apontam para aspectos de
caráter nacional.
Sua genitália
flutuará dentro de um frasco de vidro
no *Musée de l'Homme* em uma prateleira
acima do cérebro de Broca, com o seguinte rótulo:
“A Vênus Hotentote.”
[...]
(ALEXANDER, 1990, p. 5, tradução nossa)⁶

No fragmento exposto acima, cujo subtítulo é *Cuvier*, a repetição do significante “Ciência” exhibe como instrumento estilístico a clara obsessão do anatomista pelo escrutínio do

corpo de Baartman. A autópsia do corpo autorizada logo após a morte, evidenciada por “fragmentos” corpóreos e “medições cranianas” ajustados em “ângulos perfeitos”, não consegue ser diluída na dureza do poema, visto que o leitor é capaz de valer-se do “microscópio” do qual Cuvier analisa os restos flutuantes de Baartman, aprisionados num frasco de vidro. Ao usar o rótulo do qual não pode escapar, o “frasco”/prisão e o estereótipo/Vênus, Sarah Baartman denuncia a dissecação do corpo negro como forma de poder sobre ele. Nesse caso, o corpo sempre será visto enquanto um objeto de autópsia, um cadáver, não mais como um ser vivo e dotado de agência.

De mãos dadas a Alexander (1990), *White Shoes* e *My Country* constituem a história de um corpo que se converte em tela e moldura, em nível pessoal, mas também sobre a construção de um corpo coletivo – a conexão de um corpo individual à história de Sarah Baartman, Oney Judge, Isabelle e de todas as mulheres cujos corpos foram escravizados e expropriados, de modo que, nos termos de Debra S. Singer (2010, p. 89), o trabalho de tradução e reapropriação nas fotografias seja literalmente um tipo de “reescrita do eu no corpo”, que recupera, a partir da arte, aquilo que não foi citado nos documentos de compra e venda.

A presença de Baartman na cultura popular europeia repercutiu no longo processo de formação dos Estados Unidos, de modo que “a presença negra nos primórdios da sociedade norte-americana permitia que os brancos sexualizassem seu mundo projetando nos corpos negros uma narrativa sexual dissociada da branquitude” (hooks, [1992] 2019, p. 131). Em cinco anos de exposição, a “Vênus Hotentote” se tornou no Velho Mundo a metonímia de uma África subjugada, num momento em que a visualidade era a ferramenta colonial mais potente (SINGER, 2010).

A imaginação cultural e visual branca, cis-hetero-patriarcal, conforme define Shaweta Nanda (2019, p. 4), produz no seio da cultura estadunidense o que ela chama de “*mamificação*” [*mammification*] das mulheres negras, ou seja, à mulher negra é relegada uma outridade que a aprisiona à figura materna hiperssexualizada, como “peça de vitrine” da exploração e dos leilões que outrora subjugaram os corpos das matriarcas ancestrais.

A partir dessa constelação imagética e de suas reverberações na contemporaneidade, estamos diante de uma dupla potência analítica de ambas as séries: se, por um lado, as imagens em destaque refletem a habilidade documental e etnográfica da fotógrafa em trazer a convivência entre os símbolos dos Confederados com a inusitada presença de um corpo negro parcamente vestido, em meio a paisagens marcadas pela precariedade da vida negra, por outro, elas apontam para uma reapropriação dos corpos e das paisagens de um país que começa a ser visto em oposição à etnografia colonial.

White Shoes e *My Country* revisitam o navio negreiro no intuito de reconhecerem i) a história de objetificação da inserção do corpo negro nos Estados Unidos, mas apresentam inúmeras possibilidades de recuperar as histórias não contadas, na reelaboração do passado no presente e de um futuro alternativo por vir; ii) o olhar enquanto forma de poder sobre o corpo, mas também enquanto método de libertação do estereótipo; iii) uma narrativa em primeira pessoa que denuncia a exotização do corpo, ao mesmo tempo em que constrói uma linguagem que o desvincula da imaginação branco-ocidental. Nesta mesma trilha, as séries permitem ao espectador desenvolver um olhar de oposição, em que a deturpação do corpo negro feminino e da sexualidade da mulher negra seja combatida de modo mais complexo, sem que se criem armadilhas de aprisionamento representacional da mulher negra à marginalização e à exploração.

Para nós, pesquisadores brasileiros, contemplar essas séries fotográficas, partindo da nossa também insipiente presença de arquivos que retratam o mundo atlântico em sua dimensão escravista e emancipatória, é uma rara oportunidade de nos inteirmos de uma pequena fração do que essa enorme constelação de imagens fotográficas é capaz de produzir no mundo

contemporâneo, ao acionar os arquivos da africanidade preservados nos corpos e hibridizados em solo por uma questão de sobrevivência de africanos e afrodescendentes ao redor do globo.

Tal contemplação, que se estabelece dentro ou fora das paredes dos museus e galerias, é parte dos percursos teórico-críticos que estamos traçando em nossas pesquisas em curso, a partir de *corpora* maior de imagens contemporâneas que flutuam pelo circuito atlântico e que, ao terem como base o arquivo da africanidade, insinuam à audiência os seguintes questionamentos: de que modo essa produção visual (fotográfica, plástica ou filmica) dialoga e interroga a produção visual financiada e perpetrada pela colonialidade em torno da vida de africanos e afrodescendentes, estabelecidos compulsoriamente nas Américas? Em que medida essa produção visual, que ocupa museus, galerias e exposições de arte que foram, durante séculos, relegada à ocidentalidade, pode ser lida para além da escravidão?

Talvez uma pose ou imagem-movimento como *Walking With Frederick Douglass* (2016o) possa abrir caminhos, assim como o fez o escritor afro-americano mencionado na foto. O encontro imaginado e afetivo entre Nona Faustine e Frederick Douglass marca a potência de se narrar e controlar a própria história, tantas vezes negada aos afro-americanos. Esta imagem-encontro, que produz um movimento em direção ao novo e ao poder de narrar, vem para nós na forma de um oásis, para suprir a nossa fome e sede por arquivos que promovam novas poéticas visuais da africanidade transcontinental.

VISUAL POETICS OF TRANSCONTINENTAL AFRICANITY: BLACK AMERICA IN FOCUS

ABSTRACT: The following article deals with different appropriations and representations of contemporary Black America and the black female body based on the photo-essays *White Shoes* (2012-ongoing) and *My Country* (2016-2019), by the photographer and visual artist Nona Faustine (1977-). The article calls the reader's attention to the way these photo-essays become narratives that promote an emancipatory recollection of the African-American legacy, as they instigate alternative ways of reading diasporic Africanity beyond race and slavery.

Keywords: Visual poetics. Black America and transcontinental Africanity. Black female body. Photonarratives and memory. English-language literatures.

Notas

¹ Por aparecerem em diversas fontes e para que o leitor acompanhe o arranjo de imagens que tentamos compor ao longo do artigo, indicamos os locais onde se possa acessá-las facilmente nas Referências.

² No original: "Acting like a conduit or receptor, in both protest and solidarity, with people whose names have been forgotten and whose contributions remain unacknowledged."

³ A imagem pertence ao acervo da Coleção Alma Fine Art & Galeria, Salvador, Brasil, mas é possível acessá-la em Ohtake (2018, p. 302) e Pedrosa et al. (2018, p. 228).

⁴ No original: "[...] [It] seems like an interruption, a rupture in its discourse of capital flows, a break in the professional and intellectual networks that weigh and measure worth and assign monetary value. Faustine concretizes that abstracted worth lost in the obscure language of financial transaction that allows us to obfuscate and ignore odious parts of [the US] collective history".

⁵ Trata-se da fotografia *Contested (Teddy Roosevelt Statue, Natural History Museum, New York)* (2016).

⁶ No original:

"The Venus Hottentot (1825)

1. Cuvier

Science, science, science!

Everything is beautiful

blown up beneath my glass.

Colors dazzle insect wings.

A drop of water swirls

like marble. Ordinary
crumbs become stalactites
set in perfect angles
of geometry I'd thought
impossible. Few will
ever see what I see
through this microscope.
Cranial measurements
crowd my notebook pages,
and I am moving closer,
close to how these numbers
signify aspects of
national character.
Her genitalia
will float inside a labeled
pickling jar in the Musée
de l'Homme on a shelf
above Broca's brain:
"The Venus Hottentot."
[...]

Referências

ALEXANDER, E. The Venus Hottentot (1825). In: *The Venus Hottentot Poems*. Minnesota: Graywolf Press, p. 5-10.

BLAIR, S. *Harlem Crossroads: Black Writers and the Photograph in the Twentieth Century*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

CALIRMAN, C. Nona Faustine: a América também é aqui. *Select*, ed. 40, 2018. Disponível em: <<https://www.select.art.br/nona-faustine-a-america-tambem-e-aqui/>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

CONDURU, R. O Cativoiro na Arte: Representações oitocentistas do comércio de escravos no Brasil. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, 2008, p. 83-96.

DECARAVA, R. et al. *70 Photographers Look at New York*. New York: MoMa, 1957-1958. Disponível em: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2016/spelunker/exhibitions/3977/>. Acesso em: 12 jan. 2020.

DU BOIS, W. E. B. *The Souls of Black Folk*. New York: Dover, 1994.

FAUSTINE, N. On This Spit Of Land Massa and I Reside, Pre-revolutionary Dutch Cemetery, Brooklyn, *White Shoes*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, s/d. Disponível em: <https://afropunk.com/2015/07/feature-black-woman-artist-poses-nude-at-former-new-york-slave-trade-sites/>. Acesso em: 12 mar. 2020.

_____. Like a Pregnant Corpse The Ship Expelled Her Into The Patriarchy. *White Shoes*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2012a. Disponível em: <http://nonafaustine.virb.com/home>. Acesso em: 12 mar. 2020.

_____. Venus of Vlacked Bos. *White Shoes*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2012b. Disponível em: <https://paddle8.com/work/nona-faustine/64042-venus-of-vlacked-bos/>. Acesso em: 25 jan. 2020.

_____. From Her Body Sprang Their Greatest Wealth. *White Shoes*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2013a. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/nona-faustine-from-her-body-sprang-their-greatest-wealth-from-the-white-shoes-series>. Acesso em: 20 jan. 2020.

_____. Over My Dead Body. *White Shoes*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2013b. Disponível em: <https://www.select.art.br/nona-faustine-a-america-tambem-e-aqui/>. Acesso em: 12 fev. 2020.

_____. They Tagged the Land with Trophies and Institutions from their Rapes and Conquests, Tweed Courthouse. *White Shoes*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2013c. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/nona-faustine-they-tagged-the-land-with-trophies-and-institutions-from-their-rapes-and-conquests-tweed-courthouse>. Acesso em: 12 fev. 2020.

_____. Over My Body I Will Make Monuments In Your Honor. *White Shoes*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2014a. Disponível em: <http://nonafaustine.virb.com/home>. Acesso em: 12 mar. 2020.

_____. She Gave All She Could Give And Still They Ask For More. *White Shoes*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2014b. Disponível em: <http://nonafaustine.virb.com/home>. Acesso em: 28 jan. 2020.

_____. A Proper Place. *White Shoes*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2015. Disponível em: <https://africanah.org/nona-faustine-white-shoes-project/>. Acesso em: 10 jan. 2020.

_____. Artist's Talk: *White Shoes*. *Smack Mellon Gallery*, New York, 2016a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KDBD4w-clmM>. Acesso em: 24 jan. 2020.

_____. Statement. *Baxter Street at the Camera Club of New York*, 2016b. Disponível em: <https://www.baxterst.org/programs-2/2016-artist-residents/nona-faustine/>. Acesso em: 12 jan. 2020.

_____. Isabelle, Lefferts House. *White Shoes*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2016c. Disponível em: <https://npg.smithsonian.com/exhibition/2019-outwin-boochever-portrait-competition/isabelle-lefferts-house-brooklyn-self-portrait?lang=eng>. Acesso em: 15 mar. 2020.

_____. Not Gone With The Wind, Lefferts House, Brooklyn. *White Shoes*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2016d. Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/open-collection/objects/224269>. Acesso em: 14 fev. 2020.

_____. Lobbying the Gods for A Miracle. *White Shoes*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2016e. Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/224269>. Acesso em: 14 fev. 2020.

_____. Judgement Day, 60 Supreme Court, New York City. *White Shoes*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2016f. Disponível em: <https://afropunk.com/2015/07/feature-black-woman-artist-poses-nude-at-former-new-york-slave-trade-sites/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

_____. Negro Burial Ground. *White Shoes*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2016g. Disponível em: <https://afropunk.com/2015/07/feature-black-woman-artist-poses-nude-at-former-new-york-slave-trade-sites/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

_____. Fragment of Evidence, Statue Of Liberty. *My Country*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2016h. Disponível em: <https://hyperallergic.com/350115/nona-faustine-my-country/>. Acesso em: 15 mar. 2020.

_____. Liberty or Death: Sons of Africa. *My Country*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2016i. Disponível em: <https://hyperallergic.com/350115/nona-faustine-my-country/>. Acesso em: 15 mar. 2020.

_____. Land of Freedom's Heaven Defended Race, Lincoln Memorial. *My Country*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2016j. Disponível em: <https://hyperallergic.com/350115/nona-faustine-my-country/>. Acesso em: 15 mar. 2020.

_____. Untitled, Lincoln Memorial. *My Country*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2016k. Disponível em: <https://hyperallergic.com/543341/shadowboxing-at-freedmanart/>. Acesso em: 15 mar. 2020.

_____. The Myths of Our Country, White House. *My Country*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2016l. Disponível em: <https://hyperallergic.com/350115/nona-faustine-my-country/>. Acesso em: 15 fev. 2020.

_____. Contested (Teddy Roosevelt Statue, Natural History Museum, New York). *My Country*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2016m. Disponível em: <https://hyperallergic.com/350115/nona-faustine-my-country/>. Acesso em: 15 fev. 2020.

_____. '... a thirst for compleat freedom ... had been her only motive for absconding.' *Oney Judge, Federal Hall NYC*. *My Country*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2016n. Disponível em: <https://hyperallergic.com/350115/nona-faustine-my-country/>. Acesso em: 10 fev. 2020.

_____. Walking With Frederick Douglass. *White Shoes*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2016o. Disponível em: <https://artwriting.sva.edu/journal/post/conjuring-past-injustices-through-contemporary-critique>. Acesso em: 25 jan. 2020.

_____. Nona Faustine Interview. *Prime Magazine*, 2017. Entrevista concedida a Lisa A. Banner. Disponível em: <https://www.primeemagazine.com/women-you-should-know/nona-faustine-interview-with-curator-lisa-a-banner>. Acesso em: 28 jan. 2020.

_____. Ye Are My Witness, Van Brunt Family Cemetery, Brooklyn. *White Shoes*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2018a. Disponível em: baxterst.org/2018/11/03/18615/. Acesso em: 15 jan. 2020.

_____. Slaves in the Attic No More, Van Cortlandt House. *White Shoes*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2018b. Disponível em: <https://www.artrabbit.com/events/nona-faustine-ye-are-my-witness>. Acesso em: 28 jan. 2020.

_____. In Praise of Famous Men No More. *My Country*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2019a. Disponível em: <https://www.widewalls.ch/artist/nona-faustine/artworks/>. Acesso em: 28 fev. 2020.

_____. Dr. J. Marion Sims. *My Country*, impressão sobre papel, 76.2 × 101.6 cm, 2019b. Disponível em: <https://pinupmagazine.org/articles/article-nona-faustine-my-country-two-palms-mekala-rajagopal>. Acesso em: 12 jan. 2020.

FRANK, P. Ghostly Photos Explore What - And Who - American History Forgets. *Huffington Post*, Art & Culture, 2016. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/entry/nona-faustine-photography_n_584eed9ce4b0bd9c3dfdcb6?ri18n=true. Acesso em: 20 jan. 2020.

GILMAN, S. L. Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteen-Century Art, Medicine, and Literature. In: GATES, Henry Louis, Jr. (Ed.) *'Race,' Writing, And Difference*. Chicago; London: University of Chicago, 1896, p. 223-261.

HARRIS, G.; HAWSON, J.; BRADLEY, B. African Burial Ground and the Commons Historic District Designation Report. *NYC Landmarks Preservation Commission*, 1993.

hooks, b. Vendendo uma buceta quente: representações da sexualidade da mulher negra no mercado cultural. In: _____. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, [1992] 2019, p. 129-154.

KESSEDJIAN, L. A fotografia contundente de Nona Faustine. *Ateliê Oriente*, 2018. Disponível em: <https://www.atelieorient.com/blog/22/11/2018/a-fotografia-contundente-de-nona-faustine>. Acesso em: 20 jan. 2020.

MENEZES, H. Histórias Afro-Atlânticas: entrevista com o curador Hélio Menezes, por Theo Monteiro. *Instituto Tomie Ohtake*, 2018. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/participe/post/histasrias-afro-atlanticas-entrevista-com-o-curador-haelio-menezes>. Acesso em: 19 jan. 2020.

MORRISON, T. Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature. In: _____. *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*. New York: Alfred A. Knopf, [1989] 2019, p. 161-197.

NANDA, S. Re-Framing Hottentot: Liberating Black Female Sexuality from the Mammy/Hottentot Bind. *Humanities*, v. 8, 2019, p. 1-32.

OHTAKE, R. Histórias afro-atlânticas. *Estudos Avançados*, v. 33, n. 93, 2019, p. 301-304.

PEDROSA, A. et al. *Histórias Afro-Atlânticas: Volume 1. Catálogo*. São Paulo, Instituto Tomie Ohtake; Masp: 2018.

RAJAGOPAL, M. Monumental: Nona Faustine Reveals Historical Distortions In Public Space. *Pin-Up*, 2019. Disponível em: <https://pinupmagazine.org/articles/article-nona-faustine-my-country-two-palms-mekala-rajagopal>. Acesso em: 12 jan. 2020.

RODNEY, S. Nona Faustine, White Shoes Project. *Africanah.Org*, 2015. Disponível em: <https://africanah.org/nona-faustine-white-shoes-project/>. Acesso em: 10 jan. 2020.

SCHWARCZ, Lilia M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

SINGER, D. S. Reclaiming Venus: The Presence of Sarah Bartmann in Contemporary Art. In: WILLIS, D. (ed.). *Black Venus 2010: They Called Her “Hottentot”*. Philadelphia: Temple University, 2010, p. 87-95.

WERBANOWSKA, M. Reclaiming the Commodified Body: The Stories of Saartjie Baartman and Josephine Baker in the Poetry of Elizabeth Alexander. *Ethos: A Digital Review of Arts, Humanities, and Public Ethics*, v. 1, n. 1, p. 18-35, 2014.

WILLIS, D. *Reflections in black: a history of black photographers - 1840 to the present*. New York: W. W. Norton, 2000.

_____.; WILLIAMS, C. *The black female body in photography: a photographic history*. Philadelphia: Temple University, 2002.

_____. Introduction: The Notion of Venus. In: _____. *Black Venus 2010: they called her “Hottentot”*. Philadelphia: Temple University, 2010, p. 3-11.

Data de submissão: 28/09/2020.

Data de aceite: 15/10/2020.