

**Rosana Paulino:
a costura
da memória**



Pina_

**Rosana Paulino:
a costura
da memória**

**Rosana Paulino:
the Sewing
of Memory**

**PINACOTECA
DE SÃO PAULO**

5.
Apresentação

Jochen Volz

9.
**Rosana Paulino:
a costura
da memória**

Pedro Nery e Valéria Piccoli

14.
Obras

149.
**O vazio na obra
de Rosana Paulino**

Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua

5.
Foreword

9.
**Rosana Paulino:
The Sewing
of Memory**

14.
Obras

149.
**The Void in Rosana
Paulino's Work**

163.

**Rosana Paulino:
o tempo do fazer
e a prática do
compartilhar**

Fabiana Lopes

183.

**Costurando
os fios de uma
trajetória artística**

Adriana Dolci Palma

199.

Lista de obras

163.

Rosana Paulino:
The Time of Making
and the Practice
of Sharing

183.

Sewing the
Threads of an
Artistic Career

199.

List of Works

Rosana Paulino: a costura da memória

Valéria Piccoli e Pedro Nery
curadores

Voz singular em sua geração, Rosana Paulino surgiu no cenário artístico paulista em meados dos anos 1990 propondo, de modo bastante ousado, um debate aberto sobre questões de raça e de gênero. As imagens incômodas de mulheres com os olhos e bocas suturados por uma costura grosseira da série *Bastidores* (1997) ou a profusão de figuras dos familiares da artista encarando insistentemente o observador em *Parede da memória* (1994–2015) expunham a violência exercida sobre os corpos afrodescendentes, o silenciamento e a invisibilidade a que foram submetidos, a persistência, enfim, do legado funesto da escravidão no Brasil. Sua obra emergia como um questionamento franco e sem rodeios – postura que até hoje caracteriza a atuação da artista – sobre a falsidade da assim chamada “democracia racial” brasileira.

Chamava atenção ainda, nesses primeiros trabalhos, o modo pouco ortodoxo e bastante experimental de combinar procedimentos. O uso da costura, aprendida na infância com a mãe, se mesclava à transferência de fotografias sobre tecido por meio de métodos criados pela própria artista, que na época cursava bacharelado em gravura na Universidade de São Paulo. Essa associação entre um saber popular, transmitido no ambiente doméstico de

Rosana Paulino: The Sewing of Memory

curators

As a unique voice amongst her generation, Rosana Paulino emerged in the São Paulo artistic scene in the mid-1990s, proposing – in a rather ambitious way – an open debate on the issues of race and gender. The unsettling images of women with eyes and mouths sutured by rudimentary stitches in the series *Bastidores* [Embroidery Hoops] (1997) or the multitude of portraits of her family members, staring unwaveringly at the viewer in *Parede da memória* [Wall of Memory] (1994–2015) exposed the violence perpetrated against Afro-descendant bodies, the silencing and invisibility to which they were subjected and the persistence of the dreadful legacy of slavery in Brazil. Her work emerged as a frank and blunt questioning – an approach that distinguishes the artist's practice still today – of the fallacy of so-called Brazilian “racial democracy”.

In her early works, Paulino's unorthodox and experimental way of combining procedures is also striking. The use of sewing – a technique learned as a child from her mother – is incorporated into the procedure of transferring photographs onto fabric through methods created by the artist herself. At the time, Paulino was studying for a printmaking degree at Universidade de São Paulo. This amalgamation of a popular skill – passed on from mother to daughter in the domestic

mãe para filha, e a familiaridade com a alta cultura, expressa seja no domínio de diferentes técnicas artísticas, seja no diálogo com a história da arte, é um aspecto essencial de sua obra.

Exemplo importante em que a memória afetiva e o saber erudito se amalgamam é o conjunto de xilografias que compõem a série *Jonas*. Nela, a artista se espelha no protagonista da história bíblica que lhe fora narrada desde a infância. Há uma calculada proximidade com a obra de Oswaldo Goeldi, tanto pelo procedimento técnico da gravura, quanto pelo estranho imaginário que faz interagir o peixe gigante e a mulher solitária. Porque Jonas aqui é uma mulher, que, em imagens extremamente melancólicas, mergulha no mais profundo isolamento para emergir transformada ao final. A viagem de Jonas é, na obra de Paulino, uma metáfora do seu próprio percurso. É nos momentos em que recua ao local mais íntimo dos afetos que sua obra atinge extraordinária potência.

Se *Bastidores*, *Parede da memória* e *Jonas* reelaboram imagens e histórias pessoais, recorrendo a fotografias de seus antepassados e às suas próprias vivências, trabalhos mais recentes, como *Assentamento* e *¿História natural?* se valem de um arcabouço comum da iconografia científica do século XIX sobre o Brasil. Nas fotografias e livros de viajantes, onde o corpo do africano escravizado é equiparado a elementos diversos da flora e fauna do país, e onde se criam justificativas científicas para considerá-lo inferior, Paulino vai buscar um outro passado, uma outra genealogia, que diz respeito não apenas à sua história, mas à de todo um povo. Sua obra se nutre da memória, que pode ser pessoal e íntima, ou coletiva. Fala de sua origem e condição de mulher negra no mundo contemporâneo e, ao mesmo tempo, de ancestrais que foram despojados

environment – and her familiarity with high culture, expressed both in her mastery of multiple artistic techniques and the dialogue with the history of art, is a fundamental aspect of her work.

The set of engravings that make up the series *Jonas* is exemplary of this combination between affective memory and erudite knowledge. Here, the artist reflects on the role of the protagonist in the biblical tale, familiar to Paulino since childhood. There is a calculated proximity with the work of Oswaldo Goeldi, both in terms of the engraving technique and the strange imagery in which the whale and the lonely woman interact. Jonas is portrayed as a woman who dives into the most profound isolation – through extremely melancholic images – so she can emerge transformed in the end. In Paulino's work, Jonas' voyage is a metaphor for her own trajectory. It is in these moments, when the artist retreats to the intimate sphere of affection, that her work reaches its most extraordinary power.

Whilst *Bastidores*, *Parede da memória* and *Jonas* redraw personal images and stories, using photos of her predecessors and her own personal experiences, more recent works, such as *Assentamento* [Settlement] and *¿História natural?* [¿Natural History?], draw on the common historical framework of scientific iconography developed in Brazil in the 19th century. Making use of travellers' photographs and books, where the enslaved African body is juxtaposed with fauna and flora, thus framed within a scientific reasoning that considered it inferior, Paulino searches for a different past, a different genealogy, which refers not only to her own history but also to the history of an entire people. Memory is what feeds her work: either personal and intimate or collective memory. Paulino looks into her origins and her condition as a black woman in the contemporary world and, at the same time, into her ancestors who were

de suas individualidades, afastados de suas raízes para virar objeto da ciência.

Nesses trabalhos, a costura adquire mais uma vez sentido vital: os grandes tecidos, como os de *Atlântico vermelho* (2016) ou *Musa paradisíaca* (2018), se apropriam da fotografia científica e do imaginário da construção racial brasileira para constituir um tecido social de remendos. Corpos escravizados, esqueletos e a figura da mucama são unidos pelo fio doméstico da costura, de maneira visível, com a imagem do azulejo português. A costura é o que une, de maneira frágil, uma sociedade cindida, quando o puxão de qualquer fio solto pode desmanchar tudo.

Nas séries *Paraíso tropical* (2017) e *Geometria à brasileira* (2018), a artista utiliza diversas técnicas de impressão e colagem sobre papel para mesclar imagens do Brasil colonial à história recente. As *assemblages* com fotografias de escravos, ilustrações da *Flora brasiliensis* – compêndio escrito por exploradores como Carl Friedrich Philipp von Martius no século XIX – e gravuras que remetem a estudos de craniometria criam uma sobreposição de camadas da identidade brasileira tal como ela é oferecida pelo estrangeiro, que percebe no país tropical uma sociedade branda. Esse amálgama ressignifica o imaginário social brasileiro, que ainda parece incapaz de revisar paradigmas aparentemente distantes como os do século XIX.

O interesse pela ciência também é uma constante na trajetória de Paulino. Durante sua formação, o exercício do desenho era feito no museu de ciências, onde chamavam a atenção da artista, que tinha considerado a biologia como área profissional, os animais mais estranhos, os organismos mais fora de padrão, como morcegos e insetos. A ideia de metamorfose dos corpos, da singularidade daquilo que não corresponde a um padrão, se

uprooted, stripped of their individuality, and relegated to objects of science.

In these works, sewing once again plays a crucial role: the large sheets of fabric, for instance, in *Atlântico vermelho* [Red Atlantic] (2017) and *Musa paradisíaca* [Paradisical Muse] (2018), incorporate scientific photography and the imagery employed in the racial construction of Brazil, creating a social fabric made of multiple patches. Enslaved bodies, skeletons and the figure of the *mucama* [household servant] are linked to the image of Portuguese through a visible sewing thread. The stitching represents the fragile bonds of a split society, where tugging on any loose thread risks undoing everything.

In the series *Paraíso tropical* [Tropical Paradise] (2017) and *Geometria à brasileira* [Brazilian Geometry] (2018), the artist uses printing and collage on paper to combine images of colonial Brazil and recent history. The assemblages with photos of slaves, illustrations taken from *Flora brasiliensis* – a compendium written by explorers such as Carl Friedrich Philipp von Martius in the 19th century – and with images that evoke craniometry studies overlap layers of Brazilian identity as it is seen by foreigners, who perceived a good-natured society in the tropics. This amalgamation re-signifies the Brazilian social imagery, which is still permeated by those apparently distant paradigms from the 1900s.

The interest in science is also a constant in Paulino's trajectory. During her formative years, she practised drawing at the science museum. The artist – who had considered biology as a career – was drawn to the strangest animals and the organisms considered odd, such as bats and some insects. The idea of metamorphosis, of the singularity of elements that do not fit a paradigm, is manifested in various moments in Paulino's work. One example is the series of anthropomorphic drawings that show bodies that emerge from

manifesta em vários momentos na obra de Paulino. Um exemplo é série de desenhos antropomórficos com corpos que saem de casulos, ou são recobertos por uma carapaça. São metáforas de aprisionamento (ou de proteção) do corpo feminino, assim como promessa de transformação.

Acompanhando o movimento da obra da artista, que se torna mais tridimensional a partir do fim dos anos 1990, esses desenhos se desdobram na instalação *Tecelãs* (2003), composta de peças de barro e fios de algodão. Aqui, a figura das mulheres/bichos de seda, se prolifera livremente, saindo da proteção de seus casulos e se expandindo pelas paredes. O sujeito-inseto kafkiano excluído é metáfora do feminino, mas, ao contrário do esperado, é capaz de transformar a existência em algo além das amarras sociais.

Rosana Paulino: a costura da memória é dedicada a essa obra multifacetada, voltada para uma reflexão profunda sobre como se estruturam os papéis sociais no Brasil. A exposição retoma mais de vinte anos de percurso e destaca três aspectos principais da obra da artista. Em primeiro lugar, a dimensão autobiográfica, que nasce da consciência de sua inscrição como mulher negra na sociedade brasileira, evidente em trabalhos como *Bastidores* e *Parede da memória*, este último do acervo da Pinacoteca. Em segundo, o interesse da artista pela biologia, que se manifesta em um conjunto expressivo de desenhos dedicados a explorar a ideia de vida/organismo em transformação. Em terceiro, os trabalhos centrados na história, que abordam as justificativas científicas da escravidão e a visão pejorativa dos africanos, em obras mais recentes, como *Assentamento* e *¿História natural?*.

Esta publicação conta com três textos inéditos de autoras que têm acompanhado a trajetória da artista. Fabiana Lopes investiga as repercussões

cocoons or are covered by shells. They are metaphors of imprisonment (or protection) of the female body, but also reveal the promise of transformation.

At the end of the 1990s, Paulino's practice becomes more three-dimensional. Her drawings are expanded into the installation *Tecelãs* [Weavers] (2003), made of clay and cotton thread pieces. Here, the female figures of women/silkworms, rather than being protected, freely proliferate, coming out of cocoons and expanding onto walls. The excluded Kafka insect-subject serves again as a metaphor for the female, but unexpectedly it is also able to transform existence into something beyond social constraints.

Rosana Paulino: The Sewing of Memory turns to Paulino's multifaceted body of work and its profound reflection on the way societal roles are structured in Brazil. The exhibition spans over 20 years of her career and highlights three main aspects in her work: firstly, the autobiographical element that draws on a reflection of her role as a Black woman in Brazil, with artworks such as *Bastidores* and *Parede da memória* (the latter belongs to the Pinacoteca collection); secondly, the artist's interest in biology, which manifests in a set of drawings that expressively represent the idea of life/organisms in transformation; and, thirdly, the artworks that revolve around history, dealing with the scientific justification of slavery and the derogatory view of Africans, in more recent works, such as *Assentamento* and *¿História natural?*.

This publication introduces three newly commissioned essays by authors who have been following the artist's career. Fabiana Lopes examines the repercussions of the concept of memory and explores the political and affirmative element of Paulino's role as a mentor for a whole generation of Afro-descendant artists in Brazil. Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua focuses her analysis on the

do conceito de memória e explora a faceta política e afirmativa da atuação de Paulino como mentora de toda uma geração de artistas afrodescendentes no Brasil. Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua concentra sua análise na noção de vazio, que se manifesta na obra como metáfora da falta de representatividade e de reconhecimento da população negra no país. Já Adriana Dolci Palma reconstitui cronologicamente a carreira de Paulino, reunindo excertos de textos críticos, que apontam para a diversidade de leituras que sua produção tem suscitado desde a década de 1990, assim como sua progressiva difusão e internacionalização. Agradecemos às autoras pelo entusiasmo com que aderiram imediatamente a esse convite e pela seriedade da contribuição que apresentam.

Por fim, um agradecimento especial a Rosana Paulino, não apenas por tudo aquilo que seu trabalho contundente e emocionante nos revela, mas também pelo empenho, generosidade e engajamento demonstrados nos meses que precederam esta exposição. Foram várias tardes passadas em seu ateliê abrindo gavetas e caixas, costurando memórias, vendo a linha expressiva de seus desenhos engendrar tramas e figuras, atar imagens dispersas, dando-lhes outra significação. É reconfortante ouvir uma artista expressar com tanta propriedade seu lugar no mundo.

notion of void, which appears in Paulino's work as a metaphor for the lack of representation and recognition of the Brazilian black population. Adriana Dolci Palma makes a chronological account of Paulino's career, compiling a myriad of readings that Paulino's production has triggered since the 1990s, as well as covering the on-going dissemination and internationalisation of her work. We would like to thank the writers for their sheer enthusiasm since accepting our invitation and for their solid contributions.

We are also especially grateful to Rosana Paulino, not only for everything her compelling and exciting work reveals, but also for her commitment, generosity and engagement in the months leading up to the exhibition. We spent many afternoons in her studio opening drawers and boxes, sewing memories, staring at the expressive traces of her drawings and their plots and characters, connecting disperse images and providing it with new meanings. It is truly encouraging to listen to an artist expressing her place in the world with such propriety.

O vazio na obra de Rosana Paulino

Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua

Em uma trajetória artística construída de forma coerente e marcada por notável consistência, Rosana Paulino tem se dedicado à reflexão sobre a invisibilidade e o não reconhecimento dos negros, sobretudo das mulheres negras. As suas vivências, memórias e aprendizados no espaço doméstico imprimem uma inegável marca no seu trabalho e podem ser reconhecidos não apenas nos temas, mas também nos suportes utilizados pela artista.

Objetos como um patuá, amuleto relacionado à cultura africana e afro-brasileira e que por uma década esteve situado próximo à porta da casa da família de Paulino por seus significados apotropaicos e protetivos, foram o ponto de partida para *Parede da memória* [pp. 24-25], por exemplo. Essa obra teve início em 1994 e foi finalizada apenas em 2015, quando passou a integrar o acervo da Pinacoteca de São Paulo.

Criada a partir da composição dessas pequenas bolsas almofadadas, em cujas superfícies estão impressas fotografias de seus familiares, *Parede da memória* se transformou muitas vezes ao longo do tempo e chegou a contar com mais de mil patuás. Durante o período em que circulou, a obra ganhou e perdeu esses amuletos, alternando e mudando também o seu aspecto visual. Essa dimensão processual esteve relacionada sobretudo à interação com o espaço expositivo. Cabe

The Void in Rosana Paulino's Work

Following a coherent and markedly consistent path, Rosana Paulino has dedicated her artistic career to the reflection on the invisibility and lack of recognition of black people, particularly black women. Her experiences, memories and understandings within the domestic space are clearly imprinted in her work and can be recognised not only in her themes but also in her chosen materials.

Objects such as a *patuá* – an amulet linked to African and Afro-Brazilian cultures –, which had been placed at the door of Paulino's family house for years for protective and apotropaic reasons, were, for instance, the departure point for *Parede da memória* [Wall of Memory, pp. 24-25]. This artwork was started in 1994 and not completed until 2015, when it was acquired for the Pinacoteca de São Paulo collection.

Created from a composition of small padded bags with photos of the artist's relatives stamped on them, *Parede da memória* has been transformed multiple times since its inception, and at some point it comprised more than a thousand *patuás*. During its time touring at different exhibitions, the artwork acquired and lost several amulets, alternating and changing its visual aspect. This processual aspect responded mostly to the artwork's interaction with the exhibition spaces. In this sense, it is worth asking and imagining what *Parede da memória* would look like if it were still in circulation and had not been incorporated into a museum collection.

questionar e imaginar, portanto, que forma teria *Parede da memória* se ainda estivesse em circulação, e não incorporada ao acervo de um museu.

O impacto de muitos patuás reunidos em uma parede pode levar o espectador desatento a buscar explicações para a presença desses objetos em uma possível ligação da artista com as religiões afro-brasileiras ou até mesmo com a arte africana, algo ainda hoje esperado quando se trata de artistas afrodescendentes. Paulino, no entanto, recupera essas pequenas bolsas apenas como parte da sua vivência doméstica. Interessa a ela, sobretudo, subverter a função original do patuá, explorando suas outras possibilidades e limites.

Em sentido parecido e também relacionado ao campo das afetividades domésticas está a série *Bastidores*, de 1997 [pp. 31-35]. Ao explorar fotografias de mulheres negras que têm suas bocas, olhos e gargantas costurados de forma rude, a artista traz à tona a questão da violência doméstica, vivenciada não por ela própria, mas a partir do contato com o trabalho de sua irmã com mulheres vítimas de abuso. Mas quantos outros sentidos não pode ter *Bastidores*, quando o próprio título se refere ao tema e ao suporte?

No teatro, o bastidor é o espaço situado fora de cena, uma analogia à invisibilidade dessas mulheres negras violentadas, culpabilizadas de forma corriqueira.¹ A violência da obra não está apenas no impacto de ver as fotografias de mulheres com a boca, os olhos, a garganta e a testa rudemente costurados. Ela também está na maneira como Paulino subverte o próprio suporte.

Relacionado à sua história de vida, marcada também pelo aprendizado da arte do bordado e da costura com sua mãe, o bastidor está comumente associado ao universo feminino e sobretudo à ideia do

The impact of several *patuás* placed together on a wall can lead the distracted spectator to explain their presence by a possible link between the artist and Afro-Brazilian religions or even African art, as this is still typically expected from Afro-Brazilian artists. However, Paulino's small cushions are simply part of her domestic experience. Above all, she is interested in subverting the amulet's original function and in exploring its other possibilities and limits.

In a similar sense – also in connection with the field of domestic affections – we have the series *Bastidores* [Embroidery Hoops, pp. 31-35], from 1997. By exploring photos of black women, sewing up their mouths, eyes and throats rudimentarily, the artist brings to the fore the issue of domestic violence, experienced not by herself directly, but through contact with her sister's work with victims of domestic violence. But how many other meanings emerge from *Bastidores*, whose title – which in Portuguese refers both to embroidery frames and to the idea of backstage, or "behind the scenes" – suggests both theme and material?

In theatre, the backstage is the space outside the scene: an analogy to the invisibility suffered by abused black women, who are routinely blamed for their victimhood.¹ In the artwork, the violence is not only conjured in the impact of seeing women with mouths, eyes, throats and foreheads crudely stitched up; it is also present in the way Paulino subverts the material itself.

Connected to her life story and her experience of learning the art of embroidery and sewing from her mother, the embroidery frame is commonly associated with the feminine world, in particular with the practice of trousseau, that is, the projected idea of a family-to-be. However, Paulino revisits the frame as material to suggest the collapse or destruction of a family. In Dária Jaremtchuk's words, "the embroideries

enxoval, ou seja, da projeção de uma família em construção. Paulino, no entanto, recupera o bastidor como suporte para o fracasso ou destruição familiar. Assim, conforme afirmou Dária Jaremtchuk, "os bordados afastam-se das qualidades e delicadezas que lhe são próprios e se aproximam de operações de estancamento ou de impedimento".²

Não é novidade que os tecidos, as linhas e a costura perpassam quase toda a trajetória de Rosana Paulino, assim como as fotografias de família, as mais evidentes expressões da memória da artista.³ No entanto, apesar de recuperar objetos e temas que lhe são pessoais, Paulino não fala apenas de si ou para si. Os rostos e corpos negros que lhe são familiares são compartilhados de forma generosa com o espectador, porque as questões colocadas por ela em sua obra são de ordem coletiva.

Assim, é essa forma inclusiva de trabalhar, na qual há sempre lugar para o espectador se reconhecer, que pretendo explorar em alguns dos seus trabalhos. Uma das marcas da sua produção é, sem dúvida, a maneira como a artista traz à tona a questão do vazio. Uma breve busca em alguns dicionários confirma que a palavra "vazio" pode adquirir muitos significados, sendo alguns deles: "o que nada contém"; "o que necessita de; faltar; privado, carente"; "sentimento angustiante produzido por saudade, privação ou ausência"; "sensação de incompletude".

Sem dúvida, os trabalhos de Paulino reúnem quase todos esses significados. Em algumas obras, porém, a ideia do vazio como falta, como algo "que nada contém" parece ser materializada e operada ora como metáfora da invisibilidade e da exclusão, ora como possibilidade de reconhecimento, quando o vazio se faz como a projeção de um espelho.

move away from their typical quality and finesse and are brought closer to operations of stanching or obstruction".²

It is no novelty that fabric, thread and sewing overarch almost Rosana Paulino's whole trajectory, as well as family photos, which are the most evident expressions of the artist's memory.³ However, even though Paulino uses objects and themes that are personal, she is not talking exclusively about herself or to herself. The black faces and bodies that are familiar to her are generously shared with her spectators: the issues she deals with in her body of work are of a collective nature.

In this sense, it is precisely this inclusive way of working – which leaves room for spectators to recognise themselves – that I intend to explore in some of her artworks. One of her idiosyncrasies is unarguably the way the artist brings the issue of the void to the fore. A brief search in some dictionaries reveals that the word "void" can have many different meanings, including "that which contains nothing"; "that which has the need of"; "lacking, devoid, deprived"; "harrowing feeling produced by longing, deprivation or absence", "feeling of incompleteness".

Paulino's works bring together almost all of these meanings. And in some works the idea of the void as the lack of something, or as something "that contains nothing", is materialised and operated both as a metaphor of invisibility and exclusion and the possibility of recognition, when the void is conjured as the projection of a mirror.

THE VOID AS METAPHOR

In 2004, just before the opening of Museu Afro Brasil in São Paulo, Paulino worked on the installation *O baile* [The Ball]. The scene inspired by the animated film *Cinderella* is impactful. The princess, identified by her thin waist, a crown on her head and a long

O baile [The Ball], 2004

vista da instalação [installation view]
Museu Afro Brasil, São Paulo



METÁFORAS DO VAZIO

Em 2004, vésperas da inauguração do Museu Afro Brasil, em São Paulo, Paulino trabalhava na instalação *O baile*. Chamava a atenção a cena do desenho animado *Cinderela*, que ia ganhando forma na parede. A princesa identificada pela cintura fina, coroa na cabeça e vestido longo rodado com mangas bufantes é amparada pelo príncipe, igualmente paramentado com traje de gala. Pelas mãos da artista, as muitas cores que compõem a cena do desenho animado, no entanto, são reduzidas a preto e branco, causando um estranhamento imediato.

Não propriamente pela subversão da clássica cena repleta de cores. Nem mesmo pela tentativa de “empretecer” essa cena icônica, no sentido de possibilitar que alguma mulher negra se reconhecesse naquela princesa, por exemplo. O incômodo parece ser provocado pelo vazio, como se a versão “original” da cena tivesse estado ali em algum momento, restando apenas seus contornos. Seria então o vazio como metáfora da ausência? Ou da presença?

A ausência a que Rosana Paulino se refere está relacionada à falta de representatividade da população negra nessas personagens que nos acompanham desde a infância e que nos impõem padrões de beleza não apenas excludentes, mas violentos. Por outro lado, a presença está associada à persistência das mesmas personagens em nosso imaginário.

A escolha da artista de pintar uma cena clássica do desenho animado *Cinderela*, produzido pela primeira vez em 1950 e baseado no conto de fadas homônimo de Charles Perrault, não foi aleatória. Mesmo sem suas célebres cores, como o azul do vestido da princesa, o branco da sua pele e o amarelo dos seus cabelos, e deslocada para uma parede de museu, a cena pode ser reconhecida imediatamente

dress with twirling skirt and puffed sleeves, is held by the prince, likewise elegantly attired. However, through the artist's hands, the many colours that compose the animated scene are reduced to black and white, immediately causing a sense of strangeness.

This unsettling feeling was caused not by the subversion of the classic colourful scene *per se*. Nor by her attempt to “blacken” the iconic scene, in an effort to allow a black woman to recognise herself in that princess, for example. The strangeness seems to emerge from the void, as if the “original” version of the scene had been there just ephemerally to thus leave behind nothing more than its outline. Would the void be a metaphor for absence? Or for presence?

On the one hand, absence is suggested by the lack of representation of the black population in these characters that have followed us since childhood, imposing beauty standards that are not only excluding but also violent. On the other hand, presence is associated to the persistence of these characters in our imagination.

The artist's choice to paint a classic scene from the animated film *Cinderella* – whose original version, released in 1950, was based on the homonymous fairy tale by Charles Perrault – was not random. Even without its renowned colours, like the princess' blue dress, her white skin and her yellow hair, and transplanted to a museum wall, the scene is immediately recognisable by people from different ages, social classes and genders.

In *O baile*, Paulino confirms that if, on the one hand, the representation is excluding, on the other the imagination is inclusive. Proof of this is the shelves packed with perfume bottles that are part of the installation. Replacing the liquid, the artist added photos of her sister dancing at her school prom wearing a floating dress, and also accompanied by a “prince”. The bottles seem to be there as a way of

por pessoas de diversas idades, sem distinção social ou de gênero.

Em *O baile*, Paulino parece comprovar que, se por um lado a representação é excludente, por outro, o seu imaginário é inclusivo. Prova disso são as prateleiras repletas de frascos de perfumes que fazem parte da instalação. No lugar do líquido estão fotografias da irmã da artista dançando com um vestido esvoaçante em seu baile de formatura da escola e acompanhada também por um "príncipe". Os vidros de perfume parecem estar ali para compor de forma ingênua o universo das "princesas". No entanto, Paulino subverte a função primordial desses frascos, transformando-os em uma prisão, sobretudo para todas as mulheres negras, representadas ali por uma única. Afinal, como escapar desses padrões excludentes e violentos que afetam principalmente essas mulheres, inclusive as familiares da artista?

Na década de 1990, Paulino já dava indícios de que o vazio seria um importante mote para sua produção. Na série *Retratosspectiva*, de 1993, por exemplo, é possível acompanhar, especialmente na obra *Instantâneo nº 1*, o processo de esvaziamento do retrato de uma mulher negra, provavelmente membro de sua família. A obra, composta por três retratos de uma mesma mulher que se repetem, apresenta a primeira fotografia sem qualquer intervenção. Na segunda, a mulher tem as suas feições levemente apagadas, enquanto a terceira é ainda mais violentamente manipulada, esvaziando esse rosto e impedindo o reconhecimento da sua identidade.

Por certo, essa obra está relacionada à invisibilidade das mulheres negras na nossa sociedade e ao processo de apagamento de suas memórias e histórias de vida, temas que perpassam quase toda a produção de Paulino. Os recursos utilizados pela artista para tratar desses e de

composing – naively – the universe of princesses. Nevertheless, Paulino subverts the bottles' primordial function, turning them into a prison, especially for black women, represented here by a single one. After all, how can anyone escape these excluding and violent standards that affect primarily women, including the artist's relatives?

As early as the 1990s, Paulino was already showing signs that the void would become a key strategy in her production. For instance, in the series *Retratosspectiva* [Portrait-Retrospective], from 1993, we see – particularly in *Instantâneo nº 1* [Snapshot #1] – the process of emptying the portrait of a black woman, probably someone from her family. The artwork is made of three portraits of the same woman that are repeated. The first photograph features no intervention. In the second photo, the woman's facial features are slightly deleted, whilst the third photo is aggressively manipulated, her face cleared out preventing the recognition of her identity.

Beyond any doubt, this work is related to the invisibility of black women in our society and the process of erasing their memories and life stories – a theme that encompasses almost the entirety of Paulino's production. The strategies used by the artist to deal with this and other painful themes, however, have gained new contours in the last few years.

Both *O baile* – displayed at a long-term exhibition at Museu Afro Brasil, which opened in 2004 – and *Instantâneo nº 1* are potent examples of how Paulino works with the void. But they are not the only ones. Over time, the void as a metaphor for the lack of representation and the non-recognition or non-belonging of the black population gave way to the void as a metaphor for self-acknowledgment, even if in the pain caused by the persisting and perverse legacy of slavery.

In a more recent artwork, the focus on family portraits was expanded to photos of enslaved people, whose faces only

outros temas dolorosos, no entanto, foram literalmente ganhando novos contornos com os anos.

O baile, exibida na mostra de longa duração do Museu Afro Brasil desde a sua inauguração, em 2004, e *Intantâneo nº 1* são exemplos significativos de como Paulino opera o vazio, mas não são os únicos. Ao longo do tempo, o vazio como metáfora para a falta de representatividade e para o não reconhecimento ou não pertencimento da população negra dá lugar ao vazio como metáfora do autorreconhecimento, ainda que na dor compartilhada causada pela herança persistente e nefasta da escravidão.

Em trabalho mais recente, o foco nos retratos de família é ampliado para as fotografias de pessoas escravizadas, cujos rostos só sobreviveram ao presente porque passaram pelo horror de terem sido registrados para fins de classificação e hierarquização da "raça negra" numa escala inferior; ou ainda pelas suas características fenotípicas consideradas exóticas, ao mesmo tempo repulsivas e atraentes. Ao se valer dessas fotografias de escravizados, cujos nomes e histórias de vida se perderam, Paulino aproxima passado e presente, possibilitando o (re)encontro da população negra com esses antepassados.

A série *Adão e Eva no paraíso brasileiro*, de 2014, faz parte de um projeto maior da artista de explorar a relação da ciência com os horrores da escravidão. Nessas obras, Paulino recupera fotografias do franco-suíço Auguste Stahl (1828-1877), especialmente duas encomendadas pelo cientista suíço naturalizado norte-americano Louis Agassiz (1807-1873), em 1865, que nomeia de *Adão e Eva*. Em uma delas, *Adão*, um homem negro nu, está em posição frontal com os braços paralelos ao corpo visivelmente rígido. Sua fisionomia de constrangimento e

survived because they have gone through the horrors of being recorded for the purposes of classifying and establishing a hierarchy that defines the black "race" as an inferior one, or to register their phenotypic features considered exotic: both repulsive and attractive. By making use of these photos of slaves, whose names and life stories have been lost, Paulino brings past and present closer, allowing for the (re)encounter between the black population and its ancestors.

The series *Adão e Eva no paraíso brasileiro* [Adam and Eve in the Brazilian Paradise], from 2014, is part of a larger project, which consists of exploring the relation between science and the horrors of slavery. In these artworks, Paulino recovers photographs taken by French-Swiss photographer Auguste Stahl (1828-1877) – two in particular, which were especially commissioned by the Swiss-American scientist Louis Agassiz (1807-1873), in 1865, and which Paulino named *Adam* and *Eve*. In one of them, *Adam*, a naked black man, is seen from the front, his arms parallel to his rigid body. His expression of embarrassment and discomfort is intriguing. The photo of the woman, *Eve*, uses a similar scheme. She is naked, her arms also parallel to her rigid body, and her expression is serious.

Paulino had already used the woman's picture by Auguste Stahl's a few years earlier in *Assentamento* [Settlement, pp. 109-121]. In these works, produced between 2012 and 2013, the artist re-signifies the photo by subverting its original purpose. The woman, who is exposed in an undignified manner for scientific purposes, comes to life through her "remaking" – in the artist's own words – with the addition of deep roots that germinate from her feet. Ramifications also emerge from her head, symbolising the knowledge that enslaved people carried despite slavery. The previously objectified body is transformed into a fundamental link between heaven and earth. Her

desconforto chama a atenção. A fotografia da mulher, Eva, apresenta o mesmo esquema. Nua, ela está com os braços paralelos ao corpo rígido e tem fisionomia séria.

A mulher da fotografia de Auguste Stahl já havia sido recuperada por Paulino alguns anos antes em *Assentamento* [pp. 109–121]. Nesses trabalhos de 2012 e 2013, a artista ressignifica a fotografia subvertendo seu propósito original. A mulher exposta de forma indigna para fins científicos ganha vida e “refazimento”, nas palavras da artista, por meio das raízes profundas que brotam de seus pés. Da sua cabeça, saem ramificações, simbolizando todo o conhecimento e saberes carregados por pessoas escravizadas, apesar da escravidão. O corpo antes coisificado se transforma em um elo fundamental entre céu e terra. A humanidade dessa mulher é também devolvida quando Paulino lhe restitui um potente coração que parece pulsar.

Em *Adão e Eva no paraíso brasileiro*, essa e outras fotografias são novamente ressignificadas. Consideradas pela artista como figuras fundantes e primordiais da sociedade brasileira, o que explica o título da série, as suas versões em posição frontal, de perfil e também de costas, colocadas nas obras, confirmam e reiteram seus propósitos científicos relacionados aos estudos de antropometria das teorias raciais emergentes no século XIX.

Ainda que nessa série Paulino reúna desde pessoas escravizadas a herbários e esqueletos para representar um país onde tudo pode ser negociado, como em um grande armazém, é evidente que essa junção ou fusão sintetiza também as formas de classificação do mundo no século XIX, que incluía plantas e animais, mas também povos de origem africana e indígenas.

Nas obras dessa série, as fotografias de corpos anônimos são

humanity is also recovered by means of a powerful heart that seems to beat.

In *Adão e Eva no paraíso brasileiro*, this and other photos are once again re-signified. Considered by the artist as foundational and primordial figures in Brazilian society – as suggested by the series' title – their versions in front, side and back views confirm and reiterate their scientific purposes linked to the anthropometry studies closely connected to the racial theories that emerged in the 19th century.

In this series, Paulino assembles images of slaved people, herbariums and skeletons to represent a country where everything can be traded, as in a huge warehouse. However, it is evident that this combination or merging also resumes the forms of classification from the 19th century world, which included plants and animals and African and Indigenous peoples in the same hierarchical scale.

In the artworks from this series, the photos of anonymous bodies are replicated as silhouettes. More than mere shadows, they appear as resonances or reflections, revealing the perpetuity of implications and consequences stemming from the most brutal and violent period in our history against black people. The bodies outlines reproduced by Paulino and transformed into silhouettes also allow black women and men to project themselves onto these images in an exercise of self-recognition.

Such work proposes a (re-)encounter between past and present, which can be appreciated in even broader terms in her artist book *¿História natural?* [Natural History?, pp. 125–133], published in 2016. As the title suggests, this work is part of her vast research on the relation between science and slavery.⁴ On its pages, images of enslaved black and Indigenous people merge with or share space with the those of Brazilian flora and fauna, maps, the plan of a slave ship and punishment devices. Skeletons symbolise science but also the many

replicadas em suas silhuetas. Mais que meras sombras, elas parecem ser ressonâncias ou reflexos, evidenciando as permanências no presente das implicações e consequências do momento mais brutal e violento da nossa história contra a população negra. Os contornos dos corpos replicados por Paulino e transformados em silhuetas possibilitam também que negras e negros se projetem neles, em um exercício de reconhecimento.

É uma proposta de (re)encontro entre passado e presente que pode ser vista de forma ainda mais ampla no seu livro de artista *¿História natural?*, realizado em 2016 [pp. 125-133]. Como o próprio título aponta, ele faz parte da ampla pesquisa sobre a relação entre ciência e escravidão.⁴ Em suas páginas, imagens de negros escravizados e também de nativos da terra se fundem ou compartilham o espaço com fauna e flora, com mapas, a planta de um navio negreiro e instrumentos de castigo. Esqueletos simbolizam a ciência, mas também as muitas mortes de escravos e de populações indígenas, cujos nomes são evocados por Paulino no livro. Os azulejos também estão presentes, simbolizando a responsabilidade de Portugal por esse nefasto período da nossa história.

O livro poderia se referir apenas ao passado, se não fosse a presença ao longo das suas páginas dos mesmos recursos explorados por Paulino em trabalhos anteriores. A possibilidade de projeção do espectador nesses corpos e rostos esvaziados através das sombras, ressonâncias e reflexos é ampliada pela primeira vez. O vazio como marcador da ausência, generosamente apresentado pela artista como espaço para o sentimento de pertencimento e pelo reconhecimento da população negra, sobretudo das mulheres, passa a contar com a menção ao recorte, uma intervenção no rosto das pessoas ali representadas.

deaths of slaves and Indigenous peoples, whose names are evoked by Paulino in her book. Tiles are also present, symbolising Portugal's responsibility in this brutal period of our history.

If it were not for the presence of similar resources explored by Paulino in previous works, the book could be seen as if referring only to the past. The possibility of spectators projecting themselves onto these bodies and faces, which were emptied by means of shadows, resonances and reflections, is expanded here for the first time. The void as a marker of absence – generously introduced by the artist as a space for the feeling of belonging and the recognition of the black population, especially women – starts to emerge in the suggestion of a cut, an intervention on the face of the represented people.

For instance, on the book page titled "As gentes" [The Peoples, p. 131], the faces of two indigenous people and an enslaved woman are emptied as if they had been cut out. On the one hand, the tile on the background invades these spaces, revealing the absence of faces but also suggesting the Portuguese presence as invasive and responsible for the loss of their identities. On the other hand, these voids suggest that the cut-outs can be occupied by new faces, including those that flick through the book and that recognise themselves in that scene.

This first investigation exploring the idea of void via cut-outs is intensely revisited in the series *Paraíso tropical* [Tropical Paradise, pp. 137-141], produced one year after *¿História natural?*. In these artworks, Paulino evokes the past via images of enslaved women who were immortalised by the lenses of colonial photographers in fixed and rigid positions, uncovering those who held the power over their bodies. The same control becomes evident when the artist imprisons or merges women into herbariums, once again symbolising the need of science to classify the world

Na página do livro intitulada "As gentes" [p. 131], por exemplo, as faces de dois indígenas e de uma mulher escravizada são esvaziadas, como se tivessem sido recortadas. O azulejo ao fundo invade esses espaços, evidenciando a ausência dos rostos, mas também sugerindo a presença portuguesa como invasora e responsável pela perda de suas identidades. Por outro lado, esses vazios sugerem que os recortes podem ser ocupados por novos rostos, incluindo os daqueles que folheiam o livro e que conseguem se reconhecer naquela cena.

Esse que parece ser um primeiro ensaio feito pela artista para explorar a ideia do vazio através do recorte é retomado de forma intensa na série *Paraíso tropical* [pp. 137-141], produzida um ano depois de *¿História natural?*. Nessas obras, o passado é evocado por Paulino por meio de imagens de mulheres escravizadas, que as lentes dos fotógrafos das colônias perpetuam em posições fixas e rígidas, descortinando quem detinha o poder sobre seus corpos. O mesmo domínio torna-se evidente quando a artista aprisiona ou funde mulheres em herbários, simbolizando novamente a necessidade da ciência de classificar e de hierarquizar o mundo, o que se estendeu aos povos de origem africana.

Nenhuma das mulheres apresentadas por Paulino tem rosto, no seu lugar fica um incômodo vazio. Ao remeter ao passado, esse vazio se faz metáfora para o anonimato, para o esvaziamento da história individual de cada uma dessas mulheres escravizadas. No presente, esse espaço vazio é como a projeção de um espelho, onde as mulheres negras se veem e se reconhecem em uma imensa dor compartilhada, nas feridas que insistem em não cicatrizar.

Esse recorte do rosto das mulheres escravizadas em *Paraíso tropical* é levado ao extremo e se concretiza

and to establish hierarchies, which was extended to people of African origins.

None of the women presented by Paulino have a face; instead, in its place they have an unsettling void. By evoking the past, this void becomes a metaphor of anonymity, of the process of emptying each one of these enslaved women's individual histories. Today, this empty space is like a projection of a mirror, where black women can see and recognise themselves in an immense shared pain, in the wounds that refuse to heal.

The gesture of cutting out the face of enslaved women in *Paraíso tropical* is expanded and materialized in *Atlântico vermelho* [Red Atlantic, p. 39] and in *As riquezas desta terra* [This Land's Wealth], both from 2017. It is, however, in *A permanência das estruturas* [The Permanence of Structures] (2017) that Paulino extends this gesture to encompass the whole body of the person represented. Here, the man photographed by Auguste Stahl in his classic frontal position – and previously named by the artist as Adam – is cut out. The shadow that surrounds the void produced by the cut-out suggests that the man was once there but gave away his place so other people could share the scene. Paulino seems to ask: how many of us can fit in there?

This same artwork is also formed by textiles unevenly sewn or sutured, suggesting that despite their negation, it is impossible not to see the failures of Brazilian society resulting from the combination of violent ideas and events. Elements introduced in earlier works are rearranged in a new composition. The slave traffic, represented in the artwork by the easily recognisable plan of a slave ship, appears next to skulls that represent science, racial theories, but also death.

The way Paulino operates the void in some of her artworks clearly demonstrates that she is interested not only in preventing the memory of slavery from being forgotten, but

na obra *Atlântico vermelho* [p. 39] e também em *As riquezas desta terra*, ambas de 2017. É, no entanto, em *A permanência das estruturas* que Paulino amplia esse recorte, tomando toda a extensão da pessoa representada. Nesse caso, o homem fotografado por Auguste Stahl, outrora nomeado pela artista como Adão, tem a sua posição frontal da clássica foto recortada. A sombra que envolve o vazio através do recorte indica que aquele homem esteve ali presente, mas cedeu seu lugar para que outras pessoas partilhem da cena. Paulino parece perguntar: quantos de nós não nos encaixamos ali?

Essa mesma obra é ainda formada por tecidos costurados ou suturados de forma desalinhada indicando que, apesar da negação, é impossível não enxergar os desarranjos da sociedade brasileira formada a partir da junção de ideias e episódios violentos. Elementos apresentados em obras anteriores são rearranjados em uma nova composição. O tráfico de escravos, representado na obra pela conhecida planta de um navio negreiro, é unido aos crânios que representam a ciência, as teorias raciais, mas também a morte.

A maneira como Paulino opera o vazio em algumas de suas obras deixa claro que ela não está apenas interessada em impedir que a memória do período da escravidão seja esquecida, mas em apontar que esse longo e terrível momento da nossa história esteve respaldado pela cientificidade. A artista almeja, sobretudo, denunciar como seus nefastos desdobramentos sobrevivem e atuam no presente.

A possibilidade e o convite ao reconhecimento através do vazio são, portanto, uma das chaves para a atualização desse passado. Talvez por isso, ao longo do tempo, o vazio foi ganhando formas mais concretas e evidentes nos trabalhos de Paulino. Mas não sabemos quais são as outras possibilidades

also in highlighting that this long and terrible period in our history was supported by science. Most of all, the artist seeks to denounce how its damaging developments have survived and still impact the present.

The possibility of and the invitation to one's self-recognition in the void are, therefore, key to updating this past. Perhaps this is why over time the void gained more concrete and evident forms in Paulino's work. However, it is impossible to know which other possibilities are yet to emerge, if they will last, and if they will reach a growing trend.

If the void can be understood as the "harrowing feeling produced by longing, deprivation or absence", and also as "a feeling of incompleteness", then it is likely to remain as a key principle in the artist's production. It is true that every human being somehow experiences the void, but some voids are experienced exclusively by black women and men. How can we not mention, for example, Frantz Fanon's (1925–1961) account and perception of the void represented by the surrounding empty seats in his train journey?⁵

Aware of her role as black woman and artist, which she performs clearly and coherently, Paulino seeks to show us, in multiple ways, that there is no way out. There is no other option but to deal with the consequences and developments of a past that we try to forget. A past whose most present and nefarious legacy is racism.

In order to express all this, Paulino makes use of subversion, not necessarily in her materials, such as in *Bastidores*. In particular, in the works where the relationship between science and fiction is more evident, the delicate way the artist approaches such a painful and brutal theme is striking. This apparent contradiction or incoherence does not indicate any sort of docility from the artist. Quite the opposite: Paulino wants to cause discomfort and move things out of their places.

que ele ainda pode adquirir, se continuará e se de forma crescente.

O fato é que, se o vazio pode ser entendido como o "sentimento angustiante produzido por saudade, privação ou ausência" e também como "sensação de incompletude", é provável que ele permaneça um dos motes para a produção da artista. É certo que o vazio acompanha, de diversas formas, todos os seres humanos, mas há vazios vivenciados quase de forma exclusiva por negras e negros. Como não mencionar, por exemplo, o relato de Frantz Fanon (1925-1961) e a sua percepção do vazio das poltronas à sua volta, quando tomava o trem?⁵

Detentora de uma enorme clareza e coerência do que pretende como mulher negra e artista, Paulino tenta nos mostrar de diferentes formas que não há escapatória. Não existe outra opção a não ser lidar com as consequências e os desdobramentos de um passado que tentamos esquecer, mas que tem no racismo a sua herança mais nefasta e presente.

Para dizer tudo isso, Paulino se utiliza da subversão, não necessariamente por meio do suporte, como no caso de *Bastidores*. Especialmente nas obras em que a relação entre ciência e escravidão é mais evidente, chama a atenção a forma delicada com que a artista aborda um tema tão doloroso e brutal. Essa aparente contradição ou incoerência não indica qualquer tipo de docilidade por parte da artista. Muito pelo contrário. Paulino quer provocar incômodos e tirar as coisas do lugar.

Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua é historiadora, mestre e doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. É autora do livro *Homens de Ferro. Os ferreiros na África central no século XIX* (São Paulo: Fapesp/Alameda, 2011) e coautora do livro *África em Artes* (São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015). Atuou como pesquisadora em instituições como Museu Afro Brasil, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo e MASP. Foi professora visitante na Universidade dos Andes (Bogotá, Colômbia) através do programa Connecting Art Histories (The Getty Foundation, Los Angeles). Atualmente é professora colaboradora na linha de pesquisa Questões de arte não europeia no Programa de Pós-graduação em História da Unicamp.

1. Kimberly L. Cleveland nos lembra que, em duas obras dessa série, as fotografias apresentam números de identificação. Segundo a autora, Paulino fez questão de incluí-las por lembrarem fotografias de criminosos. *Black Art in Brazil: Expressions of Identity*. Gainesville: University Press of Florida, 2014, p. 133.
2. Dária Jaremtchuk, "Ações políticas na arte contemporânea brasileira". *Concinnitas* (Uerj), v. 1, 2007, p. 92.
3. Sobre o bordado na obra de Rosana Paulino ver: Ana Paula Simioni, "Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan". *Revista Proa*, n. 2, v. 1, 2010.
4. Para essa investigação mais ampla, Paulino realizou pesquisas no Brasil e em Portugal. Materiais produzidos a partir das viagens de Spix e Martius, por exemplo, foram recuperados por ela. No que diz respeito aos fotógrafos, além de Auguste Stahl, a artista usou como referência para algumas de suas obras as fotografias de José Christiano Júnior (1832-1902).
5. Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008, p. 105.

Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua is a historian with a master's degree and a doctorate in Social History from the University of São Paulo. She is the author of the book *Homens de Ferro. Os ferreiros na África central no século XIX* (São Paulo: Fapesp/Alameda, 2011) and co-author of *África em Artes* (São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015). Juliana has worked as a researcher in institutions such as the Afro Brasil Museum, the Museum of Archeology and Ethnology at the University of São Paulo and MASP. She was a visiting professor at the Universidad de los Andes (Bogota, Colombia) through the Connecting Art Histories program (The Getty Foundation, Los Angeles). Currently, she is an adjunct professor researching issues in non-European art in the Graduate History Program at Unicamp.

1. Kimberly L. Cleveland reminds us that in two artworks in this series the photos show ID numbers. According to the author, Paulino makes a point in including them so they are reminiscent of mug shots. *Black Art in Brazil: Expressions of Identity*. Gainesville: University Press of Florida, 2014, p. 133.
2. Dária Jaremtchuk, "Ações políticas na arte contemporânea brasileira". *Concinnitas* (Uerj), v. 1, 2007, p. 92.
3. For more information on embroidery in Rosana Paulino's work, see: Ana Paula Simioni, "Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan". *Revista Proa*, n. 2, v. 1, 2010.
4. For this broader investigation, Paulino conducted her research in Brazil and Portugal. For instance, she recovered materials produced by Spix and Martius during their travels. In relation to photographers, as well as Auguste Stahl, the artist used photographs taken by José Christiano Júnior (1832-1902) as reference to some of her works.
5. Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008, p. 105.

Rosana Paulino: o tempo do fazer e a prática do compartilhar

Fabiana Lopes

Quando, numa conversa com Rosana Paulino, ouvi sobre os trabalhos que integrariam *Atlântico vermelho*, exposição apresentada no Padrão dos Descobrimentos, Lisboa, em 2017, fiquei muito empolgada. Havia conversado com Paulino algumas vezes sobre seu livro de artista, *¿História natural?* (2016, pp. 125-133), no qual ela estava trabalhando. Nesse projeto, que apresenta desenho, colagem, impressão digital e costura, Paulino entrecruza trechos da história natural e pedaços de informações sobre a ciência do homem, imagens da fauna e da flora entrelaçadas às das populações que essa história e ciência tentaram fazer desaparecer.

Desaparecimento, na afirmação da feminista estadunidense Peggy Phelan, é a razão de ser da performance, sua tradução ontológica.¹ Para o poeta e teórico Fred Moten, entretanto, a própria condição de existência da performance se ancora na "conjunção reprodução e desaparecimento". Para ele, "desaparecimento não é ausência".² Talvez seja isso o que mais me atrai nos trabalhos de *Atlântico vermelho* — e nos que o precedem e informam: os estudos da série *Assentamento*, a série *Adão e Eva no paraíso brasileiro*, o livro *¿História natural?* —, a tensão entre um esforço bem feito para uma

Rosana Paulino: The Time of Making and the Practice of Sharing

While speaking to Rosana Paulino and hearing her talk about the works that would comprise *Atlântico vermelho* [Red Atlantic], the 2017 exhibition presented at Padrão dos Descobrimentos, Lisbon, I got very excited. I had spoken to her a few times about *¿História natural?* [¿Natural History?] (2016, p. 125-133), the book she was working on. In this project that features drawings, collages, digital print and sewing, Paulino intersects bits of natural history and pieces of information on science of man, along with images of the fauna and flora and of the peoples that the aforementioned history and science have tried to make disappear.

Disappearance, according to the American feminist Peggy Phelan, is the very reason for performance, its ontological translation.¹ For the poet and scholar Fred Moten, however, the very existence of performance is based on "the conjunction of reproduction and disappearance". In his opinion, "disappearance is not absence".² That might be what attracts me the most about the works of *Atlântico vermelho* — and all the works that precede and inform it: studies for the series *Assentamento* [Settlement] and *Adão e Eva no paraíso brasileiro* [Adam and Eve in the Brazilian Paradise], the book *¿História natural?* —, the tension between a well-done effort for "performance" of

"performance" de desaparecimento e a presença insistente daqueles que deveriam ter desaparecido.

As marcas da pressão violenta para o desaparecimento estão lá e são exatamente essas marcas que a artista descortina, que ela faz emergir. Mas estão lá, também, os índices da presença: indicada por ossos e crânios, por corpos negros e indígenas (ou pedaços deles) medidos, classificados, colados, desenhados, borrados, semiapagados, e sempre atrelados a elementos que nos apresentam seu contexto, a imagem de azulejos portugueses, da planta do navio negreiro (ou tumba), da fauna e da flora brasileira.³ Essa junção de signos gera um certo incômodo e levanta suspeita sobre o *natural* da história natural e o *racional* da ciência do homem.

Um dos trabalhos de Paulino que sequestra minha atenção é *Sem título* (2017, p. 41), formado por três retângulos de impressão digital em tecido conectados entre si por costura feita à mão. A figura central do trabalho foi encontrada no livro de George Ermakoff.⁴ Nela, uma jovem negra está em pé em posição frontal, meio corpo descoberto (cabeça, dorso e braços), olhos fixados adiante como se encarasse a câmera. Sobreposta a essa imagem, a figura de um coração humano, vermelho e em escala *larger than life*, começa na região do lado esquerdo do peito da mulher e se estende até sua cabeça e rosto. A sobreposição é feita de maneira tal que é possível distinguir as duas imagens. Assim, a face da jovem aparece parcialmente manchada de vermelho através do grande coração. Nas laterais, também impressões digitais em tecido, há duas versões da mesma imagem: em pé no que parece ser um canavial, uma mulher e um garoto negros carregam nos ombros um fardo de cana-de-açúcar. Para criar as versões, Paulino manipula

disappearance and the insistent presence of those who should have disappeared.

The traces of the violence and the pressure to disappearance are there, and this is precisely what the artist unveils and brings forth. But there also lies proof of presence, indicated by bones and skulls, by measured, classified, glued, drawn, blurred, semi-erased black and indigenous bodies (or pieces of them), always linked to elements that show their context, images of Portuguese tiles, of the slave ship (or tomb ship), of Brazilian fauna and flora.³ This combination of signs generates a certain discomfort and raises suspicion on the *natural* of natural history and on the *rational* of the science of man.

One of Paulino's works that catches my attention is *Sem título* [Untitled] (2017, p. 41), composed of three rectangles of digital print on fabric, connected by hand stitching. The central picture of the work was found in a book by George Ermakoff.⁴ In it, a young black woman stands up, facing forward, half of her body revealed (head, back and arms), eyes fixed straight ahead, as if she is staring at the camera. This image is overlapped by one of a human heart, red and on a larger-than-life scale, starting from the left of the woman's chest and extended to her head and face. The overlapping enables the distinction between the two images. Therefore, the face of the young woman appears slightly stained in red through the large heart. On the sides, also with digital printing on fabric, there are two versions of the same image: in what seems to be a sugar cane field, a standing black woman and boy carry a load of sugar cane on their shoulders. To create the versions, Paulino digitally manipulated a black and white image from a book on Cuban slavery.⁵ The manipulation gives the image's left side an appearance similar to radiography, a technique repeated by the artist in her works *Paraíso tropical* [Tropical Paradise] (2017) and

digitalmente uma imagem em preto e branco tirada de um livro sobre a escravidão em Cuba.⁵ A manipulação na imagem do lado esquerdo lhe confere uma aparência semelhante à de uma radiografia, técnica que a artista repete em seus trabalhos *Paraíso tropical* (2017) e *O progresso das nações* (2017) e que dá um aspecto fantasmagórico às figuras retratadas. A costura que une as três partes da obra é grosseira e exposta, num gesto que lembra uma costura cirúrgica ou sutura rústica.

A imagem da mulher e da criança no canavial aparece novamente, ligeiramente alterada, em uma das obras *Atlântico vermelho* (2017), título que emprestou o nome à exposição no Padrão dos Descobrimentos. O trabalho [p. 39] traz outras dez imagens costuradas entre si, num formato que se assemelha à aplicação (ou assentamento, para usar o termo específico de construção) de azulejos sobre parede ou chão. Na versão de Paulino, porém, os "azulejos" escolhidos têm tamanhos visivelmente incompatíveis. No centro do trabalho, há quatro impressões digitais sobre tecido em formato retangular e tamanhos semelhantes: as duas partes superiores e a última inferior são impressões digitais que lembram uma espécie de mosaico em azul feito de motivos geométricos ou florais curvilíneos, comumente visto em azulejos portugueses.⁶ Numa ruptura que atrai o olhar, a terceira gravura traz uma imagem em preto e branco de um osso que ocupa todo o espaço do plano pictórico.⁷ Impresso em tinta vermelha de gravura sobrepondo o "mosaico" da segunda peça superior, está a frase "Atlântico Vermelho" e, penduradas do último "azulejo" central, linhas vermelhas prolongam-se bem abaixo da borda inferior do trabalho. Detalhe sutil e primoroso, as linhas penduradas evocam outras obras de Paulino, como a instalação *Assentamento* (2013).

O progresso das nações [The Progress of Nations] (2017), which gives the depicted figures a ghostly aspect. The sewing that joins the three parts of the work together is rough and exposed, in a gesture that recalls surgical suture or crude stitching.

The image of the woman and the child in the sugar cane field appears once more, now slightly altered, in one of *Atlântico vermelho* (2017) works – a title that also lent its name to the exhibition at Padrão dos Descobrimentos. This work [p. 39] offers another ten images, sewn together, in a shape that resembles the placing (or installing, to use a term from the construction field) of tiles on a wall or floor. In Paulino's version, however, the chosen "tiles" have visibly incompatible sizes. In the center of the work, there are four digital prints on fabric, in rectangular shape and similar size: the two top parts and the last part are digital prints that resemble a sort of mosaic in blue, formed by geometrical forms or curvy florals, usual in Portuguese tiles.⁶ In a rupture that attracts the gaze, the third print displays a black and white image of a bone that occupies the entire pictorial space.⁷ Printed in red paint, overlapping the "mosaic" of the second top piece, is the sentence "Atlântico Vermelho" [Red Atlantic] and, hanging from the bottom central "tile", red threads extend themselves way further than the work's lower margin. A subtle and exquisite detail, the hung threads evoke other pieces by Paulino, such as the installation *Assentamento* (2013).

The title *Atlântico vermelho* comes from an approximation to sociologist Paul Gilroy's *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*.⁸ By employing the concept of a black Atlantic marked by art historian Robert Farris Thompson, Gilroy focused on "the constructive and even precursory role of the African diaspora within the formation of Western modernity". According to Gilroy's argument, people from the African diaspora are full participants in Western

O título *Atlântico vermelho* parte de uma aproximação com o ensaio do sociólogo Paul Gilroy, *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*.⁸ Ao empregar o conceito de Atlântico negro cunhado pelo historiador de arte Robert Farris Thompson, Gilroy focou "no papel constitutivo e até precursor da diáspora africana na formação da modernidade ocidental". No argumento de Gilroy, sujeitos da diáspora africana são participantes integrais da modernidade ocidental, já que "experimentaram as rupturas no tempo e espaço, as quebras com a tradição, a protoindustrialização, o transnacionalismo e, como sujeitos escravizados, eles de fato imaginaram o significado de liberdade, democracia e autonomia, conceitos que vieram a caracterizar o pensamento intelectual e político e a sociedade do Ocidente moderno".⁹ Em *Atlântico vermelho*, entretanto, Paulino foca no sangue que manchou "o Atlântico negro" e que continua tingindo seus desdobramentos até o presente — o projeto apresenta algumas obras borradas de vermelho: um rosto, a parte inferior de um túmulo. Assim, o que a artista traduz em sua obra está mais próximo do conceito "circum-atlântico" cunhado por Joseph Roach, já que esse conceito insiste no vermelho, no borrão de sangue, "na centralidade das histórias diaspóricas e genocidas da África e das Américas, Norte e Sul, na criação da cultura da modernidade". Roach afirma que "enquanto uma grande medida da indizível violência instrumental para essa criação pode ter sido esquecida oficialmente, a memória circum-Atlântica retém suas consequências, uma das quais é que o indizível não permanece inexpressível para sempre". Paulino parece se conectar, precisamente, com essa memória circum-Atlântica e com as consequências que ela retém.¹⁰

Esse borrão vermelho-oceânico, no qual Paulino nos faz navegar em

modernity, since they "experienced ruptures in time and space, the breaks from tradition, proto-industrialization, and transnationalism, and, crucially, as enslaved subjects, they truly and newly imagined the meaning of freedom, democracy, and autonomy, concepts that would come to characterized modern Western intellectual and political thought and the society".⁹ In *Atlântico vermelho*, however, Paulino focuses on the blood that stained "the black Atlantic" and continues to tint its developments until today — the project presents some works blurred in red: a face, the bottom part of a tomb. Thus, what the artist translates through her work is closer to the "circum-Atlantic" concept, created by Joseph Roach, since it insists on red, on the blood blot, on "the centrality of diasporic and genocidal histories of Africa and the Americas, North and South, in the creation of culture of modernity". Roach states that "while a great deal of the unspeakable violence instrumental to this creation may have been officially forgotten, circum-Atlantic memory retains its consequences, one of which is that the unspeakable cannot be rendered forever inexpressible". Paulino seems to connect, precisely, to this circum-Atlantic memory and the consequences it holds.¹⁰

This ocean-red blot, that Paulino makes us navigate through in *Atlântico vermelho*, dialogues with *Vermelho em dilúvio* [Red in the Flood] (2016), a performance that the artist Michelle Mattiuzzi carries out on the streets of downtown Rio de Janeiro, around the Zumbi dos Palmares monument. By looking upon the possible dialogue between these two works, even if it has not been the artists' intentions, we might be able to expand our understanding of contemporary productions and that of the complex productions by black artists, still barely explored critically. This approximation also enables us to explore how artists from different

***Atlântico vermelho, dialoga com Experimentando o vermelho em dilúvio* (2016), performance que a artista Michelle Mattiuzzi realiza nas ruas no centro do Rio de Janeiro, ao redor do monumento Zumbi dos Palmares. Pensar essas obras em diálogo, ainda que essa não tenha sido a intenção das artistas, tem o potencial de expandir nossa compreensão sobre a produção contemporânea, e sobre a complexa produção de artistas negros, ainda pouco explorada criticamente. Essa aproximação também nos permite explorar como artistas de gerações e práticas distintas abordam questões semelhantes. Assim, uma pergunta relevante a ser feita é: como podemos pensar os cruzamentos, as relações de proximidade, distanciamento e contaminações entre a história da arte da diáspora africana, a história da arte do Brasil e o que entendemos apenas como história da arte?**

Inspirada nessa costura histórica, e nesse detalhe sutil e primoroso das linhas penduradas na obra *Atlântico vermelho*, cabe alinhar algumas questões indiciadas embrionariamente em *Parede da memória* (1994, pp. 24–25), o primeiro grande trabalho de Paulino, que completa 25 anos em 2019. Esse evento coincide com o 30º aniversário da exposição *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica* (1988–2018). Fazer uma pausa para celebrar essas ocasiões abre espaço para uma reflexão sobre seus significados e desdobramentos na história da arte brasileira. Embora produzida no começo da carreira, *Parede da memória* nos possibilita tanto observar em perspectiva algumas características da obra de Paulino, quanto formular aspectos da produção de artistas negros contemporâneos.

Meu primeiro encontro com *Parede da memória* foi durante a exposição *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca* (2016),

generations and with disparate practices address similar issues. Thus, a relevant question to be asked is: how can we think the intersections, the approaching and distancing relations and mutual impacts between Brazilian art history, African diaspora art history and what we understand simply as art history?

Inspired by this historic seam and by this subtle and exquisite detail of the hanging threads in *Atlântico vermelho*, it may be worth sewing up some issues inceptively present in *Parede da memória* [Wall of Memory] (1994, pp. 24–25) Paulino's first great work, which completes 25 years in 2019. This event coincides with the 30th anniversary of the exhibition *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica* [The Afro-Brazilian Hand: Meaning of Its Artistic and Historical Contribution] (1988–2018). This breathing space to celebrate those occasions makes room for one to reflect upon their meaning and developments within Brazilian art history. Although produced in the beginning of Paulino's career, *Parede da memória* allows us to put some characteristics of her work into perspective, as well as to trace some aspects of contemporary black artists' production.

My first encounter with *Parede da memória* was at the exhibition *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca* [Territories: Afro-Descendant Artists from the Pinacoteca's Collection] (2016), curated by Tadeu Chiarelli. As I entered the exhibition room, I was doubly surprised: to my right was Emanuel Araújo's *Homenagem a Louise Nevelson* [Homage to Louise Nevelson] (1998–2015), a work of paint on wood that, measuring 245 × 670 × 26.5 cm, fulfilled a large part of the wall; and, to my left, *Parede da memória*. That space, right at the elevator's exit, created one of these moments in which the curatorial and the expographic projects offer more than a smile, some productive reflection.

curada por Tadeu Chiarelli. Ao entrar na sala de exposição, minha surpresa foi dobrada: à minha direita estava a obra de Emanuel Araújo, *Homenagem a Louise Nevelson* (1998–2015), uma obra em tinta sobre madeira que ocupava boa parte da parede com seus 245 x 670 x 26,5 centímetros; à minha esquerda, *Parede da memória*. Aquele espaço, logo à saída do elevador, oferecia um desses momentos em que o projeto curatorial e expográfico proporcionam, além de um sorriso, reflexões produtivas. Por exemplo: qual a relevância, para o entendimento da história da arte contemporânea no Brasil, de se criar um diálogo entre esses dois artistas (e obras)? Como esse diálogo expande nossa compreensão do que pesquisadora Krista Thompson chama de história da arte da diáspora africana?¹¹ Depois desse momento feliz, eu e Heloá, a sobrinha adolescente que me acompanhava na visita, seguimos atraídas pela obra de Paulino e seus detalhes.

Formada por pequenas unidades descritas como "tecido, microfibra, impressão digital sobre papel, aquarela, linha de algodão e estopa", *Parede da memória*, que já teve versões em tamanhos diferentes, assume hoje o formato de 173,5 x 724 x 2 centímetros. As pequenas peças — uma espécie de trouxinhas quadradas e irregulares feitas em tecido de algodão e preenchidas com estopa — são costuradas à mão com uma técnica que deixa a linha explicitamente à vista. As peças são uma referência ao patuá, objeto protetivo das tradições religiosas afro-brasileiras com o qual a artista conviveu no ambiente doméstico. Em entrevista, ela afirma que "gostava da forma, da proteção e do caráter mágico" do objeto. Na parte dianteira de cada pequeno "patuá", Paulino, que quando criança brincava com uma caixa de fotografias dos pais, aplicou reproduções fotográficas de onze

For example: what is the relevance of creating a dialogue between these two artists (and works) to the understanding of the contemporary Brazilian art history? How does this dialogue expand our understanding of what researcher Krista Thompson calls African diaspora art history?¹¹ After this happy moment, my teenage niece Heloá, who accompanied me to this visit, and I walked toward Paulino's piece attracted by its details.

Composed by small units described as "fabric, microfiber, digital print on paper, watercolor, cotton thread and cotton waste", *Parede da memória*, which has had different versions in different sizes, currently measures 173.5 x 724 x 2 cm. The small pieces — a sort of small, square, irregular bundle made of cotton fabric and filled with cotton waste — are hand-sewn with a technique that leaves the thread exposed. The pieces are a reference to the *patuá*, a traditional amulet for protection from African-Brazilian religions, to which the artist was exposed to at home. During an interview, she said she "liked the shape, the protection and the magical character" of the object. In front of each small *patuá*, Paulino, who, as a child, used to play with her parent's box of photo, applied photographic reproductions of eleven members of her family. Those are portraits of children, women, father and daughter, men wearing suits and ties. In some cases, the images were painted over with watercolor, thus becoming effectively colorized.¹²

The current version of the work comprises 1,500 *patuás* organized in different combinations, disposed in a grid style that is repeated many times, contrived so as to trigger our emotional memory related to family albums. As the concept of family in Brazilian imaginary does not include black subjects or, in other words, since we live in a context in which the conjunction black subject and family is part of a blurred memory, what sort of intervention does the work propose or suggest? What kind of memory does

membros de sua família. São retratos de crianças, mulheres, pai e filha, homens vestidos de terno e gravata. Em alguns casos, as imagens foram pintadas com tinta aquarela, tornando-se coloridas.¹²

A versão atual da obra tem 1500 patuás organizados em diferentes combinações, um arranjo em *grid* repetido muitas vezes, num jogo que aciona nossa memória afetiva relacionada ao álbum de família. Uma vez que no imaginário brasileiro o conceito de família não inclui o sujeito negro ou, colocado de outra forma, uma vez que vivemos um contexto em que negros e família são parte de uma lembrança borrada, que tipo de intervenção a obra propõe ou sugere? Que tipo de memória ela aciona? Através da estratégia de reprodução e arranjo dessas imagens, que operação ela performa? Que tipo de afetos pode evocar?

Com sua escala massiva, *Parede da memória* assume o papel de monumento e assegura, através das operações estéticas ali envolvidas, um lugar de memória para o sujeito negro. Paulino traz esses sujeitos para um eterno presente, num gesto que levanta a interrogação: como essa presença permanente desafia impulsos de apagamento? Segundo a artista, podemos ignorar uma dessas pessoas na multidão, mas não 1300 – hoje 1500 – pares de olhos sobre nós.¹³ Observada isoladamente, podemos concluir que *Parede da memória* evoca questões de um sujeito contemporâneo. Entretanto, vista à luz de outras obras que a artista produziu ao longo do tempo, nos damos conta de que o entendimento desse sujeito se dá por um processo histórico que o define e o afeta. Qual o efeito desse olhar coletivo sobre o espectador? Afinal, quem está olhando quem? A escala da instalação no espaço expositivo revela uma intervenção feminina relevante, já que, se para uma mulher tomar espaço há sempre uma

it activate? Through the strategy of image reproduction and arrangement, what operation does it perform? What types of emotion may it evoke?

With its massive scale, *Parede da memória* takes on the role of a monument and, through its aesthetic operations, ensures a place for the memory of black people. Paulino brings these individuals to an eternal present, in a gesture that raises the question: how does this permanent presence defy the impulses of erasing? According to the artist, we may ignore one of these people in the crowd, but not 1,300 (1,500 today) pairs of eyes upon us.¹³ We may conclude, observing *Parede da memória* apart, that the work evokes issues of a contemporary individual. However, seeing it in the light of other works produced by the artist over time, we realize that the understanding of this individual is built on a historic process that defines and affects him. What is the effect of this collective steady gaze upon the spectator? After all, who is looking at who? The scale of the work in the exhibition room reveals a relevant female intervention. If taking space is always a political action for a woman, in the case of a black woman taking space and marking it as hers means expanding this action to its maximum capacity.

With *Parede da memória*, because of its title and its explicit intention of creating a memorial space, Paulino offers us the possibility to explore issues related to history and memory, as well as their recurrence in works by contemporary artists. Hence we may think of, for example, *Transmutação da carne* (2015) by Ayrson Heráclito; the series *Arturos* (1993–1997) and the work *Valongo: cartas ao mar* (2015–16), by Eustáquio Neves; *Lembrança de Nhô Tim* (2016) by Tiago Gualberto; *Árvore do esquecimento* (2013) by Paulo Nazareth; *Estão sendo tecidos* (2013–2018) by Helô Sanvoy; and of aspects of the works by Rodrigo Bueno and Marcos Palhano. In Bueno's case, I understand I might be pushing it a little

ação política, no caso de uma mulher negra isso significa ampliar essa ação ao máximo de sua potencialidade.

Com *Parede da memória*, por conta do título e da intenção explícita de criar um espaço de memorialização, Paulino abre uma possibilidade para explorarmos questões no tratamento da história e da memória, bem como sua recorrência na produção de artistas contemporâneos a ela. Podemos pensar, por exemplo, em *Transmutação da carne* (2015), de Ayron Heráclito; nas séries *Arturos* (1993-1997) e no trabalho *Valongo: cartas ao mar* (2015-16), de Eustáquio Neves; em *Lembrança de Nhô Tim* (2016), de Tiago Gualberto; em *Árvore do esquecimento* (2013), de Paulo Nazareth; em *Estão sendo tecidos* (2013-2018), de Helô Sanvoy; e em aspectos das obras de Rodrigo Bueno e Marcos Palhano. No caso de Bueno, entendo estar forçando um pouco mais os limites, mas a série *Mobília tomada* (c. 2013), me parece, evoca memórias não discerníveis explicitamente, sobretudo quando observada no ateliê Mata Adentro, e dialoga com o trabalho de Marcos Palhano que documenta e memorializa o espaço de oferenda.

O conceito de memória na prática de artistas negros brasileiros requer investigação atenta. Merece cuidado também, a observação desse fenômeno dentro de um contexto mais abrangente, que inclui artistas da diáspora africana nas Américas. Existe um impulso semelhante? Como essas questões são mobilizadas? São algumas perguntas que podemos fazer. Aqui, no entanto, pretendo apenas nomear a questão da memória como uma tentativa de provocar algumas intervenções: ampliar o discurso sobre artistas negros brasileiros e sugerir a complexidade e abrangência de sua produção. Apontando para questões desse material que precisam ser pesquisadas, espero oferecer uma resposta aos discursos que costumam reduzir essas práticas a uma "resistência ao racismo", por exemplo.

too far, but the series *Mobília tomada* (c. 2013) seems to me to explicitly evoke non-discernible memories – especially when observed at the Mata Adentro's studio –, and is in dialogue with the work of Marcos Palhano that documents and creates memories of a space for offerings.

The concept of memory in the practice of black Brazilian artists requires careful investigation. The observation of this phenomenon within a more extensive context, which includes artists from the African diaspora in the Americas, also deserves attention. Is there a similar impulse among these production? How are these issues mobilized? Those are some questions we may ask. Here, however, I only intend to raise the issue of memory as an attempt to cause some interventions: to expand the discourse on black Brazilian artists and to suggest the complexity and extension of their production. By pointing out issues concerning such production which require further research, I hope to offer a response to discourses that tend to reduce these artistic practices to a mere "resistance to racism", for example.

However, mentioning the recurrence of the topic of memory in the productions of black artists is not enough. Some questions that may help deepen this understanding are: how is memory activated? What are the different uses for the concept of 'memory' made by these artists? Is it possible to trace a relationship of proximity or distance, to trace an approximation, even if tangential, between these artists' researches? Investigating this recurrence may give us important clues to understand both historic and social contexts to which the productions of black artists belong, as well as the way in which the context informs them.¹⁴ In Paulino's case, it is worth noting the way she aligns with a network of artists whose works mobilize memory, sometimes in direct relation to the experience of slavery, and sometimes as a consequence of this experience.¹⁵

Entretanto, mencionar a recorrência do tema da memória na produção de artistas negros não é suficiente. Algumas questões que podem ajudar a aprofundar esse entendimento são: como a memória é acionada? Ou quais os diferentes usos do conceito de "memória" que esses artistas fazem? É possível traçar relações de proximidade ou de distanciamento, de aproximação, ainda que tangencial, entre as pesquisas desses artistas? Investigar essa recorrência pode nos oferecer pistas importantes para compreender tanto o contexto histórico e social em que a produção de artistas negros se insere, como a maneira pela qual esse contexto a informa.¹⁴ No caso de Paulino, vale atentar para o modo como ela se alinha a uma rede de artistas cujos trabalhos mobilizam memória ora em relação direta com a experiência da escravidão, ora como consequência dessa experiência.¹⁵

FAZERES MANUAIS COMO ESTRATÉGIA FORMAL

Bacharel e especialista em gravura, respectivamente pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e pelo London Print Studio, Paulino tem expandido suas habilidades ao longo de seus 25 anos de carreira. Descrevendo sua prática, a artista afirma "faço impressão digital sobre tecido, sobreponho uma ponta seca, uma impressão de gravura mais clássica sobre esse tecido... Além da impressão entra a costura. Faço os recortes também. Faço colagem, desenho sobre as colagens... O trabalho vem crescendo no espaço. Eu não tenho mais apresentado a gravura só como gravura. Ela vai ganhando contorno de instalação e vai ocupando espaço".¹⁶ Desde *Parede da memória*, Paulino demonstra o uso de sobreposição de mídias e diferentes intervenções:

MANUAL WORK AS A FORMAL STRATEGY

A trained engraver, with a bachelor's degree from the School of Arts and Communication at the University of São Paulo and an MFA from the London Print Studio, Paulino has been expanding her skills over her 25-year career. When describing her practice, the artist says "I digitally print on fabric, I overlap a drypoint – a more traditional form of engraving – on this fabric... Besides the printing, there is also the sewing. I also do the cutting. I make collages, draw over them... My work has been taking space. I have no longer been presenting the print only as print. It has become more like an installation and begun to occupy space".¹⁶ Since *Parede da memória*, Paulino has been overlapping different media and interventions on her works: the installation comprises photographic reproductions, watercolor, collage and sewing. In Kimberly Cleveland's opinion, Paulino's sewing technique represents an "opportunity to work with memory and to take a political position in relation to making art". For Cleveland, technique and material are part of the "political aspects" found in the artist's work.¹⁷ Although still timidly, in comparison to works produced later, the sewing technique in *Parede da memória* leaves clues on how Paulino uses (and transforms) "female" practices (or those traditionally seen as such) as a formal strategy to access content, and to offer an expanded understanding of the social context to which she belongs. Through the appropriation of objects (and practices) "almost exclusively from the female domain", Paulino tries to understand "the position the black woman occupies in the Brazilian social fabric" and invites us to accompany her on this journey.¹⁸

In the series *Bastidores* [Embroidery Hoops] (1997, pp. 31-35), an iconic work Paulino is acknowledged for, the artist manipulates six images of women

a instalação conjuga reproduções fotográficas, aquarela, colagem e costura. Na leitura de Kimberly Cleveland, a técnica da costura em Paulino representa uma "oportunidade de trabalhar com memória e assumir uma posição política em relação ao fazer artístico". Para a pesquisadora, técnica e material fazem parte do "viés político" do trabalho da artista.¹⁷ Embora de maneira ainda contida, se comparada a obras produzidas posteriormente, a técnica da costura em *Parede da memória* deixa pistas de como Paulino usa (e transforma) práticas "femininas" (ou tradicionalmente entendidas como tal) como estratégia formal para acessar conteúdo, e oferecer um entendimento expandido do contexto social em que se encontra. Através da apropriação de objetos (e práticas) "do domínio quase exclusivo de mulheres", Paulino tenta entender "a posição que a mulher negra ocupa no tecido social brasileiro" e nos convida a acompanhá-la nessa jornada.¹⁸

Na série *Bastidores* (1997, pp. 31-35), um trabalho icônico pelo qual Paulino é conhecida, a artista manipula seis imagens de mulheres apropriadas de seu acervo de fotografias da família e as transfere quimicamente sobre tecidos presos a bastidores — objeto usado para apoiar o tecido a ser bordado. Usando linha preta, ela costura (ou sutura) uma massa de pontos grossos que altera os olhos, a boca ou a garganta das figuras. Nesse trabalho, que surgiu a partir de conversas entre a artista e sua irmã, uma especialista em relações familiares e violência doméstica, a técnica da costura é mobilizada de maneira mais densa e rústica. Paulino sequestra o bastidor e o bordado dos sentidos que lhes são comumente atribuídos e os transporta para um território semântico de poder e violência contra as mulheres.

from her family photo collection and chemically transfers them to pieces of fabric held on embroidering hoops — the frame used for supporting the piece of fabric that will be embroidered. Using black thread, she sews (or sutures) a mass of rough stitches that alter the eyes, mouth or throat of the pictures. This work has originated from conversations between the artist and her sister, an expert on family relations and domestic violence, and the sewing technique employed on it is performed in a more dense and rustic way. Paulino distances the hoops and the embroidery from their usual attributions and takes them into a semantic territory of power and violence against women.

This gradual use of the sewing technique reappears in the works of *Assentamento* [109-121]. In this project, the dimension of the works — of human-scale prints — expands the meanings of their elements. Sewing takes on a more explicit status of surgical suture. And sutures reveal parts that, although attached, are not completely united. Their stitches create a trace of protuberance and excess on the object, evoking the image of a keloid. The suture in these works does not seem to aim to fix the problems created by colonial interventions and their consequences, but to unveil them and indicate the processes in which these problems happened. According to Moten, certain suture invocations may suggest attachment, but only in an imprecise way, since "black art", says he, "neither sutures nor is sutured to trauma. There is no remembering, no healing. There is, rather, a perpetual cutting, a constancy of expansive and unfolding rupture and wound".¹⁹

IT'S A BLACK (WOMAN'S) THING

Therefore, in Paulino's work, sewing is both a formal strategy and a feminist intervention.²⁰ The gesture of sewing,

Essa gradação no uso da técnica da costura continua sendo acentuada nas obras *Assentamento* [pp. 109-121]. Nesse projeto, a dimensão das obras — as impressões têm a escala humana — ampliam os significados de seus elementos. A costura assume mais explicitamente o status de sutura cirúrgica. E a sutura revela o sujeito em partes que, embora contíguas, não se unem totalmente. Seus pontos criam no objeto um traço de protuberância e excesso, evocando a imagem de uma queleide. A sutura nesses trabalhos não parece pretender corrigir os problemas criados pelas intervenções coloniais e suas consequências, mas descortiná-los e indicar os processos dentro dos quais esses problemas aparecem. Para Moten, certas invocações de sutura podem indicar ajuntamento, mas apenas de forma imprecisa, pois "arte negra", ele afirma, "nem sutura nem está suturada ao trauma. Não há lembrança, nem cura, há, ao contrário, um cortar perpétuo, um constante romper e ferir envolventes e expansivos".¹⁹

COISA DE PRETA

Assim, em Paulino, a costura é a uma só vez estratégia formal e intervenção feminista.²⁰ O gesto de costurar, que já aparece em *Parede de memória*, ganha um caráter cada vez mais político e radical nos trabalhos posteriores. Existe, entretanto, outro aspecto desse gesto que me parece bastante fecundo. Adensado ao longo da prática de Paulino, a costura ativa metaforicamente um campo que contempla a perspectiva da mulher negra e traz as questões desse sujeito para um lugar central do debate, algo não explorado explicitamente até então. Tentando estabelecer os parâmetros filosóficos para emancipar a *Category of Blackness* das amarras impostas pelos "modos científicos e históricos de saber

already present in *Parede de memória*, gains an increasingly political and radical character in her later works. However, there is another aspect of this gesture that seems fruitful to me. Deepened throughout her career, sewing metaphorically activates a field that contemplates the perspective of black women and brings their issues to the fore of the debate, something that had not been explicitly explored yet. Trying to establish philosophical parameters to emancipate the *Category of Blackness* from the chains imposed by "the scientific and historic ways of knowing that produced it" — the same ones addressed by Paulino in her work —, Denise Ferreira da Silva suggests a black feminist poetic that "would announce a whole range of possibilities for knowing, doing and existing".²¹ Paulino's gesture activates this poetic.

Her investigation, focused on the black female individual, has two important implications. On the one hand, it opens way to the practice of artists committed to similar research, such as Charlene Bicalho, Priscila Rezende, Millena Lizia, Juliana dos Santos, Olyvia Bynum and Natalia Marques. On the other, this "activation" by Paulino's work also allows us to map out artists who have, directly or indirectly, in a subtler or more radical way, activated a similar poetic. This cartography may include many artists, but I would like to name six whose practices establish contours inside which other practices may be thought of.

On one side we have Sonia Gomes, Eneida Sanches and Lídia Lisboa. In Gomes, the gesture of sewing, embroidering, tearing and tying, in a work created through accumulation and that has already been described as a "mad man's thing, a black man's thing", reveals a centenary strategy to activate cultural archives, to access and share memory.²² For Eneida Sanches, a toolmaker — the first woman to draw and manufacture holy tools in Brazil —, whose

que a produziram" — os mesmos que Paulino questiona em seus trabalhos —, Denise Ferreira da Silva sugere uma poética feminista negra que "anunciaria toda uma gama de possibilidades para conhecer, fazer e existir".²¹

O gesto de Paulino ativa essa poética.

Sua investigação centrada no sujeito negro feminino tem duas implicações importantes. Por um lado, abre caminho para a prática de artistas comprometidas com pesquisa parecida, como Charlene Bicalho, Priscila Rezende, Millena Lizia, Juliana dos Santos, Olyvia Bynum e Natalia Marques. Por outro, esse "ativar" no fazer de Paulino nos permite também desenhar uma cartografia de artistas que têm, direta ou indiretamente, de forma mais sutil ou mais radical, acionado poética semelhante.

O desenho dessa cartografia pode passar por muitas artistas, mas quero nomear seis cujos fazeres estabelecem um contorno dentro do qual outras práticas podem ser pensadas.

De uma parte temos Sonia Gomes, Eneida Sanches e Lídia Lisboa. Em Gomes, o gesto do costurar, bordar, rasgar e amarrar, trabalho que se realiza por acumulação e que já foi descrito como "coisa de doido, coisa de nego", revela uma estratégia centenária para ativar arquivos culturais, para acessar e compartilhar memória.²² Para Eneida Sanches, mestre ferramenteira — primeira mulher a desenhar e produzir ferramentas de santo no Brasil —, cujas gravuras e desenhos incluem pedaços de chumbo e cobre, estratégias femininas (ou gestos feministas?) se traduzem também em martelar, marretar e soldar.²³ Em Lídia Lisboa, os limites entre objeto e performance são borrados. Sua prática nos permite vislumbrar, dentro da produção de artistas negras no Brasil, uma possível transição entre objeto e performance como estratégia artística formal e tática feminista, o advento do corpo como lugar central de discurso.

engravings and drawings include pieces of lead and copper, female strategies (or feminist gestures?) also translate into hammering, sledgehammering and welding.²³ In Lídia Lisboa, the limits between object and performance are blurred. Her practice enables us to envision, within the production of Brazilian black female artists, a possible transition between object and performance as a formal artistic strategy and a feminist tactic, the emergence of the body as the center of the debate.

And, on the other side, I align this cartographic drawing with artists Janaina Barros, Renata Felinto and Michelle Mattiuzzi. Among other things, Barros explores, through objects and performances, the black femininity, and issues of affection, domesticity and labour related to it. Felinto proposes, in some of her works, a more direct confrontation with the tensions created by the presence of the black female body in the public space, in addition to forging, with her own body, a renegotiation of this territory. And Mattiuzzi, in turn, maximizes the boundaries between public and private, as well as the associations of the black female body with ideas of objectification, violence and abjection in Brazilian social fabric.

Developed over the years, Paulino's gesture offers a specific magnifier through which we can reorganize our understanding of these artists' productions. The black feminist poetic — this black (woman's) thing that opens a "range of possibilities to knowing, doing and existing" — (re)orients our gaze so we may take seriously gestures and practices that would, otherwise, go by unnoticed.

ARTIST OF ARTISTS: THE PRACTICE OF SHARING

One last thread I wish to tie together concerns Paulino's experience as master and mentor to other artists,

E, de outra parte, traço esse desenho cartográfico com as artistas Janaina Barros, Renata Felinto e Michelle Mattiuzzi. Entre outras coisas, Barros explora, por meio de objetos e performances, o feminino negro e seus afetos, a domesticidade e o trabalho. Felinto propõe, em alguns de seus trabalhos, um enfrentamento mais direto com as tensões criadas pela presença do corpo negro feminino no espaço público, além de forjar, com o próprio corpo, uma renegociação desse território. E Mattiuzzi, por sua vez, tensiona ao máximo as fronteiras entre público e privado, bem como as associações que se faz entre corpo negro feminino e ideias de coisificação, violência e abjeção, dentro do tecido social brasileiro.

Desenvolvido ao longo dos anos, o gesto de Paulino oferece uma lupa específica através da qual podemos reorganizar nosso entendimento sobre a produção dessas artistas. A poética feminista negra, essa coisa de preta que abre uma "gama de possibilidades de conhecer, fazer e existir", (re)orienta nosso olhar para levarmos a sério gestos e práticas que, de outro modo, passariam despercebidos.

ARTISTA DOS ARTISTAS: O COMPARTILHAR COMO PRÁTICA

Um último fio que quero alinhar diz respeito à prática de Paulino como mestra e mentora de artistas, e como apoiadora de projetos independentes de exposição, duas facetas importantes e carentes de cuidado entre artistas negros no Brasil. Deixo essa reflexão por último porque só é possível entender a relevância da atuação de Paulino nessas áreas a partir do entendimento de seu fazer artístico. Em uma de suas entrevistas Paulino afirma: "Eu gosto dessa mistura de técnicas. Eu me sinto muito à vontade para trabalhar com

and as a supporter of independent exhibition projects – two aspects that are crucial and need to be cherished among Brazilian black artists. I've left this reflection for last because it is only possible to understand the relevance of Paulino's engagement in these areas through the understanding of her artistic practice. In one of her interviews, Paulino affirmed: "I like this mix of techniques. I feel very comfortable working with many different media. Besides, I want the work to expand. The work has been expanding spatially".

This familiarity and experience with technical experimentation developed through the years, her ability to "listen" to the work and allow it to develop and follow its path, put her in a position of reference. In addition, she has such a passion for education that she dedicates some of her time giving courses and lectures both in formal spaces – Sesc, Unicamp, São Paulo Cultural Center, Oswald de Andrade Cultural Workshops, Colgate University, Duke University – and in independent projects such as Asiko, Dakar (2014), UFMG's Winter Festival, Oço (in São Paulo), and Raiz Forte (in Espírito Santo).

During the numerous visits I paid to artists in 2014 and 2015, in São Paulo, the frequency the name of Rosana Paulino came up throughout the conversations caught my attention: in some cases she was mentioned as an important reference, in others, as an occasional or regular mentor; as a single-meeting mentor or as one who is frequently in touch with their protégés; or moreover for hosting artists in residencies (there were occasions when Paulino literally welcomed artists into her home and studio for periods of time to advise them on a specific artistic project). Sidney Amaral, who called her master, Moises Patricio, Renata Felinto, Wagner Viana and Janaina Barros, Charlene Bicalho, Natalia Marques, Juliana dos Santos

várias mídias diferentes. E além disso eu quero que o trabalho cresça. O trabalho vem crescendo no espaço".

Essa familiaridade e experiência com experimentação técnica desenvolvidas ao longo de anos, sua habilidade de "escutar" o trabalho e de permitir que ele se desdobre e tome seus próprios caminhos, a colocam na posição de referência. Somada a isso existe uma paixão pela educação que leva Paulino a dedicar parte de seu tempo oferecendo cursos e palestras tanto em espaços formais — rede Sesc, Unicamp, Centro Cultural São Paulo, Oficina Cultural Oswald de Andrade, Colgate University, Duke University —, como em projetos independentes como *Asiko, Dakar (2014)*, Festival de Inverno da UFMG, *Oço*, em São Paulo, e *Raiz Forte, no Espírito Santo*.

Em minhas muitas visitas a artistas entre 2014 e 2015 em São Paulo, me chamou a atenção a frequência com que o nome de Rosana Paulino era mencionado durante as conversas: em alguns casos era citada como referência importante, em outros, mencionada como mentora eventual ou regular, orientadora em encontro único ou em contatos sistemáticos, ou ainda como anfitriã de residências artísticas (houve casos em que Paulino, literalmente, recebeu artistas em sua casa e ateliê por um período para orientá-los num projeto artístico específico). Sidney Amaral, que a chamava de mestra, Moises Patricio, Renata Felinto, Wagner Viana e Janaina Barros, Charlene Bicalho, Natalia Marques, Juliana dos Santos, foram alguns dos artistas que mencionaram Paulino durante esses encontros.

Numa entrevista feita em 2016, Dalton Paula comenta como uma residência com Paulino deu "novos direcionamentos" para seu trabalho.²⁴ Em relato semelhante sobre sua produção, Charlene Bicalho, que também fez uma residência com Paulino,

were some of the artists who mentioned Paulino during these encounters.

During an interview in 2016, Dalton Paula commented on how a residency with Paulino as a mentor provided "new directions"²⁴ to his work. In a similar account, Charlene Bicalho, who also participated in a residency with Paulino, speaks of how the mentor's systematic orientation helped her develop her work *Adaptações/Margens de ti* [Adaptations/Your margins] in a visual arts project, which was exhibited at Museu de Arte do Espírito Santo (MAES). Paulino is also cited by artists who want to follow paths different from hers in their processes. In any case, be it by approximation or by contrast, as a model to be followed or not, she is a reference present on the imaginary and on the intellectual meditations of many artists.

Also during an interview, curator Claudinei Roberto da Silva commented on the importance of Paulino's support to studio *Oço* – an experimental exhibition space created and directed by him from 2006 to 2015, a place mentioned countless times by black artists in São Paulo.²⁵ In the project *Diálogos ausentes* [Absent dialogues] (Itaú Cultural 2016–17),²⁶ Paulino acted as a consultant for a series of conversations with visual artists and participated as a co-curator, along with Diane Lima, in the exhibition with the same name. More recently, the artist curated painter No Martins' exhibition at Senac Lapa/Scipião gallery.

Therefore, the "spatial expansion" in Paulino's production has important literal applications, once her work has been growing physically to the point that projects that started as prints have developed into installations. But the growth has also a metaphorical meaning. The artist's practice has been paving the way for new generations. Paulino fills a gap, since many artists who seek her out fail to find in their universities the environment to test and develop their ideas, which are often centered

fala como a orientação sistemática da mentora a ajudou a desenvolver seu trabalho *Adaptações / Margens de ti* num projeto artístico visual com qualidade para ser exposto no Museu de Arte do Espírito Santo (MAES). Paulino também é citada por artistas que querem seguir rumos diferentes do dela em seus processos. De qualquer maneira, seja por aproximação ou por contraste, como modelo a ser seguido ou não, ela é uma referência presente no imaginário e nas reflexões intelectuais de muitos artistas.

Também em entrevista, o curador Claudinei Roberto da Silva comenta sobre a importância do apoio de Paulino ao ateliê Oço — espaço experimental de exposições criado e dirigido por Roberto da Silva entre 2006 e 2015, mencionado inúmeras vezes por artistas negros em São Paulo.²⁵ No projeto *Diálogos ausentes* (Itaú Cultural 2016–17),²⁶ Paulino atuou como consultora na série de conversas com artistas visuais e participou como cocuradora, com Diane Lima, da exposição homônima. Mais recentemente, a artista fez a curadoria da mostra do pintor No Martins na galeria do Senac Lapa / Scipião.

Portanto, o "crescer no espaço", na produção de Paulino, tem aplicações literais importantes, uma vez que seu trabalho tem crescido fisicamente, a ponto de projetos que começaram como gravuras se desdobrarem em instalações. Mas o crescer tem também sentido metafórico. A atuação da artista vem abrindo espaço para novas gerações. Paulino tapa uma lacuna, já que muitos dos artistas que a procuram não encontram na universidade o ambiente para testar e desenvolver suas ideias, muitas vezes centradas em tradições culturais não reconhecidas (ou mesmo rejeitadas) no contexto acadêmico. Respeitada como professora doutora — Paulino é a primeira pessoa negra a receber um doutorado na área de artes visuais — e mentora, a artista

on non-recognized (or even rejected) cultural traditions within the academic context. Respected as a professor — Paulino is the first black person to hold a PhD in visual arts in Brazil — and mentor, the artist assumes as well the role of a *master*, in the recognized and historically transmitted concept of cultural traditions of African roots in Brazil, such as a capoeira master, a samba master. In this sense, Rosana Paulino preserves this way of knowing, producing and existing validated by the time of making and the practice of sharing.

—
Fabiana Lopes is a New York and São Paulo-based Independent Curator and a Ph.D. candidate in Performance Studies at New York University, where she is a Corrigan Doctoral Fellow. Her research centers on the contemporary production by artists of the African diaspora in Brazil and the Americas.

1. In her book *Unmarked: The Politics of Performance*, the performance studies academic affirms that the "only life of performance is in the present", that the "being of performance [...] is exercised through disappearance". Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*. London/ New York: Routledge, 1993, p. 146.
2. Fred Moten, *In the Break: The Aesthetics of Black Radical Tradition*. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press, 2003, p. 5; *Black and Blur: Consent Not to Be a Single Being*. Durham/ London, 2017, p. viii.
3. In a recently published work, Cheryl Finley discusses how the 18th century slave ship has become an icon of black resistance, identity and memory. See *Committed to Memory: The Art of the Slave Ship Icon*. Princeton: Princeton University Press, 2018.
4. George Ermakoff, *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.
5. Fernando Ortiz, *Los negros esclavos*. La Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
6. It is a digitally manipulated photo of a Portuguese tile, printed on fabric.
7. Bones have become increasingly present in Paulino's works since the series *Adão e Eva no paraíso brasileiro* (2014), after she visited Instituto Pretos Novos (IPN) and became aware that the

assume também o papel de mestre, no conceito reconhecido e historicamente transmitido dentro das tradições culturais de matrizes africanas no Brasil, como o mestre de capoeira, o mestre do samba. Nesse sentido, Rosana Paulino dá continuidade a esse modo de conhecer, produzir e existir validado pelo tempo do fazer e pela prática do compartilhar.

Fabiana Lopes é curadora independente radicada em Nova York e São Paulo, e doutoranda em Estudos de Performance pela Universidade de Nova York, onde é Corrigan Doctoral Fellow. Sua pesquisa está centrada na produção contemporânea de artistas da diáspora Africana no Brasil e nas Américas.

1. Em seu livro *Unmarked: The Politics of Performance*, a teórica de estudos de performance afirma que a "única vida da performance está no presente", que o "ser da performance [...] se realiza pelo desaparecer". Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres/ Nova York: Routledge, 1993, p. 146.
2. Fred Moten, *In the Break: The Aesthetics of Black Radical Tradition*. Minneapolis/ Londres: University of Minnesota Press, 2003, p. 5; *Black and Blur: Consent Not to Be a Single Being*. Durham/ Londres, 2017, p. viii.
3. Em trabalho recentemente publicado, Cheryl Finley argumenta como a gravura do navio negreiro do século XVIII se tornou um ícone de resistência, identidade e memória negras. Ver *Committed to Memory: The Art of the Slave Ship Icon*. Princeton: Princeton University Press, 2018.
4. George Ermakoff, *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.
5. Fernando Ortiz, *Los negros esclavos*. La Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
6. Trata-se de uma fotografia de azulejo português, manipulada digitalmente e impressa sobre tecido.
7. Ossos começam a se multiplicar na obra de Paulino a partir da série *Adão e Eva no paraíso brasileiro* (2014), depois de sua visita ao Instituto do Pretos Novos (IPN) e de tomar conhecimento de que o local havia sido um cemitério destinado ao sepultamento de pretos novos ou "escravos
- place had been a cemetery for burial newly arrived black people, or "slaves who died right after the ships that brought them entered Bahia de Guanabara or immediately after disembarking them, before they were sold". This cemetery "functioned from 1772 to 1830 at Valongo, a seaside strip in Rio de Janeiro from Prainha to Gamboa," and previously at "Largo Santa Rita, in the middle of the city, near a market where recently-arrived slaves were sold." Júlio César Medeiros da Silva Pereira, *À flor da terra: o Cemitério dos Pretos Novos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garamond/ Iphan, 2007. Nonetheless, bones are also recurrent elements in the work of artist and curator Claudinei Roberto da Silva. It is the image of a bone that is evoked by the name given to the exhibition space founded and directed by Claudinei Roberto, "Oço" [a homophone for 'bone' in Portuguese]. A unique space in the city of São Paulo, Oço was fundamental to the historical understanding of the artistic production by black artists from the city for at least ten years, having enabled the exhibition and discussion of these artists' works, including those by Rosana Paulino, who exhibited "Amor: modos e usos" in 2011.
8. Paul Gilroy, *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.
9. Krista Thompson, "Sidelong Glance: The Practice of African Diaspora Art History in the United States". *Art Journal*, v. 70, n. 3, p. 8 and 21.
10. Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia University Press, 1996, p. 4.
11. K. Thompson, op. cit., p. 10.
12. Rosana Paulino, video interview produced by Professor Celia Antonacci: <http://www.rosanapaulino.com.br>. Accessed on September 18, 2018.
13. Conversation with Rosana Paulino in *Contemporary And* magazine: <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/researcher-and-artist-rosana-paulino/>. Accessed on September 19, 2018.
14. Another important step is to learn about research conducted by Brazilian black intellectuals on history and memory and to investigate how this research bring light to this range of artworks and how, on the other hand, these works offer alternative ways for considering how this research contributes to their advance.
15. In the book *Visualising Slavery: Art Across the African Diaspora*, Celeste-Marie Barnier mentions the lack of "critical research on artistic productions in the tradition of African diaspora art". The historian mentions a few examples of

que morriam após a entrada dos navios na Bahia de Guanabara ou imediatamente depois do desembarque, antes de serem vendidos". Esse cemitério "funcionou de 1772 a 1830 no Valongo, faixa do litoral carioca que ia da Prainha à Gamboa", e antes "no Largo da Santa Rita, em plena cidade, próximo de onde também se localizava o mercado de escravos recém-chegados". Júlio César Medeiros da Silva Pereira, *À flor da terra: o Cemitério dos Pretos Novos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garamond/Iphan, 2007. No entanto, ossos são elementos recorrentes também na obra do artista e curador Claudinei Roberto da Silva. É a imagem de um osso que é evocada pelo nome dado ao espaço expositivo inaugurado e dirigido por Claudinei Roberto, *Oço*. Espaço raro na cidade de São Paulo, e fundamental para a compreensão histórica da produção de artistas negros da cidade, por aproximadamente dez anos o *Oço* possibilitou a exibição e discussão da obra desses artistas, incluindo Rosana Paulino, que teve a exposição "Amor: modos e usos" em 2011.

8. Paul Gilroy, *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.
9. Krista Thompson, "Sidelong Glance: The Practice of African Diaspora Art History in the United States". *Art Journal*, v. 70, n. 3, p. 8.
10. Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. Nova York: Columbia University Press, 1996, p. 4. Tradução da autora.
11. K. Thompson, op. cit., p. 10. Tradução da autora.
12. Rosana Paulino, entrevista em vídeo produzida pela professora Celia Antonacci: <http://www.rosanapaulino.com.br>. Acesso em 18 set. 2018.
13. Conversa com Rosana Paulino na revista *Contemporary And*. <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/researcher-and-artist-rosana-paulino/>. Acesso em 19 set. 2018.
14. Outro passo importante é conhecer as pesquisas sobre história e memória feitas por intelectuais negros brasileiros e investigar como essas pesquisas iluminam esse conjunto de obras e como, em contrapartida, essas obras oferecem formas alternativas de pensar essas pesquisas e contribuir para seu avanço.
15. No livro *Visualising Slavery: Art Across the African Diaspora*, Celeste-Marie Barnier menciona a falta de "pesquisa crítica sobre a produção de artistas dentro da tradição de arte da diáspora Africana". A historiadora cita alguns exemplos de pesquisa relevantes dentro desse campo, entre os quais destaco: Huey Copeland, *Bound to Appear: Art, Slavery, and the Site of Blackness in Multicultural* relevant researches in this context, among which I emphasize: Huey Copeland, *Bound to Appear: Art, Slavery, and the Site of Blackness in Multicultural America* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2013), Birgit Haehnel and Melanie Ulz, *Slavery in Art and Literature: Approaches to Trauma, Memory and Visuality* (Berlin: Frank & Timme, 2009), Celeste-Marie Barnier, *Image Resistance: Representing the Body, Memory, and History in African American and Black British Art 1960-2010* (Berkeley, CA: University of California, 2016), Celeste-Marie Barnier and Judie Newman, *Public Art, Memorials and Atlantic Slavery* (Londres: Routledge, 2009), Celeste-Marie Barnier and Alan Rice, *Inside the Invisible: Slavery and Memory in the Works of Lubaina Himid (1985-2015)* (Liverpool: Liverpool University Press, 2017), Alan Rice, *Creating Memorials, Building Identities: The Politics of Memory in the Black Atlantic* (Liverpool: Liverpool University Press, 2012), Celeste-Marie Barnier (orgs.), special edition "Slavery and Memory in Black Visual Culture", *Slavery & Abolition*, 34.2 (spring of 2013), Marcus Wood, *Black Milk: Imagining Slavery in the Visual Cultures of Brazil and America* (Oxford: Oxford University Press, 2013).
16. Rosana Paulino, video interview produced by Professor Celia Antonacci. op. cit.
17. Kimberly L. Cleveland, *Black Art in Brazil: Expressions of Identity*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2013, p. 143.
18. Rosana Paulino, video interview produced by Professor Celia Antonacci: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/rosana-paulino-video-sobre-a-obra/>. Accessed on September 18, 2018.
19. Fred Moten, *Black and Blur: Consent Not to Be a Single Being*, op. cit., p. ix.
20. According to Cleveland, Paulino recognizes certain elements of her work as "feminine" and not "feminist". I understand Paulino's interventions as "feminist", once explicitly engaging in an investigation centered on black women in the Brazilian context is a political act. K. L. Cleveland, *Black Art in Brazil*, op. cit., p. 140.
21. I use the term *Category of Blackness* as it is in the original text. Denise Ferreira da Silva seems to refer to the *Category of Blackness* as a construction, made up by Western science and history, a metaphysical repository of complete denial, a sort of amalgam of myths, fears and projections that becomes the negative pole of value both in scientific findings and in the writing of history (unpublished conversation with Joseph A. Diaz). In a note of her article, the author explains that the use of the term in capital letters serves as a strategy to challenge the meanings accepted by common

- America* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2013), Birgit Haehnel e Melanie Ulz, *Slavery in Art and Literature: Approaches to Trauma, Memory and Visuality* (Berlim: Frank & Timme, 2009), Celeste-Marie Bernier, *Image Resistance: Representing the Body, Memory, and History in African American and Black British Art 1960-2010* (Berkeley, CA: University of California, 2016), Celeste-Marie Bernier e Judie Newman, *Public Art, Memorials and Atlantic Slavery* (Londres: Routledge, 2009), Celeste-Marie Bernier e Alan Rice, *Inside the Invisible: Slavery and Memory in the Works of Lubaina Himid (1985-2015)* (Liverpool: Liverpool University Press, 2017), Alan Rice, *Creating Memorials, Building Identities: The Politics of Memory in the Black Atlantic* (Liverpool: Liverpool University Press, 2012), Celeste-Marie Barnier (orgs.), edição especial "Slavery and Memory in Black Visual Culture", *Slavery & Abolition*, 34.2 (primavera 2013), Marcus Wood, *Black Milk: Imagining Slavery in the Visual Cultures of Brazil and America* (Oxford: Oxford University Press, 2013).
16. Rosana Paulino, entrevista em vídeo produzida pela professora Celia Antonacci, op. cit.
 17. Kimberly L. Cleveland, *Black Art in Brazil: Expressions of Identity*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2013, p.143. [tradução da autora]
 18. Rosana Paulino, entrevista em vídeo produzida pela professora Celia Antonacci: <http://www.rosanapaulino.com.br>. Acesso em 18 set. 2018.
 19. Fred Moten, *Black and Blur: Consent Not to Be a Single Being*, op. cit., p. ix.
 20. Segundo Cleveland, Paulino reconhece certos elementos de seu trabalho como "feminino" e não "feminista". Eu entendo as intervenções de Paulino como "feministas" uma vez que se engajar explicitamente com uma investigação centrada na mulher negra no contexto brasileiro é um ato político. K. L. Cleveland, *Black Art in Brazil*, op. cit., p. 140.
 21. Uso aqui o termo *Category of Blackness* como no texto original. Denise Ferreira da Silva parece se referir à *Category of Blackness* (categoria do negro) como a construção, pela ciência e história ocidentais, de um repositório metafísico de completa negação, um tipo de amálgama de mitos, medos e projeções que se torna o polo negativo de valor tanto na busca científica quanto no escrever da história (conversa não publicada com Joseph A. Diaz). Em nota em seu artigo, a autora explica que o uso do termo em letras maiúsculas serve como estratégia para colocar em xeque seus significados aceitos pelo senso comum. Denise Ferreira da Silva, "Toward a Black Feminist Poethics", in *The Black Scholar* v. 44, n. 2, verão 2014, p. 81.
 - sense. Denise Ferreira da Silva, "Toward a Black Feminist Poethics", in *The Black Scholar*, v. 44, n. 2, summer 2014, p. 81.
 22. "O chamado", interview with Sonia Gomes. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=vV3Mj5xopvo>. Accessed on August 21, 2018.
 23. Eneida Sanches was an apprentice of master Gilmar Ureji from 1990 to 1997 and, for twelve years, sketched and produced tools for Gantois, Afonjá and Aganjú houses. The artist also trained others through Project Casa dos Objetos Mágicos.
 24. Interview with the author, unpublished.
 25. Interview with the author, unpublished.
 26. "Diálogos ausentes" was a program aimed to mapping black artists which was designed by Itaú Cultural' Working Group on Racial Issues, with the consultancy of Diane Lima. The program contemplated different artistic languages (visual arts, theater, music, audiovisual, literature, dance) and promoted a series of encounters with artists who worked with these practices. Other than being a consultant for this program, Diane Lima mediated all the encounters and was a co-curator, with Rosana Paulino, of the exhibition *Diálogos ausentes*, which had as its executive producers Jaqueline Santiago and Viny Rodrigues (founding member of Coletivo Sistema Negro - Black System Union).

22. "O chamado", entrevista com Sonia Gomes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vV3Mj5x0pvo>. Acesso em 21 ago. 2018.
23. Eneida Sanches foi aprendiz do mestre Gilmar Ureji entre os anos de 1990 e 1997 e por doze anos, desenhou e produziu ferramentas para as casas Gantois, Afonjá e Aganjú. A artista também formou outros ferramenteiros através do Projeto Casa dos Objetos Mágicos.
24. Entrevista com a autora, não publicada.
25. Entrevista com a autora, não publicada.
26. *Diálogos ausentes* foi um programa de mapeamento de artistas negros idealizado pelo Grupo de Trabalho em Questões Raciais do Itaú Cultural, com a consultoria de Diane Lima. O programa contemplou diferentes linguagens artísticas (artes visuais, teatro, música, audiovisual, literatura, dança) e promoveu uma série de encontros com artistas que trabalham nessas linguagens. Além de consultora do programa, Diane Lima foi mediadora de todos os encontros e cocuradora, com Rosana Paulino, da mostra *Diálogos ausentes*, que teve como produtores executivos Jaqueline Santiago e Viny Rodrigues (membro fundador do Coletivo Sistema Negro).

Costurando os fios de uma trajetória artística

Adriana Dolci Palma

Momentos de subjetivação são inerentes ao fazer criativo. Assim, o processo artístico de Rosana Paulino naturalmente inclui o afastamento dos aspectos lógicos e objetivos. Porém, ao mesmo tempo, percebe-se na artista um movimento de pensar e desenvolver seus trabalhos de forma consciente. Suas obras lidam com a sinergia entre arte e vida, buscando discutir sua condição no mundo, como mulher e negra, imersa em uma sociedade esfacelada pelo peso secular do racismo e da violência.

Vivências, memórias, estudos, enfim, experiências de vida – da infância até a fase adulta –, que tocam Paulino de forma profunda, são estímulos para o desenvolvimento das obras. A necessidade de comunicar foi um dos guias para sua formação artística. Sua carreira começou enquanto ainda cursava a graduação em artes visuais, na Escola de Comunicações e Artes da USP, em meados da década de 1990. Nesse período, a maturidade da sua produção foi reconhecida com dois prêmios: Visualidade Nascente III (MAC-USP e Editora Abril) e Prêmio Aquisição na I Bienal Nacional de Gravura de São José dos Campos.

CORPO E MEMÓRIA: FOTOGRAFIA, BORDADO E DESENHO

Também durante a faculdade, Paulino elaborou *Parede da memória*

Sewing the Threads of an Artistic Career

Moments of subjectivity are inherent to the creative exercise. Rosana Paulino's artistic process naturally distances itself from logical and objective aspects. However, at the same time, we see a conscious way of thinking and developing her artworks, which deal with the synergy between art and life, seeking to reflect on her condition in the world, as a black woman, immersed in a society shattered by the centurial weight of racism and violence.

Acquaintance, memory, research, that is, life experiences – from childhood to adulthood –, which have touched Paulino in a profound way, are the triggers for the creation of her works. Her need to communicate has guided her artistic development. Her career started when she was still an art student at the School of Communications and Art (ECA) at University of São Paulo, in the mid-1990s. During those years, the maturity behind her production was acknowledged with two prizes: Visualidade Nascente III [Emerging Visuality 3] (MAC-USP and Editora Abril) and the Acquisition Prize from the 1st National Print Biennial of São José dos Campos.

BODY AND MEMORY: PHOTOGRAPHY, EMBROIDERY AND DRAWING

In her college years, Paulino also created *Parede da memória* [Wall of Memory,

[pp. 24-25], composição feita sobre parede com pequenos patuás costurados à mão, nos quais foram impressas fotografias de seu acervo familiar. Onze imagens repetem-se nos vários patuás formando um conjunto de amplas dimensões. A obra foi exibida na II Mostra dos Seleccionados do Centro Cultural de São Paulo (CCSP), em 1994, e recebeu texto crítico de Annateresa Fabris, ilustrado pelo excerto a seguir:

O direito à imagem, proporcionado pela fotografia a camadas cada vez maiores da sociedade, transforma-se na instalação da artista num ritual de cunho ancestral que lhe possibilita reconstruir, pelo fragmento e pela interação, uma genealogia peculiar, na qual se identifica e da qual se distancia ao mesmo tempo. Se o processo reprográfico permite-lhe multiplicar ao infinito os ícones familiares até transformá-los em imagens permutáveis e indiferenciadas, existe, no entanto, a intenção declarada de reatualizar, pelo ato de costurar, o arquétipo da mulher guardiã da memória e da identidade familiar [...] Imagens de adultos e imagens de crianças articulam-se ao longo das linhas imaginárias traçadas por Rosana Paulino [...] É nessa repetição aleatória que parece residir o aspecto mais instigante da instalação ora apresentada. Se existe um sistema combinatório, ele está sujeito, no entanto, a uma proliferação 'espontânea', que multiplica ao acaso uma determinada efígie, conferindo-lhe uma presença/ausência maior do que a de outras imagens que compõem a série. Presença / ausência não são, no caso, termos antitéticos, mas especulares: o que Rosana Paulino propõe é uma reflexão sobre o desgaste da imagem numa sociedade eminentemente visual, que olha mas não vê o que é oferecido

pp. 24-25], a wall composition made of small cushion-like amulets – called *patuás* – hand-sewn, on which she printed photos taken from her family's albums. Eleven images are repeated in several *patuás*, forming a large set. The artwork was exhibited at the II Mostra dos Seleccionados do Centro Cultural de São Paulo (CCSP) [2nd Exhibition of Selected Artists at Centro Cultural de São Paulo], in 1994, whose text was written by Annateresa Fabris:

In the artist's installation, the right to be pictured – provided by photography to increasingly larger groups of society – is transformed into an ancestral ritual that allows her to reconstruct, from fragments and interactions, a unique genealogy which she identifies with and, at the same time, moves away from. If, on the one hand, the reprographic process allows her to multiply *ad infinitum* family icons up till they are transformed into interchangeable and undifferentiated images, there is, on the other, an open intention to update the archetype of the female guardian of memory and family identity via the act of sewing [...]. Pictures of adults and children are joined together along the imaginary lines traced by Rosana Paulino [...]. It is in this random repetition that lies the installation's most intriguing aspect. There may be a system; however, it is subjected to the "spontaneous" proliferation that randomly multiplies a certain effigy, providing it with a presence/absence that is larger than the presence/absence of other images that make up the series. In this case, presence and absence are not antithetic terms, but speculative ones: Rosana Paulino is proposing a reflection on the wearing out of the image in an imminently visual society, that looks at what is presented to the eye but doesn't see it, that has a global perception but doesn't notice the details.¹

aos olhos, que percebe globalmente sem prestar atenção aos detalhes.¹

No mesmo ano o curador Tadeu Chiarelli expôs *Parede da memória* na mostra *A fotografia contaminada*, também no CCSP. Na ocasião, ele observou que "as imagens anônimas do trabalho de Paulino são transformadas em fetiches místico-afetivos (protegidas que são pelos véus que formam os patuás), são resgatadas da morte pela fotografia, ao se transformarem em índices puros da biografia da artista".² E destacou que, além de comporem um autorretrato da artista, os rostos presentes na obra formam "o itinerário das relações de algumas etnias que ajudam a definir o Brasil".³

Em 1997, Paulino recebeu o Prêmio Embratel no Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) pela série de seis bastidores – Sem título [pp. 31-35] – que passou a integrar o acervo do museu. A obra apresenta nova leitura autobiográfica que se expande para o imaginário coletivo da repressão e violência circundantes ao universo feminino: a artista faz impressões de fotografias de familiares em tecidos presos a bastidores, porém subverte a delicadeza das peças ao suturar de modo intencionalmente grosseiro bocas, olhos, pescoços dessas mulheres. Como explica Dária Jaremtchuk:

A linha aparente e o bordado rude transformam os retratos em exemplares da condição dos afrodescendentes, reverberando sua difícil condição social. Os bordados afastam-se das qualidades e delicadezas que lhes são próprios e se aproximam de operações de estancamento ou de impedimento. As costuras e suturas mal feitas parecem agir sobre cortes profundos. Se os negros eram amarrados, amordaçados e silenciados quando

In that same year, curator Tadeu Chiarelli displayed *Parede da memória* in the exhibition *A fotografia contaminada* [The Contaminated Photograph], also at CCSP. On this occasion he noted that "the anonymous images in Paulino's work are transformed into mystic-affective fetishes (protected by the veils that form the amulets). They are rescued from death via photography by being transformed into pure indexes in the artist's biography".² Chiarelli also highlighted that, beyond composing the artist's self-portrait, the faces form the "relational itinerary of some ethnicities that help to define Brazil".³

In 1997, Paulino was awarded the Embratel Prize – Panorama da Arte Brasileira hosted by Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) for her series of six embroidery frames – Untitled [pp. 31-35] –, which was acquired for the museum's collection. The artwork represents a new autobiographical viewpoint that is expanded to the collective imaginary of repression and violence that surrounds the female universe: the artist printed family photos onto pieces of fabric fixed to the embroidery frames. The delicate nature of the pieces was then subverted by adding rough stitches over the mouths, eyes and throats of these women. As explained by Dária Jaremtchuk:

The apparent thread and the rudimentary embroidery transform the portraits into examples of the Afro-descendant condition, reverberating their harsh social conditions. The embroideries move away from their typical quality and finesse and are brought closer to operations of stanching or obstruction. The roughly made stitches and sutures seem to address deep cuts. Black people were tied, gagged and silenced when slaves, so their images in the *Bastidores* [Embroidery Frames] series bring to the surface

escravos, suas imagens na série *Bastidores* trazem à tona resquícios daquela condição. Emolduradas em bastidores, instrumento típico do trabalho manual que serve para prender o tecido para o bordado, os retratos apresentam-se como identidades alinhavadas, transitórias e precárias. Assim, a costura de Paulino se transforma em escritura e intervenção críticas porque exhibe formalmente um sentido camuflado no âmbito social.⁴

Há uma dualidade potente nas produções de Paulino: a sutileza das expressões, dos traços, das costuras se opõe às temáticas profundamente doloridas e pesadas. De modo bastante perspicaz, a artista transveste com a luva de pelica o tapa que realça e problematiza condições da sociedade brasileira. Essa forma expressiva fora enunciada, ainda nos anos 1990, por Aracy Amaral:

Sua contribuição, através de uma visualidade afetiva e singular, chamou imediatamente a atenção por sua delicadeza expressiva, na incorporação simultânea do bordado, e de pedaços de tecidos amarfanhados e de texturas diversas, do bastidor (1997) em que a imagem do rosto, "espelho da alma", como já disse alguém, é agredida, silenciada, com a violência sutil dos pontos da agulha, ironicamente trabalho doméstico de mulher.⁵

Além da fotografia e do bordado, a prática do desenho é uma constante na vida da artista, e, em vários momentos, evidencia-se como um recurso investigativo, por meio do qual são gestadas ideias, formas e poéticas. A mostra *Álbum de desenho*, realizada na galeria Adriana Penteado, São Paulo, em 1997, dedicou-se a essa faceta de Paulino, exibindo uma gama de trabalhos aos quais se acrescentam obras das séries

vestiges of that condition. Framed into embroidery hoops – a typical manual-work instrument that secures the fabric in order for it to be embroidered –, the portraits are presented as tacked, transitory and precarious identities. Therefore, Paulino's sewing is turned into critical writing and intervention as it formally exhibits a camouflaged meaning in the social sphere.⁴

There is a potent duality in Paulino's production: the subtlety of expressions, traces and stitches is opposed to the extremely painful and heavy themes. In an exceptionally insightful manner, the artist manages to both caress and slap at the same time, highlighting and questioning the conditions of Brazilian society. Aracy Amaral noted this expressive approach as early as the 1990s:

Her contribution, through an affective and singular visuality, immediately catches the eye for its expressive finesse, in the simultaneous incorporation of embroidery, crumpled pieces of fabric with multiple textures, and embroidery frames (1997), in which the image of the face – the "mirror of the soul", as someone said – is agressed, silenced, with the subtle violence of needle stitches, which is ironically the domestic work of women.⁵

As well as photography and embroidery, drawing is a constant practice in the artist's life and, in several moments, this served as an investigative resource, with which she gestates ideas, forms and poetics. The exhibition *Álbum de desenho* [Drawing Album] at Adriana Penteado Gallery in São Paulo, in 1997, focused on this element of Paulino's production, displaying an array of artworks which included the series *O útero de Leonardo* [Leonardo's Uterus] and *Models* [pp. 96–97], about which Amaral writes: