

PERTENCIMENTO SOCIAL E IDENTIDADE NAS PRODUÇÕES DE ROSANA PAULINO: UMA VISADA REFLEXIVA SOBRE A FOTOGRAFIA

**SOCIAL BELONGING AND IDENTITY IN THE WORKS OF ROSANA PAULINO:
A REFLECTIVE PERSPECTIVE ON PHOTOGRAPHY**

Linguística & Letras e Artes • 29/07/2026

REGISTRO DOI: [10.70773/revistatopicos/785166637](https://doi.org/10.70773/revistatopicos/785166637)

Livia Curvello Martins de Souza da Conceição¹

RESUMO

Este artigo pretende discutir como as produções de Rosana Paulino são eficazes contra a invisibilidade histórica das mulheres negras. Analisaremos os trabalhos *Parede da Memória e Assentamento*, ambos elaborados a partir de fotografias de corpos negros nas quais são pontuados a relação entre a arte, a ciência e a história da escravidão. Tais obras tencionam a materialidade visual dos arquivos, principalmente, de fotografias do século XIX, trazendo a superfície novas perspectivas e visadas às análises históricas desse acervo visual. Discutir a violência contra o corpo negro feminino invisibilizado, e enxergar o pespontar do afeto alinhavando as imagens é o que propõem o trabalho da artista Rosana Paulino nessas obras. A produção de Paulino quebra a violência de uma realidade excludente e desumanizada que, infelizmente, ainda se perpetua, e dá voz àquelas que continuam sendo silenciadas e têm seus pertencimentos sociais negados por parte da sociedade patriarcal segundo nos diz Djamila Ribeiro. Além disso, sua produção corrobora para que novas possibilidades de resignificação atravessem a história de vidas negras e produza profunda reflexão no meio social.

Palavras-chave: Rosana Paulino; Fotografia; Sutura; Afeto; Pertencimento social.

ABSTRACT

This article aims to discuss how Rosana Paulino's works effectively counter the historical invisibility of Black women. We will analyze the pieces *Parede da Memória* (Wall of Memory) and *Assentamento* (Settlement), both created using photographs of Black bodies that highlight the relationship between art, science, and the history of slavery. These works interrogate the visual materiality of archives—particularly 19th-century photographs—bringing new perspectives

and viewpoints to the historical analysis of this visual collection to the surface. Paulino's work in these pieces proposes a discussion on the violence inflicted upon the rendered-invisible Black female body, while also revealing the stitching of affection that binds the images together. Her work disrupts the violence of an exclusionary and dehumanizing reality—one that, unfortunately, persists—and gives voice to those who remain silenced and whose sense of social belonging is denied by patriarchal society, as noted by Djamila Ribeiro. Furthermore, her work fosters new possibilities for re-signifying Black lives and prompts profound reflection within society.

Keywords: Rosana Paulino; Photography; Suture; Affect; Social belonging.

1. INTRODUÇÃO

A história da arte, nos últimos anos, tem intensificado trabalhos que corroboram juntamente com os discursos contra-hegemônicos, trazendo importantes autores para valorizar obras que trabalham nessa direção, com vieses críticos contra desigualdades e discriminações, combatendo o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e todos os tipos de violências principalmente contra mulheres e os outros grupos subalternizados que se instalam na sociedade. Sendo “a memória um esquecimento escondido, uma proteção contra o esquecimento”, como lembra Andreas Huyssen (2000, p. 18), há que se trabalhar para reenergizar memórias que foram silenciadas por interesses econômicos, sociais, culturais e políticos na história da escravidão no Brasil. Ao longo da história brasileira não foi suficiente a assinatura da Lei Áurea, em 13 de abril de 1888, para extinguir o tratamento racista da sociedade, visto que ainda encontramos situações cotidianas de discriminações.

Que movimentos podem ser acionados para restabelecer os pertencimentos sociais e dar voz e visibilidade a quem teve ou tem cerceadas suas identidades? Lutar contra os apagamentos sociais por meio da arte tem sido a pauta principal da poética da artista paulistana Rosana Paulino (1967)². Uma estratégia intencional presente em boa parte da produção de Rosana Paulino é a utilização de fontes fotográficas para o resgate da memória proveniente de seus arquivos pessoais e de fotografias históricas que descendem de viés ideológico, calcadas nas experiências forenses que tinham por objetivo criar uma pseudociência. A relação da artista com a fotografia começa ainda na infância conforme ela própria conta, ao lembrar que gostava de brincar com uma caixa de fotografias de seus pais. A fotografia como memória crítica ganha protagonismo no trabalho da artista.

Os estúdios fotográficos, na segunda metade do século XIX, serviram de cenário para a construção de “*typos negros*” configurados como exóticos e ainda foram palco para repertórios iconográficos de corpos de homens e de mulheres negras. Entre os motivos para encenação das imagens estavam: o interesse em comercializar tais fotografias como *souvenirs* do exótico; a representação da mulher negra junto a crianças de família branca; e os estudos pseudocientíficos para normatizar a superioridade da etnia branca – para esta investigação, criou-se a tipologia forense da pose de frente, de costas e de perfil, em geral, de corpos nus. Sekula sublinha que a partir da segunda metade do século XIX os indivíduos passaram a ser avaliados com base na “superfície do corpo”, tendo a fisionomia e a frenologia como aspectos centrais na avaliação do caráter. Ou seja, os traços “externos” eram, então, compreendidos como sinais do “caráter interno” (Sekula, 1986, p. 10). Tal iconografia interessou a Paulino, que vem utilizando fotografias como um dos elementos

constituintes de suas obras, porém como denúncia do passado escravagista e opressor. Algumas imagens são utilizadas para valorizar as suas ancestralidades e para problematizar o tratamento que mulheres negras recebem na sociedade.

Na década de 1990, a artista protagonizou o debate sobre questões de raça e de gênero, pois além de enfrentar preconceitos por ser uma mulher negra, não via a cultura negra representada na arte. Paulino afirma: “olhava para a arte no Brasil e perguntava onde estão os negros, onde esta a cultura negra, onde estão as mulheres negras na sociedade brasileira? Eu ia nos museus e não me via representada ali.”³

2. A RECONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DA HISTÓRIA POR MEIO DA SUTURA

Figura 1. Rosana Paulino. Parede da memória. 1994/2015. Instalação: patuás em manta acrílica e tecido costurados com linha de algodão, fotocópia sobre papel e aquarela. 8 x 8 x 3 cm cada unidade. Dimensões da instalação variáveis. Acervo da Pinacoteca de São Paulo, 2018



A obra *Parede da Memória* de 1994⁴ é considerada a obra seminal de Paulino (figura 1). A artista faz uso de seu acervo pessoal de imagens e constrói, a partir de onze fotografias de família, um grande mural,

como um grande jogo da memória. As fotografias são reproduzidas sobre tecidos modelados em forma de pequenos patuás – um amuleto ligado às religiões de matriz africana, como o Candomblé –, que recebem o acabamento em fios de cor amarela ou preta (figura 2). A própria artista oferece suas impressões sobre o patuá - esse objeto de memória: "Quando eu era criança, tinha muita curiosidade de saber o que se escondia dentro do patuá. Eu não podia tocar no patuá, nem saber o que ele continha, porque só quem o faz pode saber o que ele contém" (Paulino, 2014). Nesta instalação, a artista oferece uma nova versão do álbum de família, apropriando-se de onze fotografias de seu arquivo pessoal, reproduzidas em escala menor e multiplicadas em amuletos que se repetem como uma brincadeira de criança.

Figura 2. Parede da memória (detalhe), 1994/2015. Instalação, patuás em manta acrílica e tecido costurados com linha de algodão, fotocópia sobre papel e aquarela 8 x 8 x 3 cm cada unidade aproximadamente. Dimensões variáveis da instalação. Acervo da Pinacoteca de São Paulo. Doação da Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC, 2018.



Fonte: cortesia da artista

A artista realiza uma desordem, tanto ao perturbar a estética do arquivo quanto ao alterar a prática do amuleto, oferecendo-nos sua superfície, não seu conteúdo, como suporte para os retratos de seus

parentes. As imagens impressas em preto em branco possuem interferência com aquarela, alternando cores do fundo e/ou das peças de roupas dos personagens.

Os elementos do universo têxtil são recorrentes na produção artística de Paulino; as linhas da costura que ao pespontar fazem o arremate de cada peça que variam entre amarelo e azul, utilizando o ponto caseado e dentre seus usos plásticos e conceituais, destaca-se a operação de costura como uma estratégia de sutura da História. Daquela parede uma multidão de olhos nos olham. Aquela parede nos ensina que não é mais possível desviar o olhar dessa questão crucial para um país como o Brasil, onde mulheres e homens negros não só enfrentam maior dificuldade de mobilidade social, como também carecem do direito à segurança, à vida e à memória.

A costura da sutura, que implica a ambivalência do gesto de atravessar (furar) violentamente um tecido e religar as partes fragmentadas através da junção da linha, reflete as contradições e tensões históricas que a artista representa em suas imagens.

Vale ressaltar que as fotografias desta obra são continuamente repetidas, por vezes editadas com diferentes cores e enquadramentos, numa tentativa de não deixar que ignoremos os sujeitos ali representados. Paulino já realizou a montagem desse trabalho com 1.300 peças, e em suas próprias palavras, “você ignora uma dessas pessoas na multidão, mas não ignora 1.300 olhos, 1.300 pares de olhos, em cima de você. Tem a questão da origem, de onde eu vim. (ANTONACCI, 2014). Ao evidenciar a história de sua família e escancarar o corpo domesticado, bem como as relações de poder explícitas e veladas, a artista acaba por se referir e trazer à tona a história traumática das populações negras no Brasil.

Rosana Paulino trata de questões relacionadas à sua origem humilde quando relaciona a costura à fase em que sua mãe costurava dias e noites consecutivas para pagar seus estudos e os de suas irmãs. Ao lidar com a costura em cada peça desse trabalho, a artista rememora afetos peculiares da relação materna e familiar, pensando no gesto do bordado como tarefa doméstica, feminina, artesanal. Rosana problematiza, ou melhor, ressignifica a própria materialidade, a técnica usada no processo criativo do seu trabalho artístico.

O uso do bordado, abrange uma série de provocações, Rosana retoma com ele, questões apresentadas pela pesquisadora Ana Paula Simioni.

O bordado é visto como um caso exemplar: arte feminina por excelência, é adequado a esse sexo por sua graça, encanto, domesticidade e, poderíamos dizer, "textilidade". A percepção social de que os objetos realizados em tecidos eram, "por sua natureza", frutos de atividades de mulheres e apropriados aos recintos domésticos era por demais difundida e arraigada, a ponto de penetrar inadvertidamente, e por isso mesmo com força, as crenças e práticas em vigor nos campos artísticos. Assim, as artes têxteis, mesmo em inícios do século XX, ainda encontravam-se indissociavelmente ligadas aos estigmas do amadorismo, do artesanato e da domesticidade. (SIMIONI, 2010, p.8)

O bordado, o jogo, os patuás, a memória. Tudo se interrelaciona e dialoga de forma intensa. Da sutileza à evidência da invisibilidade, do gesto doméstico à pluralidade coletiva, da unidade à multiplicidade e dinâmica dos olhares. O fio definitivamente tece muitas histórias, muitos afetos. Provoca.

A *Parede da Memória* permite que, a partir de um microcosmo de uma família negra de São Paulo, a família de Paulino, se pense em um objeto comum a todas as brasileiras e brasileiros: o álbum de família como lugar de memória afetiva. “Cada família constrói, através da fotografia, uma crônica de si mesma, uma série portátil de imagens que testemunha a sua coesão”, como constata SONTAG (1986, p. 18). É esse rito familiar de guardar memórias familiares que Paulino evidencia nesse trabalho. Trata-se de um trabalho pleno de simbologias. Um primeiro elemento a ser considerado é a configuração da montagem desse trabalho como uma galeria mural de protetores ancestrais, muito simbólica dos seus afetos, já que os retratos estão impressos sobre delicados tecidos em forma de almofadinhas. “O álbum de família reaviva a presença do passado, é o que dela sobrou”, na concepção de Susan Sontag; e, “uma pessoa sem álbum de família se sentiria sem passado”, aponta Deborah Chambers (apud KOUSTSOUKOS, 2010, p. 83).

A artista também escolhe elementos historicamente marcados como femininos (tecidos, linhas, costuras e descosturas) para atribuir à forma de sua obra elementos que acentuam seus significados. Ela considera isso uma forma de indicar suas origens, homenagear o trabalho maternal de uma costureira e materializar suas preocupações com questões de gênero, discriminação, violência e raça.

Apropriar-me do que é rejeitado e malvisto é uma oportunidade de refletir sobre a minha condição no mundo através do meu trabalho. Refletir sobre as questões de ser mulher, sobre as questões das minhas origens, gravadas na cor da minha pele, no formato do meu cabelo. Gritar, mesmo que por outras bocas impressas no tecido ou outros nomes na parede. Este tem sido o meu trabalho, o meu desafio, a minha busca. (Paulino, 1997)

3. PERTENCIMENTO SOCIAL POR MEIO DA RECONSTRUÇÃO

A questão da frenologia e da fisionomia citadas por Sekula remetem, novamente, a documentação visual do Brasil, particularmente a Louis Agassiz (1807-1873) e seu projeto eugenista. As poses básicas: vista frontal, lateral e de costas, sempre com os braços rentes ao corpo. Mais do que poses pseudocientíficas, as imagens revelam a importância do dispositivo fotográfico na construção do imaginário colonial sustentado pela hierarquização das diferenças culturais. Revela-se, sobretudo, num conjunto de posições socioestéticas que orientaram o realismo e o regime de verdade da fotografia (meio) e da foto (objeto) no intuito de estabelecer determinados conjuntos de valores condizentes com o projeto antropológico colonial inicial, interessado em coletar e catalogar as formas culturais visíveis.

As fotografias da coleção de Agassiz tinham por objetivo observar e registrar os escravizados para construir teorias sobre a hierarquia das raças a fim de promover a supremacia branca. As fotografias procuravam estabelecer uma tipologia das características físicas que

poderiam testemunhar a favor do que Agassiz desejava provar sobre atribuições discriminatórias em relação ao corpo negro. Fazendo uso das credenciais de objetividade da fotografia, tal abordagem “procurava evidências da inferioridade da raça negra em relação a branca – ‘evidências’ que poderiam também ajudar a sustentar e a justificar a referida ‘escravidão civilizada’ até um certo momento” (KOUTSOUKOS, 2010, p. 135).

A fotografia, mesmo sendo um dispositivo importante para registrar, pode, também, ser utilizada com viés ideológico, pois é o “produto resultante de relações de poder que pode se revelar porque trazem inscritas em sua superfície uma dada visão de mundo, uma dada concepção do feminino” (BELTRAMIN, 2013, p. 331). Raça e eugenia foram questões muito propagadas no século XIX, as quais tinham por alvo a opressão e a subordinação. Os corpos dos escravizados não lhes pertenciam, eram convertidos em mercadoria. Ao concordar com Susan Sontag (2003, p. 69) de que “as fotografias podem objetificar: transformar o fato ou pessoa em algo que se pode possuir...”, então, a utilização da imagem técnica funcionava, para os opressores, como mais um desejo de posse, de objetificação de um corpo que era visto como propriedade. Para Beltramim,

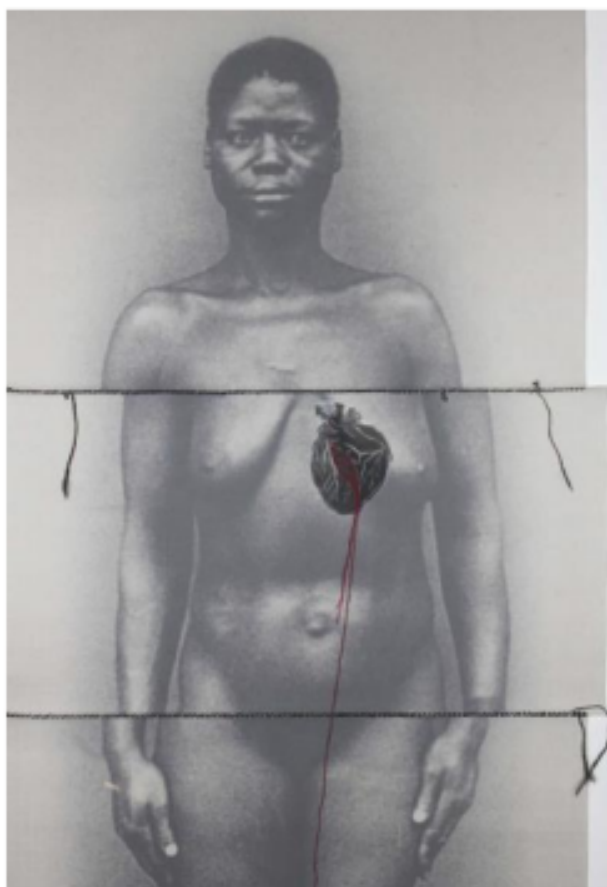
as fotografias dos negros nos registros etnográficos os despersonalizam. A particularidade de cada um se perde na série, onde todos representam um só, um único estrato social (...) O indivíduo era visto como uma coletividade de seres comuns, homogeneizados, dividindo a mesma cor de pele, os mesmos traços fisionômicos, a mesma nacionalidade. (BELTRAMIM, 2013, p. 160)

Para a obra *Assentamento* (2013), Paulino retoma um dos grupos de fotografias de Auguste Stahl de 1865 para o projeto de Agassiz (1807-1873) que se encontra hoje no Peabody Museum of Archeology and Ethnology de Harvard (em um bairro de Cambridge, aliás, que se chama Agassiz) (Ermakoff, 2004; 252) e que serviram de referência para Rosana ao abordar assuntos como pseudociência e racismo científico. A instalação é composta por três fotografias⁵, em tamanho natural, restaurando a sua dimensão humana, foram recortadas cada uma em cinco tiras e “suturadas” de modo irregular. Vale ressaltar que as imagens selecionadas remetem ao estupro, à perseguição, à crueldade, a domesticação e a aniquilação do corpo negro feminino. Pode-se pensar que tal irregularidade, segundo a artista, traz a “ideia de refazimento num país, numa cultura estranha, local desconhecido e ainda de escravidão (...) foi a maneira de eu mostrar o trauma dessa separação, a violência desse sequestro.”

As fotografias, na instalação, reproduzem o sistema classificatório das imagens etnográficas, de frente, de perfil e de costas. Se, como bem lembra Sontag (2003, p. 36), “as intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguira seu próprio curso...”, é

justo por outras lentes, que Paulino atribuiria novos significados para as fotografias de Stahl. Na fotografia frontal da mulher sem roupa (figura 3), Paulino sobrepõe sobre a imagem um coração pintado, como se estivesse fora do corpo, do qual escorrem fios vermelhos “de sangue”. Na fotografia de perfil (figura 4), ela introduz uma gravura de um nenê no útero, mas, novamente, como algo externo, transparente. Tais procedimentos estabelecem certa humanização e vida às imagens. Assim dota os corpos de subjetividades e humanismo e não como meros sistemas classificatórios de uma pseudociência. O próprio gesto do desenho sobre as imagens técnicas também se pode considerar como um fator humano que contrapõe a imagem gráfica da fotografia.

Figura 3. *Assentamento* (detalhe), 2013. Instalação, impressão digital sobre tecido, desenho, linóleo, costura, bordado, madeira, paper clay e vídeo. Tecidos: 180 x 68 cm cada; fardos de mãos: 120 x 80 x 75 cm; monitores: 23,2 x 5,4 x 17 cm; mãos: 35 x 10 x 9 cm cada; esteiras: 155 x 55 x 2,5 cm; palets: 120 x 80 x 16 cm; vídeo: *Mar Distante*, 22 min. Coleção Particular



Fonte: cortesia da artista

Figura 4. *Assentamento* (detalhe), 2013. Instalação, impressão digital sobre tecido, desenho, linóleo, costura, bordado, madeira, paper clay e vídeo. Tecidos: 180 x 68 cm cada; fardos de mãos: 120 x 80 x 75 cm; monitores: 23,2 x 5,4 x 17 cm; mãos: 35 x 10 x 9 cm cada; esteiras: 155 x 55 x 2,5 cm; palets: 120 x 80 x 16 cm; vídeo: *Mar Distante*, 22 min. Coleção Particular



Fonte: cortesia da artista

Tais imagens são associadas a feixes de braços humanos amarrados sobre estrados que compõem a instalação. Os estrados remetem aos suportes onde são colocadas mercadorias, o que leva a um comentário crítico, de como os corpos negros eram tratados como mercadorias (figura5). Assim, este trabalho questiona as práticas racistas do passado colonial que não somente expropriou identidades, como também massacróu os corpos, usando-os como força de trabalho. Como uma mulher negra, Grada Kilomba (apud RIBEIRO, 2021, p. 74) constata: “o racismo não nos deixa ser humanos (...) nos coloca fora da condição humana e isso é muito violento”.

Figura 5. *Assentamento* (detalhe), 2013. Instalação, impressão digital sobre tecido, desenho, linóleo, costura, bordado, madeira, paper clay

e vídeo. Tecidos: 180 x 68 cm cada; fardos de mãos: 120 x 80 x 75 cm; monitores: 23,2 x 5,4 x 17 cm; mãos: 35 x 10 x 9 cm cada; esteiras: 155 x 55 x 2,5 cm; palets: 120 x 80 x 16 cm; vídeo: Mar Distante, 22 min. Coleção Particular



Fonte: cortesia da artista

Susan Sontag (2003, p. 72) aponta que “as fotos traçam rotas de referência e servem como totens de causas... E as fotos ajudam a construir – e a revisar – nossa noção de um passado mais distante...” É justamente a isso que se propõe a obra *Assentamento* (2013), fazer uma revisão da atribuição de sentido ao corpo negro na história documental do Brasil. Esta produção reforça o fato de que aos mais de cinco milhões de africanos foram sequestrados, escravizados e transportados para uma terra sem pertencimento. Quando estava fazendo essa obra, Paulino disse que:

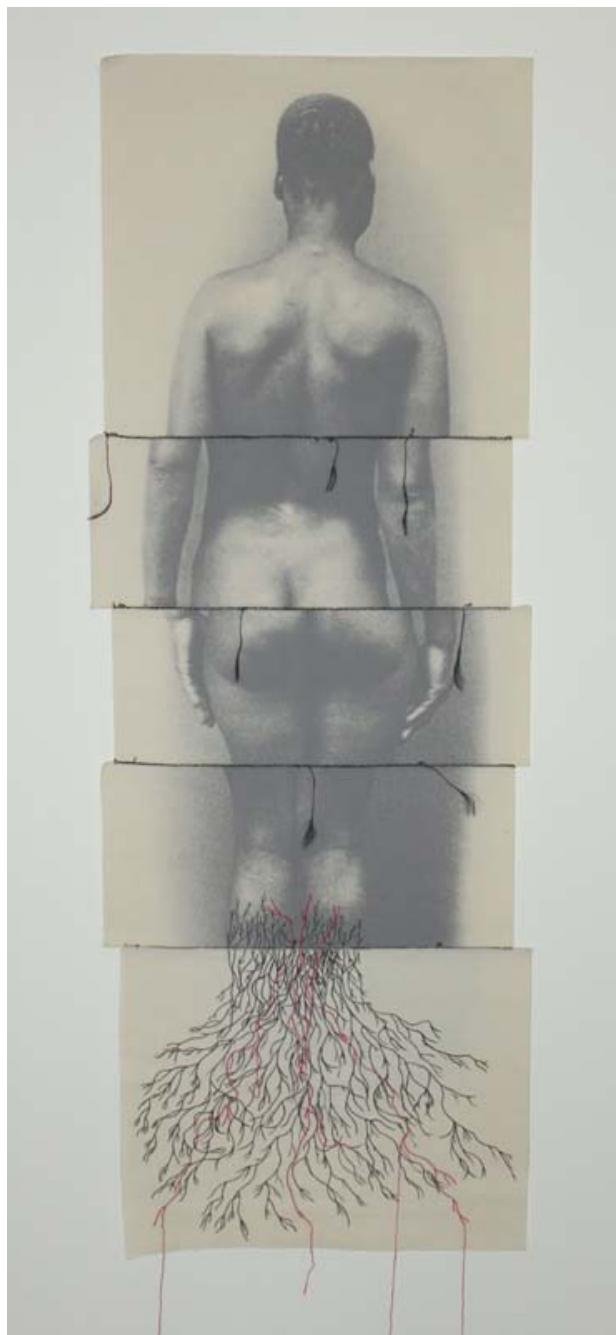
interessava-me a questão do trauma, estava pensando nas pessoas

que foram retirados dos seus ambientes, que foram escravizados e

que vieram para o Brasil, como era estar com sua família e, no dia

seguinte, ser sequestrado e jogado no porão de um navio. (PAULINO)⁶

Figura 6. Assentamento (detalhe), 2013. Instalação, impressão digital sobre tecido, desenho, linóleo, costura, bordado, madeira, paper clay e vídeo. Tecidos: 180 x 68 cm cada; fardos de mãos: 120 x 80 x 75 cm; monitores: 23,2 x 5,4 x 17 cm; mãos: 35 x 10 x 9 cm cada; esteiras: 155 x 55 x 2,5 cm; palets: 120 x 80 x 16 cm; vídeo: Mar Distante, 22 min. Coleção Particular



Fonte: cortesia da artista

Na fotografia da mesma instalação, sempre sem roupa, de costas (figura 6), a artista não costura a parte de baixo da fotografia, relativa à parte inferior da perna e aos pés e em seu lugar costura um tecido que possui uma costura de veios que lembram raízes que se ramificam, como se a retratada estivesse criando raízes. Apesar de ser submetido à escravidão, o negro conseguiu assentar sua cultura no país.

Os vídeos com imagens de mar registradas durante 24 horas, do amanhecer de um dia ao outro indicam o caminho obrigatório para

os africanos escravizados e o túmulo de todos aqueles que não chegaram ao outro lado do Atlântico. O fluxo migratório forçado da África para o Brasil, a diáspora africana (Hall 2003), criou comunidades transnacionais, a noção de família extensa, como uma rede de memorização ps-trauma. Então, esse “monumento” em forma de obra de arte, reúne elementos simbólicos e estticos que sensibilizam toda população negra no mundo e confirma a força desse povo ao reinventarem novas formas de pertencimentos sociais.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não há nos retratos dos escravizados a aderência de um determinado pertencimento social por terem seus corpos despídos e, portanto, sem o vestuário, já que, em um retrato tradicional de estdio, a roupa usada é “um ato de diferenciação, o vestir-se é essencialmente um ato de significação, pois afirma e torna visíveis clivagens, hierarquias, solidariedades de acordo com um código estabelecido pela sociedade” (FABRIS, 2004, p.37). Não há, portanto, a cultura da aparência. São retratos desumanos desprovidos de vida, despersonalizados e com emoções reprimidas. Se as subjetividades de corpos negros nus eram negadas em prol de uma tipologia racial, é na contramão disto que Rosana Paulino trabalha com a fotografia de Auguste Stahl, na obra *Assentamento*. A artista procura criar identidade para aquela mulher negra fotografada no século XIX para restituir uma situação o de pertencimento social de mulheres e homens negros. Neste sentido, pode-se ver como uma fotografia que carrega uma carga histórica pode ser, por meio da arte, rediscutida com um outro olhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

_____. Produção de Célia Maria Antonacci. Santa Catarina, 2014. Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/>. Acesso em: 23 nov. 2026.

Beltramim, Fabiana. Sujeitos iluminados. A reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr. Santa Catarina: Nova Letra & Editora, 2013.

FABRIS, Annateresa. Identidades Virtuais, uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte/MG: Editora da UFMG, 2004.

HUYSEN, Andreas. Seduzidos pela memória. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação. Rio de Janeiro: Cobogo, 2021.

KOUSOUTKOS, Sandra Sofia Machado. Negros no estúdio do fotógrafo. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

Legramante, N. (2023). A fotografia como dispositivo para discutir identidades invisibilizadas: Rosana Paulino. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2), 27(48).

PAULINO, Rosana; FELINTO, Renata. Violenta geometria. Revista Zum 19, **17. DE FEVEREIRO DE 2021**

PAULINO, Rosana. A mulher negra na arte. *Cultura*, 2015. Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/Rosana-Paulino-a-mulhernegra-na-arte>. Acesso em: 17 jul. 2026.

PAULINO, Rosana. Ateliê da artista: Rosana Paulino. Revista Bravo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ITdnSyqWv1A>. Acesso em: 23 nov. 2025.

PAULINO, Rosana. Diálogos ausentes, *Youtube*, 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7awdUzh9UVg>. Acesso em: 17 mai. 2026.

PAULINO, Rosana. Documentário realizado por Celia Antonacci por ocasião da Exposição da artista realizada na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, Brasil, 2018/2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uNEIJArBdKw>> Acesso em: 10 jun. 2026.

PAULINO, Rosana. Série Cada Voz, *Youtube*, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bfvxqWMfG7Q>. Acesso em: 17 jul. 2026.

PAULINO, Rosana. TPM / Arte / Negritude. *Revista Trip*, 2018. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/rosana-paulino-sentir-na-pele>. Acesso em: 17 jul. 2026

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SEKULA, Allan. The body and the archive. *October*, [s. l.], v. 39, 3-64, 1986. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778312>. Acesso em: 29 nov. 2025.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, SP, v. 2, n. 00, p. 1-20, 2010.

DOI: 10.20396/proa.v2i00.16429. Disponível
em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16429>. Acesso em: 18 jul. 2026

SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. Sao Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. Ensaio sobre Fotografia. Lisboa: Publicacoes Dom Quixote, 1986.

AGRADECIMENTOS

A autora agradece ao CNPq pelo apoio e incentivo à pesquisa, que contribuíram para a realização deste trabalho.

¹ Mestranda do curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ). Pesquisa a desumanização do corpo feminino em imagens do século XIX. E-mail: [acesse o artigo original para visualizar o e-mail](#). ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-3838-1796>

² Cursou Artes Plásticas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) entre 1991 e 1995, período em que também se dedicou à gravura no ateliê de restauro do Museu de Arte Contemporânea (MAC/USP) e na oficina de gravura do Museu Lasar Segall; doutora em Artes Visuais pela ECA/USP em 2011; fez uma especialização em gravura no *London Print Studio*, em Londres, em 1998; fez residência artística no Tamarind Institute da University of New Mexico, Estados Unidos (EUA), em 2012; foi bolsista no Bellagio Center, da Fundação Rockefeller, na Itália, em 2014. Participa da Bienal de Veneza de 2022.

³ PAULINO, Rosana. Série Cada Voz, Youtube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bfxqWMfG7Q>. Acesso em: 17 jul. 2026.

⁴ *Parede da memória* é uma instalação iniciada em 1994 e adquirida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2015.

⁵ Essas três fotografias estão reproduzidas no livro de George Ermakoff. *O Negro na Fotografia do Século XIX*.

⁶ PAULINO, Rosana. Diálogos ausentes, Youtube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7awdUzh9UVg>. Acesso em: 17 mai. 2026.

