

Estamos diante da imagem de outra mulher negra

*Here we are, looking at the image of
another Black woman*

Rodrigo Lopes*

Val Souza**

Recebido em
20/10/2025

Aprovado em
04/12/2025

*Rodrigo Lopes é arte/educador, pesquisador e curador. Doutorando e mestre em Arte e Educação pela UNESP e graduado em Comunicação Social pela UFC. Em sua pesquisa, investiga os usos e sentidos do álbum de família na arte e na educação. Integrou a equipe educativa da exposição Dos Brasis: Arte e Pensamento Negro. É membro do NUPE - Núcleo Negro de Pesquisa e Extensão e coordena o LAC - Laboratório de Arte Contemporânea.

**Val Souza é doutoranda em Artes pela UNESP, mestra em Dança pela UFBA e formada em Pedagogia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Participou de exposições no Teatro Municipal de São Paulo, no Instituto Tomie Ohtake e na Pinacoteca do Ceará. Foi selecionada pelo concurso Life Before Colonialism da PLACE for Africa, em parceria com o Instituto Goethe, Mannheim (2022). Em 2023, foi selecionada pelo programa Nova Fotografia do Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Sua obra foi publicada na revista *Foam Magazine* (2024).

Como citar:

Lopes Costa, R., & Pereira de Souza, V. . (2025). Estamos diante da imagem de outra mulher negra. *Imagem: Revista de História da Arte*, 7(2), 176-199. <https://doi.org/10.34024/ak33f574>

Resumo:

A partir da análise de três obras — *Olympia* (1863) de Édouard Manet, *Retrato de Madeleine* (1800) de Marie-Guillemine Laville-Leroux e *Vênus* (2022) de Val Souza — o ensaio apresenta possíveis contribuições dos marcadores sociais da diferença (como classe, raça e gênero) para a historiografia da arte, em especial, no estudo das representações do corpo negro feminino.

Palavras-chave:

Historiografia da Arte
Corpo Feminino Negro
Vênus

Abstract:

Based on the analysis of three artworks — *Olympia* (1863) by Édouard Manet, *Portrait of Madeleine* (1800) by Marie-Guillemine Laville-Leroux and *Vênus* (2022) by Val Souza — this essay explores the potential contributions of social markers of difference (such as class, race, and gender) to art historiography, particularly in the study of representations of the Black female body.

Keywords:

Art History
Black Female Body
Venus

Estamos diante da imagem de outra mulher negra

Os Salões de Paris, organizados pela Academia Real de Pintura e Escultura na França, eram o principal palco para a consagração de artistas e suas obras no século XIX. A seleção de certas obras para os salões conferiam status de prestígio e sucesso profissional às pintoras e pintores. O Salão de Paris era a exposição oficial de arte francesa da época (hoje denominada “pintura acadêmica”) e exercia grande poder na própria definição de arte.

Sancionada pelo governo da França, a Academia tinha grande influência na aceitação e no sucesso de um(a) artista. Um dos pressupostos defendidos pela instituição é a ideia de que a arte deveria retornar perpetuamente a um certo passado idealizado, situado no período clássico na Grécia, a fim de se reinventar para o presente. As obras selecionadas para o Salão eram consideradas “oficiais”, ou seja, representativas do estilo nacional através do julgamento feito por uma comissão de artistas e críticos ligados à Academia.

A pintura acadêmica valorizava aspectos específicos numa obra de arte como a precisão do estudo anatômico, o uso da perspectiva e a representação realista do corpo humano. Através dessa rigidez formal e técnica, as(os) artistas acadêmicas(os) se preocupavam em garantir um acabamento impecável para suas obras. Havia um esforço para dominar o que fizeram seus mestres e superá-los, abordando temas históricos, mitológicos e religiosos, no intuito de transmitir certos valores morais e culturais. Nesse recorte da história ocidental da arte, há uma longa tradição do nu feminino. Tema recorrente, tanto na pintura quanto na escultura, e que costumava ser retratado com certa idealização formal.

As obras acadêmicas utilizavam o nu, por exemplo, como forma de expressar noções de graça e beleza, refletindo uma visão idealizada do corpo feminino. É nesse contexto que *Olympia* (1863) de Édouard Manet e *Retrato de Madeleine* (1800) de Marie-Guillemine Laville-Leroulx foram produzidas. A partir dos estudos feitos por pesquisadoras(es) como Timothy. J. Clark, Anne Lafont e Saidiya Hartman, em diálogo com a obra *Vênus* (2022) de Val Souza, esse ensaio discute como os marcadores sociais da diferença (como classe, raça e gênero) podem contribuir para a historiografia da arte, em especial, no estudo das representações do corpo negro feminino.

Quem é Olympia?



Figura 1: Painel de imagens composto por *Olympia* (1863) de Édouard Manet; *Nascimento de Vênus* (1863), de Alexandre Cabanel; *Vênus de Urbino* (1534) de Ticiano; *Crianças no Jardim das Tulherias* (1862) e *Retrato de Laure* (1862-1863), de Édouard Manet

Fonte: Google Imagens

Feche os olhos e imagine (ou isso é recordar?) a *Olympia* de Manet. O que você vê em sua mente? Uma mulher? Qual a cor dela? Como ela está em pose? Ela está lhe entregando algo? Flores? Seios? Um mistério? Agora, abra os olhos. Você viu o gato preto? Sentiu um cheiro ruim? (Brody, 2001, p. 95).

O século XIX foi marcado por diversos movimentos artísticos que desafiaram as convenções acadêmicas, como o Realismo e o Impressionismo. Uma das obras mais emblemáticas dessa tensão é *Olympia* de Édouard Manet: uma pintura a óleo sobre tela feita em 1863, que retrata uma mulher nua, deitada em uma cama, olhando diretamente para o(a) espectador(a). Reclinada em uma *chaise longue*, ela está nua e seu corpo é pálido, com pernas curtas. Abaixo dela, lençóis brancos estão amarrotados desordenadamente. Chinelos de seda azul-claro e branca pendem escandalosamente de seus pés sujos. Uma orquídea está presa acima de sua orelha,

em seus cabelos ruivos.¹

Ela veste apenas joias, um par de brincos de pérola e uma pulseira de ouro nos pulsos. O uso de tais adornos, assim como o próprio título, teriam oferecido pistas sobre sua profissão: *Olympia* era considerado um nome comum para prostitutas da época. Atrás da figura titular, vemos uma mulher negra completamente vestida. Ela se aproxima da protagonista do quadro com um buquê de flores. Talvez, um presente de alguém. *Olympia* parece não se importar. Ela olha para fora da tela, em direção a nós, espectadoras e espectadores, com um olhar de confiança inescrutável. Deitada em um ambiente luxuoso, a mulher modesta, pálida, e provocativa, parece cansada. Com os dedos abertos no sexo reservado ao seu amante, ela esconde e parece convidar para se aproximar. Parece querer nos perguntar algo.

Segundo o historiador da arte Timothy J. Clark (2004, p. 374), a pintura foi exibida pela primeira vez no Salão de Paris em 1865 (dois anos depois da sua produção) e provocou uma torrente de indignação pública, zombaria e violência: espectadores indignados tentaram perfurar a tela com seus guarda-chuvas e a pintura teve que ser pendurada novamente, em um canto alto e distante, fora de alcance. *Olympia* foi recebida com indignação pela maioria do público e da crítica da época, que a consideraram obscena, ofensiva, vulgar e chocante.

Paris passava por grandes transformações sociais e culturais. A industrialização e o crescimento urbano alteravam a vida cotidiana, e a sociedade parisiense estava cada vez mais dividida entre a alta burguesia e a classe trabalhadora. A protagonista da tela de Manet, Victorine Meurent, era uma jovem que posou para diversos artistas e que posteriormente seguiu carreira como pintora. No quadro, a representação simbólica de ideias e conceitos morais, se apresenta em camadas, onde os sentidos literal e figurado se articulam.

O nu como tema foi exaustivamente utilizado pelos pintores nos salões, como *Nascimento de Vênus* (1863) de Alexandre Cabanel.² Em termos de composição, Manet teria se inspirado nas representações do corpo nu feminino reclinado, bem como em representações da deusa Vênus que remontam à época romana. Uma

1 Entendemos que a descrição detalhada de uma obra de arte é fundamental, considerando que na maioria das vezes nós somos apresentadas(os) à obras de arte por meio de reproduções fotográficas. Isso interfere na leitura da imagem e na percepção das pinceladas, rasuras e outros detalhes da obra, uma vez que as reproduções “planificam” a imagem para apresentá-la em melhor qualidade.

2 Há uma vasta bibliografia sobre a arte no século XIX, que demonstra como o nu se torna um tema central na produção dos artistas, sobre isso ver Clark, T. J. (2004). *Pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores* (J. G. Couto, Trad.). Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1984) e Mainardi, P. (1993). *The end of the salon: Art and the state in the early Third Republic*. Cambridge University Press.

das referências mais diretas utilizadas por Manet foi *Vênus de Urbino* (1534) de Ticiano, uma cena sensual, erótica e idealizada do corpo feminino.

Olympia, por outro lado, coloca o sexo como comércio em primeiro plano: o título que também dá nome à protagonista, era considerado um dos trinta e cinco sobrenomes comuns para prostitutas (particularmente, as que viviam em Paris naquela época).³ A atribuição do título parecia intensificar uma certa ideia de explicitidade na obra, contribuindo para seu impacto nesse contexto. A pintura também foi defendida por um grupo de artistas e intelectuais vanguardistas liderados por Émile Zola, que viram nela uma representação corajosa e realista da vida moderna parisiense (Clark, 2004, p. 72) .

A obra é hoje considerada um marco na história da arte, abrindo caminho para o Impressionismo e outros movimentos modernos. *Olympia* é considerado o quadro fundador da modernidade no livro *A pintura da vida moderna* (2004) escrito pelo historiador da arte T. J. Clark. O autor analisa as transições políticas que ensejaram nas mudanças geográficas e sociais em Paris para, posteriormente, compreender como essas renovações foram transfiguradas para o âmbito artístico. A partir dessa compreensão, o autor conduz sua análise sobre a *Olympia* de Manet, na qual o autor demonstra como a noção de classe transparece na obra por meio do tratamento dado à nudez (Clark, 2004, p.184)

Aos olhos de Manet, *Vênus* se tornou uma prostituta, desafiando o espectador com seu olhar calculista. A obra se afasta do acabamento suave e romântico, optando por formas planas e um esquema de cores de alto contraste, uma maneira de explicitar o tema da prostituição. *Olympia*, então, desafiava a tradição da arte acadêmica ao apresentar uma prostituta, em vez de uma figura mitológica ou histórica, em uma pose de nu. Dinheiro, corpo e propriedade se articulam num contrato visível-invisível: você pode olhar para *Olympia*, mas não pode tocá-la. Um prazer voyeurístico.

Enquanto Clark baseia sua análise do quadro na categoria da classe social, a historiadora da arte Griselda Pollock (2008) elabora sua análise a partir da categoria de gênero. Em sua abordagem, Pollock questiona uma certa tradição da história

³ Ainda que *Olympia* fosse um nome de prostituta bem conhecido, o nome, por si só, não é decisivo — e as mulheres francesas abençoadas com os outros 34 nomes naquela lista infame certamente não eram todas prostitutas. Outros nomes comuns para prostitutas em Paris na década de 1860 incluíam Catherine, Victorie, Thérèse, Marguerite, e nomes “exóticos” como Fleur de Rose ou Fleur de Lys. É importante notar que, como é o caso de muitas prostitutas na época, a maioria usava nomes artificiais para se proteger ou para criar uma persona mais atraente para os clientes, esses nomes eram parte de uma estratégia para se diferenciarem e criarem um nome artístico. Por isso, nos interessa a investigação formal e dos símbolos, um gesto de decodificar esse conjunto de pequenas pistas deixadas pelo pintor.

da arte que costuma negligenciar a presença das mulheres e privilegiar os homens e suas obras. Desafiando essa narrativa, a historiadora propõe uma análise mais abrangente que inclui a perspectiva feminina e a influência de artistas mulheres.

Pollock (2008, p. 182) utiliza a obra de Manet para elaborar suas críticas à história da arte tradicional, em particular, questionando a maneira como a mulher é retratada e como a dinâmica de gênero e poder se manifesta nessas pinturas. Ao retratar um nu feminino de maneira realista, algo incomum na representação de mulheres na arte europeia, Manet insere a prostituição como categoria. A Paris da época era uma cidade onde a prostituição era comum, mas também carregada de preconceitos e moralismos. Ao retratar uma prostituta de forma tão direta, o pintor desafiava tais preconceitos e discutia o papel dessas mulheres na sociedade parisiense (Pollock, 2008, p. 132).

O longo debate sobre a modernidade de *Olympia* reside na forma como a pintura rompeu radicalmente com a tradição artística acadêmica. Historiadoras(es) da arte como T. J. Clark (2004), Therese Dolan (2004), Griselda Pollock (2008), Jennifer De Vere Brody (2001), Nancy Locke (2003) e David J. Getsy (2022), ampliam a fortuna crítica da obra ao articular as categorias de gênero, raça e classe em suas análises. A questão não é só de representar uma prostituta, pois muitos artistas o fizeram — ela era um tema recorrente. A questão é desnudar o comércio na carne, marcar a classe social no corpo, incluir uma mulher ativa e uma obra “inacabada”.

Em parte dessas pesquisas, suas análises se esforçam em retirar o quadro do lugar da prostituição, talvez numa certa ânsia de liberdade desse corpo feminino branco. Entretanto, ao fazerem isso, perdem a oportunidade de expandir as leituras a partir de certos signos que passam despercebidos ou são considerados irrelevantes. A orquídea no cabelo e o gato preto⁴ são elementos que adicionam camadas de sensualidade à pintura e nos permitem investigar as condições para que a imagem da protagonista se configure como prostituta.

Ao observar a composição da pintura, podemos reconhecer duas mulheres. Em primeiro plano, a protagonista: uma mulher branca reclinada. Em segundo plano, a figurante: uma mulher negra que segura o buquê de flores. O que sabemos sobre a segunda mulher é seu nome era Laura, uma modelo que posou para Manet em duas outras pinturas, *Crianças no Jardim das Tulherias* (1862) e *Retrato de*

4 A associação visual entre a flor e a vagina é comum, em parte, por representarem partes sexuais/reprodutivas (planta/pessoa). No caso do gato preto, temos uma questão de tradução: em francês, a palavra *chatte* (no feminino) significa “gata” e, em contexto informal, também pode ser utilizada para se referir à vagina.

Laura (1862-1863). Ignorada por mais de 150 anos, a mulher negra da pintura de Manet tem atraído novas abordagens da história da arte que procuram entender a presença dessa figura na Paris moderna de Manet.

Desde o começo do tráfico atlântico, as mulheres negras têm sido representadas pelo imaginário ocidental como sexualmente atraentes, fisicamente repulsivas, promíscuas e domésticas assexuadas. Essa amálgama de clichês conflitantes articulam visões deturpadas de raça, classe, gênero e sexualidade. Não à toa, um tema persistente da produção de artistas negras tem sido a criação da própria imagem revisando criticamente esses estereótipos.⁵

Dos *carte-de-visite*⁶ às pinturas, a maioria das imagens de pessoas negras produzidas na época as retratavam de maneira exótica, romantizada ou etnográfica. Em outras palavras, uma tentativa de capturar um certo “tipo”. Entretanto, Manet parecia mais interessado em apresentar Laure como uma mulher negra moderna em Paris. A presença daquela figura negra também servia como um poderoso emblema da sexualidade “primitiva”, uma das ficções que buscavam legitimar visões coloniais acerca de sociedades não-ocidentais (Brody, 2001, p. 98).

No artigo *Black Cat Fever: Manifestations of Manet's Olympia* [A febre do gato preto: Manifestações da *Olympia* de Manet] (2001), a pesquisadora Jennifer De Vere Brody articula as categorias de raça e gênero para enfatizar a presença negra na obra, deslocando de leituras e interpretações mais conhecidas (como o olhar masculino e a nudez da mulher branca), Para ela, as representações artísticas do século XIX, também podem ser pensadas como símbolos de resistência e emancipação, ampliando nossa leitura sobre as imagens.

Olympia escancara esse mundo moderno. Por um lado, a inserção de uma

5 No artigo *O corpo feminino da negrura* (1996), a poeta e dramaturga Leda Maria Martins analisa um recorte da produção poética e ficcional de escritoras negras brasileiras e como produzem novas referências para o corpo feminino negro na literatura brasileira. Para ela, há três modelos de ficcionalização que sintetizam a influência das convenções machistas e racistas, a saber, a mãe preta, a empregada doméstica e a insinuante mulata. No contexto norte-americano, a historiadora da arte Lisa E. Farrington faz uma análise sofisticada da produção artística de mulheres afro-americanas desde a escravidão aos anos 2000. No livro *Creating their own image: The History of African-American Women Artists* (2005), ela afirma que, tanto na cultura popular como nas belas artes, a maternidade, o sexo e o poder também sintetizam três modelos de representações das mulheres negras: a assexuada Mamãe (*Mommy*), a carnal Jezebel e a imperial Matriarca (*Matriarch* ou *superwoman*).

6 Segundo o portal Brasileira Fotográfica (2016): “A troca de cartes de visite – cartões de visita fotográficos – foi um dos grandes modismos da segunda metade do século XIX e deu origem a outro modismo: os álbuns de fotografia. E foi a febre do retrato fotográfico, por sua vez, que solidificou a fotografia no Brasil e no mundo. Os *cartes de visite* eram trocados entre amigos, familiares e colecionadores, que com eles se confraternizavam. Conferiam ao fotografado um certo status social e, muitas vezes, continham dedicatórias e eram datados. A fotografia tornava-se, assim, parte da vida do homem moderno.” Atualmente, existem câmeras instantâneas que produzem fotos com formato similar, como os modelos das empresas Polaroid e Fujifilm.

mulher negra na pintura explora a mentalidade colonialista de uma França que recentemente havia abolido a escravidão.⁷ Por outro, vale notar como as relações sociais podem ser lidas a partir desta presença, nesse caso, como uma mulher negra poderia se tornar modelo e sobreviver nesses ambientes artísticos. Laura tornou-se objeto de crescente interesse nas últimas décadas, à medida que historiadoras(es) passaram a considerar a presença de figuras negras na arte ocidental.

Ao observar a composição da pintura nota-se que a mulher negra pode ser lida como parte do cenário. Mas ao pensar as questões sociais e culturais da época, a pintura de Manet nos ajuda a interpretar as mudanças sociais e raciais na Paris da época, onde a classe trabalhadora estava se transformando. No ensaio de Lorraine O'Grady, *Olympia's Maid: Reclaiming Black Female Subjectivity* [A empregada de *Olympia*: Reivindicando a subjetividade negra feminina], ela argumenta que as imagens de pessoas negras parecem robóticas, sem vida, como se fossem feitas para desaparecer (1994, p. 3) Se o olhar confrontador de *Olympia* é frequentemente visto como o ápice do desafio ao patriarcado, o olhar opositor (hooks, 2019) da criada é ignorado.

O contraste entre a negrura de Laure e a brancura de *Olympia*, é o ponto crucial que pode borrar a maneira como enxergamos as imagens de pessoas negras. Isso porque, pouca ou nenhuma atenção foi e é dada ao papel crucial de sua presença. Como a presença desse borrão negro foi ignorada dentro dos debates de uma Paris modernista por tantos anos? Como essa estrutura persistente de invisibilidade não nos afetaria? O corpo não-branco foi tornado opaco por um olhar vazio, uma espécie de mistério.

Se Manet rejeitou uma abordagem acadêmica da pintura que valorizava o atemporal e o eterno, *Olympia* incorpora, para escândalo de seus(suas) espectadores(as), uma noção de mundo moderno como um lugar repleto de incertezas e novidades. A obra não é apenas uma pintura sobre a prostituição, mas também um retrato complexo da sociedade parisiense do século XIX, o que a torna um marco na história da arte moderna. Isso nos conduz a perguntas essenciais: O que permanece vivo nessas imagens? O que elas silenciam? E, sobretudo, o que ainda emana delas que é capaz de interpelar o agora?

7 Na França, o processo foi complexo e prolongado, com a abolição sendo reversível e os direitos dos libertos não totalmente garantidos de imediato. A “primeira abolição” aconteceu em 1794 através de um decreto da Revolução Francesa, motivado pelos levantes nas colônias, como a Revolução Haitiana. Em 1802, Napoleão Bonaparte reintroduziu a escravidão nas colônias, pressionado pelos proprietários de terras (latifundiários) a fim de restaurar a economia colonial. A abolição definitiva acontece apenas em 1848 por pressão dos movimentos abolicionistas, num contexto de instabilidade política que impulsionou a abolição final, com o decreto de Victor Schoelcher.

Quem é Madeleine?



Figura 2: Paine de imagens composto por Retrato de Madeleine (1800) de Marie-Guillemine Laville-Leroux, Portrait of Citizen Jean-Baptiste Belley (1797) de Anne-Louise Girodet de Roussy-Trioson, Madame Charles-Louis Trudaine (1791-1792) de Jacques-Louis David, L'Âme de la République (1794) de Antonie Jean-Gros e La Fornarina (1518-1519) de Rafael

Fonte: Google Imagens

Uma jovem negra, de pele marrom realçada por delicadas sombras escuras, está elegantemente sentada numa poltrona estofada em tecido verde, na qual repousa um xale azul. Ela tem uma aparência surpreendentemente doce, contrastando com um pescoço altivo e um corpo vigoroso, de musculatura finamente definida. A jovem usa um brinco de argola na orelha direita, enquanto uma das pontas do turbante branco torcido, enrolado na cabeça, pende do lado esquerdo do rosto, realçando a beleza excepcional da jovem africana das colônias (Lafont, 2022, p. 11).

Não sabemos exatamente onde e quando ela foi pintada ou onde aconteceram as sessões de pose. A informação que temos é que a pintura pode ter sido feita em Paris ou em Anjou, entre 1798 e 1800 (Lafont, 2022). O brinco na orelha direita, a posição das mãos e o seio desnudo são outras características que compõem a

imagem dessa mulher negra. A postura digna e ereta com a qual a jovem nos olha de volta configura uma nova imagem de africanidade construída tanto pela pintora quanto pela modelo.

O quadro em questão é *Retrato de Madeleine* pintado por Marie-Guillemine Laville-Leroux⁸ e apresentado pela primeira vez no Salão de Paris em 1800. Embora sua primeira participação tenha acontecido em 1791, mas é com esta pintura, considerada sua obra-prima, que estabelece sua reputação. Considerada uma das primeiras representações modernas do corpo feminino negro, a pintura integra um conjunto raro de obras produzidas por mulheres que integram o acervo do Museu do Louvre. Não à toa, é um dos quadros escolhidos para aparecer no clipe *Apeshit* lançado por Beyoncé e Jay-Z (The Carters) em 2018.⁹

Adquirida em 1818, o título da obra inicialmente era *Portrait de négresse* [Retrato de uma negra], depois foi intitulada *Portrait d'une femme noire* [Retrato de uma jovem negra] e em 2019, devido à exposição *Le modèle noir, de Géricault à Matisse* [O modelo negro, de Géricault à Matisse] realizada no Museu d'Orsay, a obra foi rebatizada de *Portrait de Madeleine*.¹⁰

O ponto é que as pesquisas feitas até o momento tinham como foco a intenção artística, o contexto da primeira abolição da escravidão na França (1794-1802), a recepção parisiense e as críticas dos Salões de Arte. Como fazer uso dessa farta historiografia e propor uma nova abordagem do quadro? Essa é a discussão central feita pela historiadora da arte Anne Lafont no livro *Uma africana no Louvre*.¹¹ Para a autora, a tarefa de um(a) historiador(a) da arte seria fazer um deslocamento, uma mobilidade (Lafont, 2020, p. 17): da pintora para a modelo, da intenção para a vida da imagem, de 1800 para o século 19, de Paris para o Atlântico Negro.¹²

8 Marie-Guillemine Laville-Leroux (França, 1768-1826) foi uma pintora francesa conhecida por seu estilo neoclássico. Seu sobrenome de casada era Benoist.

9 Para o pesquisador Kaciano Gadelha, a presença de Beyoncé e Jay-Z no museu, espaço historicamente associado à narrativa moderna da história da arte, não seria apenas uma releitura ou apontamento de lacunas do cânone europeu, mas performa algo que assombra, que desperta a grande arte do seu sono (Gadelha, 2025).

10 *Négresse* é um termo em francês que significa “negra”, “mulher negra”, “escrava”, “criada” e “garrafa de vinho tinto”. É importante notar que seu uso pode ser considerado ofensivo a depender do contexto em que é utilizado. Em alguns casos, a palavra *négresse* foi usada de forma pejorativa ou para reforçar estereótipos raciais.

11 Anne Lafont é historiadora da arte, pesquisadora e professora na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), em Paris. Integrou o comitê curatorial da exposição *Le modèle noir – de Géricault à Matisse*, no Musée d'Orsay, em 2019. Publicado no Brasil pela Bazar do Tempo em 2022, o livro é uma adaptação de uma conferência apresentada no Instituto Warburg em 2018 e posteriormente em universidades e galerias de arte. Seu título original é *Portrait of the African Woman from Atlantic to Mississippi: A New Topography of the Art of Enlightenment* [O retrato da mulher africana do Atlântico ao Mississippi: Uma nova topografia da arte iluminista]. A edição brasileira também conta com uma entrevista com a autora feita pela curadora Amanda Carneiro.

12 O livro apresenta uma linha do tempo com as principais pesquisas feitas sobre o quadro. Depois do livro *Un*

O que podemos aprender sobre uma pintura quando, ao invés de focar na intenção de quem a fez, especulamos sobre quem posou e sobre sua história? A descoberta do nome vem da pesquisa feita por Marianne Lévy em 2018. É nesse estudo que também encontramos a informação de que a modelo era doméstica do cunhado da pintora, Auguste Alexandre François Benoist-Cavay, cuja família residia em Guadalupe desde 1790 até seu retorno à França. Auguste era administrador de Guadalupe desde 1798 e funcionário do Ministério da Marinha.¹³

A pintora e sua irmã chegaram a estudar nos ateliês de Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, retratista oficial de Maria Antonieta e da família real, e de Jacques Louis David, retratista oficial de Napoleão Bonaparte e seu governo (Lafont, 2022). Embora a moral institucional (e o risco de encontrar com rapazes) em breve as impediria de frequentar o pequeno ateliê reservado no Louvre, outro motivo contribuiu para interromper temporariamente a sua produção artística: o apoio à família real lhe renderia alguns anos de vida na clandestinidade (Lévy, 2018; Lafont, 2022), durante a Revolução Francesa (1789-1799).

Colega de ateliê, Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson também foi aluno de David em meados de 1780. Além de *La Fornarina* [Retrato de uma jovem] (1518/1519) de Rafael Sanzio e *L'Âme de la République* [Alegoria da República] (1794) de Antoine Jean-Gros, *Portrait of Citizen Jean-Baptiste Belley* [Retrato de Jean Baptiste-Belley] pintado por Girodet também faz eco na obra de Marie-Guillemine e integra esse conjunto de antecessores da obra.¹⁴ Belley foi o primeiro deputado negro da Convenção (assembleia nacional que dirigiu a França durante o período do Terror, entre 1792 e 1795), eleito em 1793 para representar a ilha de São Domingos, colônia francesa do Caribe (território que se tornaria independente em 1804 e que hoje conhecemos como Haiti).

Embora pareçam próximos no que diz respeito a uma representação digna

élève de David escrito por Marie-Juliette Ballot em 1914, um estudo pormenorizado só foi publicado em 2000 por Helen Weston em *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover: La Ville - Leroux Portrait de Negresse and the Signs of Misrecognition*. Além desses trabalhos, temos *The Black Model: The Female Form in the History of Western Art* de Mechthild Fend (2001), *Liberté, égalité, Exclusion. Femmes peintres en Révolution (1770-1804)* de Marie Joséphe Bonnet (2012) e *Marie-Guillemine Laville-Leroux et les siens. Umne femme peintre de l'Ancien Régime à la Restauration* de Marianne Lévy (2018).

13 Também conhecido como “Caribe francês”, Guadalupe é um conjunto de ilhas localizadas no leste do Caribe que são consideradas como território ultramarino da França, processo que teve início com a colonização francesa em 1653.

14 Para a professora e pesquisadora Alecsandra de Oliveira, o resgate da história de Madeleine feito por Lafont não só a dignifica, como insere o quadro num debate mais amplo da história da arte francesa, ao evocar tanto a relação de proximidade entre modelo e artista como a relação com pinturas importantes como *Madame Charles-Louis Trudaine* (1794) de Jacques-Louis David (Oliveira, 2025).

de pessoas negras, em termos de estilo e período, cada artista defendia uma posição política diametralmente oposta à outra. Enquanto a família Benoist era defensora das colônias escravistas e da prosperidade que lhes proporcionavam, Girodet apoiou a Revolução regicida. Na perspectiva da pintora e sua família, os danos econômicos e comerciais causados pelas restrições do tráfico negreiro transatlântico não contrabalanceavam com o destino de africanas(os) escravizadas(os) (Lévy, 2018).

Para a historiadora, uma obra de arte não deve ser reduzida ao seu aspecto visual, mas percebida também como um entrelaçamento de vontades e projeções individuais/coletivas situadas num contexto social e histórico específico (Lafont, 2022, p. 17). Na sua releitura, ao invés de seguir o projeto tradicional da história da arte (focada na obra e na escala nacional), sua análise parte da história colonial da França e considera a circulação dessas imagens em escala imperial sob três aspectos: *corpo erótico*, *corpo nutridor* e *corpo vestido*.

No desejo de “africanizar” a seminudez, Lafont inscreve a aparição do seio na representação dos usos do corpo por mulheres negras no processo de emancipação do sistema imperial. É nesse sentido que podemos ver, implicitamente, não a figura mitológica da Amazona, mas sim a figura da *signare* ou da crioula *placée*. *Signares* (ou senhoras) eram mulheres mestiças residentes na ilha de São Luís e outras partes da costa senegalesa desde o século XVII. Descendentes de africanos e europeus, elas pertenciam a classes sociais e raciais intermediárias, autônomas e ricas que conseguiram tirar proveito da variedade de relações interracialis transatlânticas, diferente dos vínculos contratuais relacionados à “escravidão sexual e ao estupro praticado nas plantações” (Lafont, 2022, p. 28).

Na vasta iconografia das *signares*, encontramos uma certa repetição: enquanto o amontoado de tecidos indica o status social elevado da modelo, os seios parcialmente à mostra revelam sua condição de escravizada. Embora não haja informação a respeito de laços mantidos entre Madeleine e Benoist-Cavay, vale ressaltar que as relações interracialis entre senhores e escravizadas(os) era algo corrente. Assim, pensar a figura de Madeleine como corpo erótico, envolve inscrever o seio de Madeleine numa tradição africana e diaspórica de uso do corpo como instrumento de conquista do mundo, neste caso, na situação assimétrica em que a modelo se encontra diante da família da artista.

À essa dimensão erótica, a historiadora acrescenta uma dimensão nutridora ao seio desnudo, dessa vez a partir de outra figura icônica: a ama-de-leite. Retratadas

em quadros como *Ama com criança no colo* (s.d.) de autoria desconhecida, *A negra* (1923) de Tarsila do Amaral e *Mãe Preta* (1922) de Lucílio de Albuquerque, as amas foram mulheres africanas escravizadas que, ao se tornarem mães, eram alugadas ou vendidas para cuidarem da casa e dos filhos de famílias escravocratas. Num contexto em que o aleitamento materno era a única atividade sensual pública autorizada entre pessoas brancas e negras, elas realizavam uma atividade fundamental no contexto colonial.

Entretanto, é importante comentar que Madeleine não trabalhou como ama-de-leite: na árvore genealógica da família Benoist-Cavay, não consta que o casal para quem trabalhou teve filhos (Lafont, 2022, p. 40). Pelo menos, não oficialmente. Nesse caso, pensar a figura de Madeleine como corpo nutridor mobiliza a discussão da ideia de raça no contexto colonial, evidenciando a situação de intimidade vivida por diferentes comunidades étnicas que coabitavam nas plantações, apesar dos esforços legais para tentar coibir as relações sexuais entre senhores e escravizadas.

O terceiro e último aspecto são as roupas cujas cores remetem às três cores que caracterizam a República Francesa, a saber, azul, branco e vermelho. A composição que veste Madeleine se aproxima do traje vestido por Belly no quadro pintado por Girodet: é a Revolução Francesa se inserindo na pintura. Pensar a figura de Madeleine como um corpo vestido passa por considerar também a dimensão atlântica que remetido pelo turbante que cobre sua cabeça e pelo simbolismo das cores: o tecido azul escuro encostado na cadeira faz referência à guiné, valiosa moeda de troca do comércio transatlântico utilizada entre Inglaterra, Holanda e França com os diversos entrepostos africanos (Lafont, 2022, p. 46-47).

Para a historiadora, “ao observar as diversas formas que os retratos de mulheres negras assumiram no contexto atlântico, é possível constituir um corpus que se revela como fonte e recursos necessários para o conhecimento da vida africana nas colônias” (2022, p. 15). Em sua abordagem, Anne Lafont demonstra brilhantemente como modelos africanas participaram na produção da sua imagem num contexto imperial caracterizado por uma estrutura de poder assimétrica.

Quem é Vênus?



Figuras 3 e 4: Vênus (2022), Val Souza. Vista e detalhe da obra na exposição Entre Nós: Dez Anos de Bolsa ZUM/IMS na Pivô (SP) em 2023.

Fonte: Site do Instituto Moreira Salles

Rastros, sinais, indícios, vestígios, abreviaturas. Um paraíso barulhento e vibrante ou um território selvagem pronto para ser invadido, desbravado, conquistado, penetrado, explorado. Uma grande extensão selvagem repleta da selvageria oculta que precisa ser civilizada. Território material histórico visual. Minha sensualidade te incomoda? É porque eu danço como se tivesse um diamante entre as pernas e você impávido desbravador tropeça procurando uma maneira de explorar e invadir. Não temo os meus desejos, eles me dão vigor capaz de recusar a impotência do estado como o auto apagamento e a negação. Você me olha. Você me deseja. E espera o momento de invadir minha fortaleza. Meu brilho te incomoda? Meu atrevimento te perturba? Séculos se passaram até que pudesse falar minha própria língua. A minha boca destila mel e é tão macia quanto azeite. Você pode me riscar da História ou me marcar com suas mentiras amargas e distorcidas lançadas ao ar. Pode tentar me esmagar, mas ainda assim, como as ondas do mar, eu vou me levantar (Souza, 2024).

Laure, Madeleine, Harriot, Sara, Joanna, Rachel, Linda. Ela tem vários nomes e pode ser encontrada em qualquer lugar do mundo atlântico. A casa do senhor, o bordel, o laboratório, o quarto, a jaula, o ateliê de pintura: todos os lugares se revelam os mesmos e em todos ela é chamada de Vênus. Seu destino é compartilhado com o de centenas de milhares de outras garotas que ninguém se preocupou em lembrar o nome ou registrar o que ela disse (e o que deixou de dizer).

A história ocidental da arte, esse arquivo tal como conhecemos, promove uma política visual onde Vênus e suas imagens aparecem incontáveis vezes transitando entre desejo e repulsa, maravilhosidade e abjeção. Na historiografia europeia, o conceito clássico de arquivo se refere a um conjunto de documentos do “passado”, previamente selecionados, que representavam a “verdade” sobre um momento histórico e estariam depositados em um “lugar” específico, onde o acesso e a interpretação são regulados por uma autoridade “legítima”.¹⁵

O arquivo determina, em parte, o que pode ser dito sobre o passado. Considerando que essas imagens povoam nossos meios imagéticos e “se constituem, em grande parte, de ecos, repetições e reproduções a partir do consumo das imagens presentes no grande repositório” (Baitello, 2005, p. 54), o arquivo não fornece uma descrição elaborada dessas mulheres, mas cataloga as declarações que as mantém na sala da necropsia. Por isso, é importante buscar outros registros.

¹⁵ No livro *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, o filósofo Jacques Derrida se dedica a desconstruir esse conceito a partir da Psicanálise, afirmando a inseparabilidade entre lembrar e esquecer (Derrida, 2001).

Quais as possibilidades criativas oferecidas pelas lacunas, ausências e silêncios nos arquivos e registros históricos? Se não basta expor o escândalo, há algo novo que podemos apresentar a partir desse mesmo arquivo? É possível associar essas imagens de mulheres negras que não à escravidão e à opressão? E se nos dedicássemos à libertar essas mulheres da reencenação da violência? O que é beleza e como ela foi definida ao longo do tempo? Como artistas, educadoras(es), pesquisadoras(es) e historiadoras(es), qual é o nosso papel diante dessas imagens?



Figura 5: Estudos sobre Vênus #1 (2020-2022, da série Vênus), Val Souza.

Fonte: Site do Instituto Moreira Salles.

Essas são algumas das perguntas que acompanham a artista Val Souza. Desde 2015, ela tem se dedicado à *Vênus*, pesquisa iconográfica de mulheres negras composta por uma coleção de mais de 5 mil imagens que abrangem desde o século 18 ao 21. Ao aproximar e combinar imagens de diferentes contextos (retiradas de álbuns de família, livros, revistas, jornais, sites e redes sociais), a artista revisa criticamente os modos de representação de mulheres negras ao longo da história. Para o curador Thyago Nogueira, a artista “invocou Ninas e Beyoncé, Zezé e Todynho - um exército de mulheres dispostas a ofuscar clichês com o brilho da sua existência” (2020, p. 43).

A artista investiga a ideia de beleza a partir dessas imagens de mulheres negras, que oscilam entre a maravilhosidade e a abjeção. Um dos desdobramentos

da sua pesquisa é a série *Estudos sobre Vênus* (2020-2022), um conjunto de autorretratos feitos com câmeras Polaroid e Instax, conhecidas por seus registros instantâneos: a foto pode ser vista segundos após o clique. Um diário visual que mostra momentos íntimos e cotidianos. Neles, a artista se fotografa repetindo poses que remetem à ideia de beleza, gestos que se repetem e sobrevivem no tempo.

Além de instalações, séries fotográficas e performances, a produção de fotolivros também integra o corpo de trabalhos da artista, como *Movimento 1 - Fascinação* (2023).¹⁶ O subtítulo é inspirado no quadro *Fascinação* (c. 1904) de Pedro Peres. A tela mostra uma cena que se passa no interior de uma casa: uma menina negra aparece de pé encostada na parede, observando uma boneca branca sentada sobre uma cadeira. O que chamava a atenção daquela pequena menina?

Parte significativa das críticas referentes ao quadro foca na criança negra, que aparece vestida em tons rosados, uma roupa modesta e desalinhada. Seu olhar fixo na boneca é comumente interpretado como se estivesse “fascinada” pela boneca que faz referência à própria experiência da infância vivida por crianças brancas. Ao colocar duas figuras que simbolizam posições sociais distintas no mesmo espaço, a obra tensiona a imagem do Brasil que surgia com a abolição da escravidão.

Ao invés de uma narrativa apaziguadora, o contraste entre a boneca branca (um objeto inanimado que simbolizaria uma posição social de prestígio na sociedade brasileira) e a menina negra (uma criança que simbolizaria uma posição social inferior) evidencia a persistência da desigualdade racial e social. O título funciona como uma ironia: talvez, não se trate de uma criança “fascinada” por um brinquedo realista ou de uma criança negra que inveja uma infância branca, mas de olhar criticamente para uma sociedade onde a sobrevivência da escravidão ainda podia/pode ser vista no cotidiano.

16 Esse fotolivro integra a trilogia *Movimentos de Vênus* (2023-) no qual a artista elabora sua pesquisa através de publicações. *Movimento 1 - Fascinação* (2023), produzido em parceria com o pesquisador Rodrigo Lopes, foi premiado na Convocatória de Fotolivros ZUM/IMS em 2023. Em 2025, participou da exposição *Espelho interior: fotolivros e o autorretrato contemporâneo* com curadoria de Miguel del Castillo e sediada na Biblioteca de Fotografia do Instituto Moreira Salles (SP).



Figuras 6 e 7: Painel de imagens composto por Fascinação (c. 1904) de Pedro Peres e Movimento 1 - Fascinação (2023, da série Movimento de Vênus) de Val Souza.

Fonte: Google Imagens e site do Instituto Moreira Salles.

O uso de reproduções de obras de arte, bem como de autorretratos e fotos de família é uma característica recorrente na sua prática.¹⁷ Essa combinação de imagens de diferentes repertórios também aparece no fotolivro. Com projeto gráfico assinado por Rodrigo Lopes, o fotolivro tem uma estrutura remanescente de um livro infantil e está organizado em duas partes complementares. Inspirada pela contação de histórias, a primeira seção combina desenhos e frases que, em sequência, narram uma lembrança da mãe da artista:

Aqui está uma bacia...

Esta é a água caindo...

Aqui embaixo tem dois pés de coco...

Deste lado há duas mulheres lavando roupa...

As mulheres viram uma coisa se mexendo perto dos pés de coco e decidiram ir lá ver o que era.

Mas, quando elas voltaram, fizeram outro caminho, diferente de quando elas tinham ido.

Então elas olharam e disseram: “Ah, já sei o que é!”.

É um patinho se coçando... (Souza, 2022).

Quando criança, a mãe da artista costumava brincar de desenhar e contar histórias, como um jogo de adivinhação. Ao folhear as páginas, acompanhamos esse diálogo através de uma série de desenhos em que vemos uma imagem se formar. O que começa como uma simples forma arredondada, aos poucos, se transforma na imagem de um “patinho se coçando”, semelhante à adinkra Sankofa, símbolo que integra um conjunto de ideogramas do povo Ashanti (Gana) e que nos ensina que devemos retornar ao passado para compreender o presente. Embora sua mãe desconhecesse a herança africana desse símbolo, a memória ainda estava guardada no seu corpo.

A segunda seção combina autorretratos da série *Estudos sobre Vênus #1* (2020-2022) com um recorte da pintura *Fascinação* (c. 1904). Em cada dupla de páginas, a menina negra se repete, porém, ela não observa mais a boneca branca e sim a imagem de outra mulher negra: Vênus. Esse diálogo entre pintura e fotografia evidencia o fantasma de Vênus que reaparece em representações do corpo feminino negro de diferentes contextos históricos, articulando o interesse pela autorrepresentação com a história da colonização.

17 Em 2020, Val Souza foi contemplada com a Bolsa ZUM/IMS com o projeto *Vênus*, dando continuidade à sua pesquisa e articulando diferentes fontes e arquivos de instituições fotográficas.

No ensaio *Em nossa glória: Fotografia e vida negra*, a teórica e ativista feminista bell hooks argumenta que qualquer discussão teórica sobre o lugar do visual, com o fazer artístico, na vida negra precisa levar em consideração o papel da fotografia, em especial, as fotos pessoais (hooks, 2024, p. 7-8). No Brasil, quando falamos em famílias negras e indígenas, não é incomum que a relação com esse arquivo (e com a própria imagem) seja marcada por certa ambivalência. Dos cartões-de-visita nos retratando de forma exótica/desumana às dificuldades de acesso aos meios de produção e conservação de imagens, a fotografia tem seu papel na construção de um certo imaginário (violento e infeliz) sobre pessoas não-brancas. O álbum de família, então, funciona como um “arquivo branco”, ou seja, um arquivo marcado pelo trauma colonial (Costa, 2022).

Através dessas imagens, é possível compreender a construção social e histórica da identidade negra, além do impacto dos marcadores sociais da diferença na nossa relação com a arte. Ao recriar sua genealogia fotográfica, articulando fotos pessoais e imagens da história da arte, a artista nos possibilita entrar na história sem palavras, sugere um meio de nos proteger contra as perdas e violências do passado.

Estamos diante da imagem de outra mulher negra

No ensaio *Vênus em Dois Atos*, a professora Saidiya Hartman discute os limites e as possibilidades do trabalho com arquivos ao contar a história de Vênus — figura que conecta as histórias de mulheres negras em contextos espaciais e temporais distintos (Hartman, 2020, p. 13). Na tentativa de fabular uma narrativa que não reencena a violência, ela recorre aos arquivos para recuperar os vestígios da vida de duas garotas negras a bordo de um navio negreiro. Entretanto, o que ela encontra não são lembranças afetuosas ou descrições elaboradas sobre suas vidas, mas documentos (administrativos, fiscais, pessoais) situados no contexto colonial que tentam reduzi-las à condição de objeto (de compra, venda e desejo) (Hartman, 2020, p. 14-15).

Ainda que inscritas em lógicas coloniais e racistas, a representação de corpos negros femininos, como vemos em *Olympia*, *Retrato de Madeleine* e *Vênus* desafiam leituras convencionais de subordinação das retratadas. Embora o contexto de produção seja caracterizado por relações de dominação, o enigma evocado por essas imagens (e a maneira como se conectam ao mito clássico de Vênus), também nos possibilita entrever gestos de presença, agência e resistência.

Ao articular as categorias de classe, raça e gênero (bem como outros marcadores sociais da diferença), as obras de arte podem ser inseridas dentro de um contexto pictórico mais amplo, favorecendo investigar as inscrições da experiência africana nos campos artístico e estético ocidentais.

Podemos imaginar que essas abordagens críticas lidam com a história da arte como *arquivo* — ou seja, não um repositório “neutro” de documentos, mas sim um dispositivo de memória e poder que atua ativamente na produção de sentidos. Sobre os corpos de Laure, Madeleine e Vênus encontramos discursos que as aprisionam, seja pelo silêncio imposto nos arquivos, pelo apagamento das memórias ou pela fixação em narrativas que as reduzem à condição de objeto ou vestígio de morte. Considerar a história da arte como um *arquivo vivo*, envolve transformar seu funcionamento, refletir sobre como se determina o que merece ser preservado, contado ou visibilizado, e o que permanece oculto, apagado ou marginalizado no imaginário coletivo.

Referências

- Baitello, N. (2005). Incomunicação e imagem. In N. Baitello, M. Contrera, & J. Menezes (Orgs.), *Os meios da incomunicação*. Annablume.
- Brasiliiana Fotográfica. (s.d.). *Cartões de visita – Cartes de visite*. <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=3873>
- Brody, J. (2001). Black cat fever: Manifestations of Manet’s “Olympia”. *Theatre Journal*, 53(1), 95–118.
- Clark, T. J. (2004). *Pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores* (J. G. Couto, Trad.). Companhia das Letras.
- Costa, R. L. (2022). *Álbum de família na arte/educação: Matéria de ficção* (Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”). <http://hdl.handle.net/11449/238744>
- Oliveira, A. (2025). Lições de “Uma negra africana no Louvre”. *Jornal da USP*. <https://jornal.usp.br/articulistas/alecsandra-matias-de-oliveira/licoes-de-uma-africana-no-louvre/>
- Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana*. Relume Dumará.
- Dolan, T. (2004). Review of *Manet and the Family Romance* by N. Locke & *Manet Manette* by C. M. Armstrong. *Woman’s Art Journal*, 25(1), 39–44. <https://doi.org/10.1080/00437800410001656888>

org/10.2307/3566497

Farrington, L. (2005). *Creating their own image: The history of African-American women artists*. Oxford University Press.

Gadelha, K. (2025). *O tremor dos vivos* (L. Dilacerda & R. Lopes, Orgs.). LAC Editora.

Getsy, David J. How to Teach Manet's *Olympia* after Transgender Studies, *Art History*, Volume 45, Issue 2, April 2022, Pages 342–369, <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12647>

Hartman, S. (2020). Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, 23(3), 12–33. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>

hooks, b. (2019). O olhar opositor: Mulheres negras espectadoras. In b. hooks, *Olhares negros: Raça e representação* (S. Borges, Trad.). Elefante.

hooks, b. (2024). *Em nossa glória: Fotografia e vida negra* (R. Lopes, Trad.; R. Bredariolli & V. Souza, Rev.). Academia.edu. https://www.academia.edu/105243425/Em_nossa_gl%C3%B3ria_Fotografia_e_vida_negra

Lafont, A. (2022). *Uma africana no Louvre*. Bazar do Tempo.

Lévy, M. (2018). *Marie-Guillemine Laville-Leroulx et les siens: Une femme peintre de l'Ancien Régime à la Restauration (1768–1826)*. L'Harmattan.

Locke, N. (2003). *Manet and the family romance*. Princeton University Press.

Mainardi, P. (1993). *The end of the salon: Art and the state in the early Third Republic*. Cambridge University Press.

Martins, L. (1996). O feminino corpo da negrura. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, 4, 111–121. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.4..111-121>

O'Grady, L. (1994). Olympia's maid: Reclaiming Black female subjectivity. In J. Frueh, C. Langer, & A. Raven (Orgs.), *New feminist criticism: Art, identity, action*. https://lorraineogrady.com/wp-content/uploads/2015/11/Lorraine-OGrady_Olympias-Maid-Reclaiming-Black-Female-Subjectivity1.pdf

Pollock, G. (2008). *Vision and difference: Feminism, femininity and the histories of art*. Routledge.

Souza, V. (n.d.). *Val Souza*. Instituto Moreira Salles. <https://ims.com.br/titular-colecao/val-souza/>

Souza, V., & Nogueira, T. (2020). Atualizando Vênus. *Zum*, 23, 48.

Souza, V. (2024). *Val Souza*. Prêmio PIPA. <https://www.premiopipa.com/val-souza/>

Instituto Moreira Salles. (2025). *Espelho interior: fotolivros e o autorretrato contemporâneo* [Exposição]. IMS Paulista. <https://ims.com.br/exposicao/espelho-interior-fotolivros-e-o-autorretrato-contemporaneo/>