

CAPÍTULO 3

A COR DA PELE NÃO É RÓTULO: MEMÓRIA E PERTENCIMENTO NA REPRESENTAÇÃO DOS CORPOS NEGROS NA OBRA DE PYETRO HENRIQUE

Milene Silva de Sá Correa

<https://lattes.cnpq.br/9142295901849829>

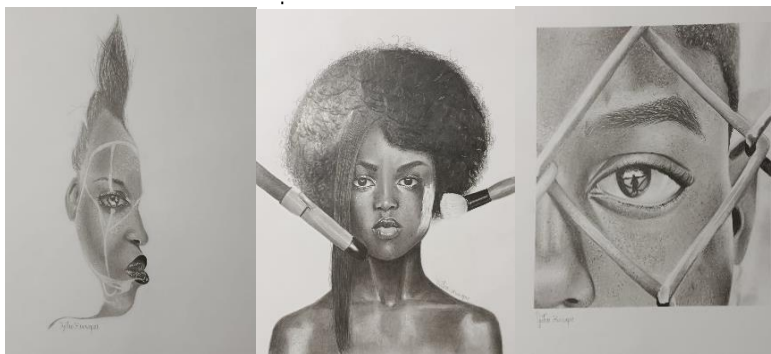
<https://orcid.org/0009-0007-9153-3353>

Professora e Pesquisadora na área de Educação e Cultura

EE. João Rodrigues Fernandes – Auriflama/SP

Artista Plástico - Pyetro Henrique Gazola Cassemiro

Estudante da EE. João Rodrigues Fernandes – Auriflama/SP



RESUMO

Este artigo analisa a representação dos corpos negros na produção artística de Pyetro Henrique Gazola Cassemiro, estudante da EE João Rodrigues Fernandes, em Auriflama (SP), problematizando a cor da pele como marcador social historicamente associado à marginalização e ressignificando-a como território simbólico de memória, história e pertencimento. A partir de abordagem qualitativa, de caráter bibliográfico e analítico-interpretativo, o estudo examina três obras produzidas em grafite sobre papel, investigando elementos formais como composição, enquadramento, textura, gradação tonal e centralidade do olhar articulados às dimensões simbólicas da identidade negra. Fundamentado nas reflexões de Fanon (2008), Hall (2006), hooks (2019), Mbembe (2018) e Almeida (2019), o trabalho sustenta que a obra analisada constitui uma prática estética de resistência, deslocando o corpo negro da condição de invisibilidade histórica para a afirmação como sujeito narrativo e agente de enunciação. Conclui-se que a produção amplia o debate contemporâneo sobre arte e identidade, reafirmando a cor da pele não como rótulo classificatório, mas

como expressão de memória coletiva, ancestralidade e construção histórica de pertencimento.

PALAVRAS-CHAVE: identidade negra; representação artística; memória cultural; pertencimento; arte contemporânea.

INTRODUÇÃO

A representação do corpo negro na história da arte ocidental e brasileira constitui um campo marcado por disputas políticas, epistemológicas e estéticas profundamente atravessadas pela colonialidade. A tradição iconográfica moderna europeia e seus desdobramentos no contexto brasileiro contribuíram para consolidar um regime visual que frequentemente posicionou sujeitos negros em condição periférica, exotizada ou subalternizada, reiterando hierarquias raciais historicamente estruturadas. A arte, nesse processo, não operou como espaço neutro de expressão, mas como instância de produção simbólica dessas hierarquizações.

Fanon (2008) demonstra que, na modernidade colonial, o corpo negro foi capturado por um processo de racialização que o transformou em “epiderme racializada”, isto é, superfície visível sobre a qual se projetam estereótipos e estigmas. A pele converte-se, assim, em marcador social que antecede e condiciona a subjetividade, fazendo com que o sujeito negro seja percebido prioritariamente como corpo racializado antes de ser reconhecido como sujeito histórico.

No contexto brasileiro, essa dinâmica articula-se ao que Almeida (2019) denomina racismo estrutural, sistema histórico que organiza desigualdades sociais, econômicas e políticas a partir da hierarquização racial. Tal estrutura manifesta-se não apenas por práticas explícitas de discriminação, mas também pela naturalização de ausências e silenciamentos nos campos cultural e artístico.

Contudo, produções artísticas contemporâneas têm tensionado esse legado. Conforme Hall (2006), identidades não constituem essências fixas, mas construções históricas em permanente negociação. A arte torna-se, nesse cenário, campo de disputa simbólica no qual representações podem tanto reproduzir quanto desestabilizar regimes de poder.

É nesse horizonte que se insere a produção de Pyetro Henrique, estudante da EE João Rodrigues Fernandes, em Auriflama (SP), cujos retratos em grafite sobre papel, produzidos no contexto escolar, colocam o rosto negro no centro da narrativa visual, enfatizando a textura da pele e a intensidade do olhar. O problema que orienta esta pesquisa consiste em compreender de que modo essa produção reconfigura dispositivos históricos de racialização no campo da representação artística.

Parte-se da hipótese de que sua obra opera como prática estética de resistência, reinscrevendo a pele negra não como marca de subalternização, mas como território simbólico de memória, ancestralidade e pertencimento.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A pesquisa adota abordagem qualitativa, de caráter bibliográfico e analítico-interpretativo. Foram selecionadas três obras produzidas em grafite sobre papel no contexto escolar, escolhidas a partir da recorrência temática na centralidade do rosto negro e da exploração tonal da pele como elemento compositivo estruturante.

A análise desenvolveu-se em dois níveis complementares:

1. **Análise formal**, considerando composição, enquadramento, construção tonal, textura, incidência de luz e inserção de elementos geométricos;
2. **Interpretação simbólica**, articulando os aspectos formais ao referencial teórico sobre identidade, representação, racialização e colonialidade do olhar.

O referencial teórico fundamenta-se principalmente em Fanon (2008), hooks (2019), Mbembe (2018), Hall (2006) e Almeida (2019), permitindo estabelecer interlocução entre estética, política e memória histórica.

A constituição do corpo negro como objeto de visualidade na tradição ocidental está intrinsecamente vinculada à consolidação do projeto colonial moderno e à construção de hierarquias raciais que se inscreveram não apenas nas estruturas políticas e econômicas, mas também nos regimes de representação. A produção imagética europeia, especialmente a partir da expansão colonial, participou da elaboração de um imaginário racializado no qual o sujeito negro era frequentemente situado na periferia da composição, associado à alteridade, à servidão ou à exotização. Nesse contexto, a visualidade não operava como mera descrição do mundo, mas como dispositivo de produção de diferença.

Fanon (2008) analisa esse processo ao afirmar que o corpo negro, na modernidade colonial, torna-se “epiderme racializada”, isto é, superfície visível sobre a qual se projetam medos, fantasias e estereótipos construídos pelo olhar branco. A experiência da racialização antecede a subjetividade, pois o indivíduo negro é interpelado primeiramente como corpo marcado pela cor da pele, antes de ser reconhecido como sujeito histórico. O olhar colonial fixa, reduz e transforma a multiplicidade da experiência humana em categoria pré-determinada.

Tal regime escópico organiza relações de poder. A centralidade do olhar como mecanismo de controle visual estabelece assimetria entre quem observa e quem é observado. O corpo negro foi historicamente posicionado como objeto de contemplação, classificação e administração simbólica. Essa lógica visual participa do que Mbembe (2018) descreve como gestão colonial dos corpos, na qual a racialização opera como tecnologia de dominação.

Entretanto, o olhar pode também converter-se em instrumento de subversão. Hooks (2019), ao desenvolver o conceito de “olhar opositor”, argumenta que o ato de olhar de volta constitui gesto político de resistência. Em contextos nos quais sujeitos negros foram historicamente interditados de encarar literal e simbolicamente a hegemonia branca, devolver o olhar implica

recusar a passividade imposta. O olhar opositor tensiona a assimetria visual e transforma o campo da representação em espaço de disputa simbólica.

Nas obras analisadas de Pyetro Henrique, observa-se enquadramento fechado e frontalidade acentuada, com supressão de elementos narrativos secundários. O rosto ocupa posição central no plano pictórico, eliminando hierarquias compositivas que releguem o sujeito à margem. Essa escolha formal produz efeito político: ao concentrar a imagem no rosto, o artista enfatiza a singularidade da expressão e a potência comunicativa do olhar.

Do ponto de vista técnico, as áreas de maior contraste tonal concentram-se na região dos olhos. A incidência luminosa direcionada, aliada ao aprofundamento das sombras nas cavidades orbitais, cria foco de tensão visual que conduz o espectador ao encontro ocular com o retratado. A densidade do grafite intensifica a pupila como ponto de ancoragem da composição. Tal estratégia formal gera efeito de interpelação direta, deslocando o observador da posição de contemplação passiva.

Interpretativamente, essa centralidade do olhar pode ser compreendida como gesto de reciprocidade ética. O sujeito representado não se apresenta como objeto silencioso; ele observa, questiona e confronta. Há, nesse encontro visual, uma inversão simbólica da lógica descrita por Fanon (2008): se, na experiência colonial, o negro é aprisionado pelo olhar do outro, aqui o olhar é devolvido, instaurando relação menos hierárquica.

O desenho, portanto, deixa de reiterar a lógica da objetificação e passa a operar como dispositivo de afirmação subjetiva. A frontalidade e a fixidez do olhar não produzem rigidez identitária, mas presença. O retratado não solicita reconhecimento; afirma existência.

Desse modo, o gesto estético de Pyetro Henrique não apenas representa o corpo negro, ele o reposiciona no campo da visibilidade. Ao transformar o olhar em eixo estruturante da composição, o artista tensiona tradições visuais que historicamente relegaram sujeitos negros à condição de figura secundária. A imagem passa a funcionar como espaço de afirmação ontológica, no qual existir visualmente converte-se também em existir politicamente.

A PELE COMO MEMÓRIA, ARQUIVO E INSCRIÇÃO HISTÓRICA

Mbembe (2018) argumenta que a modernidade colonial instituiu uma política de classificação dos corpos na qual a raça se tornou princípio organizador da vida social. Nesse processo, o corpo negro foi convertido em território de inscrição do poder, submetido a dispositivos que regulavam mobilidade, trabalho e existência. A pele, elemento imediatamente visível, passou a operar como marcador biopolítico, campo no qual se projetaram hierarquizações e mecanismos de controle.

A racialização não se limitou à categorização; ela produziu subjetividades. Fanon (2008) demonstra que o sujeito negro é confrontado com a experiência de ser reduzido à epiderme, capturado por um olhar que

antecede sua própria consciência. A pele transforma-se em signo que precede o sujeito, comprimindo sua humanidade à condição de diferença visível.

A contribuição de Grada Kilomba (2019) aprofunda essa discussão ao compreender o corpo negro como arquivo vivo do trauma colonial. Para a autora, o colonialismo não pertence apenas ao passado histórico; ele persiste como estrutura psíquica e discursiva que se reinscreve nos corpos racializados. O trauma é reiterado na linguagem, nas representações e nos mecanismos de silenciamento. O corpo negro carrega, assim, marcas não apenas físicas, mas simbólicas e narrativas, constituindo espaço de memória coletiva.

Nesse sentido, a pele pode ser entendida como dimensão material na qual se condensam historicidades. A repetição de discursos coloniais, conforme aponta Kilomba (2019), transforma sujeitos negros em “Outros” permanentes, aprisionados em narrativas que os antecedem. A visualidade participa desse processo ao reiterar imagens que reduzem a negritude à tipificação.

Na tradição visual ocidental, essa lógica frequentemente resultou na homogeneização cromática da pele negra, representada como massa uniforme e indistinta. Tal simplificação formal não é neutra; ela ecoa o apagamento das singularidades e a negação da complexidade subjetiva. Ao reduzir nuances, a imagem reforça processos de generalização racial.

Em contraste com esse histórico de redução, a obra de Pyetro Henrique realiza movimento de reinscrição simbólica. Ao trabalhar em grafite, meio monocromático que exige elaboração tonal minuciosa, o artista desloca a discussão da cor para o campo da luminosidade, da textura e da profundidade. A escala de cinzas, longe de neutralizar a diferença, evidencia sua complexidade.

Observa-se domínio técnico na construção de camadas sobrepostas de grafite, variações sutis de pressão e uso estratégico do esfumado. A preservação do branco do papel nas zonas de maior incidência luminosa produz pontos de brilho que sugerem vitalidade epidérmica, enquanto as sombras modelam volumes e criam densidade. A pele emerge como campo visual marcado por transições graduais entre luz e sombra.

No plano interpretativo, essa complexidade formal pode ser compreendida como gesto de reapropriação do “arquivo corporal” descrito por Kilomba (2019). Se o corpo negro foi historicamente transformado em suporte de narrativas coloniais impostas externamente, o desenho reinscreve essa materialidade como espaço de produção simbólica. A pele deixa de funcionar como signo fixado pelo olhar colonial e passa a constituir campo de elaboração estética.

A noção de corpo como arquivo implica reconhecer que a epiderme concentra camadas de historicidade, traumas, resistências e continuidades ancestrais. A exploração minuciosa das gradações tonais pode ser lida, no

âmbito desta análise, como metáfora visual dessa estratificação histórica, tensionando apagamento e afirmação.

Além disso, ao produzir luminosidade na pele negra, o desenho tensiona simbolicamente associações históricas entre negritude e obscuridade. A superfície não absorve passivamente a luz; ela a reflete. Tal operação formal desestabiliza metáforas coloniais que vincularam o negro à negatividade ou à ausência.

Sob essa perspectiva, a técnica não se dissocia da política. O detalhamento da epiderme e a insistência na singularidade tonal configuram gesto ético de restituição da complexidade humana. A pele converte-se, assim, em território de memória ativa, espaço em que o trauma colonial é reconhecido, mas também resignificado.

Articulando Mbembe (2018) e Kilomba (2019), pode-se afirmar que a obra analisada opera movimento duplo: reconhece que o corpo negro foi historicamente inscrito por dispositivos de poder, mas reinscreve essa mesma materialidade como espaço de autoria, presença e pertencimento. A pele deixa de funcionar como rótulo classificatório e passa a constituir arquivo ativo de história e resistência.

FRAGMENTAÇÃO E ESTRUTURAS DE PODER

Nas obras analisadas, a presença de intervenções geométricas, linhas verticais e horizontais, grades ou formas retangulares que se interpõem diante da figura representada, constitui recurso compositivo que tensiona a organicidade do retrato. Essas estruturas atravessam ou se sobrepõem ao rosto, criando divisões no plano pictórico e instaurando fraturas visuais que interrompem a fluidez tonal previamente construída. A imagem deixa de operar apenas como unidade contínua e passa a evidenciar camadas de contenção.

No plano interpretativo, tais elementos podem ser compreendidos como metáforas visuais das formas contemporâneas de regulação e controle associadas ao racismo estrutural, entendido como sistema histórico de produção e reprodução de desigualdades inscritas nas instituições e nas práticas sociais (ALMEIDA, 2019). As linhas geométricas, ao fragmentarem a superfície da imagem, materializam simbolicamente fronteiras externas que procuram ordenar, vigiar e limitar a circulação dos corpos racializados.

A geometria rígida contrasta com a modelagem orgânica da pele e do olhar. Enquanto o grafite constrói volumes por meio de gradações suaves, as linhas introduzem cortes abruptos, produzindo tensão entre continuidade e interrupção. Essa oposição formal pode ser lida como dramatização visual do embate entre identidade e dispositivo de poder. A fragmentação não é apenas estética; ela remete à experiência histórica de contenção social, vigilância e enquadramento simbólico.

Entretanto, a presença dessas estruturas não resulta em apagamento do sujeito representado. Mesmo quando o rosto é atravessado por linhas que sugerem grades ou compartimentações, o olhar permanece íntegro e

direcionado ao espectador. Há, portanto, coexistência entre contenção e afirmação. A geometria atua como tentativa de enquadramento, mas não dissolve a densidade expressiva da figura.

Essa persistência produz deslocamento significativo: o sujeito não aparece passivamente submetido às estruturas que o atravessam, mas coexistindo com elas de modo tensionado. A fragmentação evidencia o peso das estruturas de poder, mas também torna visível a impossibilidade de redução total da subjetividade à lógica do controle.

Sob essa perspectiva, a justaposição entre organicidade e rigidez transforma-se em crítica visual às formas históricas de classificação e administração dos corpos negros. A arte explicita que, embora a experiência racializada seja atravessada por dispositivos que fragmentam, categorizam e delimitam, há uma dimensão irredutível de presença que resiste à total captura.

Assim, a intervenção geométrica não representa derrota, mas campo de disputa. A imagem torna visível o embate entre contenção e autonomia. A identidade não se apresenta como essência isolada das estruturas sociais, mas como construção que emerge mesmo sob pressão. A resistência manifesta-se na permanência do olhar, na continuidade da expressão e na recusa da dissolução simbólica.

Desse modo, ao introduzir fragmentações formais no retrato, Pyetro Henrique transforma o desenho em espaço de problematização das estruturas de poder que atravessam a experiência negra. A fragmentação expõe a violência da classificação, mas também revela a persistência da subjetividade. A imagem afirma que, mesmo quando o mundo insiste em enquadrar, limitar ou dividir, há uma presença que permanece inteira.

ANCESTRALIDADE E PERTENCIMENTO

A ancestralidade, quando mobilizada em produções visuais contemporâneas, não se restringe à evocação de um passado distante nem a um resgate nostálgico. Ela opera como dimensão constitutiva da subjetividade, articulando memória, continuidade histórica e resistência cultural. Nas obras analisadas, essa dimensão manifesta-se por meio de elementos formais que remetem a matrizes afro-diaspóricas, especialmente na representação dos cabelos, nas texturas e na construção da corporeidade.

A representação dos cabelos adquire centralidade compositiva. Longe de constituir mero detalhe estético, o cabelo é elaborado com minúcia técnica, evidenciando volume, densidade e movimento por meio de traços curvos e gradações tonais. A valorização de sua textura natural sem alisamentos ou apagamentos formais, inscreve no desenho um marcador identitário historicamente atravessado por disputas simbólicas. Como discutem autores que refletem sobre estética negra e subjetividade (hooks, 1992; Kilomba, 2019), o corpo constitui espaço de inscrição e atualização da ancestralidade. Nesse sentido, o tratamento dado ao cabelo pode ser lido como gesto de afirmação cultural.

Além disso, a relação entre figura e espaço sugere vínculo ampliado com pertencimento coletivo. Ainda que intervenções geométricas ou limites visuais atravessem a composição, a figura não se apresenta isolada; sua construção expressiva remete a uma linhagem histórica mais ampla. A ancestralidade funciona como eixo de sustentação simbólica que atravessa a experiência individual, articulando-a a memórias compartilhadas e a práticas culturais transmitidas ao longo do tempo.

O pertencimento, portanto, não é apresentado como estado passivo, mas como movimento ativo de reivindicação identitária. Ancorado na ancestralidade, ele permite reconfigurar o lugar do sujeito no campo da visibilidade, rompendo com discursos que historicamente produziram distanciamentos e inferiorizações. A arte, nesse contexto, atua como meio de reinscrição simbólica: ao enfatizar traços culturalmente marcados e ao afirmar sua presença estética, o desenho contribui para deslocar narrativas que associaram a negritude à ausência ou à marginalidade.

Sob essa perspectiva, ancestralidade e pertencimento operam de modo articulado, constituindo campo de afirmação que tensiona estruturas de apagamento histórico. A visualidade construída nas obras aponta para processo de reconhecimento no qual o sujeito se compreende como parte de continuidade histórica e cultural que não se reduz à experiência da opressão. A ancestralidade não é apenas evocada; ela estrutura a imagem, conferindo densidade simbólica à representação e reafirmando a agência do sujeito no presente.

DIÁLOGO COM CAROLINA MARIA DE JESUS

A obra de Carolina Maria de Jesus constitui um marco incontornável na história da literatura brasileira, sobretudo por inaugurar um gesto radical de autorrepresentação proveniente das margens sociais. Em *Quarto de despejo* (1960), a autora emprega a escrita como instrumento de desestabilização das estruturas hegemônicas de produção de conhecimento. Ao registrar seu cotidiano na favela, rompe com o silenciamento historicamente imposto às populações negras e empobrecidas, produzindo uma narrativa que não fala sobre a favela, mas a partir dela. Sua escrita tensiona o olhar externo e legitima uma perspectiva enraizada na experiência vivida, na materialidade da sobrevivência e na memória incorporada.

Nesse sentido, o diálogo entre a produção literária de Carolina e a produção visual contemporânea, como a desenvolvida por Pyetro Henrique, estabelece-se no campo político da representação. Assim como Carolina transforma a palavra em forma de existência e inscrição histórica, o artista transforma o grafite em território discursivo. Ambos recusam a posição historicamente atribuída ao sujeito negro como objeto de análise ou exotização. Ao assumirem a condição de narradores de si, instauram um deslocamento epistemológico que reivindica a centralidade do próprio olhar, do próprio corpo e da própria memória.

Essa interlocução evidencia também o enfrentamento às estruturas que procuram restringir a potência da subjetividade negra. Carolina escrevia em meio à precariedade material, convertendo escassez em força narrativa, gesto simultaneamente estético e político. De modo análogo, as narrativas visuais contemporâneas resistem à lógica que tenta domesticar ou limitar a presença negra no campo artístico. A visualidade converte-se, assim, em instrumento de emancipação simbólica, tal como a palavra o foi para a escritora.

Há ainda a partilha de uma ética do testemunho. Carolina não apenas registra o cotidiano; ela explicita contradições sociais, denuncia desigualdades e convoca o leitor à confrontação de realidades frequentemente invisibilizadas. Os trabalhos visuais analisados operam de maneira semelhante ao evidenciar marcas do racismo estrutural e ao expor mecanismos de opressão inscritos nos corpos e nos territórios. Ambos os gestos literário e visual ampliam o debate sobre pertencimento, dignidade e humanidade.

Dessa forma, o diálogo estabelecido entre Carolina Maria de Jesus e as produções visuais contemporâneas ultrapassa a aproximação temática: configura-se como convergência de práticas de resistência. Em linguagens distintas, ambas produções tensionam narrativas dominantes e afirmam a legitimidade da autorrepresentação negra como campo de construção de memória, identidade e futuro.

RESULTADOS

A partir do procedimento de análise imagética e interpretativa adotado neste estudo, foi possível identificar três dimensões que operam de maneira interdependente, evidenciando a complexidade estética, simbólica e política da produção visual analisada.

1. Dimensão estético-formal – Observa-se rigor técnico marcado pela precisão do traço, pelo uso calculado de luz e sombra e pela construção meticulosa das superfícies. A centralidade compositiva atribuída ao rosto, especialmente ao olhar, evidencia não apenas domínio técnico, mas também uma estratégia deliberada de convocação do espectador. A formalidade não se reduz a virtuosismo plástico; ela sustenta a construção de sentido ao conferir monumentalidade e dignidade ao sujeito representado, deslocando-o de posições historicamente marginalizadas no campo da representação.

2. Dimensão simbólico-identitária – A pele, frequentemente tratada como marcador racial na tradição ocidental, é resignificada como superfície de memória e inscrição histórica. Tal abordagem não estetiza o corpo negro sob a lógica do exotismo, mas o reinscreve como território de potência, ancestralidade e continuidade. A materialidade visual, textura, brilho, densidade tonal, atua como índice de experiência vivida e pertencimento coletivo. Essa leitura dialoga com as reflexões de Stuart Hall (2006), ao compreender identidade como processo histórico e discursivo, e com

Kabengele Munanga (1999), que enfatiza o caráter socialmente construído das categorias raciais.

3. Dimensão político-estrutural – Elementos compositivos que tensionam o corpo, linhas, grades e enquadramentos rígidos, tornam visíveis estruturas de contenção simbólica. Ainda que a violência não seja tematizada de forma explícita, ela se manifesta na organização visual da cena. Essa leitura aproxima-se da análise de Silvio Almeida (2019) acerca do racismo estrutural como sistema que organiza práticas, instituições e imaginários sociais. Ao recentralizar o corpo negro no espaço compositivo, a obra atua sobre os regimes de visibilidade, deslocando-o da posição de ausência ou subalternização para a de sujeito de enunciação.

Em síntese, a produção analisada ultrapassa a representação figurativa e assume caráter performativo ao intervir nos modos de ver e reconhecer corpos negros na contemporaneidade. Tal operação estética contribui para tensionar narrativas visuais historicamente consolidadas e ampliar possibilidades de leitura sobre identidade, memória e pertencimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desenvolvida neste estudo permite afirmar que a produção artística de Pyetro Henrique insere-se no campo das disputas simbólicas contemporâneas, nas quais arte, política e identidade operam de forma interdependente. Ao representar a pele negra como superfície luminosa, complexa e singular, a obra realiza um gesto crítico que tensiona processos históricos de homogeneização, apagamento e estigmatização. O corpo deixa de ocupar o lugar de objeto representado para afirmar-se como espaço de memória, inscrição histórica e presença ativa.

A centralidade do olhar nas composições analisadas revela-se elemento estruturante dessa operação estética. Tal recurso dialoga com a crítica de Frantz Fanon (2008) ao regime visual colonial que objetifica o corpo negro sob o olhar do outro. Em deslocamento desse paradigma, o olhar representado nas obras não se apresenta como passivo, mas como instância de interpelação e afirmação. Essa leitura aproxima-se do conceito de “olhar opositor” formulado por bell hooks (2019), que compreende o ato de olhar como prática política de resistência.

A produção visual analisada também opera no plano epistemológico ao recusar enquadramentos interpretativos hegemônicos e reinscrever experiências negras em um campo de significação autônomo. Nesse aspecto, dialoga com as reflexões de Achille Mbembe (2018) sobre a constituição da razão negra e com Stuart Hall (2006), ao compreender identidade como construção histórica e cultural.

Conclui-se que a obra não trata a cor da pele como marcador classificatório, mas como signo de continuidade ancestral, pertencimento e afirmação política. Ao recentralizar o corpo negro na cena visual, a produção artística contribui para reconfigurar regimes de visibilidade e ampliar os modos de reconhecimento social. Dessa forma, Pietro Henrique integra um

conjunto mais amplo de artistas contemporâneos que reposicionam o corpo negro como potência estética e política no campo das artes visuais.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOOKS, bell. *Black looks: race and representation*. Boston: South End Press, 1992.
- HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 1960.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.