

Rememorando Mammy nas obras de Betye Saar

Shaweta Nanda



Il. 1: Hattie McDaniel como Mammy no filme *...E o vento levou* (1939). Getty Images free access

A estereotipagem de mulheres negras como tia Jemima/Mammy/ajudantes domésticas

Mammy consagrou-se como modelo de domesticidade, lealdade e subserviência no imaginário cultural popular americano. A Mammy de *...E o vento levou* (1936), de Margaret Mitchell, e a atuação irretocável de Hattie McDaniel (1895-1952) na adaptação de David O. Selznick (1939) para o cinema são alguns dos exemplos mais memoráveis e retumbantes dessa figuração. Na era pós-abolição, dezenas de propagandas de produtos como misturas para panquecas e xaropes de bordo, além de objetos banais como potes para biscoitos, sinetas de mesa e/ou saleiros, tornaram ainda mais arraigado o estereótipo da mulher negra como figura maternal e abnegada que vive sorrindo. Visualmente, Mammy/tia Jemima¹ é codificada como uma negra retinta, obesa, que sempre usa um vestido enorme com um avental por cima

1 Embora a figura de Mammy esteja mais associada ao quarto e ao cuidado de bebês e crianças e a de tia Jemima, à cozinha e a sua requintada arte culinária, usei os dois termos de forma intercambiável neste artigo. Ambas as figuras operam no interior de redes de domesticidade, e a diferença entre elas pode ser considerada insignificante. Portanto, meus argumentos sobre a estereotipagem das mulheres negras aplicam-se às figuras das duas.

e uma bandana (vermelha) amarrada na cabeça. Baseando-se em suposições e expectativas comuns de que a memorabilia racista antinegra fosse coisa do passado, Chico Colvard, em seu recente documentário *Black Memorabilia* (2017), fez uma descoberta chocante: para atender à demanda (global) constante, os assim chamados "itens colecionáveis baseados em (estereótipos de) negros", como os potes para biscoitos, sinetas, mealheiros com a imagem de um negro de boca aberta, atualmente continuam a ser produzidos, na verdade, produzidos em massa. Além disso, esses objetos racialmente carregados fabricados hoje em dia são frequentemente comercializados como antiguidades.

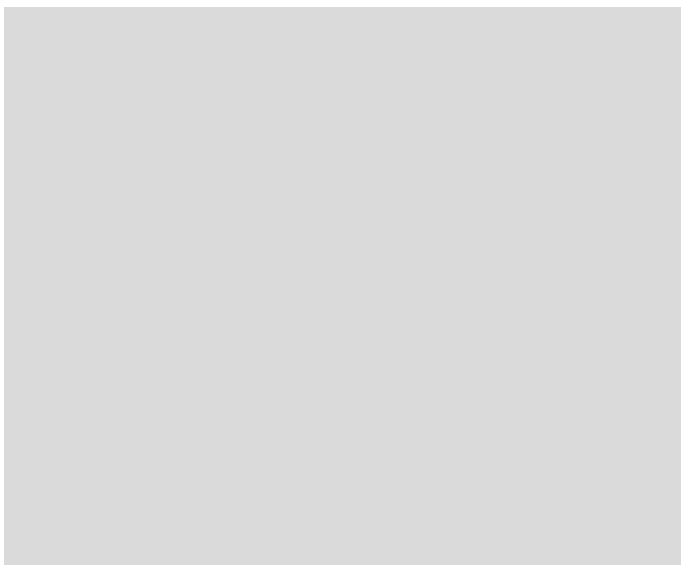
O estereótipo de Mammy tem sido utilizado como ferramenta pela sociedade capitalista heteropatriarcal branca para camuflar, manter e justificar a opressão das mulheres negras por sua raça, gênero e classe na sociedade americana antes e depois da Guerra Civil dos Estados Unidos.² Hazel Carby afirma que o objetivo dos estereótipos "não [é] refletir ou representar uma realidade, mas funcionar como disfarce ou mistificação de relações sociais objetivas". Essas "imagens de controle" fazem com que "o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social aparentem ser partes naturais e inevitáveis da vida cotidiana" (Carby, em Collins 2000: 69). Além disso, a ideologia racista antinegra nega a realidade do intelectualismo, das aspirações de mobilidade ascendente e da competência da mulher negra para destacar-se em empregos que não o trabalho doméstico mal remunerado. Isso provocou uma representação excessiva das mulheres negras no trabalho doméstico e no setor de serviços desde a Proclamação da Emancipação até os dias de hoje.

Embora tenha havido um aumento na demanda de memorabilia antinegra, artistas e intelectuais negros têm empreendido esforços contínuos para combater a iconografia visual aviltante. Em junho de 2020, a famosa e centenária marca americana de alimentos Quaker Oats³ decidiu dispensar a denominação comercial Aunt Jemima, usada para comercialização de panquecas e xaropes, afirmando em um comunicado público que "as origens do personagem da tia Jemima se baseiam em um estereótipo racial" (citado em Kessler 2020). Mesmo que isso possa ser um passo na direção certa, muito precisa ser feito. Examino o legado duradouro desse aviltante estereótipo antinegro, além de verificar como Saar utiliza uma infinidade de objetos encontrados, colecionáveis antinegros, fotografias de época e componentes textuais para realizar seu objetivo de transformar imagens insidiosas em ferramentas de empoderamento. Também esclareço como o tratamento dado por Betye Saar (*1926) a essas imagens mudou ou evoluiu ao longo dos anos. Com a invenção da tia Jemima armada em sua obra icônica *The Liberation of Aunt Jemima* (1972), ela inspirou artistas negras como Renee Cox. Saar retomou o trabalho com o estereótipo da tia Jemima em duas de suas exposições, *Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima* (1998) e *In Service: A Version of Survival* (2000). Além de dismantelar os estereótipos antinegros, Saar escava as memórias angustiantes da Passagem do Meio, da escravidão e de Jim Crow. Ela usa a técnica do assemblage para comemorar as histórias do trabalho, das lutas e da resiliência das mulheres negras, histórias que costumam ser expurgadas do discurso dominante.

2 Para uma discussão detalhada do assunto, consulte Nanda, Shaweta 2014: 291- 304.

3 Para mais detalhes, acesse <https://www.nbcnews.com/news/us-news/aunt-jemima-brand-will-change-name-remove-image-quaker-says-n1231260>.

O advento da Mammy armada



Il. 2: Betye Saar: *The Liberation of Aunt Jemima* (1972), assemblagem, 11,75 x 8 x 2,75 polegadas.

Imagem não disponível, para visualização por favor clique em: <https://revolution.berkeley.edu/liberation-aunt-jemima/>

No intuito de coletar reações da comunidade ao assassinato do Dr. Martin Luther King Jr. (1929-68) em 1968, o centro cultural Rainbow Sign um lançou um apelo para que os artistas mostrassem suas obras sobre “Heróis Negros”. Arrasada e enfurecida com a morte de King, Saar aproveitou a oportunidade para criar *The Liberation of Aunt Jemima* (1972, il. 2), considerada por ela mesma sua primeira obra de arte abertamente política.⁴ A escolha do tema e a forma como Saar decide responder ao chamado para celebrar heróis negros é pertinente.⁵ A comemoração da vida de King e seu legado de ação direta não violenta teria sido uma escolha óbvia. Entretanto, em *The Liberation of Aunt Jemima*, Saar repropósito objetos domésticos cotidianos. Contrariando os fins habituais desses objetos, que são inscrever e perpetuar estereótipos humilhantes, Saar os utiliza para chamar a atenção para o trabalho que não é contado, para a labuta e as experiências de mulheres negras que, de outro modo, seriam esquecidas.

Um popular anúncio de panquecas que representa tia Jemima usando sua clássica bandana vermelha forma o segundo plano do assemblage. E uma estatueta de tia Jemima, destinada a suporte de uma caneta e um bloco de anotações, forma o primeiro. Saar substitui esse bloco por três coisas. A primeira é o cartão postal que retrata uma Mammy negra com o uniforme convencional da criada doméstica. Entretanto, desafiando as representações populares que apresentam mulheres negras cuidando de seus feitores brancos, este cartão postal mostra o que Saar descreve como “uma mammy com uma criança mulata, que foi mais uma forma

4 Para informações detalhadas sobre a história e o legado do Rainbow Sign e sobre como ele expôs artistas negros do calibre de Romare Bearden, Elizabeth Catlett, Betye Saar, Maya Angelou e James Baldwin, consulte “The Rainbow Sign”, de Max Lopez e Tessa Rissacher: <https://revolution.berkeley.edu/projects/rainbow-sign/>. Saar falou longamente sobre a criação da tia Jemima: “Sou o tipo de pessoa que recicla materiais, mas também reciclo emoções e sentimentos [...]. E eu tinha muita raiva da segregação e do racismo deste país” (<http://www.artnet.com/artists/betye-saar/>).

5 Saar detalha como e por que criou *The Liberation of Aunt Jemima*: “Criei *The Liberation of Aunt Jemima* em 1972 para a exposição *Black Heroes*, do Rainbow Sign Cultural Center, Berkeley, CA (1972). A exposição foi organizada em torno de reações da comunidade ao assassinato de Martin Luther King Jr. em 1968. Esse trabalho me permitiu canalizar minha raiva justa não apenas pela grande perda de MLK Jr., mas pela falta de representação de artistas negros e, principalmente, de artistas negras. Transformei a imagem depreciativa de tia Jemima em uma figura guerreira, que luta pela libertação negra e pelos direitos das mulheres. Cinquenta anos depois, finalmente ela mesma foi liberada. E, no entanto, ainda há muito trabalho a fazer”.

de exploração das mulheres negras durante a escravidão" (*Berkeley Revolution*).⁶ Assim, Saar chama visualmente a atenção para a história tantas vezes oculta de estupro e exploração sexual de mulheres negras escravizadas por homens brancos. Simultaneamente, Saar detona o mito da assexualidade da Mammy negra e também solapa a narrativa da suposta falta de atrativo sexual das mulheres negras.

A segunda coisa é o lençol branco que cobre a metade inferior do cartão postal. O lençol representa suas tarefas domésticas. Além desse simbolismo óbvio, ele remete também ao lençol branco da Ku Klux Klan,⁷ grupo supremacista branco descrito por muitos⁸ como um exemplo de terrorismo branco feito em casa. Os membros do Klan costumavam usar (e assim foram retratados em Hollywood) túnicas brancas e capuzes brancos pontiagudos, especialmente quando saíam em incursões noturnas para aterrorizar e/ou linchar negros. A organização foi criada com o objetivo explícito de restabelecer a supremacia branca e reverter os ganhos obtidos durante a Reconstrução.

A terceira, as referências à escravidão, feitas na forma do algodão espalhado aos pés da estatueta de tia Jemima, pois nos Estados Unidos os africanos foram escravizados principalmente para o trabalho forçado e não remunerado em plantações de algodão. No espaço de um assemblage, Saar habilmente subverte o regime visual de servidão, submissão e fragilidade sobrepondo o punho negro fechado (emblemático do movimento Black Power), à folha branca. Além disso, o punho se levanta da faixa que tem as cores da Bandeira Nacionalista Negra, que é vermelha, amarela, preta e verde.⁹ A bandeira simboliza o ativismo político negro e a luta contra o racismo e a opressão. Saar reforça ainda mais a iconografia militante da obra armando tia Jemima com um rifle preto em uma das mãos e uma enorme vassoura na outra. A vassoura se transforma em uma arma de autodefesa e/ou ataque, em vez de simplesmente retratar o status domesticado de Jemima. Esses três elementos – o punho negro, os tons da bandeira da libertação negra e a arma – indicam ao espectador que os negros, antes subjugados, agora vão retaliar com ferocidade pela violência que tem sido cometida contra eles. Saar emprega ironia e sarcasmo para sublinhar a subversividade desse estereótipo reconfigurado. Ela justapõe a arma – emblema óbvio de sua disposição militante – à vassoura e ao sorriso simplório da Mammy, que não indicam apenas sua servidão, já que estão reconfigurados como instrumentos de poder.¹⁰

6 Em entrevista citada em *The Berkeley Revolution*, arquivo digital, Saar explica diferentes componentes do assemblage: "Durante muitos anos, eu coletei imagens depreciativas: cartões postais, a etiqueta de uma caixa de charutos, um anúncio de feijão, a pasta de dentes Darkie. Encontrei uma figurinha da tia Jemima, a caricatura de um escravo negro, como as que mais tarde foram usadas para anunciar panquecas. Ela tinha na mão uma vassoura e, do outro lado, eu lhe dei um rifle. Em sua frente, coloquei um pequeno cartão postal, de uma mammy com uma criança mulata, que foi mais uma forma de exploração das mulheres negras durante a escravidão".

7 Em *I'll Bend but Not Break*, Saar usa um lençol branco semelhante e nele costura as letras KKK para tornar explícita a conexão entre os dois.

8 Em seu relato para *The Scotsman*, Finlay Greig afirma que mais de 140.000 pessoas assinaram a petição para que a KKK seja "oficialmente rotulada como organização terrorista". A petição declara: "Os negros americanos foram os que mais sofreram ataques desse grupo terrorista. O terrorismo é o uso da violência e da intimidação na busca de objetivos políticos [...]. Achamos que, se o Estado Islâmico é rotulado como grupo terrorista por seus atos, então certamente o KKK se encaixa na descrição clara do que é terrorista" (<https://www.scotsman.com/news/world/ku-klux-klan-terrorist-organisation-white-supremacist-history-explained-kkk-leader-attacks-black-lives-matter-protesters-2879382>).

9 A Bandeira Pan-africana, também conhecida como Bandeira Afroamericana ou Bandeira da Libertação Negra, foi formalmente adotada pela UNAI-ACL (Universal Negro Improvement Association and African Communities League, Associação Universal para o Progresso Negro) em 13 de agosto de 1920.

10 Devo esse argumento a Christoph Singler.

The Liberation of Aunt Jemima é uma obra pioneira por duas razões. Em primeiro lugar, Saar inverte o roteiro do estereótipo depreciativo da Mammy e a remodela como ícone militante da libertação negra. E, em segundo, na confluência dos mundos da arte e da política, a obra mostra a influência do movimento Black Arts, a ala artística do movimento Black Power. Ambos os movimentos extraem suas sinergias intelectuais da visão do líder nacionalista negro Malcolm X (1929-1965). Enfatizando a importância da arena cultural para alcançar o empoderamento negro, Malcolm X afirmou que o povo negro “precisa lançar uma revolução cultural para desfazer a lavagem cerebral que se infligiu a todo um povo” (Robson 2008: 9).¹¹ Ela visa aos objetivos de autodeterminação, autoconfiança, empoderamento e reconexão com o passado cultural (africano) e sua herança para o povo negro. As artes eram consideradas essenciais à elevação política do povo negro. Saar integra essas preocupações em *The Liberation of Aunt Jemima* (1972).

Além disso, embora Saar crie *The Liberation of Aunt Jemima* para dar vazão à indignação com o assassinato de Martin Luther King Jr., ideologicamente, a obra mostra a influência de Malcolm X (1925-1965). Em oposição à praxe de não violência de King, Malcolm X defendia a “violência revolucionária” e a autodefesa armada como meio de garantir a igualdade, a independência e os direitos civis e políticos do povo negro. Inspirado por Malcolm X, Huey Newton (1942-1989) incentivou os negros a armar-se para lutar contra a opressão racial e a brutalidade policial, argumentando: “Com armas em nossas mãos, deixamos de ser seus alvos para nos tornarmos seus iguais”.¹² Além da autoproteção, as armas desempenharam um papel fundamental para contestar os contornos da hierarquia racial também em termos óticos. Para Eric Baker, na cultura americana, as armas são significantes da supremacia branca.¹³ Assim, a imagem dos Panteras Negras (principalmente os homens) portando armas de fogo em público ostensivamente serviu para desafiar a supremacia branca e transmitiu a mensagem do empoderamento negro em termos visuais. Assim, as armas se transformaram em acessórios que punham em primeiro plano a mensagem do empoderamento negro. A convergência entre os Panteras Negras, chamados de “militantes armados” por seus detratores (Morrison 2021)¹⁴, e a Jemima armada de Saar permite-me argumentar que Saar desafia tanto as hierarquias raciais quanto as de gênero.

Além de reimaginar a subserviente Mammy como guerreira heroica, Saar lança uma cruzada contra os estereótipos antinegros aviltantes. Ela esclarece sua missão de “transformar e empoderar imagens negativas em informação positiva” em declaração citada por LeFalle-Collins (2000, p. 5).¹⁵ Anúncios e objetos encontra-

11 Robson proclama que o movimento Black Arts nasceu no dia em que Malcolm X foi assassinado.

12 Para detalhes, consulte <https://humanities.byu.edu/the-black-panthers-performances-of-gun-ownership/>.

13 Consulte <https://humanities.byu.edu/the-black-panthers-performances-of-gun-ownership/>.

14 Para detalhes, consulte <https://why.org/articles/decades-later-a-new-look-at-black-panthers-and-their-legacy/>.

15 Saar escreve: “No final da década de 1960, comecei a coletar as imagens depreciativas dos afro-americanos, agora chamados de Black Collectibles [coleccionáveis antinegros]. Sinto que essas imagens foram importantes para documentação de como os brancos têm percebido historicamente os afroamericanos e como temos sido retratados como caricaturas, como objetos, como menos que humanos. Essas são imagens fabricadas, e os objetos eram, em muitos casos, nossa única fonte de nos vermos. O Movimento pelos Direitos Civis e o assassinato de Dr. Martin Luther King Jr. me motivaram a usar essas imagens em minha arte. Comecei a reciclar e a transformar os Sambos, Toms e Mammies em meus assemblages. Mammy, personagem inventada por brancos para retratar uma criada, é retratada como uma obesa de características exageradas [...]. A ‘mammy’ sabia qual era seu lugar e lá permanecia. Em 1972, tentei mudar esse ‘lugar’ criando a série *The Liberation of Aunt Jemima*. Minha intenção era transformar uma figura negativa e aviltante em uma mulher positiva e empoderada que se ergue em atitude de confronto com uma mão que segura uma vassoura e a outra, armada para a batalha. Uma guerreira pronta para combater a servidão e o racismo” (Saar 1998: 249).

dos, muitas vezes descartados como triviais, desempenham um papel crucial na formação do discurso cultural popular. Trudier Harris observa que, na maioria das representações convencionais, Mammy é associada à cozinha. Cozinha, neste caso, não é apenas um espaço físico, pois também tem conotações de docilidade, conformidade e genuflexão (Harris 1982: 172). Saar envolve-se com três representações diversas de mulheres negras neste assemblage usando anúncios de panquecas, a estatueta de Mammy e um cartão postal que retrata uma Mammy com uma criança mulata. Entretanto, a mulher negra não está dentro de casa nem é retratada em seus recintos habituais, que são a cozinha e o quarto dos bebês, em nenhuma dessas imagens. Harris afirma ainda que, enquanto a empregada doméstica tradicional é obsequiosa, reticente e identificada com o status quo, o ativismo político direto é a característica que define a Mammy “Militante” (Harris 1982: 24). A Mammy Militante não hesita em recorrer à violência abertamente para lutar por seus direitos ou resistir à opressão. A representação de Saar da tia Jemima se enquadra no que Harris delineaia como características da “Mammy Militante”. Devidamente armada, a tia Jemima de Saar surge como uma poderosa heroína e guerreira negra que dismantalaria a supremacia branca. Assim, Saar emprega imagens racistas antinegras conjugadas a “colecionáveis desprezíveis” (termo de Patricia Turner 2002: 5) que têm sido usados pela economia capitalista branca dominante e pela configuração ideológica criada para popularizar estereótipos.

O legado de *The Liberation of Aunt Jemima*



Il. 3: Renée Cox, *The Liberation of Lady J. and U.B.*, 1998. Impressão Cibachrome, 38 x 60 polegadas (121,9 x 152,4 cm). Courtesy Renée Cox

The Liberation of Aunt Jemima não tardou a ganhar popularidade. A intelectual e ativista negra Angela Davis notoriamente creditou à peça a marca do início do movimento das mulheres negras (Sayej 2018). A obra influenciou ge-

rações de artistas negros como a artista jamaicano-americana Renee Cox (*1960). Cox admite que a obra de Saar a impeliu a criar *The Liberation of Lady J. and U.B.* (1998, il. 3)¹⁶ e lhe rende homenagem usando o título do assemblage de Saar como parte do título de sua própria fotomontagem. Cox continua a cruzada de Saar contra marcas de alimentos populares como o *Arroz Integral do Tio Ben* e as *Panquecas da Tia Jemima*, que ridicularizam identidades e corpos negros em busca de benefícios econômicos. As caixas de alimentos de ambos os produtos, que exibem imagens e rótulos depreciativos, formam o segundo plano da obra fotográfica de Cox. Esse procedimento revela como política, abuso econômico, racismo e estereótipos antinegros se cruzam nos anúncios comerciais, que são componentes cruciais da cultura popular. O primeiro plano da obra é ocupado pela encarnação da própria Cox como uma super-heroína chamada Rajé. Rajé é vista segurando as mãos de avatares mais novos, liberados, da tia Jemima, de um lado, e do tio Ben, do outro. As expressões determinadas e sérias das três figuras, juntamente com o modo como avançam de braços dados, conferem-lhes dignidade. Seu olhar voltado para cima e para fora também sugere que elas estão embarcando em um esforço monumental.

Rajé tem tranças afro e botas de couro preto, o que a insere na tradição da resistência política negra, pois os penteados afro, as boinas negras, os acessórios de couro (inclusive botas e jaquetas) e os óculos escuros negros são os elementos centrais do legado visual dos Panteras Negras na arena cultural. Além disso, o traje da super-heroína Rajé é preto e tem outras cores (vermelha, amarela e verde) associadas ao pan-africanismo e à bandeira nacional da Jamaica. Portanto, assim como Saar recorreu ao uso do punho negro, Cox também explicita sua posição política ao colocar em primeiro plano as tranças e as cores do nacionalismo negro de Rajé em sua versão da liberação da tia Jemima.

Apesar das semelhanças, a maneira como Cox e Saar liberam a tia Jemima das caixas estereotipadas é diferente. Cox quebra o molde e reimagina a supermodelo negra Roshumba Williams e o ator Rodney Charles como a tia Jemima e o tio Ben liberados, respectivamente. Cox veste esses avatares com as roupas de couro preto associadas aos Panteras Negras e os libera da prisão dos sorrisos servis e das bandanas vermelhas. Libertados das antigas caixas de arroz integral e xaropes de bordo, tio Ben e tia Jemima exalam força e juventude, surgindo mais jovens, musculosos, imponentes e em pleno controle de si mesmos – muito diferentes de seus equivalentes estereotipados subservientes, mais velhos e mais fracos. Como Saar, Cox também desmantela sua (falsa) representação como figuras assexuadas. Os modelos de Cox exalam força, glamour e beleza. A tia Jemima empoderada de Saar, ao contrário, mantém suas características físicas estereotipadas, como o corpo obeso, a pele negra retinta, a indefectível bandana e o sorriso simplório, pois Saar se concentra principalmente na mudança de atitude. Além disso, a representação da liberação proposta por Cox não apresenta armas nem bombas. Em vez disso, ela retrata a super-heroína negra Rajé libertando Lady J. e Tio B. Com unhas longas e afiadas, as três figuras certamente assumem uma postura desafiadora. Enquanto aqui elas são liberadas por outra figura negra, Saar ressalta o autoempodera-

16 Cox em uma entrevista concedida a Artress Bethany White (1998: 55).

mento de Jemima. Saar opta por armar sua Jemima com uma pistola, um rifle e sua habitual vassoura. Assim, não mais uma vítima, a tia Jemima de Saar busca vingança e se torna uma heroína que exerce sua agência.

A diferença nas abordagens de Saar e Cox se reflete ainda mais nos títulos de suas obras. Ao contrário de Saar, que mantém o nome da tia Jemima, Cox não apenas destrói visualmente os estereótipos, mas também transforma seus nomes. Ela se dirige à tia Jemima como Lady J., aparentemente no intuito de dissociar sua figura recém-empoderada do mundo da servidão. O termo "lady/senhora" significa a mulher de classe alta, geralmente uma mulher branca. Assim, Cox ressalta a mobilidade ascendente da mulher negra. Entretanto, a meu ver, o termo "lady/senhora", especialmente quando usado em referência a uma mulher negra, poderia ser controverso em razão de sua complexa história. Lisa Thompson argumenta que "o comportamento sexual conservador é a base do desempenho das mulheres de classe média" (Lee 2010: VII). O modelo da Black Lady/Senhora Negra baseia-se em sua ênfase na moralidade ou na pureza das mulheres, assim diminuindo a sexualidade da mulher negra. Ele adere à visão vitoriana da sexualidade feminina como negativa e a da sexualidade feminina negra como o "outro" escuro, abominável e indesejável que precisa ser contido e/ou dizimado. Em decorrência disso, o paradigma da respeitável Black Lady/Senhora Negra, assim como o estereótipo da Mammy, continua a reprimir a sexualidade feminina negra quando propõe a mulher negra como entidade assexuada. A concepção da "Black Lady/Senhora Negra" funciona como mais uma "imagem de controle" (Collins 2000: 69), pois serve para subjugar ainda mais as mulheres negras, ao invés de libertá-las (Patricia Hill Collins 2000: 80, Lisa Thompson 2009: 3 e Shayne Lee 2010: X). Assim, o novo modelo supostamente liberado de Lady B. e os estereótipos antinegros parecem estranhamente convergir, em vez de mostrar-se diametralmente opostos. Além disso, esse novo modelo parece mais ameaçador porque, ao contrário dos estereótipos da Mammy/tia Jemima, que foram criados pela ordem capitalista heteropatriarcal branca, o modelo da Senhora Negra emerge da própria comunidade negra, mais especificamente, da burguesia negra.

A obra se presta a vários significados, muitas vezes contraditórios, devido ao uso do humor e da ironia por parte de Cox. Richard J. Powell observa que Cox encena uma "fuga fantástica" das embalagens de alimentos por parte de dois modelos do mundo da moda e mostra a "'linha tênue' entre as caracterizações estereotipadas e as representações idealizadas". Cox prefere reagir com "humor e ambiguidade, não com uma denúncia solene" para investigar se os negros podem realmente libertar-se do racismo internalizado (Powell 2002: 231). Cox representa os avatares emancipados de Jemima e Ben como modelos e/ou atletas. Embora eles se livrem de um tipo de estereótipo (significado pelos anúncios de panquecas), Cox impele o espectador a questionar se eles conseguiram a libertação nesta era de mercantilização cultural dos corpos negros. Assim, essas fugas idealizadas só dão espaço a tipos limitados de possibilidades alternativas, como o esporte e a indústria da moda, e impedem a progressão dos negros em dezenas de outros campos como ciência, tecnologia, política, academia, mundo corporativo, entre outros.

O retorno de Saar ao “negócio inacabado da tia Jemima”

Não é possível negar os ganhos políticos e legais obtidos durante o Movimento pelos Direitos Civis, que resultaram na dessegregação das instituições educacionais e dos estabelecimentos públicos, nem com a proibição da discriminação nas práticas de contratação e emprego com base em raça, sexo, religião ou nacionalidade.¹⁷ Apesar do avanço, Saar retorna ao tema da memorabilia antinegra desprezível em suas obras no final da década de 1990. Ela afirma que *The Liberation of Aunt Jemima* continua sendo um “negócio inacabado” devido ao racismo persistente na América.¹⁸ Os estereótipos antinegros, a discriminação na contratação e na moradia, aliados à brutalidade policial, ao encarceramento em massa e ao racismo sistemático são algumas das formas pelas quais os negros continuam a sofrer discriminação e injustiça. Eu analiso um tríptico, *Lest We Forget; The Strength of Tears, The Fragility of Smiles, The Fierceness of Love*, de *Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima* (1998). Argumento que as escolhas de Saar em relação aos materiais e à forma de arte estão intrinsecamente ligadas a seu triplo projeto intelectual de escavar e honrar suas raízes africanas, criticar a colonização europeia e a escravidão dos africanos e valorizar as histórias de labuta e trabalho das mulheres negras, frequentemente expurgadas e/ou denegridas tanto pelo patriarcado capitalista branco quanto pela burguesia negra dominante.

Palimpsesto das mulheres negras

Lest We Forget (il. 4) compõe-se de três antigas tábuas de lavar roupas empilhadas horizontalmente. Saar retrança visualmente a terrível história da Passagem do Meio, ampliando, no painel central, a imagem do famigerado navio negreiro britânico *Brookes*. A imagem retrata centenas de negros cativos acorrentados e amontoados no navio. Vítimas de fome, intempéries, espancamentos, estupros e todo tipo de abuso, muitos dos cativos não resistiram ao sofrimento e morreram durante a árdua jornada da Passagem do Meio. Enquanto, para os colonizadores e senhores imperialistas ingleses, o navio representava comércio, prosperidade e glória, para os negros, significava morte, desumanização e enterro em uma vida de escravidão sem fim. A tia Jemima armada, com que Saar havia trabalhado na obra *The Liberation of Aunt Jemima*, retorna no painel à direita nesta obra. O painel à esquerda traz uma fotografia esmaecida que retrata uma mulher negra debruçada sobre uma pia esfregando roupas. Enquanto o painel da extrema direita instancia o humor subversivo da primeira Aunt Jemima, o da esquerda utiliza uma fotografia de época para celebrar o trabalho e a resiliência da mulher negra.

17 O ativismo dos direitos civis também abriu caminho para a lei do direito ao voto, de 1965, e a lei da moradia justa, de 1968, que tornaram ilegal a discriminação no direito ao voto e na compra e venda de propriedade.

18 Saar explica que o racismo, em diferentes matizes e incessante nos EUA, a impeliu a voltar ao assunto: “Agora, no fim do milênio, estou ainda mais consciente da persistência do racismo, em especial nas artes e, especificamente, na tendência atual de reinvenção das imagens negativas dos estereótipos negros. Interpreto essa tendência como fruto da mentalidade subconsciente da plantação e como forma de controlar a arte negra. Em reação a isso, comecei uma nova série de assemblages que forma a atual exposição *Workers and Warriors: The Return of Aunt Jemima*” (Saar 2000).



Il. 4 Betye Saar, *Lest We Forget, The Strength of Tears, The Fragility of Smiles, The Fierceness of Love*, 1998. Técnica mista y figura de madeira em três tábuas vintage, 22 ¾ x 30 ¼ x 2 polegadas (57.8 x 76.8 x 5.1 cm). Courtesy Norton Museum of Art, West Palm Beach, Florida, Purchase, R. H. Norton Trust, 2006.32, Courtesy of Michael Rosenfeld Gallery, LLC, New York, NY. Foto Credit: N/A

Esta obra é o único tríptico da exposição. Desde a Idade Média, os trípticos têm sido usados para retratar temas religiosos nas igrejas cristãs. Tatty Martin (n.d.) explica que ele é usado pelo artista para apresentar perspectivas diversas sobre um tema ou para narrar uma sequência. Como o tríptico permite ao artista construir uma narrativa visual, Saar se apropria dessa forma de arte clássica para criar uma narrativa de histórias de mulheres negras na América. Ela exuma as memórias traumáticas, o sofrimento visceral e a desumanização sofridos por seus ancestrais africanos durante diferentes momentos da história, como a Passagem do Meio, a escravidão, a segregação e também o mundo pós-direitos civis. Os três painéis interligados do tríptico mostram não apenas o ridículo e o estereótipo impingidos às mulheres negras na América, mas também a angústia da escravidão e o trabalho exaustivo e infundável realizado por mulheres negras em funções mal remuneradas.

Composta de elementos verbais e visuais, cada tábua de lavar é completa em si mesma. A dimensão visual tem respaldo nos elementos textuais correspondentes, tais como títulos ou citações breves, acrescentados por Saar às tábuas de lavar. A meu ver, a artista revisita os "locais de trauma", por assim dizer, e trava uma batalha contra o "esquecimento" e o apagamento das experiências das mulheres negras.¹⁹ Minha leitura é reforçada pela análise dos elementos textuais que acompanham os elementos visuais deste tríptico.

Lest We Forget, a inscrição do painel central, deve ser lida com os outros três textos escritos nas três tábuas de lavar. O painel central diz: "Para que não esqueçamos

¹⁹ Saar reitera que "suas preocupações são as lutas da memória contra o esquecimento" (1998: 249).

a fragilidade dos sorrisos de estranhos perdidos no mar". Saar exorta as futuras gerações negras a lembrar-se da traumática jornada da Passagem do Meio. Apesar dos horrores da escravidão, os navios negreiros também foram lugares de rebelião e sobrevivência. Assim, Saar adverte que os sorrisos testemunhados nos navios negreiros são frágeis, pois não só a morte, mas também a insurgência sempre borbulha sob a superfície. No painel à esquerda, que mostra o trabalho da mulher negra, lê-se: "Para que não esqueçamos a força das lágrimas dos que labutaram". Saar inverte a conotação habitual das lágrimas como sinal de fraqueza e as associa à força, conferindo dignidade às trabalhadoras negras cujas tarefas eram muitas vezes consideradas insignificantes. Arlene Raven denomina este tríptico um "retrato memorial" no qual memórias e lágrimas se fundem umas com as outras (1998: 8). Assim, Saar escava, celebra e consagra as memórias e a labuta de seus ancestrais sem nome, muitas vezes indefesos, agredidos, mas invencíveis, dignos e resilientes, "em cujos ombros agora estamos" (título de outra obra de Saar).

A tábua de lavar que se apropria de um colecionável antinegro é acompanhada de três textos. No painel direito, ligando sua arte e sua busca de ação política, Saar cria um slogan de campanha, "Liberem tia Jemima", costurado em vermelho no avental de Jemima. A segunda citação, "Tempos extremos exigem heroínas extremas", é estampada na parte inferior da tábua. Enquanto a reconceitualização de tia Jemima como "heroína" negra estava implícita em *The Liberation of Aunt Jemima*, Saar agora declara abertamente que a Jemima armada é uma "heroína extrema" que viria a desempenhar papel fundamental na obtenção da libertação negra. Saar critica o momento sociopolítico por não ser igualitário, inclusivo nem propício ao crescimento do povo negro, pois o denomina "tempos extremos". Sublinhando a relevância de tais textos e de adereços como armas de fogo no trabalho de Saar, LeFalle-Collins observa que "trabalhando com imagens dignas ou degradantes de negros, Saar manipula seus contextos históricos dando-lhes voz através de um texto sorrateiramente distorcido e de gestos subversivos" (2000: 6). A inscrição no alto desta tábua diz: "Para que não esqueçamos a ferocidade do amor". Saar desafia a desgastada compreensão do amor que o vê principalmente em termos de paz e de não violência. Para Saar, o amor está intrinsecamente ligado ao ativismo político, à ferocidade e à criação de possibilidades alternativas radicais. Em suas obras de arte, a Mammy é impulsionada por esse mesmo amor para lutar por justiça para o povo negro e pela erradicação de desigualdades sistêmicas.

A técnica do assemblage extrai seu nome do ato de juntar e orquestrar objetos encontrados para criar obras de arte tridimensionais. Criado a partir de uma variada gama de materiais como tábuas de lavar, fotografias de época, gravuras e colecionáveis depreciativos, este assemblage, especificamente, indica não apenas uma diversidade de materiais, mas também uma multiplicidade de influências artísticas. Saar tinha fascínio pelo uso de caixas de madeira como dispositivos de emolduramento adotado pelo artista branco Joseph Cornell (1903-72).²⁰ O uso que ela dá às tábuas de lavar roupa como dispositivos de emolduramento no tríptico em análise reflete a influência de Cornell.²¹ Saar também buscou inspiração nas obras de as-

20 Saar admite que a visão das obras de Joseph Cornell (1903-1972) no Pasadena Art Museum em 1967 foi um momento decisivo em seu crescimento como artista. Cornell criava pequenas caixas de madeira para abrigar sua requintada arte do assemblage. Olivia Laing observa que a caixa é a principal metáfora da vida e da obra de Cornell.

21 Em muitas de suas demais obras, Saar usa molduras de janelas, portas e painéis como dispositivos de emolduramento.

semblage do artista negro Noah Purifoy (1917-2004). Purifoy integrava o grupo de artistas que organizou *66 Signs of Neon*, exposição criada a partir dos escombros da Rebelião de Watts, que destruiu o bairro negro de Watts em 1965.²² Purifoy criou um assemblage chamado *Sir Watts* (1966) utilizando objetos encontrados nos escombros das torres do bairro. A influência de Purifoy é palpável na propensão ao emprego da arte do assemblage para comemorar a história negra que vemos em Saar.

A tábua de lavar não funciona apenas como moldura ou objeto inerte destinado unicamente a fins estéticos. A tábua de lavar, o motivo central deste tríptico, é um "significante do trabalho, especialmente do trabalho feminino" (LeFalle-Collins 2000: 5), que permite a Saar tecer uma narrativa sobre o trabalho das mulheres negras. A superfície irregular dessas tábuas de lavar evoca memórias viscerais e sensoriais de como as mulheres negras sofreram, com fortes dores nas costas, mãos machucadas e pernas doloridas (Kaplan 2021: 198). Ao evidenciar a oposição entre a maneira como as mulheres negras em serviço eram vistas por aqueles a quem elas serviam e como seu legado poderia ser revisto por meio das artes visuais de mulheres negras como a própria Saar, ela confere dignidade, respeito e reconhecimento a essas trabalhadoras negras sem nome, mal remuneradas e subvalorizadas.

Saar é aplaudida como uma "contadora de histórias visuais" (Carpenter 2004: 98) que se destaca na arte de "fazer algo a partir do nada".²³ Saar usa materiais que são banais, baratos, velhos e muitas vezes considerados lixo. No entanto, os significados não usuais são gerados quando ela os junta a material textual em permutações e combinações originais. Raven observa que há muitas repetições e continuidades nos assemblages de Saar em *Workers + Warriors*. Por exemplo, Saar usa a mesma fotografia do Brooks, o navio negreiro britânico, tanto neste tríptico quanto em *I'll Bend But I Will Not Break*. Da mesma forma, a fotografia de época da doméstica negra do tríptico também foi usada em outro assemblage chamado *National Racism*. A imagem da Mammy armada com o slogan "Liberem tia Jemima" é recorrente em suas obras. Para mim, trata-se de uma estratégia artística. Saar recicla repetições e reutiliza imagens e slogans para enfatizar o tédio, a repetitividade e a dificuldade que as mulheres negras encontravam no trabalho que faziam. Essa repetição incessante é também uma forma de reafirmar, recuperar e comemorar o árduo trabalho das mulheres negras comuns, sua engenhosidade e resiliência para sobreviver contra todas as probabilidades. Além disso, o uso dado por Saar ao material antigo em formas e contextos mais novos poderia ser comparado a um palimpsesto, um pergaminho no qual um roteiro antigo é apagado e/ou substituído para criar uma nova narrativa. Do mesmo modo, Saar destaca seus objetos dos contextos originais e os combina para criar um novo texto. Essa nova narrativa é profundamente estratificada, pois compõe-se de uma multiplicidade de visões. Esses objetos incorporam as recordações de seus anteriores proprietários/usuários e os contextos de sua produção e seu emprego, para interagir com as memórias pessoais e a visão artística de Saar, resultando assim no que Ishmael Reed chamaria de "artefato histórico comunitário". Reed afirma que essas obras poderiam ser vistas como um ato de "documentação histórica" no qual o comunitário se funde ao pessoal e se transforma em uma obra de arte (Reed, citado em Carpenter 2004: 94).

22 *Rebelião de Watts* é um dos nomes dados à série de tumultos que irromperam no bairro (em grande medida, negro) de Watts, em Los Angeles, em 1965. "A Rebelião de Watts durou seis dias, provocou 34 mortes, 1.032 feridos e 4.000 prisões, envolveu 34.000 pessoas e acabou destruindo 1.000 edificações, totalizando danos de US\$ 40 milhões" (<https://www.history.com/topics/1960s/watts-riots>).

23 Celeste-Marie Bernier e Nicole Willson usam palavras semelhantes para descrever o trabalho de Saar (2020).

Da militância visível à subversão velada

Em *Power*, Saar junta quatro tábuas de lavar para formar uma mesa.²⁴ Ela cola o anúncio de uma marca de fermento em pó que mostra a clássica imagem depreciativa das mulheres negras como *Mammies* e das crianças negras como *Pickaninnies*.²⁵ Como as mulheres negras, especialmente no sul dos Estados Unidos, eram conhecidas por seu domínio da culinária e suas receitas requintadas, muitos anúncios exploravam comercialmente as imagens estereotipadas dos corpos negros para vender seus produtos. A mulher negra do anúncio usado aqui tem todas as características estereotipadas associadas à *Mammy*. O menino negro a seu lado também parece retirado do arquivo visual de representações racializadas de crianças negras à la *Jim Crow*, sempre com grossos lábios vermelhos, nariz achatado, pele escura, além de olhos arregalados e andar gingado. *Mammy* está em seu recinto habitual, que é a cozinha, com o menino negro e um gato. Ela olha para o bolo (aparentemente assado por ela) que ainda cresce sobre uma mesa de madeira.

Sharon F. Patton afirma que muitas vezes os trabalhos pós-modernistas se prestam a um método de análise onde significados contraditórios são transmitidos por palavras e pictogramas na peça dada (1998: 234). Essas observações se aplicam à combinação de elementos visuais e verbais de Saar. A aparente conformidade óptica da cena é seriamente solapada pela narrativa textual da obra. Saar evita a inclusão de uma *Mammy* armada, concentrando-se em símbolos de servidão, porém subverte a iconografia racializada desta obra imiscuindo os significantes da dissidência e da rebelião na mesma cena aparentemente conformista. Examinando aqui três detalhes para respaldar meu argumento.

Primeiro, embora utilize o anúncio de fermento com uma *Mammy* típica do sul do país, Saar apaga a letra *D* da palavra *POWDER* (PÓ) para que o espectador veja a palavra *POWER* (PODER) surgir do bolo que cresce. A cozinha, epicentro da servidão, é então transformada em uma arena de ativismo e mudança, onde a *Mammy* tanto exige quanto afirma seu poder. Seu sorriso simplório, emblemático de sua suposta simplicidade de espírito, é substituído por uma expressão séria enquanto ela olha o bolo com cuidado. O bolo que cresce da massa cria uma imagem visual da insurgência que continuaria a irromper no interior das cozinhas convencionais e nos lares brancos. Saar abstém-se de utilizar uma arma ou qualquer outro objeto, como uma vassoura ou um ferro de passar. Insinua-se que o poder da *Mammy*, ao invés disso, surgiria da mesma farinha com fermento em pó que parece tê-la algemado ao longo das décadas.

Em segundo lugar, a presença da criança negra e do gato são dois outros elementos dignos de nota nessa cozinha. Em outros trabalhos da série, como *Lullaby* (1999),

24 *Power* (1998-99) foi publicado em *In Service: A Version of Survival* (Saar, 2000). Imagem não acessível.

25 As representações visuais das crianças negras as caricaturizam como *Pickaninnies*. Elas são retratadas como mal cuidadas e mal vestidas. Em geral, são representadas enfiando pedaços de melancia em suas bocas desproporcionalmente grandes. Enquanto seus olhos são caracteristicamente pintados como esbugalhados, sua pele é cor de ébano e seus lábios são demasiado vermelhos. "Eles eram 'filhotes de guaxinins' [...] mostrados rotineiramente em cartões postais, anúncios e outros materiais efêmeros comendo ou sendo perseguidos. Os *pickaninnies* eram invariavelmente retratados como bufões naturais sem nome, sempre os mesmos, sempre correndo de crocodilos e atrás de frango frito" (Pilgrim 2000) <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/anti-black/picaninny/homepage.htm>.

Saar expressa a dor das mães negras, que têm que cuidar de seus feitores brancos enquanto seus próprios filhos ficam na grama, sem nenhuma vigilância. Ao contrário da representação de Saar, a de Toni Morrison em *The Bluest Eye* (1970)²⁶ e a que é apresentada em anúncios populares com a Mammy estereotipada demonstram que só os brancos consomem os pratos requintados que as mulheres negras preparam. Saar parece dismantelar essa expectativa convencional. A presença da criança negra que vê com alegria a perspectiva de comer o bolo (que geralmente lhe era negado) poderia ser vista como o questionamento de Saar do legado visual de negros como serviçais e não como consumidores, especialmente dos produtos de seu próprio trabalho. Além disso, a massa que cresce indica visualmente não apenas o deleite gastronômico e a saciedade do desejo, mas também a esperança de mais empoderamento e de possibilidades gratificantes para os negros no futuro.

Terceiro, a presença de um gato na cozinha poderia ser lida como um sinal de subversão dentro do lar do patrão. Enquanto os cães representam fidelidade, os gatos são associados à independência e à inteligência na cultura popular; na iconografia da arte ocidental, simbolizam sensualidade e luxúria.²⁷ Moffitt explica que o motivo do gato geralmente tem implicações negativas, pois é associado a mulheres luxuriosas (Moffitt 1994: 24). Kitty Jackson afirma que ele também evoca a “energia mística feminina”, além de “imagens de bruxas”, “escuridão e magia negra” (Jackson 2019: 2). Eu gostaria de argumentar, entretanto, que mesmo nos limites seguros de um lar, o gato não é um animal domesticado, mas sim um caçador. No trabalho de Saar, sua pose também é relevante: ele não está dormindo nem descansando; está de pé, alerta, sob a mesa onde está o bolo. E também parece rosnar enquanto encara o espectador diretamente. Assim, como a Mammy de *The Wind Done Gone: An Unauthorized Parody*, de Alice Randall (2001),²⁸ que assassina os filhos do patrão para reinstaurar seu próprio poder na casa, a presença de um gato de pé e rosnando no assemblage de Saar significa subversão semelhante.

Minha leitura de *Power* adquire mais credibilidade se examinarmos o contexto no qual a obra foi inicialmente exibida. Uma possível razão para a mudança de tom do chamado ostensivo às armas para um chamado de tom mais velado à dissidência e à subversão seria a falsa “guerra às drogas” do governo capitalista branco. A partir da década de 1980, essa repressão resultou em vigilância, controle social racializado e “medidas legalmente punitivas” que acabaram por anunciar uma era de “encarceramento em massa na América”.²⁹ A repressão

26 O primeiro romance de Toni Morrison, *The Bluest Eye* (1970), mostra a história de Pauline, mulher negra que trabalha em um lar branco, e sua filha, Pecola. Pauline prepara seu carro-chefe, a torta de mirtilo, para seus feitores brancos, mas nunca para os próprios filhos.

27 Por exemplo, apesar de ter modelado sua *Olympia* (1865) na *Vênus de Urbino*, de Ticiano (1534), obra em que aparece um cão, Édouard Manet preferiu pintar “um gato preto de pé, em posição de ataque e cuspidor” (Moffitt 1994: 22). Aqui, o gato significa a sexualidade feminina, pois está associado a uma prostituta.

28 *Wind Done Gone* é uma paródia do romance sulista norte-americano *E o Vento Levou* (1939). Poderia ser colocado na categoria do que Susan Donaldson chama de romances contrários à tradição das plantações por minarem a forma como romances como *E o Vento Levou* representam o sul do período pré-Guerra Civil (1861-65) norte-americana, o povo negro escravizado e a representação unilateral dessa guerra.

29 Angela Davis foi uma das primeiras pensadoras a chamar a atenção para o “estado de emergência” (termo da própria Davis) e o complexo penitenciário-industrial na América. Para um exame detalhado do “encarceramento em massa” de negros na América, consulte Michelle Alexander (2010). Alexander aprofunda o discurso que já estava ganhando espaço entre muitos pensadores negros como Manning Marable, Angela Davis, Michael Eric Dyson e Tony Platt, entre outros, que representam o que Platt chama de “longa tradição negra na prática criminológica antirracista” (Tony Platt 2014: 5).

das comunidades negras tinha sido aumentada pelo sistema de justiça criminal com “uma maior rede de leis, regras, políticas e costumes que controlam os que são rotulados como criminosos tanto dentro como fora da prisão” (Alexander 2010: 13). Saar criou ambas essas séries na época em que Bill Clinton era presidente (1998 e 2000). Alexander contrapõe a concepção errônea de que foram só os políticos republicanos conservadores que travaram essa guerra contra as drogas para atingir um controle social e político racializado sobre a população negra pobre. Ela examina como os democratas, entre os quais se incluem Bill Clinton e Barack Obama, continuaram, ou melhor, aderiram com muita ferocidade a essa falsa guerra às drogas. O número de mulheres negras que foram encarceradas na época de Clinton atingiu um aumento recorde. A draconiana “lei das três prisões” também foi promulgada sob a presidência de Clinton.³⁰ Assim, a decisão de Saar de colocar em primeiro plano metodologias oblíquas de subversão e resistência contra o capitalismo branco pode ser vista à luz da vida precária das comunidades negras na era do encarceramento em massa, da brutalidade policial e da proliferação do racismo antinegro.

Conclusão

Quero ressaltar a triplicidade da intenção artística de Saar. Primeiro, Saar, do mesmo modo que outras feministas negras como Alice Walker, autora de *In Search of Our Mothers' Gardens* (1983), está interessada em rememorar suas ancestrais negras. Segundo, Saar oferece um testemunho do trabalho oneroso e quase ininterrupto que as mulheres negras realizavam com dignidade para sobreviver a um sistema que não propiciava seu crescimento. Terceiro, sua escolha de objetos encontrados e sua repetição metódica estão intrinsecamente ligadas a sua agenda ideológica e política de liberação das mulheres negras.

As obras de Saar empreendem uma releitura e uma reinterpretação de histórias disponíveis. Elas são feitas com materiais cuidadosamente selecionados, como tábuas de lavar e elementos da memorabilia antinegra. Saar não só reflete sobre o tempo e o período de sua utilização, mas procura ativamente abrir espaço para histórias tácitas, porém esquecidas e/ou perdidas. A sobreposição de objetos impregnados de histórias de violência e discriminação contra os negros permite-lhe chamar a atenção não só para a história e para atos de historicização, como para as ausências e apagamentos através dos quais se obtém coerência narrativa. Ao re-propositar materiais que de outra forma eram parte de políticas racistas, Saar deixa que as memórias esquecidas falem. A repetição e a justaposição de materiais em suas obras funcionam como um palimpsesto, forjando interconexões e chamando a atenção para as camadas embutidas e mutáveis de memórias e significados.

30 Essa lei condena à prisão perpétua quem for preso três vezes por algum delito relacionado a drogas, inclusive o porte, algo que, em si, não configura crime violento. Além disso, Clinton não só adotou uma abordagem “dura contra o crime”, como reduziu a assistência social e as verbas públicas de forma substancial.

Referências

- Alexander, Michelle, *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Color Blindness*. New York: The New Press, 2010.
- Adler, Esther, Review of <https://www.moma.org/Artists/5102>. MoMA Artists, 2019. <https://www.moma.org/artists/5102>.
- Bernier, Celeste-Marie e Nicole Willson, "Workers + Warriors: Black Acts and Arts of Radicalism, Revolution, and Resistance Past, Present, and Future," *KALFOU: A Journal of Comparative and Relational Ethnic Studies* 7 (1), 2020. <https://doi.org/10.15367/kf.v7i1.294>.
- Carpenter, Jane, *Betye Saar*. San Francisco: Pomegranate Communications, 2004.
- Collins, Patricia Hills, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge, 2000.
- Duron, Maximiliano, "Artists Betye Saar, Faith Ringgold, and Renee Cox Called for Aunt Jemima's Liberation Years Ago", *ARTnews.com*, Junho 19, 2020. <https://www.artnews.com/art-news/news/betye-saar-faith-ringgold-renee-cox-aunt-jemima-1202691661/>.
- Farrington, Lisa E., *African-American Art: A Visual and Cultural History*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Harris, Trudier, *From Mammies to Militants: Domesticity in Black American Literature*. Philadelphia: Temple Univ. Press, 1982.
- History.com Editors, "Watts Riots", *History*, Agosto 21, 2018. <https://www.history.com/topics/1960s/watts-riots>.
- Kaplan, Sara Clarke, *The Black Reproductive: Unfree Labor and Insurgent Motherhood*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2021.
- Lee, Shayne, *Erotic Revolutionaries: Black Women, Sexuality and Popular Culture*. New York: Hamilton Books, 2010.
- Lefalle-Collins, Lizzetta, "Surviving Servitude", in *Betye Saar: In Service: A Version of the Survival*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 2000.
- Lewis, Samella S., *African American Art and Artists*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Laing, Olivia, "Joseph Cornell: How the Reclusive Artist Conquered the Art World – from His Mum's Basement", *The Guardian*, Julho 25, 2015, <https://www.theguardian.com/artand-design/2015/jul/25/joseph-cornell-wanderlust-royal-academy-exhibition-london>.
- Martin, Tatty, "What Is a Triptych?" *Rise Art*, s.d., <https://www.riseart.com/guide/2414/what-is-a-triptych>.
- Miranda, Carolina A., "For Betye Saar, There's No Dwelling on the Past; the Almost-90-Year-Old Artist Has Too Much Future to Think About", *Los Angeles Times*, April 29, 2016. <https://www.latimes.com/entertainment/arts/miranda/la-ca-cam-betye-saar-20160501-story.html>.
- Morrison, Toni, *The Bluest Eye*. New York: Vintage Books, 1970.
- Moffitt, John F., "Provocative Felinity in Manet's Olympia", *Notes in the History of Art* 14, nº 1 (1994): 21–31. <http://www.jstor.org/stable/23205579>.
- Nanda, Shaweta, "Re-claiming the Mammy: Racial, Sexual and Class Politics Behind "Mammification" of Black Women", in Anisur Rahman, Supriya Agarwal and Bhumika Sharma (eds), *Discoursing Minority: In-Text and Co-Text*. New Delhi: Rawat Publications, 2014: 291- 304.
- Patton, Sharon F., *African American Art: Oxford History of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

- Pilgrim, David, "The Picaninny Caricature", 2000. <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/antiblack/picaninny/homepage.htm>
- Platt, Tony, "Editor's Introduction: Legacies of Radical Criminology in the United States", *Social Justice* 40, n° 1/2 (2014): 1–5. <http://www.jstor.org/stable/24361656>.
- Powell, Richard J., *Black Art: A Cultural History*. London: Thames & Hudson World of Art, 2002.
- Randall, Alice, *Wind Done Gone: An Unauthorized Parody*. New York: Houghton Mifflin, 2001.
- Raven, Arlene, "Mostly 'Bout Survival", in Betye Saar: *Workers + Warriors : The Return of Aunt Jemima*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 1998.
- Robson, David, *The Black Arts Movement*. Detroit: Lucent Books, 2008.
- Saar, Betye, "Influences: Betye Saar," *Frieze*, September 27, 2016. <https://www.frieze.com/article/influences-betye-saar>.
- Saar, Betye, "Unfinished Business: The Return of Aunt Jemima", in *Workers + Warriors: The Return of Aunt Jemima*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 1998.
- "Artist's Statement", in Betye Saar: *In Service: A Version of Survival*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 2000.
- Betye Saar: *In Service : A Version of Survival*. New York: Michael Rosenfeld Gallery, 2000.
- *Betye Saar: Still Tickin'*. Scottsdale, Arizona: Scottsdale Museum of Contemporary Art; Sittard, The Netherlands, 2017.
- Sayej, Nadja, "Betye Saar: The artist who helped spark the black women's movement" *The Guardian*. 30 October 2018. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/30/betye-saar-art-exhibit-racism-new-york-historical-society>
- Thompson, Lisa B., *Beyond the Black Lady: Sexuality and the New African American Middle Class*. Chicago: University of Illinois Press, 2009.
- Turner, Patricia A., *Ceramic Uncles & Celluloid Mammies: Black Images and Their Influence on Culture*. New York: University of Virginia Press, 2002.
- Walker, Alice, *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*. New York: Phoenix, 1983.
- White, Artress Bethany, "Fragmented Souls: Call and Response with Renée Cox", in Monique Guillory and Richard C. Green (eds.), *Soul: Black Power, Politics, and Pleasure*. New York: NYU Press, 1998: 45–55. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qfg2m.9>