

caiana

María Emilia Sardelich
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Memorias amefricanas en el hacer artístico y educativo de Raquel Trindade, la Kambinda.

Memorias amefricanas en el hacer artístico y educativo de Raquel Trindade, la Kambinda.

María Emilia Sardelich
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Introducción

La producción artística de mujeres viene haciéndose más visible desde la década de 1960, en relación con la denominada segunda ola del feminismo. En cuanto al desarrollo teórico-académico, la segunda ola feminista no sólo discutió el origen de la condición femenina, la sexualidad y los derechos reproductivos de la mujer, sino que también cuestionó la noción de ciencia moderna, que había negado la capacidad y autoridad del saber a las mujeres, produciendo un conocimiento que no atendía a los deseos emancipadores de las mismas. Aunque esa presencia femenina pueda ser comprobada por la cantidad de exposiciones dedicadas a artistas mujeres, Andrea Giunta¹ y Maura Reilly,² entre muchas otras investigadoras, nos hacen ver la debilidad de esos supuestos signos de igualdad en el mundo del arte, en virtud de la existencia de una u otra estrella triunfadora, lo que no significa que artistas fuera del canon hegemónico hayan sido incluidas en el sistema.

En el contexto latinoamericano, Andrea Giunta señaló que las relaciones entre arte y feminismo han sido apagadas tanto por la represión de las dictaduras como por los sistemas artísticos conservadores basados en el androcentrismo.³ La autora observa también que las reivindicaciones feministas fueron menospreciadas por las formaciones

políticas de izquierdas.⁴ Aunque esos factores pudieran invalidar una práctica artística y educativa comprometida con las demandas de las luchas feministas, es posible encontrar artistas y educadoras que, sin autoidentificarse como tales, desarrollaron prácticas que no sólo liberaron el cuerpo femenino de sus apretados ropajes, sino que también trataron cuestiones específicas de sus contextos opresivos.

Aunque el sistema del arte en Brasil sea refractario a la discusión sobre las diferencias por presumir y camuflarse de democrático, investigadoras brasileñas como Ana Paula Simioni,⁵ Heloísa Buarque de Hollanda,⁶ Luana Tvardovskas,⁷ Luciana Grupelli Loponte,⁸ Madalena Zaccara,⁹ Roberta Barros,¹⁰ Talita Trizoli,¹¹ entre otras, están incluyendo nombres de artistas brasileñas no siempre registrados en las recopilaciones de la historia y enseñanza del arte. Como mujer, cisgénero, blanca, situada en los bordes del “sistema mundo moderno/colonial”,¹² también he sido seducida por las amenazadoras imágenes de una estética e historia del arte andro y eurocéntrica que subalterna los cuerpos colonizados. A pesar de encontrarme resguardada por el “escudo blanco dominante”,¹³ intento ocupar todos los espacios posibles para desbordar las asimetrías de la sociedad brasileña. A mi criterio, uno de esos lugares es la investigación en educación artística que visibilice las profundas iniquidades de esa sociedad. Por esa razón, en mi ejercicio como investigadora y docente dirijo mis esfuerzos para dar a conocer propuestas pedagógicas que no solo rompan con los espacios institucionalizados del aula o del museo de un modo experimental, sino que se manifiesten como “desobediencias epistémicas” traspasando fronteras coloniales y colonialistas.¹⁴

Zulma Palermo¹⁵ señala como la construcción colonial del poder en el campo de las artes ha negado todas las formas de vida y producción de las culturas indígenas y afrodescendientes en el continente americano, buscando borrar las formas de mirar, aprender y utilizar materiales propios de esas culturas, legitimando solo la mirada, los instrumentos y materiales colonizadores. La noción de estética formulada en Europa en los siglos XVIII y XIX, que se basó en la creación de una obra única producida por y para un supuesto

placer desinteresado, no se centra en la contemplación, ni en el disfrute estético, sino que tiene su raíz en el principio de autoría, de *copyright*, imprescindible para mantener la noción de la propiedad privada del sistema capitalista, legitimado por el sistema del arte colonialista. En ese sentido, la autora indica que los temas representados, el uso de materiales específicos o la reproductibilidad, no son nociones fundamentadas en la capacidad innovadora sino en los intereses económicos y en el prestigio social de la individualidad creadora. Son los dicotómicos y jerárquicos criterios de superioridad/inferioridad y sus efectos, de un sistema del arte colonizador y colonialista que clasificó todas aquellas obras que a él no le interesan como siendo arte primitivo, *naif*, ingenuo, popular.

Considero que la acción artística y educativa de Raquel Trindade, la *Kambinda* (1936-2018), es una experiencia que no solo diluye los límites entre enseñanza y práctica artística, entre acción individual y colectiva, sino que está fundada en otros valores, otras visiones de mundo por fuera de la filosofía y los valores occidentales. Su experiencia artística y educativa se desprendió del sistema del arte comprometido con la matriz colonial y se amparó en una memoria amefricana, ese flujo memorativo entre África y Brasil que fusiona una diversidad de culturas de un refinado pensamiento milenario, dónde se originan cosmogonías y universos simbólicos cuyos lenguajes y valores “organizan comunidad, tecnologías, modos de producción y una magnífica erudición estética”.¹⁶

La historia construida desde la colonialidad del poder desconecta a las mujeres indígenas y afrodescendientes como agentes sociales, subordinándolas a lo irrelevante, anecdótico, intrascendente. Considero las genealogías femeninas muy necesarias en la historiografía del arte y sus enseñanzas, pues constituyen caminos investigativos que pueden iluminar memorias y agrietar narrativas históricas hegemónicas, revelando el protagonismo femenino en la resistencia a incontables formas de deshumanización en medio a la colonialidad del saber y ser,¹⁷ de la naturaleza,¹⁸ del género¹⁹ y de la *aesthesis*.²⁰

Animada por los estudios de la memoria y las estéticas decoloniales busco pensar el hacer

artístico y educativo de Raquel Trindade como una propuesta que interpela y cuestiona las narrativas de exclusión y marginalización de los pueblos de la diáspora africana impuesta por la Modernidad. Presento la acción de Raquel Trindade por considerar que abrió una grieta de emancipación individual y colectiva a partir de la diferencia colonial en un tiempo de brutal violencia política en la dictadura militar y nos hizo ver la naturalización de la discriminación racial, étnica, cultural y sexual. Por lo tanto organizo el artículo del siguiente modo: inicialmente sitúo los estudios de la memoria y el contexto social de la artista por medio de un breve panorama de la sociedad brasileña del siglo XX. Focalizo el mito de la democracia racial y algunas de las voces que lo contestaron, como la de la antropóloga y activista feminista Lélia Gonzalez (1935-1994). Destaco el concepto de amefricanidad forjado por Gonzalez y que fundamenta mi comprensión sobre las memorias amefricanas en medio de las disputas en torno de una “historia única”²¹ de Brasil, todavía inmerso en la colonialidad. Ese camino permite situar la trayectoria de vida de la artista destacando su labor artística y educativa.

Memorias en pugna

Desde los inicios del siglo XX, el sociólogo Maurice Halbwachs puso énfasis en las relaciones de la memoria individual con las estructuras sociales, señalando la memoria colectiva como una corriente de pensamiento continuo, capaz de vivir en la conciencia del grupo que la sostiene.²² Los fenómenos de la memoria, sea en sus aspectos biológicos o psicológicos, se refieren a los sistemas dinámicos de estructuración y auto organización individual o grupal, que se mantienen en la medida que esa organización los reconstituye.²³ La preocupación por la memoria marcó un giro en el campo de los estudios culturales alrededor de la década de 1980.²⁴ Un giro indica un cambio físico de posición, de sentidos, de orientación cognitiva. A diferencia de los estudios históricos, los estudios de la memoria privilegian las subjetividades y el momento en que la experiencia vivida se transforma en historia. Como consecuencia, las problematizaciones se ampliaron para más allá del recuerdo y olvido; se expandieron a la argumentación sobre quién tiene derecho de

narrar la historia y cuáles son los grupos que en ella se encuentran.²⁵

Esas cuestiones tratan de relaciones de poder y representación que afectan a todas las personas, sea por inclusión o exclusión a ese derecho. Las personas incluidas no sólo narran su historia, sino que también eligen qué, cómo, dónde y porqué cuentan. Las personas excluidas colman los silenciamientos en ancestrales prácticas de narrativas orales, en ritos y rituales. El arte, en todas sus manifestaciones, sería, para Leonor Arfuch,²⁶ un espacio privilegiado para el despliegue de la memoria y las narrativas en pugna, que confrontan contenidos y concepciones en torno del relato que supone su puesta en escena.

Brasil fue el último país del continente americano en revocar el régimen de la esclavitud a finales del siglo XIX, en 1888, momento en que la población negra ya alcanzaba cerca de la mitad de su totalidad.²⁷ A pesar de la abolición oficial de la esclavitud y el cambio político al régimen republicano, un año después, los señores blancos que condujeron el futuro de la nación brasileña no asalariaron a la población negra, sino que trataron de sustituirla por inmigrantes europeos y asiáticos. Esa inmigración masiva atendió al ideal de emblematización de la población, bajo los principios de la eugenesia, vista a finales del siglo XIX e inicios del XX como condición necesaria para el avance del país, una sociedad imaginada desde una perspectiva eurocéntrica, sin democratizar las relaciones sociales y políticas, excluyendo a las poblaciones no blancas.²⁸

En la crisis mundial de la década de 1930 los señores blancos republicanos se vieron forzados a producir localmente los bienes que no podían importar, dando inicio a la peculiar industrialización del país, y a la reflexión sobre la identidad nacional. En esos mismos años se organizó una de las primeras asociaciones activistas negras de Brasil, el Frente Negro Brasileño (FNB), aunque es posible identificar los orígenes del pensamiento negro sobre sí mismo en períodos históricos anteriores, en formas de organización colectiva, en prácticas educativas diversas de las hermandades religiosas y organizaciones de artífices.²⁹ El FNB organizó un periódico propio y una escuela primaria.³⁰ Presente en diversas

regiones del país, el Frente Negro del estado de Pernambuco tuvo entre sus fundadores al poeta Solano Trindade (1908-1974), quien en 1934, en compañía del poeta Ascenso Ferreira (1895-1965), el pintor Barros, el Mulato (1913-2011) y el escritor José Vicente Rodrigues Lima (1911-¿?) organizó el Centro Cultural Afro-Brasileiro en la ciudad de Recife, para divulgar la producción de los intelectuales negros.

Por su parte, Gilberto Freyre (1900-1987), uno de los hijos y teóricos de la oligarquía brasileña de origen portugués, intentó explicar la formación de la identidad nacional a partir del análisis de la sociedad colonial, anclado en la idea de mestizaje, que, para él, sería el factor responsable por la reconciliación étnica en Brasil.³¹ La noción de democracia racial organiza y mantiene un imaginario de relaciones sociales armónicas, camuflando un Estado erigido sobre las desigualdades raciales. Un mito opera con contradicciones que sustituyen la realidad por la representación imaginaria. El aparato cultural del Estado construye un relato ficcional fundamentado en modelos de identidad excluyentes debido a la ausencia en sus imágenes de la diversidad de etnias, de género y regiones. Esa uniformidad sojuzga poblaciones y sus órdenes sociales preexistentes, así como sus sistemas de representación al arribo europeo.³²

En el proceso de sístole y diástole de los recurrentes golpes de Estado y momentáneos respiros democráticos de Brasil, en 1950 el poeta Solano Trindade con su esposa María Margarida da Trindade (1917-1998) y el sociólogo Edson Carneiro (1912-1972) fundan el Teatro Popular Brasileiro (TPB) en la ciudad de Rio de Janeiro. En esos años María Margarida da Trindade también trabajaba con la psiquiatra Nise da Silveira (1905-1999) en la Sección de Terapéutica Ocupacional y Rehabilitación (STOR), del Centro Psiquiátrico Pedro II. En los talleres del centro psiquiátrico María Margarida practicaba las mismas danzas que ponía en escena en el TPB, ofreciendo a los pacientes una posibilidad para restablecer sus lazos con la realidad por medio de la expresión simbólica y la creatividad, tal como proponía Nise da Silveira (**Fig. 1**).

La danza proporcionó una oportunidad profesional a María Margarida da Trindade, a

hasta entonces ama de casa y costurera. La danza fue un escape de la marginación social y un beneficio en su trayectoria personal, como también en la vida de obreros, estudiantes y funcionarios de bajo rango que conformaban el elenco del TPB. Este se estableció como una organización activista, cuya propuesta era la valorización de la cultura afro-brasileña por medio de la educación y el arte.³³



Fig. 1. Fotografías de Maria Margarida da Trindade y de Solano Trindade. Acervo de Raquel Trindade.

En 1964 otro golpe de estado militar impuso un nuevo reflujo social en Brasil, especialmente al movimiento negro brasileño con el exilio de intelectuales, como Abdias do Nascimento (1914-2011), el encarcelamiento y muerte de jóvenes activistas como la de Francisco Solano Trindade Filho, hijo de María Margarida y Solano Trindade. El gobierno militar instalado entre 1964 y 1986 reactualizó el mito de la convivencia armónica de las tres razas constituyentes de la identidad nacional, fuertemente combatido por los movimientos negros que, una vez más, tuvieron que reorganizarse en 1978 bajo otro nombre, el de Movimiento Negro Unificado (MNU).

Una de las voces que no se calló frente al mito de la reconciliación étnica brasileña ha sido la de Lélia Gonzalez. Aunque los consentidos señores de la historia única de Brasil ensalzaran las calidades de bondad y ternura de las mujeres esclavizadas como amas de cría y su responsabilidad en el pacífico mestizaje de la sociedad brasileña, Lélia Gonzalez se posicionó en contra de esa “mirada que no ve la dimensión racial ni la histórica herencia de las mujeres latinoamericanas de las ideologías de clasificación racial y sexual”.³⁴ En la década de 1980, acusó la falacia jurídica de la supuesta igualdad de todos ante la ley remarcando que el sofisticado racismo

latinoamericano mantiene las poblaciones indígenas y negras subordinadas gracias a la ideología del emblanquecimiento, al reproducir y perpetuar la creencia en las clasificaciones y valores de la cultura occidental blanca como los verdaderos y universales. Puso de relieve la racialización de los espacios físicos y sociales, que fijó en las “favelas”, las chabolas, las barriadas a las poblaciones negras. Son espacios que cuentan con la fuerza policial de intervención solamente para “reprimir, violentar, amedrentar”³⁵ y se extienden al sistema penitenciario.

Como mujer negra, Lélia Gonzalez relató cómo el mito de la superioridad blanca fragmentó su propia identidad étnica subrayando “el lavado cerebral hecho por el discurso pedagógico brasileño”.³⁶ En la medida que avanzaba en su escolarización, rechazaba su condición de mujer negra a fuerza de aprender las fantasías blancas sobre lo que debería ser la negritud: animal, primitiva, dedicada al trabajo pesado, intelectualmente incapaz, ladrona, irresponsable. En la década de 1980, denunció el olvido de la cuestión racial en la reflexión feminista de la época, a consecuencia de una visión del mundo eurocéntrica y neocolonialista de la realidad. Apuntaba que el feminismo latinoamericano perdía fuerza al desconsiderar el carácter multirracial y pluricultural de las sociedades de esa región. No todas las mujeres estaban igualmente oprimidas, pues los marcadores de raza y clase generan diferencias en el modo y la calidad de vida; no era viable pensar en las mujeres como una categoría uniforme. Gonzalez recalcó que el primer paso que las mujeres negras daban en el camino de la concientización era el de la lucha contra el racismo, puesto que sus padres, hijos, hermanos y compañeros también estaban oprimidos. Por esa razón, para esas mujeres la conciencia del sexismo sería posterior.³⁷

A partir de los fundamentos del psicoanálisis, en la década de 1980 Lélia Gonzalez discutió el racismo y el sexismo en la cultura brasileña haciendo referencia a la consciencia y la memoria de mujeres y hombres negros. Así situaba la conciencia como el lugar de la alienación, de la imposibilidad de constituirse como sujeto de su propia historia, donde el discurso ideológico de la blanquitud³⁸ se hace presente. En cambio, señaló los grabados, los

dibujos, los registros de sentimientos, de tristezas y dolores, como el lugar de la memoria que restituye una historia que todavía no ha sido escrita. La memoria es el lugar donde emerge la verdad, que se estructura como ficción. La memoria tiene sus astucias y habla por medio de omisiones, equivocaciones, lapsus de la conciencia.

Lélia Gonzalez también expuso esa forma más sutil y peligrosa del racismo: las representaciones en los “medios de comunicación de masas y aparatos ideológicos”,³⁹ la estigmatización del cuerpo de mujeres y hombres negros como animales para la explotación laboral y sexual. Reiteró la persecución sobre los cuerpos negros, así como el propósito de su domesticación y aniquilamiento. Hizo sonar el ruidoso silencio en torno de las contradicciones del mito de la democracia racial como “modo de representación/discurso que encubre la trágica realidad vivida por mujeres y hombres negros en Brasil”.⁴⁰ Para Gonzalez, el mestizaje del país se hizo por medio de la violencia sexual, por el estupro de las mujeres negras esclavizadas, que tuvieron que servir, también por fuerza, como ama de leche de los otros hijos del estuprador. Remarcó la coercibilidad de ese contacto forzado, evidenciando el dolor y la humillación de la ama de leche que, en su resistencia pasiva, “hizo la cabeza”⁴¹ del dominador, africanizando la cultura del violador.

Clasificó como “neurosis de la cultura brasileña”⁴² a la identificación con los símbolos de matriz africana de una cultura nacional, que a la vez se cree blanca. Es a partir de ese contexto neurótico de profunda iniquidad, que la antropóloga inscribió la categoría “amefricanidad”, reconociendo las mujeres amefricanas y amerindias, como las más oprimidas y explotadas del “capitalismo patriarcal, racista y dependiente”.⁴³ Propuso esta categoría para confrontarla a la de afroamericano, puesto que esta indicaba que sólo existiría población negra en los Estados Unidos.

El concepto de amefricanidad incorpora el proceso histórico de la intensa dinámica cultural de adaptación, resistencia, reinterpretación y creación de nuevas formas de existencia afrocentrada. El valor metodológico de esa categoría reside en el

hecho de reanudar un proceso forjado en el interior de diferentes sociedades en una determinada parte del mundo. Pensar Amefrica como sistema etnogeográfico de referencia, una creación de los afrodescendientes junto con sus ancestros en el continente en que pasaron a vivir. La experiencia amefricana se distingue de la experiencia africana que permaneció en su propio continente, puesto que su diferencial es la heroica resistencia y creatividad en la lucha contra la esclavización, el exterminio, la exploración, la opresión y la humillación. Lélia Gonzalez reconoce que la amefricanidad ya se expresaba durante el régimen de la esclavización en prácticas de resistencia cultural, en el desarrollo de formas alternativas de organización social que se concretizó en los “quilombos, cimarrones, cumbes, palenques, marrinajes y marron societies”.⁴⁴

Hay mucho que contar sobre la vida de mujeres esclavizadas y sus descendientes en Brasil. Mujeres que anticipan modos de hacer arte y construir alternativas a la modernidad al enfatizar los legados históricos de resistencia y lucha de las comunidades amerindias y amefricanas como respuestas que pueden convertirse en otras opciones de organización social. Mujeres que evidencian el sentir/pensar de los diferentes valores culturales traídos por los pueblos africanos a América. Mujeres que subvierten prácticas de dominación balanceando sus cuerpos en sagrados pasos de danza, como Raquel Trindade.

Raquel Trindade, la Kambinda

Nacida en la ciudad de Recife, estado de Pernambuco, el 10 de agosto de 1936, hija de Maria Margarida y Solano Trindade, Raquel Trindade sólo obtuvo el registro civil a los ocho años de edad cuando la familia ya vivía en la ciudad de Rio de Janeiro. Consta como testigo en su partida de nacimiento el activista Abdias do Nascimento, con quién su padre compartía la militancia política. Aunque su infancia estuvo marcada por severas restricciones económicas, el circuito intelectual y cultural al que tuvo acceso gracias a la militancia familiar compensó una precaria escolarización. En sus entrevistas de adulta, Raquel destacaba la importancia de esa educación informal que constituyeron, por ejemplo, las visitas a casa

de artistas tales como Djanira da Motta e Silva (1914-1979), Aldemir Martins (1922-2006), a la Biblioteca Nacional, a los conciertos vespertinos del Teatro Municipal, a los ensayos del Teatro Experimental do Negro, a la Orquesta Afro-brasileira del maestro Abigail Moura (1905-1970), o al balé Afro de Mercedes Batista (1921-2014).⁴⁵

Desde niña, estuvo envuelta en el trabajo de sus padres en el Teatro Popular Brasileiro, y bailando desde los 17 años. A los 25 años acompañó a su padre en un nuevo cambio de residencia, pasando a vivir en la ciudad de Embu, área metropolitana de São Paulo. La labor de la familia Trindade reforzó el trabajo iniciado con los escultores Cássio M'Boy (1903-1986), Tadakiyo Sakai (1914-1981) y Claudionor Assis Dias (1931-2006), que transformaron la pequeña localidad de Embu en la ciudad de las artes.⁴⁶ Raquel siguió colaborando con su padre en espectáculos culturales y empezó su trayectoria profesional como pintora (**Fig. 2**). El elitista y limitado circuito artístico de la ciudad de São Paulo animó a Raquel y otros artistas que vivían en Embu a organizar exposiciones al aire libre. De esta manera, entre las décadas de 1960 y 1980 transformaron la Plaza de la Republica de São Paulo en un efervescente punto de encuentro entre artistas, admiradores y posibles compradores.⁴⁷



Fig. 2. Raquel Trindade, *Yaô, a noviça do Candomblé*, óleo sobre lienzo, 1966. Museu de Arte Contemporânea, Olinda.

El reconocimiento de su labor como pintora llegó con los primeros premios, como el del XV Salão Paulista de Arte Moderna, en 1965, cuando pasó a firmar como A Kambinda, para

desprenderse del nombre paterno y las acusaciones de que los galardones eran debidos a él y no a sus cualidades artísticas. Como la propia artista señaló en testimonios y entrevistas a lo largo de su vida, sufrió discriminación “por ser mujer, por ser negra, por ser artista popular, por ser pobre, por ser nordestina y por ser de religión de matriz africana” (**Fig. 3**).⁴⁸



Fig. 3. Raquel Trindade, Solano Trindade y Luiz Carta en la primera exposición individual de la artista, 1966. Acervo de Raquel Trindade.

En muchas ocasiones Raquel Trindade recusó el adjetivo *naif* a su producción visual, afirmando la intencionalidad de su hacer, que nada tenía de ingenuo. Reconocía la denominación de arte afro-brasileño para sus pinturas.⁴⁹ Denominaciones como arte afro-brasileño, afrodescendiente y negro circulan en publicaciones especializadas brasileñas desde la década de 1970, pero no hay consenso sobre el uso de las mismas. Para Kabengele Munanga la denominación “arte negro” se afirma en un biologismo que excluye a todos aquellos que, independientemente de su origen étnico y racial, se identifican con la africanidad, sea por opción política, ideológica, religiosa o emoción estética. El antropólogo considera al arte afro-brasileño como un “sistema fluido y abierto, que tiene un centro, una zona mediana o intermedia y una periférica”.⁵⁰ En el centro encontraríamos los orígenes africanos, la persistencia en el campo cultural de la religiosidad, con obras consideradas religiosas o rituales. En la zona intermedia, obras que integran los contactos establecidos con otras culturas, y en las que no siempre el origen étnico del artista es africano. En la periferia se encuentra la producción artística que remite al mundo africano integrando características del arte occidental,

de los pueblos indígenas y otros, formando el pluralismo del arte brasileño.

Pensar en el cruce África y Brasil incluye no sólo un estilo o movimiento artístico producido por afrodescendientes brasileños, sino también un campo plural, compuesto por objetos y prácticas diversas, vinculados a incontables formas de la cultura afro-brasileña, a partir de las cuales las tensiones culturales y sociales pueden ser problematizadas estéticamente y artísticamente. La autoría del arte afro-brasileño no se relaciona con el color de la piel de quien lo hace, sino con el discurso de identidad y la vivencia cultural; aunque el racializado sistema del arte creara expectativas sobre la producción de los creadores reconocidos como negros, y los aceptara en función de un repertorio limitado de representaciones, una producción inspirada únicamente en la experiencia colonial (y no artística) capaz de dialogar sensiblemente sobre cualquier temática más allá de su origen étnico-racial (Fig. 4).⁵¹

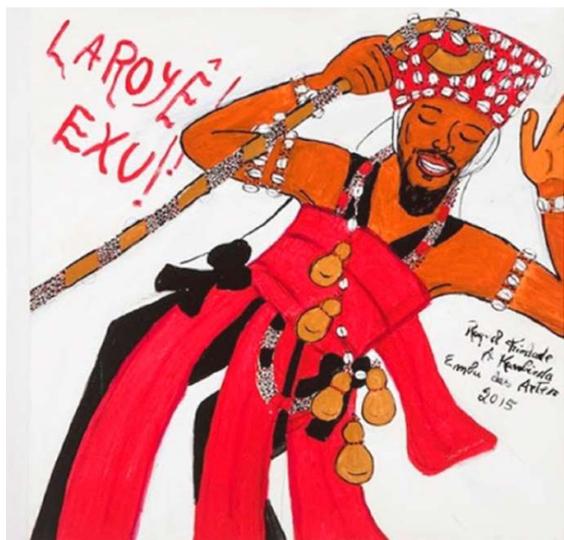


Fig. 4. Raquel Trindade, *Laroyê Exu*, 2015, acrílico sobre lienzo, 80 x 80 cm. 13 Bienal Naif de Piracicaba.

Raquel Trindade reivindicaba y demarcaba su espacio reconociendo su pertenencia, su identidad como estrategia política tanto por el reconocimiento del arte afro-brasileño, cuestión a ser contemplada por el sistema del arte de Brasil, como con la participación de la población negra. Esa población viene ocupando un espacio muy desigual en ese sistema y está directamente relacionada con la lucha de activistas antirracistas por la

introducción de la Historia de África y del Negro en Brasil en los currículos académicos, así como el sistema de cotas mínimas para afrodescendientes en concursos públicos y universidades, entre otros, desde la década de 1980 (Fig. 5).



Fig. 5. Raquel Trindade, *Danças natalinas*, 2012, acrílico sobre lienzo, 55 x 100 cm. 11 Bienal Naif de Piracicaba.

En mayo de 1973 Raquel Trindade polemizó con el director del Museu de Arte de São Paulo (MASP), Pietro Maria Bardi (1900-1999), por la falta de atención institucional al montaje y proyecto expositivo de la *Exposição Afro-Brasileira de Artes Plásticas*, que reunió más de veinte artistas negros. La Kambinda se manifestó públicamente en la prensa levantando la hipótesis de que los escasos cinco días dedicados por el museo a la muestra tenía estrecha relación con el hecho de que la institución exponía artistas negros brasileños por primera vez.⁵² Rápidamente, el director alegó en la prensa que no era racismo, sino falta de calidad en las obras: aquella era una de las peores exposiciones organizadas por el museo hasta entonces.⁵³ Los recurrentes, indefinibles y resbaladizos criterios de mal gusto o calidad eran claves para ocultar la indiferencia sexual, racial y la exclusión que siempre ha favorecido a los hombres blancos en el mundo del arte.

Luego de la muerte de su padre, en 1975 Raquel creó el Teatro Popular Solano Trindade dando continuidad a la propuesta artística y cultural del Teatro Popular Brasileiro. Al principio, el teatro de Raquel no tenía un espacio físico, era un movimiento cultural circulante por diversos locales de la ciudad, como plazas, parques públicos y pabellones deportivos. En 1980, consigue el registro formal del teatro y recursos financieros del ayuntamiento de Embu y del gobierno del Estado de São Paulo, que no

alcanzaron para la construcción completa del teatro. Las amenazas de derrumbe de esa construcción fueron constantes a lo largo de las décadas posteriores debido a su endeble estructura arquitectónica, pero ese cobertizo resguardó a Raquel y todas aquellas personas que fueron entrelazándose en los pasos de las danzas que enseñaba: el maracatú, bumba meu boi, coco, maculelê, ciranda y el movimiento de los *Orixás* (Fig. 6).⁵⁴



Fig. 6. Fotograma de *Diário de Exus*, 2015, de Gilberto Alexandre Sobrinho.

Aunque su conocimiento se enraizara en la tradición, su mirada atenta hacia el presente la mantuvo abierta a las transformaciones estilísticas de las mezclas entre música, danza, performance y poseía. Raquel Trindade también juntó sus palabras para contar la historia de su ciudad, *Embu: de Aldeia de M'Boy a Terra das Artes*, publicada en 2004. La tradicional nave de su teatro, que se mantuvo por donaciones y resistió a la carencia de políticas culturales ganó, en 2009, el reconocimiento como Ponto de Cultura, que permitió la sustentación que se merecía.⁵⁵ Esa política cultural fue una de las iniciativas del Ministerio da Cultura (MinC) para garantizar y ampliar el acceso de la población a los medios de producción, circulación y disfrute cultural, en colaboración con los gobiernos municipales y otras instituciones, como escuelas y universidades.⁵⁶

En 2012, la artista publicó la trilogía *Os Orixás e a natureza*, desplegando su saber sobre el Candomblé. Los diversos pueblos esclavizados y dispersos por las diferentes regiones de Brasil tienen su origen predominantemente en África occidental y central. En ese desconocido paisaje geográfico y cultural reconstruyeron ritos y rituales que se dieron a conocer bajo el nombre genérico de

Candomblé (Fig. 7). Como una religión de matriz africana, el Candomblé reúne los diversos cultos a las deidades africanas, los *Orixás*, en un único panteón. El sistema mítico del Candomblé se organiza a partir del principio de la unidad de los contrarios, reconociendo la bipolaridad de los elementos. No existe bien o mal, sino que existen energías que pueden asociarse tanto para la construcción como para la destrucción. La individualidad no es algo que esté aislado, sino que es parte del indivisible y sagrado universo, en estrecha conexión con los elementos de la mitología y la naturaleza. En oposición al proyecto individualista de la Modernidad, el Candomblé ofrece un pensamiento no binario, comunitario, para un cuerpo atravesado por elementos singulares heredados y simbólicos que se manifiestan en la dimensión colectiva de su existencia.⁵⁷



Fig. 7. Raquel Trindade en su atelier, 2015. Acervo de Raquel Trindade. <https://jornalempoderado.com.br/morre-aos-81-anos-raquel-trindade/>

Es posible sintetizar una visión de mundo del Candomblé como un conjunto de valores civilizadores africanos, una forma de resistencia a la fragmentación existencial impuesta por la Modernidad por medio de sus principios encarnados: el principio del Axé, de la energía vital, que se expresa en todos los sentidos cargados de lo sagrado; el principio de la corporeidad, de la atención y cuidado a los cuerpos concretos; el principio del cooperativismo, del plural y colectivo; de la circularidad, del proceso, movimiento y renovación; de la oralidad, de palabras y gestos plenos de sentido; de la ancestralidad, el principio que organiza el Candomblé y aglutina todos los valores apreciados por los practicantes de una epistemología y cosmovisión afrocentrada. No es una relación

de parentesco consanguíneo, sino el fundamento de la cosmovisión afrocentrada. No hace referencia sólo al linaje africano, sino a la resistencia de esos pueblos que gestaron y siguen gestando, un proyecto social y político basado en la inclusión social, en el respecto a las diferencias, en la convivencia sostenible en el medio ambiente, el respeto a la experiencia de los más viejos, la complementación de los géneros, la diversidad y resolución de conflictos. La ancestralidad es el signo que atraviesa las manifestaciones culturales de los africanos en Brasil desplegando su dinámica para cualquier grupo racial que se identifique con esos valores. Fundamenta una epistemología que se enfrenta al único modo de organizar el sistema/mundo moderno colonial.⁵⁸

El Candomblé es “la creencia en los Orixás, una fuerza creadora, un culto a la vida que ofrece coraje a las personas y confianza en la solución de los problemas de su existencia”.⁵⁹ También es un espacio de resignificación para las mujeres negras, poco escolarizadas y con trayectorias de vida marcadas por la privación material y simbólica.⁶⁰ De esa manera, La Kambinda pudo resignificarse en el Candomblé y liderar su comunidad tal como incumbe a una *Ialorixá*. El papel específico de una *Ialorixá* es dirigir su comunidad y asegurar la realización del culto. Por esa razón, La Kambinda solicitó autorización a sus *Orixás*, *Obaluayê* y *Oyá*, para desprenderse de la obligación de conducir el culto y dedicarse a pintar, escribir, educar y presidir su teatro. Como guardiana de la sabiduría de los *Orixás*, Raquel Trindade ofreció su cuerpo para enseñar los movimientos de las deidades y sus palabras para sembrar las fuerzas sagradas de la naturaleza (Fig. 8).

Considero que Raquel Trindade basó su hacer artístico y educativo en una memoria amefricana que emerge no sólo en su memoria individual, sino también en la de muchas otras mujeres y hombres que se identifican con América, como sistema etnogeográfico de referencia, en interacción con el contexto social. Es una memoria mezclada con los recuerdos de muchas vidas, fragmentos de canciones, pasos de danza, dichos populares, etc. Es una actividad artística marcada por la implicación personal, el impacto emocional, la inquietud sobre el pasado, para narrar una historia que viene siendo negada. Un trabajo

que pone en juego un pasado colectivo y traumático de muchas mujeres, que hacen ver la histórica herencia de racismo y sexismo ejercido sobre ellas.

Inspirada en el pensamiento de Lelia Gonzalez, relaciono su trabajo con la memoria amefricana porque desmitifica la patraña de una sociedad indivisa, ordenada, que explicita la hipocresía de un cotidiano nada pacífico, la angustiada opresión vivida por esas mujeres en relación con sus cuerpos, recuerdos, sus ancestralidades, sus herencias, recuerdos y lugares. Es una producción abierta a los sentidos de sí misma y del otro, que contradice la gran narrativa de la colonialidad y reflexiona sobre niveles de violencia extremos, en que epistemicidios y genocidios son tan reales como la resistencia. Es un trabajo que se hace no sólo para recordar, sino para exponer la tensión, la fricción irresuelta de esa punzante herida colonial que no se cierra.



Fig. 8. Fotograma de *A dança da amizade. Histórias de Urucungos, Puitas e Quijengues*, 2016, de Gilberto Alexandre.

La educadora y activista cultural

Desde la década de 1960, el activismo de Raquel Trindade fue fundamental para desencadenar la discusión y dar visibilidad a la producción artística de afrodescendientes en distintos períodos históricos de Brasil. Aunque fuera una fiel mantenedora de la obra de su padre,⁶¹ reeditando sus poemas y nombrando su circulante movimiento cultural como Solano Trindade, Raquel reconocía el protagonismo femenino en su formación, indicando a la madre como la fuente del aprendizaje de todas las danzas que

practicaba, excepto los movimientos de los Orixás, aprendidos en el Candomblé.⁶²

Danza es lazo y lazada, vínculo y vinculación, conducto y conducción. Es ancestralidad que guía por las encrucijadas, dilemas, luchas, y que libera el cuerpo de la consciencia y abre espacio para las memorias de los que ya no están pero pulsán y vibran en los cuerpos danzantes. Danza es insistencia, persistencia, existencia. Más allá de los gestos dibujados en los lienzos pintados, Raquel también vivió su historia con la danza, e incentivó la danza en otros cuerpos. Aun sin grado universitario, su notorio saber sobre las danzas brasileñas la situó como profesora en el curso de Artes Escénicas de la Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) entre 1987 y 1992, un hito en la historia de esa universidad edificada en un barrio situado entre dos antiguas haciendas de la empresa colonial: la del azúcar y del café.

La artista ocupó un espacio social singular con relación a la representación y representatividad de las mujeres negras en el sistema de las artes y sus enseñanzas. Como docente universitaria se encontró con un único estudiante negro entre los matriculados del año de 1987, hecho que le inspiró a abrir sus clases a la comunidad externa a la universidad. Con los participantes de sus clases organizó un grupo de danza, *Urucungos, Puitas y Quijêngues*, tomó su nombre de instrumentos musicales africanos también conocidos como berimbau, cuíca y tambor, y se constituyó como un grupo de Maracatú Nación.⁶³

Maracatú Nación⁶⁴ es una performance que engloba danza y música desde los tiempos coloniales. Se presenta en forma de cortejo, iniciado por la dama que alza el pendón, seguida por un séquito real y el conjunto musical de percusión. Es una manifestación de los tiempos coloniales cuando, bajo la protección de las hermandades religiosas, les era permitido a las mujeres y hombres esclavizados simular la coronación de las reinas y reyes del Congo. Tal permiso era dado en las fiestas en honor a Nuestra Señora del Rosario, como forma de subordinación y control de los esclavizados. Como manda la tradición, cada nación tiene sus características que se reconocen por los toques de los instrumentos de percusión, personajes y vestimentas del cortejo.

Aunque el espacio de representación y representatividad de la universidad fuera relevante tanto personal como colectivamente, ocupar ese lugar también ha sido muy costoso y en varias ocasiones la artista mencionó la discriminación sufrida por la elite académica.⁶⁵ El selecto y selectivo círculo universitario se disgustó con la presencia de una *griot*⁶⁶ sin títulos organizando una nación de maracatú con instrumentos y vestimentas rudimentarios (**Fig. 9**).



Fig. 9. Fotograma de *A dança da amizade. Histórias de Urucungos, Puitas e Quijêngues*, 2016, de Gilberto Alexandre.

Participar de un grupo de maracatú es comprometerse con las prácticas de un mismo territorio, es pertenecer a una nación. La nación se refiere al modo en que los grupos de esclavizados eran organizados a partir de la lógica del tráfico, en general designados por los nombres de las rutas, Guiné, Mina, Angola, Mozambique. Organizar y mantener un grupo de maracatú señala el empeño de los afrodescendientes en salvaguardar sus prácticas culturales, crear y agregar comunidad, reforzando señas de identidad. En el trabajo artístico y pedagógico de Raquel Trindade se sostiene y comparte un territorio, para vivir en una misma comunidad y constituir una red social. Los integrantes de un grupo de maracatú nación comparten modos de hacer y saber, no solo por la manera de construir y afinar los instrumentos musicales, diseñar o bordar las vestimentas, sino también por mantener los valores civilizadores africanos: el Axé, la corporeidad, la oralidad, la ancestralidad (**Fig. 10**).

El trabajo artístico y educativo de Raquel ofreció protección contra la discriminación racial y religiosa, como un quilombo, como un espacio de resistencia étnica y política contra formas de opresión. En un espacio hostil como la región metropolitana de São Paulo, creó y mantuvo con sus grupos de danza un cotidiano vibrante, un lugar cargado de movimiento, de encuentros y desencuentros, saberes y sabores marcados en las memorias amefricanas.



Fig. 10. Fotograma de *Diário de Exus*, 2015, de Gilberto Alexandre Sobrinho.

Durante el período colonial las diversas culturas africanas encontraron escapes en el “juego negro”,⁶⁷ la danza y la música, comprendidas como actividades inofensivas desde la perspectiva blanca. De modo similar, durante la dictadura militar de la década de 1970 Raquel Trindade jugó con la ambigüedad del sistema para revivir los ritos y valores comunitarios. Para hacernos una idea de cómo ese período ha sido especialmente brutal en la violenta sociedad brasileña, hay que tener en cuenta el Decreto Ley n. 898, de 29 de septiembre de 1969, que definía los crimines contra la seguridad nacional, el orden político y social que, entre muchas otras medidas, prohibió manifestaciones y publicaciones relacionadas a las cuestiones raciales.⁶⁸ Hay que tener en cuenta que el Estado de São Paulo es conocido por la “Operación Bandeirante”⁶⁹ que, en la década de 1970, estuvo compuesta por las Fuerzas Armadas, la Policía Federal, el Servicio Nacional de Inteligencia, la Secretaría de Seguridad Pública, el Departamento del Orden Política y Social, en un único organismo autónomo y extraoficial; una anomalía impregnada por la jerarquía militar y mantenida por donaciones de banqueros, directores de industria, grupos mediáticos en favor de una pretendida pacificación social. En nombre de esa quimera se formaron grupos paramilitares de brutal eficacia en consolidar

la cultura del desaparecimiento de todo y cualquier elemento considerado subversivo, como los militantes de los movimientos negros, acusados por el régimen militar de introducir antagonismos raciales en la ordenada y oligárquica sociedad brasileña.

La acción de Raquel Trindade también se posicionó contra ese deliberado silenciamiento y exterminio de la población negra en Brasil. Como muchas otras activistas antirracistas, respondió al contexto opresivo del momento histórico vivido y las manifestaciones artísticas le ofrecieron estrategias de expresión para visibilizar las marcas de la colonialidad del poder, tan presentes a lo largo de todo el siglo XX y aún en estas primeras décadas del siglo XXI, que emiten señales precisas sobre dónde y cómo se origina la brutal violencia de la sociedad brasileña.

A modo de coda

Raquel Trindade es una artista fuera del canon hegemónico, por su condición de mujer, negra y trabajadora. Tanto en su labor artística como educativa cuestionó una cultura artística involucrada en la matriz colonial de poder, en los procesos de moldear subjetividades por medio de dicotomías, como bello y útil, sujeto y objeto, teoría y práctica, cuerpo y mente. No buscó una forma de integrarse en ese sistema, sino que se desprendió de esa cultura colonialista para subrayar la acción del acto creativo como provocador de otras experiencias, otro modo de constituir la subjetividad. Hay en su acción la híbrida identidad de artista, educadora y agente cultural. Su experiencia nos lega una concepción de creación más colectiva, capaz de intervenir en los procesos psicológicos y sociales, ampliando el acceso al hacer artístico y la libertad de expresión de una población históricamente privada de políticas culturales.

No planificó una acción artística y educativa ideal, sino que la realizó en un concreto espacio de encuentro y desobediencia a las reglas del hacer artístico a partir de la filosofía occidental. La labor de Raquel Trindade se desarrolló a partir de otra visión de mundo, de otros valores civilizadores, tales como el principio del Axé, la fuerza vital y creadora; el culto a la vida que ofrece coraje a las personas y confianza en la solución de los problemas de

su existencia. De esa manera se liberó del sistema del arte, en una desobediencia epistémica. No puso en duda a quién favorecer en sus prácticas, en una labor antirracista que presupone colectividad y condición humana.

Como artista se posicionó en la zona central del arte afro-brasileño, que se inspira en los orígenes africanos, la persistencia de la matriz sagrada. Reivindicó y demarcó su espacio declarando su pertenencia, su identidad como estrategia política tanto por el reconocimiento del arte afrobrasileño, como de la desigual participación de la población negra en el sistema del arte del Brasil. Como guardiana de la sabiduría de los *Orixás* y señora de una memoria amefricana ofreció su cuerpo, sus gestos y palabras para regenerar las fuerzas sagradas de la naturaleza.

Raquel Trindade no se identificaba como feminista, aunque en sus entrevistas siempre mencionara el problema de la violencia contra las mujeres y se posicionara en contra de esa y de otras formas de violencia. No se enmarcó en las categorías hegemónicas y gestó su propia narrativa entre ocho matrimonios, hijas e hijos de diferentes padres que también reconocieron para sí mismos la labor de un hacer artístico y educativo. Construyó una familia más allá de la nuclearización y consanguinidad que amparaba diversas etnias y opciones religiosas. La falta de identificación feminista no invalidó una práctica artística y

educativa comprometida con las demandas de las luchas feministas, puesto que ejerció su poder, su autoría y su narrativa, manteniendo valores de una epistemología y cosmovisión afrocentradas, desplegando esos valores a otros grupos sociales.

En la labor artística y educativa de Raquel Trindade hay que considerar el carácter multirracial y pluricultural de la sociedad brasileña y no sólo la opresión contra las mujeres, pues los marcadores de raza y clase generan diferencias en las existencias concretas. La artista y educadora se posicionó contra el racismo, puesto que sus ancestros, hermanos, compañeros e hijos también estaban y siguen estando oprimidos. Su enfoque contrahegemónico hizo visible la naturalización de relaciones desiguales entre blancos y negros, hombres y mujeres, ricos y pobres. Su modo de agregar cuerpos danzantes respondió a las cuestiones específicas del contexto opresivo en que vivió, ejercitando contraconductas, otro modo de posicionarse en el mundo. Cuerpos capaces de sentirse a sí mismos y al otro, y seguir resistiendo en medio de un proyecto perverso de deshumanización.

Notas

¹ Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2018.

² Maura Reilly, *Activismo en el mundo del arte. Hacia una ética del comisariado artístico*, Madrid, Alianza, 2019.

³ Andrea Giunta, *op.cit.*, p. 63.

⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁵ Ana Paula Simioni, *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*, São Paulo, EDUSP, 2008.

⁶ Heloísa Buarque de Hollanda, *Explosão Feminista*, São Paulo, Cia. Das Letras, 2018.

⁷ Luana Saturnino Tvardovskas, *Dramatização dos corpos. Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo, Intermeios, 2015.

⁸ Luciana Grupelli Loponte, “Artes visuais, feminismos e educação no Brasil: a invisibilidade de um discurso”, *Universitas Humanistica*, n°79, 2015, pp. 143-163.

⁹ Madalena Zaccara, *De sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco*, Recife, Funcultura, 2017.

¹⁰ Roberta Barros, *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*, Rio de Janeiro, Relacionarte, 2016.

¹¹ Talita Trizoli, *Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*, São Paulo, USP, 2018.

¹² Aníbal Quijano, *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*, Buenos Aires, CLACSO, 2005.

¹³ Lelia Gonzalez, “Por un feminismo afrolatinoamericano”, en Isis Internacional & Mudar (org.), *Mujeres, crisis y movimiento*. América Latina y el Caribe, Santiago de Chile, Ediciones de las Mujeres, 1988, pp. 12-20.

¹⁴ Pedro Pablo Gómez Moreno y Walter Mignolo, *Estéticas decoloniales*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

¹⁵ Marta Zulma Palermo, “El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial”, en Marta Zulma Palermo (org.),

Arte y estética en la encrucijada decolonial, Buenos Aires, Del signo, 2009, pp. 15-26.

¹⁶ Narcimária Correia do Patrocínio Luz, “História e Cultura Afro-brasileira e Africana”, en *Boletim TVE*, n°20, 2006, pp.12-20.

¹⁷ Nelson Maldonado Torres, “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”, en: Santiago Castro Gómes y Ramón Grosfoguel, *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre, 2007.

¹⁸ Héctor Alimonda (org.), *La naturaleza colonizada. Ecología política y minería en América Latina*, Buenos Aires, CLACSO, 2011.

¹⁹ Maria Lugones, “Rumo a um feminismo decolonial”, en *Estudos Feministas*, vol.3, n°22, septiembre-diciembre 2014, pp. 935-952.

²⁰ Walter D. Mignolo, “Aisthesis decolonial”, en *Calle 14*, vol. 4, n° 4, enero-junio 2010, pp. 10-25.

²¹ Chimamanda Ngozi Adichie, *O perigo de uma história única*, São Paulo, Cia das Letras, 2019.

²² Maurice Halbwachs, *A memória coletiva*, São Paulo, Vértice, 1990.

²³ Jacques Le Goff, *História e memória*, Campinas, UNICAMP, 1990.

²⁴ Marcela Valdata, “Memoria”, en Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin, *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI, 2009, pp.173-177.

²⁵ Pierre Nora, “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, en *Projeto História*, vol.10, 1993, pp.7-28.

²⁶ Leonor Arfuch, “(Auto)biografía, memoria e historia”, en *Clepsidra, Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, vol.1, n°1, 2014, pp. 68-81.

²⁷ Mário Theodoro, *As políticas públicas e a desigualdade racial no Brasil 120 anos após a abolição*, Brasília, Ipea, 2008.

²⁸ *Idem.*

²⁹ Itacir Marques da Luz, “Sobre Arranjos coletivos e práticas educativas negras no século XIX: o caso da Sociedade dos Artistas Mecânicos e Liberais de Pernambuco”, en Marcus Vinícius Fonseca; Surya Aaronovich Pombo de Barros (orgs.), *A história da educação dos negros no Brasil*, Niterói, EdUFF, 2016, pp. 117-140.

³⁰ Marcia Luiza Pires de Araujo, *A escola da frente negra brasileira na cidade de São Paulo (1931-1937)*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2008.

³¹ Gilberto Freyre, *Casa-grande & senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, São Paulo, Global, 2003.

³² Gabriela Andrea Victoria, “Patrimonio y Representación Identitaria. Identidades en pugna”, en Silvia Garcia, *Aproximaciones Políticas en el Arte Argentino Contemporáneo*, Buenos Aires, Papel Cosido Editorial, 2019.

³³ Raquel Trindade, testimonio oral para el Museu da Pessoa. <https://acervo.museudapessoa.org/conteudo/pessoa/raquel-trindade-de-souza-19737>

³⁴ Lélia Gonzalez, “Por Un Feminismo Afrolatinoamericano”, en *Mujeres, crisis y movimiento*, 1988, pp. 12-20.

³⁵ Lélia Gonzalez, “O movimento negro na última década”, en *Lugar de negro*, 1982, pp.9-66.

³⁶ Lélia Gonzalez. “Lélia fala de Lélia”, en *Estudos Feministas*, vol.2, n°2, 1994, pp. 383-386.

³⁷ Lélia Gonzalez, “Mulher negra, essa quilombola”, en *Folhetim*, vol. 4, 1981, pp. 4.

³⁸ Blanquitud como un lugar estructural desde el cual la identidad blanca piensa las demás y a sí misma, a partir de una posición de poder desde la cual se atribuye al otro aquello que no se atribuye a sí mismo.

³⁹ Lélia Gonzalez, *Cidadania de segunda classe*, Rio de Janeiro, 1988.

⁴⁰ Lélia Gonzalez, “Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos”, comunicación presentada no 8º Encontro Nacional da Latin American Studies Association, Pittsburgh, abril de 1979.

⁴¹ En el culto de matriz africana, denominado de Candomblé en Brasil, la expresión “hacer la cabeza” significa ser preparado para que el Orixá (deidad) pase a habitar el “Ori”, la cabeza del nuevo adepto.

⁴² Lélia Gonzalez, “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, en *Revista Ciências Sociais Hoje*, vol. 2, 1984, pp. 223-244.

⁴³ Lélia Gonzalez, “A categoria político-cultural de amefricanidade”, en *Tempo Brasileiro*, n° 92, 1988, pp. 69-82.

⁴⁴ *Idem.* Quilombo, palenque, cimarrón son denominaciones de las agrupaciones de resistencia de las personas esclavizadas fugitivas.

⁴⁵ Raquel Trindade, testimonio oral para Itaú Cultural, en <https://www.itaucultural.org.br/raquel-trindade-serie-70-2015>

⁴⁶ Raquel Trindade. *Embu: de Aldeia de M'Boy a Terra das Artes*, São Paulo, Noovha América, 2011.

⁴⁷ Raquel Trindade, testimonio oral para el Museu da Pessoa. <https://acervo.museudapessoa.org/conteudo/pessoa/raquel-trindade-de-souza-19737>

⁴⁸ Raquel Trindade, “Um baita clã ou, a história de uma família afro-brasileira”, entrevista concedida a Nabor Junior, *Legítima Defesa, Cia Os Crespos, Cooperativa Paulista de Teatro*, año 2; n° 2, 2016, pp. 22-33.

⁴⁹ Raquel Trindade, “Artistas negros contra o MASP”, en *Folha de São Paulo*, 8 de maio de 1973.

⁵⁰ Kabengele Munanga, “Arte Afro-Brasileira: O que é afinal?”, en Nelson Aguilar (org), *Mostra do Descobrimento: Arte Afro-brasileira*, São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, pp. 108-118.

⁵¹ Nelma Cristina Silva Barbosa de Mattos, “Arte afro-brasileira: um traço decolonial?”, en AA.VV., *Perspectivas contemporâneas: filosofia da libertação e*

filosofia africana. Ituiutaba, Barlavento, 2019, pp. 377-394.

⁵² Raquel Trindade. “Artistas negros contra o MASP”, art. cit.

⁵³ Hélio Santos Menezes Neto, *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*, São Paulo, USP, 2018.

⁵⁴ Deidad del culto de matriz africana denominado de Candomblé en Brasil.

⁵⁵ Raquel Trindade. “Raquel Trindade, A Kambinda”, en *Mulheres Negras Contam sua História*, Brasília, Secretaria de Políticas para as Mulheres, 2013, pp. 48-66.

⁵⁶ En 2012 Raquel Trindade también obtuvo reconocimiento nacional por su labor artística y cultural siendo galardonada con la Orden del Mérito Cultural por la presidenta Dilma Vana Rousseff. Se mantuvo en actividad hasta el día 15 de abril de 2018, cuando transmutó el plan de su existencia en la tierra.

⁵⁷ Maria Salette Joaquim, *O papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra*, Rio Grande do Sul, Pallas, 2001.

⁵⁸ Eduardo David de Oliveira, “Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira”, en *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, n° 18, mayo-octubre 2012, pp. 28-47.

⁵⁹ Maria Stella de Azevedo Santos, Mãe Stella, “Ode Kaide, Orixá Oxossi, Ilê Axé Afonjá”, en Maria Salette Joaquim, *O papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra*, Rio Grande do Sul, Pallas, 2001.

⁶⁰ Sueli Carneiro, Cristiane Cury, “O poder feminino no culto dos orixás”, en Elisa Larkin Nascimento (org.), *Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente*. São Paulo, Summus, 2008, pp. 117-138.

⁶¹ Karina Peron, *O legado de Solano Trindade*, documental, 20,25 min. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=j8DchmHPdbE&feature=emb_logo

⁶² Raquel Trindade, testimonio oral para Gilberto Alexandre Sobrinho, em: *A dança da amizade. Histórias de Urucungos, Puídas e Quijengues*, <https://www.youtube.com/watch?v=udtoDfLh-Y&feature=youtu.be>

⁶³ Entrevista a Raquel Trindade, *O Taboanense*, 15 de abril de 2018, <https://www.otaboanense.com.br/leia-a-entrevista-concedida-por-raquel-trindade-sobre-sua-vida-e-a-luta-pelo-direito-das-mulheres/>

⁶⁴ En portugués la performance Maracatú Nação también es conocida como Maracatú de Baque Virado.

⁶⁵ Entrevista a Raquel Trindade, *O Taboanense*, art. cit.

⁶⁶ En la pluralidad de sociedades de África Occidental el término *griot* se refiere a la persona que ejerce funciones relacionadas con la transmisión oral de historias familiares, recitando

loas sobre epopeyas y guerreros. Lélia Gonzalez, “Griot e Guerreiro”, en Elisa Larkin Nascimento (org), *Sankofa: Resgate da Cultura Afro-Brasileira*, Rio de Janeiro, SEAFRO, vol.1, 1994, pp.165-69.

⁶⁷ Muniz Sodré, *A verdade seduzida*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.

⁶⁸ Karin Sant’Anna Kössling, “Movimentos negros no Brasil entre 1964 e 1983”, en *Revista Perseu*, a. 2, n° 2, 2008, pp. 28-57.

⁶⁹ “Nasce a OBAN, braço da tortura em SP, 29 junio 1969”, en Memorial da Democracia, Instituto Lula. <http://memorialdademocracia.com.br/card/nasce-a-oban-braco-da-tortura-em-sp>

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Sardelich, María Emilia; “Memorias amefricanas en el hacer artístico y educativo de Raquel Trindade, la Kambinda”, en *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, N°18 | primer semestre 2021, pp. 128-141

Fecha de recepción: 16 de noviembre de 2020

Fecha de aceptación: 27 de junio de 2021