



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/415>

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2022 by Université Paris Nanterre/Centre de recherches ibériques et ibérico-américaines. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

Rosana Paulino: a arte como resistência aos apagamentos da violência colonial

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, UNICAMP, BRASIL
marcioseligmann@icloud.com

Introdução

1. Jaime Lauriano, um dos mais influentes artistas afrodescendentes no Brasil hoje, empregou uma “pemba branca”, giz utilizado em rituais de umbanda, sobre “algodão preto”, em uma de suas obras na exposição *A empresa colonial* (2015/2016), ocorrida na Caixa Cultural São Paulo e com curadoria de Tomás Toledo. Com esse material, Lauriano retrçou o mapa do Brasil, essa linha política, como parte de uma política do corpo e de autoafirmação. Usurpando o poder de traçamento dos agentes cartógrafos a serviço do poder, ele inscreve com pemba branca limites ressignificados: o branco da pemba vira meio de inscrição das populações historicamente oprimidas. Seu título estampa em tom irônico: *República (democracia racial)* (2015). E, tensionando a imagem com um texto, Lauriano inscreve ao pé do mapa do Brasil uma estrofe do “Hino à Proclamação da República”, um verdadeiro monumento ao esquecimento, já que suas palavras (de autoria de Medeiros de Albuquerque) perpetram um crime de apagamento: “Nós nem cremos que escravos outrora/ Tenha havido em tão nobre País.../ Hoje o rubro lampejo da aurora/ Acha irmãos, não tiranos hostis”. Esse texto foi escrito em 1889, apenas um ano, portanto, após a “abolição” oficial do sistema de escravidão. A abolição revela-se, como pode-se ler com Abdias Nascimento (2016), um modo de aniquilamento, de morte e de política do esquecimento. Aboliu-se a escravidão para se abandonar melhor os negros à necropolítica capitalista moderna, sucedânea da necropolítica da *plantation*. Lauriano tem outras importantes obras feitas com pemba sobre fundo negro que traçam os contornos do mapa do Brasil para repensar esses limites do ponto de vista decolonial. Recordo aqui seu impressionante

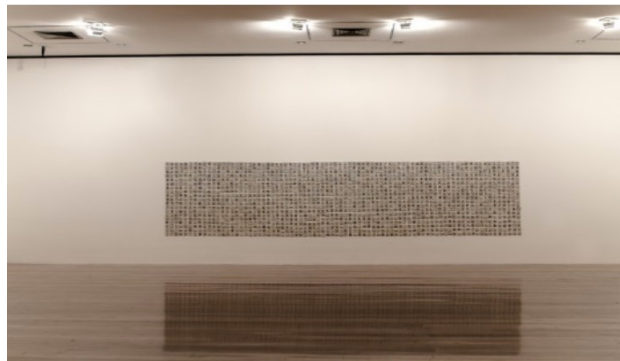
Invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural, de 2017, que esteve na exposição, *Agora somos todxs Negrxs?* (2017, ocorrida em São Paulo no Galpão VideoBrasil, com curadoria de Daniel Lima).

2. O que ocorre nessas exposições, curadorias e com essa multiplicação de artistas negrxs? Antes de mais nada, a *ruptura da cumplicidade entre o dispositivo estético e o colonial*. Explico-me. O classicismo, que está na base do nascimento da história da arte, com Winckelmann, e também sustenta a teoria estética da arte de Kant e sucedâneos, impõe-se como uma poderosa máquina *ontotipológica* (Lacoue-Labarthe e Nancy, 2002). Esse modelo clássico gera o “próprio” eliminando o “outro”, que é produzido nesse mesmo gesto de produção/aniquilação. Estamos diante de um dispositivo, o *dispositivo estético*, talvez o mais violento que a modernidade criou, pois é a partir dele que se produz a linha divisória entre os dignos de direitos e de solidariedade e aqueles que são a “carne” da máquina colonial (Seligmann-Silva, 2019; 18-42). O dispositivo estético é um aliado do dispositivo colonial, ambos produzem e aniquilam os seus “outros”. O “próprio” (europeu), para existir, necessita de seu não-eu, o “outro”, seja a África ou o Oriente, como autores como Frantz Fanon (1952), Abdias Nascimento (2016), Edward Said (1978), e Stuart Hall (2003) o constataram no século XX e, mais recentemente, toda uma série de autores pós-coloniais desenvolveram em seus trabalhos, como Achille Mbembe (2017) e Grada Kilomba (2019).
3. Podemos dizer que a luta que se dá no campo das artes afrodescendentes no Brasil é a luta pelo reconhecimento do elemento violento, ideológico, de *apagamento* dos negros e de uma miríade de culturas, no bojo dessa ideologia estética “universal” e universalizante (ou seja, aniquiladora dos “outros”, do “diferente”), antes de mais nada branca, eurocêntrica e racista.
4. Não se pode mais falar de modo inocente de “democracia racial” ou comemorar nossa cultura “sincrética” e a “miscigenação” sem perceber o trauma que está na origem dessa hibridização. Com as mudanças profundas ocorridas no campo das artes nas últimas décadas do século XX, ocorreu uma ascensão do sujeito, do agente da arte, que antes estava em parte submetido ainda ao campo da representação. Era como se o artista simplesmente representasse o mundo, como um cientista ou um observador neutro –universal. Uma série de artistas afrodescendentes, quase todos formados em artes visuais, e coletivos artísticos passaram a interagir na cena cultural

brasileira desse ponto de vista da virada de(s)colonial. Eles vão imaginar a negritude nos espaços da diáspora. Imaginar no sentido de criar imagens, mas também de criar um *campo de ação lúdico e político*. Com a entronização do sujeito e o deslocamento do campo estético em direção à política e às micropolíticas, essa repolitização da arte implicou novas *costuras da memória*, para jogar com o título da exposição de Rosana Paulino na Pinacoteca que analisarei a seguir. O elemento testemunhal se torna central. Rompe-se com a ditadura do cubo branco modernista que tentou eliminar a relação das artes com a sociedade e o campo político. Às artes intelectualizadas, depuradas do corpo e das paixões, do Renascimento à arte modernista, sucede-se uma nova arte do corpo, performática, “quente”, eivada de política e de desejo de intervenção na vida. O campo estético foi fraturado, para o bem das artes, dos artistas e da sociedade. Ao mesmo tempo, no Brasil ocorre na primeira década deste século um aumento do apoio às artes, com mais prêmios, bolsas e opções de espaços expositivos, fruto de uma expansão econômica acompanhada de uma democratização que se refletiu também nas Universidades e na cultura como um todo. Esse movimento começou a oscilar de volta por conta da crise econômica e política a partir de 2013. Mas nem por isso as exposições deixaram de ocorrer: o campo estético-político já estava por demais ocupado por essas novas modalidades e modos de imaginar e costurar a memória. O programa do atual governo (2019-2022) visa, via censura, cortes profundos no investimento na área cultural e ataques organizados por milícias, asfixiar esse boom de arte crítica no qual a arte negra se inseriu. O tensionamento produzido pelo atual governo de caráter abertamente racista e neofascista produziu respostas importantes, como o recente incêndio da estátua de Borba Gato em São Paulo, realizado pelo grupo “Revolução Periférica” em 27 de julho de 2021 ou o incêndio da estátua de Pedro Álvares Cabral, no bairro da Glória, no Rio de Janeiro, em 23/09/2021. Esse gesto simbólico contra a monumentalização de Borba Gato desencadeou inclusive, de modo imediato, novas políticas públicas. A cidade de São Paulo está fazendo um levantamento de seus monumentos coloniais e propondo homenagear personalidades negras com novos monumentos. Se é claro que a modernidade nasceu com a Revolução Francesa e a tomada e destruição da Bastilha e, na mesma toada, o tempo moderno é vertiginoso: tudo que é sólido desmancha no ar, escreveu

Marx, por outro lado, temos que pensar como esses movimentos iconoclastas e iconofílicos se dão. Marcos, monumentos e memoriais são esteios para narrativas e para ações políticas. Perpetuar a colonialidade sob a forma de monumentos, homenagens, nomes de ruas e logradouros implica perpetuar o racismo, a exclusão, a violência de gênero, de classe etc. Por outro lado, não se trata de acreditar que, trocando um monumento por outro, a colonialidade irá ruir: temos que pensar para além da história monumental, como já proclamava Nietzsche em 1873.

5. Para verticalizar essa discussão sobre a arte negra contemporânea no Brasil e sua contribuição para essa crítica da colonialidade, me deterei na produção Rosana Paulino, mesmo que de modo breve e focando em apenas algumas de suas obras, para indicar a força dessa produção e seu caráter exemplar.
6. Rosana Paulino é reconhecida como uma pioneira na nova arte negra brasileira. Sua obra *Parede da memória*, de 1994, é uma referência dentro dessa produção. Essa obra é composta por 11 fotografias de sua família que se repetem atingindo diferentes números, chegando a atingir 1500 dessas fotos, que são impressas sobre tecido em tamanho de cerca de 8 x 8 x 3 cm cada, formando *patuás*, ou seja, um elemento da religiosidade afro, que tem um valor de amuleto no candomblé. Cada patuá leva cores específicas, associadas a Orixás que irão então proteger aquele que porta o talismã. Lembremos que Abdias Nascimento escreveu sobre o candomblé como “o ventre gerador da arte afro-brasileira” (Nascimento, 2016; 125). É importante pensar que a própria Rosana Paulino narra a sua carreira a partir dessa obra emblemática que esteve também presente na sua recente exposição na Pinacoteca de São Paulo de 2018-2019.



1.



2.



*Imagens 1, 2 e 3 - Título: Parede da memoria - Artista:
PAULINO Rosana- Ano: 1994*

7. *Parede da memória*, na sua apresentação apenas aparentemente simples, sintetiza na verdade o encontro de vários gestos: o fotográfico, o da costura, o da rememoração tanto da família como de uma origem afro. A obra também alude aos universos da religiosidade, do jogo (jogo de memória) e da montagem, já que se trata de um arranjo que está sempre em movimento, sendo remontado, sem nunca deixar de ser a *Parede da memória*. Essa parede com uma série de patuás, não deixa de ser uma versão

contemporânea afro dos *loci memoriai*, os lugares de memória da mnemotécnica. Nessa tradição une-se a *memoria rerum*, memória das coisas, com a memória *verborum*, memória das palavras. Os *imagines agentes*, ou seja, agentes da memória, são colocados em certos locais para se narrar imagetivamente histórias (Yates, 1966). Existe um movimento nessa obra de Paulino de apropriação de elementos da memória, de uma memória próxima, familiar, mas também distante, associada a uma ruptura, a uma deriva, de um saber e de um modo de estar no mundo o qual, de certa forma, a artista reconhece como seu. Como nas palavras de Musa Michelle Mattiuzzi, Rosana Paulino parece de fato “habitar as ruínas da colonialidade”, ela se apresenta como alguém que sabe “habitar e reviver as ruínas dessa pluralidade afro-atlântica” (Pedrosa, Carneiro e Mesquita, 2018; 607-609). Sua parede da memória porosa, cheia de espaços e em movimento, abre nosso olhar para a uma história que costuma ser sistematicamente apagada, ocultada. Ela atravessa e rompe com o robusto muro do esquecimento erigido pelas narrativas da colonialidade.

8. Refiro-me ao pequeno e poderoso texto de Musa Michelle Mattiuzzi publicado no catálogo *Histórias afro-atlânticas*. Vale a pena cita-lo, já que apresenta uma espécie de manifesto decolonial da maior importância hoje no Brasil marcado pela política neocolonial e pela resistência a essa máquina colonial rediviva: “Na história contada pela branquitude –que ainda hoje apresenta facetas de um Brasil colonial– a noção compulsória sobre o “outro” é o que qualifico de mirada folclórica branca sobre aspectos da estética negra e indígena. É um olhar e uma prática construídos a partir do uso de signos que engendram a necropolítica como possibilidade de inclusão e de representatividade, em um jogo perverso da linguagem branca de captura e visibilidade. Penso isso quando investigo as narrativas que fazem parte desse imaginário supremacista. Penso isso de Tarsila do Amaral (1886-1973), artista que pintou a obra *A negra* que, se analisada friamente, é de cunho racista, embora tenha conseguido fazer-se creditada por uma falsa narrativa de que a representatividade importa e tenha sustentado durante muito tempo o mito da diversidade racial e cultural desse país. Há uma tecnologia política dos colonos herdeiros de criar soterramentos. [...] A “arte” destas terras que nunca deixaram de ser colônia, uma “arte” instituída aqui com o violento processo de inserção na modernidade ocidental. “Arte” como o meio privilegiado por onde circulam as ideias escritas e a criação visual realizadas por colonos herdeiros, estes que fazem parte de

uma classe social abastada, que operam os signos na onda de apropriação e tratam as suas ideias como universais. Na representação do discurso de que somos todos iguais eles nos expropriam. Vejo a etnografia como parte e como exemplo de agenciamento do poder dessas elites aplicado por meio de um método científico. [...] Se não vamos mudar nada, que ao menos possamos habitar as ruínas da colonialidade e sobreviver de alguns encontros. [...] Escurecer com o meu negrume. [...] [S]aber habitar e reviver as ruínas dessa pluralidade afro-atlântica” (Mattiuzzi, 2018; 607-609).

9. A fotografia se tornou uma metáfora fundamental na arte contemporânea e, no Brasil, tem estado na base da produção de artistas que lidam com a memória e, mais ainda, com o esquecimento. Recordo Hélio Oiticica, com seu *Bólido caixa 18 “Homenagem a cara e cavalo”*, de 1966 ou o seu famoso *seja herói, seja marginal* de 1968 Recordo ainda de Paulo Nazareth, figura chave na arte negra atual, assim como das fotografias de Ayrson Heráclito (Diegues, 2013). A fotografia, sobretudo a analógica, tem um momento de “impressão” (vale lembrar que Rosana Paulino é bacharel e especialista em gravura) (Lopes, 2018; 171). A fotografia reatualiza outras metáforas da memória, como a escritura, metáfora também fundamental na referida tradição da arte da memória com sua ideia de inscrição mnemônica. Afinal, a fotografia é literalmente uma *escrita de luz*. Mas ela também remete à concepção psicanalítica de nossa memória como composta por camadas, umas mais outras menos conscientes. A inscrição do trauma também já foi comparada a um flash fotográfico. A fotografia enquanto retrato tem também um elemento corpóreo e fantasmático: o retrato fotográfico literaliza ambigualmente o aparecer e o desaparecer, a presença e a ausência, o desejo de ver e o evanescer da imagem. Paulino se torna também nessa sua obra/jogo quem dá as cartas na cena da apresentação dos corpos negros. Como Eustáquio Neves e seus retratos, ela afirma-se como agente de suas imagens e não mais como objeto representado e sem fala própria. A obra consegue ser ao mesmo tempo extremamente contemporânea e citar passados mais ou menos próximos. Ela é um buraco no tempo, cria uma metaespacialidade e outros *cronotopoi*. A fotografia é tratada como fragmento, escombros, sobrevivência de um naufrágio e é em torno de fotografias apropriadas, suas cópias, recortes e inversões, que boa parte da obra de Paulino se constrói. Isso sem, no entanto, romancear alguma origem per-

dida, ou estabelecer alguma ontologia identitária. Antes, a reprodução técnica das fotografias desconstrói qualquer visada essencialista. Trata-se de abrir espaço para se imaginar origens e narrativas alternativas às construídas pelos discursos coloniais.



*Imagens 4 - Título: Bastidores - Artista: PAULINO
Rosana - Ano: 1997*

10. Na sua série de 1997 de Bastidores, ela costura os olhos, a garganta, a boca e a frente de retratos fotográficos de mulheres negras colecionadas por ela nos álbuns de sua família. Como em muitas obras de Rosângela Rennó, essas fotografias são programaticamente precarizadas, para indicar apagamentos, perdas, subtrações, mas também para indicar que essas mulheres são ao mesmo tempo indivíduos singulares, o mesmo valendo para todas aquelas que se identificam com elas. O ato da artista é sempre duplo: ao

costurar a boca e o pescoço, ela se assume como *agente da fala, descosturando a sua boca e a de quem admira o seu trabalho*. Ao costurar os olhos, ela se institui como agente na construção das imagens e do imaginário contracolonial, *descosturando os seus olhos e os dos que veem sua obra*. Ao costurar a frente, ela se assume como agente pensante e não como objeto pensado, dissecado pela ciência e esmagado pelo trabalho servil, *descosturando o seu cérebro e do seu espectador*. Em uma palavra, ela afirma: sou dona do meu corpo, a mulher negra manda em seu corpo, isso em uma sociedade ainda colonial, falocêntrica, racista que oprime tanto corpos negros como femininos ou que não correspondam ao padrão cisgênero. Ao denominar sua obra *Bastidores*, ela joga com o significado múltiplo do termo: por um lado, ela explicita os bastidores dessa sociedade com seu gesto de costurar nos rostos desses retratos. Mas bastidor remete aqui também ao suporte da tecelagem que é onde essas fotografias foram impressas. Ao invés de costurar “comportadamente” e fazer as suas tecelagens cumprindo o papel “feminino” que a sociedade impõe às mulheres, Paulino desloca o bastidor, rompe com seu papel de instrumento de controle de gênero e transforma-o em dispositivo de sua arte eminentemente política. Esse gesto, de resto, tem sido recorrente entre mulheres resistentes e revolucionárias da história e da memória na América Latina, como as “Arpilleras” do Chile.

11. Mais recentemente, a artista tem trabalhado com a costura de fragmentos de tecido, que chamarei de “retalhos” para enfatizar o seu elemento de fragmentação e de precarização, nos quais se vê impressas algumas das fotografias e gravuras mais icônicas realizadas por fotógrafos e artistas, na sua maioria viajantes ou emigrados, feitas no Brasil no século XIX. Em alguns desses “retalhos” estão impressas imagens de azulejos, representativos da arquitetura e da cidade colonial portuguesa (como ocorrem também em muitas obras de outra importante artista brasileira que tematiza a violência colonial, Adriana Varejão). A obra de Paulino *Musa paradisíaca*, de 2018, reproduz três vezes a mesma fotografia de Marc Ferrez (“o mais importante dos fotógrafos atuantes no Brasil no século XIX”) (Lago, 2001; 14), conhecida como “Uma vendedora de banana” (Ermakoff, 2004; 116), ao lado de reproduções de três representações “científicas” de temas da botânica, uma radiografia de uma bacia e um retalho branco com inscrições em

letras maiúsculas em vermelho, de diferentes tamanhos, citando a conhecida marchinha de carnaval “YES, NÓS TEMOS BANANA”. Aqui vemos um traço irônico na obra de Paulino, irônico, mas sarcástico também, com relação aos clichês que constituem a “brasilidade”. Ao costurar esses “retalhos”, cacos da história montados pela artista, novamente ela descostura as estruturas do imaginário colonial realizando o que eu gostaria de chamar de um *anarquivamento do arquivo colonial* (Seligmann-Silva, 2014; 35-58). As fotografias e imagens coloniais dos negros os enquadram em um imaginário que busca reproduzir a opressão. Essas imagens são imagens encobridoras, *Deckerinnerungen*, nos termos de Freud, do mesmo modo que os monumentos aos Bandeirantes e outros adeptos da violência colonial. Essas imagens e monumentos precisam ser abalados via *anarquivamento*. Essa mulher anônima fotografada por Marc Ferrez em torno de 1885 também foi enquadrada por ele em uma moldura dupla, ao lado de outra negra vestida como “baiana”. Estamos, portanto, da baiana à “mulata do samba”, em pleno nascedouro de uma poderosa construção da imagem da mulher brasileira negra, de seu corpo e de seu comportamento. Esse clichê (fotográfico e de papel social) vai aos ares com a montagem costurada por Paulino.



Imagens 5 - Título: *A ciência é luz da verdade*
3 - Artista: PAULINO Rosana - Ano: 2016

12. Outra obra com recursos semelhantes é *A ciência é luz da verdade 3?*, de 2016. Ela é composta por três “retalhos” costurados um ao lado do outro. Os dois da ponta reproduzem com as mesmas letras vermelhas da obra anteriormente comentada a frase que dá título a esta obra: A ciência é luz da verdade? No centro vemos uma fotomontagem que sobrepõe a uma imagem de azulejo duas caveiras, uma acima da outra. O tema da ciência é recorrente na obra de Paulino e remete em grande parte às doutrinas eugenistas (defendidas por um Nina Rodrigues, assim como por alguns dos fotógrafos e artistas que circularam no Brasil no século XIX). Assim, sua obra *Atlântico vermelho*, de 2017, monta 11 pedaços de tecido, sendo que no do canto superior esquerdo temos uma das famosas fotografias antropométricas realizadas por August Stahl.
13. Stahl foi um fotógrafo de origem alemã que chegou a Recife em 1853, tendo se instalado a partir de 1870 no Rio de Janeiro. Em 1865 chegou ao Brasil a Expedição Thayer, financiada pelo milionário norte-americano Nathaniel Thayer, que tinha por função fazer fotografia de negros, indígenas e asiáticos, tendo em vista alimentar as pesquisas do professor suíço naturalizado norte-americano Louis Agassiz (2000). Posteriormente, Agassiz fará referência a esse trabalho fotográfico de Stahl em seu livro, onde apresenta a sua visão antropométrica das raças humanas e que deveria revelar como falsa a teoria de Darwin sobre a origem das espécies, mas sem imprimir no livro as fotografias feitas por Stahl. Esse livro, redigido junto com a sua esposa, se chamava *Permanence of Characteristics in Different Human Species*. Segundo nos conta Sérgio Burgi em sua apresentação das fotografias de Stahl, como Agassiz havia solicitado as fotos a Stahl no ano da abolição da escravidão nos Estados Unidos, essas imagens depois não puderam ser aproveitadas, pois após a Guerra Civil Americana “não permitiram mais especulações antropométricas que tivessem um caráter discricionário, como mostram as imagens comparativas encontradas nos álbuns [com as fotografias de Stahl], provavelmente inseridas por Agassiz, comparando a estatuária greco-romana clássica com os retratos produzidos por Stahl, para fins de comparações de raças” (Lago, 2001; 11). D. Pedro II, o imperador do Brasil então, apoiou com entusiasmo essa expedição de Agassiz (Roquette-Pinto, 2000; 288).

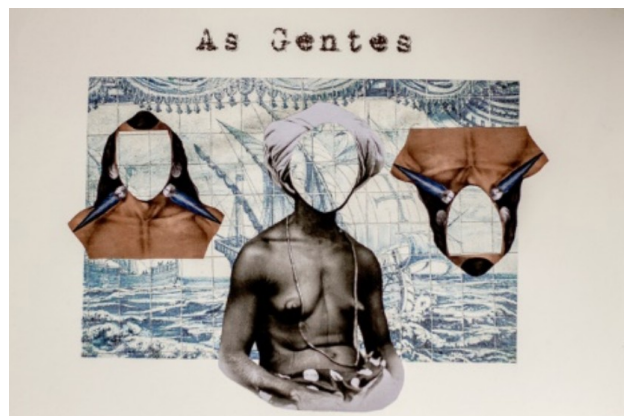
14. Nessa linha de desconstrução crítica das engrenagens da máquina colonial é digno de menção o trabalho da artista de origem jamaicana Sasha Huber que, vinculada a um projeto mais amplo “Demounting Agassiz”, fez uma obra chamada “Agassiz down under” e uma série de mostras ao redor do mundo como parte também de uma campanha para se “desomenagear” esse eugenista suíço-americano famoso, que nomeia pelo mundo afora dezenas de pontos geográficos, inclusive as Furnas de Agassiz, na Tijuca, Rio de Janeiro, sobre a qual o naturalista escreveu em seu mencionado livro de viagens¹.



*Imagens 6 - Título: Atlântico vermelho - Artista:
PAULINO Rosana - Ano: 2017*

¹ Remeto os interessados no projeto de Sasha Huber ao seu site: <http://www.sashahuber.com/?cat=27&lang=fi&mstr=4>, que contém a fotografia de uma performance que ela fez na Tijuca em 2010.

15. Voltando ao *Atlântico vermelho* de Paulino, além da mencionada foto de Stahl para Agassiz, com um negro de perfil nu, vemos nessa obra também uma fotografia de João Gaston (um fotógrafo da Bahia), “Negra posando em estúdio”, de 1870 (Ermakoff, 2004; 158), que apresenta uma negra com um barril na cabeça, e ainda temos três azulejos impressos em tecido, um deles com o título da obra inscrito em vermelho, temos um “retalho” com a imagem de um fêmur humano, dois com imagens de embarcações que lembram caravelas, e um último com escravizados trabalhando no canavial. Uma fotografia de Gaston é revelada de modo padrão, positivo, outra com a luminosidade de um negativo, invertendo os preto e branco, o mesmo ocorrendo com as imagens das “caravelas”. Os rostos de uma das fotos da negra com um barril na cabeça e a da mulher na imagem na plantação de cana de açúcar estão vazados.



*Imagens 7 - Título: “As gentes”, do livro-obra *¿História natural?* - Artista: PAULINO Rosana - Ano: 2016*

16. Esse procedimento de retirar aos rostos das imagens apropriadas acontece em outros de seus trabalhos, a partir do relativamente vasto acervo da fotografia de escravizados e “negros libertos” do século XIX. Isso

acontece com a fotografia, também de August Stahl, “Mina Ondo”, de 1885 (Ermakoff, 2004; 240) parte central da prancha “As gentes”, do livro-obra *¿História natural?*, 2016. **Nessa** mesma prancha, Paulino reproduz, flanqueando a Mina Ondo, a imagem famosa do indígena Muxuruna do volume de 1823, *Reise in Brasilien*, de Johann Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius (Spix e Martius, 2017; 48). Assim como Agassiz, que fora assistente na publicação da obra resultante da expedição ao Brasil de Martius e Spix, esses dois últimos em seus diários de viagem não deixam dúvidas quanto ao papel dos viajantes como formadores da ideologia colonial com seu núcleo racista. Cito apenas uma passagem da obra desses autores sobre suas impressões do Brasil: “Língua, costumes, arquitetura e afluxo dos produtos da indústria de todas as partes do mundo dão à praça do Rio de Janeiro aspecto europeu. O que, entretanto, logo lembra ao viajante que ele se acha num estranho continente do mundo, é sobretudo a turba variegada de negros e mulatos, a classe operária com que ele topa por toda parte, assim que põe o pé em terra. Esse aspecto foi-nos mais de surpresa do que de agrado. A natureza inferior, bruta, desses homens importunos, seminus, fere a sensibilidade do europeu que acaba de deixar os costumes delicados e as fórmulas obsequiosas da sua pátria” (Spix e Martius, 2017; 48).

17. Em “As gentes”, portanto, o indígena também está sem rosto. O mesmo acontece na série *Paraíso tropical*, de 2017 com fotografias de Marc Ferrez, a mesma vendedora de bananas que vimos acima, ocorrendo ainda com uma foto de Albert Henschel, de 1870 de uma “negra posando em ateliê” (Ermakoff, 2004; 117) e com outra de August Stahl de “Mina Bari”, de 1865, de uma mãe com o filho às costas (Ermakoff, 2004; 233), entre outras. Em *Paraíso tropical*, essas imagens são associadas a caveiras e imagens de tipo representação botânica “científica” dos viajantes. Esses rostos ausentes podem ser lidos tanto, como o faz Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua no catálogo da exposição na Pinacoteca de 2018, uma metáfora do vazio, como também podem remeter ao processo de desumanização pelo qual essas pessoas fotografadas passaram, do qual fez parte e foi cúmplice o próprio dispositivo fotográfico. Esse dispositivo estava aliado aos dispositivos colonial e ao estético. A fotografia sempre esteve, como qualquer aparelho técnico, eivada de ambiguidades, serviu à arte, à memória, mas também aos órgãos de polícia, aos projetos de eugenia e de genocídio, como na Alemanha nazista, no Camboja de Pol Pot e nos cárceres das ditaduras latino-americanas, como nas conhecidas fotografias da ESMA, em Buenos

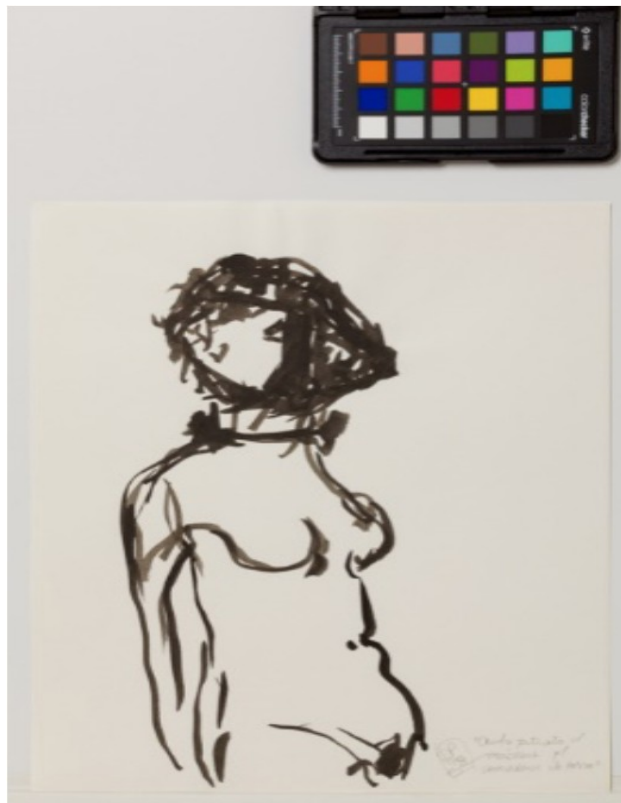
Aires. Paulino explora essa ambiguidade da fotografia, como por exemplo Harun Farocki o fez em muitas de suas obras, apontando a cumplicidade entre fotografia e guerra, destruição –como no filme *Imagens do mundo e epitáfios de guerra*, de 1988. Assim, como lemos no catálogo sobre as fotografias antropométricas de Stahl, essas imagens foram colocadas pelo cientista Agassiz em um álbum ao lado de representações da beleza clássica. Os rostos deveriam ser confrontados, para provar a suposta superioridade de uma raça sobre as demais. Estamos em plena cena ontotipológica não só de eugenia, mas de genocídio, como o deixou claro Abdias Nascimento.

18. Essa ausência de rosto significa também o tornar-se anônimo dessas pessoas objetificadas e outrificadas por um trabalho que as matava e por uma fotografia que as reduzia a peças de um teatro macabro da ciência. Como escreveu Aimé Césaire no seu *Discurso sobre o colonialismo*: “É minha vez de apresentar uma equação: *colonização = coisificação*” (Césaire, 2020; 24). O rosto, para o filósofo Lévinas, vale lembrar, é a nossa parte mais exposta e mais frágil e também a portadora do nosso ser para o outro. “A epifania do rosto é ética”, ele escreveu (Lévinas, 1988; 178). E ainda:

O rosto onde se apresenta o Outro –absolutamente outro– não nega o Mesmo, não o violenta [...]. Fica à medida de quem o acolhe, mantém-se terrestre. Essa apresentação é a não-violência por excelência, porque em vez de ferir a minha liberdade, chama-a à responsabilidade e implanta-a (Lévinas, 1988; 181).

19. O trabalho escravo, a violência de ser reduzido a corpo-instrumento, corpo carregador de fardos, corpo torturado, corpo fotografado, destitui o indivíduo dessa outridade que institui a ética a partir da outridade absoluta do rosto. Ao retirar o rosto dessas mulheres ou do indígena, Paulino apaga o rosto para mostrar que esses grupos de pessoas tiveram seus rostos anulados. Ao invés do infinito que todo rosto guarda, eles eram reduzidos a fachadas de seres sem humanidade e sem ipseidade. Paulino nos chama novamente à responsabilidade diante dos rostos, na medida em que ela os apaga para os restituir.

20. Recordo aqui que esse gesto de apagar (para restituir) de imagens de pessoas que foram vítimas de máquinas genocidas também aparece na impressionante obra de Leila Danziger “Cadernos do povo brasileiro”, que é composta por 51 imagens de pessoas que foram assassinadas e algumas delas também desaparecidas. Seus rostos estão cobertos por fac-símiles de páginas de dedicatórias, índices, introduções e de outros textos, todos retirados de livros que também fazem parte da obra e são apresentados em sua fisicalidade nua como livros perfurados por enormes pregos de cobre. Como os corpos dos assassinados/desaparecidos, esses livros recolecionados por Leila e expostos nessa forma “crucificada” foram também vítima de violência: censurados e/ou simplesmente perseguidos durante o período da ditadura de 1964-1985 pelo aparato de segurança e controle, foram escondidos, enterrados, queimados ou serviram de “prova” para inculpar aqueles que se opuseram ao regime ditatorial.



16

Imagens 8 - Título: Autorretrato com máscara para comedores de terra - Artista: PAULINO Rosana - Ano: 1997

21. A cena retratada em *Atlântico vermelho* é uma poderosa síntese das narrativas da arte afrodescendente contemporânea brasileira. Dessa obra pendem ainda fios vermelhos, que extravasam os “azulejos” e escorrem pela parede como sangue. Esses corpos sem rosto mas que sangram remetem também à obra anterior de Paulino, em nanquim sobre papel, *Autorretrato com máscara para comedores de terra*, de 1997. Aí uma mulher “posa” como as escravas fotografadas no século XIX, portando essa máscara tão emblemática da violência colonial. Debret, entre outros artistas que passaram pelo Brasil naquele século, registrou imagens do emprego dessas máscaras. Comer terra era um meio de se suicidar, buscando a liberdade da escravidão na morte. O acima mencionado artista mineiro Paulo Nazareth, na sua série *Para venda*, realizou um autorretrato de perfil portando uma caveira bovina que faz às vezes de uma máscara para comedor de terra (2011). Nessa performance de Paulo Nazareth, ele coloca a máscara para que consigamos finalmente ver aquilo que parece estar para além do visível e nos cega diante da violência que essas imagens friamente descrevem de Debret apresentam.

M. SELIGMANN-SILVA, «Rosana Paulino: a arte como resistência...»



*Imagens 9 - Título: Assentamento - Artista: PAULINO
Rosana - Ano: 2013*

22. A série *Assentamento*, de 2013, de Paulino retoma um dos grupos de fotografias de Stahl de 1865 para o projeto de Agassiz que se encontra hoje no Peabody Museum of Archeology and Ethnology de Harvard (em um bairro de Cambridge, aliás, que se chama Agassiz) (Ermakoff, 2004; 252). As três fotografias, em tamanho natural, recuperando a sua dimensão humana, foram recortadas cada uma em cinco tiras e recosturadas de modo irregular. Na fotografia frontal da mulher nua, Paulino insere um coração pintado, como um órgão externo, do qual escorrem, novamente, fios vermelhos “de sangue”. Na fotografia de perfil, ela introduz uma gravura de um nenê no útero, mas, novamente, como algo externo, transparente. Na fotografia da mesma personagem, sempre nua, de costas, a artista não remenda a parte de baixo da fotografia, correspondente ao final da perna e aos pés e em seu lugar costura um tecido que possui uma costura de veios que lembram raízes que se ramificam, como se a retratada estivesse criando raízes. Essas três fotografias constituem uma instalação da qual fazem parte também pedaços de lenha empilhadas, como se preparadas para uma fogueira. Ao chão, do lado das duas “fogueiras”, dois pequenos monitores apresentam ondas em um oceano se quebrando na praia. É importante lembrar aqui também o duplo sentido do título da obra: assentamento, entre outras coisas, é o ato de se assentar azulejos ou ladrilhos, ato de construção, portanto, que remete ao corpo dos que constroem no Brasil desde o século XVI, que assentaram, entre outros, os azulejos aos quais algumas das obras de Paulino se referem. Por outro lado, assentamento pode ser também um local que recebe os sem-terra, categoria de muitos negros expelidos da força de trabalho no Brasil, herdeiros do fardo da “libertação” dos escravizados de 1888. No candomblé, por fim, assentamento é um conjunto de objetos colocados em um lugar específico para homenagear um Orixá. Nesse local assenta-se a força do Orixá. Podemos pensar como em *Assentamento* circulam esses significados. Essa obra, de modo explícito, trata dos traumas, das feridas abertas pela escravidão. Feridas que não se fecham. Trauma vem do grego e significa ferida. Não existe suturação possível para quatro séculos de regime escravocrata ou para a violência do tráfico de pessoas escravizadas. Paulino nos fala dessa violência, no entanto, não reproduzindo as famosas imagens de Rugendas e Debret que retrataram os gestos de tortura dos colonizadores e de seus algozes sobre os corpos negros, que povoam os

livros didáticos no Brasil (produzindo uma associação que naturaliza a relação entre “corpo negro” e “corpo violentado”). Antes, ela opta pela costura inexata, por mostrar a fragilidade desse corpo de pessoas que foram objetificadas pela escravidão, pela fotografia, pela ciência e pelo voyeurismo.

23. É importante confrontar essa obra de Paulino com a obra impactante da artista norte-americana Carrie Mae Weems, *From Here I Saw What Happened and I Cried*, 1995-6, que também é feita a partir da apropriação de fotografias de negros do século XIX/XX, submetidos por dispositivos científicos, fotográficos, sexistas, ao exército, corpos tratados como ama de leite etc. Esse encontro, assim como o acima mencionado com Sasha Huber, mostra como as histórias afro-atlânticas se repetem para além das fronteiras nacionais. O sistema colonial era e é global. A diáspora negra forjou o Atlântico Negro e suas ramificações.
24. As imagens dos “corpos escravizados” no século XIX colocam-nos apenas nesses dois lugares: do trabalho ou do sofrimento. Rosana Paulino opta por fazer um assentamento, um ritual de homenagem, de religamento, impossível, mas necessário, com o passado que não passa. Coração, útero e raízes não restituem a vida ou curam as feridas, mas servem para deslocar nosso modo de nos aproximar dessas imagens fantasmáticas do passado, permite iniciar um diálogo com os mortos, abre uma varanda sobre o Oceano, contextualizando a escravidão no mundo afro-atlântico. Reimaginar raízes junto com os que foram cortados delas, dar-lhes descendência e vida, mesmo que uma sobre-vida, é um trabalho delicado ao qual a arte de Paulino tem se dedicado de modo original e poderoso.

Obras citadas

AGASSIZ Elizabeth e Louis, *Viagem ao Brasil: 1865 –1866*, Tradução de Edgar Süsserkind de Mendonça, Brasília, Senado Federal, 2000.

CÉSAIRE Aimé, *Discurso sobre o colonialismo*, trad. Claudio Willer, SãoPaulo, Veneta, 2020.

DIEGUES Isabel; ORTEGA Eduardo (org.), *Fotografia na arte brasileira séc. XXI*, Rio de Janeiro, Cobogó, 2013.

ERMAKOFF George, *O Negro na fotografia brasileira do século XIX*, Rio de Janeiro, George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

HALL Stuart, *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*, Belo Horizonte, Humanistas, 2003.

KILOMBA Grad, *Plantation Memories, Episodes of Everyday Racism*, Münster, Unrast-Verlag, 5. edição, 2019.

LACQUE-LABARTHE Philippe; NANCY Jean-Luc, *O Mito nazista*, Tradução Márcio Seligmann-Silva, São Paulo, Iluminuras, 2002.

LAGO Bia Corrêa do, *August Stahl: obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*, Apresentação Sergio Burgi, Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2001.

LÉVINAS Emmanuel, *Totalidade e infinito*, trad. J. P. Ribeiro, Lisboa, Edições 70, 1988.

LOPES Fabiana, “Rosana Paulino: o tempo do fazer e a prática do compartilhar”, in *Rosana Paulino: a costura da memória*, Valéria Piccoli, Pedro Neri (ed.), São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 163-181.

MATTIUZZI M. M., “Histórias afro-atlânticas”, in PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. (orgs.). [vol. 2] *Antologia*, org. São Paulo: MASP, 2018, p. 607-609.

MBEMBE Achille, *Crítica da razão negra*, Tradução Marta Lança, Lisboa, Antígona Editores Refractários, 2a edição, 2017.

NASCIMENTO Abdias, *O Genocídio negro, Processo de um racismo mascarado*, São Paulo, Perspectiva, 2016.

PEDROSA Adriano; CARNEIRO Amanda; MESQUITA André (orgs.), *Histórias afro-atlânticas*, [vol. 2] *Antologia*, org. São Paulo, MASP, 2018.

ROQUETTE-PINTO E., *Seixos Rolados apud Agassiz, Elizabeth e Louis. Viagem ao Brasil:1865 –1866*. Tradução de Edgar Süsskind de Mendonça, Brasília, Senado Federal, 2000, p. 288.

SAID Edward, *Orientalism*, Nova Iorque, Pantheon Book, 1978.

SELIGMANN-SILVA Marcio, “Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades”, in *21a Bienal de arte contemporânea Sesc_Videobrasil: comunidades imaginadas: leituras*, Luisa Duarte (ed.), São Paulo, Sesc, Associação Cultural Videobrasil, 2019, pp. 18-42.

SELIGMANN-SILVA Marcio, “Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin”, in *Revista Poiesis*, n.24, p. 35-58, ano 15, Dezembro de 2014. <http://www.poiesis.uff.br/p24/pdf/p24-dossie-3-marcio-seligmann-silva.pdf>

SPIX e Martius, *Viagem pelo Brasil (1817-1820), Volume I*, Brasília, Senado Federal, 2017.

YATES Francis A, *The Art of Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 1966.