



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE**

***ARTE COM E CONTRA O ARQUIVO: ENSAIOS DE UM NEGRO ARTISTA
SOBRE MEMÓRIA, ARTES VISUAIS E NARRATIVAS AFRO-BRASILEIRAS***

por

TIAGO DOS SANTOS DE SANT'ANA

Orientador: Prof. Dr. LEANDRO COLLING

**SALVADOR,
2023**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE**

***ARTE COM E CONTRA O ARQUIVO: ENSAIOS DE UM NEGRO ARTISTA
SOBRE MEMÓRIA, ARTES VISUAIS E NARRATIVAS AFRO-BRASILEIRAS***

por

TIAGO DOS SANTOS DE SANT'ANA

Orientador: Prof. Dr. LEANDRO COLLING

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor.

**SALVADOR
2023**



ATA DA REUNIÃO DA DEFESA ORAL DA TESE DE **TIAGO DOS SANTOS DE SANT'ANA**

TESE Nº _____

INTITULADA: "ARTE/HISTÓRIA COM E CONTRA O ARQUIVO: ENSAIOS DE UM NEGRO ARTISTA SOBRE MEMÓRIA, ARTES VISUAIS E NARRATIVAS AFRO-BRASILEIRAS".

Aos dezenove dias do mês de maio do ano dois mil e vinte e três, na GALERIA ALBAN, foi instalada a Banca Examinadora da Defesa da tese intitulada: "ARTE/HISTÓRIA COM E CONTRA O ARQUIVO: ENSAIOS DE UM NEGRO ARTISTA SOBRE MEMÓRIA, ARTES VISUAIS E NARRATIVAS AFRO-BRASILEIRAS". Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos Professores Drs.: Prof. Dr. Leandro Colling – Orientador e pelos Examinadores Externos: Prof. Dr. Igor Moraes Simões, o Prof. Dr. Matheus Araujo dos Santos e o Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos, e a Examinadora Interna do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: Prof.ª Dra. Renata Pitombo. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, foi dado o prazo de trinta minutos para que o Doutorando fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que cada membro da Banca realizasse a arguição. Primeiro falou o Prof. Dr. Igor Moraes Simões; em seguida, Prof. Dr. Matheus Araujo dos Santos; em seguida, Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos, Avaliadores Externos. Após os Examinadores Externos, fez sua arguição a Prof.ª Dra. Renata Pitombo, Avaliadora Interna. Depois que os membros da Banca se pronunciaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o Doutorando fizesse sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a tese de TIAGO DOS SANTOS DE SANT'ANA como Aprovada com Distinção. Nada mais havendo a tratar, eu, Prof. Dr. Leandro Colling, Orientador, lavrei a presente Ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo Doutorando. Salvador, 19 de maio de 2023.

Prof. Dr. Leandro Colling

Prof. Dr. Igor Moraes Simões

Online

Prof. Dr. Matheus Araujo dos Santos

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos

Prof.ª Dra. Renata Pitombo

Renata Pitombo Cideira

Doutorando Tiago

Tiago dos Santos de Sant'Ana

Sant'Ana, Tiago dos Santos de

Arte com e contra o arquivo: ensaios de um negro artista sobre memória, artes visuais e narrativas afro-brasileiras. / Tiago dos Santos de Sant'Ana. -- Salvador, 2023.

146 f. : il

Orientador: Leandro Colling.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar em Cultura e Sociedade) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, 2023.

1. Artes Visuais. 2. arquivo. 3. arte afro-brasileira. 4. memória. 5. história. I. Colling, Leandro. II. Título.

À minha mãe, Lourdes, que - a despeito de ter sido impedida de concluir os estudos - sempre acreditou na educação como caminho de transformação social.

An artist's duty, as far as I'm concerned, is to reflect the times. I think that is true of painters, sculptors, poets, musicians. As far as I'm concerned, it's their choice, but I choose to reflect the times and situations in which I find myself. That, to me, is my duty. And at this crucial time in our lives, when everything is so desperate, when everyday is a matter of survival, I don't think you can help but be involved. Young people, black and white, know this. That's why they're so involved in politics. We will shape and mold this country or it will not be molded and shaped at all anymore. So I don't think you have a choice. How can you be an artist and NOT reflect the times? That to me is the definition of an artist."

Nina Simone

Nós nos pusemos de pé e agora avançamos. Quem será capaz de nos fazer voltar à servidão?

Frantz Fanon

*Meu caminho pelo mundo
Eu mesmo traço
A Bahia já me deu
régua e compasso*

Gilberto Gil em Aquele abraço

AGRADECIMENTOS

Esse momento de agradecimentos é quase como o ritual de passagem. Você sempre agradece depois que alguma coisa acontece, um bem individual ou coletivo. A gratidão é também uma forma de reforçar os laços com aquelas pessoas que andam conosco, lado a lado, nas mesmas barricadas ou nas mesmas areias da praia, tomando uns drinks, ou nos mesmos bancos de universidade, que, ocasionalmente, nos desola e nos reanima através do entendimento do conhecimento como algo fundamental na tentativa de uma sociedade com mais equidade, sem discriminações, com base no respeito mútuo.

Assim sendo, tenho que começar agradecendo pela minha família, a de sangue e aquela que eu escolhi ou que a vida, as energias ancestrais trataram de riscar no chão vias que em algum momento atravessaram uma a outra.

À minha mãe, Lourdes dos Santos, que me ensinou lições sobre humanidade, respeito e disciplina – como boa virginiana que ela é (que somos);

À minha avó, Maria Cristina Ferreira, a velha Jessinha, pela ternura com que me protegia na minha infância e também por ter colaborado com meus estudos;

Ao Stefan Portnoi, pela tranquilidade, calma e cuidado ao longo dos últimos anos, pela positividade e, por muitas vezes, me incentivar a fazer coisas que eu considerava como impossíveis;

Ao Ayrson Heráclito e ao Joceval Santos, por serem os pais que eu não tive e por me darem um lar por muitos anos, onde eu encontrei um significado profundo da palavra “família”;

Ao Julio César Sanches, por ser amigo e crítico desde o momento em que entrei naquela sala barulhenta para fazer a matrícula da minha graduação e por ter se tornado a madona de várias das minhas pinturas;

Ao Raphael Fonseca, por ser o amigo que compartilha, às 3 horas da tarde ou às 5 da manhã, História da Arte, confissões, memes e *shades*;

Ao Claudio Oliveira, pela amizade, pelo incentivo e pelo refúgio no seu lindo lugar quando foi necessário;

Ao Leandro Colling, que me orienta e acompanha academicamente desde o período da graduação na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, também por sua perspicácia, inteligência e profissionalismo em conduzir por tantos anos o amado NUCUS, que foi muito importante para a minha formação como pesquisador e como pessoa;

À minha banca de qualificação desta tese, formada por Renata Pitombo e Emi Koide, que me proporcionaram um olhar generoso e atento para o projeto desta pesquisa;

À atual banca, composta por pesquisadores e pensadores que admiro o trabalho tanto na universidade quando no campo artístico em suas distintas áreas - Marcelo Campos, Igor Simões e Matheus Araújo.

Ao Kleber Simões, por ter sido um companheiro de doutorado importante nas interlocuções e leituras, sobretudo, nos semestres presenciais da UFBA;

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - pela Bolsa de Doutorado;

Aos meus ancestrais – os que eu sei o nome e os que eu ainda não sei - por me fazerem, dia a dia, ter a energia vital para cumprir com o pacto que fiz quando eu escolhi o meu caminho antes de nascer.

RESUMO

Esta tese aponta como a prática das Artes Visuais colabora para o estranhamento de arquivos históricos. Ao cruzar uma análise de poéticas artísticas, memórias do corpo, narrativas coletivas e destrinchar obras de arte, o texto descortina como os arquivos relacionados com as populações afro-brasileiras nos contam uma história oficial, ao mesmo tempo em que - quando investigados com mais complexidade e observações a partir de conhecimentos subalternizados - depõem contra essa mesma mirada ora tomada como verdade única. Escrita por meio de ensaios, a tese traz em cada uma das partes episódios específicos que servem como paisagem para uma investigação sobre as vinculações entre arte, arquivo e história. Percorrendo um caminho que costura narrativas pessoais com panos de fundo coletivos, o texto origina uma escrita de um artista-pesquisador – que toma proveito dessas duas diferentes posições para promover distintos fluxos entre a produção artística e acadêmica. A tese se vale de referências que perpassam os campos das Artes Visuais, da História, da produção intelectual e ativismos negros, além dos estudos decoloniais, na tentativa de estabelecer a interdisciplinaridade como um caminho na resolução de questões relacionadas com o direito à memória e o racismo. O autor indaga o que vem à tona quando as Artes Visuais atravessam os muros dos espaços institucionalizados e começam a percorrer os caminhos da produção da história, esquadrinhando quais outros arquivos poderiam ser analisados para que não tivéssemos, ainda hoje, uma história oficial excludente.

ABSTRACT

This thesis has as its main axis to point out how the practice of Visual Arts contributes to wonder the historical archives. By crossing an analysis of artistic poetics, body memories, collective narratives and unraveling works of art, the text reveals how the archives related to the Afro-Brazilian populations tell us an official history, at the same time that - when investigated with more complexity and bringing observations from subaltern knowledges - testify against this same view now taken as the only truth. Written through essays, the thesis brings in each of its parts specific episodes that serve as a backdrop for an investigation into the links between art, archives and history. Following a path that weaves together personal narratives with collective backgrounds, the text originates the writing of an artist-researcher – who takes advantage of these two different positions to promote different flows between artistic and academic production. The thesis draws on references that permeate the fields of Visual Arts, History, black intellectual production and activism and decolonial studies in an attempt to establish interdisciplinarity as a way to resolve issues related to the right to memory and racism structural. The author asks what comes to the fore when the Visual Arts cross the walls of institutionalized spaces and begin to walk the paths of history production, scrutinizing which other archives could be analyzed so that we do not have, even today, an exclusive official history.

RESUMEN

Esta tesis tiene como eje principal señalar cómo la práctica de las Artes Visuales contribuye al extrañamiento de los archivos históricos. Atravesando un análisis de poéticas artísticas, memorias corporales, narrativas colectivas y desentrañando obras de arte, el texto revela cómo los archivos relacionados con las poblaciones afrobrasileñas nos cuentan una historia oficial, al mismo tiempo que - al ser investigados con mayor complejidad y trayendo observaciones del conocimiento subalterno - testifican en contra de esta misma visión ahora tomada como la única verdad. Escrita a través de ensayos, la tesis trae en cada una de sus partes episodios específicos que sirven de telón de fondo para una investigación sobre los vínculos entre el arte, los archivos y la historia. Siguiendo un camino que entreteje narrativas personales con antecedentes colectivos, el texto da origen a la escritura de un artista-investigador, que aprovecha estas dos posiciones diferentes para promover flujos distintos entre la producción artística y la académica. La tesis se nutre de referentes que permean los campos de las Artes Visuales, la Historia, la producción intelectual y el activismo negro, además de los estudios decoloniales, en un intento por establecer la interdisciplinariedad como vía para resolver cuestiones relacionadas con el derecho a la memoria y el racismo. El autor se pregunta qué sale a relucir cuando las Artes Visuales traspasan los muros de los espacios institucionalizados y comienzan a transitar los caminos de la producción de la historia, escudriñando qué otros archivos podrían ser analizados para que no tengamos, aún hoy, una historia exclusivamente oficial.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1– DETALHE DA OBRA <i>PAREDE DA MEMÓRIA</i> , DE ROSANA PAULINO	22
IMAGEM 2– VISTA COMPLETA DA OBRA <i>PAREDE DA MEMÓRIA</i> , DA ARTISTA ROSANA PAULINO, INSTALADA NA PINACOTECA DE SÃO PAULO DURANTE A EXPOSIÇÃO <i>A COSTURA DA MEMÓRIA</i> .	24
IMAGEM 3 – PAREDE COM RETRATOS DE FREDERICK DOUGLASS NA 34ª. BIENAL DE SÃO PAULO	30
IMAGEM 4 – FREDERICK DOUGLASS, 1841, DAGUEORROTIPIA, AUTORIA NÃO IDENTIFICADA	32
IMAGEM 5 – <i>APAGAMENTO #1 (CABULA)</i> – VÍDEO – 1’17”- 2017	33
IMAGEM 6 – FOTOGRAFIAS QUE COMPÕEM O VÍDEO <i>APAGAMENTO #1 (CABULA)</i>	34
IMAGEM 7 – REGISTRO FOTOGRÁFICO ATRAVÉS DO PROCESSO DE CRESCIMENTO DO CABELO QUE FORMAM O VÍDEO <i>APAGAMENTO #1 (CABULA)</i>	35
IMAGEM 8 – <i>ANASTÁCIA LIVRE OU MONUMENTO À VOZ DE ANASTÁCIA</i> – YHURI CRUZ, 2019	38
IMAGEM 9 – FRAME DO VÍDEO <i>REFINO #3</i>	40
IMAGEM 10 – FRAME DO VÍDEO <i>REFINO #4</i>	41
IMAGEM 11 – FOTOGRAFIA DA SÉRIE <i>REFINO #5 (PÉS)</i>	41
IMAGEM 12 – TRABALHO DA SÉRIE <i>INVENÇÃO DA LIBERDADE</i>	42
IMAGEM 13 - FRAME DO VÍDEO <i>L’ARBRE D’OUBLIER</i> , DO ARTISTA MINEIRO PAULO NAZARETH EM 2013, COM DURAÇÃO DE 27’31”	46
IMAGEM 14 - OBRA <i>DIVISOR</i> , DO ARTISTA AYRSON HERÁCLITO, DO ANO DE 2001, TENDO COMO MATERIAIS COM VIDRO, SAL, ÁGUA E AZEITE DE DENDÊ, DIMENSÕES 300 X 200 X 25 CM	50
IMAGEM 15 - DETALHE DO <i>PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS</i> EM LISBOA, ONDE SE VÊ O INFANTE DOM HENRIQUE SEGURANDO EM SUAS MÃOS UMA CARAVELA PORTUGUESA	52

IMAGEM 16 - PÁTIO DE ACESSO AO <i>PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS</i> , QUE CONSTA DE UMA GRANDE ROSA-DOS-VENTOS QUE CIRCULA UM MAPA-MUNDI	53
IMAGEM 17 - PRANCHA DA SÉRIE <i>LISBOETA</i> , REALIZADA EM 2018, PIGMENTO MINERAL SOBRE PAPEL DE ALGODÃO, PASSE-PARTOUT E MOLDURA ARTESANAL DE MADEIRA CARVALHO	55
IMAGEM 18 - FRAME DO VÍDEO <i>O SOL NASCE POR GUINÉ</i> , DO ANO DE 2021, COM DURAÇÃO DE 2'43"	57
IMAGEM 19 - VISTA DA EXPOSIÇÃO <i>IRMÃOS DE BARCO</i> , APRESENTADA NA GALERIA LEME, EM SÃO PAULO NO ANO DE 2021	59
IMAGEM 20 - <i>ROTA DE FUGA</i> , BORDADO COM LINHA DE ALGODÃO SOBRE TECIDO DE ALGODÃO, 115 X 190 CM, 2021	60
IMAGEM 21 - SKETCH PARA CRIAÇÃO DA OBRA <i>FLUXO E REFLUXO</i> (<i>BARCO DE AÇÚCAR</i>), AQUARELA E GRAFITE SOBRE PAPEL DE ALGODÃO, 21 X 14,5 CM, 2020	61
IMAGEM 22 - FOTOGRAFIA <i>FLUXO E REFLUXO (BARCO DE AÇÚCAR)</i> , PIGMENTO MINERAL SOBRE PAPEL DE ALGODÃO, 105 X 70 CM, 2021	62
IMAGEM 23 - <i>MÁSCARA QUE SE USA NOS NEGROS QUE TÊM O HÁBITO DE COMER TERRA</i> , JEAN BAPTISTE DEBRET, 1820-1830	63
IMAGEM 24 - <i>BARCO DE AÇÚCAR – AÇÚCAR</i> , RESINA, MADEIRA, TECIDO E CAIXA DE ACRÍLICO – 56 X 70 X 30 CM – 2021	65
IMAGEM 25 - <i>PORTO SEGURO (ÂNCORA DE AÇÚCAR)</i> – FOTOGRAFIA (PIGMENTO MINERAL SOBRE PAPEL DE ALGODÃO) – 70 X 105 CM – 2021	67
IMAGEM 26 - <i>AO SUL DO EQUADOR (ROSA-DOS-VENTOS DE AÇÚCAR)</i> – FOTOGRAFIA (PIGMENTO MINERAL SOBRE PAPEL DE ALGODÃO) – 70 X 105 CM - 2021	68
IMAGEM 27 – PÁGINA DO INVENTÁRIO REFERENTE AO ANTIGO ENGENHO DE AÇÚCAR OITEIRO, EM TERRA NOVA (TEODORO SAMPAIO). FONTE: IPAC-BA, 1982	74
IMAGEM 28 – IMÓVEL LOCALIZADO NA RUA DO GRAVATÁ, EM SALVADOR. FONTE: GOOGLE MAPS	76

IMAGEM 29 – REGISTRO DE INTERVENÇÃO ARTÍSTICA NO RESTAURANTE SENZALA BAR E GRILL EM SÃO PAULO, NO ANO DE 2015. FONTE: REVISTA FÓRUM/DIVULGAÇÃO	77
IMAGEM 30 – FACHADA DO “MOTEL SENZALA” LOCALIZADO EM SARANDI, PARANÁ. FOTO: GLAMOUR/DIVULGAÇÃO	79
IMAGEM 31 – INTERIOR DE UMA DAS SUÍTES DO MOTEL SENZALA EM QUE APARECE, CENTRALIZADO NA IMAGEM, UM INSTRUMENTO DE TORTURA. FOTO: GLAMOUR/DIVULGAÇÃO	79
IMAGEM 32 - RUÍNAS DO ENGENHO CABOTO, EM CANDEIAS	85
IMAGEM 33 - CANA-COLUNA - ESCULTURA-INSTALAÇÃO - GESSO E PALHA DA COSTA – 2018 – DIMENSÕES VARIÁVEIS	90
IMAGEM 34 - ESTUDO EM GRAFITE SOBRE PAPEL PARA PERFORMANCE <i>AÇÚCAR SOBRE CAPELA</i>	91
IMAGEM 35 - ESTUDO EM GRAFITE SOBRE PAPEL PARA PERFORMANCE <i>PASSAR EM BRANCO</i>	92
IMAGEM 36 - FRAME DO VÍDEO <i>REFINO #2</i> , DURAÇÃO DE 7', 2017	94
IMAGEM 37 - FRAME DE <i>AÇÚCAR SOBRE CAPELA</i>	95
IMAGEM 38 - FRAME DE <i>AÇÚCAR SOBRE CAPELA</i>	97
IMAGEM 39 - FRAME DE <i>AÇÚCAR SOBRE CAPELA</i>	98
IMAGEM 40 - FRAME DO VÍDEO <i>PASSAR EM BRANCO</i> – 8'6"- 2018	99
IMAGEM 41 - FRAME DO VÍDEO <i>PASSAR EM BRANCO</i> – 8'6"- 2018	101
IMAGEM 42 - FRAME DO VÍDEO <i>PASSAR EM BRANCO</i> – 8'6"- 2018	102
IMAGEM 43 - <i>MARCHÉ AUX NEGRES</i> – JOHANN MORITZ RUGENDAS – LITOGRAVURA AQUARELADA – 1835	103
IMAGEM 44 - CROQUIS E ESTUDOS PARA REALIZAÇÃO DA INSTALAÇÃO <i>FUNDAÇÃO</i> , COM ESPECIFICIDADES TÉCNICAS E FORMA DOS LADRILHOS – GRAFITE E AQUARELA SOBRE PAPEL DE ALGODÃO – 14,5 X 19 CM (CADA) - 2021	105
IMAGEM 45- DETALHE DA INSTALAÇÃO <i>FUNDAÇÃO</i> DURANTE EXPOSIÇÃO <i>THE SILENCE OF TIRED TONGUES</i> , NA FRAMER FRAMED, EM AMSTERDAM (2021)	106
IMAGEM 46 - FOTOGRAFIA DA SÉRIE <i>SAPATOS DE AÇÚCAR</i> (2018), REGISTRO MAIARA CERQUEIRA	107

IMAGEM 47 - FOTOGRAFIA DA SÉRIE <i>SAPATOS DE AÇÚCAR</i> (2018), REGISTRO MAIARA CERQUEIRA	109
IMAGEM 48 - FRAME DO VÍDEO <i>AO RÉS DO CHÃO</i> , REALIZADO EM 2018, NO MUSEU DE ARTE DA BAHIA, EM SALVADOR	111
IMAGEM 49 - FRAME DE <i>AO RÉS DO CHÃO</i> – VÍDEO - 5'31" – 2018	113
IMAGEM 50 - <i>CADARÇOS</i> - OBJETO (COURO, ALGODÃO E FOLHAS DE OURO 23 QUILATES) - 36 X 29 X 15 CM – 2018	114
IMAGEM 51 – <i>TAMANCOS DE FORRA</i> - ESCULTURA (AÇÚCAR E MATERIAIS SINTÉTICOS) - 25 X 10 X 13 CM (CADA) – 2020	115
IMAGEM 52 – <i>ESTRELAS FLAMEJANTES EM MANHÃ DE SOL</i> – ACRÍLICA SOBRE TELA 230 X 140 CM – 2022	120
IMAGEM 53 – <i>LEVA NA GARGANTA UMA FERIDA ACESA</i> – ACRÍLICA SOBRE TELA – 140 X 200 CM – 2022	122
IMAGEM 54 – <i>SAIR DA GRANDE NOITE</i> – VÍDEO EM 4K – 3'15" – 2023	123
IMAGEM 55 – FRAME DE <i>SAIR DA GRANDE NOITE</i>	124
IMAGEM 56 – FRAME DE <i>CHÃO DE ESTRELAS</i> – VÍDEO 4K – 8'10"- 2022	126
IMAGEM 57 – FRAME DE <i>CHÃO DE ESTRELAS</i> – VÍDEO 4K – 8'10"- 2022	127
IMAGEM 58 – FRAME DE <i>CHÃO DE ESTRELAS</i> – VÍDEO 4K – 8'10"- 2022	128
IMAGEM 59 – FRAME DE <i>CHÃO DE ESTRELAS</i> – VÍDEO 4K – 8'10"- 2022	128
IMAGEM 60 – FRAME DE <i>CHÃO DE ESTRELAS</i> – VÍDEO 4K – 8'10"- 2022	130

SUMÁRIO

<i>BALEIA</i>	17
<i>ARQUIVO</i>	22
<i>TRAVESSIAS</i>	44
<i>INVENTÁRIO</i>	71
<i>CASA DE PURGAR</i>	89
<i>ESTRELAS FLAMEJANTES EM MANHÃ DE SOL</i>	116
<i>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</i>	132
<i>ANEXOS</i>	136

BALEIA

Durante a Guerra Fria, soldados estadunidenses conseguiram ouvir em seus rádios um canto diferente vindo dos mares, na frequência de 52 hertz. Identificaram ser de uma baleia, detectada no Oceano Pacífico e que vagava solitária naquelas águas. A solidão do animal acontecia porque as demais baleias emitem os seus sons numa frequência de 20 hertz. A impossibilidade de fazer com que o canto exprimido fosse inteligível aos ouvidos dos outros animais da sua espécie fez com que a baleia se tornasse um caso raro. O fato de não conseguir se comunicar com seus pares e sim com indivíduos de outro reino animal – que utilizaram da tecnologia para tal – tornou o caso dessa baleia uma estranheza no mundo da biologia. Ela foi acompanhada por vários anos seguidos por especialistas da Oceanografia, até não mais ser encontrada a partir de 2004.

Quando eu li esse relato num site de notícias, comecei a compreender que essa seria uma possível imagem de abertura deste escrito. Quais os dilemas de comunicação que estão estabelecidos entre um canto de 52 hertz e outro de 20 hertz de indivíduos que fazem parte da mesma vida em sociedade? Deveríamos equalizar o canto daquele ser dissidente que canta mais alto? Ou encontrar estratégias para que esse canto seja ouvido por aquelas outras que só escutam em outra gradação?

Essas questões povoaram o meu pensamento não por serem indagações literais sobre o caso da baleia solitária. E sim por, constantemente, imaginar como traduzir ou performar textualmente minhas produções artísticas para o campo da universidade. Isso porque a produção artística perpassa por um outro tipo de sensibilidade que, embora em alguns casos possam atravessar a academia, foge de uma localização dentro dos sistemas cartesianos ainda hoje recorrentemente adotados como estratégia de investigação.

Começo, então, esse texto como uma jornada de baleia, cantando em 50 hertz, na esperança de que outros indivíduos, mesmo que de outra natureza, mesmo com ajuda de equipamentos, consigam escutar os meus cantos – ora de vulnerabilidade, ora de desejo de revolução e transformação social. O caminho que elegi para que esse canto pudesse ser ouvido é o de cruzar diferentes imagens, narrativas e tradições de conhecimento – apostando na

interdisciplinaridade¹ como estratégia que amplia as perspectivas sobre o que poderia vir a ser uma tese de doutorado. Assim, embora este seja um texto que tem como área geral as Artes Visuais, é nas encruzilhadas com outras narrativas textuais, visuais e de experiências do imaginário que ele se materializará. Nesse sentido, proporei não lançar um olhar purista para as Teorias da Arte porque mais interessa aqui como a linguagem das Artes Visuais pode operar num campo maior e mais híbrido, a partir da intersecção entre os arquivos, os estudos históricos, os ativismos e a produção da memória.

A minha proposta é debater um esgarçamento desses limites porque sou informado tanto a partir do campo teórico e dos sistemas das Artes Visuais quanto a partir das minhas vivências como pessoa negra brasileira. Assim, esse é um escrito que aponta para uma “afrografia da memória”, como cunhou Leda Maria Martins (1997), em que os gestos, imagens e linguagens produzidas pelas pessoas negras estabelecem um vocábulo próprio que vai compondo as alteridades da negritude. Também vem de Martins (1997, 2002) o conceito de encruzilhada como estratégia de driblar os binarismos e as categorias dicotômicas que foram erigidas pela Modernidade, pois a encruzilhada

[...] é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação (MARTINS, 1997, p. 28)

As obras autorais que serão muitas vezes analisadas nesta tese, embora, obviamente, sejam compostas com um arcabouço técnico permitido pelo exercício artístico, existem, ainda, enquanto desejo de provocar tensões no campo da política – mesmo que essas políticas estejam circunscritas muitas vezes a um circuito mais reduzido da arte que, durante muito tempo, negou o artista negro como autor.

O texto que segue aposta numa historiografia performativa (FABIÃO, 2012), tomando a corporalidade/performance também como um exercício histórico. Escrever sobre arte, principalmente aquela que toma a performance

¹ Sobre a ideia de interdisciplinaridade, é importante ressaltar que ela atua numa tentativa de desconstrução de formas de aprendizagem e de construção de conhecimentos que valorizam a superespecialização e uma automatização, em detrimento de cruzamentos epistemológicos e estéticos. Uma publicação basilar é o livro *Interdisciplinaridade e patologia do saber*, de Hilton Japiassu (1976), publicado originalmente na década de 1970.

como linguagem, exige “uma reavaliação de binarismos excludentes: historiador/fato, observador/objeto, pesquisador/arquivo”. (ibidem, p.55).

É necessário indicar aqui também que, embora muitos conceitos sejam trazidos para a análise de algumas obras, algumas teorias não são necessariamente ativadas objetivamente/arbitrariamente no processo criativo, embora estejam presentes no meu pano de fundo intelectual.

Este escrito tem um objetivo acadêmico, como deveria se esperar num programa de Doutorado, no entanto, adicionado a isso, funciona como um tratado de como a história de um lugar pode ser negada para as pessoas que ali vivem. Durante muitos anos, embora pertencesse à região do Recôncavo, a história desse lugar nunca me pareceu nítida. Seja porque no meu âmbito familiar não havia uma posição sobre como éramos todos pessoas racializadas – algo que a escritora France Winddance Twine (2010) vai chamar de “letramento racial” -, seja pela inacessibilidade a narrativas que não fossem oficiais – através de datas comemorativas e de marcos fundadores. Realizar a série de trabalhos que apresento a seguir neste texto foi, ao mesmo tempo, uma reconciliação com a minha história local e um exercício de transmutação da dor e reavivamento de memórias ancestrais².

Para levantar as barricadas que sustentam esta tese parto do princípio de que o estranhamento de arquivos históricos - sejam eles arquivos iconográficos, escritos ou de pedra e cal (arquitetônico) – me permitiu realizar uma série de criações que põem a história no centro, mas, dissertando a partir das brechas dessas narrativas do passado que foram criadas muitas vezes pelos vencedores. Esta tese é como um segundo tombo³, no sentido patrimonialista da palavra, e gera um outro tipo de registro que insiste mais nas afetividades, nas energias e nas narrativas do imaginário social popular do que nos dados históricos tomados outrora como objetivos, explícitos e não passíveis de dúvida. Nesse sentido, entendo que trabalhar com Artes Visuais a partir de uma revisão dos arquivos históricos nos gera uma outra percepção sobre a história da população afro-

² Para entender o conceito de “memória coletiva” a qual este texto se afina, ver NORA, 1993.

³ No Brasil, quando um prédio (ou qualquer bem material histórico) é registrado pelos órgãos públicos em decorrência da sua importância histórica e, portanto, passível de uma gestão e proteção por meio de políticas públicas de conservação, chama-se esse processo de “tombamento”. A expressão é uma referência direta ao arquivo nacional português que recebe o nome de Torre do Tombo.

brasileira – tomando a imagem como espaço de disputa e não tão somente como uma “representação” de algo.

Assim, esses arquivos são revisitados, sob um ponto de vista das visualidades afro-brasileiras, mas de algum modo as evidências trazidas a partir de uma análise apurada desses materiais fazem com que eles deponham contra si mesmos. Nesse sentido, compomos uma arte “*com e contra* o arquivo” – tomando a sugestão da autora Saidiya Hartman (2020) quando ela se refere ao exercício de ficcionalizar visionariamente a História.

Esta tese é apresentada em forma de ensaios. Esses escritos são como peças de um quebra-cabeça com partes que são inteiradas com açúcar, outras com águas salgadas, em alguns casos com as velas de um barco, outras com pedaços de azulejos encontrados embaixo da terra, outras ali formadas por um grito que irrompe o silêncio e chega aos dias de hoje.

Justamente por cada peça dessa possuir sua particularidade matérica e temporal que esse quebra-cabeça não revela uma figura lógica perante dos nossos olhos. No entanto, é a performance de tentar montar o quebra-cabeça, mesmo sem saber qual seria o seu possível resultado, que é a essência deste texto. Porque as respostas para a história nunca estarão completamente nítidas, não se constituem a partir de uma relação de causa e efeito, como o encaixe perfeito entre elementos distintos. A memória, enquanto cicatriz registrada nas nossas formas de interagir e ler o mundo, nos induz a um outro tipo de tempo que estraçalha a lógica linear – já que põe em dúvida a ideia de “verdadeiro” ou “falso”. Assim, ao alcançar cada peça do quebra-cabeça deste texto (ora visual, ora literal) minha mão não está sozinha nesse gesto. Ela vem acompanhada por várias outras mãos que vieram antes de mim e que formaram em meu corpo uma memória ancestral que permite analisar criticamente os fatos históricos que tento estranhar por meio das Artes Visuais.

Ademais, por optar por um caminho interdisciplinar, há uma necessidade de largar a rigidez dos métodos e seguir o que sugere Denise Ferreira da Silva quando reitera que necessitamos “abandonar familiares confortos intelectuais” (SILVA, 2019, p. 52). No nosso caso, para citar outra autora, o procedimento metodológico adotado dá uma dimensão do que a pesquisadora Suely Rolnik denomina “memórias do corpo”. Ou seja, ao lado da apreciação de um arquivo (formado por obras de arte e outras fontes físicas), deve-se levar em

consideração também o impacto desses trabalhos artísticos. Assim, a materialidade da obra é cruzada com memórias invisíveis das vivências (ROLNIK, 2008) – vivências de quando criei as minhas obras ou de quando encontrei com trabalhos criativos de outras autorias, sejam elas das Artes Visuais ou de outros tipos de sensibilidade e conhecimento. É seguindo esse caminho que tentarei criar correntezas acadêmicas e artísticas com o objetivo de compor uma escrita que possibilite meios de audição/emissão entre cantos de 52 e 20 hertz.

Os trabalhos autorais apresentados no decorrer do texto não seguem um dado cronológico. Eles estão associados por questões conceituais e contextos específicos que auxiliam na construção da narrativa em torno de cada ensaio. Isso também é uma forma de acentuar que a criação artística é arranjada por meio de fluxos e refluxos – com questões que surgem e se esvanecem na mesma intensidade, para reaparecerem ou não depois, mesmo que de forma lateral em outras obras. Isso também é uma maneira que encontrei para desafiar as taxionomias que poderiam envolver a ideia de “progresso” ou de “avanço” em termos de criação artística.

ARQUIVO

Em 1994, a artista visual Rosana Paulino (São Paulo, 1967) começou um processo de composição de trabalho que se desdobrou até 2005: gravar imagens de seus familiares em pequenos pedaços de panos, depois recheados e costurados à mão, formando uma espécie de pequena almofada. Estavam ali impressos retratos da árvore genealógica da família da artista e esse acervo de objetos individuais foi aumentando, ora por repetição, ora pela inserção de fotografias de outros familiares estampados. Em uma das versões apresentadas, os objetos – ladeados horizontalmente e verticalmente, espaçados por 2 centímetros – chegaram a ser 1500 peças.



Imagem 1– Detalhe da obra *Parede da memória*, de Rosana Paulino

As almofadas, apesar desse nome genérico, nos remetiam, no entanto, às formas de patuás – amuletos religiosos de origem africana e registrados historicamente em levantes como a Revolta dos Búzios, na Bahia. Usualmente, os patuás carregam em suas composições ervas e outros materiais conhecidos por sua dimensão energética e têm como principal função guardar o corpo de quem os porta.

No caso de *Parede da memória*, obra em questão composta por Rosana Paulino, os patuás são os próprios olhos dos antepassados e parentes da artista. Como o próprio nome sugere, são as memórias desses familiares que guardam

a existência dela, que lembram sua genealogia, ao mesmo que tempo em que também encaram, lançam olhar ao público que vê a grande instalação como uma afirmação de uma presença.

Outro fator preponderante para o entendimento do trabalho é sua dimensão lúdica quando associa a “parede da memória” ao “jogo da memória”, aquele em que identificamos peças iguais em distintas posições do painel. Aqui, o jogo não parece ser somente identificar quem parece com quem, mas criar uma constelação de ligações genealógicas entre a história pessoal de Paulino e as narrativas coletivas de outras famílias negras – muitas obliteradas pelo tempo ou, simplesmente, não registradas e não arquivadas por uma falta de acesso a equipamentos fotográficos.⁴

O fato de o título da obra ter em seu nome a palavra “parede” também não parece ser em vão. A parede é construída como a delimitação de um espaço. Construir uma parede, dentro da tradição expositiva das Artes Visuais, é uma forma de fazer com que o público caminhe na exposição, a partir de um discurso curatorial, e encontre os trabalhos, pouco a pouco, de maneira individualizada. “Parede”, no caso da obra de Paulino e a partir da experiência das Artes Visuais, seria um lugar ao qual as pessoas não teriam como ultrapassar sem vê-la. E ao qualificar “parede” com “da memória” há um indicativo que aquele é um lugar quase totêmico ou monumental. Pelo menos foi essa sensação que tive ao encontrar pela primeira vez essa obra ao adentrar uma das salas da exposição *A costura da memória*, realizada na Pinacoteca de São Paulo, em 2018.

Quando visualizei essa obra de Paulino imediatamente pensei sobre como está imbuído nesse trabalho uma discussão fundamental tanto para visualidade afro-brasileira quanto para o exercício da história: o arquivo. Não apenas o arquivo como um grupo de materiais acumulados e categorizados, mas sim como ele serve a uma lógica arquivística pautada em critérios de objetividade e despersonalidade. *A Parede da memória* é a criação de uma multidão ou de um “tumulto” na visualidade por vezes engessada de muitas exposições institucionais, além de deslocar as narrativas realizadas ao longo dos séculos de

⁴ Não à toa há uma tradição que se perpetua em muitas localidades dos interiores do Nordeste do Brasil é a linguagem do foto-pintura em que um artista realiza uma espécie de registro, a mão e a partir de fotografias antigas, das personagens retratadas, vestindo-as por vezes com roupas e em posições imaginadas por quem comissiona a obra.

muitas pessoas negras, africanas e da diáspora, em museus e galerias ao redor do globo – muitas vezes montadas a partir de documentos oficiais ou a partir do olhar de europeus vindos para o Brasil para realizar representações do exótico visando o mercado da Europa.

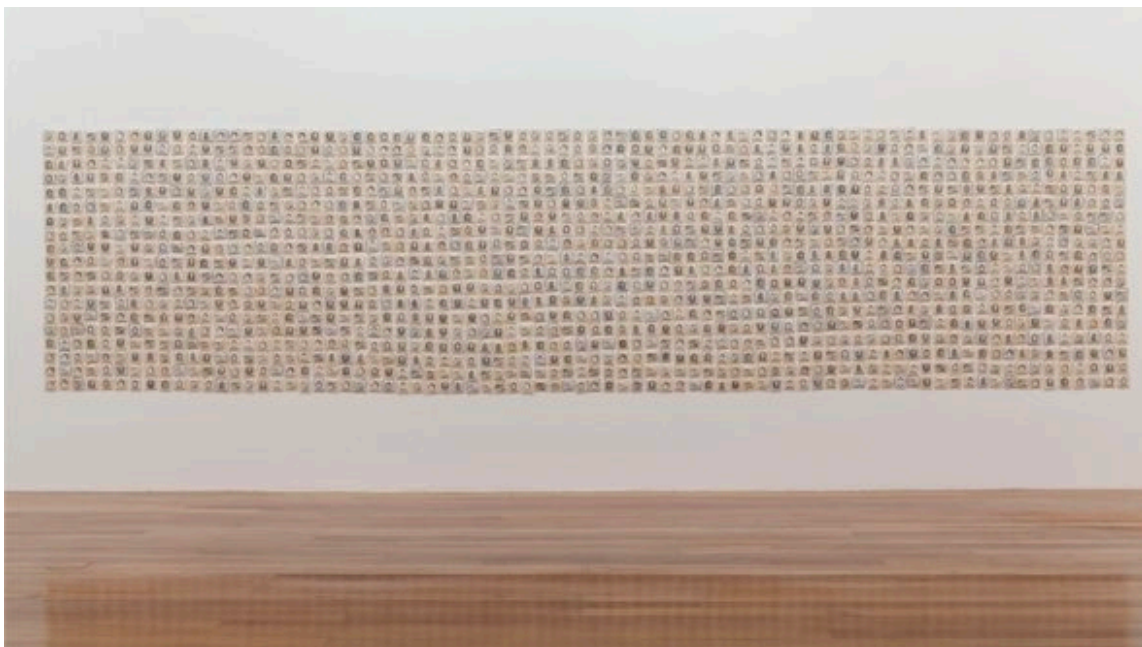


Imagem 2– Vista completa da obra *Parede da memória*, da artista Rosana Paulino, instalada na Pinacoteca de São Paulo durante a exposição *A costura da memória*.

Nesse sentido, tomamos o trabalho de Rosana Paulino como um horizonte de investigação para ponderarmos como fabular os arquivos, no entanto, mais que isso, como afastar as identidades negras de uma maneira de registrar suas existências de modo desumanizante e redutor. Para isso, anteriormente, precisamos entender como os estudos em torno dos arquivos se desenham até aqui, sobretudo, a partir dos estudos de Jacques Derrida, Hal Foster e Georges Didi-Huberman. E, então, recortaremos para a abordagem que mais se aproxima do que interessa para nós neste escrito, tendo então como fio condutor os escritos da teórica Saidiya Hartman.

Jacques Derrida (2001) realizou um dos estudos mais incensados sobre a questão do arquivo. Primeiro, ao discutir a definição do que viria a ser um “arquivo”, Derrida pontua que esse conceito está situado num espectro, variado do visível para o invisível, do tangível e do imaginado, da presença e da

ausência, embora haja uma tradição em entender o arquivo como uma “herança fechada” e algo que parece “apontar para o passado”. Ele diz existir um “mal de arquivo”, que consiste numa interminável busca por onde os arquivos se escondem. O “mal de arquivo”, portanto, se converte numa pulsão, um desejo incessante pela conservação e por proteger a memória mediante o risco do extermínio, do esquecimento e um enfrentamento à pulsão de morte. O autor descreve o mal de arquivo como algo que se “tem”, sendo, então, uma espécie de sentimento movido pela compulsividade. Ter o mal de arquivo, nesse sentido,

[...] é arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiza. É dirigir-se a ele com um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum ‘mal-de’, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está já com mal de arquivo. (DERRIDA, 2001, p. 118-119)

Apesar disso, Derrida também chama atenção para a ocorrência do arquivo sempre ter um caráter de incompletude. Isso porque o arquivo é só uma parte do tempo e do fato narrado e não sua totalidade. Pensando assim, é impossível não imaginar aquilo que Georges Didi-Huberman (2012) apontou como uma “natureza essencialmente lacunar” ao descrever o fenômeno arquivo. Esse vazio que “sobra” no arquivo é precisamente pela incapacidade de um arquivo trazer consigo somente lembranças, ele também depõe sobre as ausências, os lugares de sombra. Logo, a partir dessas duas pontuações conceituais é possível delinear que o papel de quem arquiva criticamente é justamente depositar suas atenções naquilo que não foi dito naqueles materiais presentes à frente dos seus olhos.

Em *An archival impulse*, Hal Foster (2004) se debruça sobre a relação do arquivo com a prática artística para entender como as poéticas das Artes Visuais muitas vezes presentificam as narrativas históricas que foram perdidas ou deslocadas de sua perspectiva primeira. Foster, contudo, sinaliza que essa relação entre prática artística e arquivologia não possui nenhuma novidade, embora, recentemente, esses caminhos estejam se aproximando de maneira

mais intensa na medida em que os artistas não estão apenas preocupados em discutir e experimentar somente dentro do seu campo “original”, apostando em outros possíveis entrelaçamentos como a prática da história. Para ele, o arsenal de artistas que propõem um olhar mais atento aos arquivos já constitui uma “tendência”.

Foster expõe que as fontes arquivísticas utilizadas pelos artistas no processo de feitura de suas obras são as mais diversas possíveis, inclusive passando desde registros familiares até arquivos derivados da cultura de massa, desierarquizando as ideias de fato ou ficção, público ou privado, apostando outras vezes na produção de arquivos próprios para realçar o caráter artificial do que pode ser levado em consideração para entrar na história como um dado importante ou não, gerando, de tal modo, uma fratura, um rompimento com parâmetros cristalizados da escrita da história e da memória.

Em certa altura do escrito, Foster afirma que

[...] a arte de arquivo é tanto uma pré-produção quanto uma pós-produção: está menos preocupado com origens absolutas do que com traços obscuros (talvez “impulso anarquivístico” seja uma expressão mais apropriada), esses artistas frequentemente são atraídos por começos ainda por fazer ou projetos incompletos – na arte e também na história – isso pode oferecer pontos de partida novamente. (FOSTER, 2004, p.5, tradução minha)⁵

Para nosso caso, um ponto interessante para prestarmos atenção é como o autor sugere uma nova denominação para o desejo em arquivar: “impulso anarquivístico”. Embora ele não retome propriamente essa expressão no texto, esse novo arranjo posto em cena, superando a perspectiva de Derrida, aponta para o fato de que os artistas estão interessados não tão somente em arquivar e acumular arquivos. É também um traço da produção artística burilar as normas e os conteúdos dos arquivos encontrados e reunidos. Ou seja, entender e utilizar da metodologia arquivística para implodí-la. Ao situar que a prática artística está mais interessada em relegar as origens absolutas em prol de adentrar na escuridão da imprevisibilidade, Foster abre uma brecha para apontar o artista

⁵ Trecho original: [...] archival art is as much preproduction as it is postproduction: concerned less with absolute origins than with obscure traces (perhaps “anarchival impulse” is the more appropriate phrase), these artists are often drawn to unfulfilled beginnings or incomplete projects - in art and in history alike - that might offer points of departure again.

como um anarquista, dissolvendo os limites da forma/conteúdo do arquivo quando ele é reapropriado e reinserido em outros sistemas de sensibilidade, movendo da oficialidade para o campo da fabulação.

Pensando especificamente na produção de artistas visuais afro-brasileiros que lidam em maior ou menor grau com arquivos em suas obras, no qual me incluo, fico imaginando que essa anarquia frente às fontes oficiais é o próprio vernáculo visual recorrido para a elaboração de seus trabalhos. Existindo, provavelmente, um *negrarquívismo*, baseado não somente numa posição de anarquia frente a como o arquivo é encarado, mas, sobretudo, uma posição de rebeldia à maneira como as subjetividades da diáspora africana foram confinadas em muitos arquivos oficiais que serviram como base no campo da micro e da macropolítica. Esmiúçar as “obscuridades” dos arquivos, nesse sentido, fecha as portas de uma política de representação essencialista e abre novos caminhos para uma possibilidade de fabular o arquivo ou de mostrá-lo de maneira que se distancie dos estereótipos raciais sobre a população negra brasileira.

Ou seja, o *negrarquívismo* desponta em cena não apenas como um impulso em arquivar documentos sobre as populações negras brasileiras, mas, nomeadamente, o de fabular e especular sobre eles. É a partir dessa perspectiva que seria possível pensar como a existência de vidas negras estão de alguma maneira restritas a uma lógica arquivística a partir de um registro de violência (cadernos de caixa como entradas e saídas de mercadorias, prontuários médicos, registros de prisão etc). O *negrarquívismo* surge, então, num movimento de anarquia quando o primeiro artista se rebela contra os arquivos que reiteram o mito do negro desprovido de alma, cuja vida estaria resumida em seu dado social utilitário de servir como mão de obra para a lógica escravista e, conseqüentemente, ri desses arquivos, criando obras que criticam de maneira literal e/ou especulativa as mãos que os produziram.

Saidiya Hartman, no texto *Vênus em dois atos* (2020), nos propõe a pensar sobre os arquivos relacionados sobre a escravidão. O que a autora traz à baila de diferente é sua estratégia de encarar a História – partindo de um estranhamento das estruturas que formam essa disciplina e sua reverberação na sociedade e chegando a um ideal de não se pautar pela lógica racista que

erigiu uma taxinomia própria para falar sobre as pessoas negras a partir de um olhar abjeto. Hartman indaga:

[...] como recuperar vidas emaranhadas com e impossíveis de diferenciar dos terríveis enunciados que as condenaram à morte, dos livros de contabilidade que as identificaram como unidades de valor, das faturas que as afirmaram como propriedades e das crônicas banais que as despojaram de características humanas? (HARTMAN, 2020, p. 15-16)

Para nosso caso, esse questionamento trazido pela autora é fundamental. Ora, se os arquivos gerados sobre a escravidão, as pessoas africanas e da sua diáspora foram produzidos sob a lógica da abjeção, como recontarmos essas histórias enxergando para além do que se vê objetivamente? Hartman ressalta no texto que ela tem o sonho de poder pavimentar um outro caminho que se distancie das “obscenas descrições” que fizeram inicialmente e que chegaram para nós ainda hoje na atualidade.

A proposta de Hartman não é uma criação de um novo regime de verdade a partir da análise dos arquivos existentes e da criação de outros novos. Mais vale para ela conceitualizar, reimaginar e fabular esses arquivos, trabalhando nas lacunas, mas sem a intenção de necessariamente preenchê-las com outra coisa. De tal modo, respeitaria-se um “ruído negro”, para usar uma expressão trazida pela autoria, tentando contra-narrar os fatos, revisitando “a cena da sujeição sem replicar a gramática da violência”:

A perda de histórias aguça a fome por elas. Então é tentador preencher as lacunas e oferecer fechamento onde não há nenhum. Criar um espaço para o luto onde ele é proibido. Fabricar uma testemunha para uma morte não muito notada. (HARTMAN, 2020, p. 25)

A esse novo método de abordagem da história e dos arquivos, Saidiya Hartman dará o nome de “fabulação crítica”. Em *Vidas rebeldes, belos experimentos – histórias de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais*, originalmente publicado em 2020, cuja versão em português no Brasil foi publicada em 2022, a autora inicia o escrito fazendo uma nota sobre o método que ela recorre. Na obra, Saidiya “acompanha” as vidas de jovens negras dos Estados Unidos, principalmente no período de pós-abolição, nas regiões de Nova York e Filadélfia, narrando suas histórias de

rebeldia frente às normas raciais e de gênero. O deslocamento empregado pela autora nos permite pensar na população negra, especialmente as mulheres, como figuras fundamentais no desenvolvimento cultural e social dos Estados Unidos a partir da luta irrestrita por liberdade e por autonomia. O método descrito por Hartman pontua que todas as personagens esquadrihadas no livro são reais, contudo, há a tessitura de uma “[...] contranarrativa livre dos julgamentos e das classificações que submeteram jovens negras a vigilância, punição e confinamento [...]” (HARTMAN, 2022, p. 12). Através da descrição do método adotado por ela na construção do livro, é possível apreender que a leitura da autora para os arquivos não são somente descritivos, ela se mostra atenta a escutar os silêncios contidos nos documentos, através da prática da especulação, do imaginar como poderia ter sido, mesmo sem nunca poder saber como foi.

A intenção da fabulação crítica não é a de “dar voz” ao sujeito subalternizado (escravizado), em vez disso,

[...] imaginar o que não pode ser verificado, um domínio de experiência que está situado entre duas zonas de morte – morte social e corporal – e considerar as vidas precárias que são visíveis apenas no momento de seu desaparecimento. É uma escrita impossível que tenta dizer o que resiste a ser dito (uma vez que garotas mortas são incapazes de falar). É uma História de um passado irrecuperável; é uma narrativa do que talvez tivesse sido ou poderia ter sido; é uma *História escrita com e contra o arquivo*. (ibidem, p. 29-30, grifo meu)

O grifo que realizo nesse trecho acima, que faço questão de inserir aqui na íntegra, é fundamental para o entendimento do discurso central deste trabalho. Isso porque no caso dos escritos da Saidiya Hartman ela está preocupada, em primeira mão, a analisar a história e os arquivos. E, especificamente, para este escrito, estou tentando adicionar uma outra camada que é a arte. Entendo a arte em seu dado primeiro (como produção simbólica), em sua dimensão arquivística e também em seu dado político. Com isso o que reitero é que a História está para a afirmação de Hartman na citação anterior assim como a Arte está para o caso desta pesquisa. Ou seja, a arte quando adquire a sua feição negrarquivista também joga *com e contra* o arquivo.

O que artistas da diáspora negra têm realizado ao incorporar uma pesquisa sistemática em arquivos, utilizando-os como estratégia de criação poética, é

entender que esses são materiais que existem e que devem ser entendidos em sua dimensão histórica e, ao mesmo tempo, gerar linhas de fuga a essas narrativas cristalizadas desses arquivos através de uma fabulação. Vale ressaltar, no entanto, que ao elaborar esses arquivos também houve um processo de fabulação feita pela lógica racista. Então, o que se tem de novo é que agora a fabulação é aquela feita sobre si próprio e não a partir olhar do Outro.

Na 34^a. Bienal Internacional de São Paulo, em uma das paredes que recepcionava o público no segundo andar, havia uma série de fotografias com 120 retratos do escritor, ativista e político abolicionista estadunidense Frederik Douglass (1818-1895). Douglass, que foi escravizado e conseguiu fugir para outro estado onde a abolição já havia acontecido, foi um dos principais articuladores da luta pela libertação das pessoas escravizadas nos Estados Unidos. Sua origem remete a uma história que se repete em muitos relatos da escravidão: sua mãe era uma negra e seu pai um branco, cuja responsabilidade paterna nunca foi reconhecida. Através de uma escrita autobiográfica, Douglass erigiu tratados contra a violência racial e expôs os horrores do cativeiro⁶. Também fundou o seu próprio jornal, com ideias abolicionistas e a favor da participação política das mulheres com voto.



Imagem 3 – Parede com retratos de Frederick Douglass na 34^a. Bienal de São Paulo

⁶ Sobre isso ver DOUGLASS, 2021.

Douglass ao longo da sua vida entendeu a fotografia como um dispositivo tecnológico de registro de si, começando então em 1841 a fotografar-se em poses altivas e trajando roupas formais, colocando o retrato como algo fundamental para o registro do seu próprio corpo como um atestado da sua liberdade e autonomia. Douglass se tornou o homem mais fotografado do século XIX, criando a partir de sua própria existência um arquivo que entrou para a História da Arte e, principalmente, para a história do ativismo negro. O que Douglass entendeu, já no século XIX, é que imagem se combate com imagem, então, relegou os arquivos produzidos sobre a negritude sob uma perspectiva racista e começou, como um projeto de vida, a registrar-se como ele gostaria de que as pessoas o vissem no presente e no futuro.

De tal maneira, Douglass talvez seja o primeiro negrarquivista da histórica, ao anarquizar um arquivo já existente sobre o que poderia um negro e erigir a sua própria fabulação de si pautada na ideia da centralidade da pessoa negra também como produtora e capaz de cultivar uma imagem sob o seu próprio ponto de vista, a partir de suas próprias memórias do corpo. Assim,

Talvez mais do que qualquer outro ex-escravizado que escreveu sobre sua passagem/transformação do cativo para a cidadania, Douglass parece ter entendido que a guerra contra a escravidão e a obliteração além da reconstituição de uma subjetividade negra assumem diferentes modos e formas mais sutis que o combate armado e a passagem e o reforço através das leis – muitos outros estão operando no âmbito do simbólico e do imaginário cultural. E o campo de batalha que ele poderia servir como capitão, sem igual, foi o da representação através da fotografia de uma construção que Ralph Waldo Emerson vai chamar de “o anti-escravo”. (GATES JR., 2015, p. 40-41, tradução minha)⁷

É interessante notarmos o final da citação, quando Gates Jr. opera, a partir de referência a Ralph Waldo Emerson, a ideia de “anti-escravo”. No original, o autor opta pela expressão “the anti-slave”, ressaltando que Douglass não era somente um anti-escravista mas também contrataria a imagem do que poderia

⁷ Trecho original: Perhaps more than any other former slave who wrote about his or her transformation from enslavement to citizenship, Douglass seems to have understood that the war against slavery and the obliteration and reconstitution of one's black subjectivity assumed many shapes and forms more subtle than armed combat and the passage and enforcement of laws – so many of these operating in the realm of the symbolic and the cultural imaginary. And the battlefield on which the could serve as captain, without peer, was that of the representation through photography of a construct that Ralph Waldo Emerson had named “the anti-slave”.

ser um “escravo”. O argumento de Gates Jr. nos interessa sobremaneira pois ressalta a disputa de narrativa através da imagem e do arquivo. Se antes o homem negro escravizado era retratado com o corpo nu ou roupas esfarrapadas, Douglass propõe o inverso: fabular a sua própria forma de como é visto como um liberto “bem-vestido”. Assim, no seu primeiro retrato que se tem registro, já é possível entender o *negrarquívismo* de Douglass.

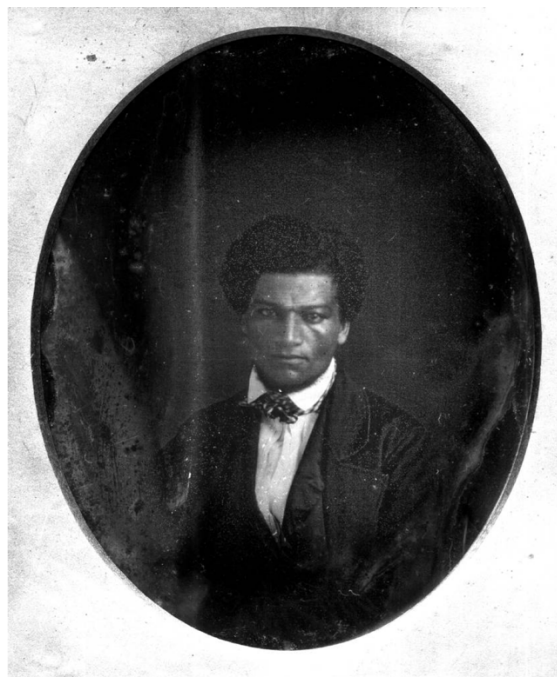


Imagem 4 – Frederick Douglass, 1841, daguerrotipia, autoria não identificada

Ele se põe diante da câmara com um olhar fixo para as lentes, o que dá a impressão de olhar nos olhos de quem mira a fotografia. Os cabelos estão penteados e armados de maneira que deixa em evidência a textura e o volume dos fios crespos. A roupa é um terno preto, acompanhado de camisa de gola alta branca e uma gravata em nó frontal que dá volume e cria uma espécie de moldura para o rosto do retratado. A pele reluz o brilho da fonte de luz utilizada para iluminar a cena e o fundo alude a uma forma clássica de representação da linguagem do retrato dentro da pintura europeia, principalmente de caráter Renascentista – como em *La Belle Ferronnière*, de Leonardo Da Vinci, produzida no final do século XV. O primeiro registro de Douglass, e todos os outros que seguem até o seu último retrato (que captura o seu corpo depois de morto), nos

faz pensar que fabulação e *mise-en-scène*, no caso de Douglass, andam lado a lado.

O legado de Douglass pode ser encontrado ainda hoje em diversas produções artísticas contemporâneas e também tem impacto no pensamento acadêmico através de revisitações, como as feitas pela própria Saidiya Hartman e Fred Moten. Além da óbvia *mise-em-scène* fotográfica, há uma preocupação de artistas que trabalham com arquivo em trazer para o debate algo que Douglass foi maestro em fazer: criar um arquivo que não reproduz a lógica da violência (para responder uma questão posta por Hartman em *Vênus em dois atos*), mesmo quando o referencial que se queira combater tenha um ponto de partida calcado na brutalidade.

Em *Apagamento #1*, obra que compus em 2017, tentei estabelecer um diálogo com o arquivo de fotografias de Douglass, em termos de construção imagética fotográfica, ao mesmo tempo em que me aproximava de um fato que aconteceu em Salvador: a chacina do Cabula. Em fevereiro de 2015, 12 jovens negros tiveram suas vidas tiradas pela Polícia Militar no bairro do Cabula, em Salvador. Os jovens assassinados carregavam em seus corpos marcas raciais e sociais que os hierarquizaram historicamente como perigosos. Nas periferias de Salvador, jovens estilizam seus cabelos por meio de desenhos realizados com navalhas. Nas cabeças, marcas internacionais ou palavras que revelam seus pertencimentos – um modo de narrativa e escrita de si. *Apagamento #1 (Cabula)* emerge nesse duplo contexto. Reproduzi em meu cabelo a palavra “Cabula” e me fotografei, dia após dia, até que o nome gravado desaparecesse completamente dos meus cabelos.



Imagem 5 – Apagamento #1 (Cabula) – Vídeo – 1'17''- 2017

Elaborei uma metodologia de me fotografar em meu próprio quarto, colocando meu corpo contra um fundo cinza e uma luz suave que projetava a minha sombra quase desfocada na parede, sempre adotando três posições: lado direito, costas e lado esquerdo. As posições que eu adoto para as fotografias é como se meu corpo estivesse repetidamente passando por uma inspeção policial. É o mesmo processo pelo qual muitos jovens negros passam todos os dias: por revistas físicas, por situações vexatórias por causa de suas condições sociais e raciais. É como se estivesse a todo momento sendo fichado pelos sistemas da polícia. Como uma forma de torcer esse imaginário, eu me ponho de costas, no entanto. E ali tem uma rasura na forma da representação que a polícia realiza do corpo negro. Para acentuar ainda mais esse caráter, o trabalho, geralmente, é mostrado nas exposições em TV de tubo quadrada, que aludem aos monitores de câmera de segurança utilizados no Brasil.



Imagem 6 – Fotografias que compõem o vídeo *Apagamento #1 (Cabula)*

O trabalho é uma estratégia de citar um processo cruel de extermínio e silenciamento sistêmico de jovens negros e de suas presenças nos contextos da metrópole soteropolitana. No entanto, a opção por montar uma cena deslocada para falar sobre esse acontecimento é uma tentativa de ler criticamente a hipertextualização das imagens de violência ao qual os jovens negros foram submetidos, seja pela mídia, seja pela própria polícia. De tal maneira, não estava interessado em me representar como um desses jovens, mas sim entender como a experiência da eliminação da presença da juventude negra também afetava a minha existência. Ou seja, o fato de não ter sido uma das vítimas daquela chacina não me afasta da experiência de ser um homem negro jovem que vive em Salvador.

O fato de a ritualização da fotografia durante um mês em um horário aproximado junto com o fato da minha presença deslizar pela cidade com o nome

“Cabula” impresso na cabeça, gerou um efeito no meu corpo de entendimento sobre como determinadas estilizações corporais determinam a maneira como as pessoas hierarquizam sua existência como aceitável ou não. Os olhares tortos e a necessidade de distanciamento de mim geraram um desconforto que me fez com que em determinado momento só saísse de casa usando bonés que cobrissem a marcação na minha cabeça.

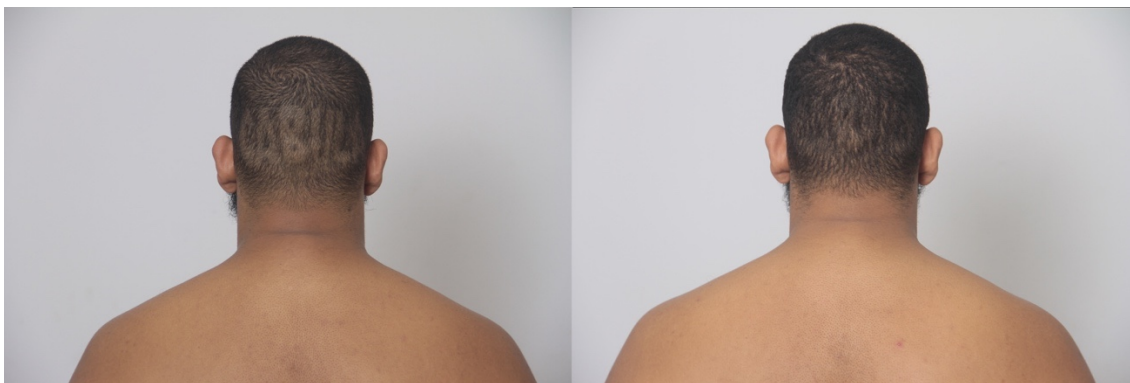


Imagem 7 – Registro fotográfico através do processo de crescimento do cabelo que formam o vídeo *Apagamento #1 (Cabula)*

O desejo em tatuar temporariamente através dos meus cabelos a palavra “Cabula” tinha também um dado histórico para além do ponto de partida do trabalho e relação com a chacina. O próprio nome e o significado de Cabula, a palavra que escrevo no meu cabelo e que vai se apagando, estão ligados a isso. Atualmente, Cabula é um bairro em Salvador, mas sua origem remete a uma organização quilombola⁸. Ou seja, o cabula, no período colonial da Bahia, era um lugar em que pessoas que foram escravizadas criaram uma territorialidade para reafirmar sua resistência em relação aos sistemas escravagistas e racistas. Mas, também criaram esse quilombo como uma estratégia de reafirmar a experiência africana como forma de vida e de se afastar de um modelo cristão de organização.

O Cabula era formado sobretudo por povos bantos, oriundos de regiões onde atualmente ficam os países do Congo e da Angola. No idioma quicongo, que era falado por esses povos, o termo Kimbula (que origina a palavra Cabula) significa mistério, culto religioso, secreto, escondido, e foi atribuído à área em

⁸ Para entender as dinâmicas históricas que envolvem a construção do Cabula, ver GOUVEIA, 2010.

virtude dos muitos quilombos nela existentes, além da própria Mata Atlântica fechada, que permitia a proteção dos quilombolas e também um lugar próprio para assentamentos de axé. Inclusive, é lá onde se começa uma forma de culto ao candomblé específica, chamada de Cabula. O toque que uso na composição do vídeo é um toque de nome homônimo, bem tradicional em cerimônias religiosas do candomblé de nação Angola.

Essas comunidades de resistência contra a escravidão, os quilombos, deixaram marcas na história do bairro do Cabula. Uma delas é a presença de diversas e tradicionais casas de candomblé, como o Ilê Axé Opô Afonjá, em São Gonçalo; o terreiro Casa de Lua Cheia, na Avenida Silveira Martins; e o Bate Folha.

O quilombo do Cabula, por seu tamanho e dimensão, começou a sofrer uma série de ataques no século XIX. E curiosamente é esse mesmo braço, de “defesa nacional”, que vai executar a chacina do Cabula em 2015. Há aí uma explícita permanência dessa chaga colonial por meio da violência. Nesse ano, foi feita uma ação por uma organização comunitária de pessoas pretas chamada “Reaja ou será morto” na região da Vila Moisés, a parte específica do bairro do Cabula onde foi realizada a chacina. Na Vila Moisés foi erigido uma espécie de memorial aos 12 mortos pela Polícia Militar baiana. E na placa está escrito assim: “Em memória dos nossos mortos, mantemos viva a luta do povo negro na diáspora”. Apesar da impunidade, as pessoas continuam lutando.

Ainda para falar sobre o legado de Douglass, os seus relatos servem como base para as elaborações iniciais do autor Fred Moten, em seu livro *The aesthetics of the black radical tradition* (2003). Moten parte de um horrível episódio em que Douglass descreve os castigos de um “senhor” a uma parente escravizada, sua Tia Hester. Para tal, Moten impende uma imersão a partir do dado sonoro do que significaria os gritos de dor quando dos castigos físicos às pessoas escravizadas. A emissão sonora da dor, para o autor, “abrem os caminhos para o conhecimento da escravidão e o conhecimento da liberdade” (MOTEN, 2020, p. 36). Moten apregoa que, embora a pessoa em questão seja encarada como uma mercadoria pelo sistema econômico escravocrata racista, essa “mercadoria grita”. (ibidem, p. 27)

As passagens de Moten me levam a pensar em outra obra de arte que poderia ser entendida com essa ideia que estou chamando de negrarquívica.

Em *Monumento à voz de Anastácia*, o que se está em jogo é a própria emissão da voz daquelas pessoas em que a tentativa de calar foi empregada. Se em Moten o grito é uma irrupção e uma espécie de composição que contraria a lógica própria da “mercadoria” e gritar se torna um vocábulo e uma música, em *Monumento à voz de Anastácia*, o artista visual Yhuri Cruz (1991-) cria uma obra a partir de um arquivo que atesta o silenciamento e promove um giro para que a boca seja um espaço de autonomia.

Yhuri Cruz parte de uma gravura do artista Jacques Etienne Arago, publicada em 1839, em que se vê uma mulher negra escravizada usando um objeto de tortura, a máscara de Flandres, que prende a sua boca através de uma estrutura de metal acoplada da parte da frente do rosto até a parte de trás da cabeça por meio de quatro hastes. No pescoço, há um complemento do objeto através de uma espécie de colar e de uma fechadura, por onde se garante a permanência compulsória com o objeto. No topo da cabeça, as hastes metálicas superiores pressionam o cabelo crespo da pessoa retratada, também dando a impressão visual de tentativa de domar essa característica estética.

Essa é uma imagem constantemente incensada nos estudos sobre a escravidão no Brasil e faz parte de um imaginário educacional devido a sua presença em livros didáticos e em aulas de História nas escolas brasileiras. Também o seu reconhecimento se dá por sua imagem ter se tornado um culto religioso como uma santa escolhida pelo povo, no entanto, sem o reconhecimento oficial por parte da Igreja Católica. Na umbanda é também cultuada e a imagem produzida por Arago pode ser encontrada em altares e congares, lugares devocionais dessa religião brasileira.



Imagem 8 – *Anastácia Livre* ou *Monumento à voz de Anastácia* – Yhuri Cruz, 2019

Através do uso de alteração digital, Yhuri Cruz promove a retirada da máscara de Anastácia, fabulando como seria seu rosto e o seu aspecto caso sua visualidade não tivesse sido incensada sob o julgo da tortura e do castigo escravagista. O giro que o artista propõe, de tal maneira, é o de ouvir o que Anastácia teria a dizer, consistindo num monumento em consagração a sua voz, que irrompe o silêncio que separa o século XIX, quando a gravura foi produzida por Arago, e 2019, quando Cruz especula a imagem e a fala de Anastácia.

Antecipando a estratégia adotada por Cruz nessa obra específica, vale lembrar que a escola de samba carioca Acadêmicos do Salgueiro⁹ em no seu desfile de carnaval de 1989 utilizou a mesma estratégia de retirar a mordança de Anastácia. Com o enredo “Templo negro em tempo de consciência negra”, criado pelo carnavalesco Luiz Fernando Reis, o Salgueiro no último carro alegórico do desfile utilizou uma operação mecânica em que a escultura com o rosto de Anastácia fazia uma espécie de ascensão, saindo de trás da mordança e

⁹ A escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, a partir da década de 1960, passa a trazer importantes enredos que discutem a história e a condição das pessoas negras dentro do contexto afro-diaspórico, como por exemplo contando a história de personalidades como Chico Rei, Chica da Silva, Zumbi dos Palmares, além de enredos como “Navio negreiro” (ainda na década de 1950) e “Festa para um rei negro”.

revelando um grande sorriso no rosto da escultura central. Esse componente alegórico fazia parte de uma composição maior que representava a luta do povo negro pela liberdade.¹⁰

Em um dos capítulos do livro *Memórias da plantação – episódios de racismo cotidiano*, Grada Kilomba também investiga a imagem de Anastácia. Kilomba descreve a boca como uma parte do corpo que apresenta um perigo à lógica do senhor. Primeiro por um dado do próprio capital, já que havia um temor de que as pessoas negras escravizadas comessem ou se nutrissem com os alimentos produzidos por suas próprias mãos na lavoura, nesse sentido sendo mais de direito de quem realmente deu suor e sangue para que tudo desabrochasse. E, depois, por estar na boca a possibilidade de confrontar as verdades delirantes construídas pela lógica branca sobre o que seriam as pessoas negras. Para a autora, havia um “medo branco” em ser confrontado, caso as bocas das pessoas negras não estivessem atadas e silenciadas.

Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. Nessa dialética, aquelas/es que são ouvidas/os são também aquelas/es que “pertencem”. E aquelas/es que não são ouvidas/os se tornam aquelas/es que “não pertencem”. A máscara recria esse projeto de silenciamento e controla a possibilidade de que colonizados/as possam um dia ser ouvidos/as e, consequentemente, possam pertencer. (KILOMBA, 2019, p. 42-43)

Em diversos momentos durante o procedimento de pesquisa desses trabalhos apresentados aqui, encontrei muitas imagens e narrativas realizadas por artistas viajantes europeus que vieram para o Brasil no período colonial pesquisar e criar imagens do cotidiano da vida aqui, assim como o que produziu a imagem da chamada Escrava Anastácia. Senti uma necessidade de entender essas iconografias como materiais que ocupam o imaginário social das e sobre as pessoas negras brasileiras. Isso acontece em algum grau porque muitas

¹⁰ Aqui é importante pensarmos o motivo pelo qual a imagem do carnaval de retirada da mordança de Anastácia é menos (re)conhecida que a imagem feito por um artista da arte contemporânea, cuja circulação se dá, muitas vezes, dentro de um campo de institucionalização e oficialização através dos discursos de museabilidade. O carnaval ao longo do século XX e também nos últimos anos tem sido um importante campo de disputa do simbólico, principalmente, ao colocar as questões dos ativismos negros como pautas fundamentais para o entendimento das formações sociais contemporâneas. O carnaval, como manifestação social de massa, tem um alto poder de mobilização e é igualmente prolífico na composição de imagens e ativação de determinados arquivos e narrativas que se opõem a uma história oficial sobre a população negra. Agradeço ao Matheus Araújo por ter provocado esse debate.

dessas imagens são tomadas como materiais etnográficos e não como trabalhos artísticos que mantêm um olhar subjetivo sobre as temáticas sobre as quais lançam olhares. As verdades sobre a escravidão e os corpos negros estão em tensão ainda hoje e dentro das artes no Brasil. Não à toa, muitos artistas têm investido atenção na reinterpretação dessas imagens, como, por exemplo, nos trabalhos da própria Rosana Paulino e Dalton Paula.

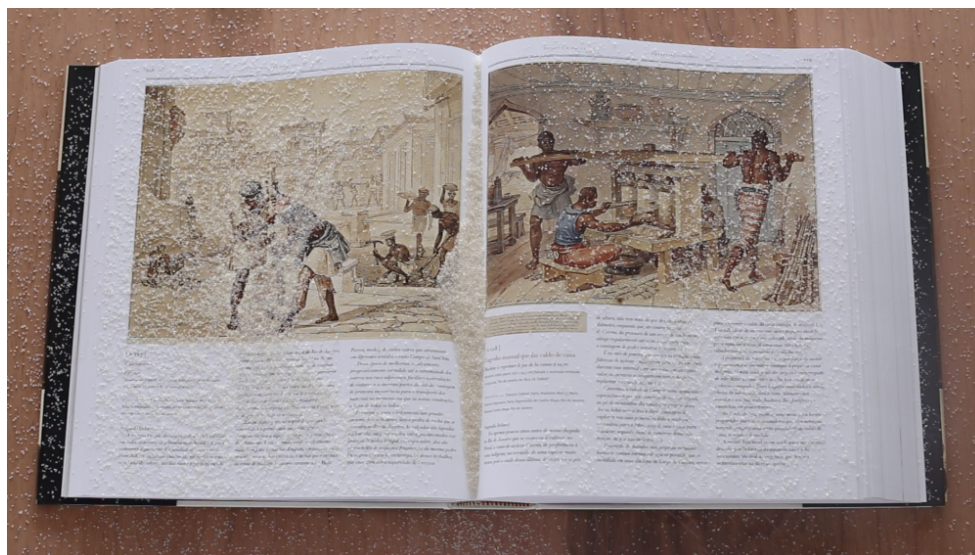


Imagem 9 – Frame do vídeo *Refino #3*

Nos vídeos *Refino #3* e *Refino #4*, eu compus um duplo em que imagens compostas por Jean Baptiste Debret, realizadas no século XIX, são tomadas como ponto inicial de investigação. Nos vídeos, um livro com essas imagens se relaciona com o açúcar. No primeiro vídeo do díptico, o açúcar cai pouco a pouco, soterrando o livro e tornando branca a imagem das pessoas escravizadas retratadas. No segundo, com auxílio de uma colher de prata encontrada em uma das ruínas de engenho, começo a tirar o açúcar anteriormente despejado sobre o livro. O ato de utilizar a colher, um utensílio de casa, conecta, novamente, aos trabalhos já citados sobre o ambiente doméstico. O ato de tirar, pouco a pouco, o açúcar remete a uma ação quase arqueológica, no ensejo de revelar pouco a pouco essa história de violência eclipsada, mas, agora, feita por uma mão negra.



Imagem 10 – Frame do vídeo *Refino #4*

O fato dessas imagens estarem em um livro é preponderante para o contexto desse trabalho porque foi através desses livros que obtive contato e formei boa parte do imaginário sobre o que seria a escravidão no Brasil. O nosso vocabulário muitas vezes passa pela oficialidade arquivística dos livros didáticos, que são instrumentos de educação além de consolidação de tradições de conhecimento.



Imagem 11 – Fotografia da série *Refino #5 (pés)*

Em *Refino #5 (pés)* continuo usando gravuras de antigos viajantes europeus, mas, agora, apagando a sua autoria. O foco fica nos pés das pessoas negras escravizadas, representados sempre descalços, mas, ainda assim,

limpos e organizados quase que milimetricamente nas imagens. *Refino #5* é formado por um conjunto de quatro intervenções de açúcar sobre as gravuras que, posteriormente, são fotografadas, impressas e expostas. É como uma espécie de *hackeamento* e de reapropriação da representação dos corpos negros, agora, sob um ponto de vista mais afrocentrado e orientados sob a anarquia negrarquívística.



Imagem 12 – Trabalho da série *Invenção da liberdade*

Hackear ou samplear as imagens também será a estratégia utilizada na série *Invenção da liberdade*. A partir das gravuras, realizo um trabalho de reinserir essas imagens em outros contextos, excluindo muitas vezes as pessoas negras representadas de contextos de dor explícita. Numa das peças da série, coloco o título de *Comece um incêndio*, que lida com o fato de as revoltas negras terem sido apagadas da historiografia oficial durante muitos anos e só serem retomadas como objeto da história tardiamente. Em *Comece um incêndio* destaco, por meio do bordado manual, o fogo na mão do homem. Na gravura original, ele está descrito como a pessoa responsável por acender a iluminação pública. No meu caso, ao chamar atenção para o fogo e ao mudar o título, ele se converte conceitualmente numa espécie de *black block* capaz de se rebelar com o uso da tocha.

O título da série *Invenção da liberdade* tem ligação com a necessidade de reprogramação do repertório que conhecemos sobre as pessoas negras escravizadas. Isso porque inventar a liberdade seria tensionar a suposta docilidade com que as pessoas escravizadas lidaram com a sua situação de cativo. Constam ainda dessa série um homem negro representado como um guerreiro relacionado ao orixá Ogum; uma mulher que na descrição original da gravura é uma pessoa que conquistou a carta de alforria. Ela aparece na gravura calçada com sapatos e, na reinterpretação, ela se converte numa espécie de entidade pela liberdade, portando uma aura amarela; além do marinheiro Dragão do Mar que se contorna como uma bússola pelas lutas de emancipacionistas.

O objetivo central desses trabalhos tem um vínculo próximo com o campo dos ativismos sobre a questão negra. Politicamente e artisticamente, minha prática tenta colaborar com uma mudança de repertório visual. E é necessariamente pela construção de outras imagens, contemporâneas, mas que bebem e revisitam o passado, que tento operar como artista. De tal maneira, ao gerar imagens que retiram mordidas visuais e sonoras, a produção de artistas visuais, na qual me incluo, que entendem o direito à memória e à disputa de narrativa através da visualidade como um direito fundamental, produzem um grito que gera um olhar com e contra o arquivo oficial – aquilo que, anteriormente neste ensaio, denominei de negrarquívismo.

TRAVESSIAS

*O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos
 A memória bravia lança o leme:
 Recordar é preciso.
 O movimento vaivém nas águas-lembranças
 dos meus marejados olhos transborda-me a vida,
 salgando-me o rosto e o gosto.
 Sou eternamente náufraga,
 mas os fundos oceanos não me amedrontam
 e nem me imobilizam.
 Uma paixão profunda é a bóia que me emerge.
 Sei que o mistério subsiste além das águas.*

Recordar é preciso, de Conceição Evaristo

*Malungueiro, malungá
 Bacongo, cabinda, uigê
 Luba, lunda, bengela, zairê
 Quicongo, tradição*

*Imagens que pintam de lá
 Meus parentes agudá
 Minha laia, minha gente
 Irmandades, confraria, malungá*

Saudação malungo, de Luedji Luna

Apneia. Obstrução do ar que entra nos pulmões.

Tente tampar o seu nariz com a mão, travar as suas narinas e manter-se com a boca fechada por 20 segundos, fazendo com que nenhum ar entre por suas vias respiratórias.

A sensação de incômodo é grande e, quando não mais suportar, automaticamente, como num impulso pela vida, abrirá a boca, inspirando densamente para dentro de si todo o ar possível em uma fração de segundo.

Agora imagine os cerca de dois milhões de vidas que ainda estão em apneia do fundo do Oceano Atlântico. Muitas dessas não somente sem ar, mas também sem história. A capacidade de respirar, enquanto atividade inerente do ser humano, sequer foi considerada como um dado para permanecerem como

peças vivas. Pessoas que se tornaram números, estatísticas de um horror movido pela ambição do capital e pela desumanização. Dados que só recentemente passaram a ser estudados, sistematizados e apresentados publicamente.

O Oceano Atlântico foi um meio de ligação que sustentou, ao longo da História, os movimentos vacilantes dos barcos. E é, ainda hoje, testemunha da apneia de milhões de vidas assentadas em seus bancos de areia. Vidas que não eram consideradas vidas, vidas cujo ar ao adentrar a água era pesado demais para respirar.

Apneia. Obstrução do ar que entra nos pulmões.

Em *Escravidão*, Laurentino Gomes (2019) apresenta evidências históricas de que as mortes ocorridas em navios tumbidos mudaram a rota dos tubarões no Oceano Atlântico. Isso porque, em decorrências das condições de insalubridade e da proliferação de doenças nos navios, muitas pessoas não resistiam à forçada travessia atlântica. Esses corpos eram atirados, “sem qualquer cerimônia”, no mar e os tubarões aguardavam nas águas para devorar os restos mortais. As causas das mortes eram, usualmente, doenças relacionadas com vírus, como a febre amarela e a varíola; desnutrição e mal-estar causados pelo pouco espaço destinado às pessoas nos fundos dos navios e pela escassez de água potável e alimentação; suicídio, por uma inconformidade com a violência à qual muitas pessoas estavam sendo submetidas; banzo, uma profunda depressão causada por um sentimento irrefreável de saudade e de desejo de conexão com seus pares e sua terra.

Ao longo dos anos, com milhões de corpos sendo arremessados ao mar cotidianamente, os bichos começaram a seguir as embarcações, alterando a sua rota natural e realizando, também, um trânsito oceânico em busca de alimento.

Na obra, *Árvore do esquecimento*, realizada no ano de 2013, o artista visual mineiro Paulo Nazareth realizou uma caminhada em torno de uma árvore em

Uidá, no Benim. Nazareth põe-se a andar de costas, formando um círculo diante da frondosa planta, que estava ornamentada com uma sorte de bandeiras amarradas em seu tronco. O artista realizou uma ação contrária àquela tradição imposta às pessoas recém-escravizadas e ainda no continente africano de dar voltas em torno de um baobá, fazendo com que, supostamente, se esquecessem do seu passado, das suas famílias, raízes e origens, logo, capacitadas para seguir em frente na travessia atlântica.

Nazareth, ao caminhar em volta da árvore, mas, de costas, tenta realizar um contra-rito ou uma quebra de demanda. Não o de esquecer o seu passado ancestral, mas o de tentar quebrar o feitiço colonial através da invocação das energias ancestrais que dariam por cabo num reavivamento da memória das pessoas que sofreram as mazelas da escravidão.



Imagem 13 - Frame do vídeo *L'Arbre D'Oublier*, do artista mineiro Paulo Nazareth em 2013, com duração de 27'31''

O lugar escolhido por Nazareth tampouco é ingênuo. Foi em Uidá um dos principais portos de onde partiram milhares de navios tumbeiros com direção à América e onde, ainda hoje, existe um lugar chamado de *Porta do não retorno* – passagem pela qual as pessoas passavam e, supostamente, para onde nunca mais retornariam, já que suas novas realidades seriam na diáspora.

Nazareth realizou 447 voltas na direção reversa em torno da árvore, numa ação reiterativa e exaustiva, como uma estratégia de informar que, mesmo com uma ação simples e cotidiana (andar), fazer-se lembrar é uma tarefa paulatina e contínua.

Também é impossível passar despercebido do monumento que existe ao lado da grande árvore e do espaço onde o artista realizou a sua performance. O nome do sítio é Place Chacha (Praça Chachá), que presta uma homenagem a Francisco Felix de Souza, um dos maiores traficantes de escravos brasileiros e que vivia na região de Uidá. O fato de a performance acontecer num lugar que leva o nome de alguém que contribuiu enormemente com o tráfico de pessoas acentua o projeto artístico de Paulo Nazareth em realizar um registro desses lugares no agora, tentando-os situar dentro de uma teia histórica maior e compreendendo os usos cotidianos dos espaços público a partir do binômio esquecimento/lembrança. Como um lugar que teve os seus irmãos escravizados pode prestar homenagem a quem gerou esse horror? Como não apontar que esse é um fenômeno de uma política do esquecimento perpetrada pela máquina colonial?

Essa obra do Paulo Nazareth é importante como imagem inicial desta parte do texto por dois motivos: primeiro, porque nos rememora sobre as práticas e estratégias do esquecimento/lembrança como base fundamental dos processos de colonização. E, depois, porque é uma obra que reflete sobre o que ainda aconteceu em terras africanas antes das travessias atlânticas. Nesta parte do texto, nos deteremos a pensar o Atlântico e os arquivos imagéticos e “oficiais” criados em torno dele e da relação com as identidades diaspóricas negras – prestando atenção como esse foi e é um espaço vivo e dinâmico, mas também uma categoria em tensão dentro da produção artística contemporânea. As questões que nos moverão aqui são: quais são as tensões gerados pela diáspora e como a arte pode responder a isso? Como é possível artisticamente pensar o Atlântico como testemunha do trauma colonial? Como barcos e travessias se tornaram um arquivo pelo qual se contou a história e como artistas contemporâneos se utilizam desse acervo de maneira literal e metafórica para pontuar a importância de pensarmos o Atlântico como um dos espaços da diáspora negra?

Na epígrafe de um dos capítulos do livro *Atlântico negro*, Paul Gilroy (2001) cita um verso da música *Erase racismo*, do rapper Kool G Rap, em que diz “Minha nacionalidade é a realidade”. Uma frase tão curta resume boa parte do que Gilroy discute posteriormente: o quanto as identidades da diáspora negra trazem consigo um conflito no que diz respeito às ideias de nacionalidade e território. Isso devido aos complexos laços que as identidades diaspóricas trazem consigo, relações muitas vezes conflitantes e indeterminadas – justamente por terem sido forjadas por meio de “invenções” a partir de marcas culturais inscritas nas subjetividades daquelas pessoas que forçadamente saíram de suas terras e foram levadas para outros territórios. Quando eu digo “invenção” estou me referindo ao fato de que não levavam consigo nada material e, por isso, agregaram valores e simbologias a outras materialidades encontradas em terras além mar – através de suas habilidades e também da capacidade de fabulação. Gilroy nos apresenta que o território não mais determina a identidade já que há um rompimento radical com a ideia de “lugar, posição e consciência”.

Uma das formas de fabulação, que une a experiência da diáspora e que rompe com a ideia de um território essencialista, é a arte. Paulo Gilroy (op. cit.) analisou especificamente a música e a colocou como uma experiência de movimentação de uma comunidade negra em busca de suprir necessidades e atada por um sentimento de solidariedade coletiva. A música negra seria uma forma subliminar de resistência. Mesmo sendo “criada de baixo do nariz dos feitores”, funcionaria a partir de um duplo vínculo que parte de uma reafirmação individual e ao mesmo tempo um desejo de libertação coletiva e comunitária dos horrores da violência racial escravocrata – tanto em sua dimensão física quanto simbólica.

Emanoel Araújo (1988) e Roberto Conduru (2007) também chamaram atenção para o fato de a presença da “mão afro-brasileira” ter existido dentro das criações artísticas no Brasil de forma intrínseca ao processo da diáspora. Eles reiteram que, mesmo quando o objeto composto era dedicado à cultura branca ocidental, existia um saber e uma inteligência própria de artistas da diáspora que compunham uma forma específica de arte ao imprimir seus imaginários visuais, subjetividades individuais e coletivas no ato da criação artística.

É nesse ponto que essas análises, somadas com as de Gilroy, tornam-se ainda mais importantes para este escrito porque faço ao longo desta tese uma tentativa de reafirmar o quanto o processo de fabulação artística realizado pelas pessoas negras em suas produções depõem contra um arquivo oficial de registro que durante muito tempo exotizou suas histórias. Digo isso porque a capacidade de criação visual, assim como a música entoada nos campos de algodão e nas lavouras de açúcar, são uma forma de libertação. Ou seja, o ato de criar imagens (ou sons) é uma ação de insubordinação contra uma realidade histórica do racismo que sempre tentou animalizar a população negra ou inscrevê-la a partir de um dado que obrigatoriamente a vincula às mazelas sociais.

Embora muitas vezes as produções artísticas negras estejam sim comprometidas a uma tentativa de revelar as contradições e a permanência do racismo enquanto dispositivo de fundação nacional, é através do poder de criação de imagens e de composições de simbologias complexas que é possível pensar num caminho de fuga. Nesse sentido, voltando a Gilroy, a fuga negra não é só da ideia de um “território” físico e nacional. Também há um escape de um território simbólico que aponta para uma capacidade de criação e fabulação que não é impedida a despeito de uma condição de cativo (no passado) ou de exposição ao racismo cotidiano. Assim, o que entra em cena quando analisamos a produção de artistas afro-diaspóricos não é somente uma posição de crítica de fora para dentro (de um território essencializador das identidades) mas também de dentro para fora (uma posição de rebeldia frente a uma dominação mental e irrestrita do intelecto e das capacidades de produção de símbolos e de reflexão da sua própria realidade).

Assim, fabular o Atlântico é uma estratégia que, para além de repensar o papel utilitário dessa região do globo, nos faz conjecturar sobre como a produção artística negra reprocessa a ideia de diáspora. Precisamente por isso as incursões desta parte do texto recebem o nome de “travessia”, começando ainda em terra firme de África até o mareado do sacolejo dos barcos nesse grande oceano.

Na obra *Divisor*, o artista baiano Ayrson Heráclito constrói três estruturas de vidros que se assemelham com grandes aquários. Nelas, são depositados água, sal e azeite de dendê, fazendo com que se criem espécies de estratos visuais – haja vista a separação por meio das densidades dos líquidos. No topo,

a chamada flor do dendê, mais abaixo o bambá do azeite, depois a água salgada e, no fundo da estrutura de vidro, o sal. O azeite de dendê é um alimento que foi consagrado como uma importante herança negra no uso da culinária afro-brasileira além da sua função dentro da liturgia do candomblé na Bahia. Portanto, é um símbolo que se funde com a própria presença negra no Brasil¹¹.



Imagem 14 - Obra *Divisor*, do artista Ayrson Heráclito, do ano de 2001, tendo como materiais com vidro, sal, água e azeite de dendê, dimensões 300 x 200 x 25 cm

Essa obra tem como ponto central a tensão entre esses diferentes materiais que, repousados cada um nas suas posições, são impossíveis de serem misturados. É precisamente essa tensão que serve como metáfora para pensar num Oceano Atlântico que gerou uma sorte de desigualdades, no entanto, que não permitiu que a cultura negra naufragasse completamente nas travessias de horror. Nesse sentido, a permanência do azeite de dendê na obra *Divisor*

¹¹ Manoel Querino, baiano do Recôncavo e um dos grandes críticos e ensaístas de arte da Bahia, sendo pioneiro no estudo da arte produzida pela população negra no Brasil e cuja obra tentou valorizar os símbolos e produções artísticas africanos e afro-brasileiros, publicou um livro em que esse fato fica patente. Em “A arte da culinária baiana”, Querino elenca uma série de receitas culinárias que povoam o imaginário da comida baiana, sendo sua grande maioria aquelas de origem africana, apontando como a comida baiana está intimamente vinculada a uma herança ancestral africana. O livro de receitas se afasta de uma ideia “técnica”, em termos de modos detalhados de preparo e lista de ingredientes, e se aproxima de uma ode à culinária como um processo de enraizamento cultural de origem africana na Bahia. Ver QUERINO, 1957.

persiste no olhar de que a existência negra continua presente na atualidade, mesmo com todas as existências que foram naufragadas no mar.

A estrutura construída para comportar os líquidos são de um vidro especial - espesso e forte - para que consiga aguentar a pressão e o peso que os líquidos realizam de dentro para fora do recipiente. O artista, nesse sentido, apesar de arriscar quase que um minimalismo, põe a tensão física (além da visual) como um fator preponderante na composição da obra. O Atlântico, no caso desse trabalho artístico, é um espaço de tensão, no qual as identidades da diáspora começam a ser forjadas. Heráclito apresenta camadas visuais que, apesar de estarem juntas dentro de um ambiente maior, não conseguem ser misturadas.

Essa imagem criada pelo artista, então, desloca a ideia de uma representação do mar como algo plácido, ligado ao lazer e a dias de calmaria, e o localiza dentro de uma outra lógica que é a do mar como como testemunha do peso das travessias atlânticas, o Atlântico como um grande rastro de dendê que saiu da costa africana até chegar no Brasil. Esse rastro da obra de Heráclito, assim como o desejo gestual de lembrar no trabalho de Paulo Nazareth, respingam também na minha produção artística.

Comecei a imaginar que seguir as rotas atlânticas e pensar na produção dos símbolos feitos por Portugal eram uma maneira de estranhar a história contada sobre a população negra brasileira no sentido do simbólico. Quando da minha primeira visita a Lisboa, em 2017, observei a pletora de símbolos relacionados com as navegações. O dado de os monumentos, painéis e decorações de imóveis lisboetas tornarem as chamadas “expansões ultramarinas” como um feito heroico, me fez chamar atenção para o fato de que imagens, como as dos barcos, dos mapas, das águas, do céu, dos utensílios utilizados como meio de navegação, foram controlados por Portugal como um meio narrativo de construção do mito daquela nação como uma desbravadora destemida do Novo Mundo.

Os monumentos portugueses, como, por exemplo, aquele construído em tributo aos “descobrimientos”, em 1960, por Cottineli Telmo, localizado na freguesia de Belém em Lisboa, reiteram, diuturnamente, através de sua grandiosidade matérica, a presença forte da mão portuguesa no controle do mundo. No entanto, deixa-se de falar sobre como foi feito esse “controle”, dando atenção a figuras, todas masculinas, relacionadas com o processo de dominação

colonial português. A maioria dessas pessoas representadas ao longo da imensa escultura são de “navegadores”, “descobridores” e missionários. A escolha não é ingênua: é ressaltando que dominar os oceanos é dominar o mundo que o discurso expansionista europeu justificou (e ainda hoje justifica) todas as atrocidades cometidas por onde passou.

É impossível notar, também, que a primeira figura do monumento é do Infante Dom Henrique, que leva em suas mãos uma caravela, imagem-símbolo que foi tomada por Portugal como um sintetizador de sua sanha desbravadora (ou destruidora). Repousa sobre o monumento um grande descampado, formado por pedras em lajota, nas quais se vê um imenso mapa mundi aberto, cujos oceanos estão tomados por caravelas portuguesas e diferentes tipos de rosa-dos-ventos.



Imagem 15 - Detalhe do *Padrão dos descobrimentos* em Lisboa, onde se vê o Infante Dom Henrique segurando em suas mãos uma caravela portuguesa



Imagem 16 - Pátio de acesso ao *Padrão dos descobrimentos*, que consta de uma grande rosa-dos-ventos que circula um mapa-mundi

Após visitar o *Padrão dos descobrimentos* fiquei com a indagação: como poderia trazer uma tensão para a história do Atlântico, em termos imagem, que pudesse torcer um pouco os sentidos desses símbolos tão idolatrados por Portugal?

Em 2018, quando da minha segunda visita a Portugal para realização de uma residência artística, produzi alguns trabalhos que investigavam exatamente essa relação entre imagem e placidez. Uma dessas séries intitulei de *Lisboeta*. A série consistia em pranchas, formadas por um texto e uma imagem. Enquanto a imagem sugeria um certo bucolismo, como um cartão postal, o escrito imaginava uma ação performática que trazia um outro tom para o entendimento daquela situação. Destaco uma dessas pranchas.

Nela, se lê:

Dentro de um barco à vela
 Na altura do encontro entre
 O Rio Tejo e o Oceano Atlântico,
 às 21h00 do verão lusitano,
 comecei a ler em voz alta
 o nome dos navios negreiros portugueses
 até que a escuridão não tenha deixado mais
 encontrar as palavras

com os olhos.

- 1 – Amável Donzela
- 2 – Boa intenção
- 3 – Brinquedo dos meninos
- 4 – Caridade
- 5 – Feliz Destino
- 6 - Feliz dia a pobrezinhos
- 7 – Graciosa vingativa
- 8 - Regeneradora

A primeira questão fundamental levantada pelo trabalho é a própria linguagem em que ele é construído. A ação descrita na prancha não tem registro de sua realização. Ela, portanto, se completa junto com a imaginação da pessoa que a lê, completando mentalmente a imagem da performance. Ou seja, aqui há um acordo entre o que minha memória tratou de registrar em minha mente e corpo sobre aquela ação, performada textualmente, e a capacidade de criação de imagens e de crença da audiência. O fato do não-registro imagético lida diretamente com um ensejo de falarmos sobre como se autentica a fonte para atestar um acontecimento, aqui, uma ação artística. Quero dizer com isso que a linguagem que utilizo para a composição dessa prancha da série *Lisboeta* é um exercício de cruzamento direto entre performance e memória.

O segundo ponto trazido leva em consideração o conteúdo próprio da performance: uma leitura que é interrompida pela chegada da noite. Uma leitura que repetidamente traz os nomes de barcos tumbeiros, responsáveis pelas travessias de pessoas tiradas da África e levadas para Portugal e Brasil. Esses barcos foram batizados com nomes com uma verve sádica – o que confirma que nomear é definir narrativas, nesse caso, a de que Portugal nada mais fazia do que levar avanço e civilidade àquelas pessoas raptadas de suas terras e que mereciam uma suposta ajuda. Em nomes de barco como “Boa intenção”, “Caridade”, “Feliz destino” e “Feliz dia a pobrezinhos” há uma inversão moral em que o jugo da escravidão seria a salvação e a felicidade para as pessoas africanas escravizadas. Tudo isso porque estariam fazendo uma “caridade” ao levá-las para o “Novo Mundo”. Vale lembrar que o Brasil recebeu, a partir de

registros históricos, 4,7 milhões de pessoas entre 1550 e 1860, o que corresponde a quase 40% de toda a diáspora africana no mundo nesse período (SCHWARCZ, GOMES, 2018).



Imagem 17 - Prancha da série *Lisboeta*, realizada em 2018, pigmento mineral sobre papel de algodão, passe-partout e moldura artesanal de madeira carvalho

O fato de a noite também estar presente na performance, como uma participante importante para que a leitura seja interrompida, faz alusão à um célebre livro, *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon (1968), em que em determinada altura o autor aponta que sujeitos colonizados foram submersos numa grande noite pelos processos que acederam a Europa à uma posição de privilégio frente ao resto do mundo (incivilizado e carente de intervenção).

O que Fanon elucida nesse texto, para continuar na análise da prancha da série *Lisboeta*, é que a atitude da Europa frente ao mundo é uma atitude ardilosa, cínica e violenta. O cinismo dos nomes do barco, numa tentativa de jogar com a

estratégia daquilo que se registra (nomes plácidos) em sublimação daquilo que se realmente pratica (extermínio, brutalidade e desumanização com base no racismo capitalista). Voltaremos a essa metáfora da noite fanoniana logo mais à frente.

Se a noite está presente na prancha da série *Lisboeta*, é a luz, o dia e a presença da estrela maior que surgem na obra *O sol nasce por Guiné*. O trabalho em vídeo é formado por imagens panorâmicas em escala de cinza do mar da Bahia, justapostas a uma carta – que desponta por meio de letras amarelas – e uma trilha sonora que sugere uma imersão à audiência.

Logo no início do vídeo, o texto já dá conta de localizar do que se trata: uma carta sem destinatário específico, mas, escrita como uma mensagem na garrafa, cujos rumos e alvos são impossíveis de serem previstos. Contudo, a atitude em enviar a carta ao mar é justamente a inquietação e uma tentativa de conexão por meio de um certo sentimento melancólico relacionado com a dor das travessias e com aquelas existências que foram naufragadas no Atlântico. Transcrevo em seguida o texto que aparece no filme, lá em espécie de versos que surgem cadenciados, pouco a pouco, aqui, como uma carta, em texto corrido:

Essa carta tem destino e pessoas leitoras incertas, como uma mensagem na garrafa que flutua vacilante nas tábuas das marés. Ouvi recentemente de um homem cubano uma frase que ele aprendeu com seus antepassados: “O sol sempre nasce por Guiné”. Na incerteza de suas rotas nos porões da diáspora, os únicos fatos inalienáveis são o balanço do mar, a precariedade das travessias e que, independente da deriva e em qualquer direção, o sol nascerá. Ele encabeçará a linha do horizonte com seus raios âmbar, para fazer arder as peles de azeviche embotadas de sal depois da evaporação das águas dos oceanos e das lágrimas. Por entre as frestas de qualquer cativo flutuante, o sol se fará presente. E, ao vê-lo nascer, mesmo nós, agora e sem qualquer bússola, saberemos que ele sempre nasce por Guiné. Porque Guiné já não é um lugar no mapa. É a imaginação livre de onde o coração se aquece e as raízes ancestrais mais profundas se esgueiram na terra dura. A cada dia, a iluminação amarela que vem dos céus será saudade. Quanto o sol tocar os poros negros deste lado de cá do Atlântico, ele já queimou a tez daqueles que estão e estiveram do lado de lá.

O fato de a escolha dessa carta aparecer em letras amarelas sobre as imagens dessaturadas parte do ensejo de iluminar, como o amarelo dos raios de

sol, esse pano de fundo atlântico. A opção pela retirada das cores do mar indica uma certa monotonia de uma paisagem constante e indecifrável durante as travessias atlânticas. Também parte do meu desejo em não querer representar nessa obra o mar a partir de seu dado tropical ou paradisíaco – como muitas vezes aparecem nos cartões postais de Salvador, onde a peça foi gravada. Pelo contrário, o oceano mostrado é representado de forma espumosa e revoltoso em alguns dos trechos capturados, dotando um significado de desafio e não de placidez ao filme.

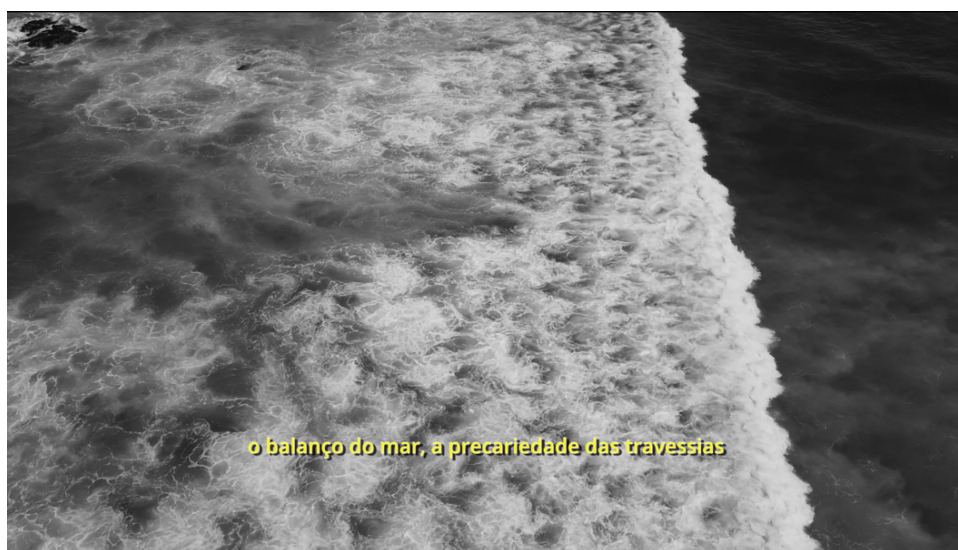


Imagem 18 - Frame do vídeo *O sol nasce por Guiné*, do ano de 2021, com duração de 2'43''

O texto mostrado na carta esboça uma das poucas certezas indubitáveis durante a travessia: a presença da natureza, o fato de os dias passarem e a presença do nascer do sol como um ponto de localização no Globo (aquele que indica onde está Guiné, essa terra originária de onde se vem). Isso está intimamente ligado com a forma de pensamento de muitos povos que viviam na costa atlântica africana pois, a exemplo dos povos iorubás, a natureza é objeto de culto religioso e também é dela de onde vem a provisão de subsistência.

A trilha sonora, especificamente composta para a obra, apresenta dois momentos que geram uma ambiência e colaboram para a construção de uma atmosfera imersiva para o vídeo. Os dois momentos são pautados por distintas sensações e energias: a primeira, a maciez e a fluidez das águas; a segunda, algo mais épico e impiedoso. Aqui é impossível não estabelecer uma relação entre Yemanjá e Omolu, dois deuses negros associados às águas salgadas e ao

calor e o sol, respectivamente. Igualmente, a trilha sonora é parte fundamental na composição artística porque ela completa o sentido de travessia do trabalho (sobre as águas e sob o sol). Na primeira parte da banda, há um lirismo decorrente do som do berimbau, dos sinos, xilofones, efeitos de água e da viola africana. Já no segundo momento, a música, quase épica, é uma reinterpretação do Opanijé – o toque sagrado consagrado ao orixá Omolu – remixado com o som do piano e do órgão.

Entre os povos bantos, a travessia era apelidada de “kalunga”. Essa expressão poderia ser traduzida como qualquer tipo de viagem (sobretudo aquelas de um plano para outro, uma viagem espiritual), mas, convencionou-se, depois do fenômeno da escravidão mercantil, a se vincular com a ideia de diáspora. Kalunga é deslocar-se ou, para sintetizar em uma palavra apenas, kalunga é uma “passagem”. O mar era, nessa concepção banto, um meio entre a vida na terra em que se nasceu e o pesadelo do cativo na América. Nesse sentido, a dedicação deste ensaio em pensar as relações entre as travessias e os impactos dela nas identidades afro-brasileiras é para tentar afastar-se dos dados objetivos e numéricos da lógica colonial e aproximarmos de uma possível sensação de travessia ainda presente na subjetividade contemporânea afro-diaspórica.

Ainda influenciado sobre essa ideia de “kalunga”, compus outra série de trabalhos (que foram apresentados reunidos numa exposição de nome *Irmãos de barco*, na Galeria Leme, em São Paulo, em 2021). A monotonia da travessia junto de uma expectativa implacável sobre o que se encontraria ao final da grande viagem era o que norteava essa série de trabalhos.



Imagem 19 - Vista da exposição *Irmãos de barco*, apresentada na Galeria Leme, em São Paulo no ano de 2021

Na exposição, a concepção de “kalunga” era o norte de boa parte das investigações contidas no trabalho – todavia, não de maneira explícita, mas interpretada a partir de um lirismo contemporâneo e sem recorrer a uma ilustração. Estava mais interessado em cunhar uma sensação sobre o que significaria para uma pessoa descendente dessa travessia. Ou melhor, do que eu suporia ser essa sensação – já que nunca poderia acessar o que realmente aconteceu. Uma das obras constantes na mostra era uma bandeira azul em que se lia “A linha do mar sempre está na altura dos seus olhos”. Essa obra, de nome *Rota de fuga*, tem um dado físico e um outro conceitual, ligado a uma determinada postura das pessoas da diáspora. Isso porque, realmente, o mar sempre está na altura dos nossos olhos, independente de onde estejamos. Essa é uma condição da óptica. Ao mesmo tempo, ao observar o mar, em qualquer lugar, é possível encarar essa linha como uma possibilidade de fuga. Ou seja,

aquela que leva para uma volta à casa. Desse modo, se em *O sol nasce por Guiné* a estrela brilhante rememora a terra de onde se veio, em *Rota de fuga*, após a chegada em terras brasileiras e ao se ver a linha do mar, é possível sonhar em fugir do cativo e encontrar meios de reconexão com a terra-mãe.



Imagem 20 - *Rota de fuga*, bordado com linha de algodão sobre tecido de algodão, 115 x 190 cm, 2021

Desse modo, o que essa obra traz à tona é uma ideia utópica de fuga. Anteriormente, de uma fuga física, agora, um escape voltado à resistência ao eurocentrismo e à eliminação sistemática da presença negra na sociedade brasileira. A certeza de a linha do mar estar na altura dos seus olhos, ainda que não estejamos vendo-a, é sempre uma centelha de esperança de que é possível estabelecer uma rota de vida alternativa à sujeição e ao apagamento. A consciência da existência dessa linha também se confunde com o próprio passado das pessoas negras da diáspora cujas vidas estão intimamente atadas a um fato histórico atlântico.

Em *O sol nasce por Guiné* a escolha cromática pelo amarelo é fundamental na iluminação das obras. Já em trabalhos como *Rota de fuga*, a escolha por um azul profundo também se mostra preponderante na composição da obra. O azul nessa exposição surge não apenas como uma cor e sim como um estado. Não apenas como uma cor e sim uma nódoa. Essa continuidade poética de uso do azul permeia outros trabalhos também reunidos em *Irmãos de barco*.

Quando comecei a esboçar o trabalho *Fluxo e refluxo (barco de açúcar)*, eu sempre tive em mente um azul profundo e chapada como fundo. Esse fundo teria que ser completamente liso, como uma tentativa de, novamente, apontar a monotonia paisagística das travessias (contrastada com a angústia das condições dentro dos tumbeiros e da ansiedade provocada pelo deslocamento forçado). Também, conceitualmente, senti a necessidade de trazer uma outra concepção banto que é a ideia de “malungo”. “Malungo” se mostrou um conceito pendular – pois pode ser traduzida tanto como uma grande canoa (um barco) quanto por aquelas pessoas que estão juntas nessa embarcação. Ou seja, “malungo” é tal qual barco e pessoa que usa o barco, como se o uso desse transporte fosse algo transformador e definidor da identidade daquela pessoa embarcada.



Imagem 21 - Sketch para criação da obra *Fluxo e refluxo (barco de açúcar)*, aquarela e grafite sobre papel de algodão, 21 x 14,5 cm, 2020

No primeiro croqui para construção de *Fluxo e refluxo (barco de açúcar)*, vê-se um homem que equilibra em sua cabeça um barco. Ambos estão apontados na mesma direção, a cabeça está em posição de sustentação e o olhar para frente. Com o amadurecimento da imagem, tanto por uma questão de composição visual – em termos de equilíbrio de elementos –, quanto conceitualmente, eu decidi inverter o sentido de uma das figuras na imagem. Assim, o barco apontaria para um lado e o olhar estaria disposto para uma direção oposta.



Imagem 22 - Fotografia *Fluxo e refluxo (barco de açúcar)*, pigmento mineral sobre papel de algodão, 105 x 70 cm, 2021

A alternativa pela inversão do olhar do homem possui uma função conceitual e histórica fundamental: enquanto a embarcação aponta em direção

à esquerda, o olhar se dá para direita, estabelecendo uma ligação entre América (destino) e África (de onde se vem). Há uma contumácia em mirar para o local de onde se vem, estabelecendo a lembrança como algo inerente à experiência atlântica, a despeito de toda tentativa de fazer-se esquecer. Outra diferença, em relação aos estudos que havia realizado, era quanto a postura da pessoa fotografada. Também essa foi uma escolha estética e conceitual. Em termos de ideia, colocar somente as costas da pessoa fotografada traria um mistério maior à imagem, pois estava ali uma espécie de ocultação da identidade e isso falaria tanto sobre o processo de tentativa de obliviar o passado das pessoas negras durante a escravização e, ao mesmo tempo, também indicar que aquela pessoa poderia ter o rosto de várias outras que possuem um passado em comum em decorrência do trauma colonial.

A forma como a fotografia é composta tem algo de artificial na configuração em que o barco é equilibrado na cabeça. E essa foi uma escolha pautada numa certa ironia à maneira como muitas vezes as pessoas escravizadas no Brasil foram retratadas pela imagética eurocêntrica, principalmente de artistas europeus como Jean Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas.



**Imagem 23 - Máscara que se usa nos negros que têm o hábito de comer terra,
Jean Baptiste Debret, 1820-1830**

Em uma imagem de Debret em que ele “ilustra” e descreve determinada situação como *Máscara que se usa em negros que têm o hábito de comer terra* se vê uma pessoa com o corpo flagelado, sem camisa, utilizando uma máscara de tortura, com uma postura retilínea, com leveza na passada do pé, equilibrando, sem dificuldade, uma grande talha na cabeça. A artificialidade na criação dessa imagem de Debret, muitas vezes tomada como uma verdade irrefutável, está justamente na complexidade física da tarefa. Uma pessoa “comum” e em condições humanas razoáveis encontraria um grande desafio de fazer essa atividade, como imaginar isso sendo feito com uma visão bloqueada e por alguém num alto estrado de desgaste físico?

A atitude artificial no equilíbrio do barco nessa fotografia se dá não só ao observar a imagem de Debret como também ao ver todos os dias um vendedor de suco que passa na região do Comércio, em Salvador, onde fica o meu ateliê, equilibrando em sua cabeça uma caixa térmica que descansa numa coroa de pano branco. Ao encontrar constantemente esse vendedor eu ficava sempre imaginando o quanto da postura em equilibrar aquele objeto na cabeça não seria uma repetição de um repertório gestual das antigas quituteiras e vendedores porta a porta na cidade da Bahia – muitas dessas pessoas “escravos/as de ganho”, obrigados/as a compartilhar a sua receita com os “senhores”, mas, cujo trabalho muitas vezes também contribuía para comprar a sua própria manumissão ou cooperar com irmandades negras.¹²

O objeto que aparece equilibrado na imagem é um barco - escultura feita de açúcar e que foi exibida na mostra tanto como elemento na fotografia quanto em uma sua versão original tridimensional dentro de uma espécie de aquário. A ideia de construir a embarcação feita de açúcar tinha como base a reiteração de como é por meio do açúcar e da propulsão do capital racista que todo o ciclo mercantilista foi impulsionado. O sacolejo nauseado dos barcos também é uma experiência atlântica.

¹² Sobre isso, ver REIS, 2019.



**Imagem 24 - Barco de açúcar – Açúcar, resina, madeira, tecido e caixa de acrílico
– 56 x 70 x 30 cm – 2021**

Durante o processo de realização da exposição, também optei por mostrar a escultura do barco de açúcar *in loco* e não apenas na fotografia, empregando para tal um padrão museológico de exibição, aplicando a redoma de acrílico e uma base, tendo como referência a forma como museus etnográficos expõem os seus acervos. Essa característica consagrada de expografia - principalmente, aquelas dos museus que exibem objetos chamados “históricos” – na qual a blindagem do artefato é sempre reiterada por meio de dispositivos dramáticos e com luzes recortadas e baixas – faz com que o material exposto seja visto sob um ponto de vista de uma espécie de “efeito historicizador”. É uma *mise-en-scène* que joga com o poder de autoridade dos museus em definir narrativas. No nosso caso, embora a escultura tenha sido composta em 2021, foi jogando com esse poder da expografia e da criação do discurso museológico, através da forma como os objetos são revelados ao público, que apostei em mostrar o barco ao lado da impressão – como uma espécie de ligação entre tempo passado (fotografia) e tempo presente (escultura), ali, fundidos entre a inacessibilidade total da cena da fotográfica e a proximidade material do barco que fez parte daquele fato histórico quando da feitura de clique.

Outra conexão possível de ser feita ainda sobre *Fluxo e refluxo (barco de açúcar)* é com o fato de as embarcações fazerem parte do repertório de narrativa ufanista portuguesa, como vimos anteriormente na imagem no *Padrão dos descobrimentos*. A intenção em criar uma outra versão das típicas embarcações portuguesas é precisamente para burilar esse símbolo tão caro dentro da tática expansionista lusitana, a qual ainda hoje causa-se sentimento de orgulho em Portugal. Produzir um barco de açúcar é informar que essa embarcação era vista enquanto algo seguro, estável e possibilitador de domínio – quando visto sob o ponto de vista eurocêntrico português – e, por outro lado, é algo fantasmagórico, nauseante e inconstante para as pessoas africanas e descendentes. Tratar de fazer um giro nesses significados de símbolos tão cristalizados socialmente, ou seja, produzindo outros arquivos sobre eles, tem sido uma estratégia constante na minha produção artística.

Outras duas obras que realizei também estão em consonância com isso: *Porto seguro (âncora de açúcar)* e *Ao sul do Equador (rosa-dos-ventos de açúcar)*. Como os próprios nomes já deixam aludir, nessas duas obras, em fotografia e escultura, investiguei e compus trabalhos a partir de dois outros símbolos náuticos também enaltecidos dentro da narrativa expansionista portuguesa: a âncora e a rosa-dos-ventos.

A âncora, dentro do seu sentido prático, é utilizada para que as embarcações se mantenham paradas em determinado ponto, ao ser assentada no fundo das águas. A eleição de um lugar para a ancoragem se dá devido a calmaria marítima e a partir de uma análise de que a segurança está asseverada. Talvez a âncora seja tão importante quanto o barco enquanto um símbolo de dominação dentro da constelação da colonização. Ancorar é a chegada em um determinado ponto, um porto seguro para que se desça, é o estabelecimento de um ponto de chegada. Estranhar esse símbolo é, portanto, pôr em análise a própria lógica da “chegada” e também da “segurança”. Se não se sabe o seu próprio destino, como pensar que chegar em algum lugar é um porto seguro?



Imagem 25 - *Porto seguro (âncora de açúcar)* – Fotografia (pigmento mineral sobre papel de algodão) – 70 x 105 cm – 2021

Na imagem do trabalho, uma grande âncora de açúcar repousa pacientemente sobre um barco arruinado. A âncora contrasta em tamanho e em cor com a embarcação, que parece estar encalhada à beira das águas. No interior do barco, é possível ver sua carcaça e restos de cordas depositados no assoalho. O ritmo do mar é calmo e cinzento. A âncora, caso fosse utilizada em sua função original, se dissolveria em contato com a água.

Duas instâncias visuais são preponderantes nesse trabalho: o barco e a âncora. A composição visual com o barco destruído, além de sua posição de não-navegabilidade, faz uma alusão à necessidade de refletirmos sobre a precariedade do projeto colonial-imperial que ascendeu a Europa ao centro do mundo e pôs outros projetos de subjetividades e de organização social numa posição de desumanização e abjeção. Digo “precariedade”, mas também poderia ser “arruinamento”, já que é através de uma prática de destruição e violência à Outridade que a colonização operou.

Embora sua aparência seja mais plácida que a do barco estilhaçado, a âncora, por estar constituída de açúcar, traz para campo uma incerteza de seu uso. O objeto, quando levando em consideração nessa obra, alude à instabilidade do destino para as pessoas negras vindas forçadamente ao Brasil. O título do trabalho *Porto seguro* é uma contradição entre intenções atlânticas:

por um lado, a da ganância e da violência desumanizadora, que enxergava nas colônias uma maneira de manter o *status quo* das Metrôpoles, e, por outro, o banzo em relação ao lugar de origem ao qual se foi arrancado.

Em *Ao sul do Equador (rosa-dos-ventos de açúcar)*, os sentidos da composição se assemelham à *Porto seguro (âncora de açúcar)*. Na imagem, se vê dois braços levantando ao alto incansavelmente uma rosa-dos-ventos constituída de açúcar e, ao fundo, um céu nebuloso em que se encontram apenas frestas de um azul desbotado.

A rosa-dos-ventos é uma figura muito emblemática nas navegações ainda hoje pois, simbolicamente, é uma convenção de orientação ao redor do globo. Ela está presente em mapas através de pontos de referência e leva esse nome devido a sua função primeira em definir a direção dos ventos. Quando associada com a bússola, no século XIV, colaborou de maneira primordial para o auxílio nas navegações. E foi retomada no período colonial não somente por sua função prática como também pelo simbólico. Não à toa, o pátio do *Padrão dos descobrimentos*, para citar um exemplo já detalhado aqui, leva uma enorme bússola gravada no chão.



**Imagem 26 - *Ao sul do equador (rosa-dos-ventos de açúcar)* – Fotografia
(pigmento mineral sobre papel de algodão) – 70 x 105 cm - 2021**

Tendo os braços de quem carrega e a materialidade açucarada do objeto como indícios do acontecimento performático, mas sem evidenciar quem poderia ser o sujeito fotografado, o gesto petrificado tem inicialmente uma dubiedade em sua exibição. A imagem que, a priori, parece triunfante e sublime, como um troféu que se ergue mostrando vitória, deixa em posição incômoda o corpo de quem empunha a rosa-dos-ventos, numa postura que sustentada mesmo que por poucos minutos causaria dor física. Assim sendo, qual seria o peso de se carregar um símbolo que é glorificante para uns e aviltante para outros?

O título da obra *Ao sul do Equador* toma a cartografia oficial como ponto de partida, pois localiza o Equador como um ponto zero latitudinal. Ao mesmo tempo, se põe numa posição ao Sul. O Sul é tomado pelos estudos decoloniais como uma posição de rebeldia política em relação a tudo aquilo que o Norte, “civilizado”, hierarquizou como não importante e indigno de ter sua existência perpetuada. Apesar de colocarmos no título o Equador como uma marca cartográfica, conceitualmente, entendemos o Sul a partir daquilo que o Boaventura Souza Santos (2014) pontuou como uma posição de resistência às formas de opressão causadas pelo capitalismo e pelo colonialismo. Assim, o Sul é menos sobre estar necessariamente abaixo da linha do Equador e mais estar em alinhamento com uma posição crítica e rebelde aos sistemas de Modernidade que eclipsaram uma série de saberes e experiências de vida que fugiam de um modelo aceitável sob o ponto de vista eurocêntrico.

Pondo em evidência as indagações iniciais que norteiam esta parte do texto, refletir sobre visualidades que tomam o Atlântico como um lugar da diáspora negra tem uma tarefa de estranhar os símbolos associados à exaltação de uma suposta bravura europeia por desbravar o mundo de um olhar mais próxima sobre o oceano como um lugar de trauma e de estabelecimento de outros vínculos a partir da experiência da diáspora negra. De tal maneira, retomando uma ideia que citei anteriormente, quando artistas começam a trazer para os seus trabalhos as águas salgadas das travessias de seus antepassados, há uma renovação das subjetividades “malungas”, aquelas em que, embora não tivéssemos vivido na pele a dor da passagem, ainda podemos sentir, na contemporaneidade, as consequências dos sacolejos nos fundos dos navios. Embora, agora, esse balanço adquira uma outra feição, possibilitada pela

emergência de um letramento racial e visual por parte da população negra brasileira – sobretudo após as amplas políticas afirmativas na educação, na comunicação e na cultura. Assim, sentir e tratar sobre o Atlântico é uma maneira de organizar o trauma para que se possa permitir que outras travessias possam ser realizadas, agora não em direção ao cativo e sim rumo a uma autonomia e uma liberdade transformadora.

INVENTÁRIO

Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína

Caetano Veloso, em *Fora da ordem*,
quase citando Claude Lévi-Strauss, em *Tristes trópicos*¹³

O meu interesse pelos antigos engenhos de açúcar começou a partir do encontro com a publicação *Inventário de proteção do Acervo Cultural da Bahia*, realizado pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia¹⁴, cuja primeira edição foi publicada em 1975 e a segunda, a qual tive acesso, em 1982. Esse livro é formado, basicamente, por uma série de construções em estilo luso-brasileiro, tendo as seguintes informações compiladas: cidade onde se encontra a construção, localização, situação e ambiência, época, estado de conservação, uma foto e a planta baixa do lugar, dados tipológicos, dados cronológicos do histórico arquitetônico, outros dados técnicos e características especiais.

O primeiro ponto que me saltou às vistas na publicação era uma inexistência do caráter humano desses lugares. Mesmo no texto de apresentação do inventário, não há uma menção mais incisiva sobre como esses lugares eram movidos e como essa riqueza arquitetônica tinha sido acumulada por seus donos – usufruidores dos *trades* açucareiros daquela época. Nesse sentido, no início deste ensaio, gostaria de me deter a uma leitura mais aproximada da apresentação desse inventário para entendermos não só uma lacuna histórica no que diz respeito às narrativas da população negra quando se pensa em memória, patrimônio e construção do legado do Recôncavo, mas também com qual mirada que as pessoas negras aparecem nesse texto.

Gilberto Freyre (2006) apontou que as culturas que surgiram no litoral do Nordeste do Brasil no período colonial eram baseadas num tripé Monocultura – Latifúndio – Escravidão. Esse foi o lastro do Recôncavo da Bahia, uma região onde houve um intenso processo de escravização de pessoas negras vindas de

¹³ Lévi-Strauss classificou as cidades do continente americano como lugares que têm uma certa ausência de vestígios históricos quando comparadas às cidades europeias e, por isso, teriam uma veia “selvagem”. Para isso, ver LÉVI-STRAUSS, 2010. Eurocentrismos à parte, essa citação cai como uma luva neste capítulo, logo mais será possível entender por quê.

¹⁴ Ver IPAC-BA, 1982

África. Um processo de desumanização diretamente proporcional à produção da riqueza decorrente da cultura canavieira. Seguimos à nossa análise.

O escrito de nome *Introdução ao Recôncavo* tem como ponto central informar à pessoa leitora um panorama dessa região situada na Bahia. Ali, o autor Paulo Ormino David de Azevedo faz questão de pontuar uma série de passagens históricas consideradas como importantes para uma compreensão das dinâmicas que ascenderam o Recôncavo à uma das regiões mais prósperas do Brasil.

Assim sendo, Azevedo realiza uma descrição minuciosa da região como uma faixa de terra que contorna a Baía de Todos os Santos e traz informações de caráter toponímico e geológico, seguindo para condições de clima e de agricultura:

Os portugueses descobriram as virtudes do massapê e do clima tropical e transplantam para o Recôncavo a experiência de cultivo de cana de açúcar adquirida na Ilha de Madeira e nos Açores. A colonização da região fez-se com a expansão desta lavoura [...]. (AZEVEDO, 1982, p.11)

O texto segue explanando que foi através de duas “guerras” contra pessoas indígenas que a máquina portuguesa conseguiu uma penetração maior nessa região. Destaco o termo “guerra” como uma opção de vernáculo pois decorre dela uma espécie de olhar quase heroico ao feito dos portugueses nessa região.

O texto continua nos informando sobre os tipos de lavouras que eram realizadas no Recôncavo para além da cultura canavieira, no qual em terrenos não propícios fazia-se o cultivo de mandioca e tabaco. A primeira menção que o autor realiza de pessoas africanas ocorre nesta passagem, quando são descritas apenas como “escravos” que eram trocados por tabaco na costa da África.

O que se segue nas próximas páginas é uma plêiade de digressões sobre como ao longo das décadas os engenhos aperfeiçoaram as suas técnicas de produção de açúcar. Passando por um início de crise na primeira metade do século XVIII, quando há uma transferência da “força de trabalho” para Minas Gerais, seguida pela chegada das primeiras máquinas à vapor nos engenhos até o “boom”, como descreve, da economia regional no início do século XIX.

Ao longo dessas passagens, a escravidão parece um mero detalhe dentro desse cenário. É citada quando “as lutas de independência e da epidemia de

coleramorbus de 1855 que provocou a perda de uma safra e grandes baixas entre os escravos, quando já estava suspenso o tráfego negreiro [...]”, “a transferência de escravos para São Paulo para trabalharem nas fazendas de café” e “a abolição da escravatura, em 1888, dá o golpe final nos engenhos”. Essa escolha por não detalhar quem realmente movia as máquinas nas fazendas de açúcar nos faz pensar que a perspectiva que o autor lança é de que um texto que visa atingir um público interessado em “patrimônio cultural” está apartado de uma análise crítica da realidade em que esse próprio patrimônio foi construído.

Outro trecho que vale nota é quando o autor se detém a examinar as estruturas dos antigos engenhos de açúcar. Nesse setor do escrito, Azevedo faz uma pirâmide social da região do Recôncavo em que os chamados senhores de engenho estavam no topo e na base a população de pessoas escravizadas. Copio aqui o trecho:

Finalmente na base da pirâmide social estavam os escravos *importados* da costa da África. Sobre eles recaía todo o trabalho braçal, desde o cultivo da terra e a produção do açúcar até os serviços domésticos. Para os senhores de engenho possuir muitos escravos era ‘status’ social e sinal de abundância. Tão importante era o escravo no sistema de produção do engenho que quando da Abolição da Escravatura, em 1888, o engenho e a aristocracia rural que ele produziu começaram a ruir [...]. (ibidem, p.15, grifo meu)

Aqui, faço questão de analisar esse trecho: primeiro pelo grifo da palavra “importado”, como uma mercadoria ou uma *comodity*, ao mesmo tempo em que a caracterização das pessoas se restringe a genericamente terem vindo da “costa da África” e ser importante que a sua ausência foi notada para o declínio da aristocracia.

Azevedo se encaminha para o final do texto apresentando as estruturas de um antigo engenho de açúcar. Cita a casa-grande, a capela, a fábrica e a senzala como espaços fundamentais para o entendimento da organização patrimonial da fazenda. Em seguida se digna a realizar um detalhamento sobre cada uma dessas edificações e por último se refere às senzalas: “Usualmente uma série de pequenos cômodos, com apenas uma porta, dispostos em linha e abrindo-se para uma varanda comum. Depois da Abolição algumas senzalas foram transformadas em residências para operários assalariados, outras abandonadas” (ibidem, p. 16). A descrição, que não entra em muitos detalhes,

diferentemente das outras partes analisadas anteriormente naquele texto, passa quase despercebida, pois o autor não entra em detalhes no que diz respeito à falta de estrutura e higiene desses lugares, além da superlotação e condições desumanas de vida. No entanto, ao mesmo tempo, nos revela algo que eu encontrei mais tarde ao longo da minha pesquisa: as senzalas foram os primeiros lugares eliminados ou apagados dos antigos engenhos de açúcar.

O próprio inventário realizado pelo IPAC somente coloca como bem de importância cultural as casas grandes e suas capelas, além de igrejas. Ao longo da publicação, um desfile de edificações é apresentado. Mas, em nenhuma espécie de engenho de açúcar a área da senzala é pontuada como uma área a ser preservada.


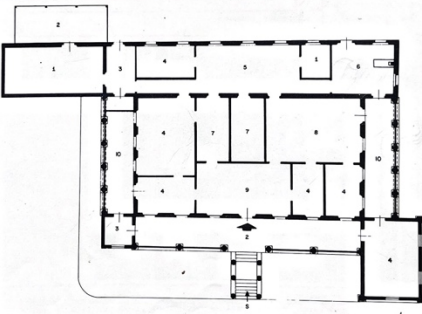
REPÚBLICA F. do BRASIL		INVENTÁRIO DE PROTEÇÃO DO ACERVO CULTURAL		IPAC	MONUMENTO	IPAC Nº: BR 32.124-1-3-1001
CONVÊNIO SEPLAN-ESTADO DA BAHIA		SECRETARIA DA INDUSTRIA E COMÉRCIO		COORDENAÇÃO DE FOMENTO AO TURISMO		PROJETO PATRIMÔNIO HISTÓRICO
Região: Nordeste	Estado: Bahia	Município: Teodoro Sampaio		Distrito: Teodoro Sampaio		
Localização: Área rural	Denominação: CASA DO ENGENHO OUTEIRO		Código Imobiliário:			
Situação e Ambiente: Como o nome indica, a antiga casa-grande está situada sobre uma colina de onde se avista ao longe, de um lado, a igreja de Bom Jesus de Bouças em Jacu, e de outro, o Engenho Tarefas. Os solos da região são do tipo massapé ainda hoje ocupados pelo cultivo da cana-de-açúcar. Para atingir o monumento, se parte da vila de Jacu, em Terra Nova, por estrada aberta no canalial. Em 1857, a propriedade se limitava com: Engenho Mutum, do Comandante Francisco Vieira Tosta; Engenho Pati, terras da Capela do Rosário; Engenho Columbi; Fazenda Retiro; Engenho do Cap. José de Barros; Sítio Dendê e Rio Mutum.						
Época: Século	1 - início	M - meados	F - final	Utilização atual: habitação temporária		
Descrição: Edifício de relevante interesse arquitetônico, desenvolvido em um só nível, com um pequeno porão na extremidade direita. Apresenta planta retangular recoberta por telhado de quatro águas com pórtico frontal e duas "loggia" laterais. A "loggia" esquerda foi fechada com vidraças. A este núcleo foram incorporados dois anexos. A casa é precedida por um atrió e escadaria, recoberta por caramanchão abobadado. Sustentam o pórtico e "loggia" colunas toscanas sobre plinto de seção quadrada. Salas e quartos são forrados e possuem piso de assoalho. Os móveis originais já não existem, mas conservam-se na casa retratos a óleo do Visconde e Viscondessa de Oliveira.				Área construída: 10.605 m ²		
Estado de Conservação	A Satisfatório	B Medíocre	C Ruim	1 - início	2 - meio	3 - final
Proteção existente:	Nenhuma			Proteção proposta: Tombamento Estadual		
						<p>IPAC / Ba.</p> <p>LEGENDA / USO ATUAL</p> <p>1 - DEPÓSITO</p> <p>2 - VARANDA</p> <p>3 - SANITÁRIO</p> <p>4 - QUARTO</p> <p>5 - COPA</p> <p>6 - COZINHA</p> <p>7 - ALCOVA</p> <p>8 - SALA DE JANTAR</p> <p>9 - SALA</p> <p>10 - LOBBIA</p>
Observações: Vide ficha do Engenho Europa construído pelo mesmo proprietário do Engenho Outeiro: Antonio da Costa Pinto Dias Jr., Visconde de Oliveira.		Compilado por: Equipe PPH/CET		Conferido por: Esterzilda B. de Azevedo		Data: Nov. / 77
As informações contidas neste todo do ficho são indispensáveis a qualquer medida de proteção. Os dados do verso têm carácter complementar.		Revisado por: Paulo O. D. de Azevedo				Data: Mai. / 78

Imagem 27 – Página do inventário referente ao antigo engenho de açúcar Oiteiro, em Terra Nova (Teodoro Sampaio). Fonte: IPAC-BA, 1982

Não acredito, no entanto, que esse seja um dado ingênuo pois, como o próprio texto de Azevedo pontua, esses foram lugares abandonados ou utilizados para outros fins. Mas, quero antes investigar a própria lógica das casas grandes, estruturas que continuam até atualidade, mesmo que algumas em ruínas.

Mariana Muaze, nos seus estudos sobre Vale do Paraíba fluminense, as dinâmicas sociais e o cultivo do café nessa região do Brasil, que também foi

erigida por meio de mão de obra escravizada, nos informa que poder e arquitetura patrimonial estavam intimamente ligados. Através do fausto do café, “como forma de ostentá-las e de gozar de um estilo de vida próprio à sua classe, algumas famílias ergueram imponentes casas de vivenda em suas terras” (MUAZE, 2011, p. 318). Arrisco dizer que no ciclo do açúcar essa também era uma realidade possível de ser detectada. Ainda no texto de Azevedo, ele descreve como as casas avarandadas denunciavam um status maior de seu dono.

Ora, se a casa grande é o símbolo do fausto colonial e imperial, digno de nota nos livros de inventário de patrimônio cultural e recipientes de políticas públicas de conservação, o que significaria a senzala? Qual a sua importância para atestar uma outra narrativa sobre o patrimônio que se distancia do fausto e se aproxima do horror da violência? Quais senzalas sobraram na contemporaneidade e em que elas nos ajudariam a narrar uma história contra o acervo único dos brancos?

Morei alguns anos no centro da cidade de Salvador, uma região marcada por ruas sinuosas, sombreadas por construções históricas, muitas delas deterioradas pelo tempo. Uma região, mesmo estando na circunvizinhança de uma zona turística como o Pelourinho, em que é possível ser detectada muita pobreza e por áreas utilizadas pelo tráfico de drogas e pessoas com dependências químicas.

Numa localidade chamada Gravatá, entre a rua de mesmo nome e a Ladeira do Bângala, eu passava sempre por uma propriedade onde em duas placas com fontes feitas à mão lia-se “Hotel Senzala” e “Depósito e lanchonete Senzala”. O estabelecimento fica num prédio em estilo arquitetônico luso-brasileiro debruçado sobre a rua, com 5 janelas no pavimento superior e igualmente 5 portas ao rés do chão, todas tipicamente arqueadas, pintadas de verde contrastando com as paredes caiadas.

Sempre me questioneei o que levava um lugar como esse a ter em seu título a palavra “senzala”, local de caráter violento, em que as pessoas escravizadas eram amontadas para que passassem a noite em condições de alta insalubridade. Obviamente que com o tempo também viríamos a entender esses

locais também como espaços de laços entre pessoas, onde fabulavam segredos e compartilhavam de alguma experiência em comum das suas terras de origem. Mas, em primeira ordem, as senzalas possuíam condições desumanas de sobrevivência. Quem poderia se aventurar a ficar hospedado tranquilamente ou fazer um lanche da tarde prazeroso num lugar como uma senzala?

Passando reiteradamente por frente desse espaço eu sempre me questionava sobre o motivo pelo qual um proprietário teria como motivo colocar esse nome em um de seus estabelecimentos. E, nesse sentido, minha pesquisa nos engenhos de açúcar me fez chegar a uma conclusão: é justamente o apagamento desses lugares estruturalmente nos antigos engenhos de açúcar e o silenciamento estratégico sobre a história da escravização até pouco tempo que geram brechas para esse tipo de “empreendimento”.



Imagem 28 – Imóvel localizado na Rua do Gravatá, em Salvador. Fonte: Google Maps

No entanto, esse não é o único lugar, mesmo na cidade de Salvador, a utilizar “senzala” como marca. Outro restaurante no bairro do Cabula também possui como alcunha “Senzala - Comida regional”. A construção se assemelha a uma casa, com as paredes pintadas de vermelho, possuindo uma pequena entrada por meio de um portão de ferro ladeado por duas janelas gradeadas, com tradicionais fitinhas do senhor do Bonfim ornamentando os ferros que compõem a grade. O que me chamou a atenção no nome do restaurante era o

fato de destacarem a ideia de “comida regional”. Isso tenta acentuar o caráter da “senzala” como um dado local, que diz respeito especificamente ao cenário da Bahia, atraindo um tipo de consumidor que, provavelmente, gostaria de obter uma experiência gastronômica autêntica.

Em maio de 2015, num restaurante localizado no Alto de Pinheiros, região povoada por pessoas da classe alta em São Paulo, um grupo de artistas (como Érica Malunguinho, Ana Musidora e Juliana Piauí) realizou um *happening* num restaurante nomeado de “Senzala Bar e Grill”. Ao chegar no lugar, os/as artistas entraram no estabelecimento comercial como clientes, espalhados/as por diversas mesas do local e iniciaram seus pedidos. Todas as pessoas no estabelecimento eram brancas, exceto algumas pessoas que prestavam serviços. Parte dos/as artistas se levantam e vão ao banheiro. Na volta, levavam em seus rostos máscaras de Flandres e em seus pés correntes que foram arrastadas ao longo do restaurante, gerando um barulho incômodo no ambiente. Segundo relato na Revista Fórum (2015), as reações do público foram diversas, sendo que uma parte dele fotografou e riu da intervenção artística realizada.



Imagem 29 – Registro de intervenção artística no restaurante Senzala Bar e Grill em São Paulo, no ano de 2015. Fonte: Revista Fórum/Divulgação

Num dado momento da intervenção, os/as artistas começaram a empunhar cartazes como “Restaurante Auschwitz”, numa referência a um centro de concentração nazista estabelecido pela máquina Alemanha, em que milhares pessoas da religião judaica, homossexuais, ciganas e deficientes físicas foram condenadas à morte por suas pertencas étnicas, condições físicas e /ou

orientação sexual. Ao fazer uma analogia com um outro episódio de horror na história da humanidade, o Holocausto, as pessoas que se manifestaram no restaurante parecem apontar para como se dão as dinâmicas de seletividade do luto, cujo choro funciona como uma oposição radical às violências e injustiças perpetradas contra determinado grupo social e a mesma ação não se dá com outros setores aos quais não são julgados como importantes (BUTLER, 2019).¹⁵ Voltarei esse tópico mais adiante.

Em 2018, uma notícia se popularizou na internet quando um motel publicou em seu site e redes sociais fotos de suas suítes que reproduziam, por meio de objetos, uma possível experiência de “escravidão”. As suítes nomeadas de “Escrava”, “Pelourinho”, “Quilombo”, “Alforria”, “Realeza” e “Senzala” possuíam algemas e uma sorte de grilhões. A fachada do motel remontava uma construção que emulava uma casa grande, construída de forma assobradada e dando destaques para as formas consagradamente colonial/imperial no estilo de construir às janelas e suas pequenas sacadas. O que chama atenção, no entanto, é que embora do lado de fora o prédio do motel remeta à uma casa grande, é remontando o clima dos castigos físicos sofridos por pessoas escravizadas que o seu interior é projetado.



¹⁵ Judith Butler (2019) realiza um paralelo entre a comoção coletiva gerada pelos ataques de 11 de setembro em Nova York e mortes de pessoas na região do Iraque perpetradas pela máquina de guerra dos Estados Unidos, em que as primeiras geram muito mais reações de enlutamento que as segundas. Isso leva a autora a se questionar quais são as vidas que são passíveis de terem luto e quais não.

Imagem 30 – Fachada do “Motel Senzala” localizado em Sarandi, Paraná. Foto: Glamour/Divulgação



Imagem 31 – Interior de uma das suítes do Motel Senzala em que aparece, centralizado na imagem, um instrumento de tortura. Foto: Glamour/Divulgação

Esse caso especificamente parece nos levar a uma intensa discussão no Brasil: a relação entre poder, sexo e raça é algo propriamente do Brasil – já que foi a partir de relações forçadas à base de estupro e de uso da força que o ideal muitas vezes celebrado da miscigenação brasileira foi alcançado. Gilberto Freyre (2006) descreveu a miscigenação como o fator que tornaria o Brasil um país tipicamente moderno. Mesmo se contrapondo a teorias racistas vigentes na década de 1930, quando foi publicado *Casa grande e senzala*, Freyre descreve o processo de miscigenação no Brasil de uma maneira plácida e que não dá conta das violências sexuais e raciais sofridas pelas mulheres negras nas relações com os donos de engenho. Os estudos de Freyre foram utilizados também na justificativa da existência de uma suposta democracia racial no Brasil.¹⁶

¹⁶ “[...] maior problema da maioria entre nós parece estar em nosso presente, em nosso cotidiano de brasileiras e brasileiros, pois temos ainda bastante dificuldade para entender e decodificar as manifestações do nosso racismo à brasileira, por causa de suas peculiaridades que o diferenciam das outras formas de manifestações de racismo acima referidas. Além disso, ecoa dentro de muitos brasileiros, uma voz muito forte que grita; “não somos racistas, os racistas são os outros, americanos e sul-africanos brancos”. Essa voz forte e poderosa é o que costumamos chamar ‘mito de democracia racial brasileira’, que funciona como uma crença, uma verdadeira realidade,

A escritora Saidyia Hartman (2020), ao visitar diversos lugares no continente africano, para tentar encontrar as suas raízes, nos narra diversos episódios do que se convencionou chamar de “turismo de raízes”. A partir da experiência em Coast Castle e Elmina Castle, em Gana, e na La Maison de Esclaves, na Ilha de Gorée, no Senegal, Hartman narra e analisa criticamente as sensações de uma pessoa da diáspora ao retornar a lugares físicos que foram estratégicos para o regime de escravização racista. A autora questiona: “o que isso prenuncia para nossa relação com o passado quando a atrocidade se torna uma mercadoria para consumo transnacional, e essa história de derrota passa a ser narrada como uma história de progresso e triunfo?” (HARTMAN, 2020b, p. 931). Ela complexifica essa indagação quando detecta que há a criação de uma narrativa em que o turismo se torna um objeto de tentativa de reparação e reconexão da população negra da diáspora, sobretudo dos Estados Unidos, com a chamada “terra mãe” e aos “irmãos” que ficaram no continente africano.

A partir disso, no nosso caso, acontece um processo quase oposto ao de buscar por raízes. Embora também opere por meio de uma lógica do entretenimento ou do consumo, os estabelecimentos com nome que remetem à senzala se afastam de um processo de identificação por parte das pessoas consumidoras em busca de sua ancestralidade e sim um desejo por uma experiência exótica e diferenciada. O fato de só terem pessoas brancas no restaurante Senzala Bar e Grill quando da performance dos artistas em 2015 atesta esse dado. “A atrocidade se torna mercadoria”, para retomar o que nos questiona Hartman, na medida em que a dor do Outro é tomada como entretenimento. E aqui, mais uma vez, capital e a produção da raça estão intimamente interligados¹⁷.

Quis trazer esse interlúdio como uma forma de pensar como, embora estrategicamente as senzalas tenham sido destruídas e eliminadas arquitetonicamente das dependências dos antigos engenhos de açúcar no Recôncavo da Bahia, esse é um espaço que ainda povoa o imaginário das

uma ordem. Assim fica muito difícil arrancar do brasileiro a confissão de que ele é racista.” (MUNANGA, 2010, p. 1)

¹⁷ Para uma leitura mais complexa sobre essa relação, um livro fundamental é *Black marxism: the making of the black radical tradition*, escrito por Cedric Robinson (2000). Na publicação, Robinson vai pontuar que o capitalismo é lastreado pelo racismo.

peessoas. O que me interessa analisar, no entanto, é que essa memória é pautada por uma visão idílica da senzala – que se afasta de um local de violência para ser um lugar onde se faz comida boa ou mesmo o lugar onde os prazeres e desejos sexuais podem ser levados à sua máxima liberdade. As senzalas, espacialmente, foram locais de controle social, pois era ali que, por geralmente só possuírem uma porta de acesso, se obtinha um controle maior das pessoas após a sua extenuante rotina nas lavouras.

Em 2021, a Comissão de Direitos Humanos da Assembleia Legislativa de Minas Gerais aprovou um projeto de lei 2.129/200 que visa proibir que estabelecimentos comerciais levem em seus nomes expressões ou figuras associadas com a escravidão assim como vetam a homenagem a pessoas que estiveram envolvidas em processos de eugenia no Brasil. O projeto foi uma iniciativa de três deputadas Ana Paula Siqueira, Leninha e Andréia de Jesus.¹⁸

Apesar disso, é importante pontuar também que é precisamente nos espaços da senzala que muitas vezes relações sociais entre pessoas negras eram estabelecidas. E temos na cidade de Salvador um exemplo que depõe o contrário do que foi dito até o momento. É no espaço chamado de Senzala do Barro Preto que fica a sede do bloco afro Ilê Aiyê¹⁹, fundado na década de 1970, que se constituiu em um grande quilombo urbano, onde se realizam uma série de encontros, eventos e festivais de celebração da cultura negra baiana. Nesse caso específico, “senzala” denota justamente um espaço de aquilombamento, um lugar no qual foi possível estabelecer laços entre pessoas. Dois Nascimentos, Beatriz e Abdias do, pavimentaram um caminho para que hoje pudéssemos ter a ideia de aquilombamento como uma perspectiva analítica de organizações como a que se dá em torno da Senzala do Barro Preto. Primeiro, Beatriz Nascimento ao afirmar que

18

https://www.almg.gov.br/acompanhe/noticias/arquivos/2021/09/02_comissao_dh_proibicao_homenagem_escravidao

¹⁹ Para entender o papel do Ilê Aiyê nas lutas sociais, poéticas e estéticas da população negra, ver PINHO (2010). No livro, o antropólogo Osmundo Pinho pontua que o Ilê Aiyê realizou “uma insurreição contra a tradição baiana, congelada entre o espaço vazio da inserção precária no trabalho e a folclorização de práticas culturais de resistência como o samba e o candomblé” (ibidem, p. 83).

[...] o quilombo pode ser uma atitude dos negros de se conservarem no sentido histórico e de sobrevivência grupal que ele se apresenta enquanto assentamento social e organização que cria uma nova ordem interna e estrutural (NASCIMENTO, 2021, p. 124)

E depois a partir de Abdias do Nascimento (2018), quando ele retrata que o quilombismo é propriamente a necessidade da população negra de defender a sua existência e perpetuação, encontrando éticas próprias de sobrevivência – algumas autorizadas socialmente e outras não.

Mesmo com uma ausência física das senzalas no que restou das instalações dos engenhos de açúcar no Recôncavo, a energia das pessoas negras pode ainda hoje ser sentida nessas locações pois elas estavam presentes, com diferentes inteligências e em diversas funções, na construção daquilo que ficou de pé e que se chama, hoje, de patrimônio.

Justamente por isso, é fundamental que analisemos a categoria “patrimônio material” a partir de um estranhamento histórico que se distancia de um olhar puramente técnico e de uma perspectiva eurocêntrica – que ao longo dos anos privilegiou aquilo que proprietários (senhores de engenho), autoridades históricas e de conservação decidiram deixar para o futuro a partir daquilo que gostariam que fosse preservado/qual história fosse contada a partir desse arquivo de pedra e cal.

A eliminação sistemática das senzalas, nesse sentido, tem um duplo significado: o primeiro de eliminar a presença dos espaços de convívio das pessoas negras nos antigos de açúcar e, depois, um apagamento de estruturas que deporiam contra o delírio colonial narrado a partir de uma placidez branca sobre o horror da escravidão. Assim sendo, isso se constitui como uma das estratégias do “memoricídio” – uma eliminação intencional e sistemática dos patrimônios materiais e imateriais engendrados pelas populações que sofreram os processos de colonização (BÁEZ, 2010), como pessoas negras e povos originários.

Quando eu encontrei o *Inventário de proteção do acervo cultural*, existia uma separação de tempo entre a década de 1970, quando o levantamento havia

sido efetuado, e o ano em que havia encontrado aquela publicação, 2017. Se já no período de realização do inventário muitas daquelas construções estavam em alto grau de degradação física, naquele momento, provavelmente, já teriam se tornado ruínas.

Foi num misto desses dois pensamentos que decidi tentar refazer o quebra-cabeça do inventário: visitar esses lugares para encontrar sua dimensão arquitetônica e perceber *in loco* a existência ou não desse vazio humano nas descrições dessas construções.

Em março de 2017, realizei uma listagem de lugares que gostaria de visitar, seja pelo local em que estavam inseridos, seja por sua importância na história do Recôncavo. Os primeiros sítios visitados foram o Engenho de Oiteiro, em Terra Nova, os engenhos Passagem dos Teixeiras, Caboto e Freguesia, em Candeias, o Engenho da Vitória, em Cachoeira, e o Engenho Paramirim, em São Francisco do Conde.

As ruínas do Engenho Passagem dos Teixeiras, erigido no final do século XVIII, foram as primeiras visitadas. A partir do mapa que consta no inventário, partimos tendo como origem Salvador para a localidade pertencente à cidade de Candeias. Atualmente, o nome do engenho é o mesmo da comunidade que circunda a propriedade, um lugar formado basicamente por pessoas negras e pobres – como em todas as comunidades que ladeiam as outras ruínas.

Ao chegar na localidade indicada no mapa do inventário, não sem o apoio de uma indicação inexata do Google Maps, comecei a perguntar às pessoas que encontrava onde ficavam as ruínas do antigo engenho de Passagem dos Teixeiras. Os passantes não sabiam responder e estranhavam um forasteiro querendo fazer alguma pesquisa por ali. Foi então que um homem, de boné e camisa de botão, falou que eu deveria estar procurando o “sobrado”. Ele indicou que entrasse por uma rua, com chão de terra batida, que ia se estreitando conforme o carro ia avançando. Mais à frente perguntei onde ficava o sobrado a um pedreiro que trabalhava na construção de uma casa, cujas bases pareciam modestas, mas sólidas, com concreto e blocos. Ele somente acenou com a cabeça para o outro lado da rua, fazendo um gesto colocando o queixo e o lábio inferior para frente. Olhei para o outro lado e só via um casebre, cercado por uma cerca de madeira e arame farpado. Como quem desentendia, perguntei

novamente: “Você sabe de um sobrado que tem por aqui? Queria ir lá ver”. Ele respondeu: “Está aí em sua frente, fica atrás dessa casa aí”.

Passei pelo arame farpado e lá estava a ruína: apenas uma coluna alta e espessa, além das bases do casarão, localizada numa região em declive. A imagem era completamente contraditória: as ruínas de um casarão, que por aquela pilastra parecia ser uma casa extremamente robusta, que agora havia virado o quintal de um casebre, provavelmente, de algum descendente de pessoa escravizada que continuou morando ali após o declínio do sistema açucareiro e das famílias brancas terem saído da zona rural e migrado para alguma grande cidade.

Foi já nesse primeiro “encontro” que percebi a necessidade de revisitar esses lugares, como uma tentativa de ligar pontos, de recompor essas memórias, mas, sobretudo, de entender como essas ruínas, apesar de sua dimensão quase estática, poderiam nos informar sobre apagamentos, memórias eclipsadas e sobre a necessidade de se entender a história sobre um ponto de vista não-eurocêntrico²⁰.

Esse é um tipo de lugar que, embora esteja em presença física, performa uma ausência: a priori, uma inexistência de uma explicação para as pessoas que vivem no entorno daquela ruína sobre a história de violência do lugar e depois uma ausência dos próprios usos daquele lugar. Há uma presença física, mas, ao mesmo tempo, é um lugar baldio. É muito complexo pensar como aquele lugar de dor colonial é convertido em um espaço do quintal de uma casa.

Aí retomo a epígrafe desse capítulo “Aqui tudo parece construção e já é ruína”. Essa frase é emblemática para pensar o Brasil porque o processo de construção do projeto de nação brasileiro é a sua própria ruína – já que é baseado no extermínio da população indígena e na interrupção dos projetos de vida das pessoas africanas, escravizadas e trazidas para essas terras. É uma construção arquitetada e lastreada pela destruição.

²⁰ Sobre isso ver DUSSEL, 2005.



Imagem 32 - Ruínas do engenho Caboto, em Candeias

Outro lugar que visitei no processo de mapeamento dos engenhos foram as ruínas do antigo Engenho Caboto²¹, construção inconclusa do século XVIII. Com um aspecto de ocupação urbana análogo ao Passagem dos Teixeiras, as ruínas localizadas em Candeias foram mais fáceis de serem encontradas. Sua presença, no entanto, estava camuflada, já que estava quase que completamente coberta com vegetação e em frente havia um depósito de lixo.

O Engenho Caboto me levou a pensar em uma outra camada sobre essas construções: por qual motivo que as pessoas não se importam com a destruição desses locais? A primeira divagação que me veio foi que não há uma observação mais sistemática dessas ruínas porque elas sempre existiram para aquela geração que está ali agora, como ressaltai, comunidades formadas por pessoas negras circundando essas ruínas, parecendo um totem. Depois imaginei que aquelas ruínas, desde que aquelas pessoas soubessem o seu significado, poderiam significar um espaço de violência, uma origem para as desigualdades sociais e raciais vividos pela comunidade.

Talvez aqui esteja uma brecha no meu processo de pesquisa e de criação: nunca realizei um trabalho mais próximo e sistemático que pudesse elucidar qual

²¹ Ver PINHO, 1982.

a percepção dessas comunidades em relação a essas ruínas, delineando o que elas poderiam significar e como essas pessoas avaliam que as edificações serviriam para serem utilizadas na atualidade. Talvez porque as peças produzidas, como falarei mais à frente, tem como objetivo uma ativação performática desses lugares através de composições simples, talvez porque o foco do meu trabalho não esteja nessas percepções, mas sim numa análise mais macro dessas ruínas.

Após essas duas visitas, realizei mais 8 visitas na busca pelas ruínas dos antigos engenhos, cruzando dados antigos do inventário, localizações através do Google Maps e com a ajuda de pessoas transeuntes que encontrava naqueles lugares. Realizava também anotações de sensações despertadas. Algumas delas fazia somente para prolongar a mensagem para mim mesmo no meu quase inseparável caderno de anotações de referências, outras compartilhava com amigos, e pouquíssimas publicava em redes sociais. Como o post realizei no Facebook no dia 26 de outubro de 2017, após a minha primeira visita no Engenho da Vitória, em Cachoeira:

Dos lugares que já fui na vida, as ruínas dos antigos engenhos de açúcar do Recôncavo são de longe os mais melancólicos. As ruínas que vemos agora espalhadas ao longo daquela região são apenas umas das infinitas ruínas que a máquina colonial fundou por aqui. O projeto de colonização do Brasil é construído por meio e em cima de ruínas: a ruína do povo indígena, a ruína da população negra, a ruína de modos de vida que fugiam/fogem de um modelo compulsório ocidental-eurocêntrico.

Ao longo dessa minha investigação, que chamo por enquanto de "Casa de Purgar" - lugar em que o açúcar era refinado e estratificado em qualidades e cores diferentes - percebo, in loco, o quanto as chagas coloniais continuam latentes, em cada comunidade negra que margeia as ruínas dos engenhos onde parece que o tempo está suspenso, onde a força de trabalho é a mesma e tem o mesmo valor há 3 séculos.

A necessidade de estranhar a história, de contar crônicas de fugas e insurgência, de tecer uma visão de quem foi estrategicamente silenciado ao longo da ruína-Brasil é urgente.

As memórias da colônia nunca serão doces.

Quero retornar ao texto de Saidiya Hartman que havia citado anteriormente quando da sua visita a lugares na costa Atlântica africana e em que analisou como a ancestralidade era utilizada como subterfúgio do turismo, principalmente,

de negros estadunidenses para essas áreas. E desejo voltar para o escrito de Hartman pois ali encontram-se questões fundamentais para a nossa discussão sobre patrimônio, memória, esquecimento.

A autora encontra uma placa memorial no pátio do Castelo de Elmira em que o enunciado nos leva a uma espécie de pacto/luta de que as mazelas da escravização nunca mais atingirão a humanidade. Como sugere Hartman (2021), como entender o luto, quando o evento ainda não terminou? Essa indagação se mostra central para a minha pesquisa pois atesta que os regimes e amarras do regime racial adotado pela máquina colonial que geraram toda a sorte de vilipêndios racistas perduram na sociedade contemporânea. No caso brasileiro, o trauma da violência racial se confunde com a própria história do país. Isso acaba me remetendo àquilo que tem se chamado de estudos decoloniais – que se debruçam exatamente nas consequências e desdobramentos profundos que diversos lugares vivenciam ainda hoje por terem sofrido com os regimes de colonização.

E “quando as lesões perduram, mas são infligidas de uma nova maneira? Pode-se lamentar o que ainda não deixou de acontecer?” (HARTMAN, 2021, p. 243). O meu relato no Facebook copiado anteriormente parte na mesma direção do que Saidiya pontua como um trauma que perdura. Visitar esses lugares não é como se a violência tivesse acontecido num tempo longínquo. Pelo contrário, atestam que “o então e o agora coexistem” (ibidem, p. 245).

É essa espécie de *continuum* que nos leva a pensar sobre um luto e uma melancolia negra, que misturam os tempos e reorganizam uma ideia de linearidade cronológica. Isso porque, embora nem todas as vidas sejam passíveis de choro e da vivência do luto, conforme atentei anteriormente a partir de Butler (2019), as pessoas negras possuem dentro de si uma espécie sentimento de luto e melancolia motivados por duas frentes: uma que é não saber muitas vezes a sua própria história pregressa e gerar em si uma busca em que em diversos casos não há um encontro de evidências materiais sobre sua genealogia; e a segunda, que vem em decorrência da primeira, que é a de entender que a falta de êxito na busca da sua ancestralidade é porque ela foi eliminada sistematicamente ao longo da história.

Ao mesmo tempo, como nos chama atenção a teórica Angela Harris (2012), deveríamos percorrer uma fina linha em que, ao mesmo tempo em que

identificamos o racismo como algo profundo e que se espalha para todos os lugares, necessitamos insistentemente lutar para que ele seja eliminado. Ou seja, apostarmos que estamos numa trajetória ascendente para a destruição do racismo na sociedade contemporânea.

É justamente quando esse sentimento de luto e esse desejo de destruição do racismo se tornam algo partilhado em determinado grupo social que ele adquire feições mais políticas e coletivas. E são essas feições que atingem em cheio o meu desejo de realizar produções artísticas que estejam afinadas com essas questões. Foi através dessas viagens, físicas, energéticas e intelectuais, que formei um acervo de fotos das ruínas de antigos engenhos na região do Recôncavo, que me deram base para a criação de diversas imagens performáticas e que se desdobram para outros capítulos de estranhamento da história.

CASA DE PURGAR

Nesta parte do texto serão postos/as em cena os contextos e as imagens criadas a partir da imersão nos antigos engenhos de açúcar da região do Recôncavo da Bahia. Para tal, será feito um exercício narrativo não somente dos trabalhos, mas também dos próprios processos que me levam a pesquisar esses lugares e a compor performances que estabelecem uma relação de articulação entre memória, arquitetura e corpo. Os trabalhos dissecados nesta parte foram produzidos entre os anos de 2017 e 2019 e que, por sua vez, estiveram em exposição pública em diversas mostras coletivas e quatro individuais em museus e galerias.

As obras que serão apresentadas a seguir fazem parte de uma série de trabalhos com metodologia em algum grau sistemática que envolve etapas repetidas de criação, a saber: mapeamento, visitas no local, composição artística e realização do trabalho. Essas obras remontam não somente uma geografia da cultura canavieira no Recôncavo da Bahia, como, além disso, ativam a minha história como uma pessoa que nasceu e viveu nessa região na maior parte da vida.

O raio-x do Recôncavo da Bahia mostra uma região que sempre foi pautada na desigualdade e nas assimetrias sociais e raciais, sobretudo por causa do acúmulo de terras, no caso social, e do uso extensivo da mão de obra escrava como força de trabalho para plantar a cana e mover as moendas e engenhos. Em 2018, eu compus um trabalho em que eu realizava cópias de canas-de-açúcar em gesso. Essa escultura era uma maneira de tornar fóssil um material orgânico e prolongar a sua duração. O trabalho parte do princípio de que, embora a cana-de-açúcar não seja mais ostensivamente produzida no Recôncavo, suas consequências podem ser sentidas ainda hoje. A cana é um material perecível, todavia, seu efeito histórico continua sendo percebido ainda hoje no Recôncavo em decorrência dos abismos sócios-raciais.



Imagem 33 - *Cana-coluna* - escultura-instalação - gesso e palha da costa – 2018 – dimensões variáveis

Essa obra, embora não fizesse parte de nenhum arquivo que eu havia encontrado sobre engenhos de açúcar, me ajudava a pensar o próprio material, natural e bruto, mas visto sob um ponto de vista do capital, que dava o ponto de partida para tudo isso: a cana.

A partir dos registros realizados dos antigos engenhos de açúcar do Recôncavo da Bahia, as obras se materializavam em sua fase de planejamento por meio de croquis e *storyboards*, que contribuía para a composição das imagens que pensava para cada trabalho. A feitura desses croquis é a segunda parte da metodologia que utilizei.

Os croquis são desenhos técnicos criados com o objetivo de arquitetar uma ideia e como um registro de pensamento sobre como a obra poderia vir a ser. Os meus croquis eram orientados por uma série de ações que eu havia anotado a cada visita nas ruínas dos engenhos. Essas ações tinham relação com os gestuais de pessoas escravizadas que eram repetidos no tino com o trabalho forçado, seja nos tratos da lavoura da cana-de-açúcar, seja no trabalho doméstico nas casas grandes. As anotações das ações se davam somente por meio de verbos, a exemplo de: passar ferro, peneirar, pilar, cortar com facão, etc. Também outras imagens mais complexas eram descritas, essas menos objetivas e, às vezes, mais poéticas, como, por exemplo, a anotação realizada no meu caderno de criação, em março de 2017: “Uma cascata de açúcar que rui de uma dessas construções, formando uma capa na frente do corpo”.

A fase de desenho dos croquis vem posteriormente às visitas porque é a partir do acervo de imagens colhidas que os trabalhos são construídos em termos imagéticos. No meu caso, como atuo muitas vezes como performer e realizo a ação nas ruínas dos antigos engenhos de açúcar, esses esboços também são utilitários para informar à pessoa que filma como será a performance e como serão os enquadramentos que gostaria de gerar. Essa etapa é muito importante porque, apesar da performance de fato acontecer nos sítios históricos, ela tem o seu efeito “prolongado” através do vídeo e da fotografia. O vídeo, na minha concepção, não é apenas um registro da performance, ele é arquitetado como uma obra por si só. Assim, é importante imaginar qual o aspecto terá visualmente e quais os sentidos técnicos e poéticos ele irá ativar para ser entendido como uma obra autônoma.

Alguns croquis são realizados de maneira que seja entendida a proporção do corpo dentro do espaço das ruínas. Essa é uma relação fundamental dentro das obras porque é uma contradição intencional entre aquilo que está estático e aquilo que está em movimento. Quando meu corpo se move nesses espaços ele está repetindo gestos passados, mas também remembering que esses gestos continuam a ser propagados na atualidade, em locais diferentes, mas com a mesma intencionalidade e por pessoas da mesma cor.

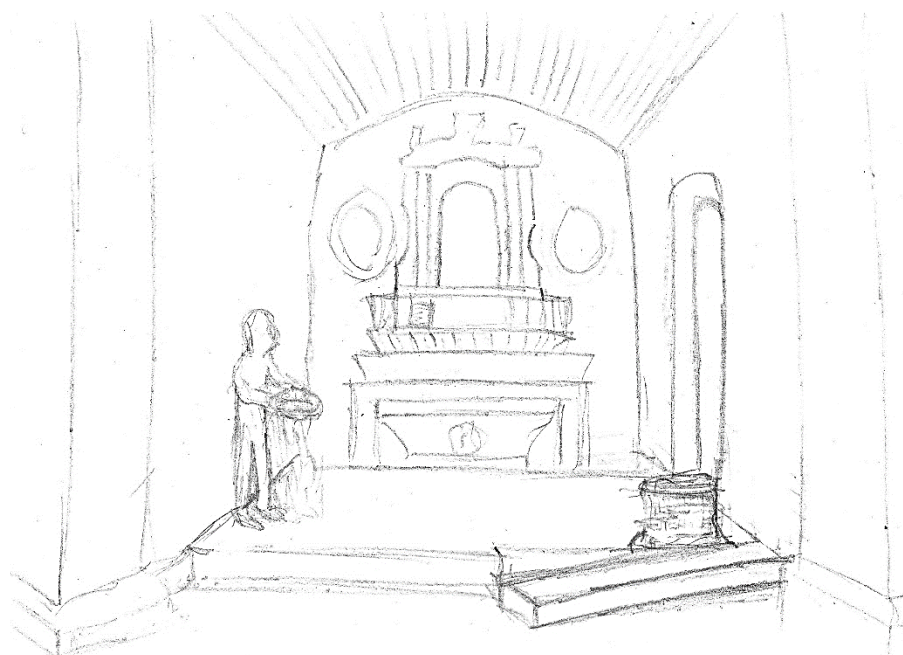


Imagem 34 - Estudo em grafite sobre papel para performance *Açúcar sobre capela*

No croqui da obra *Açúcar sobre capela* – em que peneiro açúcar no espaço – a foto original colhida no período da visita dá a compreensão de como os planos abertos trazem essa tensão entre corpo e ruína, mas, ao mesmo tempo, me informa que esse tipo de enquadramento não traz a nitidez do gesto de peneirar o açúcar, nem o brilho branco desse material orgânico.

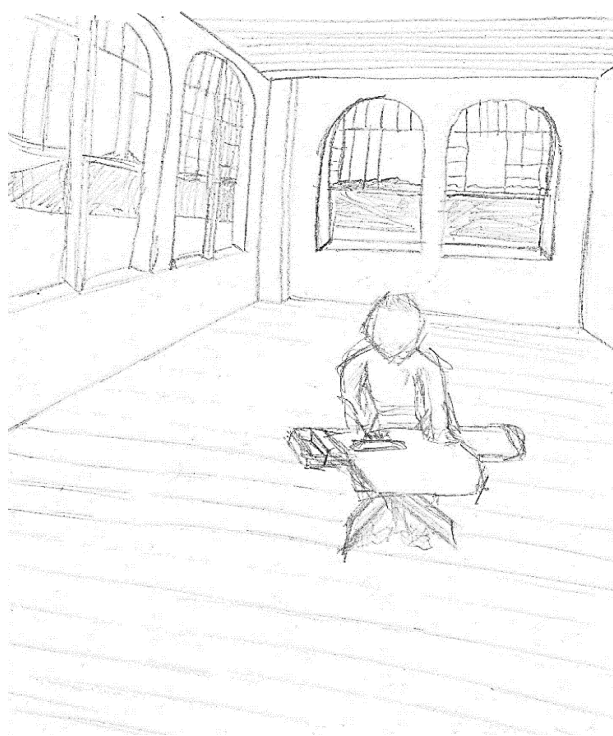


Imagem 35 - Estudo em grafite sobre papel para performance *Passar em branco*

Já em *Passar em branco*, obra realizada no Engenho da Vitória, em Cachoeira, há uma mudança fundamental que ocorreu entre a fase de desenho do croqui e a realização do trabalho *in loco*, que foi a incorporação de mais objetos que pudessem compor um “nicho espacial” de performance, o que faria com que o corpo em si não se perdesse no amplo espaço da ruína.

Exatamente por se inserir no contexto, no corpo e na ação, a fase do croqui é um preponderante passo metodológico na construção dessas obras. É um trabalho mais técnico, que exige a ativação de outras linguagens visuais, como o desenho.

Depois de explanar sobre a chegada nos engenhos e também sobre os processos de composição visual, iniciarei agora, cronologicamente, a análise dos trabalhos que realizei em ruínas de antigos engenhos de açúcar ou em

regiões adjacentes às suas propriedades, completando com algumas outras produções que - embora não tenham sido produzidas necessariamente nos engenhos - surgem lateralmente ou como consequência dessa pesquisa.

O primeiro trabalho que executei foi *Refino #2*. Esse é um trabalho que se tornou emblemático na minha carreira exatamente pelo ineditismo em trazer essa tensão entre uma ruína de um engenho com o próprio açúcar, agora um material industrializado e sem a importância que continha no passado, quando possuía valor altíssimo, de onde vem a sua denominação de “ouro branco”. Narrativamente, esse trabalho irá orientar as obras posteriores e se constituirá como um estilo dos vídeos dentro da série dos engenhos: o início são tomadas de detalhes da construção, com planos que começam fechados e vão expandindo até que toda a construção esteja como tema.

Refino #2 foi realizado no Engenheiro de Oiteiro, localizado entre as cidades de Teodoro Sampaio e Terra Nova. Essa construção é marcada por ter um torreão, que forma, na parte de baixo, um salão, como uma espécie de depósito, de teto relativamente baixo, cuja umidade é alta, e a luz escassa, habitado por morcegos e plantas que resistiram em nascer nas frestas do chão de pedra antiga. Imaginei, à primeira vista, realizar a ação principal do vídeo nesse lugar, em que a porta tem formato de arco, uma típica forma presente na maioria das casas coloniais que mapeei no Recôncavo. Esse aspecto de arco irá se repetir na maioria dos trabalhos posteriormente realizados, também sendo uma outra marca estética das obras.

Para tomar esse trabalho, utilizei um tripé e uma câmera com temporizador, sendo um vídeo que não foi operado por ninguém, um autorretrato em movimento. Havia comigo somente uma pessoa, responsável por despejar os 100 quilos de açúcar utilizados no vídeo de modo que fosse contínuo e que desse a ideia de que ele estivesse caindo por meio de uma fissura presente no topo do arco da porta. Utilizei como “funil” uma pia antiga, encontrada no próprio lugar.

O objetivo desse vídeo era fazer com que a cascata de açúcar criasse uma camada que cobrisse meu corpo. Seria uma composição para pensar como o açúcar ocultou e deixou em eclipse uma série de vivências racializadas, embora a presença dessas pessoas, no final, continuasse existindo. Durante cerca de 5 minutos, o açúcar “rui” ininterruptamente do engenho, causando uma sensação

de sufocamento, haja vista que esse corpo não pode mais ser visto em sua plenitude.

A figura, apagada pelo alvor do açúcar, é contrastada com a escuridão do próprio fundo da imagem e das marcas do tempo nas paredes do engenho. A solidez da estrutura é posta em tensão com a maleabilidade e a perecibilidade do açúcar, todavia, também com o corpo, que após o término do ruir, aparece sujo, branqueado, com as nuances de sombra apagadas pela alvura do açúcar.



Imagem 36 - Frame do vídeo *Refino #2*, duração de 7', 2017

O branco do açúcar não é um dado do acaso dentro desse e dos demais trabalhos. O branco sempre está associado à pureza, limpeza, à capacidade de tornar algo mais plácido e tranquilo²². Ao mesmo tempo, quando intenso, pode cegar. O branco apaga as nuances existentes. E é exatamente por isso que a cor branca é um dado importante no conjunto de trabalhos sobre o açúcar. Por contrastar com a cor da minha pele, por contrastar com as paredes embotadas pelo tempo, mas, sobretudo, por ser uma metáfora racial sobre como a branquitude tem sido tomada como parâmetro para a organização social em decorrência dos processos de colonização e eurocentrismo no Brasil, tentando estender suas formas de organização social até mesmo para corpos não-brancos. Desse modo, o branco do açúcar serve como subterfúgio visual e matérico. Os dois trabalhos seguintes a esse também têm o branco como um

²² David Batchelor faz um estudo mais sistemático e teórico sobre a cor branca em seu livro "Chromophobia" (2000)

dados basilares: *Açúcar sobre capela* e *Passar em branco*, ambos realizados em 2018.

Açúcar sobre capela é uma obra passada nas ruínas da Igreja de Nossa Senhora do Vencimento, pertencente ao antigo Engenho Paramirim, uma construção do início do século XVIII, localizado na cidade de São Francisco do Conde. Nesse trabalho, a ação é simples: peneirar açúcar sobre a capela de modo que o branco possa tornar o chão do espaço numa superfície mais ou menos uniforme diante da presença dessa cor.

Diferentemente de *Refino #2*, neste trabalho foi necessária a presença de um cinegrafista, que pudesse cumprir com o programa de planos e croquis que havia arquitetado para a obra. Desse modo, há novamente a utilização de *takes* da ruína para que depois comece a aparecer pouco a pouco a presença do corpo nesse lugar.



Imagem 37 - Frame de *Açúcar sobre capela*

A peneira de madeira e palha utilizada na ação retoma o uso desse objeto presente em muitas cozinhas das casas grandes coloniais. O gesto de peneirar é uma tarefa doméstica que ainda hoje repetimos em nossos lares. Aqui, a força de trabalho começa a ser algo importante para a narrativa do trabalho. O gesto feito por uma pessoa negra no vídeo, provavelmente, foi também realizado por outras pessoas negras nas dependências daquele engenho de açúcar. A peneira tem função de separação, de isolar aquilo que é puro daquilo que é sujo e

descartável. Separar o que é impróprio para consumo é uma tarefa muito recorrente no cotidiano da cozinha, mas, tomado como uma imagem mais ampla, é uma estratégia recorrida pelos dispositivos das desigualdades para criar hierarquias: pessoas pobres ou ricas, pretas ou brancas etc. E também é essa separação que consolidará o que será humano ou abjeto, quais vidas são consideradas possíveis de serem vividas ou não²³. A peneira é como um crivo, um julgamento para que existam abismos entre o que entra e o que sai.

Um fato interessante também colaborou para que o significado da peneira nesse trabalho começasse a ocupar um outro lugar. Durante uma visita mediada por mim na minha exposição *Casa de purgar*, no Museu de Arte da Bahia, em 2018, uma pessoa da audiência pediu a palavra para que falasse sobre esse trabalho. Ele, originário da atual República Democrática do Congo, me interpelou para dizer que seus ancestrais foram transportados dentro de uma peneira como aquela. Ele estava se referindo ao fato de que os seus ancestrais negros estavam representados não somente em sua dimensão espiritual, mas inclusive numa extensão física por meio de objetos sagrados vinculados a cada um. A peneira, neste momento, que sempre pensei como algo de separação, também passou a ser um objeto de afeição, cuja forma côncava funcionaria como uma espécie de útero capaz de guardar ancestrais.

O fato de ser uma capela, um lugar com fundo religioso, impactou na composição do trabalho. A presença das igrejas eram arquiteturas comuns nos engenhos de açúcar dessa região, num reforço mútuo entre o projeto civilizatório branco e a própria religião – utilizada muitas vezes como subterfúgio para justificar o processo de escravidão e do racismo, já que pessoas negras eram julgadas pagãs e sem luz sob o ponto de vista do cristianismo escravocrata. A religiosidade, por sua vez, também é algo fundamental para a expressão da comunidade negra escravizada no período colonial e agora para a comunidade de afrodescendentes. Foi através do uso estratégico dos santos católicos que as pessoas negras cultuavam suas divindades de origem. Os santos europeus eram, na verdade, dublês, através de um jogo de dissimulação estratégico – típico das culturas de diáspora, que são tradicionalmente culturas de reinvenção.

²³ Sobre corpos abjetos, mas também sobre políticas de luto, sugiro ver BUTLER, 2015.

Também outra estrutura que o trabalho põe em cena é a ideia católica de altar como um lugar de culto e exaltação. É lá o espaço em que as autoridades religiosas proferem os seus sermões. E também é ali que o ato de comunhão com as hóstias acontece nas missas. É no altar que as hóstias são representadas como o corpo de Cristo e compartilhada com os fiéis. No caso dessa obra, o corpo oferecido é outro. Em vez de oferecer-se a hóstia, oferta-se o açúcar, como uma espécie de analogia do corpo da pessoa escravizada e subalternizada naqueles contextos – haja vista a obrigatoriedade de conversão ao cristianismo como o único caminho possível da salvação de sua vida.

Nesse trabalho, as vestes brancas, tradicionalmente vinculadas às comunidades de terreiro, estão ali para tensionar o significado desse espaço religioso. Elas têm um vínculo próximo com a ancestralidade de quem as veste e constroem uma relação de “estranhamento religioso”, como uma inadequação entre o que é corporificado (religiosidade afro-brasileira) e o que está ao redor (um espaço originalmente católico, que oprimiu historicamente as pessoas negras). É através dessa imagem impensável que o trabalho pode ter essa dimensão religiosa inserida nesse contexto.



Imagem 38 - Frame de *Açúcar sobre capela*

Por outro lado, nas minhas performances, as ações têm longa duração, cerca de 4 a 5 horas, consistindo muitas vezes numa liturgia que põe em cena

um intercâmbio entre arte e ritual²⁴. Os gestos repetidos, antes repertórios do trabalho forçado, se tornam nessas obras um estado meditativo. Essa meditação é o meio que eu encontro para que essa energia de dor seja transmutada em energia criativa. Quando repito essas ações laborais a ideia não é tecer uma representação do trabalho escravo, pelo contrário, é um ensejo de realocar esse gesto em uma outra esfera que seja favorável a nós: nesse caso, uma oportunidade de mudança de narrativa, de tentativa de reescrita desses imaginários. A compulsoriedade é substituída pelo ato de voltar a esses lugares e agora realocá-los, explicitamente, como um recinto de exploração e violência. É uma mudança de sítio, um outro estado de presença do corpo e do gesto negro nesses espaços.



Imagem 39 - Frame de *Açúcar sobre capela*

O uso do açúcar é um dado central. Há um jogo entre o significado e o valor histórico desse material - que antes era um produto que tinha uma centralidade na economia da região mediante o seu alto valor financeiro – que agora volta como um material em abundância quase banalizado. Também é uma maneira de trazer para superfície aquilo que está enterrado. O que está em cena em

²⁴ Há um extenso trabalho feito sobre arte, ritual e espiritualidade – mas, pensando na religiosidade budista, realizado por Antônio Carlos Portela, ele compilará estudos e trabalhos de diversos artistas, inclusive os dele, para tratar como a experiência da espiritualidade pode estar próxima da linguagem da performance. Ver PORTELA, 2018.

Açúcar sobre capela é a história desse alimento soterrado por camadas de tempo nas ruínas. Se cavarmos essas estruturas, encontraremos pilares feitos por açúcar e sangue. Lançá-lo na superfície novamente é como um exercício de demarcação de um sítio arqueológico das violências raciais e sociais da Bahia.

Passar em branco foi a terceira obra realizada dentro desse projeto maior dos antigos engenhos de açúcar da região do Recôncavo da Bahia. O trabalho foi composto no Engenho da Vitória, em Cachoeira, construção do início do século XIX. Esse é um dos maiores engenhos ainda de pé que eu havia visitado, com o pavimento térreo e mais dois andares para cima. Já não há escada para o acesso superior, somente uma tora de madeira que servia como apoio de acesso entre os pisos. É nela que nos aventuramos, eu e mais duas pessoas da minha equipe, para gravar nas salas de cima da ruína.



Imagem 40 - Frame do vídeo *Passar em branco* – 8'6''- 2018

O mote do trabalho, assim como em *Açúcar sobre capela*, é simples: uma pessoa que passa sistematicamente roupas nas estruturas de uma antiga ruína. No entanto, no processo de composição dessa obra, muitos significados outros foram sendo incorporados, tanto plasticamente quanto conceitualmente. A primeira decisão foi que todos os acessórios utilizados na performance remeteriam à atualidade, criando uma fricção e uma imagem de estranheza de objetos contemporâneos dentro de uma estrutura histórica arruinada. Assim, o ferro de passar, a tábua de passar, a mesa e as roupas remeteriam ao agora.

Também há na cena os fios elétricos que funcionavam como uma extensão que ligava o ferro de passar no gerador, que providenciava energia para que o aparelho de fato funcionasse. É na estranheza da intersecção entre esses elementos passados e presentes que *Passar em branco* opera.

Esse é um trabalho que trata sobre como a mão de obra das pessoas negras continua sendo explorada na atualidade, mas, com outra roupagem, uma outra forma de definição do que seria “trabalho”. Também está vinculado com o fato de que muitas pessoas negras ainda serem associadas com profissões do fazer doméstico, uma chaga colonial que se replica – mediante o acesso negado durante muito tempo à educação e à uma qualificação da mão de obra negra. *Passar em branco* é um tratado sobre o conceito de “colonialidade” quando ele reafirma que não superamos ainda as feridas coloniais, essas relações simplesmente foram atualizadas, mas a lógica permanece sendo replicada, sobretudo quando pensamos em comunidades negras e indígenas que sofreram com os processos de expropriação colonial²⁵.

O próprio título do trabalho remete ao fato de como essa história sobre a colonização foi por muito tempo atenuado, passando a ser entendida como algo branco e, logo, benéfico para os lugares que foram alcançados pelo braço colonial. Sem contar na visão da história, geralmente observada sobre um ponto de vista eurocêntrico, que colocou todas outras perspectivas como casos localizados e cheios de subjetividade²⁶. *Passar em branco* é uma expressão popular utilizada para designar quando algo não é notado ou é esquecido. Muitas vezes esse esquecimento é de algo importante, como uma data de aniversário ou algum acontecimento marcante. Aqui “passar em branco” encarna um esquecimento histórico sobre quem erigiu esses lugares, sobre quem foi deixado de lado nas narrativas oficiais.

²⁵ Sobre a emergência do conceito de colonialidade e suas diferenciações sobre o que seria colonialismo, sugiro ver o texto basilar realizado feito por Quijano (1997). Para entender sobre as relações entre a América e a Europa e como isso implica nessas relações de poder colonial, ver Quijano, 2005.

²⁶ Sobre isso, Grada Kilomba pontua como as experiências de racismo diário são enxergadas por pessoas que possuem um olhar universalista. Em seu livro *Plantation memories*, a autora apresenta que a produção de pessoas negras sempre é posta sob uma pecha de parcial, cheias de sentimentos e não-acadêmica. Ver KILOMBA, 2010.



Imagem 41 - Frame do vídeo *Passar em branco* – 8'6'' - 2018

No trabalho, são passadas a ferro cerca de 100 peças de roupa - cama, mesa, banho e vestuário. Peças novamente brancas, novamente contrastando com as estruturas desgastadas das ruínas dos engenhos. Também são brancos os acessórios de casa utilizados no vídeo. Esses eletrodomésticos, conhecidos como “linha branca”, trazem consigo essa cor e esse nome por causa de uma estratégia mercadológica de tentativa de atenuação do trabalho braçal doméstico, convertendo os aparelhos, que antes eram rústicos e feitos de ferro escuro, em objetos com um design mais *clean* e palatável tanto para quem vê quanto, supostamente, para quem usa.

Um outro fator a ser citado na análise desse trabalho é sobre os próprios usos da arquitetura desse espaço. Cito dois casos específicos: as ruínas do engenho são margeadas pelo Rio Paraguaçu, um importante rio baiano que desemboca na Baía de Todos os Santos e que foi responsável por boa parte do trânsito açucareiro nessa região, como já citado. Alguns pescadores da comunidade circunvizinha às ruínas utilizam o engenho como uma espécie de depósito para seus materiais de trabalho, por causa da presença de um cais antigo e precário. Alguns deles se acocoram embaixo dos arcos e abóbadas das ruínas utilizando-as como uma guarida para poder cozinhar nos fogões a lenha improvisados com blocos de construção e gravetos. Esse uso da ruína é como uma retomada pelos descendentes de quem colaborou com sangue e suor para

o acúmulo de riqueza dessas famílias senhoriais. O segundo caso de uso desses espaços é por pessoas que já visitaram aquele lugar e que escrevem nas paredes da construção seus nomes, mensagens, frases e símbolos – alguns deles vinculados aos ativismos negros e outros aos de gênero e sexualidade (como um triângulo rosa).



Imagem 42 - Frame do vídeo *Passar em branco* – 8'6'' - 2018

Esses escritos e desenhos na parede me remeteram a um aspecto de uma gravura do pintor “viajante europeu” Johann Moritz Rugendas, em que é retratado um mercado de pessoas escravizadas. Na imagem feita pelo artista, o olhar central é para as formas de organização de um mercado em que se vendia escravizados. Abaixo de um teto com pé direito alto e arcos tipicamente coloniais, um grande grupo de pessoas negras está disposto no salão. Algumas delas sentadas e outras de pé sob os olhares vigilantes de alguns brancos, provavelmente, mercadores de pessoas. Ao fundo existe uma paisagem bucólica do Brasil colonial, com plantas que se assemelham a palmeiras e, claro, uma igreja com uma cruz no topo de sua alta cúpula. Entretanto, o que interessa para nós não está no centro da imagem. O que importa são os elementos retratados que quase saem do enquadramento do artista: duas pessoas que, de costas para o resto de tudo, desenham na parede do lugar. Ali, naquele momento, a posição dos corpos e a concentração dos envolvidos no ato da escrita/leitura

parecem estar completamente alheias ao seu redor. A escrita, ali, através desse trabalho de Rugendas (que, obviamente, não é etnográfico, mas é uma espécie de indiciador), é tomado como um exercício momentâneo de liberdade, de fuga da realidade. E, ao ser feita na estrutura arquitetônica colonial que representa a sua própria destruição, subverte o uso desse espaço, mesmo que minimamente.



Imagem 43 - *Marché aux Negres* – Johann Moritz Rugendas – litogravura aquarelada – 1835

O pesquisador Roberto Conduru realizou uma análise semelhante quando assinala que o registro feito por Rugendas

[...] sugere a preservação da humanidade em meio à situação ignóbil, além de revelar a cultura artística – não só a criação, mas também a fruição estética – como uma prática dos negros escravizados. Ficcional que seja, a imagem indica um feito excepcional: durante a escravidão, quando a representação dos africanos e afro-descendentes era restrita, um cativo se vale das artes plásticas-visuais como meio de autorrepresentação (CONDURU, 2007, p. 49)

Na minha acepção, as mensagens deixadas nas paredes do Engenho da Vitória têm o ensejo de serem desenhos da liberdade. Talvez um grito de revolta sobre as estruturas montadas pelos sistemas coloniais em terras brasileiras que

são caracterizadas por um projeto de hegemonia racial, em termos de propriedade, de gênero, de classe etc.

As roupas são partes importantes de *Passar em branco* porque são elas, juntas com os acessórios domésticos, que compõem a atmosfera da obra. As famílias senhoriais coloniais na Bahia vestiam roupas coloridas, que eram mais caras por passarem por processos de tingimento. Restavam às pessoas escravizadas roupas, na maioria das vezes, cruas, sem cor além do sujo impregnado da lida com a lavoura, nas fábricas de açúcar e na vida doméstica. Roupas brancas, como citadas anteriormente, continuam sendo usadas dentro de comunidades de terreiro e simbolizam, hoje, resistência. A opção por só usar roupas brancas para serem passadas tem uma relação próxima com o desejo de rememorar as presenças desses corpos negros ausentes. As roupas são objetos que se tornam afetivos e próximos de quem usa, passam a ter formas específicas de quem a veste, uma espécie de escultura modelada pelo corpo. Então, estão impregnadas com a energia de quem as usa. Ao cuidar dessas roupas brancas, há um exercício de cuidado também com a memória corporal diária que quem as vestiu.

Carregar as roupas é como se estivesse carregando a presença física das pessoas naquele espaço. A roupa, aqui, não é simplesmente o que cobre o corpo. É um indício material da existência de quem as vestiu. A roupa nessa ação funciona também como um arquivo. Segurar essas peças do vestuário é uma composição de um momento temporário. Um monumento efêmero que se aproxima de um desejo de não esquecimento, de romper com o silêncio da placidez da pedra e do cal quando pensamos no que foi apreendido dessas ruínas para o registro de sua história patrimonial.

Foi justamente pensando na importância em como provocar um deslocamento dessa forma física do engenho (pedra e cal) e na arquitetura desses espaços que criei uma outra obra a partir das minhas andanças nesses sítios históricos: a instalação *Fundação*. No caso específico dessa obra, o engenho não aparece de maneira explícita, o que se sugere é uma projeção de uma parte do engenho, o seu chão. Considero importante pontuar essa obra nesta parte do texto pois ela é um ponto de partida para pensar na arquitetura dos engenhos e, de maneira metafórica, nas próprias bases da colonização.

Em *Fundação*, construí um pedaço de chão de 9 metros quadrados, formado por ladrilhos de açúcar, tratando de dois símbolos importantes para a compreensão da exploração do Brasil: o projeto de colonização portuguesa tanto no dado arquitetônico quanto nos sistemas de monocultura/plantation. Aqui, os ladrilhos como símbolo de poder (dado o seu uso como um ícone da arquitetura europeia) se transformam em algo perecível e frágil, já que moldados com açúcar e passíveis de uma destruição – como de fato aconteceu na exposição *The silence of the tired tongues*, no Framer Framed, em Amsterdam, onde a obra foi originalmente exposta, em que uma pessoa do público pisou e destruiu uma parte da instalação.

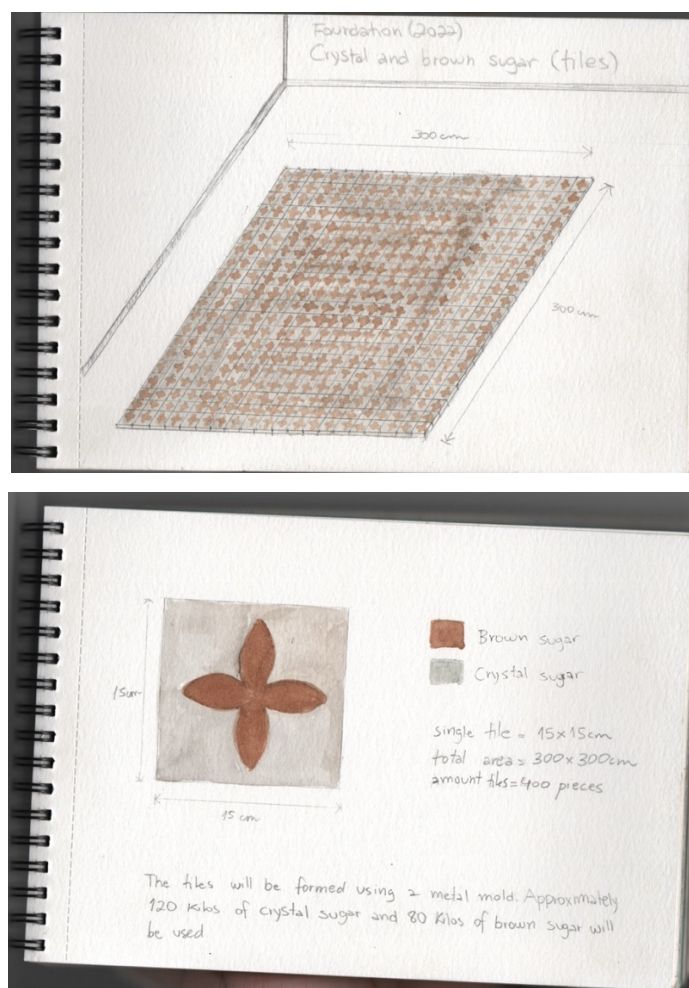


Imagem 44 - Croquis e estudos para realização da instalação *Fundação*, com especificidades técnicas e forma dos ladrilhos – grafite e aquarela sobre papel de algodão – 14,5 x 19 cm (cada) - 2021

Interessa-me, nesse processo, que os ladrilhos não fossem completamente perfeitos. Mais valia que parecessem ruínas, que o processo de construção desse chão nunca estivesse completamente terminado. Arquitetonicamente, o chão é um dos passos mais preponderantes para uma construção, dada a necessidade da solidez e da segurança que essa estrutura necessita. No entanto, um chão de açúcar é a construção de uma base instável, instabilidade essa que, historicamente, legou às pessoas negras uma posição de subalternização social e desumanização.



Imagem 45- Detalhe da instalação *Fundação* durante exposição *The silence of tired tongues*, na Framer Framed, em Amsterdam (2021)

O fato do trabalho se chamar *Fundação* indica um duplo significado para o seu entendimento: chama-se fundação a base na qual se constrói uma edificação, portanto, o alicerce de uma construção arquitetônica. Ao mesmo tempo, fundar algo também é um ato inaugural, é a instituição de alguma coisa nova que está por vir. Nesse sentido, *Fundação* pavimenta um caminho de estranhamento às estruturas postas pela colonização – seja no dado físico, seja no dado que impacta as subjetividades. O chão é o lugar próprio do início, é também ali onde nas religiões de matrizes africanas se recorre para realizar reverências sagradas. Pisar ou deixar de pisar no chão também se constituiu uma relação de poder na vida colonial do Brasil. Tanto que calçar ou não sapatos, sujar ou não os pés também era um símbolo de status social.

Foi também a partir desse último fator que comecei a série chamada *Sapatos de açúcar*, essa também parte do meu inventário particular dos engenhos. Esse trabalho foi realizado nas ruínas e nas águas pertencentes ao antigo Engenho da Freguesia, na cidade de Candeias, cuja história remete ao século XVI²⁷.



Imagem 46 - Fotografia da série *Sapatos de açúcar* (2018), registro Maiara Cerqueira

²⁷ Ver PINHO, 1982.

Nessa série, escultura, fotografia e performance são ativadas como linguagem para criar um trabalho que tem como mote o fato de as pessoas escravizadas não poderem calçar sapatos no período colonial brasileiro. Mais pela presença do que pela ausência, o calçado era um símbolo precário de cidadania, contudo, mesmo extraoficialmente, um dado importante dentro da vida colonial baiana. Nessa obra, os sapatos aparecem formados de açúcar cristal, tangenciando a semântica matérica do açúcar e a extensão histórica do sapato. Ou seja, embora os sapatos impliquem em um indício de uma cidadania ou uma liberdade de quem viria a calçá-lo, nesse caso, ele é formado do próprio material que foi o algoz para muitas vidas racializadas no Brasil.

Para essa série, propus quatro fotografias em que os sapatos de açúcar provocassem uma relação de oposição visual e elementar. Primeiro, os calçados justapostos às ruínas, com pedras de uma escada de cor quase preta contrastando com a alvura do alimento. E, depois, com os sapatos associados às águas de um mar raso, calmo e lamacento na região do antigo cais do engenho da Freguesia.

Se na foto com as ruínas eu optei pela ausência do corpo – o que produz uma imagem muito mais plácida – nas fotos na água o corpo é parte fundamental para a ação performática. Os registros dos sapatos no mar retratam pouco a pouco a minha entrada na água com os calçados nas mãos. O açúcar, quando em contato com a água, dissolveria e é essa tensão o mais importante para o entendimento dessa série. Numa das imagens, apareço com o meu corpo completamente submerso, tendo para fora das águas salgadas apenas os sapatos nas mãos. Essa tentativa quase suicida de, mesmo sem poder respirar, segurar os sapatos para fora da água, de maneira harmônica, quase que como se estivesse exibindo-os, tem relação com a necessidade de luta pela cidadania e liberdade negras, que ainda não foram alcançadas completamente na atualidade – mediante todo o processo de desumanização e de eliminação sistemática da presença negra na sociedade. Concomitantemente, o desejo de proteger esses sapatos se torna quase como uma necessidade social de que a todo momento as pessoas negras tenham que provar a sua cidadania e humanidade frente aos sistemas sócio-raciais.



Imagem 47 - Fotografia da série *Sapatos de açúcar* (2018), registro Maiara Cerqueira

Uma outra questão fundamental nessa série é o fato de os calçados nunca estarem nos pés, onde deveriam constar para que protegessem o corpo das asperezas e irregularidades do chão. O fato de estarem nas mãos e os pés continuarem descalços ultrapassa a lógica meramente utilitária desses objetos e aponta para como eles são símbolos de distinção social. Curiosamente, a forma das esculturas de açúcar foram tomadas de um par de sapatos sociais que minha mãe havia me presenteado e que eu nunca havia usado. Minha mãe costuma me dar sapatos em datas comemorativas porque, segundo ela, é uma das primeiras coisas que as pessoas olham em ocasiões especiais: “O povo sabe a procedência do homem olhando os sapatos”, ela costuma falar. A minha decisão em “eternizar” os calçados presenteados por minha mãe é uma aproximação com o imaginário social em que fui forjado, na região do Recôncavo, vindo de uma família de tradição rural, com um avô materno que por toda a vida trabalhou

em lavouras e que, nas minhas memórias, sempre apareceu descalço antes de se mudar para a zona urbana.

O imaginário social da minha mãe e do meu avô aparecem para mim como um dos pontos iniciais de criação dessa série e informa o quanto as memórias individuais/familiares estão também vinculadas com uma memória coletiva da sociedade escravocrata-colonial em que foram engendrados. É depois dessa série, das lembranças do meu avô descalçado na roça e das falas de minha mãe, que começo a ter uma obsessão por investigar os sapatos.

Essa perseguição pelos sapatos se confirmou ainda mais quando li *Quarto de despejo*, da escritora Carolina de Jesus. No início do livro, há uma passagem que de alguma maneira cruzou o meu imaginário com o que Carolina trouxe no texto:

15 de julho de 1955. Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos generos alimenticios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar. (JESUS, 2014, p. 11)

Nesse extrato de Carolina, assim como na lembrança da atenção da minha mãe, está latente o papel social dos sapatos para as famílias negras brasileiras. Carolina, no trecho, tem que escolher entre comer ou comprar sapatos para filha. É uma espécie de dualidade entre a sobrevivência e a aparência do jogo simbólico do que calçar sapatos ainda significa na contemporaneidade.

Depois de *Sapatos de açúcar* construí um conjunto de trabalhos, em engenhos ou não, em torno desse objeto. Como nesta seção estamos imergindo especificamente as obras em torno das arquiteturas coloniais, falarei agora sobre *Ao rés do chão* (Imagem 15). No vídeo, 8 homens negros, vestidos com bermudas brancas, transitam dentro de um palacete com sapatos a tiracolo. O lugar onde essas pessoas andam está completamente vazio, embora suas paredes sejam dotadas de significados históricos, por serem encrustadas de azulejos portugueses e esculturas europeias. O sítio em questão é o atual Museu de Arte da Bahia.



Imagem 48 - Frame do vídeo *Ao rés do chão*, realizado em 2018, no Museu de Arte da Bahia, em Salvador

Quando projetei o espaço para realizar esse trabalho, ao contrário dos outros, eu imaginava um lugar conservado, que contrastasse com as outras ruínas. A possibilidade de realizar no Museu de Arte da Bahia foi possível porque eu já havia feito lá, no ano anterior, a minha primeira exposição individual chamada *Casa de purgar*. Meu desejo por gravar esse trabalho no Museu se dava por distintos motivos: em primeiro plano, porque antes de ser erigido, o prédio onde hoje é o museu era uma outra construção, datada do início do século XIX, de posse de um rico comerciante escravocrata. Depois, porque aquele é um museu muito emblemático diante do seu acervo formado por materiais que remetem a glória e o luxo da elite colonial baiana, constando de esculturas religiosas católicas, pratarias, mobiliários, além de obras de artes realizadas desde o século XVIII até as primeiras décadas do século XX.

Um outro fato é que esse museu é como uma marchetaria de elementos arquitetônicos de outras construções coloniais. Por ser num estilo “neocolonial”, ele remonta outras edificações com azulejaria portuguesa de outros prédios, corrimões em talha barroca e uma porta seiscentista trazida de um outro solar. É precisamente essa tentativa de emular o colonial num prédio que é do século

XX que me interessasse que ali fosse uma parte integrante desse vídeo. O prédio é relativamente novo, mas ao mesmo tempo um mausoléu de restos coloniais.

Assim sendo, bem como esses restos coloniais de outros prédios continuam a existir, essa luta por uma cidadania e libertação plena da negritude permanece latente nos dias de hoje. O cruzamento de tempos do prédio do MAB é o mesmo cruzamento de tempo de quando os homens negros carregam sapatos atuais a tiracolo, como uma medida quase que obrigatoriamente exibicionista de seus calçados.

O vídeo *Ao rés do chão* inicia com uma tela preta e uma voz-off com um relato que narra o dia seguinte à libertação das pessoas escravizadas. O texto, de autoria de Louis Albert Gaffre, traz o seguinte trecho:

O primeiro gesto da liberdade foi (...) aprisionar os pés nas fôrmas escolhidas – por consequência, mais ou menos adaptadas. Digo mais ou menos, mas a verdade da história me obriga a dizer muito menos do que mais, porque os bons pés dos bons negros, pouco acostumados a estar estreitados, protestaram com estardalhaço e foi o suficiente para que se visse o espetáculo mais inesperado como primeiro efeito da libertação. Negros e negras, em todas as cidades para as quais se dirigiam, passavam felizes e orgulhosos, com a postura altiva, descalços. Mas todos levando um par de sapatos – por vezes à mão, como um porta-joias valioso; por vezes à tiracolo, como as bolsas vacilantes da última moda mundana. (GAFFRE apud NOVAIS; SEVCENKO, 1998, p. 54)

Esse trecho escrito por Gaffre parece, a priori, uma espécie de representação do que é trazido nas primeiras imagens do vídeo após a voz-off. Isso porque são mostrados enquadramentos fechados dos homens e dos sapatos andando dentro da edificação. Mas, quando são enquadrados seus rostos, eles não parecem felizes. Pelo contrário, possuem uma postura austera. Esse aspecto da feição é um dado importante na direção desse vídeo. Isso porque se indaga quem estaria feliz de ter seus antepassados explorados durante séculos e agora ter uma “liberdade” sem nenhum indicativo de reparação social.

Em todo o vídeo, os homens conduzem seus sapatos próximos aos seus corpos, mas sem calçá-los. E, no final, esses sapatos são abandonados, com esses homens se dirigindo a uma saída/fuga a esse prédio (Imagem 16). O final do vídeo se opõe à narração inicial do vídeo a partir do texto de Gaffre e por já

não insistirem em se valer de um símbolo tão precário e ineficaz de libertação. É um desejo de abandono desse objeto do vocabulário colonial eurocêntrico, para se retirar de cena em busca de uma outra realidade para si.



Imagem 49 - Frame de *Ao rés do chão* – vídeo - 5'31'' – 2018

O fato de os sapatos carregados serem atuais, assim como em *Passar em branco*, estabelece uma ligação entre tempos e fala sobre a continuidade da ausência de uma vida possível de ser vivida na contemporaneidade (tempo espiralar?). Também não é acaso a escolha de homens negros jovens para estarem nessa peça. São eles que formam o grupo que mais é exterminado pelas políticas de violência racial da polícia e os que mais constituem o sistema carcerário brasileiro²⁸. É um efeito dominó que continua crescendo ao longo dos séculos e os recentes acontecimentos em 2020²⁹ contra a população negra nos induzem a pensar que isso está longe de acabar.

Esses trabalhos com os sapatos se desdobraram em uma série de obras, principalmente tridimensionais, que trazem os calçados como ponto central de investigação. Esses trabalhos, embora não sejam realizados nos antigos

²⁸ No anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2019 é possível encontrar dados que atestam que das 6220 mortes decorrentes de intervenções policiais no Brasil, 99,3% são homens, 77,9 entre 15 e 29 anos e 75,4% são negros. Ver FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA, 2019.

²⁹ 2020 é um ano emblemático para os movimentos negros nos últimos anos devido a uma série de protestos que começaram a ocorrer nos Estados Unidos depois da morte de George Floyd, um homem negro assassinado por políticas na cidade de Mineapólis.

engenhos de açúcar, completam essas séries com uma presença material. Discorrerei brevemente sobre um deles para concluir essa discussão.



Imagem 50 - Cadarços - Objeto (couro, algodão e folhas de ouro 23 quilates) - 36 x 29 x 15 cm – 2018

Cadarços traz sapatos sem a parte do solado presente, formando uma imagem em que os pés continuariam descalçados mesmo que estivessem cobertos pela estrutura de cima. Embora seja um objeto incompleto para seu uso, os cadarços que amarram os sapatos são formados com ouro de 24 quilates.

Além da própria contradição de as peças deixarem os pés cobertos pela metade, tendo uma função estética, porém não uma capacidade prática de proteção, ele também é formado pelo ouro - um dos materiais explorados no Brasil e que catalisaram os processos de escravidão e violência racial.

A última investigação que realizei a partir dos sapatos foi a construção da obra *Tamancos de forra*. Na obra, novamente, a ideia de um arquivo é ativado para a sua realização, no entanto, o arquivo mediado pela memória coletiva. Os chamados “tamancos de forra” eram acessórios utilizados pelas negras que conseguiam conquistar sua alforria na Bahia colonial – muitas vezes por trabalharem em regime de “ganho”. Aqui, além dos próprios sapatos – símbolos precários de uma liberdade somente anunciada, mas nunca conseguida em sua plenitude – as plataformas robustas eram utilizadas para dar altura física aos corpos conferindo-lhes uma impressão de imponência e altivez.



Imagem 51 – *Tamancos de forra* - Escultura (açúcar e materiais sintéticos) - 25 x 10 x 13 cm (cada) – 2020

Não à toa, esse tipo de calçado passou a habitar o imaginário urbano das mulheres negras vendedoras de quitutes, sendo um acessório recorrente das conhecidas (genericamente) como “baianas”. No caso específico dessa peça, há uma aproximação das narrativas do imaginário popular que interligam a ideia dos sapatos como um símbolo da conquista pela liberdade de pessoas escravizadas, como já mencionado anteriormente. No entanto, o que diferencia nesse caso é esse desejo pela altivez e por uma produção corporal que cria uma cena, essa na vida real, diferentemente das fotografias de Frederick Douglass, de uma maneira de ser vista.

De tal modo, os “tamancos de forra” constituem, através do vestuário, um arquivo visual e de performance corporal que encarnam a liberdade como algo inerente ao povo negro. Assim, ao apostar na autonomia como uma forma de reação às violências raciais não se purga somente a casa dos terrores da colonização, mas expurga-se a maneira própria de sujeição do corpo perpetrada durante séculos no Brasil.

ESTRELAS FLAMEJANTES EM MANHÃ DE SOL

Vamos, camaradas, é melhor que mudemos de procedimento desde já. A grande noite em que estivemos mergulhados, cumpre que a abalemos e nos livremos dela. O dia novo que já desponta deve encontrar-nos firmes, avisados e resolutos. [...] Deixemos essa Europa que não cessa de falar do homem enquanto o massacra por toda a parte onde o encontra, em todas as esquinas de suas próprias ruas, em todas as esquinas do mundo. (FANON, 1968, p. 271)

Frantz Fanon (1968) faz uma analogia da noite com o processo de submissão que a Europa impôs a diversos povos e nações sob o julgo da colonização. É como se as subjetividades colonizadas estivessem completamente no escuro, mediante uma grande força que suga suas energias vitais. Ao mesmo tempo em que constata esse fato, Fanon conclama para que saíamos do modo europeu de viver, a qual pesquisadores, mais à frente temporalmente, vão denominar de colonialidade. A conclamação realizada por Fanon não é ingênua: a partir do seu ponto de vista martinicano, ele sentiu na pele a discriminação racial e colonial quando foi para a França.

A analogia da noite é retomada por Achille Mbembe (2021) em *Out the dark night: essays on decolonization*. Ali, Mbembe traz fagulhas e possíveis caminhos para que a experiência das pessoas ex-colonizadas não esteja circunscrita somente ao trauma e, mais que isso, aponta para saídas da grande noite. Mbembe assinala a ideia de “passagem” como um movimento que leva da submissão à insurgência, através do estudo de caso da postura sul-africana de “levantar e marchar”. Ele retoma Fanon ao afirmar que o desejo é de *deixar* a Europa e não apenas *deixar de segui-la* porque é por meio de uma caminhada coletiva que será possível a reconstrução de um mundo que não passe pelos parâmetros eurocêntricos como modo de vida e de organização social. Assim sendo,

A questão do desabrochar do mundo – de pertencer ao mundo, habitar o mundo, criar o mundo, ou as condições em que fazemos um mundo e nos constituímos como herdeiros do mundo – está no cerne do pensamento

anticolonial e a noção de descolonização. (MBEMBE, 2021, p. 61, tradução minha)³⁰

Nesse sentido, o que Mbembe, a partir de uma inquietação fanoniana, traz à cena é um desejo irrestrito por uma autonomia não apenas nominal e burocrática (quando as antigas colônias deixam de ser encaradas como tal pela metrópole europeia ou quando mesmo a máquina colonial desembarca de suas geografias locais), mas aquela em que gera uma autonomia do ser em que as inequidades criadas dentro de uma lógica de exploração e pautada no racismo colonial não estejam mais em vigência. Mbembe atesta com isso que as feridas dos processos históricos que acederam a Europa à centro do mundo têm um enraizamento no processo de formação dos sujeitos e esse procedimento perdura ainda hoje devido a um trunfo perverso na maneira como os comportamentos e os modos de ver o mundo se perpetram nas sociedades que sofreram processos de colonização.

“Sair da grande noite”, então, é a própria imagem e metáfora de riscar no chão zonas de fuga para a violência colonial, é falar sua própria verdade em sua própria língua e, para nosso caso,

[...] no solo fértil de suas tradições e de seus imaginários, valendo-se de seu longo passado, elas [as pessoas ex-colonizadas] poderiam, de agora em diante, reproduzir elas mesmas a partir de sua própria história uma ilustração manifesta da história de toda a humanidade (MBEMBE, 2021, p. 224, tradução minha)³¹

Depois de encontrar essas metáforas e os estudos sistemáticos de Fanon e Mbembe, iniciei um processo de pensar na noite como uma paisagem para a composição de algumas obras minhas que tratariam justamente da luta por um processo de autonomia e liberdade por parte da população negra brasileira. No entanto, eu não desejava, assim como em nenhuma outra obra minha, criar uma imagem de literalidade, apostando mais num senso de composição imagética em que o pano de fundo partisse desse repertório e discussão intelectual, mas

³⁰ The question of the disenclosure of the world—of belonging to the world, inhabitation of the world, creation of the world, or the conditions in which we make a world and constitute ourselves as inheritors of the world—is at the heart of anticolonial thought and the notion of decolonization.

³¹ On the loam of their traditions and their imaginaries, drawing on their long past, they could henceforth reproduce within their own history—its-elf a manifest illustration of the history of all of humanity.

que houvesse uma consonância com o que eu já vinha produzindo – inclusive em sintonia com a prática negrarquívista.

Alguns pontos de início foram fundamentais para esse processo de mistura ou simbiose das minhas leituras teóricas e do meu processo poético na criação desses trabalhos. Como falei no ensaio que abre esta tese, nem sempre os conceitos teóricos são definidores das obras que realizo, nem sempre parto objetivamente de uma ideia filosófica para criar um trabalho – muito embora pare no meu imaginário muitas dessas leituras porque é impossível de esquecer-las porque as práticas enquanto artista-pesquisador estão o tempo inteiro se atravessando tanto na forma quanto no conteúdo. A opção por uma “escrita crítica criativa” não é por acaso, assim como leituras conceituais influenciam na minha maneira de construir, ler e narrar as obras. Dito isso, dois arquivos diferentes impactaram e foram os pontos de início para criação da exposição *Estrelas flamejantes em manhã de sol* e dos trabalhos *Chãos de estrelas* e *Sair da grande noite*.

Estrelas flamejantes em manhã de sol foi uma exposição que realizei em 2022 na Alban Galeria, em Salvador, composto basicamente por pinturas. Em termos técnicos, havia uma experimentação dessa linguagem artística através do uso da aquarela, da acrílica, do óleo, do pastel e do nanquim – ampliando tecnicamente o que até então eu havia mostrado em outras exposições individuais passadas. Num delineado conceitual, a mostra tinha como estopim um trecho de um texto do escritor estadunidense James Baldwin, presente no livro *The fire next time*. Copio:

Tente imaginar como você se sentiria se acordasse numa manhã e encontrasse o sol brilhando e todas as estrelas flamejando. Você ficaria com medo porque está fora da ordem da natureza. Qualquer reviravolta no universo é aterrorizante porque ataca profundamente o senso de realidade da pessoa. Pois bem, o homem negro funcionou no mundo do homem branco como uma estrela fixa, como um pilar imóvel: e no momento em que ele se move de seu lugar, o céu e a terra estremecem seus alicerces. (BALDWIN, 1993, p.9, tradução minha)³²

³² Try to imagine how you would feel if you woke up one morning to find the sun shining and all the stars aflame. You would be frightened because it is out of the order of nature. Any upheaval in the universe is terrifying because it so profoundly attacks one's sense of one's own reality. Well, the black man has functioned in the white man's world as a fixed star, as an immovable pillar: and as he moves out of his place, heaven and earth are shaken to their foundations. (BALDWIN, 1993, p.9)

Nessa passagem, Baldwin utiliza, assim como Fanon e Mbembe, a imagem da noite como metáfora para pensar na posição social do homem negro dentro da sociedade contemporânea. O escritor - amplamente conhecido por suas publicações em ficção e não-ficção em torno das questões raciais, de gênero e sexualidade - escreve no texto de onde esse trecho foi extraído uma carta para seu sobrinho, falando sobre questões de racismo e autoestima. Quando li esse trecho, uma carta, portanto, um arquivo de Baldwin, foi impossível não fabular a imagem da noite e do dia justapostos, tendo ao meio a figura de um homem. De tal modo, a partir desse excerto, fiz os primeiros estudos que geraram a obra *Estrelas flamejantes em manhã de sol* em que se vê um homem vestido com roupas formais, descalço, segurando em sua mão uma máscara de sol e, às suas costas, uma cortina que inicia, no topo, em um escuro céu estrelado, e finda, na base com um céu azul salpicado com nuvens brancas. Sob os pés, vê-se um ladrilho e sobre seu rosto encontra-se a sombra dos raios solares pertencentes à máscara.

A posição do personagem principal da figura remete a muitos retratos clássicos da pintura, num estilo que se convencionou a chamar “full-length portrait” (retrato de corpo inteiro), utilizado quando se queria oferecer enobrecimento para a pessoa retratada, colocando-a numa posição de destaque, luxo e altivez ao centro da tela, usualmente, portando adereços, à frente de cenas de interior ou ladeada por objetos, naturezas mortas ou animais.³³

Essa pintura era a peça central da mostra, tanto pela posição escolhida para sua exposição quanto pelo tamanho em grande dimensão, tendo 2 metros e 30 centímetros de altura, deixando a pessoa retrata maior que o tamanho natural. Levantada do chão e caracterizada por essa verticalidade, a pintura trazia uma sensação de grandiosidade para o público. Ela serve como uma espécie de tratado pois conjuga diversos elementos carregados de simbologias e referências anotadas ao longo de sua composição.

³³ Existem diversos livros sobre a temática do retrato. Para mim, o livro do início do século XX, *The art of portrait painting* (1905), escrito por John Collier, continua sendo o mais curioso. Apesar da sua abordagem elitista e eurocêntrica (embora reconheça a arte feita no Egito, por exemplo, como definidora da técnica do retrato), é um livro sobre retrato composto por um artista retratista.



Imagem 52 – *Estrelas flamejantes em manhã de sol* – Acrílica sobre tela 230 x 140 cm – 2022

Primeiro, há essa cortina que induz a pensar em um cenário teatral e artificial que vai da noite (cima) para baixo (dia). Onde está a noite, o homem ergue um sol – propondo essa mudança da ordem natural que o Baldwin cita na carta. Essa relação cima/baixo também acontece porque a parte do topo está relacionado com a capacidade de fabulação e a parte de baixo, por causa dos pés descalços e bem aterrados ao chão, à realidade que puxa e ainda põe em xeque a cidadania/autonomia negra. O homem, embora vestido de maneira elegante, permanece descalço. Aqui há uma conexão com toda a minha pesquisa sobre o calçado como esse símbolo precário de cidadania negra. Os

pés repousam sobre um ladrilho que tem uma forma de rosa dos ventos – numa tentativa de apontar ao desejo de determinar o caminho sobre o seu próprio destino a caminho da saída da grande noite.

O sol que aparece na pintura tem uma história curiosa pois é uma variação de uma escultura do chamado *Rei Sol*, Luís XIV da França. Aqui a máscara adquire feições negras, desde os lábios, o nariz até o cabelo trançado. A ideia de um homem segurando um sol também alude a uma tomada de poder. Mas, um poder que também não foi alcançado completamente – por isso a máscara ainda cobre uma parte do rosto gerando uma sombra, um eclipse. A cor do terno tem a ver com os tons que muitas vezes o céu adquire no crepúsculo. A imagem, desse modo, acontece num tempo em algo que ainda não aconteceu, mas que está próximo de acontecer – isso fica explícito pela imagem temporal de não ser nem dia e nem noite ainda.

Outra pintura que também participou dessa exposição e que possuía interlocução com a imagem metafórica da luz e da escuridão, do dia e da noite, é *Leva na garganta uma ferida acesa*. Na tela, a figura central, um homem, carrega em sua mão uma palmatória de prata com uma vela acesa. Essa fonte de luz gera um desenho dramático em seu rosto, acentuando a sua feição. Seu corpo está imerso num campo noturno de girassóis, que reagem à luz da vela em sua mão. A região do fogo do objeto está concentrada na região da garganta e se dissipa para o resto da tela. A garganta é a caverna de onde sai a nossa voz e a projeta para o mundo. Então, nesse caso, o ato de falar do homem negro seria como uma espécie de ponto de luz numa escuridão. O que acontece quando o homem negro aquece a sua garganta e ressona sua voz em meio a escuridão? Aqui, o que está em jogo é uma outra paisagem conceitual, já explanada anteriormente, sobre a criação de uma linguagem própria capaz de nos fazer descrever a nossa história e a história da humanidade do nosso próprio modo.



Imagem 53 – *Leva na garganta uma ferida acesa* – Acrílica sobre tela – 140 x 200 cm – 2022

Novamente, faço a opção por uma tela em grande dimensão, com o objetivo de permitir ao público uma imersão na cena construída. O homem parece nos conduzir, em meio à essa plantação de girassóis, a uma fuga da escuridão. No céu, ao fundo, a parte mais iluminada perto das montanhas, também anuncia a chegada da aurora, a proximidade da limpidez e da quentura das nossas vozes.

Nesses dois retratos, o modelo representado é um amigo da graduação, outro pesquisador que tem seguido o caminho do conhecimento e da educação como estratégias de mudança social e racial, Julio César Sanches. A escolha pelos modelos das minhas pinturas recentes não é em vão. Usualmente, são amigos e pessoas do meu convívio social, geralmente, homens negros. A minha proposta é a criação de um grande arquivo afetivo por meio desses retratos, no entanto, se distanciando de uma lógica meramente reprodutiva do retrato e aproximando, como Douglass, de uma função política do retrato. Nesse sentido, novamente, arte, arquivo (agora através da criação de um e não da implosão de outros de origem racista) e subjetividades se cruzam nesse grande projeto negrarquívístico. O que diferencia agora, no entanto, é esse desejo narrativo das obras pela liberdade, pela autonomia e por criações de zonas que permitem uma

fuga de uma representação cristalizada pautada numa ideia essencialista de identidade.

Em duas outras obras esse ensejo conceitual e político fica ainda mais explícito. Ambas ainda usam a metáfora da noite como estratégia de composição artística e por isso estão reunidas nesse guarda-chuva capitular. *Chão de estrelas* e *Sair da grande noite* são dois trabalhos realizados em vídeo, portanto, se valem das técnicas audiovisuais para a elaboração de um outro tipo de fruição do público.

Em *Sair da grande noite* (2023) vê-se na praia um homem que carrega um espelho circular e nele está refletido o vai-e-vem das ondas do Oceano Atlântico. Vestido de branco e usando um lenço que tremula sobre o vento intenso do mar, o homem se movimenta na areia da praia, quase sempre encarando o público espectador, como quem o chama para adentrar naquela atmosfera. *Sair da grande noite* é uma espécie de prelúdio para *Chão de estrelas* pois se concentra numa relação próxima com as águas salgadas, com as cheganças que geraram a diáspora negra, como discutimos no ensaio *Travessia*.



Imagem 54 – *Sair da grande noite* – Vídeo em 4k – 3'15'' – 2023

A atmosfera melancólica das composições imagéticas em *Sair da grande noite* fica ainda mais acentuada pela opção da trilha sonora, em que se ouve o barulho da água, do vento e, em dado momento, um coro com vozes e respirações. O vídeo se torna mais uma obra de sensações audiovisuais do que

necessariamente um filme narrativo, apostando na performance corporal do bailarino Sebastião Abreu e na iluminação dramática obtida com luz artificial na Praia da Paciência em Salvador. O espelho, na obra, serve como essa tentativa de encontrar a luz da saída e da fuga no mar, cuja travessia em linha reta possibilitaria um retorno à costa atlântica africana.

Na cena final do vídeo, o *performer* cava com as mãos buracos na areia da praia e logo em seguida acende velas dentro desses espaços. As luzes das velas, em diferentes posições, formam, de maneira alusiva, a constelação do Cruzeiro do Sul. Essa constelação tem como característica principal ser vista apenas na parte sul do mundo, abaixo da linha do Equador. Essa é uma imagem que eu tenho usado em alguns trabalhos – de forma literal ou não – para ressaltar, novamente, uma posição que delimita o Sul como espaço autêntico de vida e de pensamento. A constelação do Cruzeiro do Sul, apesar de seu uso dúbio, tanto pelas navegações dos barcos portugueses, que tinham, portanto, a consciência da proximidade com a parte sul do mundo, quanto pela possibilidade de orientação nas possíveis fugas de cativo. Acender uma constelação na areia é também inverter a lógica do natural, em que do chão se faz céu, tal qual James Baldwin aludiu na carta ao seu sobrinho. O chão brilhar também tem a ver com o processo de exploração da mineração, cujas pedras preciosas e o ouro extraídos abaixo dos pés de muitas pessoas pretas escravizadas faziam acreditar na fusão entre terra e céu, entre prisão e libertação, entre sonho e realidade.



Imagem 55 – Frame de *Sair da grande noite*

Já *Chão de estrelas* possui uma narrativa audiovisual mais complexa. O primeiro dado da obra é temporal e climático/atmosférico, pois está situada no entardecer de um dia e no amanhecer de outro. Novamente, coloco no centro o tempo e a metáfora da duração do dia como fundamentais na composição poética das obras. *Chão de estrelas* parte de ditados e memórias populares da região da Chapada Diamantina, na Bahia, relacionadas com a escravidão e estratégias utilizadas pelas pessoas escravizadas para conseguirem sua libertação da servidão.

Quando da primeira visita de pesquisa para a composição da obra, ouvi uma mulher falar que “fulana tinha lavado a jega”. Também essa era uma expressão idiomática usada pela minha mãe, no caso dela, falava “lavou a égua”. Com a pequena variação animalésca, ambas as expressões estão vinculadas com a imagem de alguém que teve sorte ou que teve sucesso em alguma tarefa desempenhada, alguém que estava numa posição de completa vantagem e conseguiu obter um êxito retumbante.

Na região da Chapada Diamantina, há uma memória local em que essa expressão surgiu em decorrência de ser no momento de lavagem dos equinos que os escravizados resgatavam nos pelos e crinas dos animais pequenas quantidades de ouro que escondiam durante o processo de mineração do ouro e das pedras preciosas. Fui atrás de possíveis fontes “oficiais” que atestassem essa narrativa, mas, não encontrei. E a minha busca por essa “comprovação” tinha como objetivo tentar lastrear alguma verdade arquivística nesse ditado popular. Foi, então, que comecei a raciocinar que não interessava a dimensão de realidade ou ficção contida na narrativa popular e sim no imaginário que o criou e que o tornou tão eficaz ao ponto de isso ter resistido ao tempo e ainda hoje ser possível de ser ouvido na Chapada Diamantina (e no Recôncavo, no caso da minha mãe).

Foi dessa expressão que comecei a fazer os primeiros esboços que deram origem ao roteiro de *Chão de estrelas*, em 2021. Nesse mesmo ano, eu realizei um projeto e fui lareado com a Bolsa ZUM de Fotografia do Instituto Moreira Salles. A obra só veio a ser finalizada em 2022, depois de ter sido gravada no mês de junho na cidade de Mucugê, Bahia.

No vídeo, num primeiro momento, vemos enquadramentos aéreos dos grandes paredões que foram a Chapada Diamantina num final de tarde. Aos

poucos esse enquadramento vai se fechando, até que conseguimos avistar um tecido azul que tremula na cabeça de um homem vestido com uma indumentária completa branca que conduz um cavalo no meio das pedras e vegetações. Aos poucos, o ângulo se aproxima ainda mais, dando conta de que essa condução do animal não é uma condução pacífica. Há uma espécie de embate entre o homem que manipula o cavalo e o próprio animal, que numa certa altura deixa de obedecer aos comandos do condutor.



Imagem 56 – Frame de *Chão de estrelas* – Vídeo 4k – 8'10''- 2022

Com outra luz, matina, o mesmo homem aparece à beira do rio conduzindo o cavalo para dentro d'água. Ali, inicia um processo de interação e banho no animal utilizando para isso uma cuia feita de cabaça. Depois de limpo, o *take* corta para o homem de costas, que retira o seu lenço azul e lava a sua cabeça e rosto. É aí que ele revela os seus dentes cravejados de ouro. Esse é o momento ápice dessa primeira parte do trabalho pois tudo se encaminha para esse momento de revelação do motivo pelo qual ele estava cruzando toda aquela imensidão natural. Na cena específica em que o personagem mostra toda a sua arcada dentária cravada de ouro, ele se põe de frente para a câmera como um espelho, um espelho que não é visto pelo público, ele está apenas implícito na imagem, como se a audiência o segurasse em suas mãos para que ele se visse ao mesmo tempo em que se exibisse.



Imagem 57 – Frame de *Chão de estrelas* – Vídeo 4k – 8'10''- 2022

Logo em seguida dessa cena, a câmera passeia por uma lagoa em que se vê vários homens repetindo um gestual típico da garimpagem. Só que em vez de bateias eles portam espelhos circulares em suas mãos. Eles realizam movimento circulares e jogam água dentro das bateias espelhadas, como se estivessem tentando encontrar ali alguma preciosidade. Nesse momento aparece uma força coletiva e comunitária em torno dessa atividade: a garimpagem e a mineração. O meu ensejo em tornar essa cena uma atividade coletiva é precisamente para tratar sobre como essa é uma memória encravada na história da população negra da região da Chapada Diamantina, onde os processos de escravidão foram igualmente cruéis, tanto quanto os que aconteciam na região da costa da Bahia, onde havia o cultivo do açúcar, do fumo e do cacau.



Imagem 58 – Frame de *Chão de estrelas* – Vídeo 4k – 8'10''- 2022

Na última cena que compõe o vídeo, vê-se um homem que pega em sua bateia, essa real, formada com palha, retira do fundo do rio, com um forte reflexo em seu rosto, duas dentaduras de ouro. Logo em seguida, o enquadramento da câmera centraliza-o trabalhando na beira do rio e segue um voo livre que revela toda a extensão da nascente do Rio Paraguaçu e enquadrando as montanhas do início do vídeo.



Imagem 59 – Frame de *Chão de estrelas* – Vídeo 4k – 8'10''- 2022

Algumas questões conceituais são importantes de serem discutidas depois dessa primeira esmiuçada no roteiro de *Chão de estrelas*. A primeira delas é o nome do trabalho, que tenta dar conta de criar uma imagem mental de uma região em que brotava ouro e pedras preciosas, cuja a quantidade e o brilho faziam-se assemelhar a estrelas caídas ao chão. De tal modo, me parecia interessante esse nome pois ele inverte a ordem lógica da natureza, em que as estrelas deixam de estar apenas sobre as nossas cabeças para estarem sobre nossos pés.

O cavalo nunca é montado pelo homem – algo que fica na expectativa do público, já que a montagem do cavalo é uma imagem de poder tão incensada pela História da Arte Ocidental quanto os retratos clássicos, seja na pintura ou em esculturas monumentais. Porém, o desejo para que esse cavalo fosse somente conduzido e não montado parte, novamente, de uma imagem de alguém que está perto da conquista de uma posição de autonomia e que ainda não conquistou completamente. Esse entre-lugar entre tomada de consciência e tomada de poder é uma zona que me interessa intensamente em muitos dos meus trabalhos porque nem sempre a autoconsciência da violência elimina-a completamente da convivência dos indivíduos.

Outra imagem fundamental para discutirmos é sobre trabalho. Na imagem coletiva em que os homens trabalham com suas bateias-espelhos há uma composição que se assemelha a algumas imagens produzidas pelo Modernismo brasileiro, que colocava quase que exclusivamente os homens negros numa situação de trabalho em lavouras de café (como em pinturas de Portinari) ou mulheres negras como desformes, exageradas e animais (como na tela *A negra*, de Tarsila do Amaral). Esse imaginário que associou negritude e trabalho/escavidão foi produzido na História da Artes quase que em sua totalidade por artistas brancos e das elites brasileiras. Por isso, o meu interesse em utilizar imagens em trabalhos artísticos parte, também, de uma proposta de gerar uma torsão no sentido de trabalho. Trabalhar, em *Chão de estrelas*, não é um serviço feito para o senhor. Aqueles homens estão tentando encontrar no gesto do garimpo a sua própria imagem refletida nos espelhos, quero dizer, garimpar no vídeo está vinculado a um gesto que não repete o repertório de exploração esperado pelas elites brancas. O gesto de trabalho, nesse caso, é

uma tentativa de garimpar a memória que os liberta do cativeiro da história afogada no Atlântico e nos rios da Chapada.

Uma ligação possível com o vídeo *Sair da grande noite* está circunscrita no objeto espelho. Se em *Sair da grande noite* a imagem que se reflete do Atlântico é completamente límpida, em *Chão de estrelas* os homens nunca conseguem ver o seu reflexo com nitidez. O reflexo sempre está tomado e borrado pelas águas do rio. Essa é uma analogia que criei entre a certeza da travessia e suas dores e a instabilidade e dificuldade em encontrar resquícios, arquivos, exemplos e indícios de uma árvore genealógica que permitam ligar os todos os pontos e aparar as arestas da história da negritude no Brasil.



Imagem 60 – Frame de *Chão de estrelas* – Vídeo 4k – 8'10''- 2022

Essa imagem do garimpo como uma tentativa de tornar límpida uma memória ancestral fica ainda mais intensificada quando a imagem final do filme mostra o encontro das dentaduras de ouro do personagem que conduz o cavalo. Os dentes, aqui, servem a um conceito de liberdade e autonomia. O sorriso, representado pelos dentes, é a própria luz reluzida que conduz à uma saída da grande noite.

Os dentes de ouro estão presentes na cultura negra urbana nos Estados Unidos por meio do uso de muitos artistas da cultura hip hop, como Nelly, que em 2005 divulgou a música e o clipe de *Grillz* (como é chamado objeto na cultura

do rap estadunidense)³⁴. No Brasil, embora não tenhamos a mesma tradição de uso do *grillz*, rappers como Baco Exu do Blues apontam o uso das joias de ouro como uma maneira de fugir da chaga histórica que associa a masculinidade negra à pobreza e à miserabilidade. Na canção *Autoestima*, o cantor baiano escreve: “Diamantes nas correntes pra ofuscar nossa dor/Cravejamos nosso sorriso, não vão ver nossa dor”. Aqui, como em *Chão de estrelas*, os metais são substituídos: deixam-se os metais enferrujados dos grilhões e apresenta-se o ouro das pepitas contrabandeadas com vistas a conquistar a alforria.

Outro objeto utilizado no vídeo, o *durag*, também faz referência às culturas negras urbanas. Inspirado nos antigos lenços das mulheres e homens escravizados usados nas lavouras de cana-de-açúcar e algodão, o *durag* se tornou símbolo da resistência cultural aos processos de branqueamento estético. Em *Chão de estrelas*, contudo, ele surge numa versão mais alongada e chamativa, que alude mais a uma vela de barco, novamente apontando para a travessia como uma imagem importante para entendermos a diáspora e suas nódoas históricas.

E é justamente esse véu/vela de barco que tremula com o movimento do vento à beira do mar ou nas margens dos rios que também conecta *Chão de estrelas* e *Sair da grande noite*. A imagem de carregar uma vela de barco na cabeça é a mesma que me movimenta a pensar que esse é um acessório capaz de representar uma fuga. Seria essa vela, com os ventos de Yansã e as águas salgadas de Yemanjá, que nos conduziria em busca desse sol, que desponta no horizonte e que, ao nascer, nos mostrará aqueles raios âmbar que apontam para Guiné.

³⁴ Para entender sobre o estilo de rap chamado de “gangstar rap” e suas implicações com as questões de gênero e raça, ver SANTOS, 2019.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Aroldo de. **Recôncavo da Bahia**: estudo de geografia regional. Revista da USP, n. 1, São Paulo, 1950.
- BÁEZ, Fernando. **A história da destruição cultural da América Latina**: da conquista à globalização. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2010
- BALDWIN, James. **The fire next time**. New York: Vintage International Books, 1993.
- BATCHELOR, David. **Chromophobia**. Londres: Reaktion Books, 2000.
- BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**. Quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, Judith. **Vida precária**: os poderes do luto e da violência. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019
- COLLIER, John. **The art of portrait painting**. Londres: Cassel and Company, 1905
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagem-arquivo ou imagem-aparência. In: **Imagens apesar de tudo**. Trad. V. Brito e J. P. Cachopo. Lisboa: KKYM, p. 119-154, 2012
- DOUGLASS, Frederick. **Autobiografia de um escravo**. São Paulo: Vestígio, 2021
- DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e eurocentrismo. In: **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. LANDER, Edgardo (org.). Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lander/pt/lander.html>> Acesso em: 6 jun. 20.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e História: em busca de uma historiografia performativa. In: **Pelas Vias da Dúvida** – segundo encontro de pesquisadores dos programas de pós-graduação em artes do Estado do Rio de Janeiro realizado no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, RJ, Livia Flores (Org.) Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes UFRJ, 2012.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. 13º ed. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2019.

FOSTER, Hal. **An archival impulse**. October 110, p. 3-22, 2004

FREYRE, Gilberto. 2006. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51. ed. São Paulo: Editora Global.

GATES JR., Henry Louis. Frederick Douglass's Camera Obscura: Representing the Antislave "Clothed and in Their Own Form". In. **Critical Inquiry**, vol. 42. No. 1, Chicago: The University of Chicago, 2015, p. 31-60.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOMES, Laurentino. **Escravidão**: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmeiros. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

GOUVEIA, Anneza Tourinho de Almeida. **Um olhar sobre o bairro**: aspectos do Cabula e suas relações com a Cidade de Salvador. Dissertação apresentada ao Pós-Graduação em Geografia, Instituto de Geociências, Universidade Federal da Bahia, 2010.

HARRIS, Angela P. Compassion and Critique. In. **Columbia Journal of Race and Law**, Vol. 1, Issue 3 (July 2012), p. 326-352

HARTMAN, Saidiya. Tempo da escravidão. In. **Periódicus**, Salvador, n. 14, v.1, nov.2020-abr.2021. p 243-262

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista ECO-Pós**, v. 23, n. 3, p. 12–33, 24 dez. 2020. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640/pdf>. Acessado em: 02 mar. 2023.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos**: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais. São Paulo: Ed. Fósforo, 2022.

IPAC-BA. **Inventário de proteção do acervo cultural**; monumentos e sítios do Recôncavo, I parte, 2ª. ed. Salvador, 1982.

JAPIASSU, Hilton. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

JESUS, Maria Carolina de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 10 a. Ed. São Paulo: Ática, 2014.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** – Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

LÉVI-STRAUSS, C. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do rosário do jatobá**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MOTEN, Fred. A resistência do objeto: o grito da tia Hester. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, 2020, p. 14-43. Disponível em https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27542/pdf, acessado em 01 de mar 2023.

MUAZE, Mariana. O Vale do Paraíba e a dinâmica Imperial. In: **Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense - fase III**. Rio de Janeiro: INEPAC/ Instituto Cidade Viva, 2011, v.3, p. 293-340.

MUNANGA, Kabengele. **Teoria social e relações raciais no Brasil contemporâneo**. Cadernos Penesb, n. 12, p. 169-203, 2010 Tradução . . Disponível em: biblio.fflch.usp.br/Munanga_K_TeoriaSocialERelacoesRaciaisNoBrasilContemporaneo.pdf. Acesso em: 01 dez. 2022.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras: Relações raciais, quilombos e movimentos**. Org.: Alex Ratts. 1a Ed, Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, n. 10, dez. 1993, p. 7-28.

NOVAIS, Fernando; SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. v. 3, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PINHO, Osmundo. **O mundo negro: hermenêutica da reafrikanização em Salvador**. Curitiba: Progressiva, 2010.

PINHO, Wanderley. **História de um engenho do Recôncavo: Matoim, Novo Caboto, Freguesia: 1552-1944**. 2ª. ed., São Paulo: Ed. Nacional, 1982.

PORTELA, Antonio Carlos de Almeida. **Impressões monistas: construindo percursos entre Arte e Espiritualidade**. / Antonio Carlos de Almeida Portela. -- Salvador, 2018.

QUERINO, Manoel. **A arte culinária na Bahia**. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1957

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina. In: **Anuário Mariateguiano**. Lima: Amatua, v. 9, n. 9, 1997
_____. Don Quijote y los molinos de viento en América Latina. **Revista Electrónica de Estudios Latinoamericanos**, Buenos Aires, v. 4, n. 14, enero/marzo 2005.

REIS, João José. **Ganhadores**: a greve negra de 1857 na Bahia. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROBINSON, Cedric. **Black Marxism**: The Making of the Black Radical Tradition. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000.

SANTOS, B. de S. **Epistemologies of the South**: Justice Against Epistemicide. Boulder: Paradigm Publishers, 2014.

SANTOS, Daniel dos. **Como fabricar um gangsta**: masculinidades negras nos videoclipes de Jay-Z e 50 cent. Salvador: Ed. Devires, 2019

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política, 2019.

SCHWARCZ, L. M. e GOMES, F. dos S. **Dicionário da escravidão e liberdade – 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. 1993. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870 – 1930. São Paulo: Companhia das Letras.

TWINE, France Winddance. **A White Side of Black Britain**: Interracial Intimacy and Racial Literacy. Durham, N.C.: Duke University Press, 2010

ANEXOS

Lista de vídeos autorais com links

Açúcar sobre capela: <https://www.youtube.com/watch?v=tul0eeUhJ6o>

Ao rés do chão: <https://youtu.be/ON47h5kqudq>

Apagamento #1 (Cabula): <https://www.youtube.com/watch?v=hXrPw8Qsp3A>

Chão de estrelas: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUAX56VbECY>

O sol nasce por Guiné: <https://www.youtube.com/watch?v=KdeeOXMBgM>

Passar em Branco: <https://www.youtube.com/watch?v=NY7rKQsrwY4>

Refino #2: <https://youtu.be/ON47h5kqudq>

Refino #3: <https://www.youtube.com/watch?v=uZI9fC1EZB4&feature=youtu.be>

Refino #4: <https://www.youtube.com/watch?v=HqiBre1RMSM&feature=youtu.be>

Sair da grande noite: <https://youtu.be/8JidmoTh58l>

Disputas do real: representação e ficção em imagens da história

Originalmente publicado em Revista de Fotografia Zum

Disponível em <https://revistazum.com.br/nao-categorizado/disputas-do-real/>

Como as imagens de representação do cotidiano de um lugar permanecem no tempo e atravessam séculos desde a sua produção até a contemporaneidade? Por que essas figuras são tomadas como um verdadeiro “retrato” do que era aquele lugar há, pelo menos, dois séculos? Isso acontece porque essas imagens resistiram ao tempo ou porque a posição de quem executou essas obras era a de quem controlava/controla as narrativas? Essas são perguntas que constantemente aparecem nos debates sobre a representação do Brasil, principalmente no século 19. As chamadas “brasilianas”, produzidas com vistas a retratar o cotidiano de um lugar que possuía diferenças ontológicas em relação à Europa daquele período, tinham como principais produtores-artistas os chamados “viajantes europeus”. Essas imagens permaneceram no tempo e ainda hoje são amplamente utilizadas em livros didáticos, diante do discurso que as dotou de um “efeito de realidade”. Esse conjunto iconográfico, que talvez hoje seja lido sob um guarda-chuva de um método do que viríamos a conhecer como “etnografia”, tem na outridade o seu dado fundante. É precisamente acionando categorias do exotismo e da não-europeidade que essas obras possuem uma efetividade em construir uma imagem de um determinado tipo de Brasil.

Ora, se essas obras foram produzidas por artistas, também carregam consigo não somente dados que poderiam ser considerados como históricos, mas também a subjetividade de quem as criou. É na impossibilidade de refletir a realidade que essas imagens se constroem, embora seja na crença de que elas são reais que a sua ressonância tem espaço até hoje. Quando analisamos detidamente as ditas “brasilianas” percebemos que elas são contraditórias. Muitas vezes pessoas retratadas estão sempre numa situação de placidez, limpeza e organização no espaço registrado pelo artista, mesmo estando em uma condição de extrema violência, subnutrição e maus tratos.

Nessa fotografia do Marc Ferrez datada de 1882 e realizada numa fazenda de café no Vale do Paraíba essa construção de uma cena para a fotografia fica

explícita. A maneira como as pessoas estão dispostas, mesmo que num cotidiano de trabalho intenso, nos dá a entender um cenário de extrema estruturação, asseio e ordem. No canto inferior direito, um homem vestido ergue o seu braço como quem lidera aquele grupo de pessoas que, sem reclamações, continuam em seu labor. Esse registro, quando lido dentro do seu contexto histórico, deixa ainda mais evidente o seu objetivo de manutenção de uma determinada ordem social. Porque, se por um lado estava perto o fim officioso da escravidão, que aconteceria em 1888, as pessoas africanas e brasileiras escravizadas continuavam sendo a mão de obra a ser explorada no trato do campo. Vale lembrar que o tráfico de pessoas já havia sido proibido através da Lei Eusébio de Queiroz em 1850 – mesmo sendo uma lei sem completa efetividade. Somando a esses fatores sociais, o fotógrafo opta por não realizar sobreposições dos “elementos” retratos, tentando deixar em evidência a relação figura-fundo e reforçando ainda mais uma ideia de controle, agora pela visualidade fotográfica.

Aqui nesse exemplo, a violência está intrinsecamente ligada à manutenção de um sistema de exploração econômica pautada na servidão. A fotografia, nesse caso, não é meramente um retrato daquela realidade e sim uma construção de uma realidade. O que nos leva a entender que a arte também pode ser utilizada como uma cristalizadora de determinados contextos sociais e históricos, além de pensar também que a própria posição social de quem fotografa importa nesse fluxo de representações e reforço (ou quebra) de imaginários sociais. As imagens produzidas por Ferrez e outros artistas desse período nos fazem pensar que a imagem também é um espaço de disputa.

Tendo em vista que muitas dessas figuras históricas passam por aquilo que hoje conhecemos como uma prática etnográfica – que muitas vezes recorrem a métodos que acabam por tornar exótico determinado grupo social esmiuçado – como ser um artista contemporâneo que tem na história e na memória seus espaços de pesquisa, mas sem utilizar ou reforçar estratégias que reiteram as desigualdades? É possível tratar artisticamente narrativas da história sem passar necessariamente por um viés da representação do Outro?

Em 1986 o fotógrafo Sebastião Salgado capturou fotografias que mostravam um amontoado de pessoas na região de Serra Pelada, no estado do Pará, numa busca incessante pelo enriquecimento através da mineração do ouro. As imagens produzidas por Salgado tiveram ressonância não somente pela sua dimensão visual – que ora exploram as paisagens repletas de pessoas que freneticamente transitam entre rochas e estruturas humanas, ora o retrato de trabalhadores completamente cobertos pela sujeira dos dejetos da mineração – mas também pela camada de um tempo histórico em que o desejo de mobilidade social encontrava no brilho do ouro uma esperança.

Serra Pelada se tornou o epicentro da mineração após um longo hiato entre a década de 1980 e o processo de exploração de metais e pedras preciosas nos séculos 17 e 18 no Brasil com a utilização, assim como nos ciclos do açúcar e do café, da mão de obra de pessoas africanas escravizadas e seus descendentes. Embora sejam narrativas separadas por séculos, em que há, obviamente, uma maior acessibilidade técnica de registro com a fotografia e também a existência de um regime de trabalho que, embora extenuante, não esteja mais sob a égide de uma escravidão colonial-imperial, a esperança por um tipo de libertação é o que conecta as histórias das pessoas em Serra Pelada e em muitas minas coloniais.

A posição de poder de Sebastião Salgado – como um fotógrafo que, conforme relatos do próprio, tinha uma distinção social e de aparência (e racial, há que se ponderar) em relação às pessoas que trabalhavam em condições precárias em Serra Pelada – o posiciona num lugar de olhar o Outro. A busca por imagens de um lugar em que muitas das éticas sociais e dos Direitos Humanos eram postas em xeque é um dos fatores que levaram Salgado a lutar para conseguir a concessão do governo para fazer os registros de Serra Pelada. Mas o sucesso de sua série, a despeito de toda a visualidade finamente construída pelo artista, reside justamente no fato do exotismo construído em torno daquele lugar e daquelas pessoas, que migraram de diversas regiões para tentar a sorte. Embora a dimensão da questão ambiental, como é sabido, também tenha espaço de discussão nessa série.

Ou seja, aqui Ferrez e Salgado – mesmo com diferentes objetivos iniciais e artísticos – pautam os seus olhares na distinção entre o propositor-artista e o Outro, exótico, inferiorizado socialmente, permitindo realizar uma diferenciação radical de uma audiência muitas vezes privilegiada social e racialmente. Então, cabe retomar o sentido da indagação que escrevi anteriormente: é possível realizar uma arte que tenha vínculo com a história e que não necessariamente tenha que construir uma representação do Outro?

Foi pensando nessas questões, mesmo sem a necessidade categórica de as responder ou de tentar resolver essa complexidade, que comecei a investigar a história da mineração no período colonial brasileiro, tentando entender não somente as narrativas sobre a exploração do trabalho, mas também possibilidades de burlar os sistemas que muitas vezes fadavam as pessoas escravizadas à morte. Para realizar tal feito, levando em consideração que muitas vezes as representações iconográficas estão circunscritas dentro de amarras do poder de quem pode gerá-las, tenho tentado encontrar rotas de fuga a essas imagens.

Além de uma pesquisa histórica, foi necessário entender os imaginários que formavam essas narrativas. Então, para o projeto da Bolsa ZUM, intitulado Chão de estrelas, a minha proposta é imergir em ditados populares que supostamente estariam ligados a práticas “ilegais” de pessoas escravizadas para conseguir a sua própria liberdade no período da escravidão oficial. Sem procurar saber se esses ditados são verdadeiros ou não, me interessa mais pensar nos imaginários que formaram essas expressões populares. Tomemos por exemplo o ditado “lavou a égua”. Em muitos dizeres populares essa é uma expressão que está atribuída ao fato de algumas pessoas escravizadas esconderem nos pelos ou crinas de equinos pequenas pepitas de ouro, recuperadas na hora da lavagem dos animais em fontes e rios.

O projeto visa imergir nessas expressões, no entanto, sem o objetivo de criar uma ilustração para elas. As obras decorrentes delas serão na verdade essa ressonância no agora. São cenas nunca registradas oficialmente em termos de iconografia, mas que através de um imaginário social coletivo e autônomo também resistiram até a contemporaneidade. Como tal, serão processadas

dentro de uma lógica da atualidade. Assim, na imagem produzida para o projeto Chão de estrelas, um homem com os dentes completamente cobertos de ouro conduz um cavalo por entre as rochas da Chapada Diamantina na Bahia, não numa situação de servidão, mas sim de controle sobre sua própria realidade e imagética. Ou seja, a alternativa que encontrei para narrar essas expressões que supostamente advieram de fatos cotidianos não é tentando cristalizar uma ilustração sobre ela e sim criando uma ficção que nos permite pensar nos lugares sociais que as pessoas negras ocupam neste momento. É um esforço de se distanciar de um requisito etnográfico e apostar numa imaginação coletiva e ficcional como um campo de disputa de narrativas. Porque, afinal, as imagens que muitas vezes foram tomadas como dado histórico são elas próprias uma ficção visual. ///

Imagens dos storyboards dos filmes “Chão de estrelas” e “Sair da grande noite”, respectivamente







