



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**LUCY CRISTINA OSTETTO**

**POTÊNCIA NEGRA-ENUNCIADORA NA ESTÉTICA DECOLONIAL  
DE ROSANA PAULINO**

**FLORIANÓPOLIS  
2020**

**LUCY CRISTINA OSTETTO**

**POTÊNCIA NEGRA-ENUNCIADORA NA ESTÉTICA DECOLONIAL  
DE ROSANA PAULINO**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Doutora em História.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Maria Bernardete Ramos Flores

FLORIANÓPOLIS

2020

**Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,**  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

OSTETTO, Lucy Cristina  
Potência negra enunciadora na estética Decolonial de Rosana  
Paulino / Lucy Cristina Ostetto;  
orientador, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Bernardete Ramos Flores, 2020.  
221 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina,  
Centro de Filosofia e Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História,  
Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. História. 2. Rosana Paulino. 3. Estéticas e poéticas  
decoloniais. 4. Des-montagens. 5. Atlas  
negra-atlântico. I. Ramos Flores, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Bernardete .  
II. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Lucy Cristina Ostetto

**Potência negra enunciativa na estética Decolonial de Rosana Paulino**

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.<sup>a</sup> Fernanda da Silva Lima, Dr.<sup>a</sup>.  
Universidade do Extremo sul Catarinense/PPGD

Prof.<sup>a</sup> Susan Aparecida de Oliveira, Dr.<sup>a</sup>.  
Universidade Federal de Santa Catarina/PPGL

Prof.<sup>a</sup> Sabrina Fernandes Melo, Dr.<sup>a</sup>.  
Universidade Federal da Paraíba/PPGA

Prof.<sup>a</sup> Ana Maria Marques, Dr.<sup>a</sup>.  
Universidade Federal do Mato Grosso/PPGH

Prof.<sup>a</sup> Joana Maria Pedro, Dr.<sup>a</sup>.  
Universidade Federal de Santa Catarina/PPGH (suplente)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutora em História.

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Fábio Augusto Morales Soares Coordenador do Programa

\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Bernardete Ramos Flores Orientadora

[Florianópolis], [16] de [abril] de [2020]

**Tese submetida ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do grau de Doutora em História.**

**Orientadora:** Professora Doutora Maria Bernardete Ramos Flores

**Linha de pesquisa:** História da historiografia, Arte, Memória e Patrimônio

**Capa:** obra da série *Paraíso Tropical*, de Rosana Paulino, Colagem e acrílica sobre papel. 49,5 x 34,5 cm - 2014. Fonte: website da artista.

**Folha de rosto:** obra *Sem título*, de Rosana Paulino, Impressão sobre tecido, ponta seca e costura. 58,0 x 89,5 cm - 2016. Fonte: website da artista.

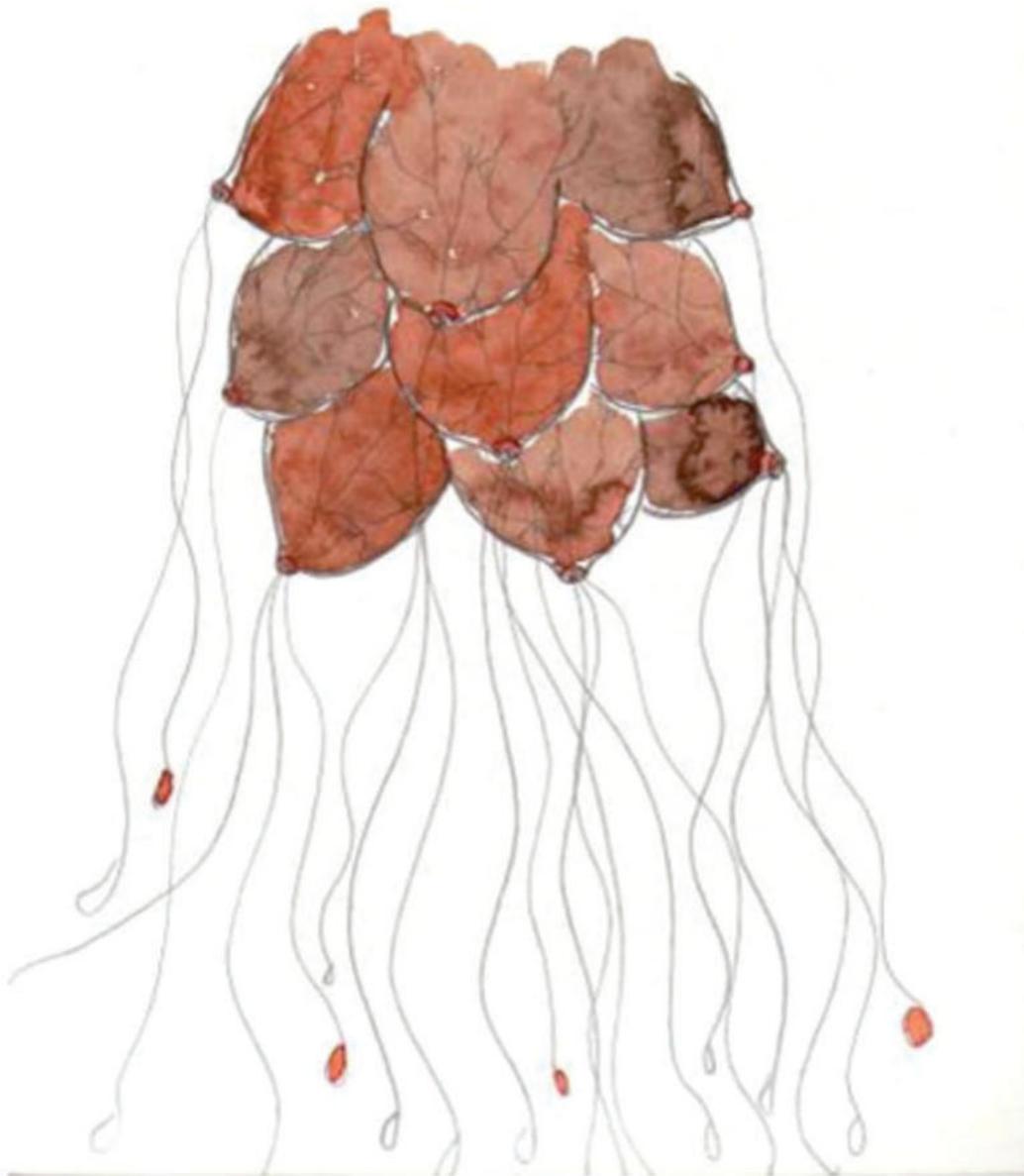
**Arte da capa e Diagramação:** Rafaela Ribeiro Pereira.

**Imagem:** detalhe do projeto *Assentamento(s)*, de Rosana Paulino, impressão digital sobre tecido, linóleo e costura. Dimensão variável - 2013.

Fonte: IPN. Disponível em: <http://pretosnovos.com.br/galeria/assentamentos-adao-e-eva-no-paraiso-brasileiro/>

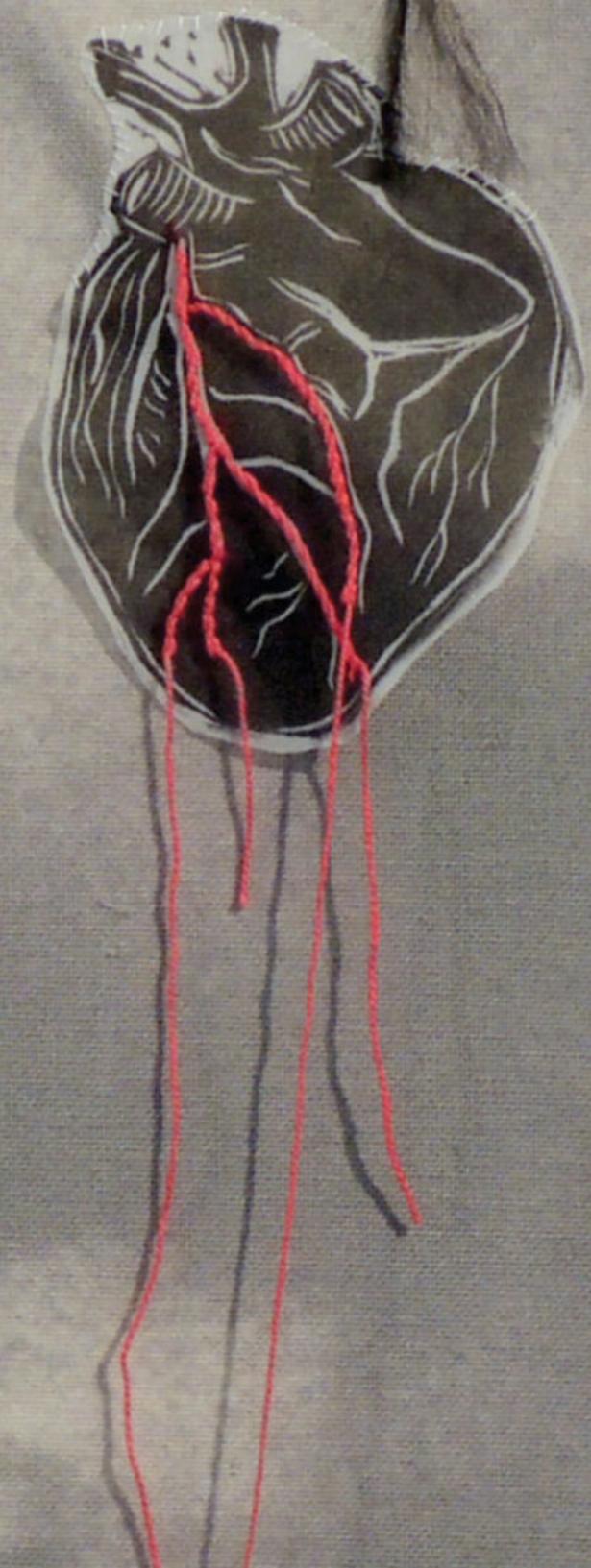


SEIOS COM LEITE E SANGUE II - AMA DE LEITE



Desenho da série *Ama de Leite*, de Rosana Paulino, Acrílico e grafite sobre papel - 32,5 x 25,0 cm - 2005. Fonte: website da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>

**À toda ancestralidade negra feminina.**



Detalhe do projeto *Assentamento(s)*, de Rosana Paulino,  
paper clay, impressão digital sobre tecido, linóleo e  
costura. Dimensão variável. 2013.  
Fonte: IPN. Disponível  
em:[http://pretosnovos.com.br/galeria/assentamentos-  
adao-e-eva-no-paraiso-brasileiro/](http://pretosnovos.com.br/galeria/assentamentos-<br/>adao-e-eva-no-paraiso-brasileiro/)

## FIOS DE GRATIDÃO E CARINHO

À minha mãe, Oyá, que é a senhora dos ventos e dos raios. Uma força guerreira e insubordinada que, com sua gira, me trouxe até aqui;

À meu pai, Bará Lode, que abre os caminhos e é o dono da chave, e que sempre me acompanha;

À minha irmã, Luciana Esmeralda Ostetto, generosidade e amor em cada gesto, que me faz acreditar que sou capaz, posso ser quem sou, estar aqui, e que nunca vou estar sozinha;

À minha irmã, Lucimar Terezinha Ostetto Balsini, pela acolhida, pelas comidinhas, cama preparada com lençóis tão cheirosinhos e sempre com um sorriso na boca;

À minha filha, Isabella Ostetto Zampoli, meu tudo, minha vontade de viver e aprender contigo, porque nossa ligação e amor não são só desse mundo... te amo, minha fofuchinha, que divide comigo as travessuras do Gregório, um cãozinho que veio ficar conosco;

A Fabio Alexandre Belolli Zampoli (in memoriam), porque este amor me trouxe Isabella;

À Luciana Geroletti, parceira, amiga e bondade em pessoa;

À Rodrigo Magenis, que me trouxe Grada junto com as bagagens, no seu retorno de Lisboa, e por cuidar de minha boca... foram vários dentes quebrados no processo;

À minha orientadora, Maria Bernardete Ramos Flores - o que dizer sobre o que esta mulher é para mim? O meu sul? É muito pouco!

Ao grupo de orientandos do NEGRA, pelas tardes, pelos encontros, leituras, sorrisos, lutas e enfrentamentos para fazer um mundo menos desigual;

Ao PPGH, que me oportunizou escrever esta tese;

Às professoras: Susan Aparecida de Oliveira, que, pela sua potência e enfrentamento político, me contagia e me fortalece encantadoramente;

Fernanda da Silva Lima, simplesmente por ser quem é, meu presente do Olorum - não teria palavras; Sabrina Fernandes Melo, com quem pude partilhar de seu entusiasmo; Joana Maria Pedro, que me ensinou tanto; Ana Maria Marques, o meu carinho; e por participarem da banca e do "ele não, ele nunca".

À Tatiane Bereta, minha pupila e inspiração; e à Lucas Castro, a afetividade que me contagia;

À Luciane Bisognin Ceretta, que carrego no coração e com quem partilho sonhos, desafios e alegrias;

À Marcelo Feldhaus, uma inspiração e um querer bem;

À Tiago Coelho, mais que meu coordenador - incentivo e partilha;

À Zolney, por ter sido permitido;

À Rafaela, pela sensibilidade;

À Rosana Paulino, pela potência que é, por ter partilhado comigo uma semana do seu precioso tempo, seu ateliê, sua família, seu cachorro, seu trabalho; por conhecer Bárbara Ivo sua assistente, por me cuidar com suas gotinhas e por me acolher como "a sua amiga do suL." Tu és incrível!

E à toda ancestralidade negra diaspórica.

## RESUMO

Rosana Paulino. Artista visual pesquisadora e educadora. Intelectual negra, urbana e periférica. Um corpo feminino negro. Um sentir que se traduz em fazedura. Máscaras. Bastidores. Feridas coloniais. Mulheres racializadas. O projeto colonial que as une. A Ciência é a luz da Verdade? A salvação das almas? Civilização? Raça? O Atlântico como costura. O projeto colonial concebido como um corpo feminino negro. Colonialidade do saber, do poder e do ser. Corpos femininos negros. Um refazer-se aqui. Assentamento. Assentar uma cultura africana ancestral para criar o Brasil. Corpos femininos negros. Uma lente colonial que as apaga. Retratospectiva. Parede da Memória. Imagens fundadoras do enraizamento negro na História do Brasil. Insubordinação. Ancestralidade enraizada. Adão e Eva no paraíso brasileiro. Suturas que mostram o avesso. As Filhas de Eva. Uma história Natural? Corpos femininos negros. Atlântico Vermelho. Estéticas decoloniais. Contra-narrativas. Corpos femininos negros. Epistemologias negras. Corpos femininos negros. Insurgência. Des-montagens. Corpos femininos negros. Decolonialidade. Imagens que curam imagens. Desobediência epistêmica do fazer em sendo /Potência/negra/enunciadora/de Rosana Paulino, o que chamo nesta tese de um Atlas negra/Atlântico como fazedura de sua estética/poética decolonial.

**PALAVRAS-CHAVES:** Rosana Paulino. Estéticas e poéticas decoloniais. Des-montagens. Contra-narrativas. Atlas Negra-Atlântico.

## ABSTRACT

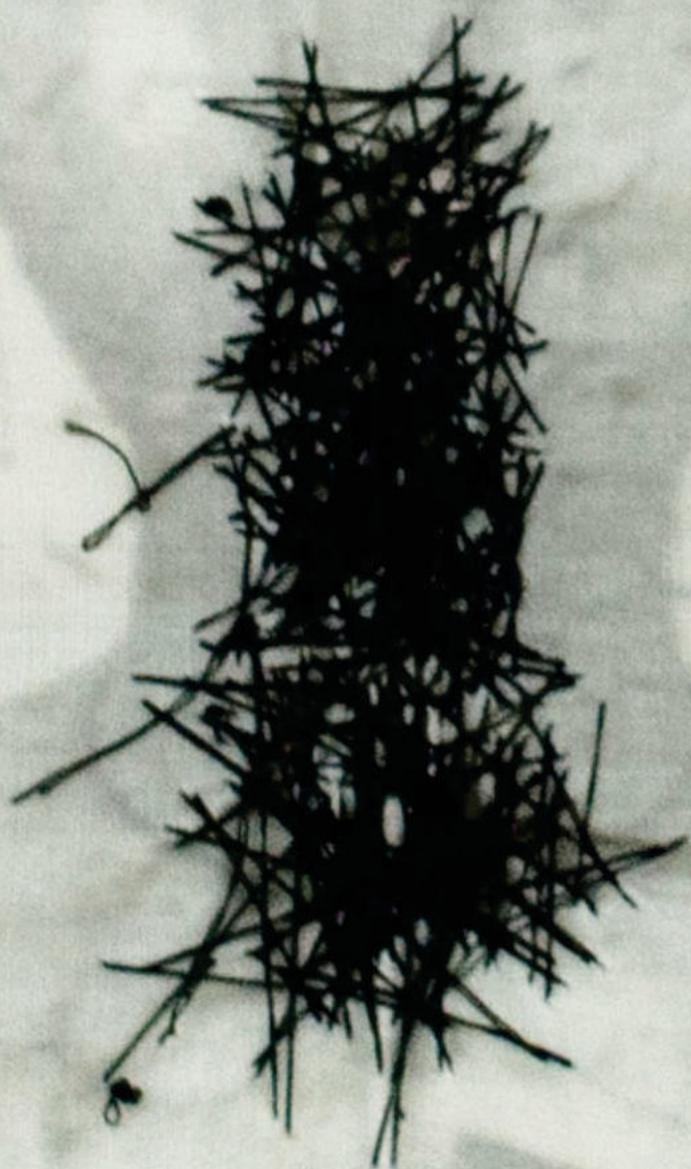
Rosana Paulino. Visual artist, researcher and educator. Black intellectual, urban and peripheral. A black female body. A feeling that translates into achievement. Masks. Basti-dors. Colonial wounds. Racialized women. The colonial project that unites them. Is science the light of truth? The salvation of souls? Civilization? Race? The Atlantic as sewing. The colonial project conceived as a black female body. Coloniality of knowledge, power and being. Black female bodies. A remake here. Settlement. Establishing an ancestral African culture to create Brazil. Black female bodies. A colonial lens that erases them. spectative portrait. Wall of Memory. Founding images of black roots in the history of Brazil. Insubordination. Rooted ancestry. Adam and Eve in the Brazilian paradise. Sutures that show the wrong way round. The Daughters of EvA. ¿A natural history? Black female bodies. Red Atlantic. Decolonial aesthetics. Counter-narratives. Black female bodies. Black epistemologies. Black female bodies. Insurgency. Dis-assemblies. Black female bodies. Decoloniality. Images that cure images. Epistemic disobedience of making in Rosana Paulino's being /Potên-cia/black/enunciatorA, what I call in this thesis a black/Atlantic Atlas as the making of her decolonial aesthetics/poetics.

**KEYWORDS:** Rosana Paulino. Decolonial aesthetics and poetics. Dis-assemblies. Counter-narratives. Atlas Black-Atlantic.

# LISTA DE SIGLAS

- CCSP** - CENTRO CULTURAL DE SÃO PAULO  
**GELEDÉS** - INSTITUTO DA MULHER NEGRA  
**IHGB** - INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO  
**IPN** - INSTITUTO DE PESQUISA E MEMÓRIA PRETOS NOVOS  
**M/C** - GRUPO MODERNIDADE COLONIALIDADE  
**MAC** - MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SÃO PAULO  
**MALBA** - MUSEU DE ARTE DA AMÉRICA LATINA DE BUENOS AIRES  
**MAM** - MUSEUS DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO  
**MASP** - MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO  
**NEGRA** - NÚCLEO DE ESTUDOS DE GÊNERO E RAÇA DA UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE  
**PPGH/UFSC** - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
**UDESC** - UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA  
**UFSC** - UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
**UNICAMP** - UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINAS  
**USP** - UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
**IDD** - INSTITUTO DE DEFESA DO DIREITO À DEFESA

Detalhe da *Série Bastidores*, Rosana Paulino, 1997.  
Acervo MAM-SP.  
Fonte: Colóquio de Fotografia da Bahia.  
Disponível em:  
<http://www.coloquiodefotografia.ufba.br/os-deslocamentos-de-sentido-na-serie-bastidores-de-rosana-paulino/>



# LISTA DE IMAGENS

**Imagem 1** – Mesa de Carpinteiro da Família Ostetto. Acervo da Autora. **22**

**Imagem 2** - Detalhes da série Bastidores, de Rosana Paulino. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura - 30,0 cm de diâmetro, 1997. Fonte: website da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>. **24**

**Imagem 3** - Cartão postal digitalizado. Acervo pessoal. **30**

**Imagem 4** - Encarte digitalizado. Acervo pessoal. **31-32**

**Imagem 5** - Registro da abertura da exposição Rosana Paulino: a costura da memória na Pinacoteca em 8 de dezembro de 2019. No fundo, a instalação da obra Parede da Memória (1994-2019). Acervo pessoal. **37**

**Imagem 6** - INSTANTÂNEO NÚMERO 2. Gravura da série Retratospectiva. Litogravura sobre papel. 39,0 x 56,0 cm. 1993. Fonte: website da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>. **41**

**Imagem 7** - Detalhe da obra Parede da Memória, Rosana Paulino. Tecido, microbra, xerox, linha de algodão e aquarela. Tecido, microbra, xerox, linha de algodão e aquarela. 8,0 x 8,0 x 3,0 cm cada elemento - 1994/2015. Fonte: website da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/>. **43**

**Imagem 8** - INSTANTÂNEO NÚMERO 1. Gravura da série Retratospectiva. Litogravura sobre papel. 35,5 x 52,5 cm. 1993. Fonte: website da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>. **45**

**Imagem 9** - Rosana Paulino, Sem título, 1997. Fonte: website do MAM. Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1997-076-000-paulino-rosana/>. **47**

**Imagem 10** - Encarte digitalizado. Acervo pessoal. **49 - 50**

**Imagem 11** - ADÃO E EVA NO PARAÍSO BRASILEIRO, Rosana Paulino. Fonte: IPN. Disponível em: <http://pretosnovos.com.br/galeria/assentamentos-adao-eeva-no-paraiso-brasileiro/>. **51**

**Imagem 12** - PARAISO TROPICAL, Rosana Paulino. Impressão digital sobre papel, linoleogravura, ponta seca e colagem. 48,0 x 33,0 cm. 2017. Fonte: website da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>. **53**

**Imagem 13** - AS GENTES, da série História Natural, Rosana Paulino. Técnica mista sobre papel. 28,5 x 38,0 cm - 2016. Fonte: website da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>. **55**

**Imagem 14** - ATLÂNTICO VERMELHO, Rosana Paulino, 2016/2017. Encarte digitalizado. Acervo pessoal. **57**

**Imagem 15** - ATLÂNTICO VERMELHO, Rosana Paulino, 2016/2017. Encarte digitalizado. Acervo pessoal. **59**

**Imagem 16** - A Postura dos Ovos, Rosana Paulino. Aquarela e grata sobre papel. 42,5 x 32,5cm. 2005. Fonte: website da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/>. **65**

**Imagem 17** - Ateliê e artista. Registro da autora. Acervo pessoal. **66 - 67**

**Imagem 18** - INSTANTÂNEO NÚMERO 1. Rosana Paulino. Gravura da série Retratospectiva. Litogravura sobre papel. 35,5 x 52,5 cm. 1993. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>. **72**

**Imagem 19** - INSTANTÂNEO NÚMERO 2. Rosana Paulino. Gravura da série Retratospectiva. Litogravura sobre papel. 39,0 x 56,0 cm. 1993. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>. **73**

**Imagem 20** - Detalhe da obra Parede da Memória, Rosana Paulino. Técnica mista sobre tecido. 8 x 8 x 3cm. 1994. Disponível em: [istoe.com.br/445569\\_O+ACERVO+DIANTE+DO+ESPELHO](http://istoe.com.br/445569_O+ACERVO+DIANTE+DO+ESPELHO). **75**

**Imagem 21** - Detalhe da Série Bastidores, Rosana Paulino, 1997. Acervo MAM-SP. Fonte: Colóquio de Fotografia da Bahia. Disponível em: <http://www.coloquiodefotograa.ufba.br/os-deslocamentos-de-sentido-na-seriebastidores-de-rosana-paulino/>. **85**

**Imagem 22** - MÃE E FILHA - CEGAS da série Tecelãs. Aquarela e grafite sobre papel - 32,5 x 25,0 cm – 2003. Fonte: website da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/>. **93**

**Imagem 23** - Vista da janela do ateliê Rosana Paulino. Arquivo da autora. **95**

**Imagem 24** - Ateliê Rosana Paulino. Arquivos da autora. **96**

**Imagem 25** - Ateliê Rosana Paulino. Arquivos da autora. **97**

**Imagem 26** - Imagem. Reprodução. **99**

**Imagem 27**- Alyneda Silva Pimentel Teixeira. **100**

**Imagem 28** - Elitânia de Souza da Hora. Artigo originalmente publicado no jornal Correio da Bahia, em 27 de dezembro de 2019. Disponível em <https://nacoesunidas.org/artigo-1-mes-sem-elitania-e-anaturalizacao-da-violencia-contra-a-mulher/> Acesso 28 de jan. de 2020. **101**

**Imagem 29** - Marielle Franco. Disponível em <https://tudosobre.estadao.com.br/marielle-franco>. Acesso em 28 de jan. de 2020. **102**

**Imagem 30** - Tatiane da Silva Santos. Disponível <https://www.geledes.org.br/caso-de-tatiane-da-silva-santoscondenada-24-anos-de-Sprisao-e-denunciado-na-comissao-interamericana-de-direitoshumanos/> Acesso 28 de jan. de 2020. **103**

**Imagem 31** - Luana Barbosa. Disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2019/04/13/mae-negra-eperiferica-assassinato-de-luana-barbosa-permanece-impune-apos-tres-anos/>. Acesso em 28 de jan. de 2020. **104**

**Imagem 32** - Detalhe da instalação Aracnes, de Rosana Paulino, no subsolo do Paço das Artes. Imagens transferidas sobre tecido e o de poliéster – dimensão aproximada: 12 m - 1996. Fonte: website da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/>. **114**

**Imagem 33** - Catálogo digitalizado. Atlântico Rojo, Rosana Paulino. Acervo pessoal. **133**

**Imagem 34** - PAREDE DA MEMÓRIA, na exposição A Costura da Memória, na Pinacoteca de São Paulo. Serigrafia em almofadas, 8 x 8 x 3 cm, 1994-2015. Fonte: Revista Bravo!. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/rosana-paulino-e-a-sutura-da-arte-no-tecido-social-brasileiro-9bdb7f744b4e>. **145**

**Imagem 35** - Composição proposta pela autora pelas imagens da série Bastidores, de Rosana Paulino, 1997, disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=132> e da escravizada Anastácia com a máscara de Flandres e a gargalheira, "símbolos" de insubordinação colonial, disponível em: [http://www.mncr.org.br/biblioteca/formacao-e-conjuntura/martires-da-luta/anastacia-2013-princesa-bantu/image/image\\_view\\_fullscreen](http://www.mncr.org.br/biblioteca/formacao-e-conjuntura/martires-da-luta/anastacia-2013-princesa-bantu/image/image_view_fullscreen). Acesso em: 20 de jun.2019. **146**

**Imagem 36** - A situação da terra. Esboço do mapa da rota para as minas do Rei Salomão. (Apud MCCLINTOCK. op. cit. p. 16.) **148**

**Imagem 37** - Proposta de Anne de inverter o mapa. **149**

**Imagem 38** - Escravizada equilibrando um guarda-chuva. 1865. Christiano Junior. (ERMAKOF, 2004 p.68). **163**

**Imagem 39** - Imagem de uma escravizada brasileira de costas, lado e frente. Augusto Sthal- Expedição Thayer. 1865. (ERMAKOF, 2001, p.253) **167**

**Imagem 40** - Detalhe Assentamento, 2013. Arquivo Rosana Paulino. **169**

**Imagem 41** - ASSENTAMENTO. Imagem transferida sobre papel, aquarela e grafite. 25,0 x 32,5 cm. 2012. (ARQUIVO ROSANA PAULINO) **178**

**Imagem 42** - Adão e Eva no Paraíso (Assentamento no IPN-Instituto pretos novos) Técnica mista 49,5 x 34,5 cm. 2014. Arquivo Rosana Paulino) **180**

**Imagem 43** - As filhas de Eva. (Assentamento do IPN-Instituto pretos novos) Colagem, grafite e acrílica sobre papel. 2014. (ARQUIVO ROSANA PAULINO) **182**

**Imagem 44** - Paraíso Tropical. Impressão digital sobre papel, linoleo-gravura e colagem, 48,5 X33cm 2017. (ARQUIVO ROSANA PAULINO) **184**

**Imagem 45** - Página do livro *¿História Natural?* Técnica mista sobre papel. 28,5 x 38,0 cm. 2016. (ARQUIVO ROSANA PAULINO) **185**

**Imagem 46** - Atlântico Rojo, Rosana Paulino. Exposição Padrão de Descobrimentos Lisboa. 2017. (ARQUIVO ROSANA PAULINO) **185**

**Imagem 47** - Detalhe de A PERMANÊNCIA DAS ESTRUTURAS. Impressão digital sobre tecido, recorte e costura 96,0 x 110,0cm. 2017. (ARQUIVO ROSANA PAULINO) **186**

**Imagem 48** - OSSO Exposição-apelo ao amplo direito de defesa de Rafael Braga. Fonte: Instituto Tomie Otake. Disponível em <https://www.institutotomieotake.org.br/exposicoes/interna/osso-exposiasapo-apelo-ao-amplo-direito-de-defesa-de-rafael-braga> **187**

**Imagem 49** - A PERMANÊNCIA DAS ESTRUTURAS. Impressão digital sobre tecido, recorte e costura 96,0 x 110,0 cm. 2017. (ARQUIVO ROSANA PAULINO) **191**

**Imagem 50** - Rafael Braga e Sérgio Orlandini Sirotsky. Fonte: Pragmatismo Político. Disponível em: <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2017/08/rafael-braga-estaria-livre-sirotsky.html> **200**

**Imagem 51** - Composição proposta pela autora. A Permanência das Estruturas, de Rosana Paulino com fotos do caso de Rafael Braga, retiradas da internet. **201**

**Imagem 52** – Álbum Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa... (2015) de Emicida. Fonte: site Letras. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/emicida/discografia/sobre-criancas-quadris-pesadelos-e-licoes-de-casa-2015/> **205**

**Imagem 53** - Rafael Braga. **209**

**Imagem 54** - AS FILHAS DE EVA, detalhe. Série ADÃO E EVA NO PARAÍSO BRASILEIRO. Técnica mista sobre papel azul. 49,5 x 34,5 cm. 2014. Fonte: website da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/tag/assentamento/> **211**



Caixa e livro „História Natural“

Fonte: website da artista.

Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/>

# SUMÁRIO

## **1 FIOS PARTILHADOS 20**

- 1.1 DOS ENCONTROS COMO FIOS DE APROXIMAÇÃO 20
- 1.2 FIOS DE ESCRITA, LEITURAS E SENTIDOS 30

## **2 DES-MONTAGENS COM DIZERES OUTROS 38**

- 2.1 QUANDO AS IMAGENS PENSAM OU PARA PENSAR PELAS IMAGENS 41
- 2.2 O SENTIR AS IMAGENS 57

## **3 UMA INTELLECTUAL NEGRA QUE SE CONSTITUIU POR MUITOS FIOS 68**

- 3.1 FIOS QUE COSTURAM SUA EXISTÊNCIA 70
- 3.2 FIOS QUE (NÃO) CALAM E SE (DES)PRENDEM DOS BASTIDORES 84
- 3.3 FIOS DE LÁ E DE CÁ 94
- 3.4 FIOS DA FREGUESIA DO Ó 95
- 3.5 FIOS QUE ATRAVESSAM SEU CORPO 107

## **4 PARA PENSAR O AVESSO COM LINHAS, SUJEITOS E SABERES 115**

- 4.1 PARA PENSAR E AGIR COM FIOS “OUTROS” 117
- 4.2 PELOS FIOS QUE PUXAM A PARTIR DO SER, DOS SENTIRES E DOS FAZERES OUTROS 126
- 4.3 ALINHAVOS INSURGENTES 135

## **5 SUTURAS DE REFAZIMENTO 147**

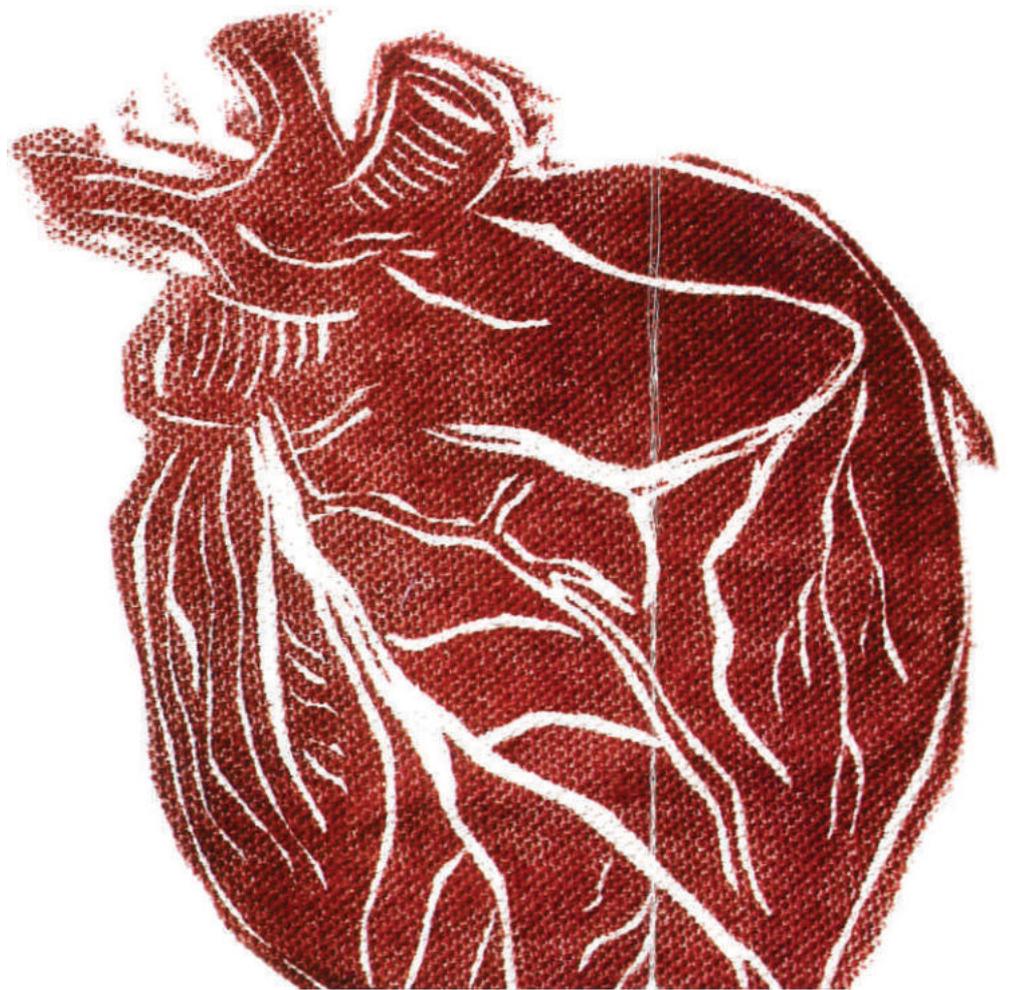
- 5.1 O PROJETO COLONIAL COMO UM CORPO FEMININO NEGRO 147
- 5.2 DES-COLONIZANDO A RAÇA 151
- 5.3 OLHAR DES-COLONIZADOR 160
- 5.4 NEGRA (POÉTICAS) ENUNCIADORA 168
- 5.5 UM CORPO NEGRO URBANO E PERIFÉRICO COM UM VIDRO DE PINHO SOL, PRESO NA PERMANÊNCIA DAS ESTRUTURAS 187

## **DESA-FIOS 210**

## **REFERÊNCIAS 212**

**As imagens do atlas negra/atlântico,  
que é como sinto as poéticas de Rosana,  
são tomadas aqui como contra-narrativas que pensam.  
Senti-las para além de tentar ilustrar,  
descrever ou analisar é o que proponho como narrativa.**





Como se pode sentir pelo avesso o projeto colonial pelo pensamento crítico da artista visual negra, urbana e periférica Rosana Paulino que se traduz em sua postura e estética decolonial como uma epistemologia negra enunciativa? Ou ainda, compreender como des-monta suas peças produzindo contra-narrativas a partir das feridas coloniais não cicatrizadas? De que forma e com quais suportes, fios e linhas costura o passado colonial e a presente colonialidade do poder, do saber e do ser? Que memórias outras sedimenta? Que imagens/presença se pensam nas suas poéticas?

1- Estas são as provocações que tomo como fios de leitura e escrita desta tese que dialoga com o pensamento crítico de Rosana Paulino, apoiada numa "mirada" decolonial, no feminismo negro, e pensamento negro diaspórico consturado por suas estéticas decoloniais, unindo visualidades e como contra-narrativas da História do Brasil.

# 1. FIOS PARTILHADOS

## 1.1 DOS ENCONTROS COMO FIOS DE APROXIMAÇÃO

Conheci a artista visual Rosana Paulino numa tarde ensolarada na UDESC em novembro de 2016. Quando entrou na sala com um sorriso escancarado iluminou o espaço com sua presença de luz. Ela veio de São Paulo, onde mora, para participar de uma banca de doutorado. Meus olhos brilharam de tanta emoção por dividir com ela como ouvinte aquele espaço, e partilhar sua fala tão contundente, envolvente e acolhedora. Era a primeira vez que encontrava a artista negra – que tanto me impactou –, a ponto de mudar meu tema de tese. Até então contemplava de longe suas produções artísticas, seus vídeos, suas entrevistas, seu *blog*, seus textos, artigos e tese, as quais, de alguma forma, já haviam refletido sobre o seu fazer artístico e o quanto ela representou de ruptura no cenário da arte contemporânea brasileira.

Sua fala me envolvia de tal modo que até senti um frio na espinha, porque, para alguém como eu, que vem do interior do sul de Santa Catarina, era algo como um presente do Olorum, algo divinamente colocado sobre meus olhos. Não me contive de tanta alegria e gratidão. Aproximar-me de Rosana e conversar com ela foi a certeza de que a permissão para que pudesse escrever esta tese tinha sido concedida também pelos meus orixás, minha mãe Oyá, que, com sua gira potente, trouxe Rosana para este tempo e lugar, e meu pai, Bará Lode, que abriu os caminhos para que pudéssemos nos aproximar.

Epaieô minha mãe, Lalupô meu pai, eu os saúdo por todo o axé com que vocês têm sempre me agraciado. Não sei se sou tão merecedora, mas a minha gratidão por tudo o que vocês representam como sopro de vida a me guiar por caminhos, às vezes tão sofridos e tortuosos, faz de mim uma criatura esperançosa, a ponto de me colocar em desafios tão gigantescos como escrever com e sobre Rosana Paulino. Algo até então impossível, tamanha grandeza e responsabilidade. Mas, como filha de Oyá que sou, peguei na mão de minha mãe e, embalada pelos ventos que me conduzem na gira da vida, cá estou, superando dores e medos por tamanha ousadia.

Ao me aproximar de Rosana Paulino, expus meu desejo de escrever com ela esta tese, no sentido de que, ao escrever, partilho do que ela vem pensando, tecendo, produzindo, costurando como re-existência a partir do meu sentir, lendo-a como uma mulher branca (hooks, 2019). Rosana prontamente se colocou à disposição para partilhar seu arquivo e para que pudesse conhecer seu ateliê, o que aconteceu em maio de 2018. Uma vivência incrível, que me deu segurança para que pudesse estar hoje aqui partilhando esta escrita.

Mas, como assim, uma branca escrevendo sobre Rosana? Talvez muitas mulhe-

1-[...] la palabra "colonialidad" acuñada por Quijano ya está dicha por otras personas como las feministas chicanas y es una idea que ya se encontraba antes en las formulaciones del pensamiento africano (Kwame Nkrumah) y negro en las Américas (véase Frantz Fanon, Aimé Césaire, W.E.B. Du Bois, Angela Davis, Sylvia Wynter, Abi Dias Nascimento, Cedric Robinson, etcétera) aunque usaran otros términos. La idea de "colonialidad", es decir, que la raza es un principio organizador de la lógica de acumulación de capital, de la economía política y de la división del trabajo internacional del sistema capitalista mundial desde el siglo XVI ha estado allí desde hace mucho tiempo. Quijano no está en el origen de esta idea. El origen lo encuentras en el pensamiento crítico negro que precede a Quijano, por lo menos, por un siglo y en el pensamiento crítico indígena, africano y asiático. Cuando Quijano empieza a hablar de la idea de raza como principio organizador de la economía política es en los años noventa mientras que William Edward Burghardt Du Bois ya lo planteaba casi cien años antes, incluso, Frantz Fanon también ya lo planteaba desde los años cincuenta del siglo pasado. Hay muchos pensadores y pensadoras negras que han articulado estas ideas mucho antes que Quijano. (GROSFOGUEI, 2013, p.43)

Mas é inegável que Quijano se debruçou sobre este conceito, por isso trago um pequeno trecho no qual Quijano começa a discutir-lo "A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da experiência social quotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América." (QUIJANO, 2009, p.73).

"Si bien la bibliografía sobre esta cuestión está ya generalmente difundida, es pertinente recordar que la colonialidad, desde las postulaciones de Aníbal Quijano, "refiere a un patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno, pero que en lugar de estar limitado a una relación formal de poder (...) se refiere a la forma en que el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza. Así pues, aunque el colonialismo precede a la colonialidad, la colonialidad sobrevive al colonialismo" (MALDONADO-TORRES, p. 131, 2007).

res negras se perguntem. É uma branca escrevendo sobre Rosana. Porque é a partir de sua postura decolonial que me proponho a dialogar e a aprender com ela. Entendo que a Rosana já fala por si, mas somos ambas afetadas pelo padrão de poder expresso pela colonialidade<sup>1</sup>, que tem como viés a raça e que produz cotidianamente relações intersubjetivas de domínio e de sublaternidade. Inclusive, foram essas questões que me motivaram a esta escrita, que compreendo também como um posicionamento político frente ao racismo e às suas múltiplas violências e desigualdades produzidas pela colonialidade, as quais precisam ser enfrentadas coletivamente, a partir de um processo de descolonização.

Neste sentido, descolonização como aprendemos com Fanon (1968, p.26) "[...] introduz no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é, em verdade, criação de novos homens". Homens e mulheres, que enfrentam a colonialidade num processo que requer aprendizados partilhados nesta escrita, como transversalidade de saberes.

São contra-narrativas que Rosana cria ao des-montar materialidades coloniais, subvertendo-as por dentro, porque, a partir de si intervém, pelas suas poéticas, trazendo-as para o presente como traço que ainda sustenta a colonialidade do poder, do saber e

do ser. Um *a partir de si*, como intelectual negra, artista visual, educadora, urbana e periférica, ou, ainda, como ressonância do feminismo negro de um constituir-se pela sua fazedura, como possibilidade de documentar ausências, um não-estar, uma não-memória, fazendo-nos, ao mesmo tempo, testemunhas e cúmplices. E nos convidando a desaprender o aprendido (GOMES, MIGNOLO, ACHINTE, TLOSTANOVA, 2014) desta história silenciada pelos fios enleados pelo projeto colonial português e de uma arte brasileira que foi majoritariamente construída sem a presença negra.

Eu também me insiro nesta des-montagem, que, ao dispor diferenças e deslocamentos (DIDI-HUBERMAN, 2017), aponta os lugares de onde venho me constituindo e sobre o qual se aninha a minha escrita, como vejo o mundo, concebo esta tese e os desvios que me acompanham...



Imagem - Mesa de carpinteiro da família Ostetto. Acervo da autora.

Foi sobre esta mesa (hoje deslocada para a sala da casa onde vivi minha infância e adolescência) que meu pai, com suas hábeis mãos de artesão, esculpia a madeira dando forma a diversos móveis, que, hoje, ainda se fazem presentes em cômodos de várias casas em Nova Veneza. É preciso dizer que venho, por parte de meu pai, de uma família de artesãos que se estabeleceu em Nova Veneza, sul do estado de Santa Catarina. Meu bisavô, Ângelo, que veio da Itália, tinha uma ferraria - trabalhava com madeira e ferro. Fazia móveis, utensílios agrícolas, remendava, adaptava e criava diferentes objetos utilizados no cotidiano, inclusive fabricava latas com folhas de flandres, que serviam de transporte para a banha comercializada pelos Bortoluzzi no início do século XX<sup>2</sup>, assim como um dos sinos da igreja matriz de São Marcos e inúmeros objetos sacros. Este saber foi passado de geração em geração a meu avô Aníbal e a meu pai, o seu Ninim, quando essa tradição foi rompida. Nós, mulheres, íamos à ferraria levar o café ao meu pai, quando ali trabalhava. Passávamos horas observando como manuseava e dispunha diferentes ferramentas, que, num trabalho meticuloso, ia dando formas e contornos à madeira bruta. Como um artífice “[...] que sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideias” (SENNETT, 2013, p. 20), num árduo trabalho detalhado, milimetricamente calculado entre imaginação e concreitude, brotavam de suas mãos peças cujo acabamento era irretocável. Não tocávamos em nada! Não nos era permitido...

E, ao ocupar o espaço da ferraria com meu pai, vendo-o trabalhar sobre esta mesa de carpinteiro, ao reter meu olhar de encantamento na sua habilidade gestual, desenvolvi, de certa forma, o gosto pela meticulosidade, pelos detalhes, pela observação. Nessas tardes, pude compartilhar um pouco da sua arte de *fazer com as mãos*, quando, às 15h, levava o seu café da tarde. Eu me enveredei aqui por outra arte, a de fazer com as mãos por meio da escrita, atravessada por diferentes desvios...

Desvio. Algo que muda um trajeto previamente traçado. No caso, aqui, foi o

desejo de modificar o tema da tese. Sei a dor e a delícia que isso representou para mim, inclusive em termos de prazos. Mas foi exatamente isto que ocorreu - vários desvios a partir do ingresso no programa e da escrita de um artigo<sup>3</sup> para a disciplina lecionada pela professora Claudia Lima da Costa, que me apresentou o grupo modernidade/colonialidade - Ramon Grosfoguel, Walter Mignolo, Anibal Quijano, Zulma Palermo, Adolfo, Achinte Alban, Maldonado Torres, Cat-

2. Cf.: OSTETTO, Lucy Cristina. **Nova Veneza na primeira metade do século XX**: quadros de memórias, retratos de famílias. Florianópolis: Letras contemporânea, 2014.

3. Cf: OSTETTO, Lucy Cristina. Por entre linhas e fotografias: retratos do mundo/moderno/colonial/de gênero. In: III Congresso Brasileiro de Pesquisadores(as) Negros(as) COPENE – SUL - Negras e Negros no sul do Brasil: Desenvolvimento, Patrimônio e cultura Afro-brasileira. **Anais eletrônicos...** Florianópolis, 2017, p.111-119. Disponível em: <http://www.copenesul.com.br/ANAIS%20COPENE%20SUL%202017.pdf> Acesso em: 12 jan. 2018.

herine Walsh, e o feminismo negro e decolonial com a Chandra Mohanty, Maria Lugones, como também Patrícia Hills Collins, bell hooks, Audrey Lorde, Yuderskys Espinosa Miñoso, Luisa Bairros, Lélia Gonzales.

Tive a oportunidade de participar das aulas da professora Susan Aparecida de Oliveira, a qual me apresentou Franz Fanon, Valentin Mudimb, Achile Mbembe, Paul Gilroy, Aimè Césaire, e a alegria de partilhar leituras na aula da professora Maria Bernardete Ramos Flores, em especial a abordagem de Georges Didi-huberman, Aby Warburg e Walter Benjamin sobre montagens, o Atlas Mnemosine e uma teoria da imagem. E faço parte do Núcleo de Estudos de Gênero e Raça – NEGRA, coordenado por mim e pela professora Fernanda da Silva Lima, na UNESC, onde retomamos as discussões sobre feminismo negro, raça, Direitos humanos, a Lei 10.639/03 e a decolonialidade.

Com base no exposto, um outro encontro com Rosana Paulino se deu quando vi a série *Bastidores* (1997), que muito me impactou, propiciando, apoiada em Glissant (2011), que outros desvios determinantes contribuíssem para dialogar com Rosana, quando me abro como relação e escuta.



Imagem 2 - Detalhes da série *Bastidores*, de Rosana Paulino. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura - 30,0 cm de diâmetro, 1997. Fonte: website da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>

Nascida e crescida envolta pela branquitude<sup>4</sup>, em que não se questionava o privilégio racial de uma sociedade racista que remonta ao projeto colonial, à escravidão, à construção

4. Cf.: SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder em São Paulo**. São Paulo: Annablume, 2014.

de novas nações e nacionalidades em toda a “América”, compreendendo que é na confluência desses “[...] processos históricos que a branquitude começa a ser construída como um construto ideológico de poder, em que os brancos tomam a sua identidade racial como norma e padrão” (SCHUCMAN, 2014, p. 46). Por ironia, no Brasil, de acordo com Cardoso (2010), o termo *branquitude* foi cunhado por Gilberto Freire em 1962, quando criticou os termos *branquitude* e *negritude*, por se oporem à ideia da democracia racial brasileira que, segundo ele, se afirmava pela mestiçagem. Contudo, é importante frisar que o intelectual negro Alberto Guerreiro Ramos, já em 1957, propunha o estudo da identidade branca utilizando “[...] o termo 'brancura', que significaria para nossa literatura científica atual o conceito *branquitude*” (CARDOSO, 2010, p. 57)<sup>5</sup>.

Nesse sentido, a supremacia branca tem permanecido na sociedade brasileira de forma naturalizada; quanto mais se esconde na ideia de universalidade, de padrão, de norma e de hegemonia por meio da qual exerce o poder de classificar os outros não-brancos como também validar conhecimentos tidos como universais. E como nos pergunta Cardoso (2014): *o que é ser um branco sem a crítica?* É continuar colonial, universal e desumanizador, corroborando com uma epistemologia que se quer única.

Assim, proponho nesta escrita tencionar uma epistemologia eurocentrada, emergida pela branquitude a partir da perspectiva negra-enunciadora e decolonial da intelectual Rosana Paulino. E nessa escuta/relação, como fios patilhados, compreendo que “[...] o mundo não é feito de um só bloco e que não há só uma verdade [...] Mas o pensamento do Outro (da Rosana) pode habitar-me[...] Ai tenho de agir. [...] Mudo e permuta” (GLISSANT, 2011, p.149). Isto porque “A partir do momento em que as culturas, as terras, as mulheres e os homens deixaram de ser algo a descobrir mas a conhecer, a Relação figurou um absoluto (isto é, uma totalidade suficiente a si mesma[...])”. (GLISSANT, 2011, p. 35).

Por isso me coloco na relação. A postura de Rosana me habita, quando sou por ela tocada. Não como uma autoridade, mas como uma mulher branca que vai exercitando a escuta e dialogando com Rosana. Sua presença e seu gesto poético

transbordam e se impõem, e não tive como permanecer indiferente e imersa em minha branquitude. Reconheço, com bel hooks (2019, p. 100), que, durante muito tempo, as experiências do povo negro foram “[...]estudada[s], interpretada[s] e escrita[s] por homens brancos”, os quais foram se constituindo como “autoridades”

5. Cf.: CARDOSO, Lourenço. **Retrato do branco racista e anti-racista**. Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/artic/e/viewFile/1279/1055>, 2010. Acesso em: 8 de maio de 2018.  
CARDOSO, Lourenço. A BRANQUITUDE E O BRANCO PESQUISADOR DO NEGRO-TEMA, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8NuDSEwNmWg>>. Acesso em: 8 de maio de 2018.

sobre o tema. E essas autoridades “[...] for[am] constituída[s] tanto pela ausência de vozes dos indivíduos cujas experiências elas buscam abordar quanto pela rejeição dessas vozes por sua desimportância, a dicotomia sujeito/objeto é mantida e a dominação, reforçada.” (hooks, 2019, p.100-101).

hooks (2019) enfatiza, ainda, que, hoje, a luta das mulheres negras é para serem ouvidas e para registrarem, com suas mãos, as histórias não contadas e invisibilizadas pelo apagamento colonial. O que se faz urgente e necessário. No entanto, acredito também que novos aprendizados possam ser construídos a partir dos diálogos. Por isso, escuto, transformo-me e me coloco na luta. É importante, inclusive, para a educação das relações raciais, conforme aponta a Lei 10.639/03 - Lei 11.645/08<sup>6</sup>, que brancxs e negrxs enfrentem o racismo e abordem a história e a cultura africana e afro-brasileira, que reconheçam que o povo negro construiu o Brasil, compreendendo que essa é uma luta em que todxs devem participar e que é, antes de tudo, um projeto de sociedade e um ato político. A Lei reitera que esse compromisso deve ser de todxs e que deve ser problematizado e abordado pela história brasileira, pela literatura e pela arte (BRASIL, 2004). E é como uma educadora branca antirracista que também me situo nesta escrita, entre arte e história brasileira, enleada pela estética de Rosana Paulino.

Desvio determinante é o próprio gesto de Rosana quando transgride, rompe, enfrenta, perfura brechas, confronta o uno, o universal e generalizante campo da arte ocidental, da sociedade brasileira e diaspórica como campo de batalha. O seu fazer dialoga com seu grupo de pertencimento e com o mundo a partir de suas desmontagens. Ela faz da sua vida uma prática pedagógica decolonial (WALSH, 2013), quando busca romper com uma estética eurocêntrica, e propõe, com base em sua criação-negra-enunciadora, uma estratégia para explicitar apagamentos e silenciamentos históricos, colocando-se no e com o mundo a partir de suas poéticas visuais.

Os desvios (o meu e o dela) são necessários às relações aqui imbricadas e são seus atributos, como postura, como prática, como ação, como leitura de mundo e como posicionamento político. Assumo uma escolha na qual as minhas relações vão definindo também meu estar com e no mundo (aqui entre a História e a Arte), visto que “o domínio de uma ação é dado no seu ato. O plenosentido de uma ação é dado no seu lugar. O devir de uma ação é dado na Relação.” (GLISSANT, 2011, p. 190).

Não escreverei aqui em nome de, nem por, mas a partir de (poéticas e estética) e com (Rosana Paulino), experienciando saberes outros

6. Cf. BRASIL. Ministério da Educação. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana.**

Brasília, 2004. Disponível em <http://portal.inep.gov.br/documents/186968/484184/Diretrizes+curriculares+nacional+para+a+educacao%20das+relacoes+etnico-raciais+e+para+o+ensino+de+historia+e+cultura+afro-brasileira+e+africana/f66ce7cae0c8-4dbd-8df3-4c2783f06386?version=1.2>  
Acesso em 30 out. 2018.

para pensar pelo avesso com fios, com linhas outras trazidas por ela tal qual um rizoma (DELEUZE, 2011), que não se quer único, mas pivotante, circular, que estoura e atravessa paredes, ou, ainda, como um pensamento rizoma, que é base do que Glissant chama de poética da relação e porque, em sendo (GLISSANT, 2011), requer para esta escrita uma escuta sensível e partilhada como relação, que se coloca também como contra-estratégia de enfrentamento às múltiplas opressões, violências, relações de poder e atravessamentos que constituem o mundo moderno/colonial/interseccionalizado como pedagogia decolonial de refazimentos de Rosana Paulino, com epistemologias outras de rasgos e fissuras que cortam linhas abissais (SANTOS, 2007), propiciando um pensamento outro, “[...] cuyo propósito no es simplemente la descolonización, sino la decolonialidad.” (WALSH, 2005, p. 16). Visto que,

La decolonialidad encuentra su razón en los esfuerzos de confrontar desde “lo propio” y desde lógicas-otras y pensamientos-otros a la deshumanización, el racismo y la racialización, y la negación y destrucción de los campos-otros del saber. Por eso, su meta no es la incorporación o la superación (tampoco simplemente la resistencia), sino la reconstrucción radical de seres, del poder y saber, es decir, la creación de condiciones radicalmente diferentes de existencia, conocimiento y del poder que podrían contribuir a la fabricación de sociedades distintas. (WALSH, 2005, p. 24).



## O que sendo ente não é ser

### 1

“O ser é relação”: Mas a Relação está ao abrigo da idéia do ser.

A idéia da relação não limita a Relação, nem se adéqua fora dela.

A idéia de relação não preexiste (à Relação).

Aquele que pensa a relação pensa através dela, tal como aquele que se julga ao abrigo dela.

A Relação contamina, suaviza, como principio ou como polém de flor.

A Relação asselvaja, atenta à equivalência.

O que preexistira (à Relação é vacuidade do ser-enquanto-ser)

O ser-enquanto-ser não é opaco, mas suficiente.

A relação esforça-se e enuncia-se na opacidade.

Ela difere a suficiência.

Aquilo que pretende preexistir-lhe é insuficiente, isto é, suficiência para si.

O ser-enquanto-ser é suficiência para si.

Pelo o que é oco da idéia de ser.

A relação não afirma o ser, a não ser para distrair.

Por isso toda a afirmação é limite, dada a Relação.

Pois esta não se altera com nenhuma regressão, nem a oblitera.

A sua paciência vai mais longe que o mar e as profundezas.

Assim é a idéia do ser, mas que se dispersa do ser-enquanto-ser e confronta a presença.

### 2

O ente permanece, ao passo que o ser se dissipa.

A Relação, que se dispersa do ser, afirma o sujeito.

O sujeito é a si mesmo uma nuvem de conhecimento.

Por isso a Relação decompõe também o pensamento do  
não ser.

Por isso ela não é: do ser, mas: - do ente.

O não ser só seria fora da Relação.

O não ser não precede a Relação:  
esta não se enuncia a partir de nenhum corte.  
O não ser da Relação seria o seu cumprimento  
impossível.

### 3

O ente, que subsiste e se oferece, não é  
apenas a substância, que se bastaria a ela mesma.

O ente arrisca o ser do mundo, ou ser-terra.

O ser do mundo realiza o ser: - no ente.

O ser do mundo não é partilhável como o ser do  
universo,

que se imagina em suspensão nesse todo.

Essa suspensão não é à partida espacial.

O ser do mundo é limitado. A sua imaginação varia, o  
seu conhecimento flui.

A Relação é conhecimento em movimento  
do ente, que arrisca o ser do mundo.

A Relação tende para o ser do universo, por  
consentimento ou violência. Essa tensão não é à partida  
espacial.

Não pensem, acerca do ser do mundo  
nem do ser do universo - que são ser, ou que a ele se  
ajustam.

Depende da Relação que o conhecimento em  
movimento do ser do universo seja consentido por  
osmose, não por violência.

A Relação compreende a violência, marca distância dela.  
Ela é passagem, não espacial à partida, que se dá como  
passagem e confronta o imaginário.



Imagem 3 - Cartão postal digitalizado. Acervo pessoal.

É pelas mãos de Rosana Paulino que são consubstanciadas o que compreendo como sendo sua postura decolonial, que se traduz na forma como pensa, sente/produz, des-monta/expõe sua estética decolonial. Ainda, como o seu ser e estar sentindo e *em sendo* (GLISSANT, 2011) se materializa em suas poéticas visuais e produções textuais como uma forma de revisitar, questionar, confrontar e enfrentar pelo avesso o projeto colonial português que, no outro lado do Atlântico, finca a colonialidade do poder, do ser e do saber que conforma o tecido social brasileiro.



## Rosana Paulino tecido social

abertura 11 de maio, 19h30  
de 12 de maio a 05 de junho de 2010



### galeriavirgilio

R. Dr. Virgílio de Carvalho Pinto, 426, São Paulo •  
de segunda a sexta das 10h às 19h • sábados das 10h às 17h •  
[5511] 3062-9446 / 3061-2999 •  
artevirgilio@uol.com.br • www.galeriavirgilio.com.br

TECIDO SOCIAL. O avesso que não se vê, as bordas da cidade e da sociedade. A costura que deveria estar no avesso, invisível, é trazida para a frente, para o primeiro plano, demonstrando a tentativa de se criar uma sociedade feita de retalhos opostos onde, de uma maneira que poderíamos chamar de “Franksteiniana” costuram-se partes antagônicas, díspares, de um mesmo corpo social comum, tentando fazer com que realidades socioculturais extremamente distintas convivam harmonicamente em um mesmo espaço, convivência esta buscada não pelo ato de ouvir e interagir com o outro, mas pela supressão dos direitos e pela cegueira diante do desafio.

Dentro desta perspectiva, individualidade e coletividade se chocam de modo que todos perdem. Cultura “erudita” e cultura “popular”, alto e baixo, o tecnológico e o primitivo, exclusão e inclusão, todos os paradoxos de uma grande metrópole costurados, trazendo aquilo que se pretende esconder, que se finge não ver, ao olhar público.

Ao grande pano somam-se as gravuras da série *Das Sombras: Segundo Ato*, repetindo elementos que estão presentes no tecido coletivo, desta vez individualizando pequenos dramas que ocorrem no dia-a-dia da cidade. Mágicas que parecem manipular nossas carências, nossas faltas. Coelho tirado das cartolas da publicidade, do sonho de “chegar lá” (chegar onde???) e que vão minando aos poucos o sentido mais amplo do que poderia ser uma vida em sociedade, onde todos tenderiam mais a ganhar que a perder. Sombras nas paredes, retiradas de um antigo manual<sup>1</sup> de entretenimento, são colocadas agora sob nova perspectiva ganhando em ironia o que perderam em inocência e pureza.

São também retiradas da grande caixa de Pandora contemporânea, a internet, as imagens que deram origem ao “Power-point/vídeo jurássico” que acompanha a mostra. Jurássico porque tecnologia que hoje muitas crianças dominam, ancestral dentro do universo dos computadores atuais, mas ainda assim tecnologia, pois requer um aparato minimamente digital para ser feito. Tecnologia paradoxal, antiga e contemporânea ao mesmo tempo. O ultra plus da técnica convivendo com a mais remota desigualdade. Paradoxos presentes em um país que nos permite ver Zóio, 24 anos, bolsos cheios de pens 64 gigas fugindo da polícia na 25 de março. Zóio: semi-analfabeto. Pen drive 64 gigas: cabe uma biblioteca dentro.

E assim vamos levando...

Rosana Paulino, abril de 2010.

É como mulher negra matizada pela diferença colonial que Rosana Paulino atravessa os fios de sua existência, assumindo sua opção decolonial. Isto porque

La opción decolonial en tanto perspectiva construída por quienes, de diversas formas, has sufrido la herida colonial, es un pensar, un sentir y un hacer capaz de poner en tela de juicio el proyecto civilizador de la modernidad en general y el de la estética en particular. Em este sentido, las estéticas decoloniales, em tanto prácticas discursivas, proponen unos términos diferentes para la conversación, que hacen posible, como tarea, una especie de lectura decolonial del arte moderno, sus discursos, sus instituciones, sus agentes y sus obras. (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p.18).

A opção decolonial é sua postura, seu enfrentamento, e, a partir de sua subjetividade, traz consigo uma coletividade que também tem feridas expostas e evidenciadas em suas poéticas. É, portanto, uma potência que se desdobra numa luta coletiva. Seu gesto é insurgente, é subversivo, quando presentifica, em sua visualidade, um pensar, um sentir e um produzir que questiona o projeto civilizador da modernidade, e torna presente sua desobediência epistêmica e estética.

Rosana Paulino é uma mulher negra, artista, gravadora, escultora, pintora e educadora urbana e periférica, que faz de suas poéticas uma possibilidade de questionar verdades tidas como universais ao se fazer vista, ouvida e lida. Por entre suas mesas, pranchas, des-montagens como modos de ser, de dizer, de fazer e de saber costura tempos, sujeitos e enfrentamentos os quais se desdobram em contra-histórias, narrativas ao avesso, enleadas num contexto específico: as marcas da colonialidade presentes na sociedade brasileira, que se ligam ao projeto colonial e que, portanto, também se ligam às experiências da Diáspora negra (nas “Américas” e no mundo globalizado).

Nesse sentido, proponho pensar as visualidades de Rosana como Des-montagens que permitem puxar os fios do projeto colonial e ler o mundo moderno/colonial/interseccionado reatualizado no presente. Diria, então, que há uma costura entre o que me proponho a escrever a partir das montagens da tese e as des-montagens da Rosana, ou seja, é como montagens das quais também puxo fios que me permitem escrever esta história encharcada de subjetividades, de arte e de anacronismos (DIDI-HUBERMAN, 2017), como uma contranarrativa que se quer construída a partir das imagens ou o sentir pelas imagens. Ainda, como diria Didi-Huberman (2017, p. 106), refletindo com Warburg e Benjamin sobre as imagens e as questões de temporalidade, as imagens são aqui centros nevrálgicos [...] que também requerem uma

outra forma de pensar o tempo “[...]a imagem não está na história como um ponto sobre a linha. Ela “não é um simples devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições deste devir histórico.”

Isto porque as imagens confrontam uma temporalidade com dupla face, como polaridade para Warburg, ou como dialética para Benjamin. Assim, tempos diversos são confrontados, reatualizados, ressignificados e aproximados diacronicamente e a contrapelo, pois, “[...] ao abordar as coisas a contrapelo é que chegamos a revelar a pele subjacente, a carne escondida por de trás das coisas.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 101) As “coisas”, nesta pesquisa, são as marcas da colonialidade materializada na estética de Rosana Paulino.

Sabe-se que a arte e a estética foram instrumentos de colonização de subjetividades, utilizadas pelo projeto colonial e que “[...] hoy la descolonización de la estética para liberar la aesthesis es um aspecto fundamental de los procesos de decolonialidad”. (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 13). Assim, as estéticas decoloniais questionam as marcas da colonialidade que se estendem até o presente, a partir das feridas coloniais. (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012).

História e arte são pensadas aqui, como um delinear de questões anacrônicas trazidas pelas estéticas de Rosana Paulino porque é urdida como múltiplos tempos ao unir o ontem e hoje, os quais nos chegam como lampejos envoltos em rastros resíduos, compreendendo que, no trato com a história, “[...] os rastros são materiais: vestígios, restos de história, contrapontos e contrarrítmicos, “quedas”, “irrupções”, sintomas ou mal-estares, síncope ou anacronismos na continuidade dos “fatos do passado.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 117). E, ainda, Benjamin, que, ao escrever ao seu amigo Florens Christian Rang, em 9 de dezembro de 1923, expunha sua reflexão sobre as possíveis ligações entre obras de arte e a vida histórica, e diz que a história da arte não existe! (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 103), expressando seu desejo de que uma outra história da arte possa ser reiniciada, a partir das histórias das próprias obras. Importante reiterar que as pesquisas em história da arte têm sido conduzidas ou por uma história do conteúdo ou por uma história da forma, e com isso, é possível reinventar e reinterrogar a história da arte, uma vez que

[...] Benjamin não aceitava mais nem a autossuficiência da história da arte antiga (incapaz de articular sua interpretação do passado a uma ancoragem do presente), nem a “absolutização indevida” da história da arte contemporânea (incapaz de articular sua interpretação do presente e sua ancoragem no passado. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 105).

É também como historiadora que me atenho aos detalhes, aos pequenos detalhes, “[...] às redes de detalhes, às tramas sensíveis formada pelas relações entre as coisas.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 117). É com base em uma história feita de restos, ou dejetos “de tudo aquilo que foi varrido para debaixo do tapete” (ROSANA, 2018)

que me permito pensar esta narrativa pelas margens. Porque é a partir das margens que Rosana Paulino cria um pensamento limiar e presentifica a diferença colonial, ou, ainda, uma epistemologia da diferença colonial que mostra, que desen-terra, que borra e ilumina a parte obscura da modernidade imbricada no mundo moderno/colonial (MIGNOLO, 2003).

Talvez o que mais se aproxime do que proponho como leitura seja a de um pequeno Atlas, em que as imagens pensam e nos fazem falar, porque nos questionam. O Atlas, como forma visual do saber, ou forma sábia do ver e do sentir, “[...] introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de toda imagem. Contra toda a pureza estética, ele introduz o múltiplo, o diverso, o hibridismo de toda montagem”, nos diz Didi-Huberman (2018, p. 19). E reforça que se estabelecem com ele, o Atlas, as relações íntimas e secretas como se fôssemos ligando, tecendo significados ao criarmos possibilidades de reler o mundo que se liga a um passado revisitado e repleto de agora por ser “[...] um objeto anacrônico uma vez que tempos heterogêneos trabalham sempre juntos: a 'leitura antes de tudo' com a 'leitura depois de tudo' (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 24).

É sobre as mesas que se recolhem heterogeneidades, as quais se entrelaçam e pelas quais se reconfiguram múltiplas relações, modos de ser, de saber e de ver, que se conectam como uma possibilidade de contar histórias, ou, ainda, contranarrativas aqui visuais, que são, antes de tudo, um *locus* de imaginação, de criação e de enunciação. São, portanto, sobre as mesas que modos de dizer, marcas de tempos e sujeitos se colocam na relação, partilhando mundos possíveis de serem costurados, revisitados no agora, com novos significados nos liames, os quais surgem por sobre as mesas, a intenção e os gestos.

Para compor as pranchas/montagens de um Atlas, deve-se estar num tempo e num espaço no qual “[...] é preciso se munir de uma mesa para acolher essa transformação do olhar, do sentido, para recolher o feixe das multiplicidades figurais que esperam ser vistas” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 54). As mesas servem para cortar, para costurar, para dis-por, para acolher restos ou o que não se quer ver, e apresentar conhecimentos outros, dissecados e reconfigurados por hábeis mãos que “[...] transforma o conhecimento em seu suporte, em sua exposição e, certamente, seu conteúdo.” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 78).

Diria, então, que pelo Atlas NegrA-Atlântico, construído pelas desmontagem de Rosana,

É oportuno descolonizar perspectivas hegemônicas sobre a teoria da intersseccionalidade e adotar o Atlântico como *lôcus* de opressões cruzadas, pois acredito que esse território de águas traduz, fundamentalmente, a história da migração forçada de africanos e africanas. As águas além disso, cicatrizam feridas coloniais causadas pela Europa, manifesta nas etnias traficadas como mercadorias, nas culturas afogadas nos binarismos identitários, contrapostos humanos

e não humanos. No mar Atlântico temos o saber de uma memória salgada de escravidão, energias ancestrais protestam lágrimas sobre o oceano. (AKOTIRENE, 2019, p.20).

Como “ memória salgada de escravidão” e uma ideia de raça que colonizou saberes e corpos femininos negros, a estética de Rosana Paulino é pensada como aposta, aqui, decolonial, perspassada pelo feminismo negro que se faz sentido na forma como se pensa e se relaciona com o mundo moderno/colonial/ interseccionado, sobretudo com suas poéticas. Poéticas e estética que, ao refletir sobre si e sua ancestralidade negra, acolhe “uma releitura do mundo” colonial, atualizada no presente. Ela parte do seu sentir/estar no mundo para construir suas poéticas visuais, costurando, na sua estética decolonial, Histórias, feminismo negro, Diáspora, escravidão, raça (diferença colonial), ciência, interseccionalidade, colonialidade, feridas coloniais como trauma consciente da colonialidade (MIGNOLO, GÓMEZ, 2012) e decolonialidade.

Imagem 5 - Registro da abertura da exposição Rosana Paulino: a costura da memória na Pinacoteca em 8 de dezembro de 2019. No fundo, a instalação da obra *Parede da Memória* (1994-2019). Acervo pessoal.



## 2. DES-MONTAGENS COM DIZERES OUTROS

Rosana Paulino, neste quase um quarto de século (1997-2017), vem produzindo inquietações e epistemologias que se traduzem pelas suas mãos em técnica, textura, profundidade, acidez, posicionamento, visualidade, materialidade e cura. As suas des-montagens são tomadas, aqui, como fios que vão conduzir saberes e dizeres outros como possibilidades de confronto e de desmantelamento do mundo moderno/colonial/interseccionado pelas potentes visualidades de um Atlas Negra-Atlântico.

Negra e Atlântico. Uma palavra feminina e uma palavra masculina. Quando pronunciamos essas duas palavras juntas e separadas por uma barra, evidenciamos que o projeto colonial é pensado como uma metáfora feminina (MCCLINTOCK, 2010), que teve na travessia do Atlântico a sua concretização. E, é sobre este projeto aqui no outro lado do Atlântico, que as imagens de Rosana, como presença negra, se impõe. Samain (2012) nos diz que as imagens nos fazem pensar; qualquer imagem nos oferece algo para pensar posto que ela

Alimenta uma relação privilegiada entre o que mostra, o que dá a pensar e o que, sobretudo, se recusa a revelar: o seu próprio trabalho, ou seja, o trabalho que ela realiza ao se associar, notadamente, a outras imagens (visíveis/exteriores; mentais/interiores) e a outras memórias. (SAMAIN, 2012, p. 21).

Com uma imagem, vamos construindo elos que nos ligam ao pensamento de quem as produziu e, no exercício de nosso pensar com essa imagem produzida, tem-se uma relação imersa numa “uma memória de memórias. (SAMAIN, 2012, p.23). Além disso, a imagem é uma forma que pensa independente de nós, como um pensamento que nos seria próprio, porque, segundo Samain (2012), toda imagem é viajante, é cigana e misteriosa. É uma forma que pensa e nos ajuda a pensar. As fotografias fazem falar, diz-no Samain (2012) em tom enfático! Cada uma delas é muito mais que um objeto, pois “[...] ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante”. (SAMAIN, 2012, p. 31). Ela, a imagem, consegue juntar histórias e memórias que as precedem e que reaparecem em novos contextos com novas camadas de memórias e de histórias e que, de certa maneira, continuam unidas porque reatualizadas.

E, em se tratando das poéticas de Rosana Paulino, esse reaparecer acontece como des-montagens, quando, inicialmente, manipula as fotografias de sua família, como parte de suas memórias afetivas, autobiográficas e as recoloca com novas camadas para pensar os atravessamentos dos corpos femininos racializados desde o projeto colonial. E amplia trazendo imagens de fotógrafos que vieram para o Brasil no século XIX, a partir da pesquisa do livro “O negro na fotografia brasileira do século XIX”,

do dirigente comercial e colecionador George Ermakoff. São imagens que presentificam vidas, sujeitos, trajetórias, entrelaçamentos, um dizer de si enlaçado numa coletividade diaspórica por entre feridas coloniais.

Didi-Huberman, no seu livro "Diante do Tempo: história da arte e anacronismo da imagem", nos diz que a imagem desmonta a história, provocando um conhecimento que, de outra forma, seria impossível. No caso da Rosana, é como se por essa des-montagem fosse possível encontrar detalhes, algo que num todo ficasse inacessível. E podemos supor que é pela des-montagem que histórias outras podem ser conhecidas e pensadas, ou seja, des-montam-se, des-constroem-se saberes únicos, rasgando-os, atravessando-os, furando-os a partir dessa operação historiográfica de saberes outros, reforçando que

É, de fato, de montagem ou de re-montagem que se deve falar, consecutivamente, para qualificar a própria operação histórica: enquanto procedimento, a montagem supõe a desmontagem, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ela apenas remonta [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 132).

Como já vimos no diálogo com Benjamin, a montagem é ao mesmo tempo método e forma de conhecimento, os quais requerem algumas habilidades. Se por um lado, costuram-se os andrajos, os restos, ou as coisas redistribuídas pela sensibilidade no trato com essas reminiscências, com a dupla capacidade de desmontar histórias e de montar junto aos tempos heterogêneos (DIDI-HUBERMAN, 2015), por outro lado, é necessário também saber cortar, "[...] praticar uma fenda, uma fissura em um estado de fatos consensualmente dado como inelutável." (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.146). E mais que isso, tamanha complexidade de pensar e de conhecer por meio de montagens.

A des-montagem, portanto, tem a ver com tempos que precisam ser abertos e expostos, com saberes não reconhecidos, com sujeitos invisibilizados, com silenciamentos e com indignações e, sobretudo, com o compromisso de problematizar de uma outra forma o vazio, o não-estar, o ausente, o menor, o descartado, porque esse conhecimento trazido pelas des-montagens era, por um olhar ensimesmado, inexistente, como imagens outras da face obscura da modernidade. Por isso, pensar conhecimentos outros como des-montagem demanda uma postura, uma tomada de decisão, "[...] já que ele corta as imagens e faz com que elas tomem posição umas em relação às outras." (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 158).

Se pensarmos nas des-montagens da Rosana Paulino, e no seu fazer sobre as mesas que acolhem pedaços, retalhos, pontas desconexas, imagens afastadas que tentam costurar, e pelo avesso, as marcas da colonialidade no tecido social brasileiro, como venho defendendo como hipótese, é incrível como ela une tempos, sujeitos e história ligadas a um passado comum. Por isso, "[...] as mesmas imagens não param de

ir e vir, mas sempre em lugares- em relações- diferentes. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 163), ou ainda, como des-montagens e sobreposições pelas quais Rosana Paulino pensa

[...]o tempo em forma de camadas. Não à toa, em alguns trabalhos imprimo duas imagens, cada uma em um tecido diferente, que sobreponho de modo que esses tecidos juntos possam formar uma terceira imagem. Gosto muito desta ideia de sobreposição, é como se pudéssemos, fisicamente, juntar tempos distintos. Por outro lado, me interessa também colocar juntas tecnologias que foram pensadas em momentos diferentes. Uso uma impressora de última geração para imprimir num acetato e, depois, levar o resultado para uma prensa de gravura, um equipamento que não mudou muito desde o século XVI, para fazer a transferência da imagem do acetato para o papel, dando uma leve “borrada”, um “ar” na obra que não seria possível se imprimissemos direto na impressora digital. Isto também tem a ver com o tempo, quando faço todo este processo é uma ação que ocorre no tempo, as perdas decorrentes desta ação me interessam. É uma maneira de transmitir a sensação de que as coisas estão se esvaindo de modo inexorável. Neste sentido, a imagem fotográfica une passado e presente, nos traz informações do que somos hoje, do que nos tornamos. O país de hoje é consequência do passado. Não somos assim por uma decisão divina. As fotos, imagens de ontem, nos dão as pistas para entendermos o que somos hoje. Técnica e conceito se unem para tratar desta passagem do tempo e suas marcas em nossas vidas. (ROSANA PAULINO, 2018, p. 160).

Olhem e sintam suas visualidades e se perguntem: o que elas lhe fazem pensar?; ou ainda, como pensam essas imagens as quais Rosana, ao intervir, des-monta?; que sentidos outros podem ser dados às relações imbricadas entre imagens e o mundo moderno colonial e as histórias outras?; o que escapa nas suas montagens? Segundo nos lembra Flores (2015, p. 251),

As palavras podem ser ouvidas ou lidas. Há quem diga que as imagens também podem ser lidas, mas há controversas a esse respeito, já que elas não são feitas dos mesmos códigos do alfabeto da linguagem escrita ou falada. A exegese da imagem é da ordem do inverificável [...] Nunca esgotamos todas as possibilidades de conhecimento por imagens. Elas se abrem a histórias infinitas. As imagens são silenciosas, penduradas nas paredes dos museus, encimadas em seus pedestais na praça pública, no alto de um outdoor, presas às folhas de revistas, enfileiradas nos catálogos de arte ou de moda, condecoradas nos álbuns de fotografias. Porém, misteriosas, elas ressonam e muitas vezes produzem estrondos que nos atordoam.

Imagens que foram agenciadas pelas poéticas de Rosana Paulino e que saltam às paredes porque as encontramos como 56% da população brasileira (pretos e pardos) autodeclaradas, distribuídas em espaços e lugares de subalternidade, como estatísticas no mapa da pobreza, da violência, da desigualdade racial, etc., como superposições de colonialidade interseccionada. As poéticas de Rosana Paulino são provocações que, de forma relacional, se completam pelo olhar e pelo sentir de quem não deseja mais ser cúmplice...

2.1 QUANDO AS IMAGENS PENSAM OU PARA PENSAR PELAS IMAGENS



Imagem 6 - INSTANTÂNEO NÚMERO 2. Gravura da série *Retratosspectiva*. Litogravura sobre papel. 39,0 x 56,0 cm. 1993. Fonte: website da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>



Imagem 7 - Detalhe da obra *Parede da Memória*, Rosana Paulino. Tecido, microfibra, xerox, linha de algodão e aquarela. 8,0 x 8,0 x 3,0 cm cada elemento - 1994/2015  
Fonte: *website* da artista. Disponível em:  
<http://www.rosanapaulino.com.br/>



### A RESPEITO DE UMA “RETRATOSPECTIVA”

Fazer uma retrospectiva das mulheres da minha família a partir dos antigos retratos é tarefa difícil e gratificante ao mesmo tempo.

Difícil porque fortes emoções estão envolvidas no processo criativo, principalmente quando o objeto de tal processo é o próprio relacionamento familiar, visto sob uma ótica feminina. Gratificante porque é entrar num mundo que, se não é desconhecido, esconde pequenos segredos dentro de suas poses, seus rostos sorridentes, sempre passíveis de uma nova leitura, conforme o ângulo que olhamos. Este trabalho é o primeiro passo num mergulho profundo na intimidade dormente de meu universo feminino, universo negro que se faz sentir em pequenos pedaços de papel, panos e fitas... lembranças, enfim.

ROSANA PAULINO<sup>7</sup>

7. Catálogo nascente III. Cf.: PIMENTEL, Joel. Rosana Paulino: a mulher negra na arte. Disponível em: Rosana Paulino: a mulher negra na arte - Geledés <http://www.geledes.org.br/rosana-paulino-mulher-negra-na-arte/#ixzz4Ful7oEhI> Acessado em 10 jun. 2016.

Imagem 8 - INSTANTÂNEO NÚMERO 1. Gravura da série *Retratospectiva*. Litogravura sobre papel. 35,5 x 52,5 cm. 1993. Fonte: *website* da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>



(Texto produzido para o catálogo do Panorama 97 – MAM SP)

Sempre pensei em arte como um sistema que devesse ser sincero. Para mim, a arte deve servir às necessidades profundas de quem a produz, senão corre o risco de tornar-se superficial. O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente. Se lhe toca o azul, trabalhe, pois, com o azul. Se lhe tocam os problemas relacionados com a sua condição no mundo, trabalhe então com esses problemas.

No meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra. Olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de comportamento que traz muito de preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão.

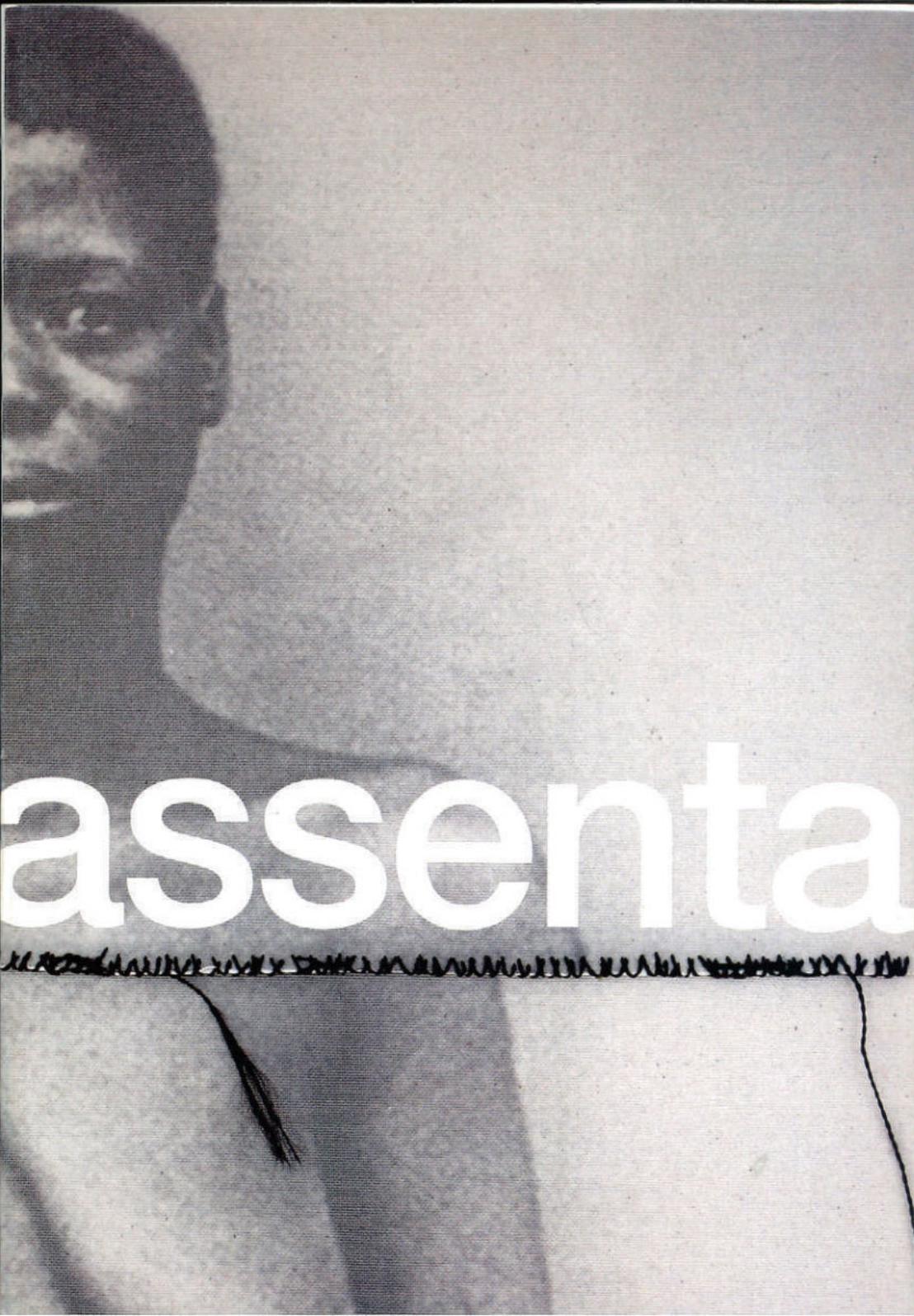
Dentro desse pensar, faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurado, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição no mundo.

Apropriar-me do que é recusado e malvisto. Cabelos. Cabelo “ruim”, “pixaim”, “duro”. Cabelo que dá nó. Cabelos longe da maciez da seda, longe do brilho dos comerciais de shampoo. Cabelos de negra. Cabelos vistos aqui como elementos classificatórios, que distinguem entre o bom e o ruim, o bonito e o feio.

Pensar em minha condição no mundo por intermédio de meu trabalho. Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Este tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca.

Rosana Paulino, 1997

Imagem 9 - Rosana Paulino, *Sem título*, 1997. Fonte: website do MAM. Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1997-076-000-paulino-rosana/>



Rosana Paulino

assentamento

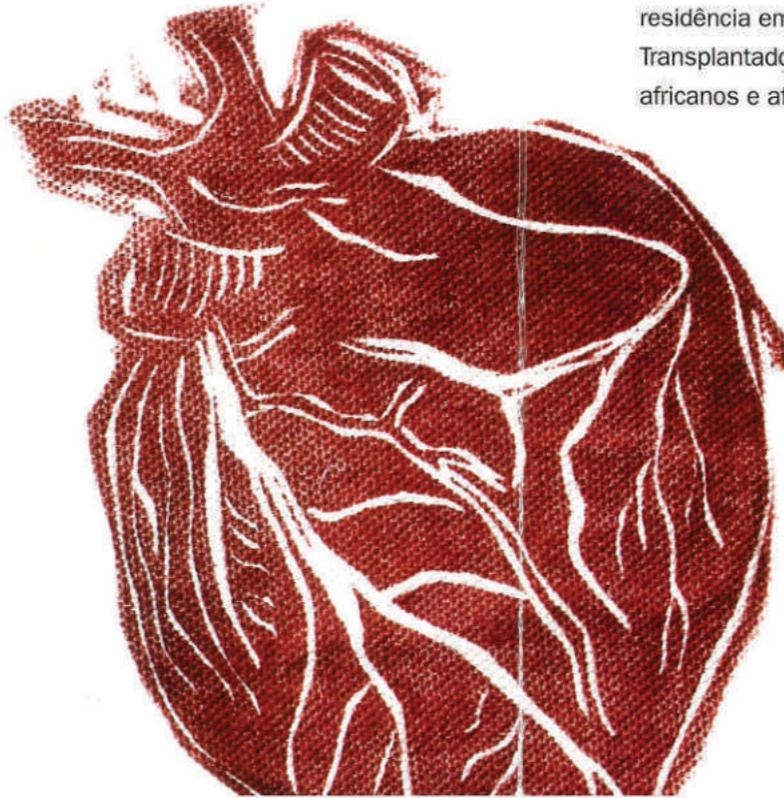
# assentamento

*“Bras. Rel. Ser, ou objeto onde assenta a energia sagrada de qualquer entidade religiosa afro-brasileira; assento”.*

ENTRE 1865 E 1866, o zoólogo suíço Louis Agassiz comandou uma expedição de cunho científico ao Brasil, a chamada Expedição Thayer. Uma de suas intenções era coletar dados com os quais pudesse comprovar a superioridade da etnia branca sobre as demais. Agassiz estava entre os grandes nomes da ciência norte-americana da época. Como professor da já prestigiada Universidade de Harvard, foi defensor do criacionismo, do poligenismo e também acreditava que a miscigenação entre seres humanos pudesse causar a degeneração dos grupos envolvidos. Era opositor da teoria evolucionista, lançada por Darwin em 1859 no famoso livro *“A Origem das espécies”*, que forneceu aos jovens cientistas as bases para invalidar as hipóteses defendidas por Agassiz.

A fim de provar suas teses racistas, Agassiz encomendou ao fotógrafo franco-suíço Augusto Stahl, então residente no Rio de Janeiro, uma série de imagens de africanos que ali viviam. A ideia era retratar “tipos raciais puros” em fotos que variavam do “portrait” às fotografias de caráter científico, onde essas pessoas,

negros e negras, apareciam em três posições diferentes: frente, costas e perfil. Essa suposta cientificidade acabou gerando, paradoxalmente, registros fotográficos únicos da população escrava naquela cidade.



Diferentemente do que tentava provar, Agassiz ajudou a produzir, isso sim, uma coleção de imagens dos corpos daqueles que ajudaram a fundamentar a cultura brasileira. Os escravizados e escravizadas reproduzidos ali, sem a dignidade das roupas que lhes sublinhavam a condição humana, foram na realidade peças fundamentais no assentamento de nossas bases culturais.

**ASSENTAR**, como nos mostra o dicionário Aurélio, é também o ato de fixar-se ou de estabelecer residência em algum lugar. Transplantados à força, os africanos e africanas que aqui

chegaram trouxeram seus saberes e práticas. Assentaram aqui sua força, seu axé. A última definição para assentamento encontrada no dicionário Aurélio diz respeito a:

*“Bras. Rel. Ser, ou objeto onde assenta a energia sagrada de qualquer entidade religiosa afro-brasileira; assento”.*

Assentaram, portanto, elementos que permearam nossa fala, cozinha, comportamento e, principalmente, boa parte de nossa religiosidade. O que este projeto pretende mostrar, através da execução da instalação, vai além da viagem de transposição feita por aquelas pessoas. A instalação, dividida em três partes, mostra o caminho percorrido (vídeo-imagens do mar), os braços que vieram para o trabalho e, principalmente, o assentamento das bases de uma cultura nova e vibrante. O simbolismo inicial do corpo de uma das mulheres retratadas é ressignificado para se tornar emblema de uma cultura mestiça, cujas bases, firmemente plantadas em solo africano, são muitas vezes subvalorizadas em nossa sociedade. Enaltecer esse corpo, síntese e retrato da cultura brasileira, é reconhecer a contribuição que, ao contrário da premissa de Agassiz, não trouxe decadência, mas sim riqueza e vitalidade, gerando uma cultura pulsante graças à heterogeneidade daqueles que a compõem.

**Material educativo no site:**  
[www.rosanapaulino.com.br](http://www.rosanapaulino.com.br)

ADÃO E EVA NO PARAÍSO BRASILEIRO



IPA  
2014

Imagem 11 - ADÃO E EVA NO PARAÍSOBRASILEIRO, Rosana Paulino. Fonte: IPN. Disponível em: <http://pretosnovos.com.br/galeria/assentamentos-adao-e-eva-no-paraiso-brasileiro/>



EPIDENDRUM ciliare var. cuspidatum.

J.P.P.  
1897

Imagem 12 - PARAISO TROPICAL, Rosana Paulino. Impressão digital sobre papel, linoleogravura, ponta seca e colagem. 48,0 x 33,0 cm. 2017. Fonte: *website* da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>

# As Gentes



Imagem 13 - AS GENTES, da série *História Natural*, Rosana Paulino. Técnica mista sobre papel. 28,5 x 38,0 cm - 2016.  
Fonte: *website* da artista. Disponível em:  
<http://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>



"Atlântico Vermelho"  
es esta osadía artís-  
tica de considerar  
el tener cuidado  
como un principio  
activo de vivir y  
hacer arte, en el  
presente, pero con  
igual intención en  
relación al  
pasado (...)

## O ATLÂNTICO VERMELHO

O PROGRESSO DAS NAÇÕES  
A SALVAÇÃO DAS ALMAS  
O AMOR PELA CIÊNCIA

Estas três frases aparecem em trabalhos da série ATLÂNTICO VERMELHO como uma maneira de pensar este mar tingido de sangue pelo tráfico escravista. Inspirado no nome do livro escrito pelo sociólogo Paul Gilroy, *Atlântico Negro*, que li com intensidade e admiração alguns anos atrás, penso neste mar que liga dois pontos, África e Brasil, e cujas pontas sofreram processos de aniquilamento e subjugação de suas populações tendo a ciência, a religião e a ideia de progresso sido usadas para justificar os mais aterrorizadores abusos. Tanto quanto as culturas, portanto, o que nos une também é o fato de como estas estruturas foram utilizadas criando uma triste história comum a ligar os dois lados do Atlântico. Para realizar os trabalhos desta exposição me debrucei, com um misto de admiração, curiosidade e, muitas vezes, revolta, sobre imagens produzidas no Brasil e que retratavam a flora, a fauna e as gentes num mesmo plano, objetos a serem explorados, antes elementos pitorescos em uma paisagem exótica que seres dotados de humanidade. Produtos de seu meio social, tais representações ajudaram a consolidar os preceitos de uma suposta superioridade moral, científica e, por que não dizer, no caso dos criacionistas, divina de uma "raça" sobre as outras. Esta postura reforçou a ideia de um direito natural sobre outras terras e povos justificando assim o colonialismo, não só o exercido inicialmente nas "Américas" mas, posteriormente, na expansão europeia sobre a África. Curioso notar que no Brasil, após a independência e proclamação da república, estas ideias ao invés de serem debeladas, em alguns casos, se intensificaram justificando a criação de um local social para os grupos étnicos não brancos. A história das viagens e narrativas que tanto marcaram o modo como ainda hoje as populações e as culturas negras e indígenas são vistas em nosso país foi uma história forjada, fruto de um período histórico no qual a ideia de alteridade e respeito às diferenças sequer era cogitada. Cabe a nós, hoje, discutirmos e debelarmos os profundos prejuízos ainda remanescentes destas antigas visões de mundo e tentar compreender como elas influenciaram nossa concepção de país. Afinal, o presente é resultado direto do passado. São questões como estas que tento, de maneira ainda tímida, discutir nesta mostra.

Rosana Paulino  
São Paulo, junho de 2016.

Texto feito para a exposição na Galeria Superfície.

# Atlántico Rojo es el mar teñido de sangre por el tráfico de es- clavos.

Inspirada en el nombre del libro del sociólogo Paul Gilroy, *Atlántico Negro*, pienso en este mar que une dos puntos, África y Brasil, que han sufrido procesos de aniquilamiento y sometimiento de sus poblaciones, y donde se han usado las ideas de ciencia, religión y progreso para justificar los más aterradores abusos.

Para realizar los trabajos de esta exposición analicé - con una mezcla de asombro, curiosidad y, muchas veces, indignación - imágenes producidas en Brasil que retrataban la flora, la fauna y principalmente las gentes en un mismo plano, como objetos con fines de explotación, elementos pintorescos en un paisaje exótico, en lugar de seres dotados de humanidad. Esta postura reforzó la idea de un derecho

natural sobre otras tierras y pueblos, justificando el colonialismo, no solo el ejercido en las Américas, sino, posteriormente, en la expansión europea en África.

Debemos señalar asimismo que Brasil creó parte de su identidad a partir de un punto de vista europeo, alimentado por imágenes de las tierras distantes. Un imaginario falso, de postal, que remite a la idea de paraíso, pero ¿paraíso para quién?

Las fotos usadas en el trabajo son, en su mayoría, de postales como la del anuncio del fotógrafo portugués Christiano Júnior, en 1866, en el Almanaque Laemmert y donde se indica «Variada colección de (...) tipos de negros, cosa muy propia para quien se retira a Europa». Somos un país que ha construido su imagen desde fuera hacia dentro, desde el punto de vista de lo que sería «exótico» para un europeo, y que incluso hoy en día no consigue reconocerse cuando se mira en el espejo.

Rosana Paulino

Penso o tempo em formas de camadas.[...]a imagem fotográfica une passado e presente, nos traz informações do que somos hoje, do que nos tornamos. O país de hoje é consequência do passado. Não somos assim por uma decisão divina. As fotos, imagens de ontem, nos dão as pistas para entendermos o que somos hoje. Técnica e conceito se unem para tratar desta passagem do tempo e suas marcas em nossas vidas. (ROSANA PAULINO, 2018)

## 2.2 SENTIR AS IMAGENS

Sentir e olhar como mulher branca para este pequeno Atlas NegrA-Atlântico, porque Rosana tem ao longo de sua trajetória mais 140 produções (essas que vocês acabaram de olhar/sentir foram as selecionadas para a discussão desta tese e logo serão retomadas), foi tão avassalador. Suas visualidades são tão potentes que me arrebataram por inteira. Quebrou-me como uma mulher branca privilegiada! Fizeram-me sentir como essas questões enredadas por Rosana são tão cotidianas que já nos acostumamos a elas. Nem mesmo chegam massivamente nos currículos escolares, nos livros de História e nem constam nas aulas de Artes. Continuamos sendo pautadas por um currículo eurocentrado, ou seja, por reproduções tidas como verdades universais, mantendo desigualdades, reproduzindo discursos, práticas e estéticas do norte global.

E o quanto essas contra-narrativas são vicerais e me convidam a pensar com elas. Desassossega-me, porque, de forma rizomática, suas des-montagens unem visualidades que atravessam uma história que é contada a partir de sua subjetividade insurgente, colocando, diante de nossos olhos, um enfrentamento aos silenciamentos trazidos por uma história oficial, branca e eurocentrada, e uma sociedade racista constantemente reincidente nos corpos femininos negros pela colonialidade interseccionada.

Sei que a colonialidade também nos atravessa e que deve ser uma luta coletiva. Mas fica explícito o quanto ainda estamos distantes de romper com essa estrutura. E o quanto a Rosana é desobediente e insurgente! O quanto a sua postura e o seu gesto é uma fissura, um rasgo, uma brecha nesse formato que ainda se mantém muito sólido, porque, algum de nós, que passou por uma universidade, conhecia e estudou sobre ela em alguma disciplina? Havia participado de alguma exposição ou pelo menos ouvido falar? E, para vocês, o que foi sentido ao ficarem diante dessas imagens?

Nos pontos, nas costuras, nos fios, nas linhas e nas agulhas, Rosana Paulino presentifica seu gesto decolonial. É algo que está em primeiro plano. É, antes de tudo, sua postura, por isso chega antes e acompanha o seu fazer de artista negra. Mas é também algo que nos escapa, porque não é só o suporte que sustenta suas peças. São trajetórias, vidas interrompidas, marcas da colonialidade do poder, do saber e do ser que são, por suas mãos, como extensão de seu corpo negro, dadas a pensar pelo projeto colonial. E é de forma relacional que Rosana<sup>8</sup> se coloca:

Tenho a preocupação também de quando eu crio, tento fazer com que a minha arte seja inteligível. Isso não quer dizer que eu vá facilitar o trabalho, mas quer dizer que eu tenho que pensar que arte é uma comunicação de mão dupla e o meu trabalho só se complementa com a visão do outro. Então tem que ser eficiente nesse pensar. Eu tenho que encontrar fórmulas, encontrar maneiras de trazer o que eu estou pensando para a discussão, para arena, e o outro ou a outra tem que ser capaz de entender quais são as minhas questões, quais são as minhas buscas.

8. Trecho retirado do vídeo Diálogos ausentes. Rosana Paulino. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7awdUzh9UVg>. Acesso em: 20 mar 2019.

E “ nesse pensar” são os fios que acompanharão a sua estética decolonial, por entre imagens, costuras e outras técnicas que ela desenvolve para criar as suas des-montagens, configurando-se como um traço, ou uma assinatura que, ao se munir de linhas, de fios e de agulhas, Rosana fura, tensiona, desafia lugares e saberes, os quais, advindos das “sociedades silenciadas”, “[...] não são ouvidas na produção planetária de conhecimento” (MIGNOLO; 2003, p. 108). Como nos diz Didi-Huberman (2019), se por um lado o fio é algo muito simples, uma linha no espaço, que carrega um emaranhado ou sustenta uma estrutura, pelo qual se junta, se alinha, se liga, se encaixa e dá curso, por outro lado, o fio também “[...] corta, afia, amola e faz romper.” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p.32).

A estética de Rosana Paulino ao costurar, paradoxalmente rasga, corta, rompe e atravessa silenciamentos e segredos coloniais ou “[...] verdades que tem sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredos... [...] Segredos como a escravização. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo.” (KILOMBA, 2019, p. 41) Segredos como a violência interseccionalizada (gênero, raça, classe). Segredos como a colonialidade do poder, do saber e do ser. Segredos como a insurgência de corpos racializados que constroem uma epistemologia negra. E que confronta verdades tidas como universais. Porque luta por entre o campo da arte para romper amarras, estereótipos e (re)inventar formas outras de dizer o quanto ainda resta de fôlego para continuar re-existindo pelas suas visualidades, e confrontando como mulher negra um Atlântico branco e eurocentrado ao expor,

FERIDAS COLONIAIS como marcas viscerais deixada nos corpos dos condenados da terra. (FANON, 1968). Feridas provocadas pela diferença colonial, que classificou povos, culturas, corpos e saberes. Feridas que continuam inflamadas porque estão abertas, sangrando e expostas nos corpos matizados pela colonialidade do poder, do saber e do ser, colocando-se como fissuras, rasgos por entre os quais os sujeitos subalternizados se insurgem. (MIGNOLO, 2003, 2009). E que no pensar e fazer de Rosana Paulino começam, com pontos que não fecham, tessituras outras repletas de sangue, de lutas, de resistência, de morte, de vida e de seu re-existir a partir de sua postura, criando significados outros, ao brotar da dor e com a dor, instantes de cura.

ESTÉTICAS DECOLONIAIS, que são construídas a partir da sua subjetividade, dos sujeitos subalternizados, quando se dão conta do lugar que ocupam na hierarquia do poder, do saber e do ser, envolta pela colonialidade. Ao unir seu pensar e seu fazer expõem as feridas coloniais, que são, geralmente, apagadas por uma estética eurocentrada, a qual é questionada, ou seja, contraposta a elas. (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012). Daí, trazem-se sujeitos, vozes, contra-histórias, dores, lutas e saberes outros que costuram o presente e o passado, compreendendo que

La fuerza transformadora decolonial no es la innovación abstracta sino la posibilidad de abrir relaciones entre nuestro presente y esas experiencias múltiples em el pasado que han sido ignoradas y de las que hemos sido escindidos. En ente sentido ellos reconstruyen o trabajan para reconstruir una relación com el tiempo y abren la posibilidad de un tiempo relacional en el que el espacio ya no gobierna el tiempo, como em la superficie de la pantalla sino que es el tiempo o son los tiempos vividos los que vienen a transforma el orden de la presencia y de la experiencia em la presencia. (VÁSQUEZ, 2016, p.82).

SUBJETIVIDADES DESOBEDIENTES a partir das feridas coloniais, entendidas como racismo, sexismo e toda e qualquer violência, invisibilidade e desqualificação, que são gerados pela matriz de poder colonial, agora como marcas de colonialidade. Rosana Paulino, como mulher negra-enunciadora expõe as múltiplas violências, sentindo e pensando sua estética como um contra-discurso ou uma contra-história. Há uma intencionalidade de enfrentamento, uma vez que sua postura carrega os silenciamentos e as dores de tantas outras mulheres, outros homens e outras crianças silenciadas, apagadas, borradas e desumanizadas. Ao gritar com o seu corpo, sua estética, seus saberes, suas técnicas, des-aprendem-se verdades que, no Brasil, foram tidas como únicas, "Mesmo porque minha opção foi bastante clara desde o início: não se fala de determinadas questões no Brasil, preciso falar delas." (ROSANA PAULINO, 2018, p. 157).

Promover subjetividades desobedientes a partir das feridas coloniais é expor seus sentimentos para retratar múltiplas violências, sentindo e pensando suas peças no diálogo com o público que se relaciona com essas produções. Porque tem um viés político, racial, interseccionado e questionador do que estrutura as sociedades que foram colonizadas. Há uma intencionalidade. Rosana Paulino parte daquilo que a machuca, do que dói, do que é sentido para além da epiderme, do que precisa ser enfrentado. Como experiências concretas "[...] del estar siendo em el mundo contemporáneo, em la que se escuchan y atiendan otras voces [...]". (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p.17). Nesse sentido,

[...]las prácticas estéticas decoloniales no se realizan em una exterioridad absoluta al sistema-mundo moderno colonial, sino em su interior mismo, em sus márgenes e intersticios, em las marcas no cicatrizadas de la herida causada por la acción colonial, tanto em los mapas del mundo como em los cuerpos de las personas y las formas de vida em las que esos mapas y marcas fueron y siguen siendo inscritos. Y aunque no se restringen al espacio de las operaciones del arte y la estética modernos, las prácticas estéticas decoloniales tienen em esos dos espacios uno e los núcleos más importantes de acción para lograr la decolonización de sus discursos, sus instituciones, sus prácticas, sus agentes y agenciamientos (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p.16-17).

SUTURAS são expressão utilizada por Rosana Paulino quando diz que suas visualidades se colocam como um processo de cura, de enfrentamento, de embate, de tensionamento. São possibilidades de se contrapor a verdades universais e eurocentradas a partir de si, do seu sentir, das múltiplas violências que seu corpo negro experimen-

ta porque atravessado pela colonialidade do poder, do saber e do ser, avesso a uma história apagada, rasurada e emudecida. Como ela mesmo nos diz, “Aliás, um parêntesis: não bordo, costuro. E mais que isso: quase sempre uso a costura no sentido de sutura, ou seja, de juntar coisas meio “à força”. Isto faz toda a diferença no meu trabalho, já que estou falando de violência”. (ROSANA PAULINO, 2018, p. 154).

REFAZIMENTOS é outra expressão de Rosana. Ato de refazer, de ressignificar. De tentar costurar algo que foi rasgado, mexido, violentado e que, no caso de Rosana, são corpos que não passaram incólumes por discursos, práticas, estereótipos a expor feridas coloniais que ainda não foram cicatrizadas, ou ainda, as suturas que precisam estancar os cortes profundos, a dor, a violência, o racismo, o sexismo, e o universalismo. Suturas que aderem ao corpo como cicatrização lenta, dolorida e secular. Processos de criouliização que permitiram suturar culturas, saberes e práticas outras. É na travessia do Atlântico que esse refazimento começa, com pontos que não fecham, tessituras outras repletas de sangue, de lutas, de resistência, de morte e de vida. Corpos que carregam um pensamento rastro-resíduo (GLISSANT, 2013); homens, mulheres, famílias, línguas, culturas, saberes que vão dando contornos ao brotar da dor e, com a dor, instantes de cura. Espaços de refazimento ora inculcados em imagens, em palavras, em gestos e em contra-gestos... Numa maneira de estar no mundo como enfrentamento da colonialidade. Refazimentos presentificados nas visualidades de Rosana Paulino como um desejo que não foi colonizado, porque é potência. Como atitude/postura de não se submeter, de se expressar de dentro para fora, que a reconecta à sua ancestralidade tida como a outra do projeto colonial e mantida pela colonialidade que tem na ideia de raça as prerrogativas para que as desigualdades sejam mantidas e reforçadas pelas múltiplas violências a que são ainda hoje submetidas.

CONTRA-HISTÓRIA como possibilidade outra de se contrapor às verdades universais e eurocentradas a partir de si, do seu sentir, das múltiplas violências sentidas e enfrentadas, como um re-existir a partir de suas visualidades e de suas escritas (ACHINTE, 2013), como as suturas que aderem ao corpo como cicatrização lenta, superficial, dolorida e secular, porque as feridas ainda estão abertas e latejantes. Processos de criouliização que permitiram suturar culturas, saberes e práticas outras. É na travessia do Atlântico pela Diáspora negra mediada pelo sofrimento que outras formas de agenciamento micro-político de resistência e de transformação que foram costurados, cerzidos, refeitos, reinventados e criados, uma vez que “[...] as culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento.” (GILROY, 2001, p. 13), configurando territórios outros, inscritos nos corpos, ecologias de pertencimento. Transbordam resistência e críticas ao mundo tal qual o é, racista, sexista e desigual, possibilitando criar uma narrativa descentrada como projeto crítico, o que Gilroy (2001) chama de contra-história, nas quais negros e negras se constituem como agentes intelectuais, atributos negados pelo racismo, que estruturou e estrutura a moderni-

dade ocidental. As experiências da diáspora são indissociáveis à experiência da escravidão moderna e da sua herança racializada, espalhada pelo mundo atlântico. É na memória da escravidão e na experiência do racismo que se prolonga como um traço da colonialidade no presente, em que se constroem práticas e saberes insurgentes (GILROY, 2001; WALSH, 2013).

EPISTEMOLOGIA NEGRA como experiências distorcidas ou excluídas do que é definido pelo olhar eurocentrado como conhecimento. Patricia Hill Collins (2018) nos lembra que as epistemologias definem quais questões são dignas de serem investigadas, quem é digno de receber os créditos pelo conhecimento produzido, o que vai ser validado como verdade e que, portanto, não são neutras. Via de regra, as epistemologias ocidentais, eurocêntricas, brancas, masculinas de elite são hegemônicas e “naturalmente aceitas” e validadas como universais. Mas, quando as mulheres negras produzem conhecimento sobre si mesmas a partir de suas experiências interseccionadas, nos mais variados espaços e tempos, constroem o que ela chama de uma epistemologia negra de enfrentamento a um conhecimento uno e universal. E que, “[...] portanto a experiência vivida (como construção) enquanto critério de credibilidade é frequentemente evocada por mulheres negras quando validam o conhecimento.” (COLLINS, 2018, p.149). Quer seja pelas marcas em seu corpo, pelo lugar que esse corpo ocupa e pela compreensão de como essas marcas e esses lugares foram produzidos historicamente, há um assumir seu lugar de fala.

E tudo o que também foi mantido como opacidade (GLISSANT, 2011). Porque não queremos aqui traduzir Rosana Paulino, mas pensar também em tudo aquilo que ela, ao sentir e mostrar, não foi compreendido, pois é muito maior do que os nossos olhos de mulheres brancas estão sentindo...

Imagem 16 - A Postura dos Ovos, Rosana Paulino. Aquarela e grafite sobre papel. 42,5 x 32,5cm. 2005. Fonte: website da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/>

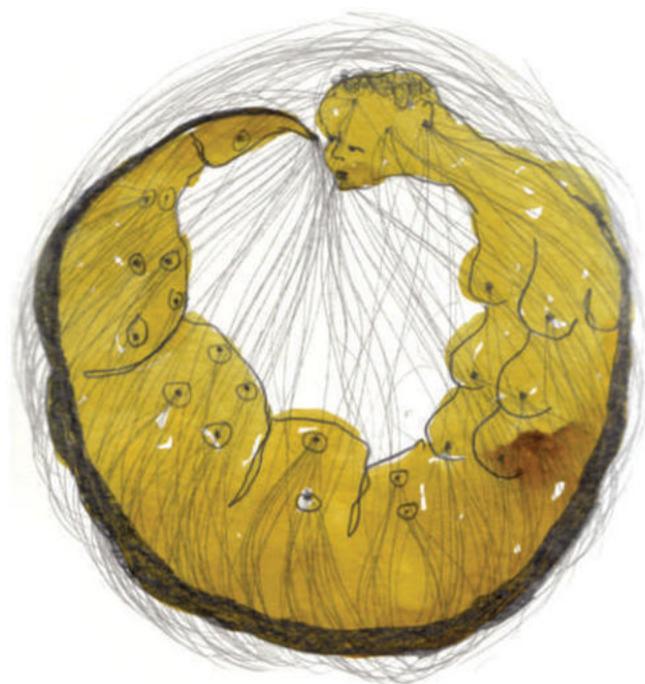




Imagem 17 - Ateliê e artista.  
Registro da autora.  
Acervo pessoal.



### 3. UMA INTELLECTUAL NEGRA QUE SE CONSTITUIU POR MUITOS FIOS

Sempre lidei com linhas e agulhas, desde pequena. Minha mãe foi bordadeira para ajudar nas despesas da casa. Ver as mulheres trocando pontos, conversando, costurando foi algo muito natural para mim, cresci neste meio. Posso dizer que amo os fios e as linhas, sejam eles reais, sejam metafóricos. Ligar as histórias de pessoas, principalmente mulheres que não são valorizadas, é um modo de sobreviver em um meio que nos tira a humanidade [...]. É trazer esta mão negra no que ela tem de mais forte, de criação, é a mão de quem assentou esta terra em diversos sentidos. **ROSANA PAULINO**<sup>9</sup>

As linhas e os fios metafóricos dos quais nos fala Rosana podem ser pensados como a não-presença negra em diversos lugares, setores e espaços, como também para pensar que o gesto de Rosana se transforma num instrumento de luta para que a mão negra “que assentou esta terra em diversos sentidos” possa se fazer presente. A mão que é um corpo - o dela, o da sua mãe e de tantas outras mulheres negras diaspóricas que remontam ao projeto colonial no passado e à colonialidade do poder e do saber no presente -, reinventando-se como tecelã de outras histórias e trajetórias possíveis.

O seu manusear de linhas e de agulhas por entre o tecido, como se fossem corpos, trazem consigo, no movimento de cada costura, o sangue que verte da vida de muitas mulheres negras. E, para além de algo delicado, são suturas que, deslocadas para os corpos negros femininos, redesenham dores, enfrentamentos, silenciamentos e apagamentos do mundo moderno/colonial.

E “[...] não é fácil dar nome a nossa (sua) dor, torná-la lugar de teorização”, nos diz bel hooks (2013, p. 102), e transformá-la num contra-discurso ou numa enunciação outra que se enraíza no feminismo negro. Patrícia Hills Collins (2016), ao discutir a potência do pensamento feminista negro afro-americano, destaca que, a partir da compreensão e do entendimento de que as mulheres negras se constituíram em diferentes épocas e espaços dentro de uma tradição oral, que remonta à escravidão como “outsider within”, foi possível construir epistemologias de enfrentamento a um pensamento único e universal, machista, sexista, racista, cristão, heteronormativo, branco e violento. Isso se deu pela oralidade e pelas suas mãos com extensão de seus corpos. Mãos para aquém de sujeitos, porque foram ferramentas “naturalmente” aptas para produzirem riquezas dentro de um sistema

9. Cf: CARVALHO, N. dos S., TVARDOVSKAS, L. S., & FUREGATTI, S. H. Entrevista com Rosana Paulino. **Resgate: Revista Interdisciplinar De Cultura**. São Paulo, v. 26, nº 2, p. 149 – 160, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/resgate.v26i2.8651077>. Acesso em 10 jan. 2019. p. 151.

que as oprimia, as violentava e as matava. Foram também, do outro lado da linha, as mãos que lhes devolveram a dignidade e as suas histórias.

Donas de um pensamento contra-hegemônico, reconfiguram-se como intelectuais que atuam e dizem o que há muito fora silenciado e desprezado por uma tinta branca que as invisibilizava, que não as ouvia e que as marginalizava. E foram assumindo-se como forasteiras de dentro, que criaram, a partir de si e de suas experiências cotidianas, também com suas mãos, pontos de vistas de/sobre/para e a partir de mulheres negras. Epistemologias outras que são expostas e refiguradas de diferentes formas, diferentes observações e interpretações sobre as múltiplas opressões inerentes à sua condição de mulher negra americana e, diria eu, brasileira também, porque irmandadas pela colonialidade de poder, de saber, de ser e pela resistência e insurgência quando rompem silenciamentos.

Contrapondo-se, entanto, aos silenciamentos, a afro-americana Collins (*apud* BAIROS, 2014, p. 186) aponta uma longa tradição feminista que expressa uma consciência sobre a intersecção de raça e de classe na estruturação de gênero, apoiando-se em cinco temas que sintetizam o ponto de vista feminista negro: “[...] 1) o legado de uma história de luta, 2) a natureza interligada de raça, gênero e classe, 3) o combate aos estereótipos ou imagens de controle, 4) a atuação como mães, professoras e líderes comunitárias, 5) e a política sexual”. (COLLINS, 1991 *apud* BAIROS, 2014, p. 186).

Também Rosana Paulino parte de suas experiências como mulher negra que interliga a raça, a interseccionalidade e a colonialidade para compor sua estética decolonial e atribuir-lhe um sentido político e ético:

Sempre pensei em arte como um sistema que devesse ser sincero. Para mim, a arte deve servir às necessidades profundas de quem a produz, senão corre o risco de tornar-se superficial [...] No meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra. Olhar no espelho e me localizar em um mundo [...] preconceituoso e hostil é um desafio diário.[...].<sup>10</sup>

Ela faz de suas estéticas um campo de batalha, de luta, uma forma de ser e de estar no mundo, com seu corpo, sua pele, sua racialidade, com seus “cortes profundos” impressos num corpo que reverbera no presente traços de colonialidade. E o faz gritando:

Pensar em minha condição no mundo por intermédio de meu trabalho. Pensar sobre as questões de ser mulher (negra no Brasil), sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. **Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Este tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca.**<sup>11</sup>(grifo meu)

10 e 11. Cf.: este texto na íntegra do *blog* da artista Rosana Paulino. Disponível em: <http://rosanapaulino.blogspot.com.br/search?updated-min=2009-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2010-01-01T00:00:00-08:00&max-results=10> Acesso em 10 jun. 2016.

Como que contestando a modernidade/colonialidade, Rosana Paulino lança mão de sua estética, que, atravessada pela consciência de se saber colonizada, se traduz num modo de ser, de sentir, de pensar e de criar poéticas como enfrentamento de algumas facetas da matriz colonial de poder (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012). E se coloca como uma intelectual negra e insurgente no Brasil; artista visual, arte-educadora e pesquisadora, que se construiu como uma forasteira de dentro (Collins, 2016) nos espaços de fronteiras que foram se redesenhando com suas poéticas, por entre o grupo de poder desigual do qual emergiu como uma mulher negra, urbana e periférica, “que rompe a senzala e atravessa o rio”, como me disse Bárbara Ivo, assistente de Rosana quando da minha incursão no seu Ateliê em maio de 2017, numa alusão à música dos Racionais MCs. E isso não é pouco!

Seu gesto presentifica contra-memórias e contra-narrativas encharcadas de sangue como histórias outras que, para além da denúncia, costumam silêncios e omissões, ganham potência e devolvem, a ela e ao seu pertencimento diaspórico, a humanidade que fora pelo projeto colonial roubada, ou seja, suas poéticas as reinserem numa história de verdades outras a partir de uma subjetividade que é também autobiográfica<sup>12</sup>. Rosana Paulino faz com suas estéticas uma rota própria para atravessar o tecido social e mostrar o avesso, como des-montagens, memórias e experiências - como traumas sentidos desde a sua ancestralidade. Muitas são as linhas puxadas por Rosana Paulino...

### 3.1 FIOS QUE COSTURAM SUA EXISTÊNCIA

Rosana Paulino nasceu em 1967 em São Paulo capital, no bairro periférico Freguesia do Ô, zona leste da grande cidade; numa comunidade tradicional, e que mais do que um amontado de casinhas, que parecem brotar da terra como parte da paisagem, configura-se como um aquilombamento num espaço “[...] urbano lugar que constitui o berço das escolas de samba mais importantes da capital, onde concentram-se importantes terreiros de candomblé, lugar histórico onde vivem famílias negras tradicionais, diríamos um aquilombamento urbano” (DOS SANTOS, 2016, p. 273). Local onde nasceu e cresceu e ainda hoje se traduz num espaço de acolhimento e de criação de suas poéticas.

A casa materna e o ateliê acompanham a sua trajetória, como lugar/território/enraizamento, como espaços de referência, como laços identitários de afeto, de acolhimento, de aprendizagens e de incentivo. Rosana não se desprende desse lugar, pois seu olhar e seu sentir o mundo se dão a partir das relações aí vivenciadas cotidianamente. Quando menina,

12. Cf.: TVARDOVSKAS, 2013.

era nesse espaço que brincava, que tinha amigos, que ia para a escola, que convivia com avós, tias, primas e primos. Ou, quando adolescente, quando na dúvida se fazia Biologia na UNICAMP, porque era fascinada por animais e plantas, ou se cursava Artes Plásticas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Foi no seu quarto, na cozinha e por toda a casa que, pensativa e questionadora, via diante de si, caminhos possíveis de serem trilhados, porque sua contribuição seria lá fora e ela sabia disso. Ou ainda na infância, como Rosana disse,

Uma outra questão que pra mim foi bastante importante, é que nós tínhamos um terreno que era muito próximo de um braço de rio. E, geralmente, os terrenos que são próximos de rio tem lama muito plástica, muito maleável. E minha mãe era muito esperta. Ela ia lá, cavava um pouquinho, fazia aquela lama, aquela matéria prima gostosa pra gente trabalhar e nós passávamos a tarde ali. Nós moldávamos bichinhos, púnhamos no sol, depois pintávamos. Então, acho que toda essa questão de infância, essa manualidade, essa questão de desenhar os personagens, eu acho que isso acabou me influenciando, sim, a escolher artes quando chegou a hora de pensar numa profissão.<sup>13</sup>

Rosana Paulino é rizomática; não é possível pensá-la numa linearidade (nem colocar por sobre o papel tudo o que ela é, fez e continua fazendo - haverá sempre algo que nos escapa), porque ela foge a qualquer tentativa de enquadramento branco eurocentrado; por isso, talvez, a arte tenha falado mais alto e tenha ela cursado na USP, mesmo tendo feito também Biologia pela UNICAMP, entre 1991 e 1995. Logo se viu às voltas com as gravuras no ateliê de restauro do Museu de Arte Contemporânea (MAC/USP) e com a oficina de gravura do museu Lazar Segal. Mesmo tendo uma formação norteadada, por um currículo colonizado, novos aprendizados, estudos, pesquisas e relações foram sendo tecidas por um campo no qual quase nada havia sido produzido sobre visualidades negras na arte no Brasil. Fora preciso furar, interpor, cavar e costurar lugares outros, com suas estéticas e poéticas decoloniais.

13. Vídeo Diálogos ausentes. Rosana Paulino. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7awdUzh9UVg> Acesso em: 20 mar 2019.



Imagem 18 - INSTANTÂNEO NÚMERO 1. Rosana Paulino.  
Gravura da série Retratospectiva. Litogravura sobre  
papel. 35,5 x 52,5 cm. 1993. Disponível em:  
<http://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>

Imagem 19 - INSTANTÂNEO NÚMERO 2. Rosana  
Paulino. Gravura da série Retratospectiva.  
Litogravura sobre papel. 39,0 x 56,0 cm. 1993.  
Disponível em:  
<http://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>



E ainda como acadêmica produziu essas duas gravuras da série Retratospectiva, que fizeram parte da mostra Visualidades Nascentes III - uma exposição ocorrida no Museu de Arte Contemporânea – MAC - em março de 1994, numa parceria entre a USP e a editora Abril, visando a criar um espaço expositivo para novos talentos, numa resposta ao *slogan* da mostra “Cadê o seu talento?”. Rosana Paulino foi uma das vencedoras com a Instantâneo II. São imagens da sua família. No Instantâneo I, aquela poética trazia uma mulher negra como uma presença que se impõe, como um estar viva e re-existindo ao apagamento histórico a que foram submetidas as mulheres negras. Ao escanear as fotos, faz-nos lembrar que este apagamento é estrutural e contínuo. Mas ela está aí, o projeto colonial não conseguiu extirpá-la. Podemos pensar a imagem ao mesmo tempo em que ela, a imagem, também se pensa no processo criativo de Rosana Paulino, num sentido duplo, como um apagamento, como se o nosso olhar começasse pela terceira imagem, que é como a colonialidade do poder, do saber e do ser vem se configurando em múltiplas formas de violência, inclusive a epistêmica e a estética, evidenciadas em cada marca deixada no seu rosto desfigurado, com seus olhos apagados como um não-estar e um não-ser; ou, se começarmos pela primeira, temos a fratura dessa invisibilidade, como mulheres negras que fazem e são história, por isso o seu rosto esta inteiro e, ao ficarmos cara a cara com essa mulher negra e olharmos a profundidade do seu olhar questionador que não se submete às verdades totalizantes contadas na história do Brasil sem a sua presença, a partir de um referencial branco, masculino e heteronormativo. A história precisa ser contada a partir e com a presença das mulheres negras. Algo como *eu tenho uma história, uma família e um pertencimento ancestral, lutas, resistências... Vão conseguir nos ver e ouvir o que nós mulheres negras temos a dizer?* (KILOMBA, 2019), descolonizando o nosso olhar por e com uma história que precisa ser contada por elas, com elas e sobre elas e que não é de agora! Importante colocar que

O sexismo e o racismo atuando juntos perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros. Desde a escravidão até hoje o corpo da negra tem sido visto pelos ocidentais como o símbolo quintessencial de uma presença feminina, natural orgânica mais próxima da natureza animalística e primitiva. (holks, 1995, p. 445).

A poética premiada Instantâneo II traz duas crianças negras posando para uma foto, provavelmente na frente de sua casa, que ficara como recordação num álbum de família, no caso, aqui, a família de Rosana, bem diferente dos retratos racializados de cunho científico e propagandísticos de fotógrafos do século XIX (ERMACOFF, 2004), que Rosana Paulino posteriormente retoma em suas poéticas. É nesse contexto que se veem crianças negras que fazem parte de uma família como um laço de ancestralidade refeito no presente. Filhas de mulheres negras que podem receber os afetos

desde a infância, algo que não acontecia no projeto colonial, quando eram arrancadas de suas mães. A década de 1960 é a década em que Rosana nasceu. É nela que essa imagem pensa. As roupas que foram feitas pela sua mãe, o afeto que as unia, os cuidados, os carinhos e a atenção que acompanhava a sua infância. Como se por essa imagem as crianças negras saíssem do anonimato e fossem vistas a partir dos laços familiares de outras histórias silenciadas. É uma imagem que conta; é uma imagem apesar de tudo<sup>14</sup>, e que se liga a outros fios de colonialidade; como estão as crianças e as famílias negras no Brasil hoje?

Nesse mesmo ano expõe a instalação *Parede da Memória* (1994) na II mostra do Centro Cultural de São Paulo (CCSP) e na mostra "A fotografia contaminada"\* , também promovida pelo CCSP, com a curadoria de Tadeu Chiareli, adquirida como acervo da Pinacoteca de São Paulo em 2016, quando Rosana Paulino participou com essa instalação da exposição "Teritórios: artistas afrodescendentes", no acervo da Pinacoteca, também com a curadoria de Tadeu Chiarelli, que ficou aberta ao público entre dezembro de 2015 e junho de 2016.



Imagem 20 - Detalhe da obra *Parede da Memória*, Rosana Paulino. Técnica mista sobre tecido. 8 x 8 x 3cm. 1994. Disponível em: [istoe.com.br/445569\\_O+ACERVO+DIANTE+DO+ESPELHO](http://istoe.com.br/445569_O+ACERVO+DIANTE+DO+ESPELHO)

14. Cf.: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens pese a todo**: memória visual del Holocausto. Barcelona: Paidós, 2004.

Para muitos artistas, a fotografia tem sido um meio de perceber-se no mundo. É o caso de Rosana Paulino. Só que em seu trabalho aqui apresentado – “Parede da Memória” –, a auto-investigação não é pautada pela própria imagem, mas pelas imagens de seus parentes vivos e antepassados. Ao contrário daqueles de Rosângela Rennó, as imagens anônimas do trabalho de Paulino são transformadas em fetiches místico-afetivos (protegidas que são pelos véus que formam os patuás), são resgatadas da morte pela fotografia, ao se transformarem em índices puros da biografia da artista. Aqueles rostos reunidos por contigüidade e repetição, além de serem o auto-retrato da artista – porque lhe dão a identidade tão procurada –, formam, ao mesmo tempo, o itinerário das relações de algumas etnias que ajudam a definir o Brasil.

Texto do Curador Tadeu Chiarelli sobre a produção de Rosana Paulino na exposição “A fotografia Contaminada”. Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 1994.

Uma parede repleta de mais de 1 500 pequenos patuás numa reverência às religiões de matriz africana, como saberes outros, criados a partir de uma técnica para que fotografias já manipuladas pudessem ser impressas sobre tecido. A partir dessa poética, Rosana foi desenvolvendo várias técnicas de impressão até chegar à série Atlântico Negro. No trabalho da Rosana, a técnica e diferentes materiais ocupam um lugar de destaque como possibilidades de criar suportes para que suas montagens ganhem vida, ou cresçam como ela mesma diz. E quando perguntei a ela qual o nome dessas técnicas, respondeu-me, sorrindo, *técnica Rosana Paulino*. Ela pesquisa, inventa, experimenta e cria os seus suportes, dando às suas poéticas a dimensão e a profundidade do que quer mostrar como marca da sua potência criadora, cujas fotografias manipuladas são serigrafadas, pintadas, recortadas e impressas<sup>15</sup>, ou, ainda,

[...]fazendo uso mais restrito dos seus recursos, vêm experimentando e manipulando imagens fotográficas nessas xerocadoras de última geração (coloridas) como parte do processo de realização de suas obras. Como a técnica do xérox utiliza a impregnação eletrostática de pigmentos, a transferência se dá com certa facilidade. Podendo-se obter bons resultados na definição das imagens transferidas para outras superfícies como tecido, vidro e também papel. O processo basicamente é copiar a imagem desejada e colocá-la de face para baixo sobre a superfície para a qual se deseja transferi-la. Depois, com um cotonete umedecido em solvente que dilui o toner (pigmento) do xérox, esfregar as áreas que se deseja transferir e fixar no outro suporte.<sup>16</sup>

Na Parede da Memória, as fotografias manipuladas são de sua família – mulheres, homens e crianças. Algumas delas retomadas da sua “Retratosspectiva” e outras que se fizeram presentes na série Bastidores. Ela escolheu 11 fotografias da caixa das memó-

15. Cf: CANTON, Kátia. **Novíssima Arte Brasileira – Um guia de tendências**. São Paulo, Editora Iluminuras – FAPESP, 2001.

16. RESENDE, Ricardo. Os desdobramentos da gravura contemporânea. In **Gravura: Arte Brasileira do Século XX**. São Paulo, Cosac & Naify/Itaú Cultural, 2000, página 242.

rias familiares como parte dos registros da sua história, que foram coloridas manualmente, ou mantidas em preto e branco, reproduzidas sobre pequenos recortes de tecidos que se transformaram em pequenas almofadas e deram vida aos patuás que compuseram a parede da memória. Rosana Paulino conta que um pequeno patuá de proteção de sua casa, confeccionado de tecido, costurado em formato retangular, ficava pendurado no alto da entrada da cozinha. Assim, Rosana une, pelos patuás, diferentes memórias que fazem parte da sua história, como a casa materna, as recordações pelas fotografias que costuram relações afetivas, os patuás que fazem parte da magia representacional, como saberes outros de uma cosmogonia que se fundamenta nas religiões de matriz africana como uma forma de ligação com os Orixás, a partir do elemento que é colocado dentro do patuá e que, portanto, o conecta a uma energia ancestral, ao mesmo tempo em que, de certa forma, confronta os valores das medalhinhas portadas por cristãos, que não causariam espanto ou constrangimento pelo fato de que essa religião também se configurar como um traço de colonialidade.

São memórias vinculadas à ideia de proteção, de acolhimento, de afetividade e de pertencimento identitário, além de se contrapor pela sua presença ao apagamento e ao silenciamento colonial. Ela reafirma, na presença negra, uma ausência de saberes subalternizados, desqualificados e postos à margem por um carimbo de civilidade trazido pelos colonizadores, os quais os nomeava como não capazes de serem “civilizados”, pois eram atrasados, primitivos, infantilizados e sem história. Ao perfilarem literalmente numa parede, os patuás, mais do que reivindicarem memórias, sedimentam-nas como um pensamento crítico decolonial. As costuras, por sua vez, como arremates dos patuás, estancam impedimentos ao mesmo tempo expondo o lado obscuro da modernidade. Estão ali, e, aliás, sempre estiveram, com suas memórias, suas histórias, suas dores e sua re-existência.

Essas poéticas se inserem nas questões da identidade e da etnicidade, as quais se ligavam, nos anos 90, a uma discussão advinda do multiculturalismo, que tem em Stuart Hall e Homi Bhaba os grandes expoentes, com as discussões do feminismo a partir da categoria de gênero. É, portanto, com essas lentes que foram produzidas várias análises das produções a que se refere aqui. Importante dizer que nos anos 1990 o Rap e o Hip-Hop tomam as ruas das periferias brasileiras, muito mais ácidos nas periferias paulistanas, de onde vem Rosana, que os escutava também expondo feridas coloniais, questionando a manutenção das desigualdades, do que é ser negro, urbano e periférico numa realidade racializada.

É também nessa década que a arte se pensa desprendida dos cânones, mas ainda como contemporânea numa filiação colonizadora. É da Europa e dos EUA que vem a arte tida como contemporânea, que é linear, que segue uma temporalidade datada e que divide e classifica o que é arte como Antiga, Moderna e Contemporânea.

nea. Não sei como pensar de outra forma; precisaria de muito mais aprofundamento, mas, ao enquadrar as poéticas de Rosana como Contemporâneas, me parece que está aí uma prerrogativa para ser aceita por um campo de arte ampliado e chancelado de fora, inclusive pelo questionamento: *como aceitar, num primeiro momento, a insurgência das produções de Rosana, que se utiliza de pequenas cotidianas, como retratos de família, costura, materiais não “nobres”, como tecidos, papel, fotografias, linhas e costuras, por exemplo?* E isso aparece muito em falas de Rosana Paulino, como se precisasse justificar suas escolhas e dizer que sua arte é “Contemporânea” para validar suas produções.

No seu texto *Costurando sentidos: o uso de bordados e de costuras na discussão de gênero e etnia em uma poética contemporânea*<sup>17</sup>, Rosana Paulino justifica como na constituição de suas poéticas - a costura e os bordados se remetem ao que o ocidente, durante muito tempo, qualificou como práticas artesanais, como saberes advindos da cotidianidade de culturas que foram sendo subalternizadas, além de serem vistos como atributos de um feminino universal que se liga ao espaço doméstico.

E daí se vai refletindo acerca de uma hierarquia de valores imputada sobre os elementos que constituem uma obra de arte, na qual [...] alguns materiais e alguns processos foram historicamente associados à construção artística, sendo considerados como elementos “nobres” ou “artísticos”; [...] outros foram relegados à esfera do artesanato”. (ROSANA PAULINO, s/d). E nessa distinção é o que o Ocidente vem se pautando para eleger o que é arte, privilegiando um grupo de elite, branco, europeu e masculino como os únicos a fazerem a arte que é considerada universalmente válida.

E, num contraponto a essa premissa, que nos diz que as escolhas dos materiais vão compor uma poética “[...] entendida aqui como o corpo de trabalhos que constituem a obra de um artista – pode e freqüentemente é influenciada pelos materiais que ele ou ela escolheu para sua obra.” (ROSANA PAULINO, s/d). Essas escolhas não são aleatórias, pois fazem parte do seu processo criativo como uma solução para evidenciar as questões que perpassam sua poética.

Os temas que me atraem mais é pensar a sociedade brasileira e dentro desse pensar analisar a posição ocupada pela mulher negra na sociedade brasileira. Obviamente sou uma pessoa que se encaixa nesse perfil. Sou mulher e sou negra. Então sempre quis entender como é que é, qual local dessa população no Brasil, por que essas mulheres ocupam esse local? Por que quando eu via televisão, por exemplo, a família negra sempre aparecia, quando aparecia, como desestruturada ou por que a mulher negra sempre apare-

17. Texto, sem data e paginação, mas, pelas citações, foi escrito depois de 2004.

18. Transcrição do vídeo releituras de Rosana Paulino Ancyra Macaé 2017.

Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Dd32XfNW>  
Vdg Acesso em: 22 jan. 2018.

cia nos cargos mais inferiores ou como doméstica, como babá ou aquelas novelas sobre a escravidão? Tudo isso foi chamando minha atenção pra tentar entender melhor essa questão, qual local ocupado pela população negra e, particularmente pela mulher negra no tecido social brasileiro.<sup>18</sup>

Por isso, ao escrever o texto, é preciso “[...] justificar como estas escolhas são essenciais para a construção da minha poética. [...] como o material e a técnica escolhidos por mim têm sido utilizados para destacar determinado conjunto de idéias que estão no cerne do meu trabalho”. (ROSANA PAULINO, s/d).

E problematiza a ideia de que, a partir de “um circuito erudito”, convencionam-se os saberes de povos subalternizados como artesanato em oposição ao que se entende por arte. Novamente, outra linha se ergue entre um conhecimento e um fazer universalmente aceito, e “outros” produzidos por uma coletividade de anônimos e de anônimas como saberes e fazeres que, pelo seu caráter de manualidade e pelos materiais utilizados, deve ficar fora desse circuito como algo que não se enquadra no conceito de belo ocidental, colonizando o nosso olhar para o que deve ser arte, quem deve fazer arte, quem são as pessoas que devem contemplar essa arte e os lugares consagrados para expor essa arte. Recolocando-se no debate de forma insurgente, Rosana (S/D) assume que,

“Artesanal ou artesanato”, no contexto por mim designado, refere-se a práticas como bordado, costura, arranjos com contas, entre outras, bem como o uso de “materiais artesanais” ou “materiais próprios para o artesanato” tais como linhas de bordado, agulhas, contas, papel machê, etc...” Grupos tradicionalmente excluídos na sociedade ocidental, tais como mulheres, negros, indígenas e alienados, muitas vezes utilizaram-se, na construção de seus objetos, de materiais característicos e que via de regra não eram reconhecidos por um “circuito erudito”, circuito este formado por museus de arte, colecionadores, galerias, bienais etc. O uso de bordados, cestaria e contas, por exemplo, freqüentemente utilizados por estas pessoas na manufatura de suas peças de arte foram muitas vezes, e sem justificativa, relegados a esfera dos materiais populares, não eruditos, colocando assim tais artefatos automaticamente na categoria de artesanato, sem antes analisar as qualidades intrínsecas presentes em tal produção. (ROSANA PAULINO S/D).

E Rosana nos lembra que “a arte Contemporânea, entretanto, derrubou estas barreiras e tais práticas passaram a ser aceitas como processos artísticos.” (ROSANA PAULINO, s/d). Mas, ainda hoje, essa linha continua erguida. O que essa concepção de arte contemporânea propõe é, no máximo, aceitar que os materiais e as práticas com os quais esses artistas ditos contemporâneos constroem suas poéticas podem ser incorporados às práticas artesanais. Contudo, o que é arte e o que é artesanato continua sendo parte da colonialidade do saber, ou seja, mesmo sendo “incorporados” pelas poéticas de Rosana, o bordado e a costura (que mais tarde se transformam em suturas),

[...] traz em si uma dimensão feminina, afetiva. Liga, ata e desata laços. A costura partilha com o bordado estas mesmas características e ambos tem sido historicamente atributo das mulheres. Por motivos já citados anteriormente, tanto o bordado quanto a costura estavam alijados do circuito de arte e restritos ao circuito feminino, do lar. Até meados do século XX, tais práticas eram ensinadas em colégios tradicionais visando uma boa formação para moças que deveriam exercer a função de donas de casa. (ROSANA PAULINO, S/D).

Mulheres brancas usavam bastidores enquanto exploravam mulheres negras. Há uma dupla desqualificação que se atribuiu aos bordados, como algo ligado à manualidade e, portanto, inferior; eram produzidos por mulheres a respeito das quais se forjava uma essência feminina, branca e universal. E fora preciso subverter o que estava previamente estabelecido, pois, como o nosso olhar é colonizado, não desaprendemos a lidar com códigos que não fossem os ditados pelos europeus,

A inserção de materiais novos, ou que tradicionalmente não fazem parte do corpo da arte, é uma tarefa que demanda tempo. Tempo para a aceitação desta produção, que num primeiro momento certamente irá chocar os mais tradicionalistas e **levantará discussões sobre se aquilo que esta sendo representado merece ou não a classificação de arte**. Uma outra dificuldade em relação a esta mudança diz respeito ao fato de que cada material traz em si desafios intrínsecos a sua natureza e que dizem respeito à maneira como eles deverão ser pensados, elaborados e manufaturados para que o artista obtenha um resultado final compatível com as questões que procurou definir em seu trabalho. (ROSANA PAULINO, S/D).

A prática do bordado na construção de suas poéticas é uma prática que já foi aceita pelo norte global, mas Rosana Paulino precisou reforçar que o que está fazendo é arte, e, ao mesmo tempo, como mulher negra, dizer o que os bordados escondem

Bordado e, principalmente, costura, ascendem ao plano da arte internacional através de seu uso por pequenos grupos de mulheres artistas, notadamente nos Estados Unidos. Dentre estas artistas vale destacar a influência de Eva Hesse, que ao inserir em sua produção materiais mais leves e flexíveis tais como fibra de vidro, borracha, cordas, linhas e tecidos, acabou por chamar a atenção de artistas e apreciadores sobre o uso de materiais com qualidades orgânicas, ou que remetessem a ambientes domésticos e femininos. Porém é com Louise Bourgeois que o uso de materiais artesanais, antes alheios ao circuito erudito, irá despertar olhares e se consolidar como um caminho viável para a pesquisa artística. Valendo-se da costura, entre outras práticas, Bourgeois montou seu universo feminino, onde o ato de coser é em si tão importante como seu resultado. (ROSANA PAULINO, S/D).

Assim, de acordo com Rosana, foram estreitadas as relações entre arte e vida, sendo que as artistas se colocam como protagonistas de suas histórias pessoais no que se convencionou chamar de *History art*, que permite confrontar uma história particular e a história geral de um indivíduo que não é mais anônimo. Quer seja pela afetividade, pelo grupo de pertença, com traços de intimidade, ou “[...] pelos sentimentos contrários de corte, de ferir, de montar ou desmontar histórias ou situações, os trabalhos de agulha irão encaixar-se como uma luva a esta nova tendência.” (ROSANA PAULINO, S/D).

Rosana dialoga com Annateresa Fabris, que, ao comentar sua Parede da Memória, ressaltava a importância da costura na sua poética, e se liga ao que destaquei no trecho acima, que parte de sua intimidade para cortar e desmontar uma história, como uma história de intimidade, com memórias afetivas de seu grupo de pertencimento, e que questiona uma história de apagamento racial. Mesmo que, ao falar de costura, se refira a um suposto arquétipo feminino universal, porque Rosana não é a mulher, ela é uma mulher negra num contexto interseccionado,

Se graças a um processo técnico, Rosana Paulino traz a público uma história familiar forjada, não se pode esquecer que um gesto arquetipicamente feminino é igualmente determinante na conformação de suas relíquias. Ao costurar seus escapulários, a artista coloca-os sob o signo de duas configurações distintas: se a reprodução infinita remete à série e à indiferenciação, os atos de acumular e de coser reatualizam o arquétipo da mulher que elabora e transmite a memória familiar de maneira fragmentária, graças a imagens descontínuas, que podem ser sucessivamente rearticuladas nos vários processos de transferência mnemônica.<sup>19</sup>

Aqui, uma Rosana que se apoia na escrita de Nelson Aguilar também sobre a parede da memória para catálogo da “Mostra do Redescobrimto”, dando um tom de validação para as suas produções, quando afirma que,

Centenas de pequenas almofadas se abrigam entre os cantos da parede e cada uma traz a imagem de uma pessoa da família transferida para o tecido. Um conjunto afro-brasileiro feito de retratos de identidade ou de fotos de criança constitui mural. Vários artistas contemporâneos trabalham assim.<sup>20</sup>

E ainda quando traz o texto do crítico chileno Justo Pastor Melado, sobre os Bastidores, colocando que ele “captura com bastante propriedade a importância da costura neste trabalho.” (ROSANA PAULINO, S/d). Assim, ele se pergunta:

de una correcta manufactura. Eso implica poner en abierta evidencia la presencia de la irregularidad en la reparación del trauma a nivel de imagen. Un trauma es una perturbación en la continuidad de la piel. El zurcido (tecnología manual), al ejercer su violencia inscriptiva sobre la tela (tecnología xeroscópica), esta reproduciendo, a su vez, la violencia social antes ejercida en la propia representación de la facialidad de las mujeres y, de algún modo, habilitada por la tecnología fotográfica. La acumulación de hilo, sobre las zonas señaladas en la imagen, forma un relieve en cuya sugerencia debe entenderse un túmulo gráfico, indicando así lo irreparable del rostro, como campo de fuerzas donde *confluye la agresión*; es decir, de la representación de la facialidad como agresión constitutiva de una identidad averiada.<sup>21</sup>

19. FABRIS, Anateresa. *Costurando a memória*. Folder para a Mostra dos Seleccionados do CCSP. São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 1994.

20. AGUIAR, Nelson. **Arte Afro-Brasileira**. Fundação Bienal de São Paulo e Associação Brasil 500 anos, São Paulo, 2000, p. 32.

21. Importante ressaltar que, no circuito da arte, a apreciação dos críticos de arte ou dos curadores é importante para consolidar as produções.

E termina o texto reforçando que o uso das linhas e de “práticas artesanais” em suas poéticas tem a ver com o lugar por ela escolhido para falar sobre questões que a afetam, que dizem quem ela é como mulher negra, urbana e periférica e porque luta para que as questões que lhe tocam possam imprimir uma marca, uma presença, um estar se configurando em não-lugares e não-espacos do circuito da arte que, de outra forma, não lhe acolheria. E não é só a escolha dos materiais, mas o porquê dessa escolha, que lhe permite criar desenhos outros como feridas coloniais que se sobrepõem aos corpos femininos racializados, o que demarca a sua postura decolonial. E que, portanto,

A partir de **Tecelãs** (2003) e **Colônia** (2005/2006) a fatura manual se torna mais solta, transferindo a ênfase do ato de costurar ou bordar para o do uso da linha em si, como elemento constitutivo da obra. Neste momento, outros materiais ligados ao artesanato são agregados ao trabalho tais como argila, contas e palha, entre outros. Além disso, o tipo de tecidos e linhas utilizados passa a ser mais variado. As práticas artesanais, com destaque para o bordado e a costura, estão e estiveram presentes em minha produção e como estes elementos são importantes para uma compreensão aprofundada do trabalho por mim realizado e para a construção de uma poética que tem como principal foco discutir problemas ligados **a gênero e etnia**, além de situar este trabalho dentro de uma práxis contemporânea ao dialogar com outros artistas que se utilizam ou utilizaram destes métodos na construção de suas poéticas. A escolha deste modo de proceder foi muito importante, uma vez que conectou meu trabalho com minhas origens, meu entorno, minha sociedade e é através dele que tenho me colocado no mundo como mulher, artista e cidadã. (FABRIS, 1994).

Mas quando eu disponho lado a lado a poética de Rosana Paulino, percebo que, para além das questões étnicas ou de gênero, ela estava trazendo também uma estética decolonial quando, ao falar de si, expunha a colonialidade e não o gênero, mas o feminismo negro pela interseccionalidade. Não pensa só o Brasil, mas os processos diaspóricos de desenraizamento de um projeto colonial planetário e que, sim, tem a questão da raça como estruturador, mas também a colonialidade de gênero, a subalternização de saberes, o apagamento de suas histórias, inclusive quando, pela sua técnica ao criar borramentos, apagamentos, algo que é distante porque não branco, suas imagens pensam a colonialidade.

É com se iniciasse por si, puxando os fios mais próximos e fosse ampliando, como rizomas que se esparramam de forma vertical, uma vez que aprofundam as questões do ser mulher negra, urbana e periférica num contexto de colonialidade. Não mais como uma representação de, mas como um ser de carne e osso, hoje, com rosto, família, afetividade, dor, ancestralidade e agenciamento de corpos negros insubmissíveis. Foram mulheres negras e homens negros, ou crianças negras invisibilizados, desenraizados e objetificados por um anonimato que perpetua os silenciamentos de uma história sem rosto, escondida atrás da palavra raça. E, quando são trazidas as imagens de sua família, isso os enraíza

22. MELADO, Justo Pastor. Texto do catálogo da 1ª Trienal Poli/Gráfica de San Juan – América Latina e Caribe 2004, p. 64.

numa ancestralidade e numa subjetividade insurgente como uma presença.

A presença negra trazida em suas peças já é o corte para pensar a colonialidade. E recolocando as questões ligadas a gênero e à etnia, é possível sentir suas poéticas como camadas superpostas pela colonialidade do poder, do ser e do saber, que dialoga com o feminismo negro e com a colonialidade de gênero, isto é, que enfrenta a matriz colonial, pelas suas estéticas. E isso me fez pensar nas reflexões de Zulma Palermo (2012), quando colocou lado a lado obras concebidas como arte dentro de um cânone ocidental - o *Abapuru*, de Tarsilla do Amaral, que é parte do acervo do Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), e uma peça de cerâmica muito parecida com a tela de Tarsilla, mas que havia sido produzido por mãos anônimas e estava num museu étnico local. E se questiona:

¿qué es lo que hace que la tela sea considerada "obra de arte", se exhiba en los museos internacionales y sea exponente del arte latinoamericano, en tanto que la estatuilla y la talla sean sólo expresiones "artesanales" de la misma cultura y se exhiban exclusivamente en un museo "local" para un público reducido? (PALERMO, 2012, p.225).

E continua a interrogação:

"¿para cuántos de los que integramos el "campo cultural" latinoamericano estas imágenes y estas producciones tienen igual valor estético entre sí, y entre ellas y las reconocidas como obras de arte? ¿Desde dónde mirar estas formas de expresión, sin duda de significativa fuerza simbólica pero que no responden totalmente al "canon occidental"? Una primera respuesta cae en lo obvio: es una forma de expresión centrada en la sensibilidad y que despierta efectos de sentido altamente heterogéneos. Las imágenes que miramos seguramente han producido efectos diversos en cada uno de nosotros, pero difícilmente las hayamos incorporado en lo que tenemos culturalmente naturalizado como expresiones artísticas. Y esto es así porque la historia del proceso civilizatorio trazó -desde el momento mismo de la conquista y colonización de las culturas de las que provienen estas producciones- una cartografía en la que las poéticas se definen desde un único lugar de producción y en función de los criterios de sus "valores estéticos", generando una diferencia -diferencia colonial - hasta ahora insalvable entre culturas generadoras de cánones y culturas que sólo pueden ajustarse a ellos. (PALERMO, 2012, p.229).

Retornando à Rosana, podemos também pensar suas "práticas artesanais" como saberes e fazeres outros subalternizados, que foram colonizados por uma estética eurocentrada e que deveriam ficar apartadas da cena do belo e do erudito, cuja estética se coloca como uma insurgência. Ela não "incorpora" esses elementos das artes populares; ela os torna visíveis em uma outra esfera, que os subalterniza.

### 3.2 FIOS QUE (NÃO) CALAM E SE (DES)PRENDEM DOS BASTIDORES

Em 1997, cria a série *Bastidores*, que recebeu o prêmio Embratel na exposição *Panorama da Arte Brasileira*, do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), e que foi

incorporada ao seu acervo. Parede da Memória e Bastidores são produções de Rosana que causaram um grande impacto, como um divisor nas poéticas visuais brasileiras por trazerem de forma biográfica como uma mulher negra, a partir da manipulação de fotografias, se torna conhecida em muitos países:

Rosana Paulino emergiu e se afirmou no meio artístico de São Paulo com suas instalações e objetos, a partir de fotografias de família, segundo ela própria “prisoões em que a 'alma' das pessoas fotografadas parece permanecer suspensa”, paralisada no tempo. Sua contribuição, através de uma visualidade afetiva e singular, chamou imediatamente e atenção por sua delicadeza expressiva, na incorporação simultânea do bordado, e de pedaços de tecidos amarfanhados e de texturas diversas, do bastidor (1997) em que a imagem do rosto, “espelho da alma”, como já disse alguém, é agredida, silenciada, com a violência sutil dos pontos de agulha, ironicamente trabalho doméstico de mulher. Mas ela não permanece nesta nostalgia do feminino que hoje parece inundar os ateliês de nossas artistas, não questionando [...].<sup>23</sup>

Ela partiu da caixa de fotografias das memórias afetivas de sua família para compor essas séries, unindo vida e arte em poéticas ácidas e contundentes, que foram o fio constantemente revisitado e suturado a partir de sua subjetividade por entre a colonialidade de poder, de saber e de ser. Suas poéticas foram, também, se desdobrando e formando um tecido outro, como camadas de leituras, as quais, pelas suas visualidades, são postas à mostra. As fotografias, que durante muito tempo foram usadas para classificar os africanos pelas lentes das teorias raciais como inferior (que ela começa a discutir na série Assentamento, em 2013), são atravessadas e trazidas pelo avesso e com uma outra dimensão, mas que, de forma diacrônica, ainda se conectam. Ontem, para classificar e postular uma inferioridade racial pelo cunho da ciência; hoje, pela produção de Rosana para reafirmar uma presença e uma potência negra pela história e pelo seu processo criativo,

A obra de **Rosana Paulino** Sem título, da série Bastidores de 1997, xerox transferida sobre tecido esticado sobre bastidor e costura, introduz vários elementos críticos [...]. No seu processo, ela vai se valendo da sua experiência como desenhista e gravadora e de várias técnicas para chegar ao resultado final. Primeiro, ela resgatou velhas fotografias, que foram depois manipuladas em máquinas xérox. Ao conseguir a imagem desejada, que envolveu várias etapas de impressão, ela a transferiu para o tecido. O resultado é uma imagem levemente borrada, como se estivesse desaparecendo com o tempo. O trabalho ainda sofre outras interferências com bordados ou costuras, como se Paulino estivesse construindo um desenho.<sup>24</sup>

23. AMARAL, Araci. **A Mulher é o corpo**. São Paulo, Adriana Penteado Galeria de Arte, 1997.

24. RESENDE, Ricardo. Os desdobramentos da gravura contemporânea. In **Gravura: Arte Brasileira do Século XX**. São Paulo, Cosac & Naify/Itaú Cultural, 2000, p. 242.



Imagem 21- Detalhe da *Série Bastidores*,  
Rosana Paulino, 1997. Acervo MAM-SP.  
Fonte: Colóquio de Fotografia da Bahia.  
Disponível em:  
[http://www.coloquiodefotografia.ufba.br/  
os-deslocamentos-de-sentido-na-serie-  
bastidores-de-rosana-paulino/](http://www.coloquiodefotografia.ufba.br/os-deslocamentos-de-sentido-na-serie-bastidores-de-rosana-paulino/)

Didi-Huberman (2004) nos diz que as imagens se configuram como uma impressão, um rastro, ou, ainda, um traço visual do tempo que quis tocar outros tempos suplementares, anacrônicos e heterogêneos. Como “instantes de verdade”, as fotografias são testemunhos transformados em fragmentos que fixam silêncios e apagamentos. E que pedem de nós um posicionamento para que possamos tentar ver, mesmo em tempos difíceis. (DIDI-HUBERMAN, 2004).

Questões envolvendo o uso das fotografias como indícios que contam histórias foram levantadas por Didi-Huberman em seu livro “Imagens apesar de tudo.”<sup>25</sup> A referida obra é centrada na análise de quatro fotografias que datam de 1944, tiradas no campo de concentração de Auschwitz por um judeu anônimo, que fazia parte de um grupo chamado *sonderkommando*. Trata-se de um grupo de judeus que, sob as ordens das SS, no campo de concentração de Auschwitz, tinham como tarefa recolher os corpos dos seus semelhantes nas câmaras de gás, tirar-lhes as roupas, os dentes de ouro, amontoá-los nos crematórios, levar as cinzas para serem jogadas no rio, enterrar os restos não cremados e limpar tudo. Não deixar vestígios. O ritual de iniciação era levar para o crematório o grupo que os antecedeu.

O *sonderkommando* foi criado em 1942, quando a SS recrutou um número de judeus que, a partir de então, não podia se comunicar com ninguém além dos seus supervisores, por isso eram afastados do convívio comum. Quando ficavam doentes, não podiam ser tratados, indo também eles para os crematórios.

As quatro fotografias “arrancadas do inferno” realizam um ato de romper com um silêncio quando a ordem imposta pela SS era silenciar e deixar-se matar ou morrer; ou ainda, traduzem-se em um testemunho daquilo que não poderia ter testemunhos, ter registro documentado. A partir desse estudo, Didi-Huberman defende o valor das imagens na reconstituição das histórias. É preciso fazê-las falar e elas têm muito a nos dizer.

Sabe-se que as máquinas fotográficas chegaram a esse campo de concentração em 1944, quando os chefes da resistência polaca solicitaram fotos do lugar. E não se sabe como foi parar nas mãos de um integrante da *soderkommando*, que a escondeu em um balde, tirou as fotos e a entregou à Helena Danton, empre-gada do comendador da SS, que escondeu os negativos em um tubo de pasta de dente e, em 04 de setembro de 1944, chegou às mãos da resistência polaca de Cracóvia, juntamente com uma nota escrita por dois presos políticos, Józef

25. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágens pese a todo**: memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós, 2004.

26. Nesse livro, o autor fez uma vasta pesquisa sobre os depoimentos de sobreviventes e de obras que registram os horrores desse campo de concentração. Utilizando fotos, depoimentos e escritos, Didi-Huberman constrói uma montagem como método que utiliza para contar a história dessas quatro fotografias e o que elas dizem.

Cyrankiewicz e Satanislau Klodzinsk<sup>26</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 33).

Até então a SS não havia deixado rastros para o mundo exterior, embora tenham-nos produzido bastante, a começar por um arquivo de 40.000 fotos. Entretanto, o silêncio imperava. Contudo, aquelas quatro fotografias foram imagens que apareceram quando as palavras falharam: “[...] He aqui exactamente lo que son las cuatro imagines tomadas por los miembros del SoderKommando: unos “ instantes de verdad”. Poca cosa, pues: solamente cuatro instantes del mes de agosto de 1944.” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 57).

Acreditariam no inimaginável? Conseguiriam ver por entre imagens desfocadas, borradas, tremidas? Frequentemente, pede-se muito ou muito pouco das imagens, entre eles os historiadores, nos diz Didi-Huberman (2004). Muito, quando se espera toda a verdade. E pouco, quando comparado a milhões de mortos. E é muito pouco quando se relega a elas a esfera do simulacro, separando-as da esfera da sua fenomenologia. Mas, para além desse paradoxo, Didi-Huberman (2004) nos convida a perceber e a compreender essas imagens a partir de seu estatuto de acontecimento visual. São, nesse sentido, quatro pedaços de sobrevivência buscando um dizer, mesmo quando o silêncio parece imperativo. Há que se furar a imagem para ver através dela e enxergar o seu opaco. As imagens são tomadas como o “olho da história”, nas palavras de Didi-Huberman (2004), que contêm um instante de vida que se liga a um contexto maior.

Rosana Paulino também nos convida a pensar com ela por meio de fotografias garimpadas em seu arquivo familiar. Hoje, as fotografias são até banalizadas de tanto que pululam numa sociedade visual como a nossa. Os fotógrafos dessas imagens são também anônimos, pois se trata de fotografias três por quarto, que servem para identificar os sujeitos, e, no caso das de Rosana, mulheres negras vivas que são identificadas em suas carteiras de identidade e se transformam em “instantes de vida”, também cruéis e assustadores. Horrores silenciados na maioria das vezes. E, mais uma vez, em outro contexto, nos ajudam a conhecer as histórias de horror que pairam sobre corpos racializados e interseccionados. É uma arte que enfrenta e que se coloca como um rastro, uma possibilidade de dizer e de gritar por entre um mundo mudo, onde o silêncio também impera. Por isso,

Pacientemente, como uma Penélope contemporânea ou quem sabe, como uma enorme aranha, vou cruzando os fios de uma existência que se torna visível a partir das obras produzidas. Este tecer, que mais do que simbolicamente representa uma maneira real de me colocar no mundo [...]. (PAULINO, 2011, p. 26).

Ao dizer e ao se mostrar pelas suas estéticas que assume sua autoria de mulher/artista negra politicamente empoderada. Rosana Paulino tece sua subjetividade por meio de suas poéticas, rompendo com o lugar de subalterna que a ela (e tantas

outras) coube no projeto de mundo colonial/moderno de gênero (LUGONES, 2014), que se traduz numa forma de se colocar no mundo.

A arte, sobretudo na “contemporaneidade”, assume um caráter autobiográfico, como um *locus* de uma prática de auto-constituição de si. É pela arte que o(a) artista se expressa, constrói seu pensamento, se posiciona eticamente, materializa suas estéticas, suas convicções políticas, demonstrando suas afetividades. Como um espaço que dialoga com o mundo contemporâneo, a arte se traveste de imagens-pensamentos (TVARDOVSKAS, 2013).

Como uma Penélope contemporânea ou uma enorme aranha, Rosana Paulino tece imagens-pensamentos e imprime sua subjetividade frente a um mundo que não acolhe suas histórias, seu corpo, sua cor e sua dor. Costura sua experiência de vida apoiada no arquivo de sua família, que se torna público, compartilhado e passível de identificações quando “[...] explora a história do país e a atualidade de algumas práticas construindo imagens fortes que criticam a manutenção do sistema de desigualdades mantido em muitos gestos [...]”.<sup>27</sup> Sobre as aranhas, nos diz:

[...] sempre fui fascinada por este inseto. Acho simplesmente lindo o modo como elas tiram de dentro de si próprias o fio que é casa e que lhes proporciona também o alimento, uma vez que suas presas tendem a ficar retidas nelas. Me apaixonei pela história de Aracne desde a primeira vez que a li e depois procurei outras lendas sobre a aranha, desde os aborígenes australianos até culturas nacionais. Em quase todas, a aranha é um ser benigno, que participou da criação do mundo. Uma bela metáfora para o poder criativo feminino. Então “enredar” estas histórias, sejam elas belas ou sofridas, é um tributo a esta criação feminina, tantas vezes vista como “menor” ou sem “importância” por nossa sociedade. (ROSANA PAULINO, 2018).

Rosana Paulino ilumina silêncios e apagamentos produzidos historicamente e toma como base “uma existência que se torna visível, a partir de suas obras” como ela mesma coloca. Assim, como um contra-gesto pela tessitura de suas mãos, utiliza fotografias para construir uma plasticidade visual. São, agora, poéticas decoloniais que guiam leituras do mundo moderno/interseccionado.

Bastidores (1997) são imagens-pensamentos de Rosana Paulino compostas de seis fotografias de mulheres de sua família impressas em tecido, remexidas de suas lembranças e de afetividades familiares, em que

A maior parte dessas imagens parece ser antiga, o que se nota pelas roupas e penteados. Outras possuem uma numeração típica de fotografias 3X4, que traziam a data acima do ombro. *Bastidores* são releituras de imagens preexistentes, de fotografias pessoais da artista, retratos de circunstâncias da vida cotidiana, mas que recebem uma leitura dramática e carregada de sentido, por meio do suporte onde estão expostas e do bordado realizado por Paulino.<sup>28</sup>

Cabelos, rostos, expressões e silenciamentos que se multiplicam Brasil afora.

Um Brasil que se construiu a partir do trabalho de tantas outras mulheres anônimas por esses bastidores representadas e, por que não dizer, de vidas que não passaram incólumes por discursos e práticas imersas num projeto racista e patriarcal que as classificou como inferiores em termos de raça e de gênero. De acordo com Tvardovskas, “O título da obra também sugere o tom do anonimato, daquilo que acontece em segredo, no universo doméstico e é agressivo às mulheres: bastidores são coisas íntimas e particulares, afastadas do espaço público.”<sup>29</sup> Mas representam práticas que ultrapassam o doméstico e evidenciam uma sobreposição simultânea de múltiplas formas de opressão: racial, de classe e de gênero. Assim,

A violência do gesto contra o suporte, o bordado sobre a imagem fotográfica impressa no tecido, nos remete a uma violência psicológica sofrida por muitas gerações de mulheres negras no Brasil, no caso, pelas familiares da artista. O silêncio das agressões muitas vezes reprimidas emerge das memórias (conscientes e inconscientes) nas potentes imagens de Paulino.<sup>30</sup>

Como lugar de “produção de sentido”, sua arte nos remete a práticas estéticas decoloniais, que trazem em “[...] sus margens e interstícios, en las marcas no cicatrizadas de la herida causada por la acción colonial, [...] en los corpos de las personas [...] y

siguen siendo inscritos”. (GOMES, MIGNOLO, 2012, p.16). Dessa forma, cortes são suturados cirurgicamente no rosto das mulheres negras, como uma presença do avesso, por aquilo que, por entre amarrações de colonialidade, se impõe sobre seus corpos racializados. Afinal, as mulheres negras foram colonizadas como animais e, portanto, não-pensantes, não-falantes e com uma visão única e exclusivamente para serem usadas na execução do trabalho escravo e na procriação (DAVIS, 2016).

Davis (2016) nos lembra que, apesar de serem constantemente espancadas, estupradas, animalizadas, as mulheres negras nunca se deixaram subjugar e resistiram. As mulheres dos bastidores trazem com as suturas essa resistência

27. AMARAL JUNIOR, José Nabor do. Mulher, negra e artista: a estética crítica de Rosana Paulino. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/geral/rede/indicacao/mulher-negra-e-artista-a-estetica-critica-de-rosana-paulino/>. Acessado em: 10 jun. 2016.

28. TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras. 2013. *Arteologie* Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie2/spip.php?article246>. Acesso em: 10 jun. 2016.

29. TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras. 2013. *Arteologie*. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie2/spip.php?article246>. Acesso em: 10 jun. 2016.

30. MACÊDO, Silvana. Mal de Arquivo: a dinâmica do arquivo na Arte Contemporânea. *Crítica cultural*. V.4 n.2. p. 185. Tubarão/ SC. Dez. 2009. Disponível em: [http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/141/155](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/141/155) Acesso em: 10 jun. 2016.

ancestral, por estarem ali como uma insubordinação inquietadora. São mulheres negras, que têm vida, histórias e memórias, que estão impressas nos bastidores, os quais remetem à opressão colonial da qual não deveriam sair. Linhas e agulhas podem ser pensadas como os instrumentos de tortura, cuja maquinaria colonial representava o que seus corpos tiveram que aguentar, porque é algo colocado nos seus rostos. Dor, violência dilacerante, sentidos e sensibilidades ganham forma e face. Compreendidas como modos de ver e de dizer, sua produção visual é tomada aqui como suportes que revelam jogos de poder e de colonialidade. Por isso,

A linha aparente e o bordado rude transformam os retratos em exemplares da condição dos afrodescendentes, reverberando sua difícil condição social (racial). Os bordados afastam-se das qualidades e delicadezas que lhes são próprios e se aproximam de operações de estancamento ou de impedimento. As costuras e suturas mal feitas parecem agir sobre cortes profundos. Se os negros eram amarrados, amordaçados e silenciados quando escravos, suas imagens nas séries *Bastidores* trazem à tona resquícios daquela condição. (JAREMTCHUK, 2007, p.87-95).

O bastidor, para além de um invólucro que permite a fluidez do “bordado”, reporta à demarcação do espaço ocupado pelas mulheres negras na sociedade brasileira, no sentido de restringir e invisibilizá-las quanto ao fato de, ainda hoje, pela colonialidade, quererem que permaneçam nos bastidores, cujo palco branco, ocidental, eurocentrado e patriarcal as exclui (MACEDO, 2009). E que ganham agenciamento por sua obra/visualidade/materialidade:

A forma violenta com que as linhas incidem sobre os corpos negros suscitam a incômoda memória da experiência, um passado não resolvido da escravidão no Brasil. O corpo subjugado possui ainda uma outra identidade, a de gênero: são mulheres negras estampadas, amordaçadas, cegas, impedidas de ver, pensar, falar ou de gritar, que a artista expõe. (SIMIONI, 2010, p. 13).

É preciso dizer que sua poética é, sobretudo, um lugar de enunciado. Para além da denúncia sobre as diferentes violências que o corpo negro feminino tem aguentado, estão vivas e se refazem a cada dia, com a mesma firmeza e contraviolência que as suturas disformes contidas em suas gargantas, suas testas, seus olhos e suas bocas denunciam. E, ao perfilarem as paredes das exposições, transformam-se em quadros de memórias ou retratos vivos, pulsantes, fraturados, marcados por tempos distópicos e atualizados, porque ainda se fazem presentes na sociedade brasileira. Pelas suas poéticas, há vozes, há contra-história e há histórias que foram silenciadas e matizadas por relações de poder e que testemunham, no presente, a continuidade de um projeto sórdido a expor feridas coloniais não cicatrizadas.

Pensar, então, nas feridas coloniais que continuam abertas, latentes ou viscerais em Abya Yala, incluindo o Brasil, pela obra de Rosana Paulino, é se debruçar sobre lugares e sujeitos matizados pela colonialidade. Compreendida como um fenômeno que se estende até nosso presente, a colonialidade se refere a um padrão de poder que opera a naturalização de hierarquias raciais, culturais e epistêmicas que possibilitaram a reprodução de relações de dominação e a exploração pelo capital de uns seres humanos sobre os outros em escala mundial. E mais que isso, remete-nos à subalternização de conhecimentos, de experiências e de formas de vida dos que foram e ainda são dominados e explorados (RESTREPO; ROJAS, 2010).

A colonialidade é, por assim dizer, a matriz de poder que estrutura o mundo moderno no qual os trabalhos, as subjetividades, os conhecimentos, os lugares e os seres humanos do planeta são hierarquizados e pelos quais são governados, a partir de sua racialização, que marca, de certo modo, a produção e a distribuição de riquezas (RESTREPO; ROJAS, 2010). É pela colonialidade como esquema de pensamento e marco de ações que se legitimam as diferenças entre as sociedades, os sujeitos, os saberes e os dizeres. É, portanto, constitutiva do projeto de modernidade e parte de um projeto civilizatório, o que implica dizer que

[..[si se entiende la modernidad como un proyecto civilizatorio, lo que está en juego con ella es la configuración de un nosotros-moderno en nombre del cual se interviene sobre territorios, grupos humanos, conocimientos, corporalidades, subjetividades y prácticas, que en su diferencia son producidas como no-modernas [...]. (RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 18).

E foi nesse projeto civilizatório ocidental que as mulheres negras, como não humanas, ficaram à margem, e continuaram amarradas por uma linha/bordado que continua a ser tecida pela colonialidade de poder, do saber e do ser, impressa literalmente nas mulheres dos bastidores. E que saltam das paredes, porque, de forma visceral, esse projeto moderno/colonial foi imposto com violência e se faz presente em fotografias três por quatro, as quais representam corpos atravessados pela colonialidade de poder e pela colonialidade de gênero (LUGONES, 2014).

Em seu artigo *Colonialidade y género*, Lugones (2014) investiga a intersecção entre raça, classe, gênero e sexualidade como uma dimensão constitutiva de um sistema moderno/colonial, percebendo que esse sistema também se estrutura pela colonialidade de gênero. Lembra-nos que o debate dos feminismos ao longo da história se focou epistemologicamente na luta contra as caracterizações das mulheres como frágeis, débeis, tanto corporais como mentalmente, e reclusas no espaço doméstico, ou seja, “[...] se ocuparan de teorizar el sentido blanco de ser mujer como si todas las mujeres fueran blanca.” (LUGONES, 2014, p. 68). Ao conceber a mulher como um ser corpóreo e evidentemente branco, não compreenderam a interseccionalidade entre raça, gênero e outras marcas/traços de sujeição e de dominação (LUGONES, 2014).

A colonialidade de gênero é, então, constitutiva da modernidade que, de

forma interseccionada, é sentida cotidianamente em experiências como construções de ser e de estar de mulheres negras.

O elemento biográfico, em sua produção, cruza-se com imagens e com memórias coletivas sobre a relação das mulheres no espaço doméstico, por vezes permeado de silêncio e de humilhação subjetiva. O problema do preconceito racial e sexual é enfrentado pela artista, que o aborda em sua dor e crueldade como um meio de intervir nas práticas estabelecidas, sensivelmente usando a arte para abrir outros caminhos de constituição de si, que sejam compostos por relações de liberdade e não de resignação. (TVARDOVSKAS, 2013).

Ela faz de suas poéticas um campo de batalha, de luta, uma forma de ser e de estar no mundo com seu corpo, sua pele, sua racialidade, com seus “cortes profundos” impressos num corpo que reverbera no presente a colonialidade. Poéticas traduzidas em “[...] práticas libertárias e radicais, tomando o corpo como um campo político, de incisão subversão de forças e geram uma explosão de sentidos que arruína os universais simbólicos.”<sup>31</sup>

Uma busca que se junta à luta pela superação do que Mohanty (2008) chama de uma “colonização discursiva” e a necessidade de que, para “[...] passar de la crítica para a la reconstrucción el feminismo occidental debe poder identificar lós problemas acuciantes de las mujeres mas marginalizadas em el contexto neoliberal.” (MOHANTY, 2008, p. 421)

Entre elas, estão as mulheres negras brasileiras trazidas por Rosana Paulino. Retratos de mulheres, de corporeidade, de saberes, de subjetividades por entre nós na garganta, falta de ar, sufocamento, cegamento, subalternidade e colonialidade que presentificam suas experiências vividas no sistema-mundo moderno/colonial/interseccionado que precisa ser enfrentado, exposto e transposto. Por isso é preciso compreender que

[...] La experiencia colonial sufrida y acumulada, así como el develamento del carácter perverso del proyecto civilizador moderno pueden ser o punto de inflexión e impulso necesario para que prácticas estéticas decoloniales insurjan con la fuerza y amplitud suficientes para llegar a ser partes constitutivas em la construcción de una alternativa a la modernidad [...]. (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 18)

Como que contestando essa modernidade, Rosana Paulino lança mão de suas poéticas, que arranham, dilaceram e deixam marcas profundas numa existência atravessada pela consciência de saber-se colonizada, mas que se traduz num modo de ser, de sentir, de pensar e de refazer-se como enfrentamento de algumas facetas da matriz colonial de poder (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012). Também como espaço de subversão, sua poética libera sua subjetividade por entre imagens, cores, linhas, corpos, vistos que “[...] La decolonialidad comienza por la liberación de lós sujetos

reprimidos y marginalizados por el racismo y el patriarcado [...]. (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 9)

Falar, transpor o nó da sua garganta, desfazer-se das amarras que tentam subjugar corpos femininos racializados, generificados e subalternizados é também evidenciar seu compromisso político de enfrentamento. Sua estética decolonial assume uma importância fundamental nos processos de formação de subjetividades e de sujeitos decoloniais e se transforma em pontos de referência para os projetos políticos e epistêmicos decoloniais e para uma estética decolonial. (MIGNOLO, 2010).

É preciso pensar com as imagens ou como as imagens pensam. E perceber o que elas têm a nos dizer, como as seis singelas fotografias de mulheres negras. Elas falam. Elas gritam e estão aí a testemunhar o quanto ainda é preciso lutar para que as marcas de colonialidade não continuem sendo impressas em corpos racializados, classificados e generificados.

Imagem 22 - MÃE E FILHA - CEGAS da série Tecelãs. Aquarela e grafite sobre papel - 32,5 x 25,0 cm – 2003.

Fonte: website da artista.

Disponível em:

<http://www.rosanapaulino.com.br/>

31. TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie2/spip.php?article246>. Acessado em 10 jun. 2016. como método que utiliza para contar a história dessas quatro fotografias e o que elas dizem.



### 3.3 FIOS DELÁ E DE CÁ

Em 1998, Rosana Paulino se especializou em gravura no *London Print Studio*, em Londres, por meio de uma bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes); foi também bolsista da Fundação Ford, entre 2006 e 2008. E, em 2011, elaborou uma tese de doutorado na área de Poéticas Visuais pela USP, intitulada "Imagens de sombras", para que essas questões que a tocam chegassem à academia. Essa trajetória fez de sua criação negra-enunciadora uma estratégia para acolher histórias e apagamentos, para rasgar os bastidores, numa alusão à sua série *Bastidores* (1997), uma vez que suas peças atravessam as paredes e se deslocam como fraturas epistêmicas a compor poéticas de relações rizomáticas (GLISSANT, 2011, DELEUZE, 2014).

No mesmo ano, recebeu o 1º Prêmio Nacional de Expressões Afro-Brasileiras e, em 2012, participou de uma residência artística no *Tamarind Institute da University of New México*, Estados Unidos (EUA). Essa experiência é socializada juntamente com outros artistas na exposição *Brasileiros e Americanos*, na Litografia do *Tamarind Institute* no Museu Afro Brasil. Em 2014, ganhou uma bolsa para residência no *Bellagio Center*, da Fundação *Rockefeller*, em *Bellagio*, na Itália. Em 2016, foi uma das curadoras da mostra *Diálogos Ausentes*, no Itaú Cultural, discutindo a potencialidade de artistas afro-brasileiros contemporâneos também como enfrentamento ao racismo. Esteve presente na exposição *Padrões dos descobrimentos*, em Lisboa, com a exposição *Atlântico Vermelho*, em 2017. E, em 2018, foi a primeira artista negra a ter sua obra exposta em forma de retrospectiva na Pinacoteca de São Paulo, com a exposição *Rosana Paulino: a costura da memória*.

E em meio a todas essas atividades foi professora convidada em diversas universidades, participou de várias exposições, palestras, vídeos, *blogs*, foiicineira, recebeu outros prêmios, produzindo mais de 130 obras entre instalações, gravuras, desenhos, esculturas e produções textuais, como um emaranhado de fios que dão sustentação à sua potência negra-criadora-transformadora. Teve suas produções espalhadas diasporicamente em diferentes partes do mundo, aliás, suas produções e sua epistemologia negra... Rosana nunca para, porque a colonialidade a desassosega o tempo todo!

### 3.4 FIOS DA FREGUESIA DO Ó



Imagem 23 - Vista da janela do ateliê de Rosana Paulino. Arquivo da autora.

Pela janela, avistamos a paisagem urbana e periférica que a acompanha desde sempre. É no cantinho do seu ateliê em meio a uma coleção de animais em miniatura, estantes de livros, mural para ir pregando recados, ideias, recortes utilizados em suas peças, gavetas, santinhas, guias e pombinhas do Espírito Santo, velas, cômodas, potinhos de cerâmica, impressoras, prensas, réguas, papéis, tintas tecidos e tantos outros objetos que, pelas suas mãos, dão materialidade ao seu processo criativo.



Imagem 24 - Ateliê Rosana Paulino. Arquivos da autora.



É daqui, desse bairro e dessa casa/ateliê que Rosana dialoga com o mundo. É um espaço que entrecruza memórias, histórias e afetos, os quais, em um contra-gesto, lhe possibilitam aliviar o nó que foi crescendo na sua garganta de mulher negra, urbana, periférica e que se corporeifica na feitura de suas peças (PAULINO, 2011). Eles se traduzem numa insurgência ao serem colocados no mundo a partir de si, de sua corporeidade, de sua manualidade, quando unem seu pensar ao seu gesto de artista negra por meio de suas poéticas visuais. É um falar de si, mas não é só isso. Sua dor é partilhada por tantas outras mulheres negras no presente e no passado, que se ligam às experiências de suas ancestrais, mulheres também negras que tiveram na escravidão as primeiras feridas, inflamadas feridas, que ultrapassam a epiderme, as gerações e ainda são continuamente inflamadas no presente, como um passado travestido de agoras, porque ainda envoltas pela colonialidade.

É, como se suas peças atravessassem as paredes do tempo e reencontrassem essas memórias sendo inscritas hoje em páginas de jornais, cotidianamente banalizadas como vidas que não contam, pois são estatísticas que preenchem os noticiários do país. E não chocam porque são corpos de mulheres negras! E vão para baixo da terra sem um pinga de dignidade, roubam-lhes a humanidade e são escancaradas como manchetes que as vendem como mercadorias lucrativas. Irônico, não? É com essa linha, pela agulha/colonialidade, que Rosana Paulino costura... É disso, também, que suas poéticas são feitas; dessa ferida como trauma (KILOMBA, 2019), que ainda continua aberta e sangrando.

Moradora do Morro da Congonha, em Madureira, zona norte, a mulher havia sido baleada momentos antes, durante uma troca de tiros entre PMs e traficantes na favela. Os PMs, então, colocaram Claudia no porta-malas de uma Blazer da corporação para levá-la ao Hospital Estadual Carlos Chagas, em Marechal Hermes, zona norte. No meio do caminho, a porta do compartimento abriu. Desacordada, Claudia caiu de dentro do porta-malas, mas ficou presa ao para-choque da viatura por um pedaço de roupa. Ela foi arrastada por cerca de 250 metros, batendo contra o asfalto. A mulher ficou ainda mais ferida, com o corpo em carne viva. A cena foi filmada por um cinegrafista amador, na altura da Estrada Intendente Magalhães, por volta das 9h. De acordo com a Secretaria Estadual de Saúde, Claudia chegou morta ao hospital. A mulher foi baleada no pescoço e nas costas.<sup>32</sup>

A mulher arrastada era Claudia Silva Ferreira, de 38 anos, auxiliar de serviços gerais, casada, mãe de 4 filhos, baleada durante uma troca de tiros entre policiais do 9º BPM e traficantes do Morro da Congonha, em Madureira. Ela levou um tiro no pescoço e outro nas costas. **PMs acusados pela morte de Claudia, arrastada por viatura, se envolveram em oito homicídios desde 2014. “ Foi revoltante ver aquele corpo pendurado. Eles iam ultrapassando outros carros, e o corpo ia batendo. As pessoas na rua gritavam, tentando avisar os policiais, mas eles não ouviam. Só pararam por causa do sinal e, aí, conseguiram ouvir o que as pessoas diziam. Dois policiais, então, desceram da viatura e puseram o corpo de volta no carro - disse o cinegrafista”**. A irmã de Claudia, Jussara Silva Ferreira, de 39 anos, ficou chocada quando viu a imagem do corpo da irmã sendo arrastado. Revoltada, ela quer que os policiais sejam punidos: - **“Açam que quem mora na**

**comunidade é bandido. Tratam a gente como se fôssemos uma carne descartável. Isso não vai ficar impune. Esses PMs precisam responder pelo que fizeram".** Claudia deixou quatro filhos. Além de Boaventura e Bueno, os subtenentes Adir Serrano e Rodney Archanjo, o sargento Alex Sandro da Silva e o cabo Gustavo Ribeiro Meirelles também respondem pelo crime de fraude processual, por terem modificado a cena do crime, removendo Claudia, já morta, do Morro da Congonha. O vídeo que mostra Claudia sendo arrastada pela viatura da PM pela Estrada Intendente Magalhães foi revelado pelo EXTRA. **As imagens mostram a mulher pendurada no para-choque do veículo apenas por um pedaço de roupa. Apesar de alertados por pedestres e motoristas, os PMs não pararam.** Antes Claudia havia sido baleada no pescoço e nas costas em meio a uma operação do 9º BPM no Morro da Congonha, onde morava.<sup>33</sup>

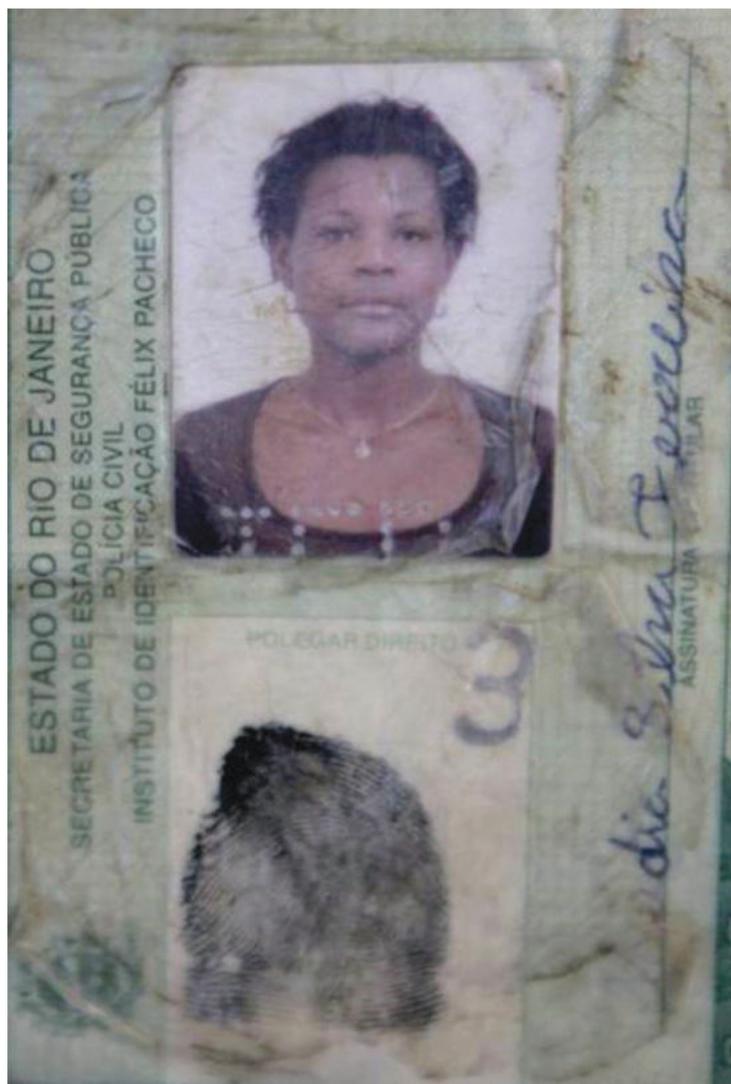


Imagem 26 - Imagem. Reprodução.<sup>34</sup>

32. Disponível em:  
<https://www.otempo.com.br/brasil/pms-que-arrastaram-mulher-por-250-metros-sao-presos-1.809207>. Acesso em 20 de ago. 2019.

33. Disponível em:  
<https://extra.globo.com/casos-de-policia/viatura-da-pm-arrasta-mulher-por-rua-da-zona-norte-do-rio-veja-video-11896179.html>  
Acesso em 06 ago. 2019.

34. Idem.

Alynedá Silva Pimentel Teixeira, negra, residente da Baixada Fluminense, no estado do Rio de Janeiro, 28 anos de idade; era casada e mãe de uma criança de cinco anos e estava na sua segunda gestação. O descaso com sua saúde e de seu bebê iniciaram no dia 11 de novembro do ano de 2002, após Alynedá sentir fortes dores abdominais. Junto à sua família, Alynedá procurou pela unidade de saúde mais próxima à sua casa e lá recebeu medicamentos para dor e foi encaminhada para sua casa, sem exames mais específicos. Após alguns dias em casa, e com contínuas dores, Alynedá retornou à unidade de saúde e descobriu que o feto estava morto. Mesmo assim, precisou esperar sete horas até ser atendida e ter seu parto induzido, e mais um dia para que os procedimentos de remoção e de limpeza dos restos do feto que permaneciam em seu útero acontecesse. Por conta da demora no atendimento, o caso de saúde de Alynedá se agravou, levando-a ao óbito no dia 16 de novembro de 2002.<sup>35</sup>



Imagem 27 - Alynedá Silva Pimentel Teixeira

Elitânia de Souza da Hora, uma jovem negra, quilombola, do Recôncavo Baiano, estudante de Serviço Social e promissora liderança negra; foi assassinada a tiros na rua e o principal suspeito é seu ex-namorado.

Ela estudava Serviço Social na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e seu trabalho de conclusão de curso discutia a violência contra as mulheres.

Elitânia foi violentamente assassinada a tiros, a despeito de uma medida protetiva, em um caso suspeito de feminicídio.



Imagem 28 - Elitânia de Souza da Hora. Artigo originalmente publicado no jornal Correio da Bahia, em 27 de dezembro de 2019. Disponível em <https://nacoesunidas.org/artigo-1-mes-sem-elitania-e-a-naturalizacao-da-violencia-contr-a-mulher/> Acesso 28 de jan. de 2020.

35. Disponível em:  
[https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2013/11/14/entenda-o-caso-alyne\\_](https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2013/11/14/entenda-o-caso-alyne_) Acesso em 20 de jan. 2020.



Imagem 29 - Marielle Franco. Disponível em <https://tudo-sobre.estadao.com.br/marielle-franco>. Acesso em 28 de jan. de 2020.

Marielle Francisco da Silva. Negra, mãe, homossexual, favelada, conhecida popularmente como Marielle Franco; foi vereadora no Rio de Janeiro, socióloga formada pela PUC-Rio e mestra em Administração Pública pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Teve dissertação de Mestrado com o tema “UPP: a redução da favela a três letras”. Ativista dos Direitos Humanos, foi presidente da comissão da Mulher na Câmara do Rio e integrava a comissão que investigava abusos das Forças Armadas durante a intervenção federal no Estado do Rio de Janeiro. Marielle foi brutalmente executada no dia 14 de março de 2018, quando saía do evento “Jovens Negras Movendo as Estruturas”, com mulheres negras no centro da capital fluminense; o carro em que estava foi alvejado por diversos disparos de arma de fogo e o caso continua em aberto.



Imagem 30 - Tatiane da Silva Santos. Disponível <https://www.geledes.org.br/caso-de-tatiane-da-silva-santos-condenada-24-anos-de-prisao-e-denunciado-na-comissao-interamericana-de-direitos-humanos/> Acesso 28 de jan. de 2020.

Tatiane da Silva Santos, mulher negra, mãe de três filhos, trabalhava em uma padaria. No dia 29 de setembro de 2013, Tatiane encontrava-se em seu trabalho enquanto seu companheiro, Amilton Martins, torturava e matava Diogo, o filho caçula

do casal, que tinha apenas um ano de idade. Amilton foi condenado a 42 anos de prisão pelo homicídio, e Tatiane perdeu a guarda dos filhos mais velhos, Gabriel e Gabriele, e foi condenada em novembro de 2016 a uma sentença de 24 anos por omissão e tortura, mesmo sem estar presente no momento do crime.

Luana Barbosa. Negra, lésbica, mãe e periférica; foi morta no ano de 2016, aos 34 anos de idade, após sofrer lesões cerebrais provocadas por três policiais militares que a espancaram na esquina de sua casa, no bairro Jardim Paiva II, zona Norte de Ribeirão Preto (SP). As agressões ocorreram após Luana recusar ser revistada pelos soldados do 51º Batalhão da PM, exigindo uma presença policial feminina. Logo após as agressões, ela foi encaminhada à Unidade de Emergência do Hospital das Clínicas (HC-UE), mas, por conta da gravidade das lesões, Luana veio a óbito cinco dias após a sua internação.



Imagem 31 - Luana Barbosa. Disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2019/04/13/mae-negra-e-periferica-assassinato-de-luana-barbosa-permanece-impune-apos-tres-anos/>. Acesso em 28 de jan. de 2020.

Rosana Paulino grita por outras bocas, porque, ao falar de si, traz consigo essa coletividade de corpos racializados pelo sistema-mundo moderno/colonial/interseccionado por meio de sua estética decolonial. Inflama suas peças numa potência que é também uma forma de se colocar no mundo, assumindo uma postura decolonial que “[...]cominza por la liberacion de los sujetos reprimidos y marginados por el racismo y el patriarcado [...]”. (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 13). Suas poéticas visuais nascem de dentro para fora, da sua condição de mulher, negra, urbana e periférica das questões gravadas na sua epiderme, que atravessam visceralmente sua existência. É da sua pele que se desdobram os fios; ela própria o novelo que vai sendo desenleado como um corpo negro-sujeito-enunciador, que tem no seu fazer um desafio e uma busca. E em doses homeopáticas, como diz Rosana, porque não é possível ruir de uma única vez a colonialidade que tem como espinha dorçal o racismo, o capitalismo, o sexismo, o patriarcado e a interseccionalidade, entre outros demarcados de diferenças e direitos.

Suas peças são rizomáticas e como pontos no avesso, o que aparece são as camadas de colonialidade. E como já vimos, começa pelas mulheres negras, pelos homens e pelas crianças da sua família, na série Retratospectiva (1993), na Parede da Memória, de 1994, na obra Bastidores, de 1997, que são também as peças que a projetaram no circuito da arte nacional e global. Estendendo para as anônimas mulheres e homens retratados no Brasil no século XIX, em séries, como Assentamento (2013), Adão e Eva no Paraíso Tropical (2014), As filhas de Eva (2014), História natural (2016), Paraíso tropical (2016) e, em especial, o Atlântico Vermelho (2016-2017), em que Rosana costura todos esses pontos que a atravessam, os quais compõem o Atlas Negra-Atlântico, cujas poéticas vão puxando fios contínuos de colonialidade. Por isso, o que se parece repetir é um reposicionar-se por seu conhecimento outro que vai constantemente dialogando com a história do Brasil, da diáspora, do projeto colonial, des-dizendo o que, durante muito tempo, só teve uma versão branca de um grande novelo. Então, diz-nos Rosana: “[...] Como um grande novelo de lã que você joga e segura a ponta e um vai puxando o outro, um trabalho puxa o outro. Eu termino um e vejo ali a possibilidade do próximo trabalho. Sendo assim, existem elementos que se repetem.”<sup>34</sup>

Assim, costura em suas poéticas visuais, tanto quanto expõe em seus textos, múltiplas violências, por entre costuras, linhas, fotografias, cartões postais, tratados de botânica, teorias raciais, ciência, colagens, aquarelas papéis, tecidos, tintas, fitas e esculturas, no ambiente do qual provém e que a levaram a ser quem é (PAULINO, 2011). O seu fazer é, antes de tudo, uma forma de estar com e no mundo,

36. Trechos Vídeo Diálogos ausentes. Rosana Paulino. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7awdUzh9UVg> Acesso em: 20 mar 2019.

[...]. Como não responder aos desafios impostos a mim como artista, uma vez que o grupo do qual provenho talvez seja a principal fonte de trabalho? Onde se situa a artista que subia em pés de fruta, que assistiu a diversas festas religiosas quando criança, depois de crescida não se reconhece no universo da arte contemporânea que a circunda? (PAULINO, 2011, p.22).

Insurge-se no campo da arte com sua estética decolonial. Como um desejo de vida. De pensar a vida. De questionar a vida e a morte. De se fazer ouvida, vista e refletida como uma intelectual negra que dialoga com seu grupo de pertencimento e com o mundo a partir de suas criações. De uma fazedura que lhe permite aprender um pouco mais sobre si mesma pelo exercício do seu fazer (PAULINO, 2011), o qual nos remete a uma coletividade que se estende “às Américas” e à diáspora africana, explicitando apagamentos históricos, silenciamentos de uma história-sem-sujeito, de um conhecimento ensimesmado, porque essencializante, universalizante e eurocentrado (GÓMEZ MORENO; MIGNOLO, 2012).

Costura um passado que ainda teima em se fazer presente e em cujas suturas se imprimem as marcas de um contínuo refazer-se, reassentar-se, evidenciando as fraturas, os desencontros sobre o qual o estar viva é, sobretudo, uma re-existência frente ao mundo moderno/colonial/interseccionado que há muito foi configurado. Transgride ao trazer em suas peças marcas e ressonâncias do feminismo negro/decolonial. E transgride ao expor rostos, corpos, sensibilidades outras, principalmente das mulheres negras, não como representações, mas como auto-imagens. Mulheres de carne e osso (mesmo no anonimato), como já havia dito, existiram, existem e re-existem, e nos fazem refletir que, no final do século XX e XXI, o agenciamento das mulheres negras também se refugiou na arte de Rosana Paulino, porque, no Brasil, foi uma das primeiras artistas negras<sup>37</sup> a trazer a questão do corpo negro(a) interseccionado para o campo da arte como tensionamento político, como um *locus* de enunciação, o que, de certa forma,

[..]significa ir na contramão dos paradigmas eurocêntricos hegemônicos que, mesmo falando de uma localização particular, assumiram-se como universais, desinteressado e não situados. O locus de enunciação não é marcado unicamente por nossa localização geopolítica dentro do sistema mundial moder-no/colonial, mas é também marcado pelas hierarquias raciais, de classe, gênero, sexuais etc. que incidem sobre o corpo (BERNARDINO-COSTA; GROSFUGUEL, 2016, p.19).

Assim, assumindo-se como intelectual negra, arte-educadora e politicamente posicionada, Rosana constrói, pelas suas poéticas, contra-histórias, em que estabelece sua dignidade para encontrar com e no mundo o lugar em que a modernidade/colonialidade vem lhe roubando como presença.

37. Também nas produções dos artistxs negrxs, como Sidnei do Amaral, Renata Felinto, Lidia Lisboa, Paulo Nazaré, para citar alguns exemplos.

As mulheres negras não existem. Ou, falando de outra forma: as mulheres negras, como sujeitos identitários e políticos, são resultado de uma articulação de heterogeneidades, resultante de demandas históricas, políticas, culturais, de enfrentamento das condições adversas estabelecidas pela dominação ocidental eurocêntrica ao longo dos séculos de escravidão, expropriação colonial e da modernidade racializada e racista em que vivemos. (WERNEK, 2010, p. 76).

É importante reforçar que o gesto decolonial “[...] no es inherente a um objeto, una obra, una práctica, una persona o un grupo, sino a un modo ser, sentir, pensar y hacer em uma situação determinada, enfrentando en algunas de sus caras o dimensiones la matriz colonial del poder” (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 17), que tem no seu fazer a possibilidade de se contrapor a uma estética eurocentrada. E é construída também em outros espaços que não os cristalizados, como os únicos possíveis, ou seja, na rua, nos muros ou nos espaços não-formais, como uma antiga senzala, ou no Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos. E quando entram nos museus, chocam, porque fazem a crítica por dentro e pelas experiências de uma mulher negra, urbana, periférica e doutora pela USP. Como poéticas insurgentes, como venho colocando, desobedecem, incomodam. Parecem deslocadas, mas marcam um posicionamento, um enfrentamento, rasgando as linhas que a impediriam de estar ali.

### 3.5 FIOS QUE ATRAVESSAM SEU CORPO

Essa insurgência é parida pelo feminismo negro e decolonial! É um falar com o seu corpo. E, por isso, não quero aqui, como uma mulher branca que sou, trabalhar o conceito de feminismo negro<sup>38</sup>, porque, antes de tudo, ele é uma prática e um pensar a partir de experiências de mulheres negras, sobre mulheres negras e para mulheres negras, que conformam uma epistemologia outra, de resistência às opressões e às violências interseccionadas (COLLINS, 2018); portanto, questões que são transbordantes nas estéticas de Rosana Paulino. E fico me perguntando se trabalhar esse conceito, que vem a partir de um ser-estar mulher negra na e pelas suas multiplicidades, não essencializante, contribuiria para despolitizá-lo ou colonizá-lo, reforçando a ideia de uma autoridade perpassada pela supremacia branca (hooks, 2019). Mas, como propõe Collins (2019), interessante seria nos perguntar por que o pensamento feminista negro existe e por que ele não foi ainda validado, ou melhor,

por que esse pensamento já chega às universidades e por que os corpos de mulheres negras ainda representam uma pequena porcentagem.

Assim, nas estéticas decoloniais de Rosana Paulino, o feminismo negro e decolonial está posto, é por

38.Cf: COLLINS, Patricia Hill.

**Femipensamento negro.** São Paulo: Botempo, 2019. hooks, bell. **Erguer a voz pensar como feminista, pensar como negra.** São Paulo: elefante, 2019. FABARDO, Mercedes e outras. **Feminismo negro una antologia.** Madrid: Traficantes de sueños, 2012.

onde vem costurando sua luta e seu enfrentamento a um sistema/moderno/colonial/interseccionado. Com sua pontência negra enunciadora, como um lugar de fala, transforma sua dor e sua indignação em cura, quando expõe e cria uma epistemologia visual que dialoga com uma coletividade de mulheres negras; confronta um feminismo branco universal e a colonialidade do poder, do saber e do ser.

Não como uma mera denúncia, mas como pautas de lutas que perpassam as demandas negras que estão na rua, no sentido de habitar a colonialidade, como também uma espécie de olho no olho, corpo a corpo com as mulheres brancas que naturalizam seus privilégios. Por isso, também compreendo suas poéticas decoloniais como poéticas de relações, porque é preciso rasgar as linhas opressivas e demarcatórias da diferença colonial, nas quais as mulheres e os homens brancos se mantêm como opressores. E que, num projeto político de transformação, frente aos diferentes mecanismos que se agarram à colonidade e a sustentam, validando um mundo desigual e partido ao meio, em que corpos brancos e negros precisam ser descolonizados.

Ela fala com e para mulheres negras, mas também fala comigo, como me dizendo - *vais ficar indiferente às questões que trago pelas minhas estéticas?* Porque uma das premissas da descolonização é o desaprender e reaprender sobre as verdades unívocas quando confrontadas com epistemologias outras. E, nesse desaprender, que precisa ser coletivo, podem ser costurados outros mundos possíveis, em que a máquina de produzir diferenças e marcadores sociais, raciais e de gênero, saberes e fazeres não define os lugares que mulheres e homens negros devam estar. E este é um tensionamento que vem das margens, daquilo que não coube na modernidade ocidental e foi descartado como lixo (GONZALES, 1984), pois não é algo institucionalizado pelo estado que, ao contrário, mantém o racismo estrutural. Por isso, são criadas brechas e rasgos por movimentos coletivos que partem de outros lugares e saberes, a partir dos sujeitos que trazem em seus corpos as feridas coloniais constantemente abertas e sangrando por esses mais de 500 anos em que vem se estruturando a colonialidade do poder, do saber, do ser e de gênero. É necessário que se escutem diferentes vozes entre elas, a do feminismo negro e decolonial, e entre outros que já ecoam como um não-calar e revidar a esses processos de apagamento epistêmico e reinventar-se a partir de uma ecologia de saberes. O que for considerado uno e universal é esmagadoramente excludente e mantém as linhas abissais, como reitera Boaventura Silva dos Santos (2007).

Em um texto que Rosana Paulino escreveu intitulado *Arte e feminismo negro*, que responde a um questionamento sobre o porquê poucas artistas se engajam numa vertente feminista no Brasil, colocou que não é possível pensar um feminismo universal construído por mulheres brancas, e se perguntou: “[...] a qual feminismo a questão se refere? Fala-se de um suposto feminismo universal?” (ROSANA PAULINO S/D).

E como parte de sua experiência interseccionada para dizer que ela não cabe numa epistemologia construída a partir desse feminismo universal, é possível apontar que

A produção feminista de uma artista branca, de classe média, obedeceria às mesmas inquietações presentes na obra de uma artista negra criada nas periferias? Este é um ponto de extrema importância e coloco aqui minha experiência. Durante muitos anos, ao ser questionada se considerava minha produção feminista minha resposta era sempre um sonoro não. Feminina, sim. Feminista, não. Contraditório? De modo algum e ilustro esta posição com minha experiência pessoal. Para que muitas feministas pudessem dedicar-se ao tema, academicamente ou na militância, várias tinham que ter quem lhes limpasse e cuidasse da casa e minha mãe durante muitos anos desempenhou esta função. Do ponto de vista da luta de classes – embora muitos considerem isto obsoleto – “comprar” as demandas de um suposto feminismo universal que abarcaria todas as mulheres seria comprar a ideologia das “patroas”. **Onde me situar?** Sempre me pareceu muito abstrato, por exemplo, pensar na luta pela entrada das mulheres no mercado de trabalho uma vez que as mulheres negras sempre estiveram, por necessidade, não por opção, neste mercado e, pior, ocupando os postos mais baixos. (ROSANA PAULINO, S/D).

Onde me situar? Questiona Rosana, ao dialogar com um feminismo branco eurocentrado, por não se reconhecer nessa luta que parte de um outro local que não é o seu e que não acolhe suas histórias, suas experiências ou seu ponto de vista de mulher negra, urbana e periférica interseccionada pelas violências de raça, de classe e de gênero. Um local que continua oprimindo mulheres negras periféricas quando as desconsidera dentro de uma epistemologia hegemônica e que reestabelece lugares de subalternização e opressão, a exemplo de sua mãe, que foi, durante muito tempo, uma doméstica. E também se estende por uma linha divisória entre saberes produzidos no norte global como universalmente válidos e classificatórios, a partir da construção de uma outra homogênea, uma outra inferior, primitiva, incivilizável e não-humana, ou seja, que não existe e não conta como sujeita do terceiro mundo, o qual vem servindo de laboratório racial com base no que o norte global constrói/inventa desde que aqui pisaram homens e mulheres brancos. Rosana se coloca nesse debate de enfrentamento quando se posiciona a partir de uma epistemologia outra,

**Gosto de partir desta experiência para pensar que, sem considerarmos as especificidades do feminismo negro, não temos lugar neste debate.** O feminismo não é universal, existem matizes e diferenças que devem, obrigatoriamente, ser respeitadas. Se, para uma artista de estrato social mais elevado, assumir-se como feminista pode ser uma opção, **para uma mulher negra que esteja consciente do ambiente em que vive** trazer em sua produção tais aspectos pode significar, simplesmente, sobrevivência psicológica ou uma observação atenta do ambiente ao redor e a tradução deste olhar em produção artística<sup>39</sup>.

Especificidades do feminismo negro, que “[...] dialoga concomitantemente entre/com as escruzilhadas, digo, avenidas identitárias do racismo, cishetoropatriarcado e capitalismo” (AKOTIRENE, 2019, p.23), re-existindo como parte de uma coletividade por entre

39. Cf: PAULINO, Rosana. **Fios de uma mesma rede.** s/d. Em anexo.

essas opressões interseccionadas e sua identidade política, com o olhar e sentir a colonialidade que lhe atravessa. E sente com sua corporeidade, seu olhar, seus sentimentos, sua subjetividade, as quais estão impressas no seu fazer criativo. Impõem-se por um lugar de fala que puxa uma epistemologia outra e ousa não se submeter a um pensamento hegemônico. Para além do olhar, é seu corpo que sente, vibra, combate e ensina com AKOTIRENE (2019, p.24), posto que é

A única cosmovisão a usar apenas os olhos é a ocidental esses olhos nos dizem que somos pessoas de cor, que somos Outros. A concepção de mundo que interessa ao feminismo negro se utiliza de todos os sentidos. [...] Orixá ilustra bem nossa base ética civilizacional: o corpo se relaciona com alteridade, baseado na memória, informação ancestral do espírito, e não pela marcação morfofisiológica, anatômica, fenotípica.

É esta “demarcação, morfofisiológica, anatômica e fenotípica” que tem sido, pela colonialidade, os olhos que generalizam conhecimentos sobre os corpos de mulheres negras. Como uma insurgência ancestral de Rosana Paulino na relação com Oyá, dona dos ventos, dos raios e das tempestades, e que gira com seu corpo como um furacão que tudo desestabiliza e se espalha para depois recriar assentamentos que “[...]se deu mediante a construção a ferro e fogo e águas atlânticas e a interseccionalidade veio até nós como ferramentas ancestrais.” (AKOTIRENE, 2019, p.25) Amparadas pela gira de Oyá, que está sempre se movimentando, deixando rastros de uma luta que é ancestral e diaspórica, é que se percebem,

Na formação e expansão desta diáspora, as articulações empreendidas tinham e têm como âncora principal a luta contra a violência do aniquilamento - racista, heterossexista e eurocêntrica - com vistas a garantir nossa participação ativa no agenciamento das condições de vida para nós mesmas e para o grupo maior a que nos vinculamos. Articulações que se desenvolveram apesar das ambigüidades e limitações de identidades fundadas em atributos externos impostos pelo olhar dominador, de forte marca fenotípica (visual) e cuja amplitude de aniquilamento estende-se ao genocídio e ao epistemicídio. Assim, é possível imaginar que se não houvesse um movimento de colonização com força econômica, política e cultural amparado num racismo baseado na cor da pele e na deslegitimação e negatificação dos significados e significantes relacionados à África em sua heterogeneidade ou singularidade. Se não fosse uma dominação apoiada em esquemas patriarcais heterossexistas e em condições de extrema exclusão. Se a resistência a estes cenários não fosse um imperativo de sobrevivência, talvez não houvesse mulheres negras (e, é claro, não apenas nós). (WERNEK, 2010, p. 77).

Assim, “Sem considerarmos as especificidades do feminismo negro, não temos lugar neste debate”, como pontua Rosana Paulino, nos ajuda a pensar como o gênero adere ao corpo racializado e o quanto pensar mulheres negras diaspóricas a partir de um viés que tem na classe a única chave para explicar a sua subalternização, é roubar-lhe a humanidade. É também, desconsiderá-las como mulheres negras que foram constantemente desumanizadas por estupros coloniais que as reduzem

em produtoras e reprodutoras de vidas arrancadas de seu convívio e vendidas como mercadorias. (AKOTIRENE, 2019, p.25). Anônimas e expropriadas de sua humanidade, como as mulheres constantemente trazidas por Rosana Paulino.

É possível pensar como a postura de Rosana se vincula ao campo de suas experiências e de suas ideias como uma epistemologia negra que se costura por um legado ancestral de luta e re-existência. Portanto, alinhava-se a uma coletividade heterogênea de formas de luta que acompanham as trajetórias das mulheres negras diaspóricas, que também se pauta pelo diálogo com outras intelectuais negras, e que se desdobra em outros pensares, posto que é movimento e dinâmico e se reinventa a partir das questões que são postas e reafirmadas pela colonialidade. (COLLINS, 2019).

“Onde me situar?” É também ela se pensando no campo da arte. E o próprio campo da arte como um espaço e um lugar que não foram pensados para mulheres negras insurgentes que pensam suas poéticas com saberes, fazeres e conhecimentos enraizados em sua ancestralidade.

O que quero dizer de modo inequívoco é que não é possível pensarmos, em se tratando da grande maioria das artistas negras, em abordagens feministas sem considerarmos as demandas raciais. Estas ligações, forjadas através de séculos de exploração e opressão, não podem ser simplesmente ignoradas quando pensamos estas produções **pois se entrelaçam o tempo todo, são fios de uma mesma rede.** (ROSANA PAULINO S/D).

Rosana reitera que uma rede em que cada fio puxado, hoje, se entrelaça como “ligações, forjadas através de séculos de exploração e opressão”, e que tem a raça como um fator estruturante, o que chama de “demandas raciais”, é o ponto de inflexão para que mulheres negras se agenciem pelo campo da arte e que assim o fazendo, exponham outras faces obscuras da modernidade. É a raça entrelaçada com a colonialidade de gênero (LUGONES, 2013) e, então, interseccional e constitutiva do sistema-mundo moderno.

Sueli Carneiro, em 2003, militante, mulher negra e uma das fundadoras do Geledés - Instituto da mulher negra (1988), que também influenciou o pensar de Rosana, escreveu em seu artigo “Mulheres em movimento”, que,

Em conformidade com outros movimentos sociais progressistas da sociedade brasileira, o feminismo esteve, também, por longo tempo, prisioneiro da visão eurocêntrica e universalizante das mulheres. A consequência disso foi a incapacidade de reconhecer as diferenças e desigualdades presentes no universo feminino, a despeito da identidade biológica. Dessa forma, as vozes silenciadas e os corpos estigmatizados de mulheres vítimas de outras formas de opressão além do sexismo, continuaram no silêncio e na invisibilidade. (CARNEIRO, 2003, p.118).

Também já expunha a necessidade de se pensar o movimento das mulheres negras a partir de especificidades que o feminismo branco “com uma visão branca e eurocêntrica” não contemplava, visto que as mulheres vítimas de outras opressões con-

tinuavam silenciadas e invisibilizadas. E que se fazia urgente reconhecer essas diferenças ao que propõe enegrecer o feminismo para quebrar as amarras que as aprisionava e reafirmar uma epistemologia negra como um campo de luta por direitos, os quais se dão na luta antirracista, explicitando uma trajetória de pautas das mulheres negras em movimento no interior do movimento feminista brasileiro que não as acolhia.

Enegrecendo o feminismo é a expressão que vimos utilizando para designar a trajetória das mulheres negras no interior do movimento feminista brasileiro. Buscamos assinalar, com ela, a identidade branca e ocidental da formulação clássica feminista, de um lado; e, de outro, revelar a insuficiência teórica e prática política para integrar as diferentes expressões do feminino construídos em sociedades multirraciais e pluriculturais. Com essas iniciativas, pôde-se engendrar uma agenda específica que combateu, simultaneamente, as desigualdades de gênero e intragênero; afirmamos e visibilizamos uma perspectiva feminista negra que emerge da condição específica do ser mulher, negra e, em geral, pobre, delineamos, por fim, o papel que essa perspectiva tem na luta antirracista no Brasil. (CARNEIRO, 2003, p.118).

Este campo de luta fora sendo configurado a partir de mulheres negras e sobre mulheres que, a partir de brechas e de rasgos insurgentes e históricos enfrentavam “[...] no interior do próprio movimento feminista, as contradições e as desigualdades que o racismo e a discriminação racial produzem entre as mulheres, particularmente entre negras e brancas no Brasil.” (CARNEIRO, 2003, p. 120).

Em sua argumentação, Sueli Carneiro dialoga com a intelectual negra Lélia Gonzales, que, há muito, já vinha defendendo que a luta contra as opressões, as quais atravessam os corpos das mulheres negras, se dá, antes de tudo, pelo enfrentamento da raça. De acordo com Lélia, as concepções do feminismo negro se colocavam como impeditivas e contrárias às suas pautas pois,

[..]de um lado, o viés eurocentrista do feminismo brasileiro, ao omitir a centralidade da questão de raça nas hierarquias de gênero presentes na sociedade, e ao universalizar os valores de uma cultura particular (a ocidental) para o conjunto das mulheres, sem as mediações que os processos de dominação, violência e exploração que estão na base da interação entre brancos e não-brancos, constitui-se em mais um eixo articulador do mito da democracia racial e do ideal de branqueamento. Por outro lado, também revela um distanciamento da realidade vivida pela mulher negra ao negar toda uma história feita de resistências e de lutas, em que essa mulher tem sido protagonista graças à dinâmica de uma memória cultural ancestral – que nada tem a ver com o eurocentrismo desse tipo de feminismo (GONZALES *apud* CARNEIRO, 2003, p. 118).

Ao término desse artigo, que foi e ainda é um divisor de águas do Atlântico no Brasil, porque remonta as trajetórias diaspóricas em oposição a um conhecimento universalizado e eurocêntrico, que ainda reproduz, no presente, opressões e apagamentos, e se coloca como um manifesto construído por pensares e mãos negras no interior da colonialidade do poder, do saber, do ser e do gênero, Sueli Carneiro dimensiona o

quanto essa luta e esse enfrentamento imprimiram uma marca, ou ainda, um rasgo outro, no sentido de repensar uma epistemologia negra que não pode mais ser invisibilizada e calada, porque fala sobre a realidade brasileira. Em outras palavras,

Sumariamente, podemos afirmar que o protagonismo político das mulheres negras tem se constituído em força motriz para determinar as mudanças nas concepções e o reposicionamento político feminista no Brasil. A ação política das mulheres negras vem promovendo: o reconhecimento da falácia da visão universalizante de mulher; o reconhecimento das diferenças intragênero; o reconhecimento do racismo e da discriminação racial como fatores de produção e reprodução das desigualdades sociais experimentadas pelas mulheres no Brasil; o reconhecimento dos privilégios que essa ideologia produz para as mulheres do grupo racial hegemônico; o reconhecimento da necessidade de políticas específicas para as mulheres negras para a equalização das oportunidades sociais; o reconhecimento da dimensão racial que a pobreza tem no Brasil e, conseqüentemente, a necessidade do corte racial na problemática da feminização da pobreza; o reconhecimento da violência simbólica e a opressão que a branquura, como padrão estético privilegiado e hegemônico, exerce sobre as mulheres não-brancas. E a introdução dessas questões na esfera pública contribuem, ademais, para o alargamento dos sentidos de democracia, igualdade e justiça social, noções sobre as quais gênero e raça impõem-se como parâmetros inegociáveis para a construção de um novo mundo. (GONZALES *apud* CARNEIRO, 2003, p. 118).

Ao enegrecer o feminismo no Brasil, podemos também pensar na relação do que Rosana Paulino traz como visualidades outras, que têm, ao longo dos seus 25 anos de produção, enegrecido os lugares onde suas poéticas decoloniais, negras e diaspóricas são expostas. Enegrecer seu pensar e seu fazer em cada poética insurgente que carrega consigo um *ir se constituindo* por entre o feminismo negro como lugar de fala e de validação de sua epistemologia negra. Como um enunciando, que mais do que expõe a interseccionalidade, vive a interseccionalidade como um enfrentamento histórico, político, ético e decolonial. Rosana Paulino também faz pelas suas poéticas um Atlas Negra-Atlântico envolto pela sua ancestralidade, sua subjetividade, seu pensamento negro insurgente, com linhas e costuras outras, que, em suas próprias palavras,

Eu quero trazer essa história que é varrida para debaixo do tapete, eu quero discutir, eu quero colocar isso na pauta, não dá para fingir que isso não aconteceu. Nós mulheres negras somos reflexo ainda, desse racismo, que se junta à outras opressões. Ser mulher e negra na sociedade brasileira é resultado principalmente do que o racismo fez, do que o racismo científico fez e faz. Esse é o ponto de partida que estrutura as desigualdades e opressões e se quer foi admitido pela sociedade brasileira. Finge-se que não existiu e pronto. (ROSANA PAULINO, 2018).



Imagem 32 - Detalhe da instalação *Aracnes*, de Rosana Paulino, no subsolo do Paço das Artes. Imagens transferidas sobre tecido e fio de poliéster – dimensão aproximada: 12 m - 1996. Fonte: *website* da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/>

## 4. PARA pensar o avesso COM LINHAS, SUJEITOS E SABERES

Os ninguéns.

As pulgas sonham com comprar um cão, e os ninguém com quem deixar a pobreza, que em algum dia mágico a sorte chova de repente, que chova a boa sorte a cântaros; mas a boa sorte não chove ontem, nem hoje, nem amanhã, nem nunca, nem uma chuvinha cai do céu da boa sorte, por mais que os ninguéns a chamem e mesmo que a mão esquerda coce, ou se levantem com o pé direito, ou comecem o ano mudando de vassoura.

Os ninguéns: os filhos de ninguém, os donos de nada.

Os ninguéns: os nenhuns, correndo soltos, morrendo a vida, fodidos e mal pagos:

Que nada são, embora sejam.

Que não falam idiomas, falam dialetos.

Que não praticam religião, praticam superstições.

Que não fazem arte, fazem artesanato.

Que não são seres humanos, são recursos humanos.

Que não tem cultura, tem folclore.

Que não tem cara, tem braços.

Que não tem nome, tem número.

Que não aparecem na história universal, aparecem nas páginas policiais da imprensa local. Os ninguéns, que custam menos do que a bala que os mata. (EDUARDO GALEANO-1991)

A história oficial está contada a partir dos, pelos e para os ricos, os brancos, os machos e os militares. A Europa é o Universo. Pouco ou nada aprendemos do passado pré-colombiano da América e, quanto ao da África, melhor nem falar: o conhecemos somente através dos velhos filmes de Tarzã. A história da América, a verdadeira, a atraíçoadada história da América, é uma história da dignidade incessante. Não existe um só dia do passado no qual não haja ocorrido algum ignorado episódio de resistência contra o poder e o dinheiro, mas a história oficial não menciona as sublevações indígenas nem as rebeliões de escravos negros, ou as menciona de esbarrão, quando as menciona, como episódios de mau comportamento – e jamais diz que algumas foram encabeçadas por mulheres. (EDUARDO GALEANO, 1993).

Os ninguéns (1991), uma passagem do livro “Ser como eles”, do poeta e escritor uruguaio Eduardo Galeano e as visualidades de Rosana Paulino, de certa forma, pensam a “América” Latina, sobre a “América” Latina e a partir da “América” Latina e que unem um ontem e um *estar hoje* diante do mundo. Sobre como podemos olhá-la a partir de si, na tentativa de possibilitar epistemologias outras construídas na perspectiva de sujeitos que não se calam diante da colonialidade de poder, do saber e do ser. Um poema, um trecho de um texto e as criações de Rosana Paulino, como formas outras de se colocarem no mundo, posicionando-se frente às marcas do projeto colonial que se estende até o presente pela colonialidade e que ainda os invisibiliza, não os considera e nem os acolhe. Mas elas existem, re-existem e lutam, e se contra-põem a um conhecimento eurocentrado a partir de si.

No poema *Os ninguéns*, Eduardo Galeano faz uma analogia aos sujeitos, às práticas e aos saberes que foram desconsiderados dentro do projeto colonial nas “Américas”. “Aqueles que não são, embora sejam”, mesmo que tenham histórias, lutem, resistam, se insurjam, não os querem ver e ouvir, porque um outro no projeto colonial os classificou, os nomeou e os manteve à margem como ninguéns, anônimos, como corpos descartáveis, corpos que foram e são matáveis (MBEMBE, 2017). Sombras famélicas carregam sobre si as marcas da exclusão, a violência e um poder que, em forma de rede, foi se alastrando até o presente. Conhecimentos tidos como universais, essencializados e unicamente válidos os enxergam/invisibilizam como “os ninguéns”. E Galeano, ao escrever esse poema, já pratica uma desobediência epistêmica sobre e a partir de experiências nas “Américas”, porque ousa reflexionar com os sujeitos que ficaram “do outro lado da linha” (SANTOS, 2007), como marca das trajetórias das populações americanas, mostrando a cara obscura da modernidade. Quem são esses ninguéns que são filhos de ninguéns, *fodidos* e mal pagos, que falam dialetos, praticam superstições, que são recursos humanos, que têm folclore, têm braços, números, que não aparecem na história universal, mas nas páginas policiais da imprensa local? E por que são assim considerados?

Ora, são mulheres, homens e crianças indígenas, e negros e negras, cingidos pela diferença colonial, compreendida como um sistema de distinção e hierarquização, ou seja, “[...] ese ser-outro de la modernidade producido por la colonialidad del poder, marcado e subalternizado em sus modalidades de conocimiento y vida social” (RESTREPO, ROJAS, 2013, p.133). Ou ainda como nos diz Mignolo (2002, p.221 apud RESTREPO, ROJAS, 2013, p.133), “La 'diferença colonial' es, basicamente, la que el discurso imperial construyó, desde o siglo XVI, para describir la diferencia e inferioridade de los povos colonizados por Espanha, Inglaterra, Francia y Estados Unidos”. Acrescentaria Portugal também. Assim, xs ninguéns, que carregam sobre seus corpos as marcas da diferença colonial - são os indígenas, os negros, ou ainda, aqueles e aquelas que Grosfoguel (2006, p. 134 apud RETREPO, ROJAS, 2013, p. 134) amplia e atualiza ao mesmo tempo em que reforça a necessidade de descolonizar a epistemologia eurocentrada do sistema-mundo moderno/colonial, considerando a escuta “[...] de la periferia, los trajadores, las mujeres, los sujetos racializados/coloniales, los homosexuales e lesbianas e los movimientos antisistémicos em el proceso de conocimiento.” Isto porque

[...]os sujeitos coloniais que estão nas fronteiras – físicas e imaginárias – da modernidade não eram e não são seres passivos. [...]. É nessas fronteiras, marcadas pela diferença colonial, que atua a colonialidade do poder, bem como é dessas fronteiras que pode emergir o pensamento de fronteira como projeto decolonial (COSTA-BERNARDINO; GROSGOQUEL, 2016, p.18).

Pelo poema, o trecho do texto de Eduardo Galeano e a estética de Rosana Paulino numa relação com o grupo Modernidade/Colonialidade (M/C) saltam aos olhos a forma como vêm sendo conformadas as sociedades que foram usurpadas pelos europeus, desqualificando saberes, modos de vida, invisibilizando, subalternizando e classificando os sujeitos tidos como “os outros”, “os ninguéns”, criando verdades tidas como universais, postulando uma suposta inferioridade inata de culturas e de povos. E, nas visuais de Rosana Paulino, uma contraposição à ideia de raça, de mulher negra, de ciência, de escravidão, de desumanização e de exploração da população negra diaspórica, de violência e de poder, como epistemologias outras, agenciadas a partir de si, como uma fissura ou um corte que atravessa a colonialidade para compreendê-la como parte de um processo histórico que foi, durante muito tempo, aceito e naturalizado. Há, no seu agenciamento, pelo seu sentir, um pensar, um fazer e um agir decolonial; uma epistemologia negra.

#### 4.1 PARA PENSAR E AGIR COM FIOS “OUTROS”

Assim, fora se contra-pondo a uma compreensão que tem a Europa como matriz e fundamentação, no sul, a partir do sul e da construção de saberes outros, espaços outros, e com os sujeitos matizados pela diferença colonial, que o grupo Modernidade/Colonialidade (M/C),<sup>40</sup> formado

40. “Dentre as contribuições consistentes do grupo, estão as tentativas de marcar: (a) a narrativa original que resgata e insere a América Latina como o continente fundacional do colonialismo, e, portanto, da modernidade; (b) a importância da América Latina como primeiro laboratório de teste para o racismo a serviço do colonialismo; (c) o reconhecimento da diferença colonial, uma diferença mais difícil de identificação empírica na atualidade, mas que fundamenta algumas origens de outras diferenças; (d) a verificação da estrutura opressora do tripé colonialidade do poder, saber e ser como forma de denunciar e atualizar a continuidade da colonização e do imperialismo, mesmo findados os marcos históricos de ambos os processos; (e) a perspectiva decolonial, que fornece novos horizontes utópicos e radicais para o pensamento da libertação humana, em diálogo com a produção de conhecimento” (BALESTRIN, 2013, p.113).

no final dos anos 1990 por intelectuais universitários, majoritariamente latino-americanos, dentre os quais destacam-se Anibal Quijano (peruano), Enrique Dussel (argentino), Walter Mignolo (argentino), Immanuel Wallerstein (estadunidense), Nelson Maldonado-Torres (porto-riquenho), Ramón Grosfoguel (porto-riquenho), Arturo Escobar (colombiano), Catherine Walsh (estadunidense), Boaventura Santos (português), Zulma Palermo (argentina) e outros, constituiu como um coletivo, num movimento epistemológico de renovação crítica no campo das Ciências Sociais, por meio da noção de “giro decolonial” - termo cunha-

do por Nelson Maldonado-Torres em 2005 (BALESTRIN, 2013). Termo “[...] que basicamente significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade” (BALESTRIN, 2013, p. 105).

Pelo giro decolonial, a tríade opção/postura/enfrentamento desse coletivo passa a ter na Modernidade/Colonialidade sua crítica e, na decolonialidade, a sua aposta, tendo como foco “[...] um conjunto de problematizaciones de la modernidad y particularmente sobre el significado de dicha experiencia em la perspectiva de quienes han vivido desde uma condición subalterna” (RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 13). Esses sujeitos subalternizados, a partir de suas experiências, assumem a opção decolonial quando se dão conta do lugar que habitam na matriz colonial de poder e percebem que estão hierarquizados(as) por uma máquina de produzir diferenças - a colonialidade de poder. Compreendida como um fenômeno histórico complexo que se estende até o presente e que se refere a uma matriz de poder que opera a partir da naturalização de hierarquias territoriais, raciais, culturais e epistêmicas, o que possibilita a (re)produção de relações de dominação e de exploração capitalista (QUJANO, 2005; MIGNOLO, 2003).

Para esse coletivo, a Modernidade e a Colonialidade constituem dois lados de uma mesma engrenagem, ou seja, não há modernidade sem colonialidade, pois elas co-constituem, não podendo haver uma sem a outra, sendo a colonialidade articulada como a exterioridade constitutiva da modernidade (utiliza-se um traço para presentificar essa relação moderno/colonial ainda presente nas sociedades americanas). A colonialidade é produzida pela modernidade, nomeando um(x) modernx igual e um outrx-não-modernx-diferente, num espaço em que fora delimitado por uma borda ou uma linha que separa um dentro e fora, (tal quais as suturas trazidas por Rosana Paulino) como parte de um projeto civilizatório onde os modernos, e em nome da sua modernidade, “[...] intervém sobre territórios, grupos humanos, conhecimentos, corporeidades, subjetividades e práticas que em sua diferença são produzidas como não modernas.” (RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 18).

É essa matriz de poder que possibilitou, e ainda possibilita, a exploração de uns sobre os outros em escala mundial, como também a subalternização de conhecimentos, de experiências, de estéticas e de formas de vida de todos aqueles e aquelas que são matizados e matizadas pela dominação e pela exploração capitalista, ou seja, todos(as) que por essas relações, por esses discursos e por essas práticas são transformados por esse projeto em “os ninguéns”, como uma sub-raça, como sub-humanos, como um não-ser. É esse feixe de poder que se constitui como um marco para as ações que legitimam as diferenças e as hierarquizações entre sociedades, culturas sujeitos e conhecimentos (RESTREPO; ROJAS, 2010, p.15-16).

Immanuel Wallerstein, já na de 1970, desenvolveu o conceito de sistema-mundo moderno, compreendendo o capitalismo como um sistema mundial, no qual, dialogando com sociólogos da teoria da dependência, afirmava que “[...] los procesos de

constituición de um marco global de relaciones de poder son claves para comprender nuestro presente" (RESTREPO; ROJAS, 2010, p.70). Trouxe para a análise do social três conceitos chaves, o do sistema-mundo moderno como unidade de análise; uma perspectiva de longa duração numa perspectiva centrada em um sistema-mundo em particular e o sistema-mundo capitalista (WALLERSTEIN, 2003 *apud* RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 70). Para ele, esse sistema começa a ser gestado com a invasão europeia nos territórios que hoje chamamos "América", entre o final do século XV e século XIX, quando o sistema se estende a todo globo. Sua expansão iniciou com processos de colonização das "Américas", com instituições, relações de poder e formas de pensar que legitimaram o domínio eurocentrado no planeta. Assim, "[...] la institución de este sistema y sus lógicas de poder, se expresa en la instauración de una jerarquía interestatal que 'define' lugares desiguales para las sociedades del planeta [...]" (RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 70-71).

A emergência desse sistema-mundo moderno está associada a uma série de eventos que se conectam, entre si, por meio de um mercado relacional entre Europa, "América" e Ásia, sobretudo a partir do chamado "descobrimento" da "América", quando se desenvolve um vínculo econômico em escala mundial a partir da escravidão. Como também com relação ao desenvolvimento das ciências e da tecnologia, a secularização da vida social e das instituições religiosas, o sistema de estados com as metrópoles, como centro, e as colônias como periferias. Em especial, Portugal e Espanha, na chamada primeira modernidade, que compreende os séculos XV e XVIII. E, por último, o universalismo, que tem a Europa como modelo de conhecimento válido, como valores e como direitos impostos aos povos submetidos pelo colonialismo às sociedades exploradas. (RESTREPO; ROJAS, 2010). Assim,

El aporte de Wallerstein es el de mostrar que este proceso histórico no es el resultado de una historia lineal que se desenvuelve de manera natural, sino que es el resultado de las múltiples interacciones de un conjunto de fenómenos que lo hacen posible y que hace que sean España y Portugal los países encargados de su primer impulso. Además señala el lugar de América (su invención), en todo el proceso. El 'descubrimiento' de América se convierte en el inicio del proceso de expansión global de capitalismo, la ciencia y el sistema interestatal, entre otros aspectos, que marca la historia hasta hoy. (RESTREPO; ROJAS, 2010, p. c. 73).

Essa análise de Wallerstein se amplia pela compreensão do que Mignolo (2005) chama de sistema-mundo moderno/colonial ao incluir em sua análise o conceito de Colonialidade de poder que foi considerado por esse grupo como sendo cunhado por Quijano (1998, 2009), e o conceito de diferença colonial (MIGNOLO, 2000).

Quijano, em seu artigo intitulado "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento em "América" Latina", de 1998, elenca o que comporia a colonialidade de poder, como elementos constitutivos do padrão mundial de poder, que se origina e mundializa-se a partir da "América", mais especificamente da experiência da "América" Latina. Para Quijano (1998, p. 229-230),

1) El patrón de dominación entre los colonizadores y los otros, fue organizado y establecido sobre la base de la idea de "raza", con todas sus implicaciones sobre la perspectiva histórica de las relaciones entre los diversos tipos de la especie humana. Esto es, los factores de clasificación e identificación social no se configuraron como instrumentos del conflicto inmediato, o de las necesidades de control y de explotación del trabajo, sino como patrones de relaciones históricamente necesarias y permanentes, de la modernidad y de la colonialidad capitalistas, cualesquiera que fueran las necesidades y conflictos originados en la explotación del trabajo. 2) Desde esa perspectiva, los colonizadores definieron la nueva identidad de las poblaciones aborígenes colonizadas: "indios". Para esas poblaciones la dominación colonial implicaba, en consecuencia, el despojo y la represión de las identidades originales (mayas, aztecas, incas, aymaras, etc., etc., etc.) y en el largo plazo la pérdida de éstas y la admisión de una común identidad negativa. La población de origen africano, también procedente de heterogéneas experiencias e identidades históricas (congas, bacongós, yorubas, ashantis, etc., etc.), fue sometida a una situación equivalente en todo lo fundamental y a una común identidad colonial, igualmente negativa: "negros". Los colonizadores se identificarían al comienzo como "españoles", "portugueses", o "ibéricos", "británicos". etc. Ya desde fines del siglo XVIII, y sobre todo tras las guerras llamadas de "Emancipación". se identificarían como "europeos" o, más genéricamente, como "blancos". y los descendientes de las relaciones genéticas entre todas esas nuevas identidades. serían conocidos como "mestizos". 3) Esa distribución de identidades sociales sería, en adelante, el fundamento de toda clasificación social de la población en América con él y sobre él se irían articulando, de manera cambiante según las necesidades del poder en cada periodo, las diversas formas de explotación y de control del trabajo y las relaciones de género.

Quijano (1998) destaca ainda que as relações entre colonizadores e colonizados foram sendo estabelecidas pela ideia de raça como uma naturalização biológica das diferenças e das desigualdades entre europeus e não-europeus, ou seja, fora mediante uma hierarquização naturalizada de raças que se configurava como um instrumento de classificação e como um padrão para as relações historicamente construídas que os europeus justificaram seu projeto colonial. E, a partir dessa classificação, também criaram identidades para as populações locais como "indígenas", africanos como "negros", europeus como "brancos", contando, ainda, com os mestiços, construindo o outro desta relação de poder como o colonizado e, portanto, um "outro" como diferente, inferior, primitivo, a partir de suas características biológicas. Assim, a partir desse padrão ou dessa matriz de poder, constituíram-se formas de exploração e de controle do trabalho e do gênero, que, para Quijano, também se forjava como uma diferença biológica que os objetificava,

Sin esa "objetivización" del "cuerpo" como "naturaleza", de su expulsión del ámbito del "espíritu", difícilmente hubiera sido posible intentar la teorización "científica" del problema de la raza, como fue el caso del Conde de Gobineau durante el siglo XIX. Desde esa perspectiva eurocéntrica, ciertas razas son condenadas como "in-

feriores" por no ser sujetos "racionales". Son objetos de estudio, "cuerpo" en consecuencia, más próximos a la "naturaleza". En un sentido, esto los convierte en dominables y explotables. De acuerdo al mito del estado de naturaleza y de la cadena del proceso civilizatorio que culmina en la civilización europea, algunas razas —negros (os africanos), indios, oliváceos, amarillos (os asiáticos) y en esa secuencia— están más próximas a la "naturaleza" que los blancos. Sólo desde esa peculiar perspectiva fue posible que los pueblos no-europeos fueran considerados, virtualmente hasta la Segunda Guerra Mundial, ante todo como objeto de conocimiento y de dominación/explotación por los europeos. (QUIJANO, 2000, p.224-225).

Reforçando que este padrão de poder se impõe a partir da

a) [...] existencia y la reproducción continua de esas nuevas identidades históricas; b) la relación jerarquizada y de desigualdad entre tales identidades "europeas" y "no-europeas" y de dominación de aquellas sobre éstas, en cada instancia del poder, económica, social, cultural, intersubjetiva, política; c) debido a eso, las instituciones y mecanismos de la dominación societal, los subjetivos y los políticos en primer lugar, tenían que ser diseñados y destinados, ante todo, para la preservación de ese nuevo fundamento histórico de clasificación social, marca de nacimiento de la experiencia histórica americana, reproducida e impuesta después sobre todo el mundo, en el curso de la expansión del eurocéntrico capitalismo colonial. (QUIJANO, 1998, p.230).

Esse padrão de poder é forjado também pelo eurocentrismo, que desqualificou saberes, experiências e culturas, no qual "[...] las poblaciones sometidas fueron encerradas en subculturas que no eran sólo campesinas e iletradas, sino, peor, reprimidas e interferidas continuamente por patrones y elementos ajenos y enemigos." (QUIJANO, 1998, p.230). Importa saber que operou "[...] en cada uno dos planos, âmbitos y dimensiones, materiales e subjetivas, de la existencia social y cotidiana y a escala societal" (QUIJANO, 2000, p.324, apud RESTREPO; ROJAS, 2013, p.103). Assim, ao propor uma análise do poder como espaço de rede e de relações sociais (de exploração/dominação/conflito) entre colonizadores e colonizados, é possível perceber que o poder se articula em torno da disputa e do controle do:

1) el trabajo y sus productos; 2) en dependencia del exterior, la 'naturaleza' y sus recursos de producción; 3) el sexo, sus productos y la reproducción de la especie; 4) la subjetividad y sus productos, materiales e intersubjetivos, incluido el conocimiento; 5) la autoridad y sus instrumentos, de coerción en particular, para asegurar la reproducción de relaciones sociales y regular sus cambios. (QUIJANO, 2000, p. 345, apud RESTREPO; ROJAS, 2013, p. 105).

Por isso,

La colonialidad del poder y la dependencia histórico-estructural implican ambas la hegemonía del eurocentrismo como perspectiva de conocimiento; En el contexto de la colonialidad del poder, las poblaciones dominadas de todas las nuevas identidades fueron también sometidas a la hegemonía del eurocentrismo como manera de conocer, sobre todo en la medida que algunos de sus sectores

podieron aprender la letra de los dominadores. Así, con el tiempo largo de la colonialidad, que aún no termina, esas poblaciones ("india" y "negra") fueron atrapadas entre el patrón epistemológico aborigen y el patrón eurocéntrico que, además, se fue encauzando como racionalidad instrumental o tecnocrática, en particular respecto de las relaciones sociales de poder y en las relaciones con el mundo en torno. (QUIJANO, 1998, p. 232).

A colonialidade do poder nos ajuda a compreender que há "[...] continuidade das formas coloniais de dominação após o fim das administrações coloniais, produzidas pelas culturas coloniais e pelas estruturas do sistema-mundo capitalista moderno/colonial." (GROSFOGUEL, 2008, p.126 *apud* BALESTRIN, 2013, p. 100). Ainda, "[...] atualiza e contemporiza processos que supostamente teriam sido apagados, assimilados ou superados pela modernidade" (BALESTRIN, 2013, p. 100).

Como distinções ontológicas e classificações epistêmicas, povos e culturas foram, pelas lentes eurocentradas e estadunidense, sobretudo na "América" Latina e no Brasil, hierarquizados, classificados e etiquetados por uma lógica que fez das "Américas" um grande laboratório racial (MIGNOLO, 2003). E,

Históricamente, eso significó una nueva manera de legitimar las ya antiguas ideas y prácticas de relaciones de superioridad/inferioridad entre dominados y dominantes. Desde entonces ha demostrado ser el más eficaz y perdurable instrumento de dominación social universal, pues de él pasó a depender inclusive otro igualmente universal, pero más antiguo, el inter-sexual o de género: los pueblos conquistados y dominados fueron situados en una posición natural de inferioridad y, en consecuencia, también sus rasgos fenotípicos, así como sus descubrimientos mentales y culturales. De ese modo, raza se convirtió en el primer criterio fundamental para la distribución de la población mundial en los rangos, lugares y roles en la estructura de poder de la nueva sociedad. En otros términos, en el modo básico de clasificación social universal de la población mundial. (QUIJANO, 2000, p. 203).

Em nome de uma narrativa celebratória protagonizada por uma Europa racional, fora fundado o mito da modernidade, que oculta a colonialidade (DUSSEL, 2000). A raça e o racismo estruturam as múltiplas hierarquias constitutivas do mundo moderno/colonial. Assim, "En América, la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista" (QUIJANO, 2000, p. 203). Isso implica dizer que

La idea de raza, en su sentido moderno, no tiene historia conocida antes de América. Quizás se originó como referencia a las diferencias fenotípicas entre conquistadores y conquistados, pero lo que importa es que muy pronto fue construida como referencia a supuestas estructuras biológicas diferenciales entre esos grupos. (QUIJANO, 2000 p. 202).

De acordo com Dussel, no mito da modernidade (2000, p. 49),

1. A civilização moderna autodescreve-se como mais desenvolvida e superior (o que significa sustentar inconscientemente uma posição eurocêntrica). 2. A superioridade obriga a desenvolver os mais primitivos, bárbaros, rudes, como exigência moral. 3. O caminho de tal processo educativo de desenvolvimento deve ser

aquele seguido pela Europa (é, de fato, um desenvolvimento unilinear e à europeia o que determina, novamente de modo inconsciente, a “falácia desenvolvimentista”). 4. Como o bárbaro se opõe ao processo civilizador, a práxis moderna deve exercer em último caso a violência, se necessário for, para destruir os obstáculos dessa modernização (a guerra justa colonial). 5. Esta dominação produz vítimas (de muitas e variadas maneiras), violência que é interpretada como um ato inevitável, e com o sentido quase-ritual de sacrifício; o herói civilizador reveste a suas próprias vítimas da condição de serem holocaustos de um sacrifício salvador (o índio colonizado, o escravo africano, a mulher, a destruição ecológica, etcetera). 6. Para o moderno, o bárbaro tem uma “culpa” (por opor-se ao processo civilizador) que permite à “Modernidade” apresentar-se não apenas como inocente mas como “emancipadora” dessa “culpa” de suas próprias vítimas. 7. Por último, e pelo caráter “civilizatório” da “Modernidade”, interpretam-se como inevitáveis os sofrimentos ou sacrifícios (os custos) da “modernização” dos outros povos “atrasados” (imaturos), das outras raças escravizáveis, do outro sexo por ser frágil, etcetera. (DUSSEL, 2000, p. 49).

É a modernidade que cria o/a outro/a. A modernidade, de acordo com o grupo M/C, inicia em 1492 e se desfoca da “vocaçãõ universalizante” da modernidade intra-europeia e eurocentrada, pois, como sistema-mundo, a partir das Américas que esse projeto foi forjado e, posteriormente, tornado planetário. É o sistema-mundializado de poder, o foco da inflexão decolonial para além de países, de Estados ou de regiões (GROSFOGUEL, 2006); por isso, é preciso pensar em um sistema-mundo moderno/colonial. Esse pensar se dá por conta da

[...] la perspectiva del sistema mundializado de poder es clave para entender cómo se produce la modernidade, expandiendo a escala planetaria las formas políticas y económicas imaginadas como propias de la experiencia europea, y sus repercusiones en todos los ámbitos de la vida hasta el presente. (RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 19).

Dessa forma, o capitalismo mundial/colonial/moderno vem se estruturando, principalmente, no âmbito do trabalho, da raça (questão central e o grande diferencial para o pensamento decolonial) e do gênero. Mignolo (2003, p.85), ao dialogar com Quijano, destaca que

A colonialidade do poder sublinha a organização geoeconômica do planeta, a qual articula o sistema mundial colonial/moderno e gerencia a diferença colonial. Esta distinção permite a Quijano ligar o capitalismo, através da colonialidade, ao trabalho e a raça (e não apenas à classe), bem como ao conhecimento.

Para Mignolo (2003), a colonialidade do poder, ao legitimar o poder, ao classificar biologicamente os sujeitos e as suas culturas, produz e reproduz a diferença colonial. Mas, ao mesmo tempo em que a diferença colonial é articulada, reconfigurada em suas várias caras pela colonialidade do poder, é também um *locus* de enunciação, um lugar de emergência de um pensamento fronteiro, um pensamento decolonial, com saberes outros a partir dos sujeitos que foram subalternizados. Isso leva a pensar “[...] a partir de las ruinas, las experiencias y los margens creadas por la colonialidad del poder em la

estruturación del mundo moderno/colonial" (MIGNOLO 2000 *apud* WALSH, 2005, p. 20). Ainda, faz lembrar que, da e na "América" Latina, em diferentes tempos e espaços, lutas contra-hegemônicas, disputas e resistências se fizeram presentes pela perspectiva subalternizada. Também construíram epistemologias de enfrentamento no modelo eurocêntrico, com modos de vida e subjetividades, insurgindo-se e se contrapondo pela dimensão epistêmica (colonialidade do saber), derivada da colonialidade de poder. Nesse ínterim, de acordo com Walsh (2007, p. 104 *apud* RESTREPO; ROJAS, 2013, p. 136),

[...] la colonialidad del saber[...] no sólo estableció el eurocentrismo como perspectiva única de conocimiento, sino que al mismo tiempo, descarto por completo la producción intelectual indígena y afro como 'conocimiento' y, consecuentemente, su capacidad intelectual.

A colonialidade do saber ainda pode ser compreendida, conforme Restrepo e Rojas (2013, p. 137), como uma espécie de "arrogância epistêmica" daqueles que se consideram modernos, possuidores de uma única verdade universal e que outras formas de conhecimento que não europeias "[...] son descartadas como ignorancia, menospreciadas, inferiorizadas, o, em ciertas ocasiones, apropiadas por los aparatos de producción del conocimiento [...] europeu". Significa dizer que há, pela colonialidade do saber, uma ocultação e um mesnoprozo de outras formas de produção de conhecimento que não sejam as produzidas por brancos, por europeus, por heteronormativos e que tenham um caráter científico de universalidade, validados pelo eurocentrismo, o qual evidencia uma suposta superioridade epistêmica, que invisibiliza sujeitos outros com um apagamento de suas epistemologias, visto que esses povos que foram sendo subalternizados,

[...] no eran sino razas inferiores, capaces sólo de producir culturas inferiores. Implicaba también su reubicación en el nuevo tiempo histórico constituido con América primero y con Europa después: en adelante eran el pasado. En otros términos, el patrón de poder fundado en la colonialidad implicaba también un patrón cognitivo, una nueva perspectiva de conocimiento dentro de la cual lo no-europeo era el pasado y de ese modo inferior, siempre primitivo. (QUIJANO, 2000, p. 221).

Mas as populações indígenas e africanas diaspóricas não se calaram ou permaneceram alheias à colonialidade de poder e de saber; ao contrário, provocaram e provocam, como aponta Walsh (2013, p. 24-25)

[...]movimientos no lineales sino serpentinos, [...]sino en la construcción de caminos — de estar, ser, pensar, mirar, escuchar, sentir y vivir con sentido o horizonte de(s)colonial. Me refiero a caminos que necesariamente evocan y traen a memoria una larga duración, a la vez que sugieren, señalan y requieren prácticas teóricas y pedagógicas de acción, caminos que en su andar enlacen lo pedagógico y lo decolonial. Desde luego, fue con la invasión colonial-imperial de estas tierras de Abya Yala —las que fueron renombradas "América" por los invasores como acto político, epistémico, colonial— que este enlace empezó tomar forma y sentido. Se podía observar claramente en las estrategias, prácticas y metodologías —las pedagogías— de lucha, rebeldía, cimarronaje, insurgencia, organización y acción que los pueblos originarios primero, y luego los africanos y las africanas secues-

tradxs, emplearon para resistir, transgredir y subvertir la dominación, para seguir siendo, sintiendo, haciendo, pensando y viviendo —decolonialmente— a pesar del poder colonial.

É então, pela decolonialidade, que se coloca

[...]en evidencia que no existe un estado nulo de la colonialidad, sino posturas, posicionamientos, horizontes y proyectos de resistir, transgredir, intervenir, in-surgir, crear e incidir. Lo decolonial denota, entonces, un camino de lucha continuo en el cual se puede identificar, visibilizar y alentar “lugares” de exterioridad y construcciones alter-(n)ativas. (WALSH, 2013, p. 2-3).

Por isso, é possível compreender que, se por um lado a colonialidade do poder, do saber e do ser oprime, desrespeita, desqualifica, invisibiliza, apaga, silencia, por outro é um *locus* de enunciação, que permite descolonizar mentes, saberes e práticas que ainda conformam o mundo moderno/colonial como um traço da colonialidade no presente. E são os sujeitos por esse projeto subalternizados que tomam o protagonismo, o enfrentamento de múltiplas e variadas formas e de campos de atuação, como a Rosana Paulino vem fazendo com suas poéticas decoloniais. Argumenta Mignolo (2010, p. 33): [...] son las historias y las memorias de la colonialidad, las heridas y las historias de humillación las que marcan el punto de referencia para los proyectos políticos y epistémicos descoloniales y para la ética decolonial.”

Mignolo (2010) nos diz, também, que, ao se contraporem à colonialidade do saber, a partir da qual se ligam à colonialidade do poder, como fios, os quais podem ser sentidos como uma rede, esses sujeitos invisibilizados pelo projeto colonial evidenciam uma desobediência epistêmica, como um pensamento de fronteira, como um “aprender a desprender e re-aprender”, que se dá pela concretude das suas experiências cotidianas, em que outros fios se juntam como outra dimensão da colonialidade do poder. Trata-se da colonialidade do ser, que se “refiere a lá dimensión ontológica de la colonialidad do poder, esto es, la experiencia vivida del sistema mundo/moderno colonial en el que se inferioriza deshumanizando total ou parcialmente a determinadas poblaciones [...].” (RESTREPO; ROJAS, 2013, p. 156).

É, portanto, a partir do ser e do estar dessas populações que se fratura um pensamento único, uma verdade universal, como uma contraposição, como uma reafirmação, como crítica à colonialidade. Isso acontece a partir de um corpopolítica e uma geopolítica do conhecimento outro, assumindo uma postura decolonial, que expõe as exterioridades produzidas pela modernidade/colonialidade. (MIGNOLO, 2010, p. 96).

#### 4.2 PELOS FIOS QUE PUXAM A PARTIR DO SER, DOS SENTIRES E DOS FAZERES OUTROS

As estéticas ou *asthesis* decoloniais, ou ainda estéticas de re-existência que se colocam como processos pedagógicos decoloniais, podem ser pensadas como um *locus* em que sujeitos subalternizados inventados, como indígenas ou negros, a partir da construção de suas experiências fraturadas, possibilitam um re-existir, como um enfrenta-

mento, um não-calar-se, ou, mais, um apelo para que se decida não mais imitar a Europa ou tê-la como referência quando se pensam a arte, a cultura e as epistemologias que também se fundem à colonialidade de poder e de saber. Há, nesses sentires e nesses fazeres, uma conclamação para que “Deixemos essa Europa que não cessa de falar do homem (e mulheres negras e indígenas) enquanto o massacra por toda a parte, em todas as esquinas de suas próprias ruas, em todas as esquinas do mundo”. (FANON, 1968, p. 271).

Nas estéticas decoloniais, os sujeitos subalternizados e sua desobediência estética, perpassada pelas feridas coloniais, as quais atravessam suas subjetividades reprimidas e formas outras de se expressar, como pela voz, pela dança, pela música, pela escrita, pela performance, pela visualidade, entre tantos pensares e fazeres, em espaços e em tempos outros, evidenciam contra-estratégias de trazer as memórias que lhes foram roubadas pela colonialidade,

[...]desde la exterioridad fronterizada, la re-contrucción ontológica del ser, que no es otra cosa que la sanación de las múltiples heridas producidas, desde hace más de cinco siglos, en los cuerpos, los espíritus y en la naturaleza por el accionar desgarrante, negador y jerarquizador de la colonialidad del poder. (GÓMEZ, 2019, p. 384).

Por isso, gestos e formas de re-existir, a partir da materialidade que emana de suas entranhas, porque os humanifica, lhes devolvem a dignidade como processos de cura dessas feridas, que são muitas, de variados tamanhos e profundidades, abertas ou com cascas que acalentam o pus, ao mesmo tempo que não as deixa cicatrizar. Esses gestos e essas formas, mais do que em seus corpos, se estendem para além da “América”, como se se juntassem às antigas e às recentes, às daqui e às de lá, e formassem mapas de sangue global. São feridas, mas são também um não-estar, um corpo racializado e não considerado por uma cartografia eurocentrada. Uma cartografia que não os enxerga, pois os aniquila, torna-os inferiores, menores e desprezados. Contudo, é a partir das feridas dos seus corpos negros racializados, unindo o seu sentir, o seu pensar e o seu fazer, que se desprendem dessa matriz de poder e de todos os apetrechos que tentam silenciá-los. Assim,

Las estéticas decoloniales desobedecen a este juego (desobediencia estética y desobediencia epistémica). Esto es, desobediencia a las reglas del hacer artístico y a las reglas de la búsqueda de sentido en el mismo universo en el que tanto las obras como la filosofía responden a los mismos principios. Las estéticas decoloniales buscan descolonizar los conceptos cómplices de arte y estética para liberar la subjetividad. Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto, y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial. (GÓMEZ, MIGNOLO, 2012, p. 6).

Lembremo-nos de que todo esse aparato teve início com a presença violenta

dos europeus, quando se instaura a modernidade a partir da “América”, como um projeto que entrelaça a modernidade à colonialidade e a todos os seus atributos, entre eles a colonização de subjetividades pela imposição de valores culturais e estéticos eurocentrados, como língua, gramática e um ideal de humanidade construído pelo afastamento do que fora entendido como valores civilizatórios, cristãos e brancos. Nesse sentido,

La civilización occidental fue la última en aparecer en la vida del planeta y la primera que logró extender sus dominios sobre las civilizaciones ya existentes. De modo que la garantía de salud, educación y alimentación necesita de la afirmación de las subjetividades difamadas y devaluadas por 500 años de instauración de un orden económico y político apoyado por valores culturales y estéticos, por un ideal de humanismo y de ser humano que se autoconstruyó para beneficio de quienes lo construyeron. El arte y la estética fueron instrumentos de colonización de subjetividades y hoy la descolonización de la estética para liberar las *aesthesis* es un aspecto fundamental de los procesos de decolonialidad. (GÓMEZ, MIGNOLO, 2012, p. 13).

Importante colocar que, a partir do norte global (Europa), convencionou-se que a Estética é um ramo da Filosofia que pensa a arte. É a filosofia da arte, que impõe a ideia de belo e que, inclusive, nomeia o que é arte. Entretanto, Mignolo, em seu artigo “Aesthesis Decolonial” (2010), nos diz que a palavra *estética* faz parte do vocábulo grego antigo - *aesthesisque* - que significa *sensação* ou *ato de sentir*. E que, pelos europeus, “A partir del siglo XVII (em especial a partir do século XVII), el concepto *aesthesis* se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar pasará a significar “sensación de lo bello”. Nace así la *estética* como teoría, y el concepto de arte como práctica.” (MIGNOLO. 2010, p. 13) Esse conceito foi trazido pelo projeto colonial, como bagagem europeia e parte constitutiva de uma matriz que gerou diferentes facetas da colonialidade - subordinação e exclusão, entre elas, o que Mignolo (2012, p. 15) chama de “colonialidad de la sensibilidad” que,

Supone una definición universal del arte y la *estética*. Por lo tanto se establece como punto de referencia para legitimar qué es el arte y qué es la *estética*. Además, para clasificar todo aquello que pretenda ser arte o *estética* y non se ajuste o cumpla com la universalidad de la defición. (GÓMEZ, MIGNOLO, 2012, p.8).

Porém, Mignolo nos coloca que é preciso descolonizar os conceitos de *estética* e *aesthesis*, uma vez que lembra que, entre os gregos e os romanos, esses conceitos “[...] no tienen el monopolio del vocabulario relacionado com el sentir y las emociones, ni tampoco com la normatividad y dictamen de lo bello, lo sublime, lo feo y lo no-estético. (GÓMEZ, MIGNOLO, 2012, p.13). Inclusive, na Poética de Aristóteles, a *aesthesis* não é um conceito central. Mas o são o de *mimesis*, *catarsi* e *poises*. É relevante destacar a *poiésis* ou a poética como o ato de criar, de inventar, como uma ação que pressupõe o diverso, o múltiplo e, portanto, não pode ser limitada com regras impostas a serem seguidas.

É, sobretudo, a partir do chamado Renascimento italiano, com ênfase no século XVIII, que esses conceitos vão ser também adonados pelos europeus e a palavra grega *aesthesis* passa a ser ressignificada como conceito filosófico de estética.

El discurso filosófico alrededor de la palabra estética desplazó la función que tenía la catarsis; la admiración por lo bello y lo sublime dejó en segundo plano el discurso sobre los efectos catárticos de la tragedia. El discurso filosófico impuso un canon de principios para definir el quehacer artístico y para definir también una zona en la cual lo artístico se diferencia de lo no artístico (artesano, pintura y poesía popular, mitos y leyendas y no literatura, canciones populares y no música propiamente dicha, etc). En suma, la estética colonizó la *aesthesis*. Se trata ahora de descolonizar la estética para liberar la *aesthesis*. Los procesos de descolonización de la estética para liberar la *aesthesis* proceden de dos trayectorias interrelacionadas. Por un lado, el hacer estético y la analítica conceptual, que al revelar la colonialidad del sentir que ha impuesto la colonización de la estética, apuntan hacia horizontes no solo de libertación sino fundamentalmente de re-existencia. No de resistencia, sino de re-existencia, en la feliz conceptualización del pensador y hacedor colombiano Adolfo Albán-Achinte. En este sentido, las estéticas decoloniales no serán una nueva forma de colonización de la estética sino que, al liberar la *aisthesis*, promueven la formación de subjetividades desobediantes a los principios del discurso filosófico-estético. Es así que las estéticas decoloniales son un aspecto de los procesos de decolonialidad en todas las esferas del orden social. (GÓMEZ, MIGNOLO, 2012, p. 14).

Com base nesse conceito, “[...] el discurso filosófico impuso un canon de principios para definir también una zona en la cual lo artístico se diferencia de lo non artístico (artesano, pintura e poesía popular, mitos e lendas y non literatura, músicas populares y non musica etc....” (GÓMEZ, MIGNOLO, 2012, p. 14).

E foi nesse contexto que Kant se tornou uma referência para classificar o belo, o sublime<sup>41</sup> e os gostos, tendo os povos e as culturas europeias como modelos e reafirmação civilizatória e universal, como um diferencial com relação a todos os outros povos. Chamou-me atenção quando, na quarta sessão do livro, ele se propôs a esboçar, a partir dos caracteres das nações, “[...] traços que neles exprimem os sentimentos de belo e sublime.” (KANT, 1993, p. 65). E, ao fazê-lo, naturalizou essas diferenças como atributos dos povos que externalizam esses sentimentos como algo inato, classificando-os como produtores do belo/feio, superiores e inferiores, civilizados e não-civilizados, capazes e não-capazes, atribuindo-lhes também noções de moralidade. Citou países como a Holanda, a França, a Itália, a Espanha, a Inglaterra, a Alemanha, e todas as nações “colonizadoras”. Mas, ao falar do oriente, até fez uma menção ao Japão, aos indianos, aos chineses, aos da África, e com relação aos selvagens nas “Américas”, caracterizou-os como uma coisa homogênea, única, exótica e primitiva.

41. Cf.: KANT, Emanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime.** Campinas S.P: Papirus, 1993.

Assim, ele começou a “esboçar” os africanos como um todo sem história, sem refino, sem bom tom, genérico, abstrato e essencializado, como um outro objeto pela lente racial e oposto do branco europeu, como inapto para a arte nos ditames europeus:

Os negros da África, não possuem, por natureza, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo. O senhor Hume desafia qualquer um a citar um único exemplo em que um negro tenha demonstrado talentos, e afirma: dentre os milhões de negros que foram deportados de seus países, não obstante muitos deles terem sido postos em liberdade, não se encontrou um único sequer que apresentasse algo grandioso na arte ou na ciência, ou em qualquer outra aptidão [...]. (KANT, 1993, p. 75).

Continua:

[...] já entre brancos, constantemente arrojam-se aqueles saídos da plebe mais baixa, adquirem no mundo certo prestígio, por força de dons excelentes. Tão essencial é a diferença entre essas duas raças humanas, que parece ser ao grande quanto às capacidades mentais quanto à diferença de cores. A religião do fetiche, tão difundida entre eles, talvez seja uma espécie de idolatria, que se aprofunda tanto no ridículo quanto parece possível à natureza humana. [...] os negros são muito vaidosos, mas à sua própria maneira, e tão matraqueadores, que se deve dispersá-los à pauladas. (KANT, 1993, p. 75-76).

E Kant utilizou, ainda, um diálogo de um missionário francês no Caribe, chamado Padre Labat, com um negro carpinteiro anônimo,

[...] a quem ele censurara o comportamento arrogante para com a mulher, lhe respondeu: “você brancos são verdadeiros estultos, pois primeiro concedem muito a suas mulheres, e depois se queixam, quando elas os infernizam.” É bem possível haver, nessas palavras, algo que deva ser levado em conta: só que, para ser breve, esse sujeito é preto da cabeça aos pés, argumento suficiente para considerar irrelevante o que disse. (KANT, 1993, p. 77-78).

Seus argumentos sobre o continente africano e os africanos constroem um olhar europeu que reforça os africanos e os “negros” da Diáspora como sinônimos de escravos e de um não-ser - incapazes, inferiores e subalternos, presentificando as relações assimétricas de poder no sentido de evidenciar a colonialidade do saber e a do ser, as quais vão ser as lentes e as relações estabelecidas como juízo de valores sobre esses povos e essas culturas. E é nesse contexto que, segundo Mignolo, a *aesthesi* vai ser colonizada - como a universalização de uma forma de atribuir valores como arte/artesanato, belo/feio, sublime/grotesco, trágico/cômico, etc. como uma forma de pensar, classificar e valorar o que é arte.

Dessa forma, o que se tem imposto, pela modernidade, como única e aceitável forma de arte, a europeia. Mas essa pretensa universalidade moderna/colonial, mesmo amparada em diferentes estratégias e ideologias, entre elas o racismo e a racialização dos povos não-europeus, com a violência, o controle em vários âmbitos,

como na esfera da arte, não logrou realizar-se em sua plenitude. (MIGNOLO, 2012). E,

El anti-sublime decolonial está fundado en la dignidad (en oposición al miedo). Trata de curar una mente y alma colonizadas, liberando a la persona de complejos de inferioridad coloniales, y permitiéndole sentir que ella también es un ser humano con dignidad, que también es bella y valiosa como es. La audiencia buscada por el arte decolonial es internamente plural y su colectividad está fundada en la diferencia, no en la igualdad. (TLOSTANOVA, 2012, p. 88-89).

Mesmo que a colonialidade continue operando, são os sujeitos que se desprendem dessas amarras. Em pequenos rasgos, furam a rede e tecem aquilo que o discurso e a prática generalizante tentam ocultar - as outras caras obscuras da modernidade, a sua exterioridade, que é múltipla, diversa e pulsante. Por isso,

[..]los haceres decoloniales son prácticas fronterizas que convergen en el horizonte amplio de la opción decolonial. En el espacio de sentido de esta opción se tejen relaciones del pensar, el sentir, el hacer, el creer, y toda una serie de prácticas que se desmarcan del horizonte "civilizatorio" colonial de la modernidad, de su estética blanca y de su historia única hacia otras rutas y horizontes de sentido. GÓMEZ, 2019, p. 385).

As estéticas decoloniais não são datadas; elas podem ocorrer em vários momentos da história moderna, porque são, antes de tudo, uma postura, são linguagens e são modos de se colocar frente ao mal-estar que é ser lido ou visto como marginal, diante dessa máquina de opressão, que não se cansa de produzir violência. E podem ser compreendidas como,

[...] un vector, una línea de fuerza con direccionalidad, una rebaba, un desvío, una dissonancia, una alerta o un escape que se da em los intersticios y márgenes de la modernidad, en sus espacios de poder y control, en sus modos de producción de sujetos y sujeciones.[...] las estéticas decoloniales aparecerán como procesos de desenganche, desprendimiento y desgarramiento tanto de los regímenes de la estética, y sus variaciones modernas, pos y transmodernas, como de los regímenes culturales y culturalistas, exotizantes y folclorizantes de las ciencias humanas y sociales. (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 18).

Mignolo e Gómez (2012), por sua vez, quando comentam a mostra *Estéticas Decoloniais*, em Bogotá, que ocorreu entre novembro e dezembro de 2010<sup>42</sup>, que teve Pedro Pablo Gómez e a eles como curadores, expondo artista da América espanhola e do Leste europeu, propunham um espaço expositivo com múltiplas linguagens, no sentido de acolher também os diálogos em torno da pluralidade de produções, dos sujeitos, da opção decolonial em geral e, certa-

42. Cf.: GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. **Estéticas decoloniales**. Bogotá: Universidade Distrital Francisco de Caldas, 2012. Disponível em: <https://adelajusic.files.wordpress.com/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf>. Acesso em 10 nov. 2016.

mente, sobre curadoria decolonial e a decolonialidade estética em particular.

Sobre as estéticas decoloniais, o diálogo foi balizado por questões como a existência de estéticas decoloniais nos mais variados tempos e espaços do sistema-mundo moderno/colonial, ainda que curadores e artistas assim não as denominassem. O caráter decolonial do que é exposto foi assumido quando, a partir de outros modos de ser, de sentir, de pensar e de fazer, foram possíveis questionamentos os quais se colocaram como enfrentamentos de algumas caras ou dimensões da matriz colonial do poder.

Outra questão posta em diálogo foi a de que as estéticas decoloniais supõem um caráter emergente, que se constrói nos espaços intersticiais, nas margens das estéticas dominantes, nos estilos e nas vanguardas novas ou velhas. A partir de grupos, de comunidades ou de sujeitos que “[...] ao ser puesto em condición colonial, han sido subordinados, “racializados”, invisibilizados, y negados de múltiples maneras, em cada una de las dimensiones de la matriz moderno/colonial de poder.” (MIGNOLO; GÓMEZ, 2012, p. 17).

A experiência colonial sofrida e acumulada, com o desvelamento do caráter perverso do projeto civilizador moderno, pode ter sido um gatilho para que as estéticas decoloniais insurgissem como força, acidez e profundidade e se tornassem partes de um projeto coletivo e global na construção de uma alternativa à modernidade. Por isso, ocorreram, inclusive, fora dos espaços consagrados para a arte moderna, como praças, muros, escadas, paredes, asfaltos, e a própria confecção de tecidos, de rendas, ou de esculturas, entre outros, ressaltando o seu caráter insurgente, uma vez que feito por todos e para todos.

Es por esta razón que las prácticas estéticas decoloniales no se realizan em una exterioridad absoluta al sistema-mundo moderno colonial, sino em su interior mismo, em sus márgenes e interstícios, em las marcas no cicatrizadas de la herida causada por la acción colonial, tanto em los mapas del mundo como em los cuerpos de las personas y las formas de vida em las que esos mapas y marcas fueron y siguen siendo inscritos. Y aunque no se restringen al espacio de las operaciones del arte y la estética modernos, las prácticas estéticas decoloniales tienen em esos dos espacios uno e los núcleos más importantes de acción para lograr la decolonización de sus discursos, sus instituciones, sus prácticas, sus agentes y agenciamientos. (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 16-17).

Segundo os autores, é importante que não continuem sendo reconhecidas pela modernidade como algo efêmero ou taxado como “[...] alternativo, fundamentalmente periférico y sempre subalternizado.” (MIGNOLO; GÓMEZ, 2012, p.18), mas questionador, transgressor, insurgente e combativo ao que se convencionou chamar de Cânones da arte moderna, com seus discursos, suas práticas e suas instituições, propiciando uma “[...] relectura decolonial de la modernidad estética”. (MIGNOLO; GÓMEZ, 2012, p. 18).

Isso também passa por descolonizar as visualidades produzidas como uma estratégia do projeto colonial e da colonialidade, porque se estende até o presente, reafirmando e (re)colonizado a nossa forma de ver, ao mesmo tempo em que se mantêm os imaginários eurocentrados de superioridade, ou seja,

[...] podemos decir que la modernidad/colonialidad ha controlado la representación del mundo y es en este control de la percepción del mundo como imagen, dónde la visión, lo visual se vuelve central para la concepción de estética. Entonces, cuando comenzamos a hablar de *aesthesis* decolonial surge la necesidad de acotar este dominio de la visión moderna. El dominio de la visibilidad y representación que se rige por la lógica del espectáculo viene a controlar nuestra percepción del mundo y nuestra relación con el mundo. Al acotar este dominio, lo que se logra o lo que comienza a emerger, desde mi perspectiva, es otra noción de temporalidad. (VAZQUEZ; BARRERA, 2016, p. 80).

Pensar as produções de *aesthesis* decoloniais, “[...]implica una relación profunda con el tiempo de lo vivido, con la memoria”. (VAZQUEZ; BARRERA, 2016, p. 80). Memórias ancestrais, afetivas e identitárias, uma vez que se ligam a um grupo, a uma família, às comunidades e ao sujeito, a tempos que se interconectam com o hoje como permanência da colonialidade, estando aí a diacronicidade. Imagens que foram produzidas com propósitos de colonizar o nosso olhar, e que, pela postura decolonial, são furadas, atravessadas, travestidas pelo gesto descolonizador em contra-estratégias, contra-histórias.

Ao considerar o exposto até aqui, lembro de Rosana Paulino<sup>43</sup>, seu pensar, seu fazer, seu sentir, seu ser com estéticas decoloniais. Com imagens que retorcem, que recolocam, que viajam, posto que trazem camadas de colonialidade do poder, do saber e do ser, as quais consturam tempos, lugares, práticas e verdades tidas como universais. Que entram no circuito da arte pelos museus, pela porta da frente, resignificando o lugar da casa grande. Não como se ela entrasse, porque lhe fosse permitido, sem lugar de fala. É porque ela fala que ela entra, incomoda, desafia e questiona o mundo moderno/colonial. Ela podia ter trazido para suas poéticas outras questões, uma vez que, na arte contemporânea, cabe tudo. Mas assumiu a opção decolonial, e trouxe, a partir de seu corpo\*, as feridas coloniais, que não-belas, no sentido eurocentrado, mas que saltam da sua vida e respingam em todxs - é visceral.

43. E nas produções de Renata Felinto, Priscila Rezende, Michelle Mattiuzzi, Juliana dos Santos, Charlene Bicalho, Janaína Barros, Lidia Lisboa, Sonia Gomes, Aline Motta, Mariana de Matos, também conhecida como Maré, Ana Lira e Kika Carvalho, dentre outras artistas negras brasileiras.

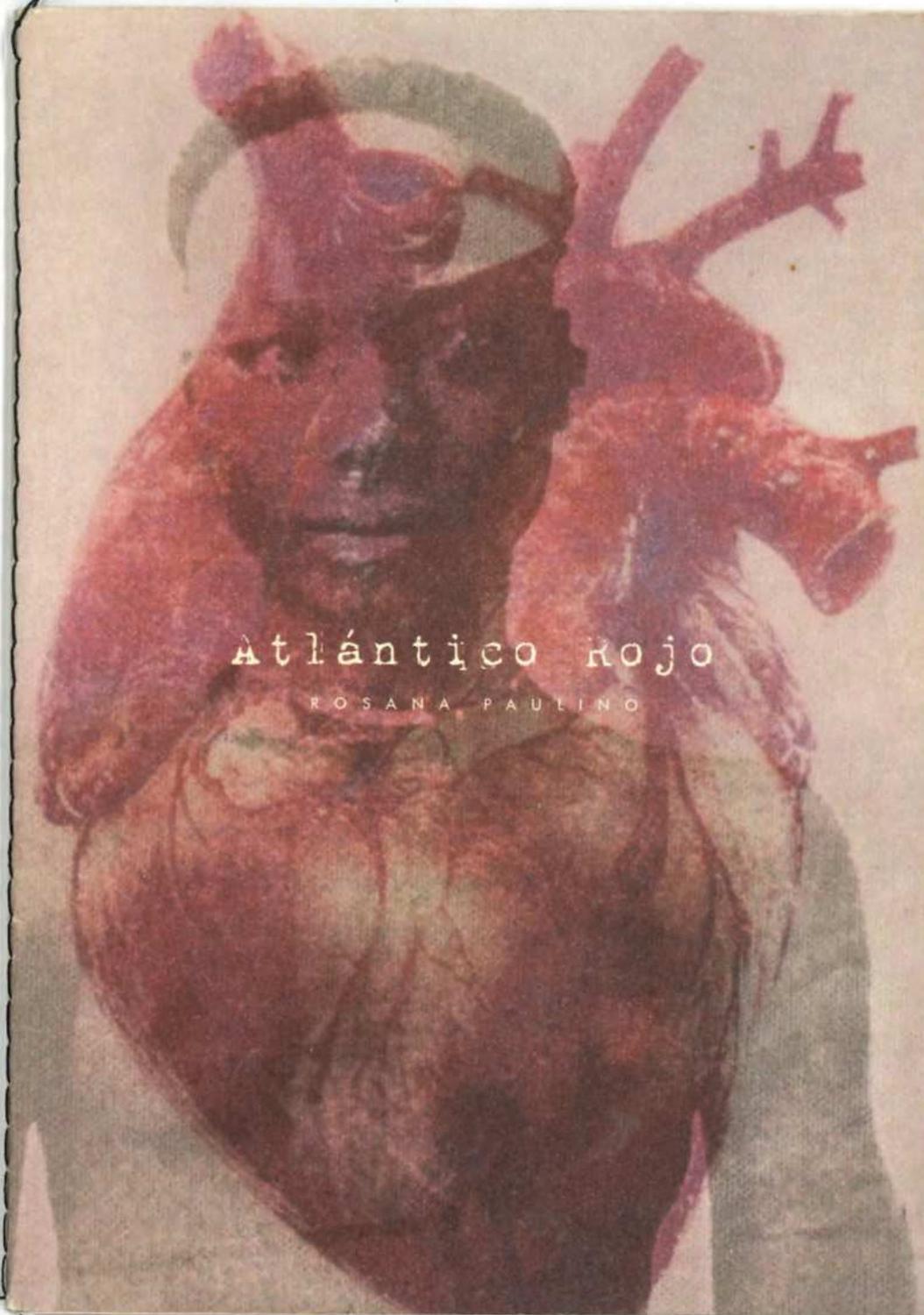


Imagem 33 - Catálogo digitalizado. *Atlántico Rojo*, Rosana Paulino. Acervo pessoal.

E a forma como resolve dizer isso me faz pensar e sentir, com seus fazeres outros, a supremacia branca e hegemônica, normativa e aceita como única. Há todo um estudo, um olhar para si, a criação de técnicas como um debruçar-se por vários fios que estavam aparentemente soltos e desconectados. E, pela sua desmontagem, coloca, em primeiro plano, mundos outros que devem ser construídos a partir da constatação de que não há uma única verdade sobre a história brasileira e Diaspórica, desdizendo o que havia suposto Kant no século XVIII - os homens da ciência e intelectuais sapientes brasileiros e europeus no século XIX, XX e XXI. Por isso,

En su dimensión política, por decirlo así, la aisthesis tiene que ver con el rescate de lo que la modernidad/colonialidad ha silenciado y ha suprimido bajo el dominio de la representación moderna colonial. El dominio de la representación moderna, eurocentrada del mundo ha conllevado la supresión y el silenciamiento de otras formas de comprensión del mundo, otras formas de haber vivido en el mundo, habitado el mundo, de hacer mundo. Como bien sabemos el movimiento de dominio de la modernidad sobre lo real conlleva el movimiento de la colonialidad, es decir el movimiento de supresión de otras realidades. Entonces, la dimensión política y propiamente decolonial está en el rescatar estas formas de habitar el mundo, estas memorias que han sido silenciadas o que están siendo invisibilizadas bajo el control de la representación y de la experiencia de lo real de la modernidad eurocentrada. Yo creo que esa es la tarea más profunda de la aisthesis decolonial: traer a nuestra experiencia no solo procesos sino formas de relación al mundo que han sido suprimidas, denigradas, desdeñadas. (VAZQUEZ; BARRERA, 2016, p. 80).

Feridas que, em si, já apontam para a opção decolonial de Rosana Paulino. É o seu corpo, já uma ferida ensanguentada pelas múltiplas violências, que também já carregavam suas ancestrais, ao mesmo tempo que corta e atravessa a colonialidade, sutura como uma contra-violência, ao repor mundos separados pelo apagamento, pelo silenciamento e pela subalternidade de corpos, de saberes e de histórias, distanciadas, porque não humanas e “naturalmente” inferiores. É como se, pelas suas estéticas decoloniais, pudéssemos também desaprender e reaprender que,

Las estéticas decoloniales desobedecen a este juego (desobediencia estética y desobediencia epistémica). Esto es, desobediencia a las reglas del hacer artístico y a las reglas de la búsqueda de sentido en el mismo universo en el que tanto las obras como la filosofía responden a los mismos principios. Las estéticas decoloniales buscan descolonizar los conceptos cómplices de arte y estética para liberar la subjetividad. Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto, y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial. (GÓMEZ, MIGNOLO, 2012, p. 6).

### 4.3 ALINHAVOS INSURGENTES

Quando comecei a escrever sobre as estéticas decoloniais, lembrei-me de um episódio que foi muito comentado à época. Em maio de 2015, o Itaú Cultural<sup>44</sup> trazia em sua programação a exibição de uma peça intitulada *A Mulher do Trem*, da companhia paulista *Os Fofos Encenam*, que foi imediatamente contestada pelas redes sociais por adotar o *blackface* - o uso de maquiagem por parte de artistas brancos para interpretar de forma caricata personagens negros.

O Itaú Cultural, sensibilizado por essas manifestações, decidiu pela não exibição do espetáculo e pela promoção de um debate sobre a representação do negro na arte brasileira. E, em seguida, criou um Comitê de Questões Raciais, cujo objetivo foi desenvolver iniciativas de combate ao racismo estrutural, tanto para seus funcionários, quanto para o público externo, como forma de “[...]dar mais atenção aos efeitos de uma mazela estrutural da sociedade brasileira: o racismo.”

Tal episódio gerou uma série de debates, de exposições e de vídeos em torno da temática *Diálogos Ausentes*, promovidos pelo Itaú Cultural em São Paulo, entre dezembro de 2016 e janeiro de 2017, que se encontram disponíveis na Internet. Participaram da exposição os artistas/grupos Aline Motta, André Novais Oliveira, Ângelo Flávio, Capulanas Cia. de Arte Negra, Dalton Paula, Eneida Sanches, Fernanda Júlia, Juliana Vicente, Larissa Fulana de Tal, NEGRA – Coletivo Negras Autoras, Renata Felinto, Sérgio Adriano, Sidney Amaral, Viviane Ferreira e YasminThayná.

Essa exposição teve, pela primeira vez no Brasil, uma curadora negra - era a Rosana Paulino, juntamente com Diana Lima. E, de acordo com as curadoras, essa exposição “opera como uma contranarrativa às representações estereotipadas da população afrodescendente”. Além das exposições, dos debates e dos vídeos, a mostra contou, ainda, com pinturas, instalações, ensaios fotográficos, curtas-metragens e registros de performances e de espetáculos teatrais, para que, segundo as curadoras, fossem apresentadas não uma, mas múltiplas faces de ser negro e ser negra no Brasil.

Quero dividir com vocês o texto escrito por Rosana Paulino como curadora dessa **mostra Diálogos Ausentes, vozes presentes**, como uma materialidade que me ajuda a dar concretude à Rosana, que me ajuda a dar concretude à sua postura decolonial e à sua contranarrativa. Porque não sou eu falando por ela, é ela falando comigo, no caso aqui, por meio deste texto/pensamento fronteiro, socializando a arte negra produzida no Brasil, contida nessa mostra. É um texto que fala sobre o seu posicionamento, o que ela pensa como

uma artista e intelectual negra. Algo tão caro ao pensamento decolonial, que, presa pelo agenciamento de

44. Cf. <http://www.itaucultural.org.br/dialogos-ausentes-mostra>.

diferentes sujeitos, os quais dão sentido às suas experiências, constroem epistemologias outras.

Como uma curadora negra, por esta escrita, nos diz da urgência desta mostra *Diálogos Ausentes*, e de como esse debate está posto no campo da arte no Brasil. Sua escrita, esse espaço e sua visibilidade são, sobretudo, transgressoras. E parte de uma pedagogia decolonial que, no dizer de Walsh (2013, p.29), “[...]são Pedagogias que trazan caminos para críticamente leer el mundo e intervenir en la reinención de la sociedade. [...]Las pedagogías pensadas así no son externas a las realidades, subjetividades e historias vividas de los pueblos y de la gente, sino parte integral de sus combates y perseverancias o persistencias, de sus luchas [...]”.

Assim, Rosana começa o texto *Diálogos Ausentes, vozes presentes*,

“Em 1994, exibi pela primeira vez a obra *Parede da Memória*, uma peça considerada por muitos um marco da arte negrodescendente – por trazer elementos ligados a discussões de gênero e etnia de um ponto de vista urbano e periférico, algo raro naquele momento – e que considero minha entrada no circuito brasileiro de artes visuais.

Em 2015, 21 anos depois, a obra foi incorporada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo por meio de compra promovida por seu diretor, Tadeu Chiarelli, que também é professor na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Nesses 21 anos que separam a primeira vez em que o trabalho foi mostrado e sua incorporação ao acervo de uma importante instituição de arte brasileira, o que mudou?

Tenho acompanhado de modo atento a cena relativa às artes visuais no país. Um fato que me chama a atenção é a ausência quase total de uma crítica robusta ao nosso hábito de nos pautarmos, talvez na maioria dos casos, em um pensar hegemônico que orienta a realização e a legitimação dos saberes no campo das artes visuais, ou seja, a quase inexistente necessidade de considerarmos a possibilidade da produção de conhecimentos que não sejam apenas reflexos de uma cultura hegemônica, branca e europeia. Isso inclui, obviamente, acolher as produções que estão “à margem” de uma suposta “universalidade” e que independam dessa matriz.

Essa possível inclusão traz em seu bojo a possibilidade de desafiar o que já está estabelecido, rever paradigmas que não se encaixam em nossa realidade e propor novas atitudes e conceitos diante daquilo que não nos representa mais (ou que talvez nunca nos tenha representado). Podemos dizer que, se por um lado novas posturas estão sendo tomadas, a passos lentos, em locais onde elas já deveriam ser um hábito – como nas universidades –, por outro lado alguns artistas, e instituições, tomaram para si parte dessa tarefa.

A percepção pública da necessidade de mudanças foi o que nos levou ao presente momento e a este texto. Cabe lembrar, mesmo que rapidamente, o incidente ocorrido em 2015 e que resultou, no ano seguinte, na série de encontros *Diálogos Ausentes* – que, apresentada no Itaú Cultural, em São Paulo, por sua vez deu origem à exposição homônima. Esse incidente foi desencadeado por um espetáculo teatral que

o instituto incluiu em sua programação – um espetáculo que, se em outros tempos seria considerado “normal” e não teria sua validade discutida, em 2015 chamou prontamente a atenção e gerou uma série de discussões sobre a blackface e sua pertinência nos dias atuais<sup>45</sup>. Além do debate proposto, destaca-se, por parte da instituição, a criação de um Comitê de Questões Raciais e de Grupos de Trabalho (GTs) para pensar essas questões dentro da instituição. O ciclo de debates Diálogos Ausentes é fruto direto da atuação do comitê e dos GTs (particularmente o GT que pensa público e programação). Se em 1994, ano da primeira montagem da obra Parede da Memória, a cena cultural aceitava de forma “natural” ações como a citada acima na área teatral e o cenário da produção visual contemporânea que abordava questões relativas aos negrodescendentes era de terra arrasada [em muitos momentos críticos, estrangeiros questionavam onde

45. Blackface é uma prática teatral surgida em meados de 1830, na qual um artista branco pinta o rosto para representar uma pessoa negra. Antes considerada normal nos meios cênicos, hoje é vista como uma prática racista. A peça A Mulher do Trem, da companhia Os Fofos Encenam, utilizou-se desse recurso, que foi prontamente contestado por ativistas negros(as), com destaque para a estudante de arquitetura e blogueira Stephanie Ribeiro. Numa reação rara nos circuitos brasileiros – que tendem antes a “abafar” casos como esse, sem levá-los à discussão pública –, o Itaú Cultural cancelou a apresentação e em seu lugar propôs um debate, amplamente concorrido, que aconteceu no dia 12 de maio de 2015. Além de Stephanie, participaram do encontro Fernando Neves – professor, pesquisador, ator e um dos diretores da companhia Os Fofos Encenam –, Aimar Labaki – dramaturgo, roteirista, diretor, tradutor e ensaísta –, Mario Bolognesi – professor de teatro da Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho (Unesp) e pesquisador do circo brasileiro –, Salloma Salomão – educador, músico e pesquisador visitante do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa –, Roberta Estrela D’Alva – atriz do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos – e Dennis Oliveira – professor da ECA/USP e coordenador do coletivo Quilombação.

46. É provável que vários criadores contemporâneos estivessem isolados produzindo suas obras e, espero, que essa produção possa ser resgatada um dia. Entretanto, além do excelente fotógrafo Eustáquio Neves, confesso que não conhecia outros(as) artistas negros(as) que estivessem produzindo arte contemporânea que problematizasse questões como as presentes nesta mostra.

estavam as(os) artistas negras(os) contemporâneas(os), e a resposta era: praticamente não existem]<sup>46</sup>, hoje o panorama está claramente passando por alterações. Os(as) artistas presentes nesta mostra foram selecionados(as) a partir de uma lista maior, que o Itaú Cultural solicitou a fim de conhecer melhor a produção de artistas negrodescendentes. Dadas as limitações de tempo e espaço que sempre existem nas instituições, nem todos foram selecionados para compor a série de conversas Diálogos Ausentes, bem como a exposição dela resultante.

Durante a pesquisa para a composição dessa lista de artistas visuais negrodescendentes, saltou aos olhos o significativo aumento do número desses(as) profissionais; e esse crescimento já nos permite investigar possíveis características, conceituais ou formais, presentes nessa produção. Entretanto, isso também nos leva a uma indagação: essas obras estão sendo acolhidas pela cena contemporânea brasileira? Se sim, em que medida? Se não, qual seria o motivo de sua negação em um país onde, segundo dados recentes do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 51% da população já se declara como não-branca? Ainda, em que medida essa não aceitação está ligada a um ideário de reprodução de saberes que não se autoquesti-

ona e se contenta em ser apenas uma cópia pálida do que foi (e, sob certas circunstâncias, ainda é) produzido na Europa e nos Estados Unidos?

Essas são questões urgentes quando analisamos a produção visual no Brasil. Em entrevista gravada para o *Diálogos Ausentes*, a curadora Fabiana Lopes, uma das participantes dos encontros, destaca que:

A sociedade brasileira, a sociedade da qual nós fazemos parte, ainda não amadureceu para discussões relacionadas a questões raciais [...] Quando você ignora, por diferentes motivos, uma parte da população, você também está deixando de ter respostas para parte dos problemas daquele lugar, não só em níveis artísticos, mas em diferentes níveis da sociedade.

Apontando de modo contundente nosso atraso, a fala de Fabiana nos dá ideia da resistência em acolher uma produção que fuja das normas dominantes do que seja “arte contemporânea”, notadamente em relação aos temas abordados. A produção dos(as) artistas presentes nesSa mostra também nos fala muito de um Brasil que não quer reconhecer a si mesmo diante do espelho da sua realidade populacional e, por isso, despreza, cotidianamente, talvez aquilo que provavelmente tenha de melhor para oferecer ao mundo, contentando-se em ser uma cópia mirrada do Norte.

Um bom exemplo dessa negação é que, apesar de exposições como Territórios (2015), da Pinacoteca do Estado, e eventos como o próprio Diálogos Ausentes (2016), a Bienal de São Paulo de 2016, entre 21 artistas e três coletivos brasileiros selecionados, surpreendentemente trouxe apenas um negro, o goiano Dalton Paula, o que significa, numa população de maioria negra, uma verdadeira proeza matemática. A despeito da ótima surpresa do Vídeo nas Aldeias, coletivo que traz a produção de cineastas indígenas, eventos como a Bienal parecem, definitivamente, ter perdido o pé com a realidade do país ao ignorar que, com frequência cada vez maior, artistas procuram inserir questões pertinentes à origem étnica em suas produções. Enquanto isso, outros espaços, como a Casa França-Brasil (mostra Orixás, 2016), o SESC Belenzinho (Aqui África, 2015), o SESC Pinheiros (Afro Como Ascendência, Arte Como Procedência, 2014) e mesmo o Instituto Tomie Ohtake, com a problemática mostra Histórias Mestiças (2014), parecem, ao menos, iniciar uma discussão sobre o problema, fazendo com que esses tópicos não fiquem restritos apenas ao Museu Afro Brasil, que conta com a competente curadoria de Emanuel Araujo. Vale notar que tal ausência parece ser a constante das Bienais de São Paulo, não um ponto fora da curva. A constatação desse problema, também presente na Bienal de 2014, intitulada *Como Falar de Coisas que Não Existem*, levou a curadora Fabiana Lopes a produzir o texto *Arte Contemporânea no Brasil e as Coisas que (Não) Existem*<sup>47</sup>, o qual aponta a cegueira que não nos permite perceber ausências tão importantes nas artes visuais, como o baixo reconhecimento de criadoras(es) negras(os).

### **As vozes que não se calam**

Apesar das dificuldades presentes no circuito brasileiro, as vozes não se calam e seus clamores se fazem cada

47. Cf. LOPES, Fabiana. *Arte Contemporânea no Brasil e as Coisas que (Não) Existem*. O Menelick – 2º Ato, zer015. ed., fev. 2015. Disponível em: <http://omenelick2ato.com/artes-plasticas/COMOFALAR-DE-COISAS-QUE-NAO-EXISTEM/>

vez mais presentes, espalhando-se, inclusive, por diversas regiões do país. Ao pensar a série de encontros, *Diálogos Ausentes*, procuramos, além de trazer a produção dos negrodscendentes, refletir também sobre aspectos ligados a artistas que produzem fora do eixo Rio-São Paulo, bem como trazer elementos pouco vivenciados ou discutidos na produção visual da atualidade, como os afetos, as questões ligadas à descolonização dos saberes e o racismo enfrentado pelas populações negras e indígenas – traço, infelizmente, ainda muito presente na sociedade brasileira.

O formato escolhido pela equipe do Itaú Cultural e colaboradores pensou ainda uma chamada aberta que, por meio de sorteio, intencionava trazer artistas ainda não muito conhecidas(os) pelo público. Para a exposição, entretanto, foram priorizadas(os) aquelas(es) que foram convidadas(os) para as falas e, em alguns casos, as(os) que apresentam uma produção mais consistente, uma vez que o exercício da curadoria também exige escolhas pautadas em critérios que atendam aos desafios propostos pela ideia desenhada para a mostra.

Dentro desse cenário, foram selecionados, na área de artes visuais, os nomes dos(as) seguintes artistas: Dalton Paula (Goiás), Renata Felinto (São Paulo/Ceará) e Sidney Amaral (São Paulo). A essas(es) convidadas(os), juntaram-se Aline Motta (São Paulo), Eneida Sanches (Bahia) e Sérgio Adriano (Santa Catarina). Houve também uma grande preocupação com o como linguagens de diferentes áreas da produção cultural ocupariam o mesmo espaço expositivo, uma vez que não se trata de uma exposição centrada nas artes visuais, mas uma mostra que procura, justamente, a interlocução entre diversas formas de criação que abordam as questões dos negrodscendentes. Foi preciso vencer esse desafio por meio dos “diálogos” que se formaram entre os participantes das muitas áreas de atuação, por meio de uma expografia que coordenasse as variadas falas e as mídias utilizadas pelas(os) participantes, fazendo com que essas conversas fossem ampliadas.

No tocante às artes visuais, alguns conteúdos ficaram bastante evidentes ao analisarem-se as(os) artistas e suas produções, tais como o resgate da memória e de conhecimentos ancestrais, na obra de Dalton Paula, e o ato de revisitar a história e trazer a resistência dos escravizados, como fez Aline Motta. Ainda, a discussão dos lugares simbólicos e sociais delimitados para a população negra, na obra de Renata Felinto, e, com Sidney Amaral, os resquícios da escravidão no corpo social brasileiro e a questão dos afetos, tão negados às pessoas negras no Brasil. Por sua vez, Eneida Sanches, literalmente mergulha no transe para tratar de questões ligadas aos deslocamentos alcançados pelo acesso a planos diferentes da realidade, comuns às artes e também às religiosidades de matriz africana. Sérgio Adriano nos questiona todo o tempo sobre a verdade (ou seriam as verdades?) construída pela sociedade e suas ligações com o racismo (ou os racismos) cotidiano.

Costurando tudo, temos a fala de Fabiana Lopes. Durante as discussões sobre as(os) artistas que seriam convidadas(os) para fazer parte dos *Diálogos Ausentes*, foi uma insistência da curadoria que se tivesse também um(a) curador(a) que pudesse discutir o momento atual. Se a produção cresceu de forma constante, como é possível perceber por esse texto, a construção de significados a partir da escrita e da documentação do que está sendo produzido é fator tão importante quanto a criação das obras, e isso não pode ser relegado. Nesse sentido, pensou-se que seria de máxima importância a presença de alguém da área de história da arte e/ou crítica e curadoria. A escolha recaiu sobre Fabiana, que, ao transitar por locais

nos quais a questão negra já está mais consolidada, como os Estados Unidos, ou pela sua constante presença em feiras internacionais realizadas no mundo todo, aponta para a possibilidade de trazer novas ideias relacionadas a essas discussões. Garantiu-se, dessa maneira, que nossa voz seria também ouvida nas áreas da análise e da documentação da produção visual.

### **Investigações, memórias, conhecimentos e histórias**

O reconhecimento de outras formas do saber e de fatos pouco discutidos em nossa história foi um dos motes presentes em algumas produções. Na obra de Dalton Paula, por exemplo, temos no vídeo *Unguento* um dado raramente citado na historiografia oficial brasileira: a reação dos escravizados à perda da liberdade. Ao tratar dos efeitos da planta guiné, também conhecida como amansa-senhor, Paula nos trouxe saberes populares conjugados à luta pela liberdade.

A planta era utilizada para “amansar” senhores excessivamente perversos, sendo, de maneira velada, adicionada à sua alimentação. De início, causava euforia sexual, mas, por possuir ação neurotóxica, sua ingestão constante levava à demência e, em alguns casos, à morte. Esse tipo de ação espelha também os saberes pouco reconhecidos em nossa sociedade por serem provenientes das camadas populares. Garrafadas, benzimentos, mesinhas e pajelanças, entre outros, desafiam o conceito ocidental de cura<sup>48</sup>, que divide o corpo em partes e não o vê como um todo. Na série *A Cura*, também de Paula, imagens desses curadores, pintadas sobre capas de enciclopédia, trazem em si a confrontação entre aqueles saberes e um poder estabelecido, representado pelos volumes. Já, em sua grande tela sem título, na qual duas mulheres negras fazem o papel dos santos curadores Cosme e Damião, o artista indaga o lugar do feminino nas questões relacionadas à saúde e à pouca importância dada às benzedeiras e às rezadeiras, ainda tão presentes em certas localidades carentes do país.

Também Aline Motta nos fala de resistência em seu livro/instalação *Escravos de Jó*. Tido pela maioria da população apenas como um inocente jogo infantil, a cantiga parece nos contar muito mais do que podemos notar em um primeiro momento. Em suas pesquisas, Aline descobriu que o termo “zig-zig-zag”, citado na letra, poderia ser uma referência a uma manobra de esquila adotada pelos negros escravizados ao tentar fugir ou lutar fisicamente por sua liberdade. Essa possibilidade nos lembra dos gingados da capoeira, dança/luta que, em seus primórdios, aparentava uma enganadora inocência.

Saberes que não são vistos, ou que talvez sejam ignorados, são uma constante na sociedade brasileira. Essa invisibilidade, entretanto, não se limita apenas ao conhecimento, mas avança também e, principalmente, sobre os corpos.

Renata Felinto, com sua performance *White Face and Blonde Hair*, nos provoca a pensar sobre a criação de lugares simbólicos sociais para os corpos. Felinto se destaca pelo modo como discute a perversidade dos modelos excludentes de beleza e as tensões presentes em uma sociedade profundamente desigual como a brasileira. A artista também questiona, por meio das suas pinturas, a hegemonia do ideal branco e loiro de beleza, modelo imposto – e consumido –, sem

48. O artista nos lembra que a cura pode estar, na medicina popular, ligada ao equilíbrio. A planta que devolve a saúde pode também matar caso seja usada de modo indevido.

grandes questionamentos em um país negro e mestiçado como o Brasil.

Na citada performance, executada na badalada rua Oscar Freire, em São Paulo, a artista se “traveste” em uma mulher rica, *sexy* e poderosa – ou pelo menos na imagem que a mídia nos oferece dessa personagem. A transformação se dá, principalmente, pelo ato de “clarear” a pele com maquiagem, pela longa peruca loira e pelas roupas *sexy* que compõem o figurino dessa que se situa entre a executiva poderosa e o objeto do desejo masculino. Essa ação que transforma (?) a artista em mulher de sucesso copia, também, as poses esdrúxulas das revistas de moda. Ter em vez de ser, a publicidade que embrutece e nos faz perder o sentido de humanidade, a ideia de que vestir uma peça da moda transforma o indivíduo em “pessoa de bem”, por pior que seja seu caráter e suas ações. As falsas promessas de felicidade vazia das propagandas e o amortecimento proveniente do consumo, a exclusão social e, principalmente, racial (para SER, do ponto de vista do consumo, as pessoas negras teriam que se transformar naquilo que, naturalmente, não são?) estão presentes nas imagens produzidas por Renata.

Sidney Amaral (morreu em 2016) dialoga diretamente com Renata ao pensar os resquícios da escravidão, que determina um local social para a população negra ao discutir essas marcas no próprio corpo autorrepresentado. Em obras como *Gargalheira (Quem Falará por Nós?)*, o artista discute o que ele denomina de invisibilidade ou superexposição do negro. Invisibilidade no caso dos trabalhadores que executam os serviços mais desprestigiados na nossa sociedade e que, por isso, passam a ser homens e mulheres invisíveis.<sup>49</sup> Ou a superexposição presente no ideário da mulata ferosa e, ainda como cita Amaral, no

49. Não deixa de vir ao pensamento a pesquisa de doutorado em psicologia social de Fernando Braga Costa (USP), para a qual o autor fingiu ser gari por um período de 8 anos e, inclusive, passou a limpar os corredores da faculdade de psicologia. Costa relata que, ao executar a limpeza desses corredores, ele nem sequer era notado pelas pessoas – elas, o que é mais incrível, não o reconheciam quando ele estava vestido de faxineiro! Ao frequentar o ambiente como aluno, entretanto, era prontamente reconhecido. Ele aponta, descrevendo o resultado desse tipo de tratamento no comportamento desses trabalhadores, que: “A invisibilidade e a humilhação repercutem até na maneira como você anda, fala, olha. Eles não conseguem nos olhar de frente e, quando olham, piscam rapidamente. O modo de andar lembra movimentos de robô”. COSTA, Fernando Braga da. **Moisés e Nilce**: Retratos Biográficos de Dois Garis. Um Estudo de Psicologia Social a Partir de Observação Participante e Entrevistas. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-09012009-154159/pt-br.php>.

50. Entre as diversas formas de racismo, o racismo científico, tão presente no início da construção simbólica da nação brasileira, ainda não foi devidamente discutido entre nós. Este ideário que hierarquizou as relações humanas e colocou

mito sexual do “negro do pau grande”. Esses discursos, elaborados por outros, fazem com que nossas vozes não sejam ouvidas e, quando o são, não sejam consideradas. Se a gargalheira que nos constrangia ajudava os capitães do mato a capturar os “fujões”, hoje ela, midiática, nos impõe falas que não nos pertencem. E, se em Renata as marcas do consumo estão presentes na opressão que leva uma pessoa a ser o que não se é, em Amaral elas estão gravadas na própria pele, como marca de uma chibata contemporânea – caso da obra *O Sonho do Garoto* ou *Atleta de Kichute*.

Mas Amaral nos mostra, por meio de suas pequenas esculturas, um aspecto mais intimista de sua produção: o campo dos afetos, tão negados às pessoas negras no Brasil<sup>50</sup>. É surpreendente perceber que, no panorama contemporâneo bra-

sileiro, essa questão é tão pouco discutida. Com uma delicadeza raramente encontrada na história da arte no Brasil, o artista nos leva a questionar um novo papel do homem em uma sociedade mutante, na qual as mulheres ganham um constante protagonismo.

Os diálogos se mostram fecundos também entre Sérgio Adriano, Renata Felinto e Sidney Amaral. Adriano, que obteve um Mestrado em Filosofia, nos convida a pensar sobre a verdade, ou, melhor dizendo, as possíveis verdades entre aquelas que de fato o são e as outras, que são forjadas e imputadas a uma parcela da população por outra, que detém o poder. Adriano, ao comentar a obra *Diligência*, chama a atenção para o indivíduo que, embora busque a verdade, não sai do lugar. Lugar este que não é de conforto e lembra um ambiente rural. Nesse sentido, dialoga com Renata e Amaral ao lembrar os cabrestos a nós colocados pelos coronéis que, ainda hoje, com roupa moderna, nos dominam. Cerceados por um ambiente onde as discussões políticas nos rebaixam a um nível quase animal, o cabresto da falta de informação continua a nos guiar, como sempre o fez desde os tempos da colônia.

Em *Preto de Alma Branca e Branco de Alma Preta*, o artista nos lembra das mortes sociais, simbólicas e morais às quais as pessoas negras são submetidas cotidianamente ao encarar ditos e chistes nada inocentes, que, no primeiro caso, foram usados como modo de “elogio” por aqueles que se acham no direito de forjar lugares para outros. Eneida Sanches, em sua obra *Transe Iluminado*, propõe para si uma tarefa quase impossível: transmitir o inefável. A palavra “inefável” consta nos dicionários como algo que não pode ser nomeado ou descrito a partir das palavras, uma experiência que só pode ser compreendida através do simbólico. Ou ainda aquilo que causa imenso prazer, que é indescritível, inebriante, delicioso. É notório que os místicos, em diferentes momentos da história, valeram-se do simbolismo visual para discutir o que não pode ser discutido com palavras. É nesse território que a artista, bravamente, adentra.

Paul Klee já enunciou que a arte “não reproduz o visível, torna (algo) visível”, ou seja, desvela o que ainda é potência. Essa parece ser uma característica que artistas, xamãs e curadores dividem. Eneida, por meio de sua produção, ecoa a ideia de que o artista procura utilizar seus talentos para materializar as coisas que existem, mas que não são visíveis. Dessa forma, a artista mergulha em seu universo criativo e, por meio da repetição de suas gravuras, nos brinda com imagens iluminadas numa belíssima metáfora das possibilidades da existência, do fazer-se existir e do trazer ao plano visível conhecimentos e estados ancestrais do ser.

### **Uma possível conclusão?**

Estamos em um momento de rápidas mudanças e a palavra conclusão

.....

a população negra como “naturalmente inferior” negou a afetividade a homens e mulheres negro-descendentes, animalizados que foram por essa concepção. A ideia de que homens e mulheres negros são menos sensíveis persiste até hoje no estereótipo do “macho negro hipersexualizado” ou da “mulata fogosa”, que destaca o elemento sexual e “primitivo”, portanto, inferior, e nega a afetividade, qualidade também moral e, portanto, “superior”. Isso se entranhou de tal maneira em nosso país a ponto de mulheres negras receberem menos anestesia no processo de parto vaginal, pois seriam “naturalmente” mais resistentes à dor que as brancas, ou, em outras palavras, menos “sensíveis” que estas. Para checar os dados clínicos referentes a essa questão, pode-se acessar GELEDÉS, 2014 e [http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2688:catid=28&Itemid=23](http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=2688:catid=28&Itemid=23)

me parece excessivamente densa, já que, com a velocidade dos dias atuais, um panorama que parecia totalmente consolidado pode ser questionado e, muitas vezes, alterado em pouco tempo. Entretanto, alguns apontamentos se fazem necessários e gostaria de finalizar este texto não somente pensando a respeito da parca recepção das obras de arte produzidas pelos afrodescendentes nos circuitos culturais, mas também refletindo sobre seu uso como ferramenta de discussão dos problemas enfrentados por essa população e os meios encontrados para a superação desses obstáculos.

Imagens não são elementos mortos. Elas participam ativamente da construção dos locais sociais ocupados pelos indivíduos. Neste caso – analogamente ao preceito homeopático segundo o qual “semelhante cura semelhante” –, podemos pensar que, metaforicamente, “imagens curam imagens”, considerando-se que o olhar que lançamos às pessoas e aos objetos os imbui de características as mais diversas, boas ou más. Estereótipos são criados ou reforçados quando somos diariamente bombardeados por imagens que corporificam preconceitos e lugares instituídos. Repensar esses lugares implica repensar as imagens que fundaram simbolicamente o país, e isso não é tarefa pequena. Entretanto, artistas das mais diversas áreas vêm realizando essa tarefa, como pudemos perceber neste texto.

Outro ponto de destaque concernente a essa produção é a colaboração que ela pode dar à área educacional. Como educadora, não posso deixar de considerar como as(os) artistas podem contribuir nesse sentido. A importância dessa discussão reside, principalmente, no modo como no Brasil relegamos como um aspecto menor as profundas implicações que o trabalho artístico pode trazer à sociedade. Warley da Costa, em seu estudo sobre a influência da obra dos artistas viajantes na formação da identidade de estudantes da sexta e da sétima séries do Rio de Janeiro, nos mostra que as escolhas das imagens, notadamente aquelas produzidas por esses artistas e que retratam a população negra de forma passiva e/ou submetida a castigos físicos, têm marcado, de forma bastante contundente, gerações de alunos que tomaram contato com elas. Desse modo, em vez de servirem de referência sobre um determinado período da história do Brasil, as obras reproduzidas contribuem, de modo lamentável, para a perpetuação dos preconceitos relativos à população negra. Nessas circunstâncias, a opção pelo uso de obras de arte contemporânea que, produzidas por artistas provenientes dessa população ou imersos nessa realidade, discutam a situação dos negrodescendentes poderia, sem dúvida, ser de um valor inestimável no campo do ensino. Todavia, se nos negarmos a ver as possibilidades de ampliação de conceitos presentes nessas imagens, ignorando sua profunda contribuição para a construção de um olhar plural, correremos o risco de desperdiçar o potencial de mudança de paradigmas inerente a essas criações.”

Diria que esta mostra se compõe de vozes e alinhavos insurgentes. São corpos negros e negras que também traduzem suas experiências de colonialidade, em poéticas e estéticas decoloniais como numa forma de luta, de estar em sendo, porque estão na relação, e se posicionam. Que rompem com uma estética eurocentrada, que trazem para o campo da arte a questão do ser negro e negra no Brasil. Que desdizem a ausência, porque têm presença, que contrariam, no dizer de Rosana “[...] um pensar hegemônico que orienta a realização e a legitimação dos saberes no campo das artes visuais”, que se quer cogitam “[...] a possibilidade da produção de conhecimentos que

não sejam apenas reflexos de uma cultura hegemônica, branca e europeia". Porque "[...] obviamente, acolher as produções que estão 'à margem' de uma suposta 'universalidade' e que independam dessa matriz." É difícil para um campo que se estruturou a partir do norte, que tem em Kant, como aponta Mignolo (2012), a referência para o que é belo, para os gostos.

Mas, ao falar de si (e dos artistas negros e negras), como alguém que fura, que entra, que tensiona esse campo, reforça que é preciso "[...]desafiar o que já está estabelecido, rever paradigmas que não se encaixam em nossa realidade e propor novas atitudes e conceitos diante daquilo que não nos representa mais (ou que talvez nunca nos tenha representado)", e que esse movimento já vem acontecendo pelo enfrentamento de alguns artistas e por instituições que foram se inserindo, muito pelos tensionamentos, internos e externos.

Reforça, ainda, que as produções apresentadas nessa mostra "[...] nos fala[m] muito de um Brasil que não quer reconhecer a si mesmo diante do espelho da sua realidade populacional e por isso despreza, cotidianamente, [...]contentando-se em ser uma cópia mirrada do Norte". E, mais, nos lembram que "Imagens não são elementos mortos. Elas participam ativamente da construção dos locais sociais ocupados pelos indivíduos. [...] podemos pensar que, metaforicamente, 'imagens curam imagens'." Por isso, é preciso "repensar as imagens que fundaram simbolicamente o país, e isso não é tarefa pequena. Entretanto, artistas das mais diversas áreas vêm realizando essa tarefa [...]", que é contribui para descolonizar as visualidades, "contaminar", como diz Rosana, no sentido de não ter lados distintos, porque saberes e estéticas outras são tão importantes, significativas e necessárias para uma opção decolonial, que se quer coletiva e rizomática e com epistemologias outras, trazidas pelas margens, como novas rotas de conhecimento e agenciamento para pensar e sentir com suas estéticas e potência negra verdades outras sobre retratos do Brasil que ainda se mantêm consolidados por uma supremacia branca e oficial, inclusive no campo da arte.



Imagem 34 - PAREDE DA MEMÓRIA, na exposição A Costura da Memória, na Pinacoteca de São Paulo. Serigrafia em almofadas, 8 x 8 x 3 cm, 1994-2015. Fonte: Revista Bravo!. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/rosana-paulino-e-a-sutura-da-arte-no-tecido-social-brasileiro-9bdb7f744b4e>



Detalhe da obra



Imagem 35 - Composição proposta pela autora pelas imagens da série *Bastidores*, de Rosana Paulino, 1997, disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=132> e da escravizada Anastácia com a máscara de flandres e a gargalheira, "símbolos" de insubordinação colonial, disponível em: [http://www.mncr.org.br/biblioteca/formacao-e-conjuntura/martires-da-luta/anastacia-2013-princesa-bantu/image/image\\_view\\_fullscreen](http://www.mncr.org.br/biblioteca/formacao-e-conjuntura/martires-da-luta/anastacia-2013-princesa-bantu/image/image_view_fullscreen). Acesso em 20 de jun.2019.

# 5. SUTURAS DE REFAZIMENTO

## 5.1 O PROJETO COLONIAL COMO UM CORPO FEMININO NEGRO

Escancarando tal qual no texto *A máscara*, de Grada Kilomba<sup>51</sup>, ao se referir ao uso da máscara de ferro como uma mordança e os grilhões colocados sobre seu pescoço, a que foi submetida a africana escravizada chamada Anástacia<sup>52</sup>, por sua insubordinação; e a mulher do basti-dor, com sua boca suturada; trazida por Rosana Paulino, tem-se um sentimento de irmandade por estarem ambas costuradas por um projeto

51. Cf: KILOMBA, GRADA. **Memórias da plantação**: episódios do racismo cotidiano. São Paulo: Cogobó, 2019.

52. "Esta imagem vai de encontro à/ao espectadora/ espectador transmitindo os horrores sofridos pelas gerações de africanas/os escravizadas/os. Sem história oficial, alguns dizem que Anastácia era filha de uma família real Kimbundo, nascida em Angola, sequestrada e levada para a Bahia e escravizada por uma família portuguesa. Após o retorno dessa família para Portugal, ela teria sido vendida a um dono de uma plantação de cana de açúcar. Outros alegam que ela teria sido uma princesa Nagô/Yorubá antes de ter sido capturada por europeus traficantes de pessoas e trazida ao Brasil na condição de escravizada. Enquanto outros ainda contam que a Bahia foi seu local de nascimento. Seu nome africano é desconhecido. Anastácia foi o nome dado a ela durante a escravização. Segundo todos os relatos, ela foi forçada a usar um colar de ferro muito pesado, além da máscara facial que a impedia de falar. As razões dadas para esse castigo variam: alguns relatam seu ativismo político no auxílio em fugas de "outras/os escravizadas/os; outros dizem que ela havia resistido às investidas sexuais do "senhor" branco. Outra versão ainda transfere a culpa para o ciúme de uma senhá que temia a beleza de Anastácia. Dizem também que ela possuía poderes de cura imensos e que chegou a realizar milagres. Após um longo período de sofrimento, ela morre de tétano causado pelo colar de ferro ao redor de seu pescoço. O retrato de Anastácia foi feito por um francês de 27 anos chamado Jacques Arago, que se juntou a uma "expedição científica" pelo Brasil como desenhista, entre dezembro

de silenciamento em forma de máscara e de suturas nas quais "[..] a máscara representa o colonialismo como um todo.

A máscara e as suturas simbolizam políticas sádicas de conquista e de dominação e seus regimes brutais de silenciamento dos(as) chamados(as) "outros(as)" (KILOMBA, 2019, p. 33). A máscara é traduzida em poder masculino sobre corpos e terras femininos evidenciado como um projeto imperialista ocidental, visto como uma metáfora do corpo feminino negro, quando Anne McClintock<sup>53</sup> a decifra como uma cartografia colonial impressa em um mapa citado no *best-seller* de Henry Rider Haggard, *As minas do rei Salomão* (1885), que dizem ser de uma cópia anterior, que haveria guiado **três homens brancos** até uma mina de **diamantes** no sul da África, cujo "[..] mapa original foi desenhado em 1590 por um mercador português, José da Silvestre, quando estava morrendo de fome no "seio" de uma montanha chamada **Seios de Sheba**." "[..]" (MCCLINTOCK, 2010, p.15).

O mapa, segundo Anne, é explicitamente sexual e junta em seu esboço um corpo feminino com três elementos centrais do projeto imperial ocidental: “[...] a transmissão do poder masculino branco através do controle das mulheres colonizadas; o surgimento de uma nova ordem global de conhecimento cultural; e o comando imperial do capital mercantil [...]” (MCCLINTOCK, 2010, p. 15). Entretanto, se olharmos o mapa como está, o que se destaca é a rota que levaria às minas do rei Salomão “para assegurar as riquezas das minas de diamante”. (MCCLINTOCK, 2010, p. 17).

de 1817 e janeiro de 1818. Há outros desenhos de máscaras cobrindo o rosto inteiro de escravizadas/os, somente com dois furos para os olhos; estas eram usadas para prevenir o ato de *comer terra*, uma prática entre escravizadas/os africanas/os para cometer suicídio. Na segunda metade do século XX a figura de Anastácia começou a se tornar símbolo da brutalidade da escravidão e seu contínuo legado do racismo. Ela se tornou uma figura política e religiosa importante em torno do mundo africano e afrodiaspórico, representando a resistência histórica desses povos. A primeira veneração de larga escala foi em 1967, quando o curador do Museu do Negro do Rio de Janeiro erigiu uma exposição para honrar o 80º aniversário da abolição da escravização no Brasil. Anastácia também é comumente vista como uma santa dos Pretos Velhos, diretamente relacionada ao Orixá Oxalá ou Obatalá - orixá da paz, da serenidade e da sabedoria - e objeto de devoção no Candomblé e na Umbanda (Handler e Hayes, 2009). (KILOMBA, 2019, p.35-36)

53. MCCLINTCK, Ane. **Couro imperial**: raça, gênero e sexualidade. Campina/S.P.: 2010.

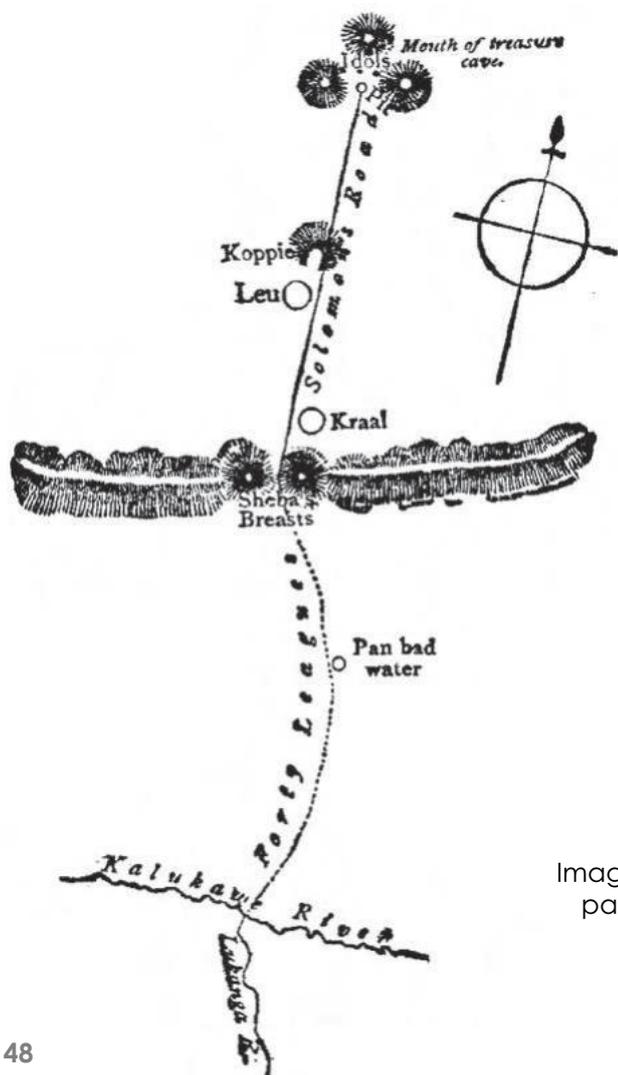


Imagem 36 - A situação da terra. Esboço do mapa da rota para as minas do Rei Salomão. (Apud MCCLINTOCK. op. cit. p. 16.)

Mas Anne nos propõe inverter o mapa, para que o “diagrama” de um corpo feminino em pé e as palavras sangrentas (inscrites) em seu corpo” (MCCLINTOCK, 2010, p.18) surjam diante de nossos incrédulos olhos colonizados,

O corpo está esticado e truncado- as únicas partes desenhadas são as que denotam a sexualidade feminina. Na narrativa os viajantes cruzam o corpo a partir do sul, começando perto da cabeça, representada pela 'poça ruim' encolhida- a sintaxe mutilada exibindo o lugar da inteligência e da criatividade femininas como sendo da degeneração. No centro do mapa, estão os dois picos de montanhas chamados de seios de Sheba- dos quais as cordilheiras se estendem para os dois lados como braços sem mãos. O comprimento do corpo está inscrito pelo reto caminho real da Estrada de Salomão, levando o limiar dos seios congelados até o umbigo Koppie direto como uma seta ao monte pubiano. (MCCLINTOCK, 2010, p.17).

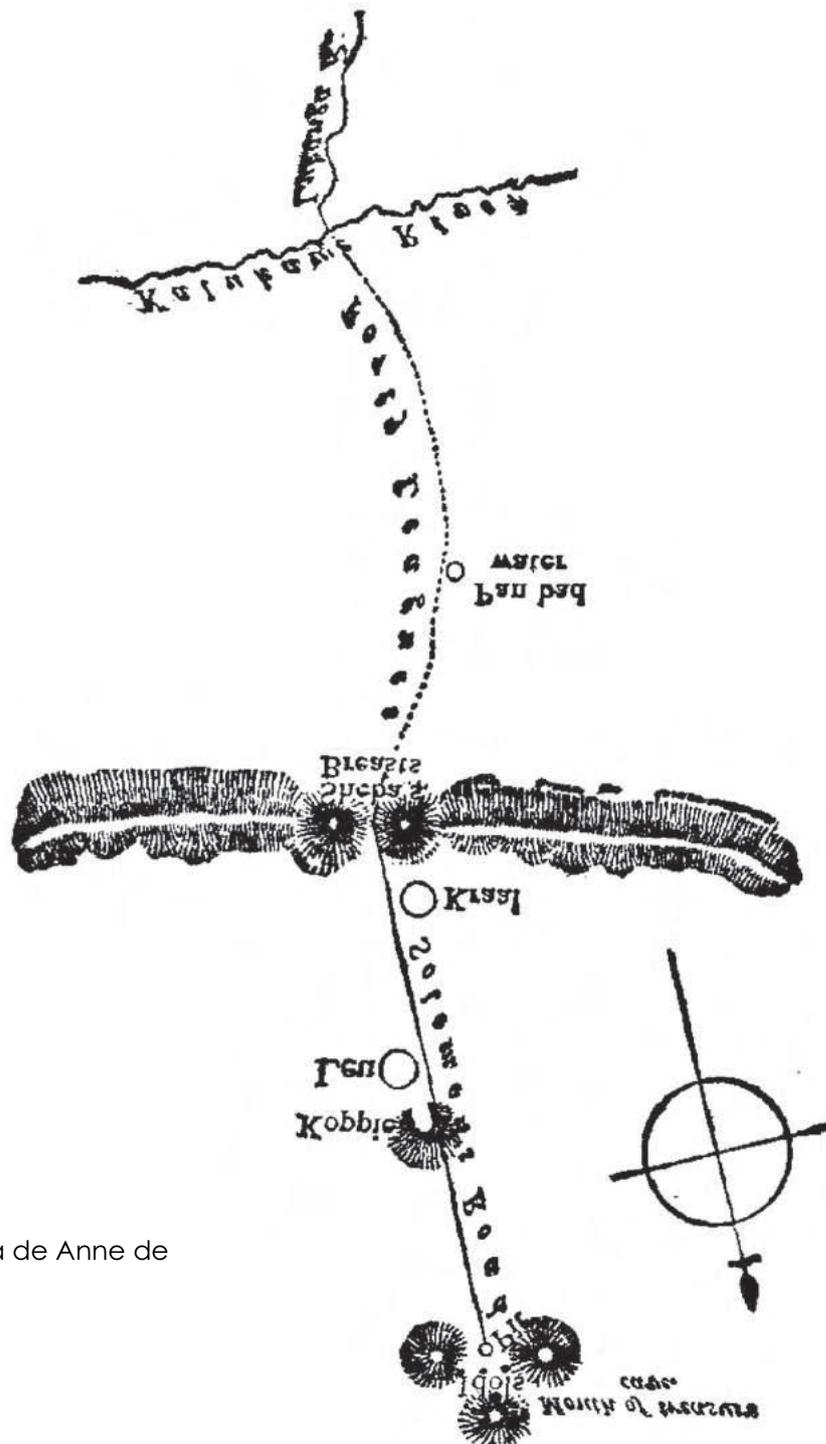


Imagem 37 - Proposta de Anne de inverter o mapa.

O mapa, agora invertido por um olhar descolonizado, desnuda uma visualidade assimétrica e subalterna, onde os genitais femininos são chamados de três bruxas, colocados nessa imagem do mundo moderno/colonial ao lado dos quatro pontos cardeais, que são tidos como “[...] ícone da razão ocidental da agressão técnica do ocidente e da posse masculina e militarizada da terra.” (MACCKINTOK, 2010, p. 17-18). Assim, continua Anne, esse mapa “[...] abstrai o corpo feminino como geometria da sexualidade capturada sob a tecnologia da forma imperial.” (MACCKINTOK, 2010, p. 18).

Também como uma metáfora do projeto colonial, as minas de diamante nos remetem ao lugar da sexualidade/produção e da reprodução de interseccionalidades, de exploração e de produção de riquezas, e lugar da disputa imperial como diferença racial. Como projeto de poder necropolítico, dizer-nos-ia Mbembe (2017a), considerando uma estratégia fundadora da modernidade, sobre a escravidão e a racialização de povos como diferença colonial, em que “[...] morre-se não importa onde, não importa de que. É um mundo sem intervalos[...].” (FANON, 1968, p. 29).

A esfera colonial é sexualizada, racializada, geintrificada, portanto, interseccionada por relações de poder assimétricas, as quais se configuram numa cartografia de opressões e de subalternidades enredadas. O projeto colonial como corpo feminino negro não-humano deságua, uma vez que despeja na relação *colonizadores e colonizadas* geopolíticas de conhecimento forjadas como estratégias medulares que o sustentaram também a modernidade/colonialidade por entre corpos e bocas que se mantiveram de pé como o esboço feminino do mapa invertido de Haggard, da Anástacia e das mulheres negras dos bastidores.

As mulheres racializadas com seus corpos, suas bocas gritam, falam, repudiam, confrontam, re-existem; no projeto moderno/colonial e pela colonialidade mesmo que contidas, vigiadas, emudecidas, controladas, profanadas, violentadas e “severamente repreendidas”, diz-nos Kilomba (2019), argumentando que a boca “simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna órgão de opressão por excelência” (KILOMBA, 2019, p. 33) e é, segundo ela, uma metáfora para a posse.

Outrora um mapa, uma máscara; aqui, as suturas. E Rosana vai além das bocas, das línguas, das gargantas; nas mulheres negras dos bastidores, são também olhos e têmporas suturadas numa alusão à degeneração de que já falou Anne (2010), que exprime a colonialidade como uma imposição universal da razão - branca e heteronormativa herdada por corpos femininos racializados e generificados. Estamos falando de século XX, para ser exata em 1997, ano em que Rosana expôs, pela primeira vez, a série *Bastidores* no MAM-SP, colocando-se com uma poética negra-enunciadora, ou seja, rasgando a cartilha da colonialidade, furando a máscara, como já disse Conceição Evaristo, referindo-se à sua escrevivência.

Dialogando com Kilomba (2019), também me questiono: por que ainda hoje as bocas das mulheres negras devem continuar amarradas, trancafiadas, vedadas com suturas?; o que ouvem os sujeitos brancos ?; ou, ainda, o que essas suturas já nos dizem sobre a supremacia branca? O que elas pensam e dizem mesmo que silenciadas?

Dizem que foram coisificadas como uma outridade, que é antítese do que é ser branco (KILOMBA, 2019), e devem ser silenciadas para que a supremacia branca permaneça hegemônica numa relação que alimenta a violência e a compreende como necessária, como já nos pontuou Quijano (2012). Isto porque,

[...] no mundo conceitual branco, o sujeito negro é identificado como objeto 'ruim', incorporando os aspectos que a sociedade tem reprimido e transformado em tabu, isto é agressividade e sexualidade. [...] por conseguinte, acabamos por coincidir com a ameaça, o perigo, o violento e o excitante e também o sujo, mas desejável (porque lucrativo)- permitindo à branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa, em controle total (posse) e livre da inquietude que sua história causa. (KILOMBA, 2019 p.37).

Por isso Kilomba (2019) reforça que existe um medo em querer ouvi-las, e que o medo branco de ouvir o que as mulheres colonizadas tinham e têm a dizer se assemelha ao que Freud chamou de repressão. Uma espécie de amnésia recalcada pela culpa, pela vergonha de tamanha insanidade (será?), perpassada por uma recusa em querer ouvir, por uma culpa moral, por uma vergonha em assumir-se racista. Uma vergonha em estar mergulhado e quase translúcido pela tarja da branquitude que se auto-proclama por meio do racismo como um dos sustentáculos da colonialidade.

## 5.2 DES-COLONIZANDO A RAÇA

Exposta em sua nudez, a decolonização da raça deixa entrever, através de todos os seus poros, granadas incendiárias e facas ensangüentadas. Porque se os últimos devem ser os primeiros isso só se pode ocorrer em consequência de um combate decisivo entre dois protagonistas. (FANON, 1968, p.27).

A construção de “raza”, em Quijano, mesmo que pensada inicialmente como uma diferença biológica (1993), não foi ainda digerida pela branquitude. Não houve, por parte do projeto colonial, uma “mea culpa”. Esses corpos ainda são racializados e subalternizados como sombras da experiência colonial nas Américas, e a emergência do mundo colonial capitalista chega até nós urdida pela colonialidade do poder, do ser e do saber. Isso demonstra que o medo em querer ouvir o que a “outra” (também uma construção colonial) tem a dizer não existe, porque, para querer ouvi-la, é preciso reconhecê-la como igual, como humana. O que demonstra a assimetria da diferença colonial.

No entanto, o que se evidencia é a sua reafirmação, isto porque, a construção da ideia de “raça” funda as desigualdades/diferenças e o distanciamento do que seja europeu e não-europeu, de quem é humano e não humano e de quem pode falar e não pode falar. E é por esse entendimento que se efetiva, ainda hoje, a hierarquização dessas diferenças tidas como naturais e que legitimam os silêncios e os apagamentos. O negro não existe; ele é constantemente produzido (MBEMBE, 2017).

“Raza” foi e continua sendo um construto sobre o qual se definiu uma classificação sobre as diferenças tidas como naturais “[...] a partir de um borramimento de la historicidade y arbitrariedad de tal clasificaión de las relaciones que de ésta se deribavan.” (RESTREPO, ROJAS, 2010, p. 118). Para Quijano (1998), tanto a 'raça' como o racismo são expressões de relações de poder que remontam ao domínio colonial europeu, que legitimaram e legitimam as relações de dominação por meio de um padrão mundial de poder ancorado nas distinções e nas hierarquizações naturalizadas como supostamente biológicas entre europeus e não europeus. (QUIJANO, 2000) E como bem pontuou o intelectual camaronês Achile Mbembe<sup>54</sup> (2017, p. 47), “Raça e racismo não pertencem, portanto, apenas ao passado” e continuam praticando o alterocídio por meio do qual se constrói o outro(a), “[...] não como semelhante a si mesmo, mas como objeto intrinsecamente ameaçador, do qual é preciso proteger-se, desfazer-se ou que simplesmente, é preciso destruir.” (MBEMBE, 2017, p. 26) Raça e racismo se justificam pelo mito da superioridade racial que o hemisfério norte lançou mão para fundamentar o seu poder, considerando-se “[...] o centro do globo, o país natal da razão, da vida universal e da verdade da humanidade.” (MBEMBE, 2017, p. 27) Isso pode ser sentido no mapa de Haggard, sem ser invertido, visto que o ocidente inventou um “direito de gentes”;

Só ele deu origem a uma ideia de ser humano com direitos civis e políticos, permitindo-lhe desenvolver os seus poderes privados e públicos como pessoa, como cidadão que pertence ao gênero humano e, enquanto tal, preocupado com tudo o que é humano.[...] O resto- figura, se o for, do dissemelhante, da diferença e do poder puro do negativo-constituía a manifestação por excelência da existência objetal. (MBEMBE, 2017,p.28).

Sendo a África e o negro(a) em particular “[...] os símbolos acabados desta vida vegetal e limitada.” (MBEMBE, 2017, p.28). Entre os séculos XIV e XIX, como parte do projeto de alargamento de fronteiras europeias a serem conquistadas, o Atlântico se torna o epicentro de uma nova configuração mundial, contribuindo, sobretudo, a partir do século XVIII, para “[...] a transnacionalização da condição negra e portanto um momento constitutivo da modernidade, sendo o Atlântico o seu lugar de incubação.”

.....  
:  
54. Cf.:MBEMBE, Achille. **A crítica da razão negra**. Lisboa/Portugal: 2017.  
:

(MBEMBE, 2017, p.34). É também no século XVIII que Bufon<sup>55</sup> elaborou uma classificação das raças apoiada em estereótipos e preconceitos. A esse momento Mbembe chama de “momento gregário do pensamento ocidental”, que teve em Hegel seu maior expoente. Nesse pensamento,

[...] o negro é representado como protótipo de uma figura pré-humana incapaz de superar a sua animalidade, de se reproduzir e de se erguer à altura do deus. Fechado nas suas sensações, tem dificuldade em quebrar a cadeia da necessidade biológica, razão pela qual não chega a moldar o seu mundo e a conceber a si mesmo uma forma verdadeiramente humana. É nisto que se afasta da normalidade da espécie. (MBEMBE, 2017, p.39).

Apoiada na noção de raça, a Europa (século XVIII) dividiu o que seria a humanidade como europeia que personificava o homem e a mulher branca ideal, e as não-europeias como não-humanas todos os outros povos, entre eles, homens e mulheres africanas como seres que portavam uma diferença intransponível. Diferença esta assinalada como uma ausência, um não-ser, uma invenção que ia ganhando força e autoridade na medida em que as africanas e os africanos iam sendo constantemente construídas em oposição e distanciadas da razão branca eurocentrada. Assim, “[...] produzir o negro (e a negra) é produzir um vínculo social de submissão e um corpo de exploração, isto é, um corpo inteiramente exposto à vontade de um senhor [...]” (MBEMBE, 2017, p.40). As africanas e os africanos, tornados negros por essa relação de poder, ao chegarem às “Américas”, são impactados pela fabricação das questões de raça por meio de um longo processo de construção da sua incapacidade jurídica, efetivando o que Mbembe chamou de “a lógica do recinto fechado”, fixando os limites de circulação, os espaços a serem ocupados por eles como um não-lugar. Mantidos(as) à espreita como algo perigoso e que, por isso, precisa ser coberto a ponto de tornar-se invisível como coisa para quem de humano, desconfigurado, tornado uma silhueta, uma sombra, uma ausência “[...] que substitui um corpo e um rosto de homem.” (MBEMBE, 2017, p. 66) ou de uma mulher, como em várias imagens trazidas pelas poéticas de Rosana Paulino, tamanha distância e insignificância que ocupavam esses corpos racializados dentro desse projeto civilizador. A raça, como mecanismo de diferenciação do que seja considerado humano e universalmente aceito é, nesse sentido,

[...] constituída pelo próprio acto de atribuição- este meio pelo qual certas formas de infravida são produzidas e institucionalizadas, a indiferença e o abandono do Outro, violada, velada ou ocultada, e certas formas de enclausuramento, ou mesmo de condenação à morte, tornadas aceitáveis. (MBEMBE, 2017, p.66).

55. Cf.: BUFON, Charles, apud, MBEMBE, op. cit. p.38-39.

Assim, efabulações e imaginários construídos pelos europeus sobre povos e culturas africanas, como um saber aquém de sua realidade histórica, ganham concreitude e notoriedade por meio de algo palpável, um objeto e um espaço como não-lugar, porque inexistente e desprezível. São as palavras que nomeiam o objeto e o não-lugar como invenção que se traduz numa verdade por meio da qual o objeto é transmutado em signo e transformado em um corpo colonial negro, de um não-lugar que é desconhecido e intransponível, que é a África. (MBEMBE, 2017). E, como parte desta engrenagem colonial é importante frisar, que,

Enquanto objetos de discurso e objetos de conhecimento, a África e o Negro têm, desde o início da época moderna, mergulhado numa crise aguda, quer a teoria do nome, quer o estatuto e a função do signo e da representação. Aconteceu o mesmo com as relações entre o ser e a aparência, a verdade e o falso, a razão e a desrazão, e até a linguagem e a vida. De fato, sempre que a problemática passa por Negros e África, a razão, arruinada e esvaziada, não consegue deixar de andar às voltas sobre si mesma e, muitas vezes, perde-se num espaço aparentemente inacessível, no qual, aniquilada a linguagem, as próprias palavras deixaram de ter memória. Com a extinção das suas funções comuns, a linguagem transformou-se numa fabulosa máquina cuja força vem simultaneamente da sua vulgaridade, de um incrível poder de violação e da sua indefinida proliferação. Hoje ainda, e quando se trata destas duas marcas, a palavra não representa necessariamente a coisa, o verdadeiro e o falso tornam-se inextricáveis, e a significação do signo não é mais adequada à coisa significada. O signo não é apenas substituído pela coisa. A palavra ou a imagem, muitas vezes, dizem pouco acerca do mundo objetivo. O mundo das palavras e dos signos autonomizou-se a tal ponto que não se tornou apenas um ecrã para a apreensão do sujeito, da sua vida e das condições de produção, mas ganhou uma força própria, capaz de se libertar de qualquer ligação à realidade. A razão de assim ser, podemos sem dúvida atribuí-la maioritariamente à lei da raça. (MBEMBE, 2017, p. 30).

Como signos e palavras inventadas pela Europa, no processo colonial, a África e seus habitantes foram desterrados de sua humanidade e de suas histórias. Africanos e africanas coisificados como negros e negras nas relações coercitivas entre Europa, África e as colônias nas “Américas” evidenciam que a “transnacionalização da condição negra é, portanto, um momento constitutivo da modernidade, sendo o Atlântico o lugar de sua incubação.” (MBEMBE, 2017, p.34). A raça é, assim, constitutiva da modernidade e efetivada a partir da travessia do Atlântico, que se aloja num corpo negro, numa imagem e, sobretudo, na vulgarização de um imaginário que justificaria o racismo. Nessa engenharia colonial, ou máquina de produzir diferença, rostos e corpos negros são transformados em um “simulacro de rosto”. A partir da presentificação de um corpo transformado em negro, o que se vê é uma silhueta, que, no imaginário europeu, é a sua antítese (MBEMBE, 2017).

Assim, a raça produz verdades a partir de uma realidade colonial que Mbembe chama de “a verdade das aparências”. (MBEMBE, 2017, p.34). As violências que daí decorrem serão guiadas por corpos brancos que veem a si mesmos como uma ima-

gem que, refletida no espelho como projeto colonial, trata os não-humanos-silhetas sob o jugo de sua suposta civilização racializando-os.

É Aimé Césaire um intelectual negro diaspórico que se contrapõe, juntamente com Frantz Fanon, a essa arrogância epistêmica europeia naturalizada e travestida por um suposto projeto de colonização e de civilização. Ao dizer que a Europa é indefensável no começo do seu poema, "Discurso sobre o colonizador", começa a descolonizar o olhar e os saberes universais por meio dos quais o projeto colonial foi sustentado, justificado e concretizado, porque [...]Ninguém coloniza inocentemente, que tão pouco ninguém coloniza impunemente, que uma nação que coloniza, que uma civilização que justifica a colonização e, portanto, à força, já é uma civilização enferma, moralmente ferida[...]." (CÉSAIRE, 2010, p. 26-27).

Então, traz para a discussão o colonizador, que também se desumaniza nesse processo, ou seja, são os preceitos, mas também os homens brancos que precisam ser desconizados nessa civilização enferma. Foi em nome dessa civilização que, pela cobiça, pelo ódio racial e pela violência, se perderam do que eles mesmos consideram como a sua civilização, na medida em que "[...] é nas veias da Europa e o progresso lento, porém seguro, do enselvajamento do continente" (CÉSAIRE, 2010, p.20), o que se verifica como pano de fundo desse processo que, ao desumanizar e criar o "outro" corpo negro da relação colonial, também se desumaniza como um branco que se afirma pela sua contradição de humanidade e incivilidade envolta pelo manto da cristandade.

Relendo as brutalidades do século XX, Aimé Césaire escreve esse poema em 1955, no pós segunda guerra mundial, contexto em que o mundo está horrorizado com as atrocidades do Nazismo, que começa a ser conhecido, a partir de diferentes provas documentais e materiais. Esse acontecimento não pode ser contestado, ele aconteceu, e teve como premissa a subjugação de homens brancos por outros homens brancos que se diferenciavam entre si pelo mesmo conceito colonial de raça. Assim, o empreendimento nazista, que é visto como barbárie e que choca a humanidade com um Hitler que se utiliza do discurso racial para justificar a formação de seu império, como um homem branco que subjugou outro homem branco, foi ironicamente tratado por Césaire como um provar do seu próprio veneno e se colocar como um castigo diante de tudo o que eles, homens brancos, já haviam feito com outros povos e outras culturas, como em África, sob a alegação de tentar civilizá-los, visto que o continente europeu era o modelo de civilidade.

E remonta uma espécie de geneologia com pensadores europeus que inventaram a raça como um mecanismo de inferiorização e de dominação. E nos dirá, não só nas entrelinhas, que talvez Hitler só tenha feito com que eles, europeus/civilizados, se olhassem no seu espelho racializado, pelo qual vem historicamente se relacionando com os ditos não-europeus e racializados como negros remontando ao

projeto colonial, como algo de sua autoria. E que da colonização, com espaço e tempo de se fazerem europeus, herdamos a violência que se personifica na figura de Hitler. Algo como um espelho invertido no qual,

[...]A colonização, repito, desumaniza o homem mesmo o mais civilizado; que a ação colonial, fundada sobre o desprezo do homem nativo e justificada por este desprezo, tende inevitavelmente modificar aquele que a empreende; que o colonizador, ao habituar-se a ver no outro a besta, para acalmar sua consciência, tende objetivamente em transformar-se ele próprio em besta. (CÉSAIRE, 2010, p.29).

Como que colocando uma outra face em cada europeu, Césaire argumenta que o nazismo não é algo descolado da própria Europa, que se constitui como nação dominadora e violenta, a partir do mesmo conceito de raça no qual se pautou Hitler. O que esta outra face trazida por Césaire expõe é que o nazismo só pode ser entendido como episódico por acontecer na Europa e com homens brancos, evidenciando um apagamento do que tem sido o projeto colonial, estendido até o presente, como algo naturalmente cruel e aceito. Assim sendo, questiona a validade argumentativa do projeto colonial racial e também reforça que, ao olhar só para o seu umbigo europeu, esquece que continua sendo racista, como se utilizassem um peso e duas medidas. Para africanos pode, para europeus não pode o racismo ser aplicado. E, dessa forma, continua a ser racista; a Europa não precisa se modificar porque entende que Hitler representou um desvio, algo que seria contornado pelo amontado de legislação criada para proteger brancos racistas de brancos racistas. Algo como Direitos Humanos vão ser colocados pela primeira vez em pauta. No entanto, tudo continua muito igual para os não-europeus incivilizados, presentificando ainda a prepotência epistêmica das chamadas potências europeias.

Ao demonstrar esse paradoxo que teve e tem a verdade da raça universalmente aceita somente no contexto colonial, com explicações, fórmulas, tratados e postulados que garantiram e garantem a hegemonia e a violência da Europa, como sendo guiada pelo espírito da Ciência, que tem na invenção do “outro” racializado e não-europeu a garantia que estava agindo à luz da razão, como uma razão branca, Aimé Césaire exemplifica a falácia europeia, descolonizando-a.

E essa violência, garantida pelos discursos da Ciência, não dizia respeito a um único povo, como os judeus, mas a diferentes continentes e nações com incontáveis povos e culturas, que continuaram sendo pisoteadas, aniquiladas e mortas, sem ter uma data para terminar ou uma legislação para lhes proteger. E ainda se faz presente pela colonialidade do poder, do saber e do ser. Reitera a Europa e junta-se a ela a América do Norte, como sendo as únicas portadoras de uma verdade pseudo-científica universalmente válida para não-europeus e não-brancos. E reafirma Césaire:

[...] a empresa colonial é para o mundo moderno o que o imperialismo romano foi para o mundo antigo: precursor do desastre e da catástrofe. Os índios massacrados, o mundo mulçumano esvaziado em de si mesmo, o mundo chinês desonrado e desanaturalizado durante todo um século; o mundo negro desca-retitado, vozes imensas apagadas para sempre; lugares atirados ao vento; todo este serviço mal feito, todo este desperdício, a humanidade reduzida a um monólogo, e vocês creem que tudo isso não se paga? (CÉSAIRE, 2010, p.79).

Como uma crítica ácida e mordaz, Césaire coloca diante dos olhos europeus a sua face obscura da modernidade quando desmantela o seu pseudo-humanismo e a sua pseudo-ciência monolítica racista e branca, que produz e reproduz padrões de saber e de poder com os quais vem afrontando o mundo não-europeu por relações de submissão e de violência comumente aceitas pelo ato de colonizar.

Ato que os transforma numa maquinaria colonial de produzir diferenças para usurparem riquezas como terras, homens, mulheres, culturas e saberes. Em nome do qual matam e saqueiam, procurando a todo custo se adonarem das outras supostas minas do rei Salomão. Se a razão branca os tem guiado por essa empreitada racista como máquinas de destruição, soma-se a ela o cristianismo que, pelo seu pedantismo, tem formulado equações desonestas, como dizer que o “[...] cristianismo = civilização; paganismo = selvagerismo, das quais só poderiam resultar conseqüências colonialistas e racistas abomináveis, cujas vítimas deveriam ser os índios, os amarelos, os negros.” (CÉSAIRE, 2010, p.18).

Em seu poema negro-enunciador, Aimé Césaire, também como um condenado da terra, se despe das roupas de subalternidade ou do grande lençol branco que invisibiliza a responsabilidade europeia de construir e de manter desigualdades raciais e materiais por um falacioso saber universalizado do qual os colonizadores acreditaram e acreditam sair impunemente. Ao expor pelos próprios argumentos europeus essa falácia, rompe com esse pensamento monolítico e verbaliza como um corpo negro insubmisso que fissa a supremacia branca ao colocá-la frente a frente consigo mesma, não se calando e construindo uma epistemologia de enfrentamento.

E Frantz Fanon, psiquiatra, intelectual negro, revolucionário e um dos tantos componentes da Frente de Libertação Nacional da Argélia, convoca a todos os condenados da terra a se colocarem na luta e efetivarem um projeto de descolonização do mundo colonial também como enfrentamento e luta. É importante destacar que o pensamento decolonial teve como referência as epistemologias de Aimé Césaire e Frantz Fanon, com conhecimentos outros para compreender a constituição das relações de violência atravessadas pela raça, as quais implicam também em trazer para o debate o colonizador, o colonizado e a configuração do mundo colonial, e perspectivas outras de descolonização. Termo que foi aprofundado e desenvolvido por Fanon como uma ferramenta de libertação das amarras, ou um desvencilhamento e

desmantelamento dos processos de opressão e de múltiplas violências estampadas em cada gesto colonial que começava a ser concretizado quando, pela colonização, se inventa o colonizado como um outro racializado pelo colonizador, que lhe arrancava além de terras, riquezas, cultura, sua humanidade e dignidade, cuja extirpação violenta sobre corpos, mentes e território continuava sendo mantida no século XX.

A descolonização deve, historicamente, ser uma arma que os condenados da terra transformam em um projeto coletivo frente à sua coisificação, deshumanização e espoliação de tudo o que racionalmente lhes foi tomado. A violência é atmosférica e se mantém como símbolo de saber e de poder. A violência constrói o colonizador e o colonizado com atravessamentos que os colocam em lados contrários. Portanto, a descolonização também, segundo Fanon, deve ser revolucionariamente violenta, isto é, como um projeto revolucionário que, ao destruir esse mundo para formar um outro, dialeticamente se impõe pela violência - uma violência que os libertará; uma violência como um choque de contrários; uma violência não só como derramamento de sangue, mas como um posicionamento político e racialmente libertador, porque revolucionário e radical. O “[...] homem colonizado liberta-se na e pela violência”. (FANON, 1968, p.66). Isso acontece como estratégia política de contraviolência, de descolonização radical que o prendia ao mundo colonial, dissolvendo-o.

E, nesse sentido, a descolonização pressupõe também descolonizar a raça, o que também implica na “[...] substituição de uma “espécie” de homens por outra “espécie” de homens. Sem transição, há substituição total, completa e absoluta.” (FANON, 1968, p.25) E essa mudança radical de configuração de um outro mundo possível, que não o colonial, vai ser efetivada como uma demanda reivindicada, exigida, reclamada pelos condenados da terra, numa alusão à Fanon (1968), quando se dão conta e, portanto, tomam consciência e devem agir para que o mundo colonial solidificado pelas baionetas, pelos canhões e um monte de ossos seja varrida da história pelo processo revolucionário que faz do seu pensar uma prática política. E é pela história que esses novos homens e mulheres vão sendo urdidos, com uma nova humanidade, uma nova linguagem, com verdades outras que confrontam e enfrentam verdades coloniais. Eles e os homens brancos, visto que também foram desumanizados, como já havia pontuado Césarie. São as certezas e as verdades do mundo colonial que precisam ruir e esses novos homens e mulheres que daí se constituírem precisam configurar novas formas de se relacionar e se posicionar quando os preceitos coloniais não mais terão validade.

Mas os condenados da terra, que protagonizam a partir de si e das histórias que portam em seus corpos o desencadeamento histórico de descolonização, sabem e vivenciam a única linguagem dos colonizadores, que é a violência. E sabem

também, que transcender esse local de subalternização em que se encontram, exige uma violência revolucionária, uma violência que os reintegra como um desejo político e libertador, como já havia pontuado Fanon. E trazem para a esfera da luta, como um enfrentamento que se dá pelo

[...] encontro de duas forças congenitamente antagônicas que extraem sua originalidade precisamente dessa espécie de substantificação que segrega e alimenta a situação colonial. Sua primeira confrontação se desenrolou sob o signo da violência, e sua coabitação- ou melhor, a exploração do colonizado pelo colono- foi levada a cabo com grande reforço de baionetas e canhões. O colono e o colonizado são velhos conhecidos. E, de fato, o colono tem razão quando diz que "os" conhece. É o colono que fez e continua a fazer o colonizado. (FANON, 1968, p.26).

Nesse sentido, reitera-se que colonos e colonizados precisam ser descolonizados - corpos e mentes, porque eles devem atingir o ser, modificar fundamentalmente o ser. Porque "[...] quando se observa em sua imediatidade o contexto colonial, verifica-se que o que retalha o mundo é antes de mais nada o fato de pertencer ou não a tal espécie, a tal raça." (FANON, 1968, p.29). A raça branca do colonizador nem se considera raça, porque hegemônica e naturalizada. Imputa a sua supremacia quando se trata de cultura, de valores e de civilização. E a raça negra, criada pelo branco colonizador, desumaniza e animaliza o colonizado, que se utiliza de um vocabulário ou uma linguagem zoológica para reforçar a sua não-humanidade e a frieza com que vem efetuando suas pilhagens. A raça é a porta de entrada para o mundo colonial, erguida para separar o mundo e os valores do colonizador. Ressalta-se, então, que nos processos de descolonização se evidencia

A violência com que se firmou a supremacia dos valores brancos, a agressividade que impregnou o confronto vitorioso desses valores com os modos de vida ou de pensamento dos colonizados fazem com que, por uma reviravolta das coisas, o colonizado ria com o escárnio ante a evocação de tais valores. No contexto colonial, o colono só dá por findo seu trabalho [...] quando este último (o colonizado) reconhece em voz alta e inteligível a supremacia dos valores brancos. No processo de descolonização a massa colonizada zomba desses mesmos valores, insulta-os, vomita-os. (FANON, 1968, p.32).

A colonização é pensada por Fanon como uma grande noite em que pesadelos, traumas, feridas brotavam dos corpos dos colonizados racializados e enraizados pela violência de se sentir colonizado pela máquina colonial que os desfigurava. Um corpo que, mais do que literalmente, se amplia para um não-lugar, um não-ser, sem rosto, também feminino, trazido como cartografia colonial por Anne Macclintok (2010), recolocado agora como um corpo-continente também mantido sob a escuridão dessa grande noite artificial, porque inventada em oposição à luz/razãobranca/ocidental/cristã/capitalista, sendo necessário que os condenados da terra a abalem e se livrem dela. É do terceiro mundo que um projeto de nação, que se opõe à grande noite, deve ser gestado como

desprendimento colonial, afinal, de acordo com Fanon, “a humanidade espera de nós (colonizados da terra) uma coisa bem diferente dessa imitação caricatural e no conjunto, obscena.” (FANON, 1968, p.275). Pois,

Trata-se para o Terceiro Mundo, de recomeçar uma história do homem que tenha em conta ao mesmo tempo as teses às vezes prodigiosas sustentadas pela Europa e também os crimes da Europa, dos quais os mais odiosos terão sido, no interior do homem, o esquitejamento patológico de suas funções e o esmigalhamento de sua unidade, no quadro de uma coletividade a fratura, a estratificação, as tensões sangrentas alimentadas pelas classes, enfim na escala imensa da humanidade, os ódios raciais, a escravidão, a exploração e o genocídio exaustivo que representa a segregação de um bilhão e meio de homens. (FANON, 1968, p.274).

É terminando o seu texto com um tom de testamento, como um legado intelectual fundamentado numa pedagogia decolonial, que Fanon deixa suas experiências fraturadas, como militante, médico, revolucionário e intelectual negro insurgente, também ele um condenado da terra. Ao existir e re-existir como uma desobediência epistêmica, como uma epistemologia negra, deixa ao terceiro mundo talvez o seu último recado como um lembrete de que não estão sozinhos e podem construir diasporicamente contra-histórias de lutas pela vida, como des-montagens nas quais se desenvolve um pensamento novo descolonizador, pois, “Pela Europa, por nós mesmo e pela humanidade, camaradas, temos de mudar de procedimento, desenvolver um pensamento novo, tentar colocar de pé um novo homem.” (FANON, 1968, p. 275.)

E essa tem sido uma grande noite que parece ser reeditada cotidianamente pela colonialidade do poder, do saber e do ser como uma herança colonial fundante da modernidade. Esses homens e essas mulheres racializadas ainda continuam presos e presas como uma sombra refletida por um espelho eurocentrado que não foi estilhaçado porque emulduado pela colonialidade. O racismo continua estruturando, naturalizando e hierarquizando povos e culturas, e produzindo desigualdades raciais, de classe e de maneira interseccionalizada. Mas a re-existência, como pensamentos fronteirizos, produzidos pelos sujeitos que não se veem mais como uma sombra refletida e apagada, criam brechas para que epistemologias negras sejam constantemente confrontadas com um pensamento generalizante, universal e eurocentrado.

### 5.3 OLHAR DES-COLONIZADOR

Epistemologias negras são construídas também por visualidades que questionam o projeto colonial e a colonialidade do poder, do saber e do ser e se colocam como um enfrentamento à colonialidade do ver, “[...]que também é constitutiva da modernidade, portanto, age como padrão heterárquico de dominação, decisivo para todas as instâncias da vida contemporânea.” (BARRIENDOS, 2011, p.13).

Imagens povoam um imaginário ocidental construído por aquilo que não se vê. Em se tratando do projeto colonial corpos negros é o que se vê mais; os significados que foram (des) construídos por sobre esses corpos racializados é algo que não vemos. E, por se tratar de um construto racial que produz uma verdade e consegue, por sua ausência, colonizar o nosso olhar. É, então, por imagens, que a colonialidade também opera, por um lado, por aquilo que é produzido visualmente para ser aceito pelo nosso olhar colonizado, e para validar um conhecimento eurocentrado, e por outro, pela reafirmação dos preceitos raciais por tudo aquilo que são as ausências impostas pelo corte, pelo ângulo, pela pose e pelas vestimentas quando se trata de fotografias.

Penso, aqui, no contexto colonial brasileiro, principalmente na segunda metade do século XIX, quando a fotografia foi utilizada para produzir um real e ter validade de prova. Sabe-se que, a partir da segunda exposição universal, que ocorreu em Paris em 1855, quando um alemão mostrou duas fotografias coloridas e uma delas havia sido retocada, as imagens no papel acelerou a sua popularização (KOUTSOUKS, 2006).

As fotografias são capturadas por conter verdades “aceitas”, tal qual a invenção da raça é constituída por um monólogo que se traduz no olhar, nas mãos do fotógrafo e de quem encomendou ou vai contemplá-las: homens e mulheres brancos. Porque, em se tratando de um contexto colonial, as fotografias assumem um papel etnográfico, ou seja, como um dispositivo pelo qual o outro racializado vai ser estudado, classificado e inferiorizado. São imagens que aprisionam corpos racializados que evidenciam, ao se contraporem à civilização europeia quando por seu afastamento distanciado, criam um código visual que os matizam como exóticos, primitivos, selvagens, quase no estágio natural e, portanto, não-humanos. Mantêm-se, naquele instante, as teias que os envolvem como panos de fundo colonial discursivo que mostra ou apaga; que é presença ou ausência, verdade/invenção.

O olho é instrumento do colonizador. O olho que tudo controla, valida, descarta, inventa verdades, porque, se está na fotografia, existe, é real. E, como quem conta o que é para ser visto no que foi retratado, é externo e alheio ao retrato - um branco eurocentrado reafirma por essas visualidades, a racialização em que se contróem imagens/ausências. Os outros e as outras dessas visualidades coloniais do século XIX se configuram como sombras refletidas e apagadas, as quais continuam, mesmo aí retratadas, como uma imagem/ausência porque não inclusas numa história oficial do Brasil.

São imagens, provas, materialidades de mulheres e de homens racializados e retratados que ainda continuam invisíveis, à margem do que possa conceber como sujeitos que fazem e são história. Continuam sendo uma presença-ausência. E continuam também nos acervos de colecionadores, porque não são dignos de estarem num arquivo público que “guarda as memórias do país”, salvo raras exceções. Não são histórias. Não são gentes. Mas as fotografias pensam a questão racial no Brasil e podem

ser furadas, atravessadas, manipuladas para mostrar o seu avesso, tal qual as poéticas visuais de Roana Paulino.

Tiradas em estúdios espalhados em algumas cidades do país, eram, por vezes, espaços luxuosos. E eram, à época, artigos de luxo. As lentes transformavam escravizadas e escravizados numa mercadoria outra, com um mercado consumidor e exigente. Aliás, muito mais barato do que retransportar esses corpos racializados para serem reconfigurados em peças de exposições universais, ou como parte dos acervos dos museus naturais, os também chamados zoológicos humanos (SCHWARCZ, 1993).

Essas fotografias pensam um imaginário. Reproduzem violências. São lugares de colonialidade. Consolidam verdades universais. Oprimem. Racializam o nosso olhar. São colonizadoras. São peças que vão dando contornos definidos ao outro e outra da configuração colonial. Preenchem-se de ausências.

É pelas lentes e pelas mãos dos europeus que as imagens produzidas no Brasil se transformam em retratos ou postais a serem comercializados. São retratos em séries envoltos pelas teorias raciais que fundamentaram um projeto de nação que deveria ser branca e civilizada. Ora, mais um paradoxo, no momento em que os ditos intelectuais começam a se afinar com os discursos raciais europeus para fundamentar e construir um projeto de nação; é o momento em que essas imagens passam a ser mais consumidas. Talvez como pontuou Koutsouks (2006), se devesse ao fato de o Brasil querer, entre outras coisas, romantizar a escravidão e dizer que, no Brasil, havia uma escravidão civilizada. Por isso essas fotografias deveriam ser produzidas em estúdios - os cabelos eram arrumados, as mulheres eram vestidas com roupas que lhes eram dadas, com "ares de europeias" - se é possível um "ar de europeia nos trópicos" -, usavam calçados e certamente eram obrigadas a olhar para a câmara como se estivessem fazendo um retrato de família que comporia as suas memórias, como também com peitos de fora e retratadas como exóticas. Foram essas as imagens vendidas como retratos ou postais, que abasteciam um mercado internacional com corpos racializados impressos pelo exotismo tropical. Um luxo que um império podia contar, aliás, o imperador ficou tão encantado com essas máquinas de produzir imagens que comprou uma para si. apreciador das coisas europeias que era, trouxe uma máquina quando se deslocava a Paris para se juntar ao círculo da intelectualidade europeia. Uma notícia publicada no dia 1º de maio de 1839 no Jornal do Comércio, no Rio de Janeiro,

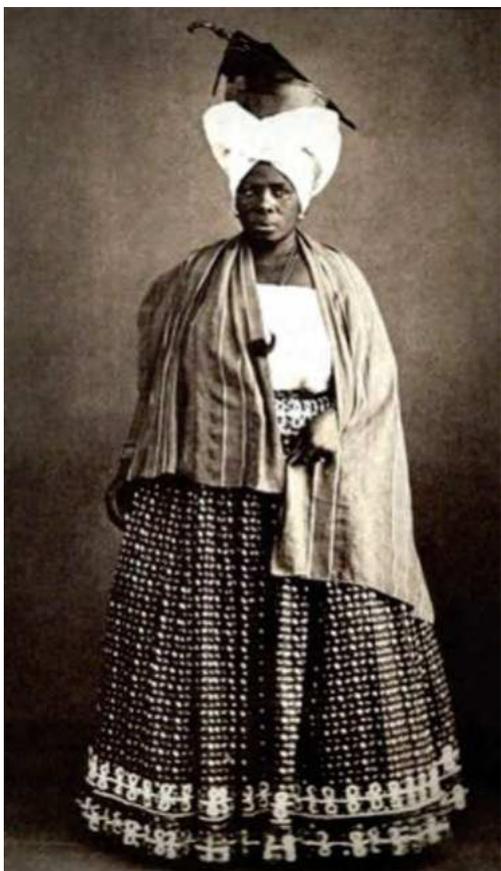
[...] chamaria a atenção para a novidade que tornaria possível a rápida fixação de um mundo infindável de imagens e ajudaria a abrir as portas para uma nova era de invenções e avanços tecnológicos. No texto do jornal, falava-se da fixação de imagens "sem palheta nem lápis, sem preceitos artísticos nem dispendio de horas e dias, [...], sem mover a mão, sem abrir os olhos e até dormitando, [...]" O daguerreótipo rapidamente se tornaria um sucesso, pois proporcionava uma representação "fidedigna" da realidade. (KOUTSOUKS, 2006, p. 14).

Os jornais locais foram muito procurados por fotógrafos que buscavam se comunicar com as possíveis clientes, por meio de pequenos anúncios que destacavam sua especialidade, o endereço, o horário de atendimento, como também os preços cobrados por seus serviços. (KOUTSOUKS, 2006) E

Os que tinham vitrine caprichavam na exposição dos trabalhos e nos anúncios convidativos, por vezes sobrecarregando visualmente as vitrines, o que devia acabar por chamar mais a atenção dos transeuntes. Nas paredes das salas de espera dos estúdios, eram expostas fotos emolduradas; nos móveis, álbuns-mostuário. Quem tinha feito retrato de alguma personalidade, o colocava em local de destaque. Nas fotos da sala de espera, o cliente deveria se inspirar, procurando a sua representação ideal; mas toda aquela exposição também advertia o interessado sobre a qualidade do trabalho do estúdio. (KOUTSOUKS, 2006, p.21).

Abaixo, podemos ler o anúncio do fotógrafo português Christiano Junior. Rosana Paulino trabalha algumas imagens suas em suas poéticas. Junior foi um fotógrafo que produziu diversas fotografias de negros e de negras em postais - numa composição que os ressaltava como exóticos; em anúncio publicado no *Almanaque Laemmerl*, em 1866, sua propaganda especificava que, em seu estúdio, havia uma “variada coleção de costumes e tipos de pretos”, dizendo tratar-se de “coisa muito própria para quem se retira para a Europa.” (ERMACOFF, 2004, p.14)

Vejamos a forma como ele se apresentava em um jornal local em 1866,



GALERIA PHOTOGRAPHICA E DE PINTURA em todos os generos Christiano Junior participa ao respeitável publico, e a seus amigos e freguezes em particular, que tendo acabado de fazer algumas reformas em seu estabelecimento, elle se acha de novo aberto á concorrência publica. Ultimamente recebeu um perfeito machinismo que tira doze retratos de uma só vez, talvez o único que exista nesta capital. Estes retratos, a que chamão – timbres-poste, – estão muito em moda na Europa para cartões de visita, de boas festas e de casamento, bem como para collocar no alto de uma carta para um amigo ou parente. Um magnífico aparelho solar está montado com proporções de fazer retratos em tamanho natural, de pé ou sentado, e logo que se acabe o primeiro retrato será exposto e se anunciará o lugar. Desde a menor photographia (sem ser microscópica) até a maior, de tamanho natural, se faz neste estabelecimento, colorindo-se a óleo, aquarela, miniatura, pastel, etc., etc. Também se fazem retratos em cenotipo. Grande collecção dos homens mais celebres da guerra actual, bem como de outras personagens. Variada collecção de costumes e typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa. Algumas outras photographias para álbuns. 45 Rua da Quitanda 45 100 retratos.....20\$000 200 ditos.....30\$000 (apud KOUTSOUKS, 2006, p.31).

Imagem 38 - Escravizada equilibrando um guarda-chuva. 1865. Christiano Junior. (ERMAKOF, 2004 p.68).

Os estúdios fotográficos eram constantemente visitados para que fossem feitos cartões de visita com suas imagens, retratos individuais, cartões-postais, fotos de crianças, de casais que comporiam seus álbuns de retratos. Imagens que iriam compor os álbuns de memórias familiares de pessoas brancas. Álbuns que passaram a ser colocados no mercado em 1850, uma espécie de álbum para colar as fotos (KOUTSOUKS, 2016). Eram imagens de intimidade, memórias afetivas, como aquelas que Rosana Paulino vasculhou na caixa de memórias da sua família.

Os álbuns de famílias negras eram extremamente raros. Mas foi possível pensarem um álbum imaginário, segundo KOUTSOUKS (2006), quando da pesquisa de sua tese:

[...] um álbum de imagens de pessoas negras livres, forras e de escravos domésticos [...] um álbum com imagens que serviram para a comercialização do que foi classificado nas chaves do "exótico" e do "etnográfico"; e um álbum com imagens de amas-de-leite e amas-secas, mostrando diferentes formas de representar a figura da ama no decorrer do século XIX, incluindo litogravuras, pinturas e fotografias. (KOUTSOUKS, 2006, p. 74).

No século XIX, preferencialmente, os álbuns de retrato eram uma forma de consolidar uma memória familiar branca que seria compartilhada pelas futuras gerações. Koutsouks (2006) relata que encontrou algumas fotografias de homens, de mulheres, de crianças, de casais negros somente no acervo de um fotógrafo, mas como fotos esparsas e aleatórias. Quanto às mulheres e aos homens negros tirando algumas forras - que podiam ser retratadas, a grande maioria escravizadas (e não são muitas fotografias), de acordo com a tese de Sandra Sofia Machado Koutsouks, pôde compor no século XX um álbum imaginário e ao mesmo tempo muito real, pois várias dessas fotografias foram consumidas por uma perspectiva do exótico ou do etnográfico, portanto, imagens-presentes de diferentes retratos de colonialidade.

Como nos lembra Flores (2007), o Brasil, pelas lentes das teorias raciais, era visto como um país de degenerados, com feições estranhas, como marcas de uma miscigenação promíscua, que fazia do país, aos olhos estrangeiros, o palco onde um grande espetáculo racial era encenado cotidianamente, infestado de mulatos, de viciados no sangue e assustadoramente feios. A degeneração provinha desse cruzamento e se compreendia pelo racismo como teoria, e pelo racismo como crença política, em que havia uma inter-relação entre as características físicas e morais. Esse país havia que ser estudado. Assim, vários cientistas se deslocaram para o Brasil, pensando-o como um grande e aparamentado "[...] laboratório para se testarem as teorias racialistas, as quais explicavam, não só a inferioridade da raça de pele escura, como ainda a degeneração pelo cruzamento racial." (FLORES, 2007, p.36).

Diversos olhares foram atraídos por essa suposta singularidade racial, que lhes renderia a comprovação de suas teorias. E eis que Luís Agassiz, em 1885, desem-

barca num porto brasileiro acompanhado por sua mulher, Elizabeth Cary Agassiz, e alguns auxiliares para chefiar uma expedição que ficou conhecida como Expedição Thayer, numa alusão ao sobrenome de quem majoritariamente custeou essa expedição científica, que duraria um ano e lhes renderia uma publicação intitulada Jornada do Brasil, composta por anotações diárias que eram transcritas e arquivadas como memórias da expedição. Entrecruzando anotações pitorescas e científicas, narravam as aventuras na Amazônia, com a sua pesquisa de peixes, e no Rio de Janeiro, onde pesquisaria homens e mulheres negras para comprovar suas teorias de inferioridade racial.

Agassiz era zoólogo, naturalista, fundador do Museu de Zoologia Comparada da Universidade de Harvard, cientista e defensor de uma das teorias que pensavam a origem do homem, nivelando-os por hierarquias em diferentes níveis mentais e morais, associando-os a partir da cor da sua pele. Era um criacionista monogenista, ou seja, acreditava numa humanidade branca e una; conforme consta na Bíblia, o homem era uma criação Divina. Portanto, todos que não fossem brancos, já seriam portadores de uma degeneração do Éden. Precisaríamos ser estudados, para saber quais os efeitos dessa degeneração ficavam nos corpos que fossem miscigenados, inferiorizando-os (SCHWARCZ, 1993).

Defendia que o mundo e a vida terrestre eram estáticos, porque eram dádivas divinas, e os homens deveriam compreender que as tentativas de alteração dessa ordem causariam o fim da humanidade, lembrando que os negros já eram, por sua teoria, considerados divinamente inferiores, porque não-brancos. Para esse monogenista, "[...]haveria uma hierarquia natural na escala dos seres, de animais para humanos, assim como entre as raças humanas, fruto da intenção divina de impor uma ordem ao mundo." (HAAG, 2010, p.82).

Agassiz acreditava que os desígnios de Deus determinavam a hierarquização dos seres e as suas características. E que o local ou a região na qual um povo se instalasse faria com que desenvolvesse características que lhe seriam inerentes. Sendo assim, os africanos nasciam em locais quentes e, por conta disso, desenvolviam a força física e a capacidade para a servidão, pensamento que remonta a Idade Média.

Para provar a existência de diferentes "Raças humanas", utilizou-se de fotografias capturadas em estúdio, com uma tecnologia que, à época, pareceu bem eficiente para demonstrar as diferenças físicas, a cor da pele, os traços, o formato do rosto, dos pés, a altura, que se transformariam em evidências visuais incontestes para transformar pessoas em espécies hierarquizadas e corpos racializados. Pressupunha-se, por uma evidência empírica, que "ver a imagem de um negro ao lado da de um branco imediatamente provocaria no público a ideia da suposta diferença 'inerente' entre as raças." (HAAG, 2010, p. 84).

Sua pesquisa aqui no Brasil não se baseava numa coleta de dados para defen-

der uma tese, ao contrário, buscava, com o auxílio das fotografias organizar um conjunto de evidências, a fim de comprovar sua hipótese monogenista. (RATTES, 2010). E para catalogar os “tipos humanos” existentes no Brasil, Louis Agassiz contratou Augusto Stahl, um fotógrafo estrangeiro estabelecido em terras brasileiras desde meados de 1831. Especialista em fotos de escravizados que havia recebido o título de Fotógrafo do Imperador. Stahl era um profissional qualificado e, além disso, “As fotografias de escravizados no Rio de Janeiro e Recife surpreendiam pela nitidez e capacidade de registrar detalhes surpreendentes da fisionomia do modelo, o que revelavam o domínio técnico do fotógrafo no processo do colódio úmido.” (RATTES, 2010, p. 108).

As fotografias científicas capturadas por Stahl foram produzidas em um estúdio, com um pano simples, para que o foco não se perdesse; era o desenho do corpo, sua musculatura, cada detalhe que pudesse ser milimetricamente capturado pela sua câmera, que daria mais “verdade” aos discursos, que seriam postulados posteriormente. Assim, as imagens antropométricas residiam em

Fotografar uma pessoa em uma sequência de poses encenadas, como foi feito com os retratos encomendados por Agassiz, indicava, que as imagens não deveriam ser abordadas como um retrato individual, mas como um retrato tipológico, ou seja, como um documento científico. Uma importante característica da fotografia tipológica era a ênfase dada aos aspectos fisionômicos, como medição e observação das formas humanas, ao invés da análise das manifestações culturais. Nas fotografias de nus, produzidas por Stahl, não existia nenhum tipo de registro das roupas ou xales tão comuns nas negras africanas. Havia uma tentativa de despersonalizar os modelos, transformando-os apenas em exemplos de uma raça [...].(RATTES, 2010, p. 110).

Assim, pela expedição Thayer ao Brasil em 1865, Agassiz repetiria o que já havia realizado na Carolina do Sul nos Estados Unidos em 1850, quando sete escravizados foram por ele selecionados para serem retratados. Inaugurava-se ali pela imagem impressa “uma representação visual racialista” (MACHADO, 2012, p. 143). E, imagens como estas vão compor acervos e exposições em museus da Europa e Estados Unidos (MACHADO, 2012).

Adepto da teoria da degeneração das raças, Agassiz foi um grande opositor das teorias evolucionistas, sendo compreendido como defensor de uma ciência cristã, “Suas teorias catastrofistas e criacionistas basearam-se nos pressupostos do anatomista francês Georges Cuvier, que havia sido seu professor no início dos anos de 1830.” (RATTES, 2010, p. 98). Para Cuvier, em momentos específicos, Deus exterminava a vida na Terra e a recriava de tempos em tempos, designando, assim, a zona própria a cada espécie, configurando-se num determinismo geográfico.

A vinda de Agassiz ao Brasil, portanto, se configurou como uma tentativa de também comprovar sua teoria sobre a degeneração racial,



Imagem 39 - Imagem de uma escravizada brasileira de costas, lado e frente. Augusto Sthal- Expedição Thayer.1865. (ERMAKOF, 2001, p.253)

A base dessa crença era que as 'raças cruzadas', ao invés de carregarem as melhores características de seus ancestrais, levavam a que traços atávicos viessem à superfície, expondo os descendentes de uniões mistas a todos os riscos de uma progressiva degenerescência. (MACHADO, 2007, p.71).

O cientista vê o Brasil como um grande laboratório racial, para reafirmar, com as fotografias, as imagens de inferioridade miscigenadas para se contraporem às racialmente puras, porque, "Apesar de existirem diferentes espécies humanas, explicava o naturalista suíço, o Gênesis apenas fazia menção ao surgimento da raça branca". (RATTES 2010, p. 101). E, nesse sentido,

O cientista, apesar de ainda preocupar-se com a constituição geológica brasileira e a necessidade de recolher vestígios sobre a ação das geleiras, também dependeu seu tempo e trabalho em representar os peixes e "tipos raciais" humanos brasileiros, como forma de corroborar com suas ideias sobre o criacionismo, o catastrofismo e o fixismo das espécies. Não por acaso, a equipe da expedição contava com um desenhista e um fotógrafo. (RATTES, 2010, p. 105-106).



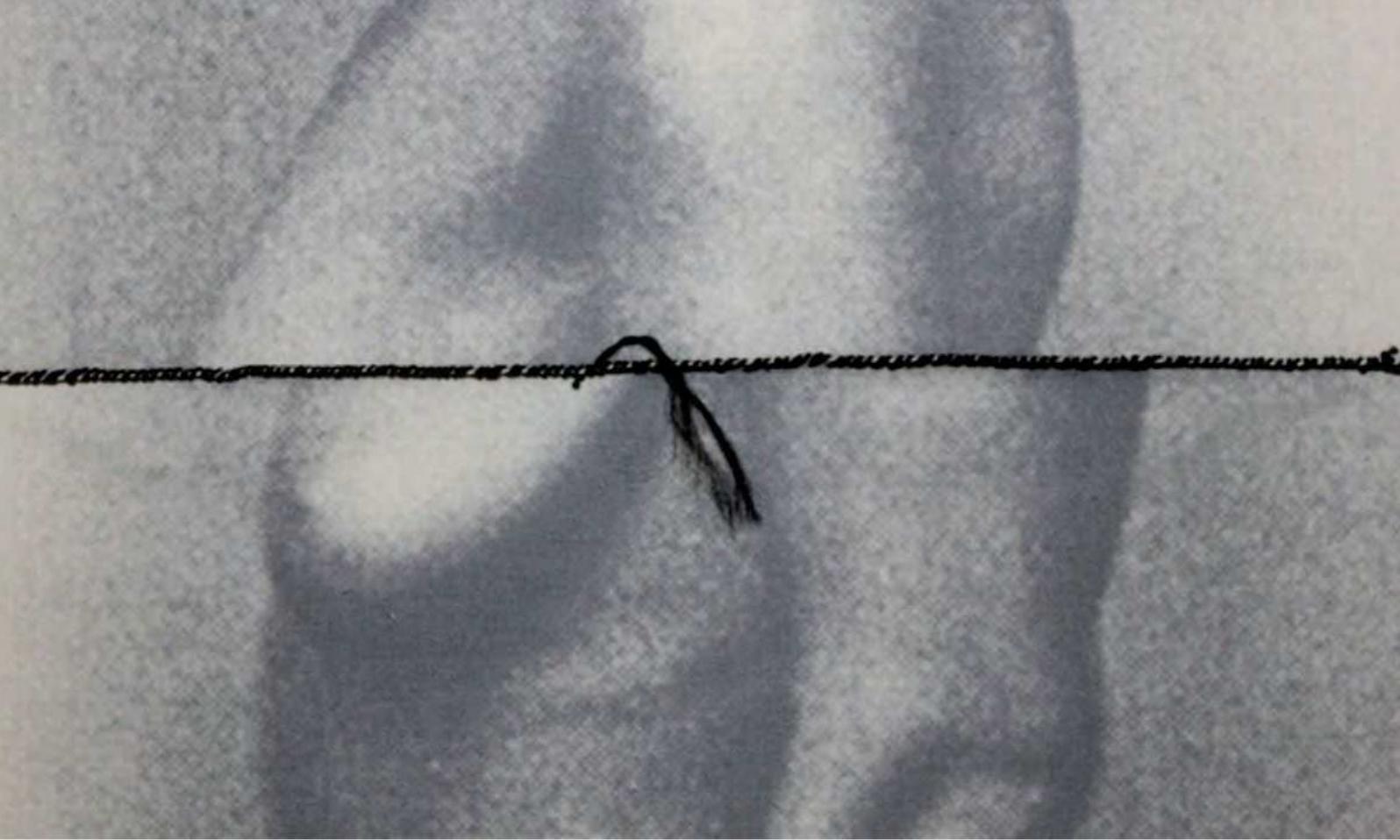


Imagem 40 - Detalhe Assentamento, 2013. Arquivo Rosana Paulino.

57. CF. FANON, FRANTZ. **Peles negras, máscara brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008. OTO, Alejandro de. Apuntes sobre historia y cuerpos coloniales: algunas razones para seguir leyendo a Fanon. **Worlds & Knowledges Otherwise**, Durham, v. 1, n. 3, p. 1-11, 2006. Disponível em: [https://globalstudies.trinity.duke.edu/sites/globalstudies.trinity.duke.edu/files/file-attachments/v1d3\\_ADeOto.pdf](https://globalstudies.trinity.duke.edu/sites/globalstudies.trinity.duke.edu/files/file-attachments/v1d3_ADeOto.pdf) Acesso em : 16 out. 2019. LÓPEZ, Laura Cecilia. O corpo colonial e as políticas e poéticas da Diáspora para compreender as mobilizações afro-latino-americanas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 21, n. 43, p. 301-330, jan./jun. 2015 Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832015000100301&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832015000100301&script=sci_abstract&tlng=pt) Acesso em 16 out. 2019.

Um corpo. Um corpo inventado como feminino. Um corpo subalternizado como feminino negro. Um corpo feminino negro apagado. Um corpo colonial<sup>57</sup>, um corpo feminino negro recortado e recosturado. A costura de Rosana Paulino é, sobretudo, um posicionamento. Um ato político e enunciativo. Uma ação que sobrepõe camadas de uma consciência de quem habita a fronteira; de quem “sente” na pele e com seu corpo a diferença colonial. E que cria um pensamento fronteiriço, em ação, como gesto decolonial e crítico, que transborda em suas poéticas.

É com seu corpo que Rosa-

na Paulino enfrenta a colonialidade, como uma história feito corpo<sup>58</sup>. Um corpo fraturado e costurado com outros corpos negros; corpos que “[...] ganham dimensão de luta política, e aparecem como uma arena privilegiada para tornar visível o “corpo colonial” como resistência na esfera pública, a partir de sujeitos que afirmam sua humanidade frente a opressões que os desumanizam.” (LÓPEZ, 2015, p.305). Corpos atravessados por relações de poder. História feito corpo como inscrições de estruturas raciais e de violências, que se mantêm ao longo de uma história branca e ocidental, e, ao mesmo tempo, repleto de memórias afetivas e de dor, de ancestralidades presentes e de insurgências. “[...]El colonizado no es, entonces, sino el punto de partida de una enunciación política poderosa y definitiva, pero la liberación es el trabajo de constituir a la historicidad en la contingencia. A partir de allí la historicidad es acción, no recuerdo.” (OTO, 2006, p. 8). Ação de um dizer com seu corpo, como enfrentamento ao mundo moderno/colonial/interseccionado, e como uma epistemologia e estética negra libertadora.

O pedaço do corpo de uma mulher escravizada da série *Assentamento* pensa o dilacerado provocado pelas estruturas coloniais. Sem rosto. Sem nome. Uma sombra. Uma sobrevida. A costura de Rosana Paulino permite um refazimento no sentido de tentar juntar à força o que foi pensado como separado, como não-humano; interessavam ao sistema colonial as suas mãos, os pés e o útero, não a sua história, o seu pensar, a sua cultura, a sua língua, os seus saberes. Aliás, nunca interessou ao projeto colonial, que as descartava literamente após a exploração e violência que suportavam, até seu corpo sucumbir. Como pedaços de uma engrenagem, suas vidas de mulheres negras não contavam.

Então, podemos pensar as suturas como um contra-gesto, que também afronta o sistema colonial que as queria em pedaços. Se re-fizeram com uma cultura que foi assentada no Brasil a partir delas. Esse pedaço, fragmento de corpo da mulher escravizada negra na poética *Assentamento* por um lado nos remete à concretude da diferença colonial, também demonstra a emergência da voz/gesto/fazedura de Rosana Paulino, que, furando, expondo ou criando rasgos por entre a colonidade, dialoga com saberes hegemônicos a partir das histórias que os europeus silenciaram. Assume, portanto, pela diferença colonial, um lugar de enunciação, como uma epistemologia negra que propicia tal qual uma “máquina de descolonização intelectual”, afrontar saberes universalizados e apoiados na razão branca ocidental.

As suturas nos remetem àquela barra “/” do projeto modernidade/colonialidade, que une e separa a diferença colonial, presentificada em valores eurocentrados e hierarquias interseccionadas, a partir das quais, como distinções ontológicas e classificações epistêmicas, corpos foram hierarquizados, classificados com a etiqueta da modernidade, que fez e faz das

58. RENK, Arlene. **Dicionário nada convencional**. Chapecó: Argos, 2000.

Américas um grande laboratório racial (MIGNOLO, 2003). Nesse sentido, “[...] la perspectiva del sistema mundializado del poder es la clave para entender cómo se produce la modernidad, expandiendo a escala planetaria las formas políticas y económicas imaginadas como propias de la experiencia europea, y sus repercusiones en todos los ámbitos de la vida hasta el presente.” ((RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 19).

Contra-pondo-se a esse projeto, ao se assumir como uma intelectual negra, urbana e periférica, Rosana Paulino rompe com a produção de um conhecimento geocentrado que desqualificou sistemas simbólicos e de produção de saberes. (PELÚCIO, 2012). Contraria a lógica ocidental, segundo a qual nos informa Grosfoguel (2008, p. 48 *apud* PELÚCIO, 2012, p. 399):

[...] aquele que fala está sempre escondido, oculto, apagado da análise. A 'egopolítica do conhecimento' da filosofia ocidental sempre privilegiou o mito de um "Ego" não situado. [...] um mito sobre um conhecimento universal verdadeiro que encobre, isto é, que oculta não só aquele que fala como também o lugar epistêmico geopolítico das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia.

Pela sua poética, há vozes, vidas, contra-discursos e histórias que foram silenciadas e matizadas por relações de poder e que testemunham, no presente, a continuidade desse projeto sórdido a expor feridas coloniais, que ainda continuam abertas e sangrando em AbyaYala, incluindo o Brasil, pela poética de Rosana Paulino. E isso evidencia as múltiplas violências a que tentaram subjugar as populações africanas na Diáspora. Entre elas, a mulher negra, escravizada, anônima, que foi capturada pelas lentes do fotógrafo suíço Sthal, como parte do material investigativo de comprovação da superioridade da raça branca - o monogenismo defendido por Agassiz, quando da expedição *Thayler* no Brasil entre 1865 e 1866.

Na estética de Rosana Paulino, essas fotografias, como tantas outras de mulheres e de homens escravizados, também capturadas em estúdios por renomados fotógrafos da época, são des-montadas em contra-narrativas visuais como um Atlas NegrA/Atlântico, o qual costura uma história do Brasil pela colonialidade do poder, do saber e do ser, com uma estética decolonial negra. No NegrA/Atlântico, são as mulheres, com corpos femininos racializados, com fios suturados, o que permitem um sentir e um e ver se formando diante de nossos olhos o que Rosana já disse não ter sido suficientemente enfrentado no Brasil - a face obscura da modernidade.

É como se Rosana Paulino colocasse lentes de aumento em pequenos detalhes, a que Grada Kilomba (2019)

59. Cf: ADICHE, Chimamanda. O perigo da história única. 2009. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story?language=pt-br](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br) Acesso em 15 out. 2015.

chama de pequenos segredos coloniais, numa história que começa a partir da presença negra no Brasil. Algo que também Chimamanda Adiche<sup>59</sup> se

questiona quando reflete sobre o Perigo de uma história única e pergunta, em se tratando dos Estados Unidos, o que aconteceria se a história começasse a ser contada pelos "indígenas" e não pelos colonizadores, e conclui que teríamos uma história bem diferente.

No contexto do Brasil, com Rosana Paulino, a pergunta também pode ser recolocada. O que acontece quando a história do Brasil começa a ser des-montada por uma mulher negra, artista visual, urbana e periférica, a partir da materialidade que os colonizadores criaram para inventar uma história branca que subalterniza e racializa corpos, culturas, saberes e fazeres africanos diaspóricos, além da ancestralidade negra no Brasil que se desdobra até o presente como um apagamento e um silenciamento dessa presença na formação do país?

A resposta, entre tantas outras, é dada por Rosana Paulino como contra-narrativas visuais que descolonizam saberes eurocentrados e universalizados, que se acreditava serem as únicas formas de contar a história do Brasil com a ausência negra. Sim, os negros aparecem estereotipados nos livros de História como um capítulo reservado à escravidão e como "escravos" numa perspectiva branca, como o único espaço que lhes cabe na história do Brasil e como o único "papel" desempenhado por eles: ser as engrenagens da estrutura colonial que, pela exploração, forneceram lucros, à medida que ocupavam um lugar de subalternidade naturalizado. O qual é reeditado cotidianamente pela colonialidade, ou seja, esse mero episódio, como é tratada a escravidão nos livros de História, cria um imaginário do porquê e em quais lugares e setores da sociedade os negros e as negras se encontram hoje, perpetuando, pela colonialidade, as desigualdades raciais, de classe e as múltiplas violências, entre elas a violência interseccionada, hierarquizando as diferenças como algo naturalizado. Mas,

[...]Quando a gente olha todos os dados do IBGE por exemplo, eles mostram que a mulher negra, é a base da base da pirâmide. Então, a mulher negra ganha menos que o homem negro, que no geral ganha menos que a mulher branca, que ganha menos que o homem branco. E não é só uma questão de estudos, de qualificação profissional. Mesmo que a mulher negra tenha a mesma qualificação profissional que uma mulher branca, por exemplo, a possibilidade de ela encontrar bons postos de trabalho é muito menor. O que faz com que ela fique sempre com as piores ofertas. Então as pesquisas mostram isso, não é uma invenção da minha cabeça, as pesquisas mostram que isso se deve ao racismo velado e também ao sexicismo, ao preconceito de gênero que acaba atuando de forma mais forte sobre essa população. (ROSANA PAULINO, 2013)<sup>60</sup>

.....  
:  
: 60. Transcrição de um trecho do Programa Estilo  
: Mix PGM070 - Exposição Assentamento. 2013. Dis-  
: ponível em:  
: [https://www.youtube.com/watch?v=PEayKcnTo\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=PEayKcnTo_w)  
: 2013. Acesso em: 13 de mai 2015.  
:

Assim, pelas suturas de Rosana Paulino são descortinadas histórias outras que começaram a ser des-montadas a partir de si, de suas memórias e rastros-resíduos como um corpo colonial que se despe e se desprende de uma história que invisibilizava e invisibiliza as mulheres negras e a colonialidade que as atravessa, agora como imagens/presenças e não mais como imagens/ausências.

Meus trabalhos enfocam principalmente as questões das mulheres negras na sociedade brasileira. Qual o local que essa mulher ocupa na sociedade, e a partir daí fiz várias pesquisas. Eu parti primeiro do universo muito pessoal, de fotografias da minha família para um universo mais amplo como esse aqui da exposição (Assentamento), do qual eu trago a fotografia de uma escravizada anônima e faço várias reflexões a partir dessa imagem.<sup>61</sup>

Reflexões sobre como essas imagens pensam os corpos femininos negros envoltos pelas marcas e pelas feridas coloniais. Reflexões que possibilitam trazer, pelas mulheres negras, suas histórias, sua ancestralidade, que costuram, pelas memórias de seus corpos, passado e presente, porque é contínuo e re-existe em contextos e em tempos diferentes e não é uma mero episódio na história do Brasil. Nesse sentido,

[...]el cuerpo que también da, creo yo, nacimiento a esta noción de aiesthesis decolonial, porque es un cuerpo que se entiende históricamente constituido y en relación con un pasado activo, con memorias ancestrales que lo constituyen. [...]se relacionan a través de su cuerpo con la memoria de sus ancestros que fueron esclavizados y que es una memoria no reconocida en el presente dominante del hoy. El pensamiento feminista, como el pensamiento de María Lugones, es un pensamiento que nos lleva a decir: no pensemos desde la abstracción de la matriz colonial de poder como si fuera solo una lógica de sistemas, pensemos desde el cuerpo, el cuerpo de la mujer racializada, oprimida, animalizada, que es la mujer que ha estado bajo el yugo de la colonialidad, a la que se le ha negado históricamente el estatus de humanidad, de ser humano en plenitud. (VAZQUEZ; BARRERA, 2016, p. 85).

A partir das experiências das mulheres negras, emergem epistemologias negras decoloniais, como quebra de silêncios históricos, como lugares de fala, de produção, de sentidos outros, como uma ferramenta crítica que costura memórias silenciadas e (re)constrói suas dignidades, que alarga a possibilidade de construir mundos e saberes plurais,

61. Transcrição de um trecho do Programa Estilo Mix PGM070 - Exposição Assentamento. 2013. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=PEayKcnTo\\_w2013](https://www.youtube.com/watch?v=PEayKcnTo_w2013). Acesso em: 13 mai 2015.

Y si empezamos a pensar desde ahí, nos damos cuenta que las estructuras de poder se ejercen directamente sobre el cuerpo de las personas oprimidas y que es esta memoria de opresión la que, desde mi punto de vista, nos da la herramienta crítica más fuerte para pensar en una perspectiva decolonial o para una aisthesis decolonial. Es la que nos permite rescatar esa memoria, es la que nos permite rescatar otras formas de habitar el mundo que también están en esos cuerpos y que fueron sometidas a través del sometimiento de esos cuerpos, que fueron silenciadas en esos cuerpos. Esa dignidad perdida de los oprimidos, de las personas que han sido sometidas por el sistema dominante es la dignidad en la que se conservan en silencio las alternativas para un mundo plural, [...] (VAZQUEZ; BARRERA, 2016, p. 85).

Corpos acentralidades, corpos como territórios enunciadores e corpos feito histórias. São corpos coloniais, como já pontuamos antes, num agora; corpos colonialidades que se pretendem corpos decoloniais. Então,

Aquí ya estamos hablando de un cuerpo que tiene una dimensión relacional, un cuerpo que es memoria viva, un cuerpo que no es uno sino que en su interioridad es múltiple y en ese sentido, es un cuerpo que tiene una interioridad activa y que no solo es una superficie como un objeto o una imagen del yo. Es un cuerpo con interioridad histórica, es no un espacio sino un territorio mnemónico, ancestral, [...].(VAZQUEZ; BARRERA, 2016, p. 85).

A estética decolonial de Rosana Paulino questiona e traz histórias silenciadas, subjetividades colonizadas, conhecimentos subalternizados, formas de vida justificadas por saberes racializados em nome de uma ciência eurocentrada, que sustenta " [...]uma hierarquia biológica, na qual os brancos ocupam a posição superior." (BUARQUE, 2020, p. 19) que se traduz em desigualdades e violências, encharcadas de sangue pela colonialidade, na forma como os corpos femininos negros foram e ainda são subalternizados. São movimentos de des-colonização, que permitem re-ver, sentir e reafirmar memórias outras, visto que, "Desde a escravidão até hoje o corpo da negra tem sido visto pelos ocidentais como o símbolo quintessencial de uma presença feminina natural orgânica mais próxima da natureza animalística e primitiva." (hooks, 1995, p.445). E como também pontua Buarque (2020, p.19-20) "Rosana, em sua obra e pesquisa, procura inverter a função da estrutura classificatória colonial e dirige sua indagação à memória coletiva e individual, como alternativa à racionalidade pragmática colonial".

Corpos-territórios-ancestrais que se contrapõem aos dilaceramentos empunhados por mãos tidas como superiores, que historicamente e à luz da ciência foram estudadas, porque exóticas, primitivas, inferiores, degeneradoras da raça branca em potencial, como o único lado visto dessa história. Porque o saber era eurocentrado, o poder era masculino e branco e as mulheres negras escravizadas; elas, além de serem enquadradas em imagens antropométricas, transformavam-se em imagens impressas em cartões postais como *suvenirs* que podiam ser vistos na Europa. A comercialização

de corpos, quer como sequestro em África ou em portos daqui e de lá do outro lado do Atlântico, ou como fotografias antropométricas ou postais no Brasil, foi justificada em nome de uma “racionalidade pragmática colonial” (BUARQUE, 2020) são escancaradas pela estética decolonial de Rosana. O enfrentamento por meio de suas poéticas se impõe como um projeto de reescrita dessa história, que está longe de ser episódica. É contínua e permanente.

E pelo contragesto, na sua manualidade, sendo uma estética negra, que rompe com uma lógica colonial, sua visualidade negra enunciadora, reforça que o pensamento decolonial é desobediente, tanto epistêmico, como politicamente, conforme nos diz Maldonado Torres (2006). Ele, o pensamento, “[...]invoca uma epistemologia, um sujeito e um projeto político que cuestionan los modelos eurocentristas del conocimiento y la agencia.” (RESTREPO, 2010, p. 22) Assim, contrapõe-se a um paradigma eurocentrado, que fora formulado pela emergência da ideia de “Ocidente” e de “Europa”, que hierarquiza e coloniza povos, culturas, saberes e lugares a partir dessa invenção. Nesse sentido,

La emergencia de la idea de ‘Ocidente’ o de ‘Europa’, es una admisión de identidad, esto es, de relaciones con otras experiencias culturales, de diferencias con otras culturas. Pero para esa percepción ‘europea’ u ‘occidental’ en plena formulación, esas diferencias fueron admitidas ante todo como desigualdades, en el sentido jerárquico. Y tales desigualdades son percibidas como de naturaliza: solo la cultura europea es racional, puede conter “sujetos”. En consecuencia, las otras culturas son diferentes en el sentido de ser desiguales, de hecho inferiores, por naturaleza. (QUIJANO, 1992, p. 443).

De acordo com Fanon (1968, p. 28), “O mundo colonizado é um mundo cindido em dois!”, construído por uma linha divisória, como suturas ou como fronteiras que apartam colonizadas e colonizados, que vão sendo, a rigor, animalizadas e animalizados, utilizando-se de uma linguagem zoológica para se referir a essa outridade, como “[...] Massas históricas, esses rostos de onde fugiu qualquer traço de humanidade, esses corpos obesos que não se assemelham a nada, esta coorte (sic) sem cabeça nem calda [...] tudo isso faz parte do vocabulário colonial.” (FANON, 1968, p. 32) Do vocabulário e da elaboração de uma “ciência colonial” moderna, como pontuou Mbembe (2017), há na raça e no racismo a sua centralidade, investida em “[...] um trabalho quotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e pôr em circulação fórmulas, textos, rituais, com o objetivo de fazer acontecer o negro enquanto sujeito de raça e exterioridade selvagem [...]” (MBEMBE, 2017, p.58) Assim, “[...] tudo o que não é idêntico a si, apenas pode ser anormal.” (MBEMBE, 2017, p. 5). Significando que

El hecho de que los europeos occidentales imaginaran ser la culminación de una trayectoria civilizatoria desde un estado de naturaleza, les llevó también a pensarse como los modernos de la humanidad y de su historia, esto es, como lo nuevo y al mismo tiempo lo más avanzado de la especie. Pero puesto que al

mismo tiempo atribuían al resto de la especie la pertenencia a una categoría, por naturaleza, inferior y por eso anterior, esto es, el pasado en el proceso de la especie, los europeos imaginaron también ser no solamente los portadores exclusivos de tal modernidad, sino igualmente sus exclusivos creadores y protagonistas. Lo notable de eso no es que los europeos se imaginaran y pensarán a sí mismos y al resto de la especie de ese modo -eso no es un privilegio de los europeos- sino el hecho de que fueran capaces de difundir y de establecer esa perspectiva histórica como hegemónica dentro del nuevo universo intersubjetivo del patrón mundial de poder. (QUIJANO, 2010, p.212).

Em se tratando dos europeus, “[...] foram capazes de difundir e estabelecer a sua perspectiva histórica como hegemônica dentro do novo universo intersubjetivo de padrão mundial do poder” (tradução livre) e, em sendo hegemônica e estruturante, é muito difícil de ser quebrada, rompida. Por isso a importância dos rasgos e das fissuras como um contrapoder, que vai se alastrando desde as margens a partir dos sujeitos e dos saberes que são costurados de insurgentes e de combativas, porque desafiam a unicidade e a veracidade desse poder, contrapondo-se com seus corpos portadores de memórias, de histórias, de dores, de saberes e de agenciamentos outros que confrontam essa hegemonia, como um projeto partilhado pela pluralidade de experiências perpassadas por uma memória coletiva. Isto porque

La memoria colectiva, [...], es la que articula la continuidad de una apuesta decolonial, la que se puede entender como este vivir de luz y libertad en medio de las tinieblas. Por tanto, no es de sorprender la afición de los agentes coloniales de apagar la luz y, a la vez, de imponer y moldear una racionalidad fundada en binarismos dicotómicos —hombre/naturaleza, mente/cuerpo, civilizados/bárbaros, etc.— y en las ideas de “raza” y “género” como instrumentos de clasificación jerárquica y patrones de poder. Algo que a pesar de los esfuerzos a lo largo de más de 500 años —primero en las colonias y luego en las “repúblicas”— nunca pudieron del todo lograr. (WALSH, 2013, p.16).

As marcas da colonialidade e dessas dicotomias de que fala Catherine Walsh na invenção do mundo/moderno/colonial/interceccionado, e que venho discutindo com as epistemologias construídas pelos intelectuais negros e negras diaspóricos, são as costuras inflamadas e, ainda continuamente infectadas, que são expostas como contra-imagens que provocam processos de cura, como pontuou Costa (2020, p. 320): “A descolonização da percepção, dos sentimentos e da linguagem em si não é possível sem um processo de cura por meio de imagens transformadoras.” Rosana Paulino já havia comentado sobre isso comigo em nossa/conversa/entrevista em 2018, cujo trecho partilho aqui:

**(2018a) Lucy-** E ao mesmo tempo eu percebo como as fotografias e as imagens foram utilizadas para a construção desse corpo feminino racializado, e você, ao manipular essas imagens, as inverte e as reafirma num outro lugar; essas mulheres passam de objetos a sujeitos...

**Rosana** – A imagem para mim... aliás, a fotografia tem uma coisa quase transcendental, quase espiritual então me parece que, eu sempre falo que o “uso” da fotografia é meio homeopatia. Semelhante cura semelhante. Então para curar todos esses danos que foram feitos por esse uso racializado, preconceituoso, desse modo como o corpo feminino negro foi retratado, só produzindo novas imagens que como na homeopatia vão curar as semelhantes. Então, chegou num ponto que para curar esse veneno (colonial) só fazendo uma outra imagem. Como antídoto que é o princípio da homeopatia. O veneno é veneno a partir de um determinado ponto, mas, quando ele é ultra diluído, ele já não é veneno, ele é cura. Então é uma manipulação que tem ali uma diluição que eu vou fazendo, uma manipulação que vai nesse sentido curar as chagas, as feridas abertas.

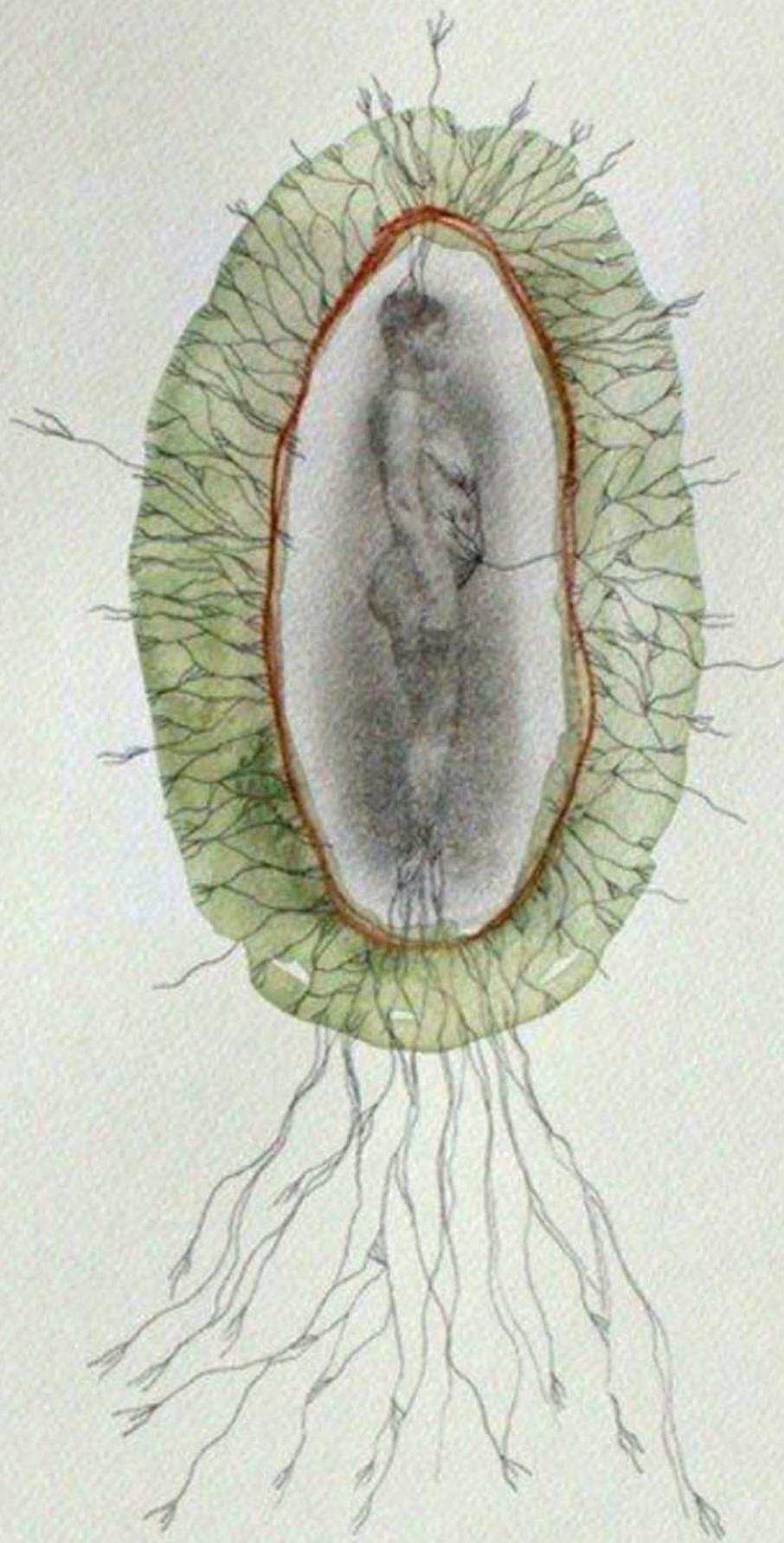
Importante destacar que, ao indagar a colonialidade em meio às imagens etnográficas e antropométricas, no sentido de rasgá-las, porque a sutura de Rosana Paulino é uma costura que rasga, como um gesto, que rasga e cura, “[...] quando recorre a representação etnográfica [...] se por um lado é fruto do olhar do colonizador, por outro, guarda rastros que permitem indagar pelo “outro” na história.” (BUARQUE, 2020, p. 19). Pelo gesto de des-montagem na fazedura de um Atlas visual Negra/Atlântico.

É um atlas, mas é também uma cartografia colonial, como se, em cada des-montagem, memórias des-fiadas fossem sendo acrescida num percurso espaço-temporal que, de forma anacrônica, vai trazendo as diferentes pontas dos fios que vão sendo desenleados como um novelo de lã, que é o projeto colonial já pensado como um corpo feminino negro como basti-dores (1997), a respeito do que já tratamos no diálogo com Grada Kilomba e Anne McClintok, com as diferentes materialidades coloniais de como foi construído o projeto colonial, como uma memória que é branca racalista e oficial, e que vai sendo enegrecida pelas intervenções de Rosana na criação dessas poéticas como um corpo colonial feminino negro, como imagens/presenças que pensam como rizomas, traumas, chagas e reterritorialização, por entre as teorias raciais e a invenção da raça, se contrapondo epistemologias civilizatórias ancoradas nos discursos produzidos pela ciência e pelas marcas/feridas da colonialidade.

Um Atlas visual NegrA/Atlântico que assenta uma cultura negra/africana na formação do Brasil pelo Assentamento como trauma, como imagens-presenças e como sombras e silhuetas coloniais de que já nos pontuou Mbembe (2017) pelo refazimento de histórias outras, escritas como corpos que, para além das lentes da ciência, re-existiram e fecundaram uma cultura diaspórica do que veio a ser o Brasil. Africano nas suas raízes que brotam insistentemente a celebração da vida e de uma ancestralidade que não pode ser apagada porque pungente, arrebatadora e viva. O Assentamento desta cultura negra diaspórica ganha agência na estética decolonial de Rosana Paulino. Elas são poéticas enunciadoras de um Brasil que se quer negro, porque negro o é.

Imagem 41 - **ASSENTAMENTO**. Imagem transferida sobre papel, aquarela e grafite. 25,0 x 32,5 cm. 2012. (ARQUIVO ROSANA PAULINO)

ASSENTAMENTO



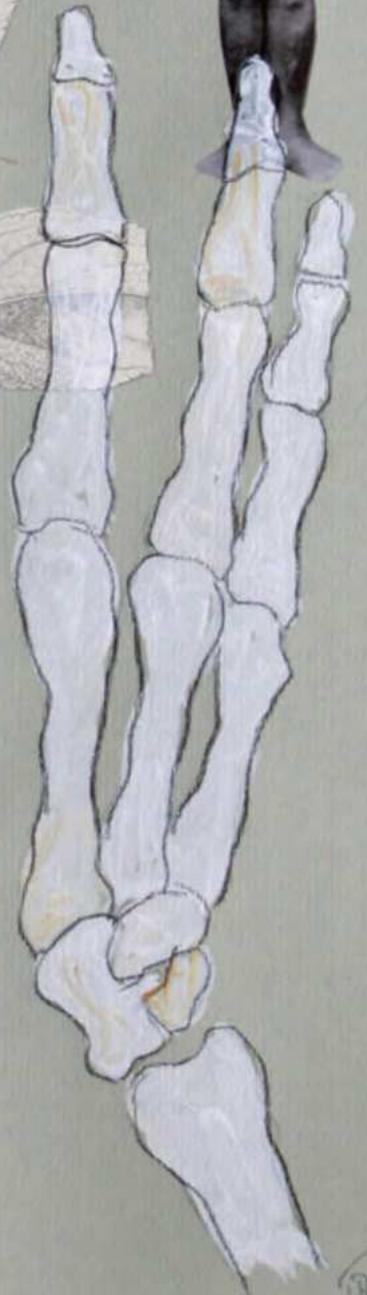
Conson



Adão e Eva no paraíso brasileiro como fundação e ancestralidade e as filhas de Eva como reterritorialização, assentamento e propagação da cultura e história brasileira como presença negra.

Imagem 42 - Adão e Eva no Paraíso (Assentamento no IPN-Instituto pretos novos) Técnica mista 49,5 x 34,5 cm. 2014. (Arquivo Rosana Paulino)

ADÃO E EVA NO PARAÍSO BRASILEIRO



RA  
2014

Imagem 43 - As filhas de EvA. (Assentamento do IPN-  
Instituto pretos novos) Colagem, grafite e acrílica sobre  
papel. 2014. (ARQUIVO ROSANA PAULINO)

AS FILHAS DE EVA



O parAíso Tropical, com um des-assentamento agigantado pela Botânica/ciência e a necropolítica, o hlstória natural?, em que a epistemologia negra enunciadora de Rosana, se transforma num livro de artista como contra-narrativas que escavam e que registram as ausências, construídas pelas teorias raciais como articulações de colonialidade e de saberes hegemônicos.



Imagem 44 - Paraíso Tropical. Impressão digital sobre papel, linoleogravura e colagem, 48,5 X33cm 2017. (ARQUIVO ROSANA PAULINO)



Imagem 45 - Página do livro *¿História Natural? Técnica mista sobre papel*. 28,5 x 38,0 cm. 2016. (ARQUIVO ROSANA PAULINO)

O Atlântico Vermelho porque era preciso emoldurar retratos de colonialidade do poder, do saber e do ser e questionar verdades trazidas pelas teorias racial que fundam(entaram) uma narrativa oficial sobre a história do Brasil, cujos episódios continuam a ser reeditados cotidianamente como uma permanência das estruturas.



Imagem 46 - *Atlântico Rojo*, Rosana Paulino. Exposição Padrão de Descobrimientos Lisboa. 2017. (ARQUIVO ROSANA PAULINO)

A PERMANÊNCIA DAS ESTRUTURAS

# A PERMANÊNCIA DAS ESTRUTURAS

# A PERMANÊNCIA DAS ESTRUTURAS

# A PERMANÊNCIA DAS ESTRUTURAS

FIG. II.

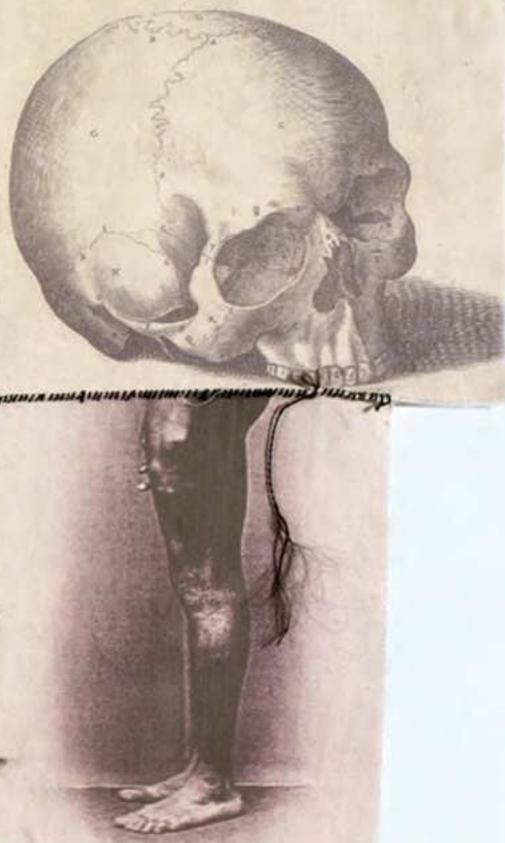


Imagem 47 - Detalhe de A PERMANÊNCIA DAS ESTRUTURAS. Impressão digital sobre tecido, recorte e costura 96,0 x 110,0 cm. 2017.(ARQUIVO ROSANA PAULINO)

## 5.5 UM CORPO NEGRO URBANO E PERIFÉRICO, PRESO COM UM VIDRO DE PINHO SOL, PRESO NA PERMANÊNCIA DAS ESTRUTURAS

Rosana Paulino<sup>62</sup> constrói a peça “A permanência das estruturas” para a mostra Osso: exposição - apelo ao amplo direito de defesa de Rafael Braga, exibida em São Paulo, entre 27 de junho e 30 de julho de 2017, no Instituto Tomie Ohtake, em parceria com o Instituto de Defesa do Direito de Defesa (IDDD). Teve como curador Paulo Miyada, que reuniu 29 artistas de todo Brasil, com diferentes linguagens, para que o tema proposto pudesse ser pensado e sentido de diferentes ângulos, com diferentes argumentos.



Imagem 48 - OSSO Exposição-apelo ao amplo direito de defesa de Rafael Braga.  
Fonte: Instituto Tomie Otake. Disponível em:  
<https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/osso-exposiasapo-apelo-ao-amplo-direito-de-defesa-de-rafael-braga>

Com um proposta curatorial que procurou “[...]aproximar o público da injustiça sofrida por grande parte da população negra e periférica no Brasil”<sup>63</sup>. A ideia foi articular Arte, Política e Direito nessa mostra coletiva. Segundo Miyada,

62. Também participaram dessa mostra, os artistas negros Moisés Patrício e Paulo Nazareth.

63. Cf.: D'ANGELO, Helô. Caso Rafael Braga é tema de exposição no Instituto Tomie Ohtake. **Revista Cult**. Jun.2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/caso-rafael-braga-no-tomie-ohtake/> Acesso em 23 jun. 2019.

64. Idem.

[...]inverter o modo como essas conexões estão consolidadas. Em vez de fazer uma exposição geral sobre crise política, a gente tentou colocar no próprio título da exposição a questão de forma explícita. Os artistas entraram como se a exposição fosse um abaixo-assinado pelos Direitos Humanos.<sup>64</sup>

Essa mostra reuniu muitas pessoas, coletivos, imprensa, órgãos públicos, que se colocaram na luta pela liberdade de Rafael Braga. O que aconteceu com ele foi divulgado na mídia nacional e internacional, que se mobilizava para tirá-lo de uma prisão cuja sela era dividida com aproximadamente 70 pessoas, o que expôs o sistema desumanizado do encarceramento em massa no Brasil, e que, não por acaso, tem uma cor. Contudo, não foi exatamente a quantidade de pessoas com as quais Rafael Braga dividia a sela que teoricamente chocou a imprensa. Mas o fato de ele ter sido preso arbitrariamente, sem ter participado dos protestos, não ter nada que comprovasse sua suposta culpa e por ter sido, numa multidão estimada de 300 mil pessoas, o único preso durante as manifestações de maio de 2013 no Rio de Janeiro. Além disso, por não ter tido direito à defesa, o que fere os Direitos Humanos, ser um jovem, negro, urbano e periférico.

Em texto produzido por Helô D'angelo, da revista *Cult*, na ocasião da mostra Osso, Suzane Jardim, uma mulher negra, ativista e uma das historiadoras e organizadoras do movimento 30 Dias por Rafael Braga, reforçou que os espaços e os momentos destinados à mostra aproximam a realidade de Rafael até mesmo para ativistas políticos que “[...] não estejam em contato com suas raízes racistas.” O texto destaca ainda que Suzane Jardim nunca havia estado no Instituto Tomie Ohtake, mesmo tendo se formado na USP, a respeito do que Suzane considera “[...] que a falta de acesso aos pontos de cultura é um problema enfrentado por muitas outras pessoas vindas da periferia, que são as maiores vítimas das injustiças como a sofrida por Braga.” E termina sua fala com o seguinte destaque: “[...] Casos como o de Rafael Braga escancaram uma realidade cotidiana (racista) que a história nacional insiste em esconder desde sua formação.”

Temos, então, diante dessa reportagem, aquilo a que Rosana Paulino se propôs quando criou a peça *A permanência das estruturas*. É como se sua peça, para além de ser estampada em uma parede do Tomie Ohtake, se juntasse em coro às comunidades periféricas e a todos e a todas que ali estavam indo pela primeira vez. Como retratos da colonialidade, que são vivenciados cotidianamente por corpos negros racializados, que expressam uma realidade vivenciada cotidianamente no Brasil. E é possível perceber que o fato de ele ser um jovem negro periférico foi a última questão pontuada, porque me parece que o evento teve como questão principal a dos Direitos e da Injustiça. Mas, no Brasil, o Direito e a Justiça têm uma cor, o que ficou subentendido. Entretanto, a violência que Rafael sofreu é ainda uma ferida colonial que racializa corpos negros, portanto, evidenciada pela permanência de estruturas raciais, violentas, desumanizadoras e impeditivas, que, como traço colonial, é reeditado na colonialidade como um presente vivenciado por uma maioria esmagadora da população, que ainda não tem seus direitos fundamentais garantidos. De acordo com a historiadora negra Suzane Jardim, o que se tem é uma realidade brasileira escancarada, cuja história insiste em esconder.

São pontuadas aí duas questões sobre os espaços que são permitidos e naturalizados para corpos racializados e periférico. Um que não foi pensado na presença de corpos negros, que é o Instituto Tomie Ohtake; e um outro espaço naturalizado como sendo o espaço para corpos racializados, que é a prisão. O que significa dizer que há traços coloniais urdidos pela colonialidade do poder, do saber e do ser no presente. Talvez pudéssemos questionar: mas, que país é esse? Aliás, uma pergunta constantemente reeditada, que dá conta de pensar “retratos do país, que interliga um ontem repleto de um agora”. Nesse sentido,

A disciplina periférica sempre decorreu da necessidade de manutenção da ordem racial, instrumentalizada pelo açoite como força motriz que impulsionava a economia lastreada pelas mãos negras e alcançada sempre por meio de violentas agressões físicas e mortes, meios indispensáveis no controle racial que tem como objeto a domesticação do corpo e da alma, impondo a desumanização que assegura a exclusividade dos espaços pré-definidos. (GÓES, 2017, p. 62).

O que vemos é a manutenção de uma supremacia branca colonial, que começou a ser forjada como projeto de nação brasileira ainda nos tempos da colônia. Pelo controle dos corpos, das mãos e das almas, como corpos coloniais, já que transformados em negros coisificados e desumanizados, mas lucrativos, dentro da empresa colonial. Essa que já era delineada por relações assimétricas de poder racializado numa geografia de exclusão e por uma disciplina periférica, para manter a ordem racial e social, e distanciar o corpo colonial do que era a civilização branca. Portanto,

Ignorar a questão racial é reforçar nosso racismo pela política assimilacionista de não enfrentamento e com ele a sistemática de nossos “Direitos Penais”, a esquizofrenia racial que possibilita a imediata identificação da “clientela” da 3ª maior população encarcerada do mundo, enquanto ignoram-se os reflexos de quase 400 anos de escravidão, como se estes desaparecessem, num piscar de olhos, com a falsa abolição daquele sistema. Um efeito sem causa que delinea nosso controle racial/social e sua programação racista. (GÓES, 2017, p.54-55).

A questão racial naturalizada no Brasil de hoje, posto que não foi enfrentada, continua transformando corpos negros de jovens periféricos em alvo - não sem resistência. Não sem posicionamento por entre a dor de se sentir colonizado. E, como diz Emicida, na música Amarelo, “Tanta dor rouba nossa voz, sabe o que resta de nós? Alvos passeando por aí [...] permita que eu fale, não as minhas cicatrizes. Achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes. É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nós sumir”. Esse trecho da letra traduz como o corpo de Rafael Braga foi lido pelo aparelho policial, mas que não se deixou intimidar, e está vivo, não sendo ainda uma estatística policial, visto que

O Mapa da Violência 2016 revela que ser negro no Brasil é ter uma arma, diuturnamente, apontada para sua cabeça, sem nem ao menos saber onde ela

está, evidenciando o que o Movimento Negro (organizado ou não) secularmente denuncia e não é ouvido: o resultado da programação racista/genocida é (sempre) crescente, só recebendo atenção quando pesquisadores brancos a apontam. (GÓES, 2017, p. 74).

As estruturas se mantêm também como produção de conhecimento, sendo as vozes brancas as únicas autorizadas e legitimadas pela colonialidade do saber que silencia e apaga processos seculares de resistência, denúncia e enfrentamento ao racismo estrutural.



Imagem 49 - A PERMANÊNCIA DAS ESTRUTURAS. Impressão digital sobre tecido, recorte e costura 96,0 x 110,0 cm. 2017. (ARQUIVO ROSANA PAULINO)

Ainda vasculhando materiais, textos ou imagens de Rosana Paulino, encontrei um vídeo<sup>65</sup> em que Rosana comenta sobre essa poética como registro para o MASP, que, hoje, tem a sua peça *Permanência das estruturas* como parte do seu acervo. Assim pontuou Rosana,

Bom, então vou comentar sobre a minha obra, que está aqui no acervo do MASP. O nome da peça é a *Permanência das Estruturas*, e nela eu procuro pensar como essa estrutura da escravidão se reflete até hoje no Brasil. Essa peça, na realidade, foi feita para o Tomie Ontake, para a exposição *Osso: exposição-apelo ao amplo direito de defesa de Rafael Braga*. A questão do Rafael Braga me chamava muito a atenção, era o único preso das chamadas jornadas de junho de 2013. Uma pessoa presa com Pinho Sol, e, na realidade, o que está acontecendo ali é uma permanência das estruturas! É você pensar o corpo negro como descartável, como aquele que é possível de punição. Porque na realidade não tem nenhuma única prova consistente. Então é uma permanência direta das estruturas da escravidão **(Falou de forma muito enfática! – destaque da autora da tese)** Então, aqui, eu vou colocar **(Está explicando a des-montagem – destaque da autora da tese)** uma fotografia científica onde esse homem aparece: frente, costas e perfil. É uma fotografia da expedição Thayer do Louis Agassiz. Esses dois crânios, que são crânios que remetem ao racismo científico, à craniometria, que pretendia traçar a inteligência, o caráter das pessoas através da análise do crânio. E aparece também duas imagens de uma planta do Brookes, que é uma planta de um navio negreiro (inglês), um navio que transportava escravizados onde percebemos que não há um espaço livre, o único espaço livre para essas pessoas era ficarem amontoadas como carne, para que tivesse o máximo de rendimento dentro desse empreendimento escravista. E embaixo, esse azulejo de caça, que para mim é uma imagem muito violenta, esses cães avançando nesse animal que eu não sei se é um urso, uma capivara ou o que é. Para mim, é uma imagem muito violenta e mostra toda essa violência para mim. Lembrando que nós somos colonização portuguesa e essa sutura que vai juntando essas partes diferentes do trabalho, essa sutura muito mal feita, essa sutura que é amostra que é o que deveria estar escondido, eu gosto de pensar que eu trago para frente aquilo que deveria estar no verso, que deveria estar escondido. Eu coloco de maneira muito evidente na frente, discutindo mesmo essa questão: O Brasil varreu algumas questões para debaixo do tapete e já passou da hora da gente tirar isso de lá, e discutir francamente! Porque nós somos resultado disso, nós somos resultado... É uma sociedade violenta, é uma sociedade que não reconhece os direitos dos diferentes. É uma sociedade racista, classista e isso é resultado direto da escravidão. É a permanência dessas estruturas que são sim, fundantes do país [...]. (ROSANA PAULINO, 2019).

Nesse texto, em sua poética e pelo ato de participar da mostra *Osso: exposição - apelo ao amplo direito de defesa de Rafael Braga*, sinto também o que chamo de sua potência negra enunciativa, como epistemologia negra.

Quando Rosana, fala de como ela pensou a criação de sua peça, dos motivos que a levaram a criar essa peça, dos conhecimentos, das relações estabelecidas,

65. Cf: Rosana Paulino. *Permanência das estruturas*. 2019 Disponível em: <https://soundcloud.com/maspmuseu/masp10810-rosana-paulino>. Acesso 17 jan. 2020.

de qual contranarrativa estaria sendo contada, do diacronismo da feitura da sua peça, juntando o século XIX e o século XX, de qual temática se liga a uma história

outra que nos remete às “estruturas fundantes do país”, ela se coloca a partir do seu sentir, de expor uma ferida colonial ainda não cicatrizada, que é o racismo e a classe, como uma permanência das estruturas de relações de subalternidade e que, portanto, colocam no presente a colonialidade como um enunciado a partir de si. Como mulher negra, periférica e uma intelectual negra que enfrenta e habita, com a sua peça, como extensão do seu corpo o Tomie Ohtake e os não-espacos e dizeres de uma estrutura que aniquila e perpetua lugares, povos e saberes como uma não-presença. É também um rastro que cria um lastro; é um ontem carregado de hoje que não cabe só no espaco expositivo, é uma brecha, uma fissura para criar imagens/presenças/que dizem em forma de des-montagens o que ela divide conosco - uma poética decolonial -, a partir de um lugar de fala e a partir de questões que estão expostas como colonialidades e como um enfrentamento insurgente.

São questões envoltas pela colonialidade como uma contra-narrativa, que remete à um passado e às questões que normalmente não estariam sendo colocadas juntas, já que foram criadas para não serem vistas, as quais só foi possível juntar como suturas, manualidade, tecidos, técnicas das imagens, cores, da textura, tamanho, da frase que sintetiza com (posição) que verbaliza, tira um outro nó da garganta para dizer, em vermelho, porque repleto de sangue, como tem sido produzida uma colonialidade que naturalizada, (in)visibiliza às camadas que silenciam e apagam uma história e uma memória ancestral, a qual se estende até o presente como farsa, e que, por isso, não está preocupada com o belo como algo a ser contemplado, mas que rasga a parede como metáfora, com dizeres que precisam de suportes outros, criadas pelo seu pensar e pelo seu fazer como uma estética decolonial.

Essa peça é uma des-montagem em formato de uma prancha em tecido, com imagens estampadas a partir das técnicas de impressão para as imagens e para as palavras, que Rosana criou para compor a sua estética decolonial. É um dos fios de colonialidade que Rosana puxa desde suas primeiras peças, que foram o *Instantâneo I* e o *II*, em 1994, momento em que as discussões sobre raça e racismo ainda eram muito incipientes, pois, de acordo com Skidmore (2001, p. 168) “[...] Numa palavra, o sistema brasileiro ainda não acredita que o Brasil tenha um problema racial”. Aliás, saber que sociólogos como Florestan Fernandes e Fernando Henrique Cardoso acreditavam que as desigualdades no Brasil eram só uma questão de classe...

Mas, contrariando esses saberes brancos, a partir da série Assentamento, que se desdobra nas peças Adão e Eva no Paraíso brasileiro, Filhas de Eva, Paraíso Tropical, Atlântico Vermelho, A permanência das estruturas, para ficarmos em 2017, visto que Rosana, a cada nova exposição, constrói outras poéticas, as quais amplia seu atlas NegrA/Atlântico. Rosana Paulino pensa como a invenção da raça, apoiada pela ciência, se traduz em um imaginário de Brasil construído como primitivo, exótico e inferior, que lhe confere um título de “paraíso tropical” ou de um “laboratório racial”, que se edi-

fica numa história oficial que é, ainda hoje, a versão mais aceita e vivenciada cotidianamente por corpos coloniais de negras e de negros, que, na pele, sentem a colonialidade continuamente reeditada em cada esquina do Brasil.

Ela inverte a lógica de como tem sido legitimada uma história oficial branca civilizadora contada a partir do mito fundador eurocentrado, Pedro Álvares Cabral, a qual relega as populações negras espaços de subalternidade, como uma raça incivilizada e hierarquizada como inferior. É pela presença branca, como um saber uno e universalizado, que o projeto colonial começa a ser estruturado em torno da questão racial como apagamento da cultura e da história da ancestralidade negra. É pelos opressores, que os racializaram, que a história oficial é inventada; em cujas aulas de História, as populações negras ainda aprendem nomes e fatos de seus opressores como parte da colonialidade do poder, do saber e do ser, e se vêem colonizados por uma história imagem/ausência.

Rosana, com suas poéticas, quebra essa lógica e descoloniza a história oficial com imagens/presença negra na fundação do que é o Brasil. E reafirma que essa (não)presença, que se traduz hoje em violência e perda, separa a história como um princípio de: (não)humano, (não)verdade, (não)história, (não)presença, (não)cultura, (não)lugar, com sendo de brancos ou de corpo racializados, como uma permanente separação, evidenciando que,

“[...] no início da empresa colonial encontrava-se o princípio da separação. Em larga medida, colonizar consistia num permanentemente trabalho de separação- de um lado o meu corpo vivo, do outro, todos os corpos-coisas que o envolvem; de um lado, a minha carne de homem, pela qual todas as outras carnes, viandas existem para mim, de um lado, eu, por excelência tecido e ponto zero do mundo; do outro, os outros[...]. (MBEMBE, 2017a, p.78).

Seu atlas *negra/atlântico* nos remetem às estruturas de dominação e às relações que se estabelecem entre colonizadores e colonizados, como demarcadores de exclusão e des-humanização inerentes ao projeto colonizador brasileiro, que tem na colonialidade do poder, do saber e do ser seu aporte. É assim que também sinto suas des/montagens, como que compo um mesmo cenário com verdades outras, em que as peças de Rosana vão formando uma sociedade na qual lugares, sujeitos, saberes, trabalho, lucros, relações assimétricas de poder e silenciamentos foram ganhando contornos pela costura colonial.

Suturas que tentam costurar esses fragmentos supostamente desconectados e díspares como um dentro e um fora de sujeitos, de lugares e de saberes. A agulha passa o pano como um gesto violento, como se cada movimento que a agulha fizesse ao tentar suturar os retalhos/restos expusessem uma dor. Como se, costurados ao avesso, com linha preta reluzente e em alto relevo, demarcassem “territórios de pertencimentos e desumanidades” (RODRIGUES, OLIVEIRA, 2019, p. 8); e o pano feito pele sobre

a qual as suturas, sem anestesia, ultrapassam os cortes viscerais para além dos corpos, tornando visível o “[...] tecido social brasileiro, amassado, roto marcado pelo colonialismo.” (RODRIGUES, OLIVEIRA, 2019, p. 9).

Esse dentro e fora, de um lado e de outro, um estar “deste lado da linha”, como dentro e europeu, e um não estar “do outro lado da linha”, como fora e africano, com linhas que separam dois universos coloniais distintos, representam as linhas que sustentam o pensamento abissal de que fala Boaventura de Sousa Santos (2007) ao se referir ao pensamento moderno ocidental, o qual produz e radicaliza essas distinções. As poéticas de Rosana Paulino são acentuadas pelas linhas fortemente demarcadas como suturas (mesmo que na prática essas linhas sejam invisíveis), cuja ideia é a de que o outro lado “[...] desaparece como realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente.” (SOUSA SANTOS, 2007, p. 71). Não conta como vida, como experiências, como sujeitos, como saberes, como território, como história.

Boaventura Sousa Santos (2007) nos diz que a primeira linha abissal global moderna pode ser pensada como o Tratado de Tordesilhas. É sabido que foi a partir dessa linha imaginária que o projeto colonial português começou a ser delineado, tendo como símbolos as caravelas, a travessia do Atlântico e os corpos africanos, tais quais aparecem nas des-montagens. As linhas, como presença portuguesa, nos remetem a uma cartografia abissal colonial.

E, como parte dessa cartografia, temos a invenção de uma história para o Brasil, contada a partir da criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a partir do que a colonialidade do saber começa a ganhar contornos,

Criado logo após a independência política do país (1839), o estabelecimento carioca cumpria o papel que lhe fora reservado, assim como os demais institutos históricos: construir uma história da nação, recriar um passado, solidificar mitos de fundações, ordenar fatos buscando homogeneidades em personagens e eventos até então dispersos. (SCHWARCZ, 1993, p.99).

O IHGB constituiu-se como um espaço de poder e de branquitude masculina, que visava controlar a memória nacional, posto que selecionava e guardava documentos, fatos, nomes, memórias, materialidades que construiriam uma história nacional. Era preciso, no pós-independência, criar uma unidade territorial, e a história seria um componente de unificação em torno de um passado comum que se consolidaria como a memória nacional.

Outros institutos também foram criados em diferentes regiões. Mas o do Rio de Janeiro se destacaria por ser pioneiro e ficar na capital, colocando-se como um estabelecimento pseudo-científico, e que, portanto, reproduziria um discurso aparelhado com o do Imperador. Seria seguido como um exemplo pelos institutos que se regionalizavam. Homens distintos e bem-relacionados comporiam o corpo de funcionários, que era muito fiel a D. Pedro II. A história construída enalteceu e exaltou a glória da

Pátria, além de se projetar como um espaço destinado à ciência, legitimando verdades que construíram uma história e um imaginário colonial. Assim sendo, os saberes eurocentrados que dali saíssem não poderiam ser questionados, porque, verdade ancorada na ciência. Um misto de exaltação e de verdade inquestionada, uma vez que era produzida pelos homens da ciência que vislumbravam para o Brasil caminhos de civilidade, sinônimo de branquitude. Assim,

Fazer a história da pátria era antes de tudo um exercício de exaltação. essa lógica comemorativa do instituto se efetivou não só mediante os textos produzidos e publicados na revista, como por uma prática efetiva de produção de monumentos, medalhas, hinos, lemas, símbolos e uniformes próprios ao estabelecimento. Lembrar para comemorar, documentar para festar. (SCHWARCZ, 1993, p. 104.).

A partir de uma revista, o IHGB começou a escrever e a registrar pequenas bibliografias, como forma específica de fazer história, com nome e sobrenome de personagens da elite agrária brasileira. Ainda, de grandes vultos, como Pedro Álvares Cabral, Dom Pedro I e Dom Pedro II, José de Bonifácio, Marquês de Pombal, Visconde de Mauá, entre outros. Vale ressaltar, contudo, que foi por meio de Francisco Adolfo Warnhagem, Visconde de Porto Alegre, quando responsável pelo Instituto (1851), que essas biografias foram organizadas, tendo sido ele, por muitos, considerado o primeiro historiador do Brasil.

A revista do IHGB incorporou as disciplinas de Antropologia e de Etnologia para pensar um projeto de centralização nacional - a questão dos negros e dos indígenas passou a ser debatida. Importante colocar que, quanto à população negra, a visão evolucionista e determinista era de que se tratava de um grupo de incivilizados, ou como um estado mais baixo da civilização humana. (SCHWARCZ, 1993). Quanto à população indígena, era representada como símbolo da identidade nacional, ou seja, indígenas e negros foram pensados a partir de uma norma de civilização aceita que era a branca europeia.

Como o objetivo do IHGB era escrever a história oficial do Brasil, foi realizado um concurso em 1884, vencido por Karl Friedrich Philipp Von Martius, naturalista alemão e sócio do Instituto, cuja tese se centrava na especificidade da trajetória do Brasil como um país tropical, isto é, a história fundadora do Brasil foi escrita por um europeu. Havia de caber nessa história as três raças que foram inclusas de maneira hierárquica: brancos como civilizadores, índios que deveriam evoluir rumo à civilização e, aos negros, restava-lhes o papel de detração, pois foram entendidos como "[...] fator de impedimento ao progresso da nação." (SCHWARCZ, 1993, p. 112). Nessa historiografia, os índios foram romantizados e reconsiderados, porque, nas palavras de Gonçalves Dias, eram "capazes de civilização", mas os negros permaneciam como uma raça que não era capaz de se adaptar, de forma tal que se tornaram um problema para um país que

se queria branco. Quanto ao conteúdo, essa historiografia privilegiava questões políticas, sendo o descobrimento como acontecimento europeu, o que garantiria pensar e inventar o Brasil como algo externo e, portanto, legitimando saberes eurocentrados, que colonizaram a história brasileira como branca, europeia, masculina, cristã, factual e heróica enaltecida de civilidade. Num período posterior, Silvio Romero propôs a miscigenação como uma saída para colocar índios e negros nessa história que deveria ser forjada como branca.

Entretanto, no início do século XX, retoma-se a ideia de Von Martius, de que a nação brasileira é constituída a partir da presença das três raças, embora novamente à população negra “[...] restava a imagem de falta absoluta” (SCHWARCZ, 1993, p. 116), sendo recolocada como fator de atraso à civilização. Esse período coincide com as teorias do branqueamento, cujo propósito era o de, obviamente, embranquecer a raça, com uma eugenia ao avesso pela relações inter-raciais como projeto civilizador. E, que, em 1920, foi substituída pela Democracia Racial, de Gilberto Freire, que dissolveu porque naturalizou a questão racial a partir do conceito de povo miscigenado como projeto de estado que escamoteava a raça e se colocava como uma política de manutenção de privilégios brancos e de controle de terra, de riquezas, de corpos, de direitos, de saberes. Tão imaginário povoa ainda o Brasil que é acionado para naturalizar coisas como o que ocorrera com o Rafael Braga ( não ter sido por uma questão racial e desrespeito aos direitos humanos).

Na Permanência das estruturas, todos os elementos que a compõem nos remetem ao projeto colonial como um apagamento da história ancestral negra. E ao mesmo tempo, remontam os sistemas de opressões, os quais fundamentam e operacionalizam processos de subalternização de corpos coloniais. Além disso, discutem com uma narrativa oficial celebratória do Brasil, porque “[...] tem sangue retinto pisado atrás do herói emoldurado, mulheres, tamoiós, “mulatos” eu quero um país que não está no retrato.[...] A história que a história não conta, o avesso do mesmo lugar na luta que a gente se encontra [...] Brasil o teu nome é Dandara e a tua cara é de Cariri[...].”<sup>66</sup>

Aquilo que não está no retrato começa com um navio negreiro como presença fundante, pois é com ele que se inicia uma história de exploração e um despir-se de e reassentar-se no outro lado do Atlântico, com sua história feito corpo, de confronto e de re-existência. Com base na presença branca supostamente colonizadora, é possível pensar a peça inteira; entanto, no azulejo é perceptível toda a ferocidade e a violência que representou a mão e o poder das elites coloniais que, de alguma forma, me fez lembrar dos estupros cometidos e banalizados como algo que, tal quais nos azulejos, se transforma em “ornamento” cruel, ou seja, é uma violência inerente à presença branca colonizadora, portanto, é

.....  
: 66. Cf.: Clipe oficial da Mangureira 2019. Disponível  
: em:  
: <https://www.youtube.com/watch?v=JMSBisBYhOE>

uma presença/ausência, mas compõem o quadro colonial racializado. Se pensarmos no homem negro que tem seu corpo separado numa perspectiva eurocentrada, é como se razão e emoção não fizessem parte desse corpo, porque não é humano e incivilizado, e, na engrenagem colonial, de corpo inteiro ou como uma parte, ou, ainda, ao ser transformado em um corpo colonial, nunca será inteiro, porque há sempre uma falta e uma ausência que o interliga num aqui e num lá, como uma identidade em trânsito deslocada, rasgada ao meio.

Por linhas vermelhas reais e imaginárias brotam do azulejo português encharcado de sangue negro. O azulejo, que não é qualquer um, mas um azulejo português, que rouba a cena. É central. É dominador e é, inclusive, uma mercadoria comercial portuguesa. E se configura como uma herança das relações assimétricas de poder quando nas relações econômicas é, talvez, tão ou mais mercadoria (por ser europeu) que os corpos racializados arrancados das Áfricas, que estão por essas linhas de poder deslocados, colocados ali à força, borrados, apagados, fraturados e desumanizados. Estão ali, mas ficam de fora. Não participam; são pedaços que não contam na história, aliás, atrapalham por não serem civilizados. São anônimos e silenciados, não pensam, são transformados tal quais os azulejos em objetos lucrativos transportados para o Brasil quando da chegada das caravelas portuguesas e dos tumbeiros. O homem negro, costurado nesse avesso, é o Adão, do paraíso brasileiro; ele, a Eva e as filhas de Eva. E como paraíso tropical assentam uma cultura e uma história que a história não conta. Adão, Eva e as filhas de Eva são a própria ancestralidade como imagem/presença.

Adão é também uma imagem/ausência quando transformado pela Expedição *Thayler* em um experimento para comprovar a superioridade racial branca. Quando cientistas do século XIX fizeram do Brasil um laboratório racial, eles foram duplamente violentados e objetificados, e já lidos como inferiores e incivilizados, uma vez que aparecem perfilados em imagens de nu frontal, lateral e costas, como uma tecnologia, que, posteriormente, faria parte de um ramo da criminologia, como imagens forenses que, não por um acaso, seriam e ainda são mecanismos de criminalização de corpos negros. Mesmo que essa série produzida por Sthal, sob encomenda de Agassiz, tenha sido considerada, pela Suíça, somente em 1997, como sendo portadora de uma ideologia racista, e que a coleção tenha ficado restrita a um museu, ainda continuou sendo um modelo de objetificação e de subalternização de corpos negros. Quanto à ideia de paraíso tropical, ela se liga aos retratos do Brasil que foram construídos por cientistas estrangeiros - majoritariamente europeus -, como uma crença de que o homem é determinado pelo lugar em que habita e pelo clima existente. Assim, “[a]o lado das teorias de determinismo climático, o pensamento europeu do século XIX concedeu grande importância a outro tipo de determinismo, o determinismo racial”. (MAIO, 2010, p. 28). Isto posto, as doutrinas raciais foram inventadas como ciência branca ancoradas, no mínimo, em três pressupostos, de acordo com Maio (2010):

- 1- Os homens se diferenciam por grupos, que formam a raça com determinadas características: físicas, psicológicas e culturais;
- 2- O predomínio do grupo sobre o indivíduo, tendo, portanto, seu comportamento determinado pela raça;
- 3- A ideia de que esses grupos, transformados em raça, não são apenas diferentes, mas desiguais.

Essas explicações deterministas, climáticas e raciais também sentidas nas poéticas de Rosana, hierarquizaram diferenças humanas.

Assim,

Com base em determinados princípios extraídos da história das sociedades européias, os pensadores racialistas estabeleciam uma hierarquia entre as 'raças' que tornava aceitável, e até mesmo necessária, a dominação de certos povos sobre outros. E, como já vimos, é aí, quando as doutrinas racialistas servem de fundamento a comportamentos, que reencontramos o racismo. (MAIO, 2010, p. 29).

A ideia de raça se ligava, nesse contexto brasileiro, a uma ideia de natureza, como ressaltava Buckle, ao afirmar que a natureza no Brasil era tão exuberante que “produzia homens apáticos e mentalmente prejudicados”, os quais não poderiam avançar sem a ajuda da Europa. Ou Gobineau, que defendia que o Brasil era fortemente marcado por um determinismo climático-racial que deveria ser investigado, o que nos lembra que o Brasil foi retratado/inventado por lentes europeias a partir de três chaves de leitura: a geografia, a raça/evolução e a miscigenação – que era vista como algo que contrariava a ideia de nação civilizada pura, superior e evoluída - contribuía para degenerar a raça branca (MAIO, 2010).

Foi assim que Adão, Eva e suas filhas foram vistos como parte do paraíso brasileiro, misturados à paisagem como “coisas” que também deveriam ser exploradas. Se olharmos as três imagens do Adão na permanência das estruturas, fotografadas por Sthal nas posições lado, costa e frente, a que retrata o lado da frente é um vazio, como ausência, como um se sentir ainda expropriado de sua humanidade, de sua dignidade, mas é também um buraco, como lacuna da sua não-presença na história do Brasil; portanto, uma imagem/ausência.

Os crânios pensam o enquadramento racial que fazia de seus corpos um experimento para suprir uma pseudociência, e que pode ser pensada ainda como a síntese do projeto colonial como desumanização total. Ou ainda nos lembram que,

[...]o processo de transformação das pessoas de origem africana em “negros”, isto é, em corpo de exploração e em sujeito de raça, obedece, em vários aspectos, a uma tripla lógica de ossificar, envenenar e calcificar. O negro não é apenas o protótipo do sujeito envenenado e carbonizado. É aquele cuja vida é feita de restos calcinados. (MBEMBE, 2017, p.78).

Os crânios, como corpos racializados e carbonizados por tudo o que foi o projeto colonial, esquecidos a um palmo da terra, para além de presentificar o extermínio dessa população, que ultrapassa o projeto colonial, para além de, também, se ligar à ideia de classificação dos povos, trazem na sua presença/ausência a ancestralidade negra que, com saberes outros, fertilizou (como duplo sentido de morte e de vida) uma cultura que construiu o Brasil.

Pretos novos era o nome que recebiam os escravizados recém chegados ao Brasil que ainda não tinham sido “amansados”. Sabe-se que mais de 10 milhões de africanos escravizados espalharam-se pelas “Américas” e que destes, aproximadamente 6 milhões permaneceram no Brasil como braços e pés na lavoura cafeeira, na mineração e nas plantações de café. Na travessia do Atlântico no tumbeiro, no compartimento inferior eram presos pelos tornozelos de dois a dois se fossem homens e presas pelo pescoço de duas a duas se fossem mulheres. Todos deitados, homens, mulheres, crianças e idosos que juntos “ participavam do mesmo sofrimento.” Os sepultamentos de corpos africanos escravizados no Rio de Janeiro que sucumbiram a travessia, remonta ao século XVII. Sendo um testemunho histórico do maior mercado de escravizados entre os séculos XVII e XIX (ANJOS; PEREIRA, 2017). Assim.

Preservar a memória dos nossos antepassados sepultados no cemitério dos pretos novos é um dever de todo cidadão, já que o sangue derramado nesta terra contribuiu em grande maioria para a formação da nação brasileira. Sem este sangue derramado a semente da liberdade conquistada jamais poderia germinar. Muito ainda deve ser feito para combater o preconceito racial, a intolerância religiosa e a desigualdade social para que possamos viver de fato uma pátria livre. (ANJOS; PEREIRA, 2017, p.6).

Os ossos, tornam-se a presentificação de resistência, de assentamento da memória de ancestralidade dessa cultura negra diaspórica que o projeto colonial não conseguiu embranquecer. Quiseram invisibilizar, explorar e desumanizar, mas o que se viu foi a resistência, a luta, a consolidação e a fertilização dessa cultura brasileira como presença negra.

Neste sentido, penso e sinto as caveiras como a fecundidade e o enraizamento simbólico e cultural negro; o chão em que pisamos está repleto de sangue e de vida como um refazimento, como possibilidade de pensar mundos pluritópicos possíveis ou, ainda, como “[...] memória permanente de um corpo desmembrado em mil pedaços [...]” (MBEMBE, 2017a, p. 132-133). Também as caveiras pensam o extermínio, o qual se liga nessa poética como ao caso do Rafael; não só as caveiras, mas a prancha toda, porque Rosana foi bem pontual: é “a permanência direta das estruturas da escravidão”. O tecido, como suporte da poética, é um tecido-corpo colonial, desencontrado e atravessado por uma sutura profunda, pois ainda é no corpo negro racializado que se aloja uma estrutura desigual e violenta, que o quer

subalternizado. E, a sutura, como uma totalidade feita projeto colonial. Entretanto, nas suturas há duas questões que quero ressaltar. Elas são artificiais, porque a raça é artificial, e, então, como parte de um projeto de descolonização, essa prancha, como uma contra-narrativa insurgente, e, o avesso do que é branco e eurocentrado, é desafiado. E, ao mesmo tempo, os fios soltos, que são os des-garra-mentos com espaços não colonizados, como brechas de epistemologias negras, como a da Rosana, que habitam a fronteira como pensamento insurgente porque é decolonial. A prancha é uma insubmissão da Rosana. A prancha é a Rosana para além dos basti-dores.

Rafael Braga foi condenado a quatro anos e oito meses de prisão por porte de explosivos durante as manifestações de 2013. Os materiais considerados explosivos, porém, resumiam-se a um pote de desinfetante (Pinho Sol) e outro de água sanitária. Segundo ele, sequer participou dos protestos, tendo sido o único preso.<sup>67</sup>



Imagem 50 - Rafael Braga e Sérgio Orlandini Sirotsky. Fonte: Pragmatismo Político. Disponível em: <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2017/08/rafael-braga-estaria-livre-sirotsky.html>

67. D'ANGELO, Helô. Caso Rafael Braga é tema de exposição no Instituto Tomie Ohtake. **Revista Cult.** Jun.2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/caso-rafael-braga-no-tomie-ohtake/> Acesso em 23 de jun. 2019.



Imagem 51 - Composição proposta pela autora. A Permanência das Estruturas, de Rosana Paulino com fotos do caso de Rafael Braga, retiradas da internet.

O que sentimos como a prancha, na qual o Rafael é estampado, o que mudou? É uma metáfora que presentifica a colonialidade. É ainda um corpo racializado periférico e subalternizado que ressoa a permanência no mundo moderno/colonial racializado. Ele é uma imagem/ausência. Quantos Rafaelis existem no Brasil como corpos coloniais? Quantos são etiquetados e (não)vistos como uma raça inferior? Quantos são periféricos? Será que é a periferia hoje um Habitat que produz in-civilizados? Mas de que civilização se fala? Aquela que, ao criar a fórmula de "colonização igual coisificação", oferece "[...] sociedades esvaziadas delas mesmos, de culturas pisoteadas, de instituições minadas, de terras confiscadas, de religiões assassinadas, de magnificências artísticas aniquiladas, de extraordinárias possibilidades supridas." (CÉSAIRE, 2010 p. 32)? Esta Europa? Para continuar obje(tificad)o? Para que a branquitude como privilégio se mantenha por estruturas

inalteradas? É como se o discurso racista do Nina Rodrigues ainda reverbera(sse)

Os negros africanos são o que são: nem melhores nem piores que os brancos: simplesmente eles pertencem a uma outra fase do desenvolvimento intelectual e moral. Essas populações infantis não puderam chegar a uma mentalidade muito adiantada e para esta lentidão de evolução tem havido causas complexas. Entre essas causas, umas podem ser procuradas na organização mesma das raças negríticas, as outras podem sê-lo na natureza do *habitat* onde essas raças estão confinadas. Entretanto, o que se pode garantir com experiência adquirida, é que pretender impor a um povo negro a civilização européia é uma pura aberração (RODRIGUES, 1957, p.114).

O que para Nina era tido como uma aberração, para os povos negros da Diáspora é um re-existir, como insurgência e insubordinação. Com uma história feito corpo. Como corpo-território que é fluido que, ao se carregar, não se perde, se reinventa como refazimento e não se prende, mesmo que etiquetas de colonialidade, como grampos, o queiram num varal de iniquidade, ele não fica ali.

Há uma coisa que se difere de hoje, trazida na imagem de Rafael - é que os negros têm nome, mesmo que nomes recebidos por uma herança colonial, tal quais as algemas em seus pulsos. Aliás, o que são aquelas algemas nos punhos do Rafael Braga? A reafirmação de uma natureza criminosa e violenta? Um corpo que, para ser servil, precisa ser controlado? Que opressões ou traços de colonialidade estão como camadas ali representadas nesta imagem/ausência? Lembrando que uma das possibilidades, à época, para sua soltura, era que voltasse a estudar e trabalhasse; algo como a criminalização de corpos negros periféricos ou uma outra lei de vadiagem? Mas quem, ao longo dos séculos, trabalhou mesmo no Brasil? Como a imagem de Rafael é pensada? Algo como,

Tendo como marco inicial a Criminologia crítica periférica e seu acúmulo construído até então, alertamos que em nossa marginalidade, nossa natureza colonizada norteou um disciplinamento manipulado pela violência física, instrumentalizado por infindáveis meios, em especial, como demonstração de força e propriedade absoluta do "sinhô" sobre o corpo negro inerte, que projeta(va) também o medo através do "mal exemplo". Um hábito corriqueiro que atravessou séculos impulsionando o genocídio através do racismo, nosso pilar estrutural principal que, por tal razão, orienta a criminalização e a morte negra que tangencia toda nossa história, continuamente (re)legitimado e construído pela dialética político-sociológica com objetivos bem definidos pela relação objetificador x objet(i)ficad)o. (GÓES, 2017, p.54).

Ou o genocídio negro, algo como a necropolítica, coloca na ponta da mira quais corpos são matáveis. Políticas da morte, como necropoderes, que criam mundos-de-morte e os naturalizam como locais de silêncio e de terror específico, foram inventadas nos processos de conformação colonial e recolocadas como traçados de colonialidade no presente, como o exposto acima. E é preciso, hoje, compreender que "Democracia, plantação e império colonial fazem objetivamente parte de uma

mesma matriz histórica. Este fato originário e estruturante é central a qualquer compreensão histórica da violência da ordem mundial contemporânea." (MBEMBE, 2017a, p. 43).

Mbembe conceitua a necropolítica como uma maquinaria de fabricar a morte para além dos estados-nacionais constituídos. E a considera como produção de sentido que organiza o mundo colonial como modernidade, a qual é constituída pelos mundos da morte, e que "[...]em larga medida o racismo é o motor do princípio necropolítico, enquanto este é o epíteto da destruição organizada, o nome de uma economia sacrificial [...]" (MBEMBE, 2017a, p. 65), que reduz o valor da vida e cria uma banalização/hábito da morte. Neste sentido,

o poder necropolítico opera por um gênero de reversão entre vida e morte, como se a vida não fosse o médium da morte. Procura sempre abolir a distinção entre os meios e os fins. Daí a sua indiferença aos sinais objetivos de crueldade. Aos seus olhos, o crime é parte fundamental da revelação, e a morte de seus inimigos, em princípio não possui qualquer simbolismo. Este tipo de morte nada tem de trágico e, por isso, o poder necropolítico pode multiplicá-lo infinitamente, quer em pequenas doses (o mundo celular e molecular), quer por surtos espasmódicos – a estratégia dos pequenos massacres do dia-a-dia, segundo uma implacável lógica de separação, de estrangulamento de vivissecação, como se pode ver em todos os teatros contemporâneos do terror e do contraterror. (MBEMBE, 2017a, p. 65).

Mortes e massacres são traduzidos em sangue, constantemente derramado, e algo tão banal em terras brasileiras, com Mariele, Claudia, para citar dois corpos femininos negros que se foram pelo poder necropolítico. E outras mortes simbólicas e reais continuam a ser produzidas, as quais se estendem na precariedade de tudo o que o centro desse poder representa - uma perda, inclusive, dos Direitos Humanos ou Direitos de Defesa, como o que aconteceu com Rafael Braga, com a criminalização do seu corpo negro, como na canção Boca do Lobo (2018), do intelectual insurgente, rapper, professor e ator negro brasileiro Criolo, que diz: "Aonde a pele preta possa incomodar, Um litro de Pinho Sol pra um preto rodar, Pegar tuberculose na cadeia faz chorar, Aqui a lei dá exemplo: mais um preto pra matar." A necropolítica, implica em um "ter" que, como corpos coloniais, nesse "paraíso tropical" e "racial",

[...] experimentar uma condição permanente de "viver na dor": estruturas fortificadas, postos militares e bloqueios de estradas em todo lugar; construções que trazem à tona memórias dolorosas de humilhação, interrogatórios e espancamentos; toques de recolher que aprisionam centenas de milhares de pessoas em suas casas apertadas todas as noites do anoitecer ao amanhecer; soldados patrulhando as ruas escuras, assustados pelas próprias sombras; crianças cegadas por balas de borracha; pais humilhados e espancados na frente de suas famílias [...]. (MBEMBE, 2018, p. 68-69).

Emicida, outro rapper e intelectual negro brasileiro, como um corpo colonial insurgente, como uma postura política, diz e sente com a música/necropolítica “Boa Esperança” - como foi batizado um navio negreiro no livro Rainha Ginga, do escritor angolano José Eduardo Agualusa<sup>68</sup>. O que é “viver em dor”, cotidianamente, pela permanência de se sentir subalternizado por uma estrutura racista, que é uma herança colonial presente nas relações sociais cotidianas, que cria e (rei)nveta cenários de morte. Ao mesmo tempo que a música é uma resposta à necropolítica que extermina o povo negro (PITA, 2019) - comentada por Emicida em um minidocumentário -, ela dialoga com a realidade brasileira, que se interliga com o contexto vivido por Rafael Braga e costura a permanência da estrutura de Rosana Paulino: “Acho que tem uma parada muito louca que o Brasil precisa discutir, que é: uma é a escravidão e outra é o modus operandi da escravidão, que tá presente até o dia de hoje na realidade brasileira.” E continua, “[...] desse caldo, a gente coloca o tempero racial, porque a gente tá realmente num país que é racialmente dividido”. (EMICIDA apud PITA, 2019, p.105).

Na música-poema-denúncia de Emicida Boa Esperança (2015), sentimos colonialidade e necropolítica feito pedaços da cotidiano negro no Brasil.

68. “Já no nome da obra há a ironia como marca: “boa esperança”, que é referência a um navio negreiro do livro A Rainha Ginga, de José Eduardo Agualusa. A infâmia da ironia presente nos nomes desses navios não é ficção: consultando o Banco de Dados do Tráfico Transatlântico de Escravos, há nomes como Bom Caminho, Bonfim, Flor do Mar e Feliz Dias, uma amostra da violência simbolizada no batismo desses navios de rapto e de morte.” (MBEMBE, 2019, p.107).



# EMICIDA

Imagem 52 - Álbum *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...* (2015) de Emicida. Fonte: site Letras. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/emicida/discografia/sobre-criancas-quadris-pesadelos-e-licoes-de-casa-2015/>

Por mais que você corra, irmão  
Pra sua guerra vão nem se lixar  
Esse é o xis da questão  
**JÁ VIU ELES CHORAR PELA COR DO ORIXÁ?**  
**E OS CAMBURÃO O QUE SÃO?**  
**NEGREIROS A RETRAFICAR**  
**FAVELA AINDA É SENZALA, JÃO!**  
Bomba relógio prestes a estourar **O TEMPERO DO MAR FOI LÁGRIMA DE**  
**P R E T O**  
**PAPO RETO COMO ESQUELETOS DE OUTRO DIALETO**  
**SÓ DESAFETO, VIDA DE INSETO, IMUNDO**  
**INDENIZAÇÃO? FAMA DE VAGABUNDO**  
**NAÇÃO SEM TETO ANGOLA, Keto, Congo, Soweto**  
A cor de Eto'o, maioria nos gueto

Monstro sequestro, capta-três, rapta  
Violência se adapta, um dia ela volta pu cêis  
Tipo campos de concentração, prantos em vão  
**QUIS VIDA DIGNA, ESTIGMA, INDIGNAÇÃO**  
O trabalho liberta (ou não)  
Com essa frase quase que os nazi, varre os Judeu, extinção  
Depressão no convés  
**HÁ QUANTO TEMPO NÓIZ SE FODE E TEM QUE RIR DEPOIS**  
Pique Jack-ass, mistério tipo lago Ness  
Sério és, **TEMA DA FACULDADE EM QUE NÃO PODE POR OS PÉS**  
**VOCÊS** sabem, eu sei  
Que até Bin Laden é made in USA  
Tempo doido onde a KKK, veste Obey (é quente memo)  
Pode olhar num falei? **AÊ, NESSA EQUAÇÃO, CHATA, POLÍCIA MATA,**  
**P L O W !**



Dores sentidas como feridas coloniais. Um estar diante de si como uma morte eminente. Mas como re-existência de vida. De um querer “discutir o que me formou, eu quero discutir o genocídio da juventude negra” (ROSANA PAULINO, 2018). De pensar a vida e a morte. De não se calar. De se posicionar. De enfrentar. De reverte como epistemologia negra a partir das experiências de colonialidade e de necropolíticas cotidianas, o que me permite também pensar a estética decolonial de Rosana Paulino potencializada no presente, como uma contra-história/necropolítica que se desprende de molduras coloniais como uma epistemologia negra, sentida como uma contra-história, feito corpo que carrega memórias ancestrais negras e as espalha para fecundar a história brasileira como presença negra e não como uma representação. São deslocadas do lugar colonial a elas determinado, como “força de recusa<sup>69</sup>” (MBEMBE, 2017a, p. 185), como contra-histórias, histórias não ditas e que se quer foram admitidas pela humanidade,

O lugar colonial foi uma das mais evidentes expressões modernas desta problemática da humanidade, contra a qual é perpetrado um crime que não é necessariamente reconhecido como tal. Hoje em dia, ainda não é claro para o senso comum que a escravatura dos negros e as atrocidades coloniais fazem parte da memória do mundo; ainda menos que esta memória, porque comum, não é a propriedade apenas dos povos que foram vítimas destes acontecimentos, enquanto formos incapazes de assumir as memórias de Todo o Mundo, será impossível imaginar um mundo verdadeiramente comum e uma humanidade verdadeiramente universal. (MBEMBE, 2017a, p. 167-168).

.....  
:  
:  
: 69. Mbembe, dialogando com o pensamento fanoniano, nos diz que “[...] esta força de recusa constitui o momento primeiro do político e do sujeito, de facto, o sujeito do político- ou o sujeito fanoniano simplesmente-vem ao mundo e a si através deste gesto inaugural, que é a capacidade de dizer não. Recusa a submissão e, antes de mais, uma representação. Pois nestes contextos racistas, “representação” é a mesma coisa que “desfigurar”. A representação está na base de uma vontade de destruir. (MBEMBE, 2017a, p. 185).  
:  
:



Imagem 53 - Rafael Braga.

# DESA-FIOS

Não! Esta não é uma conclusão. Recuso-me a concluir o que ainda permanece incluso, porque as estéticas decoloniais de Rosana, como pontas e suturas do Negra/Atlântica, que são a sua fazedura e o seu refazimento, continuam desmontando o mundo moderno/colonial/interseccionado. Sua estética negra talvez possa dimensionar um pouco sua postura decolonial nesse um quarto de século em que vem descolonizando saberes, visualidades e des-mascara-ndo faces ocultas da colonialidade como feridas coloniais que ainda não foram cicatrizadas em corpos feito histórias no Brasil. Rosana faz de seu gesto um sentir e estar como um pensar que cria des-montagens como imagens/presenças de imagens/ausências. Contradiscursos rizomáticos verticalizados, porque puxa pelas suas costuras tanto quanto rasga e fura camadas de silenciamentos para pensar pelo avesso um Brasil outro, que precisa enxergar o que fez de si com o “delírio”, como pontua Mbembe (2017), que é a invenção da raça.

O seu gesto e a sua postura decolonial se desdobram em fios que vão cotidianamente costurando as feições estruturantes da matriz de dominação racial interseccionada. Como uma mulher branca, teci desa-fios com o pensamento crítico de Rosana, o qual constrói uma epistemologia negra envolta em processos criativos, sentindo-os como estética decolonial e como um campo de enfrentamento racial, político e ético, atravessado pelo feminismo negro e pela colonialidade. Porque é desse lugar que Rosana fala e cria suas poéticas, desmontando imaginários e histórias de um Brasil que se prete(nde)u branco, descolonizando-se como presença negra. Nesse sentido, amplio o entendimento de que não são apenas “mulheres negras” ou “racismo” como imagens/presença o que sinto nas poéticas de Rosana Paulino, mas, sim, a matriz colonial de poder, de saber e de ser, que vem estruturando no presente o tecido social brasileiro como colonialidade, necropolítica e como imagem/presença negra que assentou a cultura brasileira .  
Quantos desa-fios me proporcionou a escrita desta tese!  
Sou agora outra...

Imagem 54 - AS FILHAS DE EVA, detalhe. Série ADÃO E EVA NO PARAÍSO BRASILEIRO. Técnica mista sobre papel azul. 49,5 x 34,5 cm. 2014. Fonte: website da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/tag/assentamento/>



# REFERÊNCIAS

- ACHINTE, Adolfo Albán. Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos In: WALSH, Catherine et al. **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013. Tomo I. (Série Pensamiento Decolonial). p.443-468.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.
- ALVES, Miriam. **Estrelas de Dedo**. São Paulo: Do Autor, 1985.
- AMARAL JUNIOR, José Nabor do. Mulher, negra e artista: a estética crítica de Rosana Paulino. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/geral/rede/indicacao/mulher-negra-e-artista-a-estetica-critica-de-rosana-paulino/>. Acesso em: 10 jun. 2016.
- ANDRADE, Luis Martinez. Entrevista com Ramon Grosfoguel: Hai que tomarse em serio el pensamiento critico de los colonizados em toda su complejidade. **Metapolítica**, La Paz, v.17, n.83,p.38-47,out./dez.,2013. Disponível em:[http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Grosfoguel%20METAPOLITICA\\_831.pdf](http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Grosfoguel%20METAPOLITICA_831.pdf) Acesso em: 10 jan. 2018.
- ANJOS, Ana Maria De La Merced G.G.G.; PEREIRA, Julio Cesar Medeiros da Silva. **A saga dos Pretos Novos**. Governo do Rio de Janeiro, Secretaria de Cultura, Prefeitura do Rio de Janeiro - Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do rio de Janeiro(Cdurp), 9.ed. 2017.
- ANNATERESA FABRIS. Percorrendo veredas: hipóteses sobre a arte brasileira atual **REVISTA USP**, São Paulo, n.40, p. 68-77, dez./fev. 1998-99.
- ANTONACCI, Célia Maria. Rosana Paulino: Enunciações Poéticas de Arte Africana Contemporânea, **Rebento**, São Paulo, n. 6, p. 272-291, maio 2017.
- ANTUNES, Anderson Pereira; MASSARANI, Luisa Medeiros; MOREIRA, Ildeu de Castro. Uma análise da rede de auxiliares na expedição de Louis Agassiz ao Brasil (1865-1866). **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 113-125, jan/jun. 2016. Disponível em <https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/30119> Acesso em: 10 ago. 2018.
- BAIRROS, Luiza. **Nossos feminismos revisitados**. Revista Estudos Feministas/Dossiê Mulheres negras .Rio de Janeiro:IFC/UFRJ,3(2):458. 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16462/15034>. Acesso em: 18 set. 2015.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, ago. 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>. 2013. Acesso em: 10 jan. 2017.

BARRIENDOS, Joaquín. La colonialidad del ver. Hacia um nuevo diálogo visual interepistemico. **Nômadás**, universidade Bogotá, Colombia, n.35. p.13-29, out. 2011. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105122653002.pdf> Acesso em: 23 out. 2018.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; TORRES- MALDONADO, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón(orgs.) **Decolonialidade e pensamento diaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. **Contribuições para Implementação da Lei 10.639/2003**: Proposta de Plano Nacional de Implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana – Lei 10.639/2003. Brasília, 2008. Disponível em: [http://www.acordacultura.org.br/sites/default/files/documentos/contribuicoes\\_para\\_implementacao\\_da\\_lei.pdf](http://www.acordacultura.org.br/sites/default/files/documentos/contribuicoes_para_implementacao_da_lei.pdf) Acesso em: 30 out. 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. **Plano nacional de implementação das diretrizes curriculares nacionais para educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana**. Brasília, 2013. Disponível em: [http://www.crianca.mppr.mp.br/arquivos/File/publi/mec/diretrizes\\_curriculares\\_etnicorraciais\\_\\_mec\\_2013.pdf](http://www.crianca.mppr.mp.br/arquivos/File/publi/mec/diretrizes_curriculares_etnicorraciais__mec_2013.pdf) Acesso em: 30 out. 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**. Brasília, 2004. Disponível em: <http://portal.inep.gov.br/documents/186968/484184/Diretrizes+curriculares+nacional+para+a+educa%C3%A7%C3%A3o+das+rela%C3%A7%C3%B5es+%C3%A9tnico-raciais+e+para+o+ensino+de+hist%C3%B3ria+e+cultura+afro-brasileira+e+africana/f66ce7ca-e0c8-4dbd-8df3-4c2783f06386?version=1.2> Acesso em: 30 out. 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. **Educação anti-racista : caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03**. Brasília, 2005. Disponível em [http://pronacampo.mec.gov.br/images/pdf/bib\\_volume2\\_educacao\\_anti\\_racista\\_caminhos\\_abertos\\_pela\\_lei\\_federal\\_10639\\_2003.pdf](http://pronacampo.mec.gov.br/images/pdf/bib_volume2_educacao_anti_racista_caminhos_abertos_pela_lei_federal_10639_2003.pdf). Acesso em 30 out. 2018

BRASIL. Ministério da Educação. **Educação como exercício de diversidade**. – Brasília : UNESCO, MEC, ANPEd, 2005. Disponível em: [http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_docman&view=download&alias=647-vol7div-pdf&Itemid=30192](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=647-vol7div-pdf&Itemid=30192) Acesso em: 30 out. 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. **Orientações e Ações para Educação das Relações Étnico-Raciais**. Brasília: SECAD, 2006. Disponível em: [http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/orientacoes\\_etnicoraciais.pdf](http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/orientacoes_etnicoraciais.pdf) Acesso em: 30 out. 2018.

CARDOSO, Lourenço. **A branquitude e o branco pesquisador do negro-tema**, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8NuDSEwNmWg>. Acesso em 8 de maio 2015.

CARDOSO, Lourenço. **Retrato do branco racista e anti-racista**. Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/viewFile/1279/1055> , 2010.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em Movimento. **Revista Estudos Avançados**. ano 17, n. 49, p. 117-132, 2003.

Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142003000300008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300008). Acesso em: 15 out. 2017.

CARVALHO, N. dos S., TVARDOVSKAS, L. S., & FUREGATTI, S. H. Entrevista com Rosana Paulino. **Resgate: Revista Interdisciplinar De Cultura**. São Paulo, v. 26, n. 2, p. 149 – 160, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/resgate.v26i2.8651077> Acesso em 10 jan. 2019.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Blumenau: Letras Contemporâneas, 2010.

COLLINS, Patricia Hills. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**. Brasília, vol. 31 nº. 1, p.99-127, Jan/Abril 2016.. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922016000100006>. Acesso em: 27 jan. 2017.

COLLINS, Patricia Hills. **Pensamento feminista negro**. São Paulo: Boitempo, 2019.

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. Revista Estudos Femenistas [online]. 2002, vol.10, n.1, pp.171-188. Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2002000100011&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100011&lng=pt&tlng=pt) Acesso em: 24 jun. 2015.

D'ANGELO, Helô. Caso Rafael Braga é tema de exposição no Instituto Tomie Ohtake. **Revista Cult**. Jun.2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/caso-rafael-braga-no-tomie-ohtake/> Acesso em 23 de jun. 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo :Boitempo, 2016.

DELEUZE; Gilles; GUATTARRI, Félix. **Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. V.1.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens pese a todo: memoria visual del Holocausto**. Barcelona: Paidós, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobre o fio**. Desterro/Florianópolis : Cultura e Barbárie, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou gaio saber inquieto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. (O olho da história III).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. (O olho da história I).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. (O olho da história II).

DOS SANTOS, Renata Aparecida Felinto. **A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas**: estudos de produções e poéticas. 2016. Tese (Artes Visuais), Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo . 2016. Disponível em:<<http://hdl.handle.net/11449/150902>>. Acesso em: 10 de jan. 2017.

DUSSEL, Henrique. Europa, Modernidad y eurocentridmo. In: LANDER, Edgard (Comp.) **La colonialidad del saber**: eurocentrismo y Ciências Sociales. Buenos Aires: CLACSO, 2000. P.41-53 Disponível em <https://www.tni.org/files/download/La%20colonialidad%20del%20saber.%20Eurocentrismo%20y%20ciencias%20sociales.pdf> Acesso em: 20 maio 2017.

ERMACOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: Casa editorial, 2004.

FANON, FRANTZ. **Peles negras, máscara brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Franz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora civilização, 1968

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Tecnologia e estética do racismo**: Ciência e arte na política da beleza. Chapecó: Argos, 2007.

FLORES, Maria Bernardete. Olhar para as imagens como arquivos de histórias. **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, vol. 8, n. 2, p. 239-255, jul.-dez., 2015

FLORES, Maria Bernardete Ramos; PIAZZA, Maria de Fátima; PETERLE, Patricia (Orgs.) **Arte e Pensamento**: operações historiográficas. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

GALEANO, Eduardo. **O Livro dos Abraços**. Porto Alegre: L&PM, 1991.

GALEANO, Eduardo. **Ser como Eles**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Porto/Portugal: Editora Sextame, 2011.

GÓES, Luciano. Pátria exterminadora: o projeto genocida brasileiro. **Revista transgressões: ciências criminais em debate**, Florianópolis, p.53-79, v.5, n.2, maio de 2017. Pdf.

GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter, ACHINTE, Adolfo Albán; TLOSTANOVA, Madina. **Arte y estética em la encrucijada descolonial II**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014. (Colección El Desprendimiento)

GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. **Estéticas decoloniales**. Bogotá: Universidade Distrital Francisco de Caldas, 2012. Disponível em: <https://adelajusic.files.wordpress.com/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2016.

GÓMEZ, Pedro Pablo. Decolonialidad estética: geopolíticas del sentir el pensar y el hacer. **384 Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 369-389, maio/ago. 2019. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte> Acesso em: 15 out.2019.

GÓMEZ, Pedro Pablo; MIGNOLO, W.; ACHINTE, A.A.; TLOSTANOVA, M. **Arte y estética em la encrucijada descolonial II**. Buenos Aires : Del Signo, 2014.

GONZALES, Lélia. **Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira**. **Revista Ciências Sociais Hoje**, p. 223-244, 1984. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod\\_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%20C3%A9lia%20-%20Racismo\\_e\\_Sexismo\\_na\\_Cultura\\_Brasileira%20%281%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%20C3%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf) Acesso em: 27 jan. 2017.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos póscoloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SOUSA SANTOS, Boaventura de; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 455-491.

HAGG, Carlos. As fotos secretas do professor Agassiz. **Pesquisa FAPESP**, São Paulo n. 175, 2010. Disponível em <https://revistapesquisa.fapesp.br/2010/09/04/as-fotos-secretas-do-professor-agassiz/> Acesso em: 10 ago. 2018.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

hooks, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. São Paulo : Elefante, 2019.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro : Rosa dos Tempos, 2019.

JABARDO, Mercedes (Ed.). **Feminismos negros: uma antologia**. Madri: Traficantes de sueños, 2012.

KANT, Emanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime...**Campinas S.P: papyrus, 1993.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro :Cobogó, 2019.

LEITE, Marcelo Eduardo. Typos de pretos: escravos na fotografia de Christiano Jr. **Revista Visualidades**, Goiânia v.9 n.1 p. 25-47, jan/jun. 2011. Disponível em: [www.revistas.ufg.br](http://www.revistas.ufg.br) Acesso em: 10 ago. 2018.

LÓPEZ, Laura Cecilia. O corpo colonial e as políticas e poéticas da Diáspora para compreender as mobilizações afro-latino-americanas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 21, n. 43, p. 301-330, jan./jun. 2015 Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832015000100301&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832015000100301&script=sci_abstract&tlng=pt) Acesso em: 16 out. 2019.

LUGONES, Maria. Colonialidad y género. IN: MIÑOSO, Yuderskys Espinosa; CORREAL, Diana Gomes; MUÑOZ, Karina Ochoa (edts.). **Tejiendo de outro modo: feminismo, epistemologia y apuestas descoloniais em Abya Yala**. Colombia: Editorial Universidad Del Cauca, 2014. p. 57- 73.

MACCLINTOCK, Anne. **Couro imperial**: raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2010.

MACÊDO, Silvana. Mal de Arquivo: a dinâmica do arquivo na Arte Contemporânea. **Crítica cultural**. V.4 n.2. p. 185. Tubarão/ SC. Dez. 2009. Disponível em: [http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/141/155](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/141/155) Acesso em: 10 jun. 2016.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. (Re)construindo a imagem de Renty: dos daguerreótipos de Agassiz à campanha De-MountingAgassiz. **Revista USP**, São Paulo n. 94 p. 142-153jun/jul/ago. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/search/search> Acesso em: 10 ago. 2018.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. A ciência norte-americana visita a Amazônia: entre o criacionismo cristão e o poligenismo "degeneracionista". **Revista USP**, São Paulo, n.75, p. 68-75, set/nov. 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/search/search> Acesso em: 10 ago. 2018.

MALDONADO-TORRES, Nelson (2007). **Sobre la colonialidad del ser**: contribuciones al desarrollo de un concepto. Disponível em: <http://ramwan.net/restrepo/decolonial/17-maldonado-colonialidad%20del%20ser.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2016.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. **A crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona Editores Refractários,, 2017.

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. Portugal/Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2017a.

MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite**: ensaio sobre a África descolonizada. Portugal/Lisboa, Edições Pedagogo, 2014.

MERLADET, Fábio André Diniz. **Das veias aos espelhos**: A trajetória de Eduardo Galeano. Disponível em: <http://alice.ces.uc.pt/en/wp-content/uploads/2014/03/Eduardo-Galeano-Revisado.pdf> Acesso em 20 dez. 2017.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, Edgardo (Org). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas latino-americanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO, 2005. p.35-54 .(Colección Sur Sur) Disponível em: [http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624094657/6\\_Mignolo.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624094657/6_Mignolo.pdf) Acesso em: 10 jun. 2016.

MIGNOLO, Walter. Aesthesis Decolonial. **Calle 14**. V. 4, nº. 4, p. 10-25., En.-jun. 2010.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência epistêmica**: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad, gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/Projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. **A estética/estesia decolonial tornou-se um conector transversal entre os continentes**. Entrevista concedida à DIALLO, Aïcha em 8 de mar. 2018. (Traduzido do inglês por Heitor Augusto.). Disponível em: <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/argentine-semiotician-walter-mignolo/> Acesso em: 20 de out. 2019.

MILLÁN, Mária; CUMES, Aura; ESPINOSA, Gisela; FAVELA, Mariana; GONZÁLEZ, Oscar; GUTIÉRREZ, HERNÁNDEZ, Rosalva Aída; NÁJERA, Verónica López, MORA, Mariana; MARCOS, Sylvia; RODRÍGUEZ, Meztli Yoalli; ROVIRA, Guiomar; VALADEZ, Ana. **Más Allá del feminismo**: caminhos para caminhar. México D. F.: Rede de Feminismos Descoloniais, 2014.

MIÑOSO, Yuderskys Espinosa; CORREAL, Diana Gomes; MUÑOZ, Karina Ochoa (eds.) **Tejiendo de outro modo: feminismo, epistemologia y apuestas descoloniais em Abya Yala**. Colômbia: Editorial Universidad Del Cauca, 2014.

MOHANTY, Chandra. De vuelta a Bajo los ojos do ocidente: la solidaridad feminista a través de luchas anticapitalista. In: NAVAZ, L. S. ; CASTILLO, R. A. H. (Coords.) **Descolonizar el feminismo**: teorías y prácticas desde los margens. Madrid: Cátedra, 2008. p. 404-467.

OSTETTO, Lucy Cristina. **Nova Veneza na primeira metade do século XX**: quadros de memórias, retratos de famílias. Florianópolis: Letras contemporânea, 2014.

OSTETTO, Lucy Cristina. Por entre linhas e fotografias: retratos do mundo/moderno/colonial/de gênero. In: III Congresso Brasileiro de Pesquisadores (as) Negros(as) COPENE- SUL- Negras e Negros no sul do Brasil: Desenvolvimento, Patrimônio e cultura Afro-brasileira. **Anais eletrônicos...** Florianópolis, 2017, p.11-119. Disponível em: <http://www.copenesul.com.br/ANAIS%20COPENE%20SUL%202017.pdf> Acesso em: 12 jan. 2018.

OTO, Alejandro de. Apuntes sobre historia y cuerpos coloniales: algunas razones para seguir leyendo a Fanon. **Worlds & Knowledges Otherwise**, Durham, v. 1, n. 3, p. 1-11, 2006. Disponível em: [https://globalstudies.trinity.duke.edu/sites/globalstudies.trinity.duke.edu/files/file-attachments/v1d3\\_ADeOto.pdf](https://globalstudies.trinity.duke.edu/sites/globalstudies.trinity.duke.edu/files/file-attachments/v1d3_ADeOto.pdf) Acesso em : 16 out. 2019.

PAULINO, Rosana. **Imagens de Sombras**. 2011. (Doutorado em Poéticas visuais)- Uiniversidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PAULINO, Rosana. Entrevista concedida à Lucy Cristina Ostetto. São Paulo. 18 de maio, 2018a.

PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. **Contemporânea-** Revista de sociologia da UFSCAR. São Carlos, v.2, n2, p. 395-418, jun-dez 2012.

PICOLI, Valéria; NERY, Pedro (Curadores). **Rosana Paulino: a costura da memória**. São Paulo : Pinacoteca de São Paulo, 2018. Disponível em: [http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF\\_ROSANAPAULINO\\_18.pdf](http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF_ROSANAPAULINO_18.pdf) Acesso em: Jan. 2019.

PIMENTEL, Jonas. a mulher negra na arte. Disponível em: Rosana Paulino: a mulher negra na arte - Geledés <http://www.geledes.org.br/rosana-paulino-mulher-negra-na-arte/#ixzz4Ful7oEhl> . Acesso em: 10 jun. 2016.

PITTA, Alexandre Carvalho. **O Rap do fim do mundo: modernidade tardia brasileira e a insurgência nas canções de Criolo e Emicida**. 2019. Tese (Doutorado em Letras)- Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29377> Acesso em: 20 nov. 2019.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento em América Latina. **Revista Ecuador Debate**. Quito, nº 044, p.227-238, ago.1998. Disponível em: <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/6042> Acesso em: 10 jun. 2016.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade de poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. MENESES, Paula Maria. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: G.C. Gráfica de Coimbra LDA, 2009. p.73-117.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade de poder, conhecimento e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e Ciências Sociais**. Perspectivas latino-americanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO, 2005. p.107-130.(Colección Sur Sur) Disponível em: [http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624094657/6\\_Mignolo.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624094657/6_Mignolo.pdf). Acesso em: 10 jun. 2016.

QUIJANO, Aníbal. **¡Qué tal Raza!** Publicado en *América Latina em movimento*: 2000. (<https://www.alainet.org>). Disponível em: <https://www.alainet.org/active/929>. Acesso em: 08 fev. 2017.

RATTES, Cecília Luttembarck de Oliveira Lima. **Retratos do Outro** :as fotografias antropológicas da Expedição Thayer e da Comissão Geológica do Império do Brazil (1865-1877). 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Alex. **Inflexión decolonial**: fuentes, conceptos y cuestionamientos. Colombia: Samava impresores, 2010.

RODRIGUES, M. E.; de OLIVEIRA, L. F. (2020). ROTAS BRASILIIS NO ATLÂNTICO NEGRO. **Póiesis Pedagógica**, v. 17, ano 1, p.2-15. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/rppoi.v17i1.58359> Acesso em: 27 dez. 2019.

SALE, Cristian Souza de. Pensamentos da Mulher Negra na Diáspora: Escrita do Corpo, Poesia e História. **Sankofa**. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, São Paulo, Ano V, Nº IX, p. 91-110, Jul. 2012. Disponível em: [www.revistas.usp.br/sankofa/article/download](http://www.revistas.usp.br/sankofa/article/download). Acesso em: 26 jun. 2019.

SAMAIN, Etiene. **Como pensam as imagens**. Campinas S.P.: Editora da UNICAMP, 2012.

SANTOS, Ricardo Ventura; MAIO, Marcos Chor. **Raça como questão**: história, ciência e identidades no Brasil. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2010.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo**: branquitude, hierarquia e poder em São Paulo. São Paulo: Annablume, 2014.

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

SENNETT, Richard. **O artífice**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SIMIONI, A. P. C. *Bordado e transgressão*: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Proa – Revista de Antropologia e Arte** [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, p.1- 17, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html> , Acesso em: 10 jun. 2016.

SKIDMORE, Thomas. E. **O Brasil visto de fora**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina* : Rosana Paulino e Claudia Contreras. 2013. **Arteologie**. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie2/spip.php?article246>. Acesso em: 10 jun. 2016.

VAZQUEZ, Rolando; BARRERA, Contreras, Miriam. Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez. **Calle14: revista de investigación en el campo del arte**, Distrital Francisco José de Caldas Bogotá, Colombia, vol. 11, núm. 18, enero-abril, 2016, pp. 76-93 Universidad Distrital Francisco José de Caldas Bogotá, Colombia. Disponível em: file:///C:/Users/User/Downloads/10917-51203-2-PB.pdf Acesso em: 17 jun 2018.

WALSH, Catherine et al. **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013. Tomo I. (Serie Pensamiento Decolonial).

WERNECK, Jurema (org.). **Mulheres negras**: um olhar sobre as lutas sociais e as políticas públicas no Brasil. Rio de Janeiro: Criola, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.abong.org.br/handle/11465/886> Acesso em: 20 jan. 2018.

