

Edição v. 41
número 2 / 2022

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 41 (2)
mai/2022-ago/2022

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

A tessitura do espectro: catástrofe e fragmentação em *Assentamento*, de Rosana Paulino

The weaving of the specter: catastrophe and fragmentation in *Assentamento*, by Rosana Paulino

RICARDO DUARTE FILHO

Universidade Federal do Rio de Janeiro / New York University (UFRJ/NYU) – Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil / New York, NY, Estados Unidos.
E-mail: ricardo.duarte@nyu.edu. ORCID: 0000-0003-2173-2334.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

DUARTE FILHO, Ricardo. A tessitura do espectro: catástrofe e fragmentação em *Assentamento*, de Rosana Paulino. *Contracampo*, Niterói, v. 41, n. 2, p. 1-15, maio/ago. 2022.

Submissão em: 14/01/2022. Revisor A: 01/03/2022; Revisor B: 15/03/2022. Aceite em: 20/03/2022.

DOI – <http://doi.org/10.22409/contracampo.v41i2.52839>

Resumo

Nesse ensaio, analiso como a obra *Assentamento*, de Rosana Paulino, trabalha com imagens de arquivo diretamente ligadas à escravidão de maneira a questionar uma lógica visual calcada em processos de racialização. Ao intervir nesse arquivo através de seu uso magistral de técnicas de colagem e costura, Paulino ressalta a continuidade desse passado através da ligação das teses eugênicas das fotografias originais com o nosso presente necropolítico. Também investigo a história das fotografias eugênicas e a representação imagética de corpos pretos na história brasileira para então discutir como a obra de Paulino almeja dobrar o olhar colonial sobre si. Argumento, enfim, que *Assentamento* não nega a precariedade do corpo retratado na fotografia de arquivo usada pela obra, mas que, a partir de suas colagens e costuras, ilustra a possibilidade de evasão de códigos visuais racializantes.

Palavras-chaves

Arquivo; Colonialismo; Visualidade; Racialização.

Abstract

In this essay, I analyze how the artwork *Assentamento*, by Rosana Paulino, works with archival pictures linked slavery in order to question a visual logic grounded in racialization processes. By intervening in the archive through her masterful use of collage and sewing, Paulino brings to stark relief the continuity of the past through the connection of historical eugenic displayed by the archival photos and our necropolitical present. I also investigate the history of eugenic photographs and the visual representation of black bodies in Brazilian history to then discuss how Paulino's work aims to bend the colonial gaze on itself. Finally, I argue that *Assentamento* does not deny the precariousness of the portrayed body in the archival picture but illustrates the possibility of evading racializing visual codes through its collages and weaving.

Keywords

Archive; Colonialism; Visuality; Racialization.

Introdução

Eu sou a relíquia de uma experiência que muitos prefeririam não lembrar, como se a pura vontade de esquecer pudesse resolver ou decidir a questão da história. Eu sou a recordação de que doze milhões cruzaram o Oceano Atlântico e o passado ainda não acabou. Eu sou descendente dos cativos. Eu sou o vestígio dos mortos. E a história é como o mundo secular atende aos mortos (HARTMAN, 2007, p.17).¹

Ela fita a câmera com uma expressão ambígua. Melancólica, resignada, desafiante? Cada vez que vejo a fotografia, entendo sua expressão facial de maneira distinta. Não há sorriso nesta foto, apenas lábios franzidos. Ela está nua e seus braços se estendem ao longo do seu corpo em uma posição simultaneamente rígida e vulnerável. Sua tensão corporal e vulnerabilidade perante a câmera são tão visíveis na fotografia que posso senti-las se expandindo para além da imagem até afetar meu corpo. Essa imagem é seguida por outras, retratando-a em diferentes ângulos, em uma tentativa de abarcar todo seu corpo. Seu nome não aparece na legenda da fotografia. Sabemos apenas que ela é originária do povo Bari, nação originária da região que hoje chamamos Sudão do Sul. Ela foi uma das pessoas escravizadas fotografadas pelo naturalista suíço Louis Agassiz durante sua viagem pelo Brasil entre 1865 e 1866, viagem cujo objetivo seria o de provar imagneticamente a teoria eugênica da degenerescência resultante da miscigenação. Agassiz argumenta que através da fotografia de indivíduos separados entre representantes de “raças puras” e de “raças mistas”, ele poderia provar de maneira imparcial e científica sua teoria eugênica – metodologia que o autor praticara anteriormente no sul dos Estados Unidos.

Captura de tela 1 – Assentamento (detalhe)



Fonte: Mendes Wood DM²

A fotografia da mulher anônima produzida durante essa expedição e com a qual abro o presente artigo, posteriormente tornou-se o eixo da instalação *Assentamento* (2013), da artista afro-brasileira Rosana Paulino. Na obra, encontramos as imagens impressas em tamanho real em telas posteriormente recortadas e costuradas de maneira desconstruída, uma escolha política e estética que a artista chama de “sutura”. Através de técnicas de bordado, Paulino interfere no arquivo ao adicionar elementos às

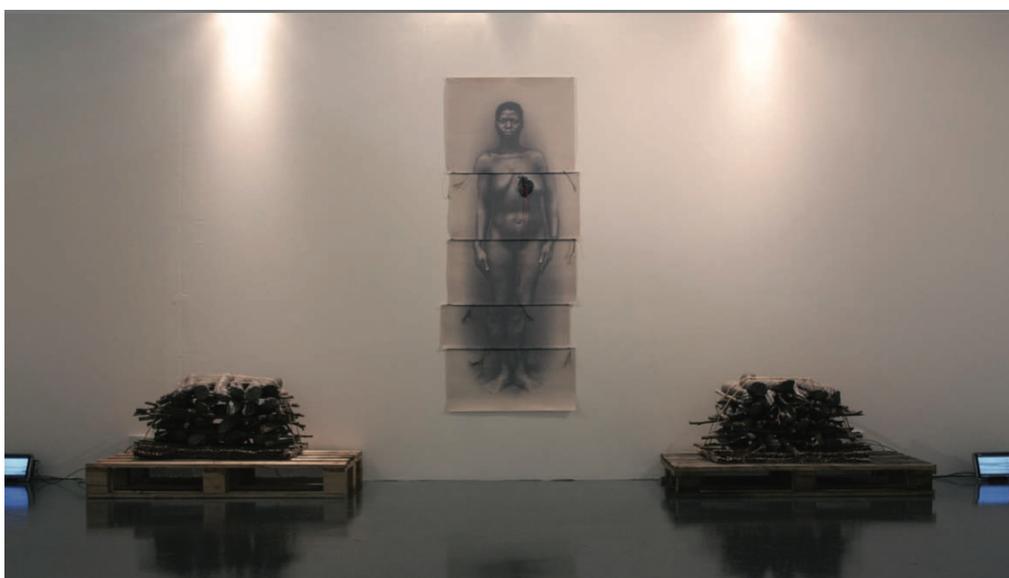
1 No original: “I am the relic of an experience most preferred not to remember, as if the sheer will to forget could settle or decide the matter of history. I am a reminder that twelve million crossed the Atlantic Ocean and the past is not yet over. I am the progeny of the captives. I am the vestige of the dead. And history is how the secular world attends to the dead.”

2 Disponível em: <https://mendeswooddm.com/en/artist/rosana-paulino>. Acesso em: 12 jan. 2022.

fotografias originais, como um coração, um feto e também raízes que despontam dos pés da retratada. Podemos também escutar o ruído incessante de ondas, advindo do vídeo de um plano estático do mar gravado durante vinte e quatro horas. Esse vídeo é reproduzido em *looping* em *tablets* que circundam as fotografias. O que o uso de uma fotografia originalmente produzida com intentos marcadamente racistas significa em *Assentamento*? Esse artigo tem como ponto partida o argumento que a utilização dessa fotografia em um contexto histórico distinto ao da sua produção original funciona na obra de Paulino como uma conjuração espectral, ressaltando assim as continuidades e ligações entre o presente e um passado que insiste em fazer-se presente. Através do uso de imagens de um arquivo marcadamente racista, o retorno fantasmático conjurado pela obra ressalta a impossibilidade de apagar ou sublimar nosso passado escravocrata e colonial enquanto também busca novas possibilidades estéticas e narrativas para a mulher ali retratada.

Para melhor discutir os efeitos provocados por essa espécie de conjuração efetuada em *Assentamento*, primeiramente analiso seu uso de fotografias de arquivo como elemento central à obra. Para tal, investigo as maneiras como as tecnologias visuais estão historicamente imbricadas com processos coloniais e de racialização. Assim, entendo que o espectro da mulher anônima da fotografia reproduzida na obra coloca em questão a própria tecnologia que permite a sua aparição, propiciando uma leitura à contrapelo de uma construção modernista brasileira do mito da miscigenação como espécie de solvente ou absolvição de processos de racialização. Perante um contexto social no qual imagens de corpos pretos mortos ou violentados inundam os meios massivos de produção imagética, que forma de dissenso pode propiciar a reprodução de uma fotografia, igualmente violenta, de uma mulher preta escravizada? Tendo essa questão como ponto de partida, no presente artigo, discuto como o uso da imagem de arquivo na obra de Paulino nos permite testemunhar as maneiras como a “sobrevida da escravidão” (HARTMAN, 2007, p. 6) continua a moldar e afetar sujeitos racializados no nosso presente.

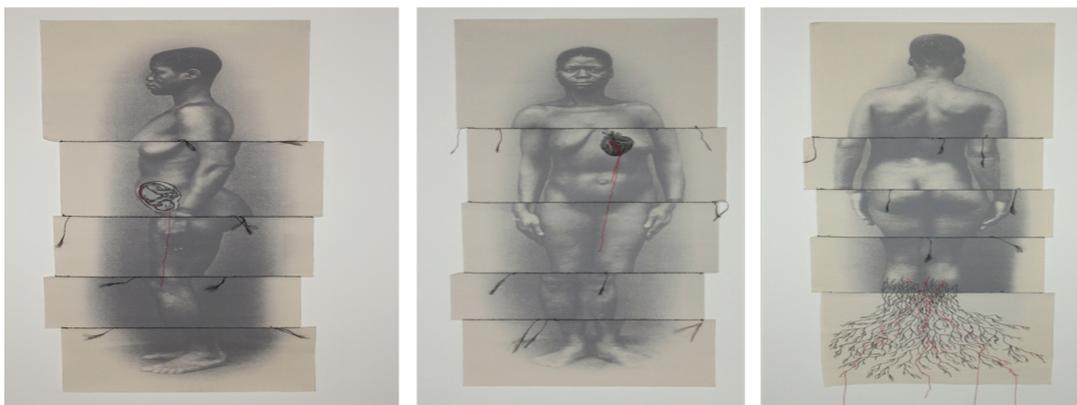
Captura de Tela 2 – Exibição de Assentamento



Fonte: Mendes Wood DM³

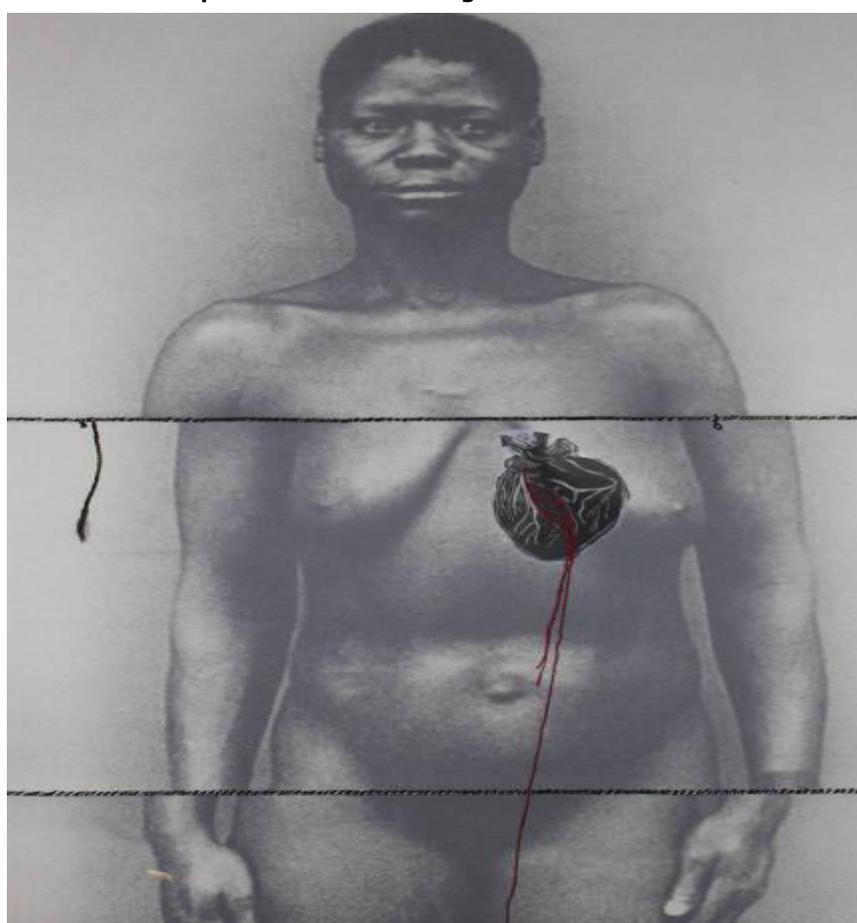
³ Disponível em: <https://mendeswooddm.com/en/artist/rosana-paulino>. Acesso em: 12 jan. 2022.

Captura de tela 3 – Fotografias em Assentamento



Fonte: Mendes Wood DM⁴

Captura de tela 4 – Fotografia em Assentamento



Fonte: Mendes Wood DM⁵

4 Disponível em: <https://mendeswooddm.com/en/artist/rosana-paulino>. Acesso em: 12 jan. 2022.

5 Disponível em: <https://mendeswooddm.com/en/artist/rosana-paulino>. Acesso em: 12 jan. 2022.

Visualidade e racialização

Primeiro, a fotografia. A vertigem ao se perceber frente a uma imagem tão violenta. O temor perante aquele espectro impassível, que nos olha fixamente e traz consigo todo um passado que se quer apagado. Para Roland Barthes (1980), essa sensação temporal vertiginosa é precisamente uma das principais forças da fotografia. Não pela possibilidade de um reestabelecimento nostálgico do passado, mas por abrir a possibilidade de uma concomitância temporal, uma força afetiva que nos lança em uma temporalidade que nos permite pensar em uma forma presença que escape de uma visão temporal linear e teleológica. Em um livro que analisa o recorrente uso de fotografias de arquivo dentro da produção artística afro-americana contemporânea, a pesquisadora Shawn Michelle Smith (2020, p. 1) argumenta algo próximo de Barthes ao afirmar que “a fotografia é emblemática da maneira como um passado continua a habitar e pontuar um presente, e também um dos veículos centrais por meio dos quais essa colisão temporal ocorre. A fotografia encapsula uma oscilação temporal, sempre significando em relação a um passado e um presente, e antecipando um futuro”.⁶ Mas o quê, precisamente, essa colisão temporal causada pelo uso de uma fotografia produzida no século XIX propicia na obra de Paulino? Para melhor entendermos o que a perturbação temporal produzida por essa aliança espectral produz, devemos partir da relação entre o regime visual ocidental e processos de colonização e racialização.

No quinto capítulo de *Pele negra, máscaras brancas, A experiência vivida do negro*, Frantz Fanon (1971, p. 90) desenvolve a sua canônica argumentação fenomenológica de como o olhar branco dissolve a materialidade do corpo preto ao percebê-lo a partir de códigos racializados que acabam por transformar o sujeito em uma espécie de significante a ser preenchido por suas fantasias raciais. Como colocado pelo autor, perante o olhar branco, “o esquema corporal, atacado em vários pontos, desaba, dando lugar a um esquema epidérmico racial.”⁷ Embora Fanon não desenvolva sua argumentação sobre o olhar branco a partir técnicas de visibilidade calcadas nesse regime escopofílico, outros autores posteriormente voltam-se a essa íntima relação para ressaltar como muitos dos códigos do regime visual são dependentes dessa mesma lógica racializante apontada pelo autor. Para Nicholas Mirzoeff (2011), testemunhamos o surgimento de uma lógica da visualidade a partir do controle do trabalho escravo pela vigilância dos feitores nas *plantations* coloniais, estrutura cuja eficiência de controle é elogiada pelo jurista inglês Jeremy Bentham antes de desenvolver sua ideia do panóptico, posteriormente analisada por Michel Foucault. Seguindo a argumentação de Mirzoeff, podemos perceber como a promoção da visão sobre os demais sentidos corporais durante a modernidade se deve também a sua facilidade de melhor enquadrar e controlar corpos racializados – poderíamos pensar nessa centralidade antes mesmo do estabelecimento do sistema de plantações através da importância assumida pelo olhar nos textos produzidos por europeus narrando seus primeiros contatos com o continente americano, como apontado por autoras como Mary Louise Pratt (1992), Ana María Ochoa (2014) e Sílvia Riveira Cusicanqui (2015). Como sugerido pela supracitada relação entre o panóptico e o sistema da *plantation* escravocrata, a evolução tecnológica do sistema visual moderno está intimamente conectada com histórias coloniais e seus processos de racialização. Alexander G. Weheliye (2015, p. 36) resalta essa ligação ao pensar na “relação estreita entre a fotografia e as ‘ciências’ da fisionomia e da frenologia no século XIX ... a vida preta era parte integrante dessa codificação visual e tecnológica;”⁸ argumento que o leva a concluir que “não pode haver

6 No original: “The photograph is emblematic of the way a past continues to inhabit and punctuate a present, and also one of the central vehicles through which that temporal collision takes place. As the artists studied here return to earlier moments they do so by returning to photographs, both heeding and initiating a chain of fluctuating temporalities. The photograph encapsulates a temporal oscillation, always signifying in relation to a past and a present, and anticipating a future”.

7 No original: “Alors le schéma corporel, attaqué en plusieurs points, s’écroule, cédant la place à un schéma épidermique racial”.

8 No original: “In addition to the close relationship between photography and the “sciences” of physiog-

uma contemplação da fotografia que não seja também uma consideração da vida preta.”⁹ Perante esse cenário, que continua a ser reproduzido hoje pela proliferação incessante de imagens e vídeos de corpos pretos e indígenas mortos ou dilacerados, a presença espectral da fotografia da mulher Bari produzida por Agassiz e reproduzida por Paulino em *Assentamento*, nos faz questionar se há a possibilidade de dobrar esse regime visual contra si mesmo. Como, diante da produção contínua de imagens que buscam encenar essa exclusão por meio da naturalização das representações de corpos pretos dilacerados, podemos pensar em outras visualidades que não se baseiem na morte ou dor desses sujeitos? Como engajar-se com uma produção visual que simultaneamente reconheça sua intimidade com regimes de controle enquanto também aposta na possibilidade de gerar outros caminhos possíveis? A confusão temporal provocada pela fotografia me parece a chave central para pensarmos nas possibilidades evocadas pela conjuração espectral efetuada em *Assentamento*.

Se, como anteriormente discutido, a fotografia nos posiciona dentro um regime temporal não-linear, a reaparição dessa mulher anônima em um outro contexto histórico nos lança em um registro temporal que permite pensarmos outras possibilidades de relacionarmos com aquela imagem. Essa afirmação assume ainda um sentido adicional dentro do contexto histórico-cultural brasileiro, no qual podemos presenciar uma relação paradoxal entre uma hipervisibilidade de corpos pretos mortos e também uma constante tentativa de apagar seu passado escravagista. Como podemos notar, desde o despacho assinado pelo ministro da fazenda Rui Barbosa em 14 de novembro de 1890, ordenando a destruição de documentos referentes à escravidão em território nacional, até o recente apagamento da senzala na capa da edição comemorativa de oitenta anos do livro *Casa Grande & Senzala*, discutido por Maurício Lissovsky (2016) em seu ensaio *O sumiço da senzala: tropos da raça na fotografia brasileira*, testemunhamos a contínua tentativa de apagamento e invisibilização dessa história. Diferentemente dessa estratégia teleológica que visa sublimar o passado escravocrata a partir da narrativa mítica e romantizada da miscigenação, em *Assentamento* o uso da fotografia de um arquivo racista e eugênico ressalta a impossibilidade dessa narrativa de redenção. Não apenas por reestabelecer a centralidade desse passado que se quer esquecido ou sublimado, mas por, através de seus códigos visuais, estabelecer que esse passado ainda se faz presente em muitos aspectos simbólicos e materiais. A reprodução da imagem da mulher anônima fotografada durante a expedição de Louis Agassiz em *Assentamento* explicita a proximidade desse registro do século XIX com uma produção imagética contemporânea ainda calcada no sofrimento preto. Paulino, portanto, não almeja sublimar a precariedade desse corpo e a violência dessa imagem a partir de sua intervenção artística, mas sugere a possibilidades de um engajamento afetivo e crítico a partir dessa precariedade compartilhada por corpos pretos em distintos momentos históricos. *Assentamento* ressalta esse *continuum* temporal não através de um discurso teleológico revolucionário, comum a certa corrente discursiva que prega a importância de uma representatividade positiva de grupos marginalizados, mas do estabelecimento de uma aliança que não solapa a violência relacionada à essa ligação, já que aqui ela está presente desde a própria reprodução fotográfica.

Vejo, portanto, o emprego do arquivo na obra de Paulino próximo à metodologia que a investigadora Saidiya Hartman (2008) nomeia de “fabulação crítica.” Hartman desenvolve essa ideia ao perceber que visitar arquivos da escravidão com o objetivo de tentar lê-los a contrapelo é necessariamente um gesto violento, já que o escravizado é encontrado apenas como falta e silêncio. Como, então, dobrar esse arquivo contra si mesmo? Como encontrar ali essa figura sistematicamente apagada e violentada? Para Hartman é aí que entra a possibilidade, ou melhor, a necessidade de fabular a partir desse silêncio. Para a autora,

nomology and phrenology in the nineteenth century, black life was also an integral part of this visual cum technological codification.”

9 No original: “Then there cannot exist a contemplation of photography that is not also a consideration of black life”.

perante essa ausência é necessário “brincar e reorganizar os elementos básicos da história, rerepresentar a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista contestados, colocar em risco o status do evento, deslocar o relato recebido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito” (HARTMAN, 2008, p. 11).¹⁰ Para além de enxergar esse gesto como apenas uma forma de subverter o arquivo, Hartman ressalta a configuração fabular do próprio arquivo, já que o registro oficial é, ele mesmo, constituído a partir de códigos resultantes de uma gramática colonial. Mas qual seria a fabulação estabelecida por Paulino a partir de suas intervenções artísticas? Desde seu título, *Assentamento* ressalta a sua intenção de discutir temas centrais à ideia de brasilidade. Como revelado pela artista em um vídeo no qual discute muitas de suas obras, *Assentamento* assume aqui um triplo significado: “o nome pode ser o assentamento de um prédio, de um edifício, pode ser o assentamento de um grupo social, ou ele pode ser também a força mágica que mantém um terreiro de pé nas religiões afro-brasileiras. Eu escolhi esse nome pensando que esse grupo, essa população, apesar de todos os horrores sofridos na escravidão, assentaram uma cultura, assentaram um país.”¹¹ Embora à primeira vista essa afirmação possa ser entendida como próxima a certo discurso moderno que enxerga a miscigenação como elemento chave para a unidade nacional, através do uso da fotografia de arquivo, Paulino expõe a vacuidade desse discurso. Pensemos na obra de Gilberto Freyre, na qual o corpo da mulher preta é construído como eminentemente sexualizado, seja através de uniões sexuais interraciais ou da “figura boa da ama negra,” figura clássica dentro desse imaginário romantizado da miscigenação. Ideia presente também na pesquisa histórica de Caio Prado sobre a importância da colonização brasileira para a formação sociocultural do país. Ao discutir os impactos da escravidão, Prado (1973, p. 343) mais uma vez posiciona o corpo feminino preto como elemento central para compreendermos esses efeitos. Para o autor, a ama de leite preta “que cerca o berço da criança brasileira de uma atmosfera de bondade e ternura ... de um lado amolece o indivíduo — não padece dúvida que boa parte da deficiente educação brasileira tem aí sua origem —, doutro contribui para quebrar a rudeza e brutalidade próprias de uma sociedade nascente.” Embora não possamos negar a miscigenação como fato histórico, o que esses exemplos nos mostram é a construção de uma narrativa redentora da miscigenação, vista aqui como agente sublimador de um passado escravagista. Como apontado por Elisa Larkin Nascimento (2007, p. 59), “a genialidade da ideologia brasileira foi fazer dessa violência o cerne de um discurso em que a elite branca se expurga de qualquer responsabilidade ou culpa pela violência inerente ao racismo e ao patriarcado.”¹² É frente a essa construção ideológica romantizada que argumento que Paulino estabelece uma outra visão desse assentamento nacional. *Assentamento*, portanto, desloca a possibilidade de uma reunificação a partir de uma ideia romantizada de miscigenação construída através da transformação do corpo feminino preto em símbolo privilegiado dessa união justamente através da invocação de um espectro que excede essa narrativa teleológica. Quem aparece na obra de Paulino como símbolo de um assentamento nacional não é a carinhosa ama de leite ou a mulata lasciva, duas figuras clássicas do discurso da miscigenação, mas uma escrava anônima que não retribui o nosso olhar com ternura, mas com desconfiança e temor. Paulino, portanto, resgata uma imagem sistematicamente apagada da narrativa romantizada da mestiçagem, colocando-a como ponto central da sua própria narrativa de formação cultural. Através da sua intervenção arquivística, a artista ressalta a artificialidade da construção do imaginário da brasilidade

10 No original: “By playing with and rearranging the basic elements of the story, by re-presenting the sequence of events in divergent stories and from contested points of view, I have attempted to jeopardize the status of the event, to displace the received or authorized account, and to imagine what might have happened or might have been said or might have been done”.

11 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uNEIJAxBdKw&t=1358s>. Acesso em: 08 jan. 2022. O momento aqui citado pode ser encontrado entre 18:20’- 18:54’.

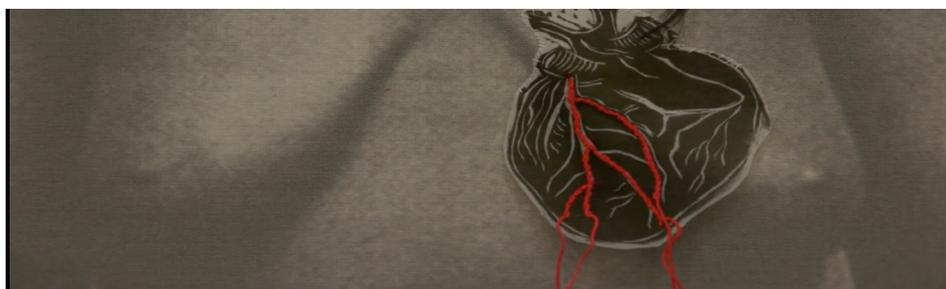
12 No original: “The genius of the Brazilian ideology was to make this violence the core of a self-serving discourse in which the white elite purges itself of any responsibility or guilt in the violence inherent to racism and patriarchy”.

mestiça, conjurando um espectro sistematicamente ignorado por esse discurso. A nudez da imagem também assume uma importância dentro desse enquadramento por simultaneamente reconhecer a precariedade daquele corpo perante o olhar do fotógrafo e do espectador e ligar-se criticamente à construção imagética do corpo feminino preto resultante do imaginário romântico da miscigenação. Como argumentado por Flávia Santos Araújo (2019, p. 64),

a invenção de iconografias do corpo preto (mais especificamente, aqueles com gênero feminino) está enraizada em discursos de pertencimento e identidades nacionais. Tais discursos foram desenvolvidos à custa de silêncios e apagamentos de certos corpos. Historicamente, essas iconografias tornaram-se qualidades hegemônicas vinculadas às formas como o corpo preto feminino é visto, representado e consumido na cultura, na dinâmica social e nos espaços institucionais.¹³

Pensemos no clássico quadro *A Negra*, de Tarsila do Amaral no qual também nos deparamos frente à figura de uma mulher preta desnuda. No quadro de Amaral, o seio da mulher preta assume posição privilegiada na tela: é um seio farto e que aparece como um dos maiores membros do corpo ali retratado. Embora não busque aqui uma perspectiva realista para discutir as proporções da pintura, ao vermos o quadro dentro do contexto histórico do modernismo e de suas aproximações com as discussões acadêmicas produzidas no período em torno da ideia de brasilidade, podemos perceber como essa ilustração faz parte da construção imagética do corpo preto feminino a partir da sua importância para a construção da nação. Como argumentado por Vinícius Dantas (1996, p.110), “*A negra* se alça a símbolo porque em sua magnífica nudez é só exterioridade, sem denotar sentimentos próprios e traços individualizadores ... é também alegoria nacional, cartaz publicitário, ... manifesto modernista.” A obra de Tarsila demonstra, portanto, como a construção histórica da figura romantizada da mãe preta constrói seus próprios códigos imagéticos, os quais podemos notar também na escultura modernista *Monumento à Mãe Preta* de Júlio Guerra, na qual os seios fartos acabam por tornar-se ponto central da obra. Não me parece coincidência, portanto, que, em *Assentamento*, as intervenções de Paulino na imagem estejam em diálogo direto com muitos desses códigos visuais e narrativos. O coração costurado sobre um seio, o feto sobre o ventre, as raízes despontando dos pés e prolongando-se para além do corpo: todas essas intervenções reforçam a conexão e importância daquela mulher retratada para a formação do Brasil. Entretanto, há uma inversão absoluta de perspectiva quando cotejamos a obra de Paulino com a figura da mãe preta romantizada e evocada pela obra de Tarsila, já que em *Assentamento* a violência e a precariedade são elementos centrais. Essa mulher anônima que encara a câmera com uma expressão dura torna-se, através da obra de Paulino, um espectro que reaparece para assombrar o mito romantizado da miscigenação e sua resultante brasilidade e, também, os códigos visuais estabelecidos por essa narrativa fabular.

Captura de tela 5 – Costura sobre fotografia em *Assentamento*



13 No original: “The invention of iconographies of the black body (more specifically, those gendered as female) is rooted on discourses of national belonging and national identities. Such discourses – manipulated by elites in power – have been developed at the expense of silences and erasures of certain bodies – the ones that serve the purpose of otherness. Historically, those iconographies have become hegemonic qualities attached to the ways the black female body is viewed, represented, and consumed in culture, social dynamics, and institutional spaces. But what can one learn when the black female body breaks those imposed silences?”.

Fonte: Mendes Wood DM¹⁴

A inserção desses elementos costurados à fotografia de arquivo, também funciona aqui como uma estratégia de reivindicação frente ao olhar branco fanoniano. Se a intenção original dessa fotografia seria a transmutação daquela mulher preto em um tipo a ser estudado, um “tipo racial puro” segundo os termos empregados por Agassiz, há, portanto, o desejo de abarcar completamente aquele corpo, faz-lo pura superfície, dar “lugar a um esquema epidérmico racial,” como diria Fanon. As intervenções posteriores de Paulino declamam o fracasso desse desejo ao reivindicar as múltiplas camadas daquele corpo, que se estendem muito além do que a fotografia original almeja capturar. Há, portanto, uma fuga para além da fotografia, para além do regime visual ali presente e de um arquivo construído a partir dessa gramática colonial e racial. Embora as intervenções de Paulino ressaltem essa resistência perante o olhar colonial, julgo que já testemunhamos essa resistência desde a própria postura da modelo. Não uso aqui a palavra “resistência” para designar uma força abertamente subversiva, mas para pensarmos nas microformas de resistência que sujeitos escravizados podiam encontrar dentro de um sistema que os convertia em propriedade. Não há aqui a possibilidade dessa mulher negar-se a ser despida e fotografada como um tipo científico, entretanto, há espaço para uma certa improvisação que vai em encontro à intenção original da foto. Como colocado por Tina Campt (2017, p. 59) ao discutir fotografias produzidas por missionários alemães no continente africano, essas fotos “nos lembram que a fotografia e o retrato em particular não são veículos totalmente libertadores de ação, transcendência ou performatividade, nem instrumentos unilaterais de objetificação e abjeção. Eles sempre são os dois ao mesmo tempo”.¹⁵ O olhar da modelo anônima e sua visível tensão corporal são elementos que excedem essa função original da fotografia científica. Facilitada pela linguagem fotográfica e a sua necessidade da *pose*, essa mulher anônima demonstra sua autonomia na construção de uma imagem-de-si, em um gesto antitético à lógica objetificante da escravidão.

Corpos fragmentados

Captura de tela 6 – Estrado de madeira e braços pretos em Assentamento



Fonte: Costura da Memória¹⁶

14 Disponível em: <https://mendeswooddm.com/en/artist/rosana-paulino>. Acesso em: 12 jan. 2022.

15 No original: “*These photos remind us that photography and the portrait in particular are neither wholly liberatory vehicles of agency, transcendence, or performativity nor unilateral instruments of objectification and abjection. They are always already both at once*”.

16 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uNEIJArBdKw&t=1358s>. Acesso em: 11 jan. 2022.

A instalação de Paulino ressalta também a lógica objetificante da escravidão através dos estrados de madeira que circundam as fotografias. Em cima deles, podemos ver braços pretos misturados com galhos, em um gesto que visa ressaltar o caráter mercantilista de um sistema que transformava o escravizado em matéria prima a ser rapidamente consumida. Importante notar também que não há qualquer distinção entre esses braços pretos, evocando imagetivamente o que autoras como Hartman e Hortense Spillers denominam a fungibilidade do corpo preto. O termo deriva do campo da teoria econômica e define um bem ou mercadoria que, por não ser distinguível, é facilmente intercambiável.¹⁷ Argumentando que um dos principais eixos da lógica escravocata é a transformação dos indivíduos escravizados e seus corpos em mercadoria e carne potencialmente lucrativa, as autoras concluem que a escravidão torna a pretitude um elemento fungível. Para Hartman (2007, p. 31), a fungibilidade marca a principal diferença entre o comércio de escravos e outros genocídios, já que, para a autora, “ao contrário do campo de concentração, do gulag e do campo de morte, que tinham como fim o extermínio de uma população, o comércio atlântico gerou milhões de cadáveres, mas como corolário da fabricação de mercadorias”.¹⁸ Embora enxergue na obra de Paulino uma forte crítica à essa condição de fungibilidade através da repetição serial desses braços destroçados, o que julgo mais provocador na sua obra é o fato dela não buscar reificar a categoria do sujeito humano como resposta contrária à essa lógica de objetificação.¹⁹ Vejo, portanto, em *Assentamento* um desvio do desejo fanoniano de sentir-se humano como resposta ao olhar racializante que lhe nega sua humanidade ao enquadrá-lo como negro. “Queria simplesmente ser um homem entre outros homens... e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos... queria ser humano, nada além de humano”²⁰ O autor chega a comparar essa condição a uma espécie de amputação da sua humanidade, daí a declaração que inicia o último parágrafo do texto: “De todo meu ser, eu recuso essa amputação.” Entretanto, ao voltar-nos à multiplicidade dos braços pretos sem corpo e na intervenção de Paulino nas fotografias de Agassiz, percebemos que a artista se atém justamente a corpos fragmentados, amputados. Pensemos como a fotografia foi cortada e posteriormente costurada de maneira desconjuntada, gesto que a artista argumenta ser sua forma artística de emular o próprio processo de fragmentação e refazimento dos escravizados:

Essas pessoas tinham que se refazer na chegada, mesmo porque elas não tinham outra saída: ou se refaz ou morre. E, ainda assim, conseguiram plantar, assentar um país. Só que esse refazer tem um trauma. Eu corto essa imagem, literalmente, pensando no refazimento, e suturo essa peça. A gente pode ver os fios da sutura, que ligam a peça. Quando a gente olha, a gente percebe que esse refazimento não bate, não ajeita, ele não se liga de maneira correta.²¹

17 “Em economia, fungibilidade se refere à permutabilidade entre bens. Em termos mais simples, significa que uma unidade de um certo bem deve ter o mesmo valor que uma outra unidade idêntica. Um exemplo seria o Real: uma nota de R\$ 10,00 tem garantia por lei de sempre valer R\$ 10,00, independentemente de como você adquiriu essa nota. O Real é considerado uma moeda fungível. Outras *commodities* fungíveis incluem o petróleo bruto, ações de uma empresa, metais preciosos como ouro e prata, entre outros.” Disponível em: <https://cointimes.com.br/entenda-melhor-o-que-e-fungibilidade-caracteristica-fundamental-do-protocolo-monero/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

18 No original: “*Unlike the concentration camp, the gulag, and the killing field, which had as their intended end the extermination of a population, the Atlantic trade created millions of corpses, but as a corollary to the making of commodities.*”

19 Movimento que ressoa com a crítica da pesquisadora Zakiyyah Iman Jackson (2020, p. 28) do “discurso reparativo e liberal que busca acabar com a antinegitude [*antiblackness*] ao inserir pessoas pretas dentro da categoria da humanidade universal”. Assim como a obra de Paulino, Iman Jackson questiona quais as outras maneiras de opor-se a essa fungibilidade sem reificar a figura do humano.

20 No original: “*Je voulais tout simplement être un homme parmi d’autres hommes... Je voulais être homme, rien qu’homme.*”

21 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uNEIJArBdKw&t=1358s>. Acesso em: 08 jan. 2022. O momento aqui citado pode ser encontrado entre 18:20’- 18:54’.

Gostaria, entretanto, de pensar a presença desses corpos fragmentos em *Assentamento* para além do processo representativo evocado na declaração acima. Argumento, portanto, que através da sua intervenção artística que busca representar esse processo de refazimento e da negação da possibilidade do retorno a uma condição de inteireza prévia, a obra nos deixa pensar a possibilidade de nos atermos a esses corpos fragmentados não como inferiores a corpos supostamente inteiros, mas como uma possibilidade corpórea antitética ao discurso do sujeito singular e fechado-em-si. Se nos voltarmos uma vez mais à Barthes, percebemos que, para o filósofo, a principal inquietude produzida pela fotografia seria a de sentir-se tornar-se objeto perante a lente.²² Em uma narração que ecoa a sensações de Fanon perante o olhar branco, Barthes (1980, p. 30) fala que o gesto de transformar-se em imagem permite que os outros “privam-me de mim, fazem-me ferozmente objeto, mantêm-me à sua mercê, disponível, guardado num arquivo”, resultado cuja única possível resposta seria a de afirmar o seu direito de ser um sujeito: “É meu direito político de ser um sujeito que devo defender” (Barthes, 1980, p.31).²³ E se, entretanto, pensarmos para além desse retorno ao sujeito completo como forma de responder a essa objetificação? Enquanto Barthes ressalta seu *direito* político de ser um sujeito e de defender sua condição como tal, pensemos na interseção desse discurso com questões relacionadas à lógica escravocrata e nos seus ecos presentes. Essa me parece, justamente, o ponto crucial e inédito suscitado pela obra de Paulino

Primeiramente, notemos o paradoxo presente na afirmação do filósofo ao pensarmos na fotografia de *Assentamento*. Se, para Barthes, o sentido inquietante da fotografia é sentir-se tornar-se objeto, gesto que assume uma condição humana prévia, como poderíamos traduzir essa sensação para um corpo que era visto, ele mesmo, como objeto à priori? Não há aqui a possibilidade dessa reclamação liberal dos direitos individuais da mulher fotografada, pois, perante a lei, ela é encarada como propriedade, como um objeto fungível. Essa vertiginosa percepção ressalta uma contradição crucial da afirmação de Barthes e do anseio de Fanon do direito político de ser um sujeito perante a fotografia e o olhar branco, respectivamente. Gostaria aqui de voltar-me a Saidiya Hartman e sua discussão sobre a ligação da formação liberal da ideia do indivíduo livre e a lógica escravocrata mesmo após término oficial dessa última. Para Hartman,

O domínio absoluto do mestre, baseado na anexação do corpo cativo e sua posição como o “sinal e substituto” do corpo do mestre – deu lugar a uma economia de corpos, presos e atrelados, através do exercício da autonomia, interesse próprio [self-interest] e consentimento. O uso, a regulamentação e o gerenciamento do corpo não exigiam mais literalmente possuí-lo, uma vez que o domínio-de-si [self-possession] efetivamente gerava formas modernas de trabalho em servidão... Designações estimadas como “independência”, “autonomia” e “livre arbítrio” são as tentações do liberalismo, mas a sugestão tentadora do poder individual e soberano é drasticamente minada pelas formas de repressão e terror que acompanharam o advento da liberdade, as técnicas de disciplina que prendem o indivíduo por meio da consciência, autoconhecimento, responsabilidade, e do dever, junto com a gestão de corpos racializados e da população afetados pelo racismo do estado e da sociedade civil. O liberalismo, em geral, e o discurso dos direitos, em particular, garantem direitos e privilégios à medida que possibilitam e apagam formas elementares de dominação ... A universalidade abstrata pressupõe formas particulares de incorporação e exclui ou marginaliza outras. Os sujeitos excluídos, marginalizados e desvalorizados que ela engendra, diversamente contidos e aprisionados, de fato, permitem a produção da universalidade, pois os denegridos e depreciados, aqueles castigados e selados por variadas maldições corporais, são a substância carnis que permitem ao universal atingir seu esplendor etéreo. (HARTMAN, 1997, p. 120).²⁴

22 No original: “*Imaginairement, la Photographie (celle dont j’ai l’intention) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet*”

23 No original: “*me déroprient de moi-même, ils font de moi, avec férocité, un objet, ils me tiennent à merci, à disposition, rangé dans un fichier ... C’est mon droit politique d’être un sujet qu’il me faut défendre*”.

24 No original: “*The absolute dominion of the master, predicated on the annexation of the captive body and its standing as the “sign and surrogate” of the master’s body yielded to an economy of bodies, yoked*

Se nos voltarmos ao desejo de Fanon de tornar-se sujeito, “homem entre outros homens”, a partir da argumentação de Hartman, percebemos a vacuidade desse gesto, já que o sujeito livre e individual como conceito jurídico é intimamente imbricado ao regime escravocrata e a consequente necessidade de estabelecer termos legais que pudessem melhor responder aos processos instituídos por ela. O que a argumentação de Hartman explicita é que a própria subjetivação já é uma forma de amputação e que, portanto, o desejo de ascender à categoria do sujeito universal como resposta à essa amputação trata-se de um oxímoro. A preocupação com o refazimento na obra de Paulino, portanto, parte da inquietação de como responder à objetificação produzida por aquela fotografia explicitamente racista desde um ponto que não reifique o “direito político de ser um sujeito” como única resposta possível. Daí também a contínua centralidade de seres híbridos em obras como *Tecelãs* (2003), *Rainha* (2006) e *Jatobás* (2020), ou ainda a representação de corpos fragmentados em *Assentamento*, *Paraíso Tropical* (2017) e *Bastidores* (1997). Esse me parece um dos pontos nevrálgicos da obra da artista: a necessidade de buscar outras formas de ser que evadam a uma construção humanística do sujeito individual e fechado-em-si calcada em uma ideia de posse de si mesmo que está historicamente ligada à escravidão. As raízes despontando das pernas da mulher aparecem aqui como maior exemplo desse desejo e de formas de driblar fantasias humanistas: ao costurar à fotografia original seu bordado de raízes, Paulino demonstra a força de expansão de um corpo que não se fecha em si, mas que se abre em diversas outras camadas. Através da sua ênfase na impossibilidade de um refazimento que resulte em um corpo completo e fechado em si, Paulino não apenas expõe a necessidade de criticarmos essa construção humanística, mas também aponta para a possibilidade de formas de existir e sentir que ponham em xeque um modelo humanista eminentemente racializado.

Permanecer na Catástrofe

O que é fascinante e provocador em *Assentamento* é justamente seu gesto de ater-se à catástrofe enquanto ressalta sua continuidade. Penso aqui na provocação do pesquisador e poeta Fred Moten (2018, p. 167), para quem “a lógica da reparação fundamenta-se nas noções de totalidade originária ... O arco normativo do tornar-se (um sujeito, um cidadão) faz parte dessa lógica.” Daí também a recusa do autor à ideia de completude, “como se alguém pudesse encontrar essa completude, como se tal completude não fosse uma brutalidade absoluta, como se o todo fosse estático, como se fosse o original ... o compromisso de reparar é como a recusa em representar o terror redobra a lógica da representação.” É justamente a partir da coragem de Paulino em representar o terror que testemunhamos como sua obra aponta para a continuidade daquela violência contra corpos pretos. Não há aqui uma tentativa de reclamar uma história enobrecedora para a mulher fotografada ou de uma intervenção imagética que borre a violência visual da fotografia. Ao contrário, a artista ressalta essa violência através, justamente, de uma intervenção artística, que sublinha a impossibilidade daquele corpo tornar-se um sujeito completo, ou, como colocado por

and harnessed, through the exercise of autonomy, self-interest, and consent. The use, regulation, and management of the body no longer necessitated its literal ownership since self-possession effectively yielded modern forms of bonded labor.... Prized designations like “independence,” “autonomy,” and “free will” are the lures of liberalism, yet the tantalizing suggestion of the individual as sovereign is drastically undermined by the forms of repression and terror that accompanied the advent of freedom, the techniques of discipline that bind the individual through conscience, self-knowledge, responsibility, and duty, and the management of racialized bodies and populations effected through the racism of the state and civil society. Liberalism, in general, and rights discourse, in particular, assure entitlements and privileges as they enable and efface elemental forms of domination ... Abstract universality presumes particular forms of embodiment and excludes or marginalizes others. Rather, the excluded, marginalized, and devalued subjects that it engenders, variously contained, trapped, and imprisoned by nature’s whimsical apportionments, in fact, enable the production of universality, for the denigrated and deprecated, those castigated and saddled by varied corporeal maledictions, are the fleshy substance that enable the universal to achieve its ethereal splendor”.

Paulino: “esse refazimento não bate, não ajeita, ele não se liga de maneira correta.” Se o sujeito já é amputado, a intervenção de Paulino demonstra que não é através de um retorno mítico ao status de sujeito completo que podemos contestar essa violência. Essa mulher anônima e escravizada continua a ser uma mulher anônima violentamente fotografada e transformada em uma tipologia racial perante o olhar do fotógrafo. Não há na obra de Paulino um gesto de negar a violência imagética dessa memória, de intervir naquela imagem e mudar os códigos científicos daquele retrato – podemos pensar aqui, por exemplo, na obra de outros artistas que buscam retratar indivíduos pretos a partir de códigos visuais que lhes foram historicamente interditos.

Ao deter-se nessa violenta fotografia, a obra estabelece uma aliança que recusa se lembrar desse passado de forma memorialística, mas como estratégia de sublinhar sua continuidade material. Como questionado por Christina Sharpe (2016, p. 38), “como alguém pode explicar a sobrevivência ao navio [negreiro] quando o navio e a não-sobrevivência continuam a repetir-se?”.²⁵ É justamente através do gesto de permanecer em uma catástrofe que nunca acabou, que *Assentamento* permite-se assombrar por aquele espectro, negando qualquer historicismo teleológico que apagaria essas experiências violentamente anônimas em busca de uma espécie de redenção histórica. Há aqui, portanto, uma ruptura radical da ideia de memória como algo individual para pensá-la como forças que reverberam e afetam outros corpos (pretos). *Assentamento*, portanto, conjura histórias silenciadas pelo arquivo histórico por meio de uma intervenção visual que ressalta a continuidade da violência daquela fragmentação, estabelecendo um palimpsesto temporal que corrói a possibilidade de uma narrativa linear de reparação e redenção e reforça as inúmeras continuidades desse passado-presente.

Referências

BARTHES, Roland. **La chambre claire**: note sur la photographie. Paris: Gallimard, 1980.

CAMPT, Tina. **Listening to Images**. Durham: Duke University Press, 2017.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociologia de la imagen**: miradas ch’ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DANTAS, Vinicius. Entre “A negra” e a mata virgem. **Novos Estudos**, v. 45, n. 1, p. 45-67, 1996.

FANON, Frantz. **Peau noire, masques blancs**. Paris: Éditions du Seuil, 1971.

HARTMAN, Saidiya. **Lose Your Mother**: A Journey along the Atlantic Slave Route. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2007.

HARTMAN, Saidiya. **Scenes of Subjection**: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America. New York: Oxford University Press, 1997.

IMAN JACKSON, Zakiyyah. **Becoming Human**: Matter and Meaning in an Antiracist World. New York: New York University Press, 2020.

LISSOVSKY, Maurício. “O sumiço da senzala: tropos na raça na fotografia brasileira”. **Devires**, v. 13, n. 1, p. 36-62, jul./dez. 2016.

MICHELLE SMITH, Shawn. **Photographic Returns**: Racial Justice and the Time of Photography. Durham: Duke University Press, 2020.

MIRZOEFF, Nicholas. **The Right to Look**: A Counterhistory of Modernity. Durham: Duke University Press, 2011.

25 No original: “How does one account for surviving the ship when the ship and the un/survival repeat?”

MOTEN, Fred. **The Universal Machine**. Durham: Duke University Press, 2018.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **The Sorcery of Color: Identity, Race, and Gender in Brazil**. Philadelphia: Temple University Press, 2003.

OCHOA, Ana Maria. **Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia**. Durham: Duke University Press, 2014.

PRATT, Mary Louise. **Imperial Eyes**. London: Routledge, 1992.

SANTOS DE ARAÚJO, Flavia. Rosana Paulino and the Art of Refazimento: Reconfigurations of the Black Female Body in the Land of Racial Democracy. **Brasiliana: Journal for Brazilian Studies**, v. 8, n. 1-2, p. 63-90, 2019.

SHARPE, Christina. **In the Wake: On Blackness and Being**. Durham: Duke University Press, 2016.

WEHELIYE, Alexander G. Diagrammatics as Physiognomy: W. E. B. Du Bois's Graphic Modernities. **CR: The New Centennial Review**, v. 15, n. 2, p. 23-58, 2015.

Ricardo Duarte Filho é doutor em Spanish and Portuguese Languages and Literatures pela New York University e em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sua pesquisa atual examina como o extrativismo no Brasil está historicamente atrelado a processos de racialização e colonialismo, discutindo também a contínua violência perpetrada contra comunidades racializadas frente à aceleração de práticas extrativistas. Seus textos já foram publicados por revistas como o *Journal of Latin American Cultural Studies*, *Significação: Revista de Cultura Audiovisual e Imagofagia* - *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*.
