

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM POÉTICAS VISUAIS**

A IMAGEM E SUA FALTA: Representações visuais do Negro na
constituição de uma linguagem artística.

ROGERIO FRAGA DE CAMPOS

Orientador: Prof. Dr. Hélio Custódio Ferverza

Porto Alegre, RS, fevereiro 2023.

A IMAGEM E SUA FALTA: Representações visuais do Negro na
constituição de uma linguagem artística.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande
do Sul (UFRGS), como requisito para a obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais.

Linha de pesquisa: Linguagens e contextos de criação.

Orientador: Prof. Dr. Hélio Custódio Ferverza
(PPGAV/UFRGS)

Banca examinadora:

Prof. Dr. Igor Moraes Simões (UERGS)

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos (UFRGS/PPGAV)

Profa. Dra. Cláudia Vicari Zanatta (UFRGS/PPGAV)

Prof. Dr. Eber Pires Marzulo (Suplente Externo, UFRGS/PROPAR)

CIP - Catalogação na Publicação

FRAGA DE CAMPOS, ROGERIO
A IMAGEM E SUA FALTA: Representações visuais do
Negro na constituição de uma linguagem artística. /
ROGERIO FRAGA DE CAMPOS. -- 2023.
168 f.
Orientador: HELIO CUSTÓDIO FEVENZA.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2023.

1. FOTOGRAFIA. 2. NEGROFILIA. 3. ARTE. 4.
RESISTÊNCIA. I. CUSTÓDIO FEVENZA, HELIO, orient. II.
Título.

Meus agradecimentos à CAPES e a meu professor orientador Dr. Helio Ferverza.

RESUMO

Esta pesquisa é sobre a construção de uma poética fotográfica antinegrofilia a partir do contexto social. A investigação está delimitada em alguns aspectos do Surrealismo na Paris dos anos 20 e apresenta alguns artistas contemporâneos com uma poética semelhante a que produzimos. Assim, relata algumas dificuldades no tipo de pesquisa com fotografados pretos para produção de imagens artísticas sem vítimas.

PALAVRAS-CHAVE: Trauma, Fotografia, Arte, Antinegrofilia, Resistência.

ABSTRACT

This research is about the construction of an anti-negrophilia photographic poetics from the social context. It delimits the investigation from some aspects of Surrealism in Paris in the 20s and presents some contemporary artists with a poetics similar to the one we produced. Thus, it reports some difficulties of the type of research with black people photographed for the production of artistic images without victims.

KEYWORD: Trauma, Art, Photography, Anti-negrophilia, Resistance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Escultura Kafigeledjo, H. 82,6cm Lagamma, 2020,.....	18
Figura 2 - Serie Diáspora, Rogério Fraga, Fotografia e Texto 60X90cm, 2018.....	30
Figura 3 - Navio Negreiro, Fotografia e Texto, Rogério Fraga, 2018.....	30
Figura 4 - Alegria de Viver, Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 2018.....	31
Figura 5 - Andrea Mantegna, (c.1414-1506), L'Adoration des Mages, huile sur toile, (54X70,7cm) TheJ P Getty Museum, Los Angeles.....	38
Figura 6 - Jérôme Bosch (v. 1450 -1516). L'Épiphanie ou Adoration des mages, détail du panneau central du trypyque (138X140cm), c. 500,huile sur panneau, Musée du Prado, Madri.....	40
Figura 7 - Albrecht Dürer, (1471-1528), L'Adoration des Mages, 1504, huile sur bois, (99X113,5cm), Mussé des Offices, Florence.....	40
Figura 8 - Hans Memling, (v.1435-1494). Le Jugement denier, détail du volet de droite(223,5X72,5cm) -1467/1471, huile sur bois, Musée de Gdansk.....	41
Figura 9 - David Livingstone, slide, anônimo,1870.....	41
Figura 10 - Théodoric de Prague (actif 1360-1380), Saint Maurice, avant 1367, chapelle de la Sainte-Croix, Château de Karlstein, Republique.....	42
Figura 11 - Statue de Saint Maurice, pierre calvaire polychromée(c. 1240, H.115, L.50, Pr.40cm), Cathedrale Saint-Maurice et Sainte-Catherine, Magdebourg, partie sed du choeur.....	42
Figura 12 - Noah's Ark, Aaron Douglas, oil, (21X91cm), 1927.....	43
Figura 13 -Congo, Aaron Douglas, guache, pencil, (36X24cm),1928.....	56
Figura 14 - Holy Rollers, Archibald Motley, Pintura oil, canvas (29,25X36,12cm.....	55
Figura 15 - Holy Rolles, Archibald Motley, oil, canvas, (29,25X36,12cm), 1929.	56
Figura 16 - Família, Diamantina, Chichico Alkmim (MG), IMS, 1910.....	57
Figura 17 - Série Rituais, Rogério Fraga, Fotografia, 2018.....	59
Figura 18 – Olympia, Edouard Manet, oil canvas,(130,5X190cm), Musée d'Orsey, Paris,1863.....	61
Figura 19 - Une Moderne Olympia, Paul Cèzane, oil, Musée d'Orsey, Paris (46X55,5cm)1873-74.....	61

Figura 20 - John Michael Wright, Portrait of Miss Butterworth of Belfield Hall, Oil on canvas. Courtesy of Touchstone Rochdale, The Esplanade, Rochdale, U.K., 1600s.....	64
Figura 21 - Anonymous, Flora's Profile, 1796. Silhouette, cut paper and brown ink bill of sale, insigned. Stratford Historical Society, Stratford, Conn.....	66
Figura 22 - Medalhão de Escravos, Josian Wedgwood, Fotografia, anônimo, 1787.....	67
Figura 23 - O Negro Vingado, Henry Fuseli, fotografia da pintura, anônimo 1807.	71
Figura 24 - Anonymous artist, Her Mistress's Clothes, Watercolour on Ivory. National Maritime Museum, Greenwich, London, ZBA2436, 1815.....	75
Figura 25 - Rosetta and Vivian Duncan, Signed publicity postcard, blackface, 1924.....	83
Figura 26 - S/t, Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 60X90cm, 2022.....	85
Figura 27 - S/t, Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 60X90cm, 2020.....	86
Figura 28 - S/t, Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 60X90cm, 2020.....	87
Figura 29 - Martha Rosler Martha Rosler serie The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems , gelatin silver prints of text and images on 24 backing boards, each backing board 30 × 60cm, 1974-75.....	88
Figura 30 - Allan Sekula, Fotografia do livro Fish Story, 2003.....	90
Figura 31 - Allan Sekula Allan Sekula, Dear Bill Gates, 1999 Tríptico fotográfico e carta datilografada, 71X262cm. Obra apresentada na exposição <i>Photography, A Wonderfully Inadequate Medium</i> Marian Goodman Gallery, London 14 March - 18 May 2019.....	90
Figura 32 - Allan Sekula, Fotografia do livro Aerospace Folktales, 1973.....	91
Figura 33 - Laia Abril, Fotografia da Exposição On Abortion, 2018.....	92
Figura 34 - Laia Abril "On Abortion exhibition at foto Forum Bolzano/Bolzen (Italy), Exhibition view: Claudia Corrent, 20/2. – 23/03/2018.....	92
Figura 35 - 03 Fotos do livro ABC de la Guerra, Rogerio Fraga 2022.....	92
Figura 36 – Família Agenor, Rogerio Fraga, 3 Fotografias e Gravura, 2018	92
Figura 37 - Série INVISÍVEISVISÍVEIS, Rogerio Fraga, 4 Fotografias e Palavra, 2019. (03 Fotos acima).....	99
Figura 38 - Kara Walker, Gone, An Historical Romance of a Civil War as it occurred between the Dusky Things of One Young Negress and Her Heart, Sikkema Gallery, 1994.....	102

Figura 39 - Silhuetas Negras, Rogerio Fraga, fotografia,2018.....	103
Figura 40 - Jogo dos 7 Erros, Rogerio Fraga, fotografia de Silhuetas, 2022.....	104
Figura 41 - Trayvon Martin,2012 e Alin Siteo,1994 (Omar Victor Diop, Magnin, 2018.....	105
Figura 42 - Omar Victor Diop, Alegoria,2022.....	106
Figura 43 - Omar Victor Diop, Alegoria, 2022.....	106
Figura 44 - David Livingstone, Lanterns Slides, 1912.....	109
Figura 45 - Balsa da Medusa, Gericault, oil on cavas,1819.....	110
Figura 46 - A morte de Sadanapalus, oil on cavas, 1927.....	110
Figura 47 - Odalisca com um Escravo, oil on cavas, 1839.....	110
Figura 48 - "Nós iremos usar Chlorinol e ficar como o negro branco", anônimo,1890.....	111
Figura 49 – Zip Conn, anônimo, 1820.....	112
Figura 50 - Menestrel Blackface, anônimo, 1840.....	112
Figura 51 – Chocolat Dansant, T. Lautrec, 1896.....	112
Figura 52 - Analgésico para dor de dente, anônimo, 1900.....	113
Figura 53 - Lion Noir, graxa, (anônimo) 1926.....	113
Figura 54 – Exposition Village African, anônimo, 1921.....	114
Figura 55 - Ada "Bricktop" Smith, Nightclub Owner & Entertainer during the Jazz Era in Paris, Photo by Man Ray, 1928.....	118
Figura 56 - Homem com Bicicleta, Yorubá, Fotografia Museu Newark, anônimo, s/d.....	119
Figura 57 - Guillaume Apollinaire escritor Francês fotografado por Pablo Picasso em 1910 no Workshop Studio em Paris, 1880.....	120
Figura 58 - Pablo Picasso no l'atelier Bateau-Lavoir, anônimo, 1910.	120
Figura 59 - George Braque, pintor Francês no atelier Argenteuil,1882, Paris, anônimo, 1963.....	120
Figura 60 - Adrienne Fidelin, Pablo Picasso e Dora Maar no Sul da França,1937. Imagem cortesia dos arquivos de Wendy Grossman. Man Ray Trust 2015/2020. Espólio de Pablo Picasso, Artists Rights Society, NY. ADAGP, Paris,2020.....	121
Figura 61 - Pablo Picasso, Femme assise sur fond Jaune et Rose, II,1937. Imagem cortesia dos arquivos de Wendy Grossman. Espólio de Pablo Picasso/ Artists Rights,NY, 2019.....	122

Figura 62 Adrienne Fidelin, 1937, Man Ray Trust 2015/2020.....	121
Figura 63 - Henry Music. Poems by Nancy Cunard, Richard Aldington, Walter Lowenfels, Samuel Beckett, 1933.....	126
Figura 64 - Henry Crowder and Nancy Cunard, Fotografia, anônimo, 1930.....	126
Figura 65 - Nancy Cunard and Henry Crowder, Fotografia, anônimo, 1928.....	126
Figura 66 - Josephine Baker and Pepito Albatine, anônimo, 1928.....	129
Figura 67 - Noire et Blanche, Man Ray, 1924.....	132
Figura 68 – Noire et Blanche, Man Ray, 1926.....	132
Figura 69 - Agenor, Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 60X90cm, 2020.....	139
Figura 70 - S/t, Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 60X90cm, 2022.....	141
Figura 71 - S/t, Rogério Fraga, Fotografia, 60X90cm, 2022.....	143
Figura 72 - S/t, Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 60X90cm, 2022.....	144
Figura 73 - S/t, Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 60X90cm, 2022.....	145
Figura 74 - S/t. Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 60X90cm, 2020.....	146
Figura 75 - S/t, Rogerio Fraga Fotografia e Texto, 60X90cm, 2022.....	147
Figura 76 - S/t, Rogerio Fraga, Fotografia e Texto, 60X90cm, 2022.....	148
Figura 77 - AUTORETRATO, Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 60X90cm, 2022.....	149

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 Ser negro e um tipo de saber.....	11
2 Meus caminhos de consciência e descolonização	21
CAPITULO 1	33
1 Mar, tempo e morte.	33
CAPITULO 2	61
1 Linguagem artística, resistência e invisibilidades visíveis.	61
CAPITULO 3	88
1 Estereótipos negros – EU NÃO SOU UM NEGRO!	88
2. Divisões racializadas?	107
3. A vida negra diaspórica na França	116
4.O negro e o Surrealismo.	123
5. Por uma poética desses escuros objetos de desejo.	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
BIBLIOGRAFIA.....	157

INTRODUÇÃO

1 Ser negro e um tipo de saber.

Esta pesquisa apresenta a travessia, o desenvolvimento e a maturação de um processo artístico, então, é também uma arqueologia. Muito dessa história, junto com os corpos, foi jogada ao mar - parte se perdeu e ficou para trás, e não poderá ser compreendida. Voltar a um tempo remoto nos envolverá numa nevoa, porque pensar sobre ele é andar sobre pistas sinuosas, sem as grandes razões que apoiaram as certezas. Mas devo voltar até limite do horizonte e para além do subsolo arenoso e fundar uma poética a partir de um testemunho traumático. Estes são os desafios que precisam ser enfrentados na medida da necessidade da criação de outros caminhos perceptivos – para fundar uma poética não subalterna que pode ajudar a definir quem verá o que eu faço - creio que a fotografia¹ que produzo será uma alternativa. O fato de ser afrodescendente me coloca na constante situação diaspórica, mas minha poética será inclusiva, para os muitos que são invisíveis.

Por isso, as imagens, que pesquisarei e produzirei estarão relacionadas, hoje, com a História² de uma invisibilidade, porque no passado elas eram sem “referentes” - porque eram um Outro, sob o qual nada se sabia, se imaginava e, na verdade, se fantasiava o que era o negro e o continente africano. Porém, é assim que a nossa história (negra) se ergue, com a dificuldade de sempre, por isto se trata também da humanidade³, ou parte dela, e que se põe como saída do fundo do Atlântico – que deambula entre significados.

¹ Utilizarei o termo Fotografia em maiúscula para referir a categoria estética como a Pintura, a Arte, a Escultura e minúscula para referir a uma fotografia usada como meio específico de um determinado artista.

² Aqui História em maiúscula será como Disciplina/Historiografia e em minúsculo como particularidade temporal.

³ Entendemos que o conceito de Humanismo aqui deve ser pensado no sentido crítico. Ou seja, a partir de um contexto definido pode-se criticar tanto a noção secular de Humanismo de base europeia moderna,

Assim imagens e textos serão fragmentos de uma história que por vezes explicitarão um contexto, e por outros, criarão hiatos que não poderão ser removidos já que isto é a História, e que se revela na ausência – no apagamento. Reivindicamos a dignidade dos mortos, reivindicamos Mitologias. A lógica nesta história não existe, partimos, mas não chegamos a lugar algum - encontramos nosso lugar apenas como repetição. E, sabemos, para nós, quanto custa a diáspora que sempre assume esta característica do lugar “entre” - distante da origem, e perto do nunca chegado. Porém, agora, para esta escavação as ferramentas serão outras: fotografia e texto.

Foi a partir dos anos 60 que a fotografia passou ser analisada sistematicamente como forma de comunicação estrita. As diferentes contribuições entre Roland Barthes e Ferdinand Saussure sobre o papel da linguística e da semiologia na relação com as imagens representou um marco teórico fundamental para estudos posteriores sobre o conceito do significado fotográfico.

A diferenciação entre linguagens naturais e linguagens visuais levou a uma especificidade que a fotografia tem em sua relação com os objetos do mundo. A conclusão foi que não existe um sistema único de significação, e, Barthes enfatizou que um dos problemas da semiose (processo contínuo de transformação do elemento signo) – é não poder se livrar

quanto o anti-humanismo pós-moderno contemporâneo. Porque, só assim poderemos estabelecer se falamos do Humanismo como uma teoria ou como uma prática, ou, se falamos de Humanismo ou de Antropocentrismo. Aqui utilizarei o conceito no sentido “do grupo dos seres humano” (o mesmo utilizado por Achille Mbembe no livro *Brutalismo* (2020) capítulo “L’humanité en cage”. Sobre este assunto Todorov sustenta que: “En fin, atribuir la expansión colonial o la “repartición del África” al programa humanista de exportación de las Luces, no es más que tomar por bueno aquello que no era más que propaganda: una tentativa, la mayoría de las veces torpe, de revocar la fachada de un edificio que se construyó con intenciones muy diferentes. Las razones de la conquista colonial son políticas y económicas, más que humanitarias; si es preciso buscarle un principio general único, éste sería el nacionalismo el cual, como bien lo vio Rousseau, es incompatible con el humanism.” (TODOROV, 1989, p. 91). De qualquer forma é um assunto para análise em minha pesquisa futura.

da necessidade de signos verbais para o sistema de significação não linguística, como as fotografias, por exemplo, – que, em algumas vezes, precisam de legendas para serem totalmente compreendidas.

Neste sentido, o discurso fotográfico está caracterizado por elementos “intertextuais” que encontrarão significado, também, no entorno da fotografia, - ou do fotografado, a saber: o contexto social. Esta localização no contexto cultural produzirá ecos, múltiplas facetas simbólicas de uma compreensão - e a fotografia apresentará um sentido para nós, e, se isto acontecer, poderemos pensá-la. Por exemplo, pensar que há um fotógrafo, há um encontro, há um contexto cultural, há afecções, cruzamentos, projeções, expectativas, e há a própria fotografia, enfim, ela se torna um signo de algo – e sendo assim constrói a possibilidade de um fluxo múltiplo de sentidos. Diante de uma fotografia estamos sempre diante do errático, da deriva, já que ela se constitui de estruturas cambiantes, carentes de interpretação pela própria natureza da relação fotografia/objeto e - coisa no mundo.

Claro que temos, deste modo, a possibilidade de um avanço semiótico (pós-estruturalista) no desdobramento do signo (ícone, índice e símbolo) que serve para aplicação de uma pragmática semiótica, mas que não é objeto de investigação desta pesquisa. Basta assinalar que *uma fotográfica enquanto índice torna-se uma imagem autenticada no mundo* (FISSETT, 2021, grifo nosso) o que a vinculará como uma flutuação na relação entre ícone e símbolo – é o peso de cada uma das partes que gera tipos de interpretações distintas. Um signo vivo fabrica outros signos, ou seja, outras interpretações – do contrário, estagna; e a imagem fotografia sígnica é a que transborda o objeto de seu contexto original.

Construir minha prática artística envolveu tempo e descobertas desde as primeiras experiências com a Gravura na UFRGS. Além disto minha relação com a Universidade Federal aumentou meu compromisso com uma responsabilidade pública. Então minha produção artística está profundamente ligada a estes pressupostos. Claro, há também nestas descobertas um elemento imponderável tributário do encontro com o elemento humano – os professores e colegas. Este caminho compartilhado levou a encruzilhadas, mas também a saídas. As leituras teóricas foram fundamentais, mas a prática fotográfica construiu um questionamento sobre mim mesmo como uma duplicação do meu eu, ou seja, me ver e ver o outro na produção do que faço.

Particularmente, minha produção fotográfica está, diretamente, ligada a textos (ou um tipo de saber científico) porque é muito difícil compreender a racialidade sem as justificativas que lhe foram dadas desde a Idade Média. Me refiro a relação entre texto e imagem, porque a representação visual do negro estava ancorada em justificativas absurdas, mas que vertiam tanto de textos históricos, filosóficos, científicos como canônicos bíblicos. Só se passou da simples imagem de um homem negro para o racismo através de uma prática ideológica que veio formatar um regime de visualidade racializada na Modernidade, houve um salto teórico-prático, e aí se construiu uma falta, um vazio que nunca ficou justificado suficientemente. Claro, podemos compreender que se construiu a produção de uma hegemonia, onde a Cultura é um emaranhado de relações sutis claudicantes, mas se revelou também, nessa violência algo de cumplicidade silenciosa, do desejo à perversão de grande parte da parcela das pessoas que fomentam o racismo. Mas esta pesquisa não será sobre isto, certamente este aspecto é mais uma das faltas que ficarão obscuras e que mantêm o racismo até hoje.

Porém, as imagens utilizadas nesta pesquisa – são retiradas da História e são carregadas de um estranhamento ou medo, mas de qualquer modo quiseram estar justificadas - elas vêm amparadas nesta retórica da arte: e, além de tudo sobrevivem, produzem ressonâncias, produzem desejos e produzem aderência identitária. Mas, raras às vezes, guardaram espaço para memória e ficaram como feridas abertas, disfarçadas de Aventuras (Descobertas, Missões e Viagens desde o continente Africano) por isso o tempo precisará ser misturado, deslocado e cada fotografia será tempo/movimento/lugar – uma coetaneidade.

Sabemos que o significado do tempo, nas teorias antropológicas, é fundamental para a compreensão na denominação de “arte primitiva”. A negação da coetaneidade já no século XIX apontava para esta forma de exclusão da participação do “Outro”, ou seja, somente o objeto etnográfico entrava no diálogo entre o Antropólogo e seus leitores. Mas, o encontro etnográfico que aconteceu com o “Outro” antes, tornava-se “estágio de desenvolvimento inferior” e o “Outro” acabava sendo reificado - isto serviu muito para intersubjetividade dos artistas nas vanguardas francesas que utilizavam, de forma compulsiva, artefatos de origem africana.

Algumas daquelas imagens, do continente e do negro, em seu aparecer se travestem de uma beleza ameaçadora e guardam numa latência algo de fantasmagórico, porque ali, nos hiatos estão as histórias de mortes, apagamentos e aniquilamento. Elas também são sintomas de uma violência sem limites perpetrada e plasmada na História das imagens. Escavar estas imagens significa procurar uma origem que, todavia, sabemos ser impossível encontrar: sabemos apenas daquelas imagens que se revelam pela

representação que as coloca na marcha da história etnográfica ou artística e, que paradoxalmente, começam pela luz (negra) do Iluminismo.

Mas, de todo modo, precisamos contar, precisamos desenterrar. Neste sentido, a escrita desta pesquisa é sacrifício porque, de um lado, faz subsumir o lugar de fala, produz apagamento, é testemunha de uma oralidade muda e, ao mesmo tempo, faz com que eu repita este ato de produzir e escrever sobre este mesmo assunto – como um andar em círculos que *pari passu* se revela. E se o sacrifício inaugura a civilização, ele também, esconde a barbárie – então, sempre há uma renúncia, um lugar de falta. A oralidade e narratividade são tardias, são deslocamentos e condensações – quase alegorias para nós do outro Atlântico. Aqui não vai funcionar a literalidade da representação e percepção porque a violência, neste caso, é na ordem do corporal - é na pele. Foi o sentido do vivido que perdeu sua legitimação. Assim, a memória é rala e o que é transmitido de geração em geração são lacunas e a necessidade de intermináveis recomeços. Foi deste modo que perdemos o direito de um lugar de fala⁴. Tivemos que reinventar um tal lugar, um Nome e outro espaço para viver. Ou seja, nosso lugar de fala assume a posição de negociação (**SIMÕES, 2019**) já que luta, também, contra o **lugar de falta** no processo de silenciamento e apagamento, movimento que se amplia, encolhe e distende-se ao longo de nossa história (grifo nosso).

Durante séculos não se pôde contar o que aconteceu e, ainda, recentemente, muitos textos apresentam uma versão ideologizada da escravidão e da arte produzida por negros

⁴ A noção de lugar de fala utilizada aqui foi definida em Djamila Riberio (2017, p.39): “O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas”. Assim as noções de fala, escuta e escrita em meu trabalho são antissubalternas, ou seja, querem estar incluídas nas narrativas dos “discursos hegemônicos”, mas a partir de minha autorrepresentação. (**SPIVAK, 2014**)

– estamos sempre sendo desmentidos – primeiro pelo primitivo, depois pela misticidade e pôr fim a não autoria (a dúvida do que somos capazes de fazer) - forçando o desaparecimento da sensibilidade ante à violência. Deste modo, é impossível a introjeção da barbárie desaparecendo, simultaneamente, toda possibilidade de memória e a capacidade de simbolizar o acontecido, e talvez superá-lo. Porém, esta memória da imagem aparecerá na fotografia, mas como ínfimo rastro e deslocamento.

Então, escrever, adquire um outro sentido, porque assume uma forma reparadora do bloqueio do meu lugar de fala, logo, será preciso publicar e fazer circular texto e imagens. É daí que renascerão outros significados. Mas, as Arqueologias escritas sobre nós estão postas, distorcidas, racializadas e ambíguas, mas é de onde se parte. Quais foram nossas primeiras marcas, eram tatuagens ou eram objetos, nunca fizemos Arte, será que em sua gênese as esculturas Kafigeledjo⁵ não eram “livros”? – não saberemos. Mas como resposta a tudo isto construiu-se uma cosmovisão, do que é ser negro no mundo, mas que não foi escrita e nem narrada por nós, e estamos agora a reler livros, rever e reinventar imagens e reescrever nossa inserção na origem civilizatória. Mas sabemos que foi a mitologia do Logos que prevaleceu - com sua força expansiva, sua miséria e seu brutalismo. O Logos nasce contraditório porque todo labirinto deve ter uma entrada - e é por ali que sairemos – novamente como repetição do “lugar entre”. Hoje é difícil inventar uma escrita, algumas vezes vamos repeti-la, mas é uma escrita a partir do trauma, por isso criaremos um outro modo de fazer.

⁵ Aqui refiro-me as escultura-oráculo usadas em ritos divinatórios da etnia senufo da Costa do Marfim e que eram de madeira coberta por um tecido, com elementos pendurados na altura do pescoço, um gancho de ferro e um osso de pássaro também pendurado em parte do pano fazem as vezes de braços e mãos e a cabeça está coroada por penas (LAGAMA,2000).



Figura 1 - Escultura
Kafigeledjo, H. 82,6cm
Lagamma, 2020.

Assim, do ponto de vista metodológico nosso foco é em uma parte das vanguardas Parisiense. Se analisarmos algumas pinturas ou fotografias de Negros, nas vanguardas dos anos 20, perceberemos uma identidade menestrelizada (negroides, lábios grandes, narinas dilatadas, distorcidos, etc.) ou, já espetacularizada como em Toulouse-Lautrec (Chocolant dansant dans un bar, 1896).

Mas, para nossa análise será importante os fatores que no conjunto alteraram profundamente o regime visual sobre a representação do negro. A particularidade das vanguardas reside no fato de elas, no geral, terem herdado o torvelinho do Romantismo; e, a) o Surrealismo marcar, definitivamente, as formas estéticas da arte dos anos 20, especificamente a fotografia e, b) um grande deslocamento de negros dos USA para França, que ocorreu pelo do fato dos soldados afro-americanos preferirem ficar na Europa do que enfrentarem a segregação racial americana – sobrevivendo de suas habilidades de dançar, cantar ou de sua inteligência. Neste sentido, o espírito após primeira guerra produziu uma visão de mundo que estruturou um tipo de intersubjetividade e inseriu o negro, ou a arte produzida por negros, na França, de tal maneira, que veio a preencher uma lacuna geradora de uma paixão pelas “coisas africanas” que se chamou *négrophilie*.

Diante deste quadro, a natureza teórica de minha pesquisa pode acumular problemas sociológicos, antropológicos e filosóficos, entre outros e – que em alguma medida se cruzarão e serão enfrentados. Mas minha busca será sempre manter o horizonte artístico desta pesquisa, a saber: a experiência sensorial e produção fotográfica - já que ela é capaz de atritar as subjetividades, a cultura formal e desorganizar uma percepção “dominante” convocando o desejo a dar formas diferentes ao presente.

A análise, a partir das vanguardas dos anos 20, revela um contexto histórico diferente, mas com algo que se mantém: a mesma ambiguidade que estruturou a relação entre parisiense e africanos (ou afro-americanos, ex. Josephine Baker) já estava presente antes no Iluminismo e continuará ecoando até hoje. A noção de expor ambiguidades não se resume apenas no exercício da “leitura de imagens” (o que não será feito aqui), mas construirá como análise interpolada entre História, Antropologia e Arte, como em Brecht e Allan Sekula o fazem em alguns trabalhos – como ABC de la Guerra e Fish Story. Nesta pesquisa, além disto, alguns artistas, escritores e fotógrafos serão apresentados como uma contraposição às imagens racializadas e em diálogo com a minha produção artística (por exemplo, Omar Diop em Liberty (2016)).

Isto porque a natureza prática desta pesquisa me coloca diante de imagens das vanguardas dos anos 20 que em contraste com as minhas fotografias, sem a caricatura e estereotipagem, revela uma posição de estranhamento do fotografado. Assim, isto exige a necessidade de uma autocompreensão do que quero produzir, ou seja: saber que tipo de imagem, que lugar de imagem, que lugar de falta, qual o público destas imagens e que produção artística se realizará neste contexto histórico.

Esta pesquisa será escrita a partir das vanguardas francesas dos anos 20, principalmente, na figura do surrealismo, e de textos clássicos sobre a racialidade, além disto, alguns conceitos-chaves percorrerão o texto como forma de amarra e comunicação intersubjetiva com minhas fotografias. Como, por exemplo, *Négrophilie* que significava o “amor” ou mania pelos negros. É curioso como este conceito reaparece, em sua mutação midiática, na cultura pós-moderna, como o politicamente correto, produto de consumo ou expiação de culpa em relação a imagens racializadas.

Por isso creio que na crítica ao regime de visualidade das vanguardas parisiense dos anos 20, em relação aos negros, o conceito de fotografia antinegrofilia é um dos contrapontos para articular uma desconstrução visual estereotipada, ou seja: como minhas fotografias serão, P&B não posadas, não menestrelizadas (ou espetacularizadas), do contexto do mundo da vida de pessoas em zonas conflagradas, a diagramação e as interpolações afetarão a relação entre a dimensão teórica e minha produção artística, na medida que produzirão um “jogo” de linguagem - meu objetivo é dificultar que as fotos se tornem imagens fetichizadas. Por fim, como estas pessoas estão em um contexto específico, outro conceito, o lugar de imagem, tem um caráter singular, porque significa o lugar da vida destas pessoas, lugar de falta, o lugar de exposição destas fotografias, o lugar na História da Arte e seu lugar no regime de visualidade.

Também, elenquei algumas questões de pesquisa que serão a chave de articulação entre escrita e fotografia: Como a *Négrophilie* dos anos 20 na França se constitui, também, como representação artística dominante do Negro ainda hoje? A poética de meu trabalho fotográfico reconstrói um sentido antropológico da imagem do Negro como artisticidade contemporânea? Há “reexistência” e desconstrução antinegrofilia na minha produção,

como e porquê? Meu processo fotográfico reconstrói um lugar de imagem crítica, necessário, oposto ao das vanguardas francesas e, suficiente para a tematização de uma crítica visual à imagem do Negro hoje nas expressões artísticas de fotografia. Ao longo desta pesquisa em cada capítulo será acrescido minha produção fotográfica em uma relação dialética com as produções visuais históricas com a finalidade de criar fissuras entre o passado e o presente, criar passagens de significação, ou seja, dialetizar o regime de visualidade como forma percepção para criar novos sentido para o presente.

2 Meus caminhos de consciência e descolonização

A proposta metodológica de investigação, aqui, inclui outros aspectos além da minha produção fotográfica na utilização da pesquisa sobre a construção de uma linguagem artística, a saber: introdução de pequenos textos, meus arquivos fotográficos pessoais, material da internet e uma diagramação específica nas fotografias. Assim utilizarei minhas fotos, fotos P&B e coloridas, fotos de outros artistas fotógrafos (por exemplo, Brecht, Omar Diop), além de material fotográfico da Internet e textos, meus, em primeira pessoa como elementos de interpolações. Neste sentido as fotografias apresentarão fragmentos de cores, memórias, ausências, formas e repetições que se estruturam como falta à imagem, lugar de falta - são lacunas e hiatos que voltam como traumas e apagamentos.

No aspecto acadêmico, é necessário salientar que a separação que estabeleço hoje entre fotografia e matriz (discutida no próximo capítulo) se deve as revelações de fotografias analógicas P&B, nas noites sem fins, nos laboratórios do Instituto de Artes na UFRGS, e, posteriormente, nas aulas, e orientação de TCC para o Bacharelado em Artes Visuais em 2017, com o prof. Dr. Hélio Ferverza. A partir dos experimentos de revelação em várias matrizes sedimentou-se a relação fotografia/matriz que aplico hoje, ou seja, mesmo sendo

revelação em papel, o tratamento que incide sobre a matriz é abordado numa dialética fotografia/tempo – e não foi por acaso que escolhi, basicamente, o mesmo campo cromático (P&B) nas fotos – e é inegável aqui a ressonância da gravura que uniu o gesto nesta dialética do fazer. A ideia de um fundo branco sobreposto por um fundo negro, para depois ali “colar” a fotografia, produz um movimento distinto no ver, contrário caso a foto não tivesse borda ou mesmo se fosse, totalmente, colorida.

Há em minha fotografia, além disto, a possibilidade de flutuação no espaço de 60X90cm que produz um “jogo” de arranjos visuais que incidirá diretamente sobre o foco da imagem e na duração do olhar. Mas a par disto, há uma grande economia visual nas fotos porque o assunto é o fator mais importante das imagens. O fundo negro com a borda branca tem um caráter simbólico, tanto de libertação quanto de aprisionamento da imagem. Se há uma dialética da imagem a “tese” não se resolverá na própria imagem, mas, sim fora dela, no olhar do Outro. Aqui inscreve-se uma possibilidade de “escrita/olhar” entre a imagem e a história – e, é uma forma da imagem (re)existir se atualizando dentro de um outro lugar e tempo. Assim, o processo de escolhas de apresentação das fotografias, com o orientador no Trabalho de Conclusão de Curso prof. Dr. Hélio Ferverza, tornou possível o amadurecimento do fazer poético sobre os destinos de minhas fotografias.

Além disto, como algumas fotos, não são posadas (retratos tradicionais) ensejam uma poética relacional, transversal e efêmera, já que o assunto, na maioria das vezes, está em referência a outras pessoas. De modo geral, são pessoas da periferia, de áreas de conflito ou vulnerabilidade infraestrutural – em momentos de festejo, ódio ou solidão. A situação das fotografias questiona profundamente um destino – não que eu procurasse fotografar isto. Mas é incrível que, depois de alguns séculos aquelas pessoas continuam ali, como

recém saídas das barcas Atlânticas tumbas dos assassinatos. As fotografias como ecos de um passado sem futuro misturam-se com a sutileza da dignidade que acaba se revelando num olhar, num sorriso ou num choro – não parecem pessoas de seus destinos. Algumas delas diante do sol escaldante queriam apenas um algodão doce para o filho – não importando se o algodão doce fosse branco, ou se isto levasse uma hora na fila para ganhá-lo. Mas para a fotografia isto não interessa, ela apenas traz o momento daquele realismo esquizofrênico que pode se transformar em poética já que entre o pensamento histórico e o pensamento utópico pode surgir a arte.

E, neste sentido, o objeto de minha pesquisa constitui-se nesta travessia. Parte do legado das vanguardas dos anos 20 está na fotografia de hoje, e não poderia ser diferente, mesmo sendo o pejorativo ou o racial. Mas, parte nasceu durante e após uma travessia - minha. Nesta História houve uma relação, houve um encontro entre pessoas e mundos diferentes, pautado, no início, pela crueldade, depois pela dissimulação e hoje pelo cinismo. É esta identidade variável que está colada no fazer de minhas fotografias - uma mistura étnica, cultural, linguística e artística - crioulização irreversível. É um lugar, mas também é meu lugar – mas é de errância porque preciso viver este lugar de falta. Não estive na barca Atlântica, não tenho memória disto, mas ela está no meu devir por causa da pele, e assim me faz pertencer a um tempo, me inocula um pertencimento e me faz lugar.

Por isso, creio que os problemas que se impõe neste tipo pesquisa não são apenas de natureza científica. Vivemos uma realidade político-econômica que impõe dificuldades como a falta de livros, alto preço do papel fotográfico, acesso à internet, etc. – mas é dentro disto que a pesquisa acontece. Todavia, ainda, esta pesquisa se produzirá sob o

estigma da Pandemia do COVID-19 onde milhares de pessoas de zonas conflagradas continuam morrendo – é falso o conceito que a COVID igualou classes, origens e etnias - repercute aí, sutilmente, o fazer arte e o Ensino Público. No país que desenvolveu uma pedagogia da morte, o que esteve em xeque antes, continua hoje: a dignidade da pessoa humana - o direito a respirar tanto em Floyd quanto em um anônimo numa cama hospitalar em qualquer zona periférica de Porto Alegre. Além do mais, neste tempo em que ficamos em confinamento tivemos que se adaptar à nova realidade e nos reinventarmos na prática artística fotográfica.

O processo de trabalho para a elaboração das fotografias desta pesquisa começou na Graduação em Artes Visuais na UFRGS (2017). Naquela ocasião ainda estava envolvido com fotografia e gravura, mas posteriormente, foi a ampliação de uma imagem de trabalho que me conduziu a delimitar minha pesquisa somente em fotografia. Começava assim uma investigação de resultaria na produção de 10 fotografias que foram apresentadas como quesito parcial para a obtenção do Bacharelado em Artes Visuais naquela instituição em 2020.

Aquele processo se dividia em duas partes: a- a pesquisa teórica, acerca da produção de representatividade das imagens de Negros e b- as aulas nos laboratórios de Fotografia e ateliers de Gravura. Na pesquisa sobre a História de exposições de artistas Negros me deparei com material escasso, mas encontrei alguns textos específicos sobre objetos de artes produzidos por Negros, ou seja, na maioria das vezes encontrava objetos e não encontrava muito sobre os artistas – porém, em uma destas pesquisas encontrei o livro *Negerplastik* (2011) de Carl Einstein – que inicialmente, depois de começar a ler deixei de lado, mas partir daí que comecei a reorientar minhas leituras. Foi um start para linkar

minha pesquisa ao contexto das vanguardas parisiense dos anos 20, já que a análise do autor incluía a avaliação da recepção das vanguardas e da própria História da Arte em relação a arte “primitiva” - tal como era considerada a arte africana em alguns círculos artístico parisiense. E isto me possibilitou dar uma, primeira, estrutura a pesquisa.

Sendo assim o primeiro capítulo tratará a gênese ficcional da imagem do Negro a partir da escravidão no Atlântico. A construção da imagem como primitivo se desenrolou nas figuras do colonizador e do Cristianismo, mas também construiu a identidade da Modernidade. As imagens do “primitivo” se moldaram a partir de uma mitologia e invenção de um lugar, aquelas imagens servia como justificativa para dar um “rostro” ao desconhecido. A mistura do Épico, Aventura e medo, de um lado, forjou uma caricatura do negro ora retratando-o como selvageria ou cruzeza, ora, como docilidade/obediência; e de outro, apaziguou o total desconhecimento do continente Africano – justificando a dominação do “civilizado” em relação ao “primitivo”.

A dicotomia branco/preto, Europa/África, sujeito/objeto vai perdurar durante muito tempo nos regimes de visibilidade do século XVIII – entretanto, a relação entre mestre/amante e escravo/servo que era muito contraditória, tendia, esteticamente, a embaralhar nossa compreensão, principalmente nas pinturas, por exemplo – e estas ambiguidades vão perpetuar a forma de se relacionar com a imagem do negro até nossos dias. Contraponho aqui a religiosidade afrodescendente com minhas memórias infantis do alguidar, do tambor, do cheiro das penas de galinha queimada, da comida de santo que minha tia fazia em datas especiais e da frequência ao terreiro Doze Apóstolos em Porto Alegre. Reminiscências que vão se misturar com minha formação racionalista (“civilizada”), em Sociologia e um Mestrado em Filosofia. Não compreendo totalmente estas ressonâncias

da infância/pré-adolescência, hoje, depois desta trajetória, mas não tenho dúvidas que houve um apagamento, uma colonização do meu ser - é como se na minha memória existissem lapsos que não conectam presente e passado.

O segundo capítulo, se concentrará na análise da formação das imagens ficcionais do negro como Outro, fruto de uma imaginação hegemônica cultural, que oscila entre desejos contidos, brutalidade e delírios. Por exemplo, este período, em grande parte, se caracterizou pela popularização das silhuetas e dos retratos. Na maioria das vezes, em representações visuais, esquematicamente, binárias e ambíguas senhor/escravo, cativo/proprietário, etc. - o escravizado aparece como “contraponto” para representar submissão, servilidade, admiração ou medo, a partir de contraste de cores, luzes e posições nos cenários. O retrato do escravizado estava preso a uma regra de sua não representação/alteridade, por não poder ser sujeito de representação, ou seja, só poderia ser retratado se não fosse um escravizado.

Os Iluministas concentraram esforços na contramão de teorias racistas e inventam um “Outro” a partir dos valores da Revolução Francesa. Novamente a ambiguidade aparece porque, de um lado, a “*intellegentia*” iluminista silenciava em relação à atrocidade da escravidão, de outro, defendia a ideia de progresso. Ou seja, a escravidão nas Plantações no Novo Mundo estava em total sintonia com a acumulação e o capitalismo de consumo.

Após a Revolução Francesa o regime de visualidade artística absorve alguns princípios universais, mas estiliza a representação negra, em suas raríssimas aparições. E, se é que a arte pode libertar o sujeito de seu lugar de ficção, por que ela não pode, neste período, libertar a representação artística e visual das pessoas de pele negra? Aqui nós

encontraremos a gênese do que será a visualidade racializada nas vanguardas francesa do século XX. Aqui os cruzamentos serão das fotografias modernas e imagens da brutalidade racial com meus trabalhos como fotógrafo de pessoas de comunidades vulneráveis.

No terceiro capítulo a avaliação recairá sobre algumas imagens estereotipadas do negro que assumem um viés sofisticado, mas racializado. Por exemplo, em 1930 uma lei na França estabelecia que o estrangeiro músico só poderia se apresentar como artista de variedades, sendo obrigado a usar trajes típicos étnicos. A França, estrategicamente, por suas condições culturais e históricas do entre guerras, primeiro, acaba absorvendo um grande contingente de afrodescendentes, e segundo, o pós-guerra impulsiona a necessidade intersubjetiva da criação de uma “substância” que preenchesse o vazio de valores deixado pela Guerra - exemplo a negrofilia.

Entretanto, novamente a ambiguidade aparece na medida em que há uma leitura distorcida da arte negro-africana. Mesmo com o fim da Expedição Dakar-Djibouti em 1933 (expedição etnográfica que explorou o continente africano) e depois na inauguração do Museo do Homem em 1938 (museu etnográfico de Paris), o acesso aos métodos etnográficos não foram suficientes para muitos artistas que não se desvencilharam do etnocentrismo. Então, a visão estereotipada e racializada se mistura à uma cultura hegemônica compulsiva de representatividade, assim a inserção da imagem do negro, nas vanguardas francesas, será ainda como um “Outro” – mas agora com qualidades mágicas inventadas, que alguns artistas franceses necessitavam e gostavam. Neste sentido, minha produção artística se apresenta como antinegrofilia, ou seja, a quebra do estereótipo do negro com qualidades mágicas, heroicas ou estilizadas.

Neste capítulo se abre um diálogo, mais específico, com a minha produção artística para levantar a questão de como a singularidade de minhas fotografias pode ressignificar a representação da visualidade negra hoje. Nesta poética relacional minha produção se apresenta como uma imagem invertida, como um negativo fotográfico, e, ao mesmo tempo, como uma imagem em si, carente de significados fora dela. Já que não está tudo ali nas imagens, os cortes, a matriz, as tonalidades são aos pedaços – há uma falta. Porque, antes, na era do negativo fotográfico esperávamos sem ter certeza que imagem se revelaria, mas, agora, na era digital, a imagem que vem à tona, como significância, é sua própria negação – trazendo beleza, precariedade e resistência, uma espécie de “imagem total”, instantânea.

Parte do desdobramento desta pesquisa, neste capítulo, se dará, também, a partir da Residência Artística e, posteriormente, a exposição Presença Negra no MARGS, com as curadorias e organização de Izis Abreu e do professor Dr. Igor Simões, que ocorreu em junho de 2022, em Porto Alegre, do qual participei com fotografias antinegrofilia. A experiência no espaço expositivo em um Museu, deste tipo, trouxe uma série de reflexões políticas e poéticas pelo fato da concepção da exposição ter sido resultado de um trabalho pedagógico de discussão e crítica. Mesmo sendo artistas de várias gerações, vários lugares e de diferentes áreas artísticas em suas produções singulares deste processo, alguns elementos recorrentes vieram à tona em muitos momentos da concepção artística da exposição, discutirei esses elementos tais como: o testemunho, o estranhamento, a autoestima, a presença, a dor e a Arte. Além disto a diversidade artística foi significativa para o Museu porque muitos trabalhos apresentaram-se críticos não somente ao regime de visibilidade canônico racializado, mas também à uma poética padrão esperada para aquele tipo de Museu.

A estrutura escrita e artística, desta pesquisa, além do texto para as argumentações científicas, apresentará, após cada capítulo, algumas fotografias P&B no estilo documental expandido (imagem/texto) da minha produção antinegrofilia. Estas fotografias, posteriormente, para a defesa da dissertação, se converterão em tamanho 70X50cm, P&B e com textos anexos e serão distribuídas na ordem do primeiro até o terceiro capítulo.

Por fim, uma pesquisa desta natureza, enseja uma travessia tortuosa porque neste país, para nós, sempre parece recomeço. Mas não estamos na barca do Atlântico que traga todos seus filhos e, o desconhecido, agora, nós conhecemos. Não há dúvidas, o tempo é outro, a repercussão de muito que acontece hoje no Brasil só poderá ser avaliado daqui a décadas. Então, por hora, caminharemos na errância, mas não com o temor do que pode haver lá fora. Escrevo e fotografo porque acredito que respirar é muito importante, mas não podemos deixar de sonhar e fazer da experiência artística algo único. Lutamos para que ninguém mais passe, invisivelmente ou não, pela PORTA DO NÃO RETORNO - que está sempre aberta.

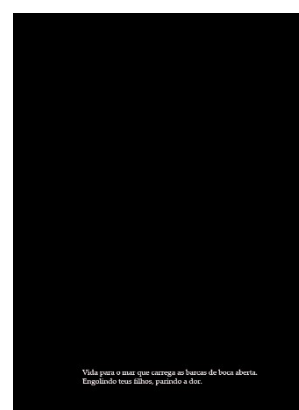
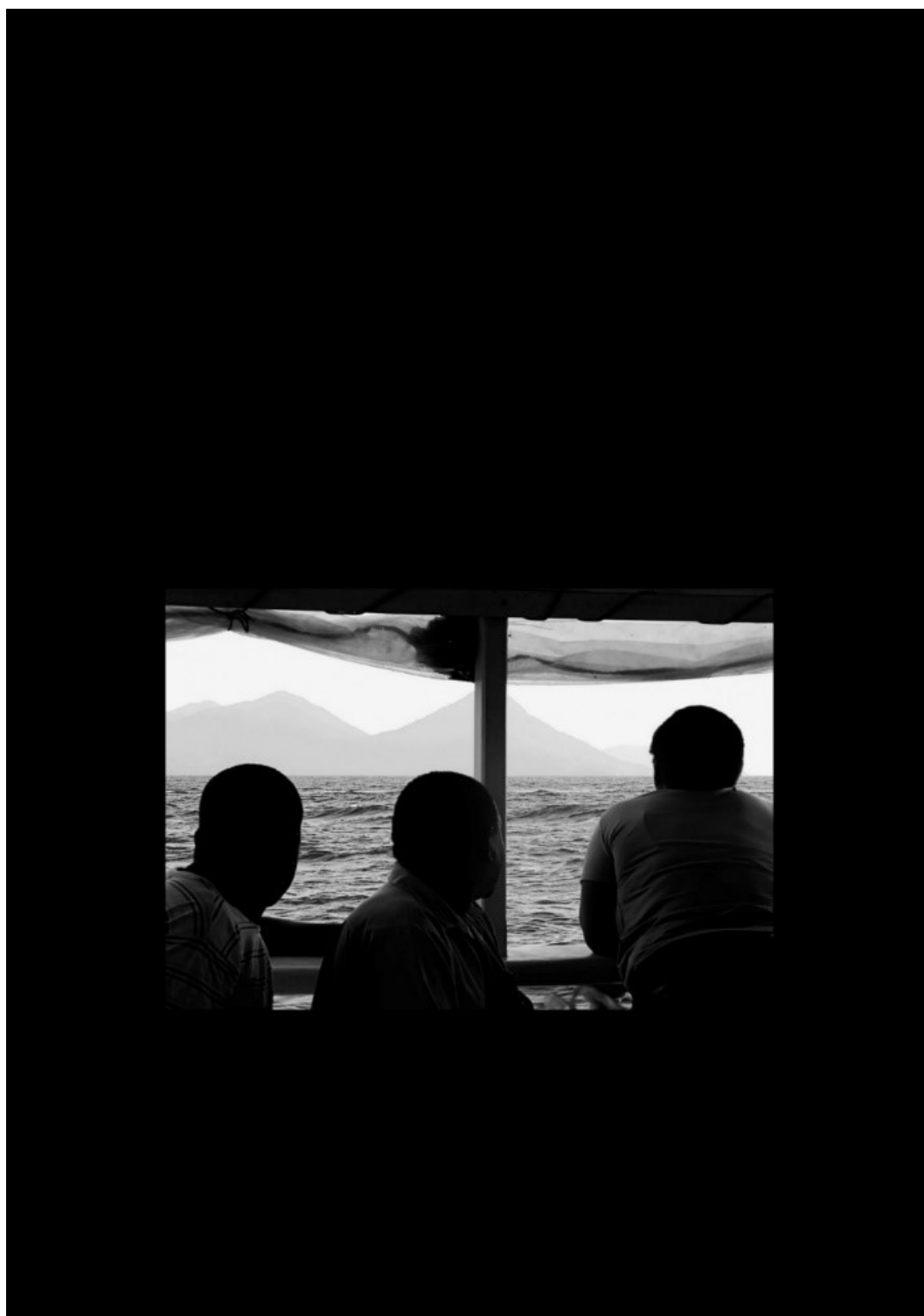


Figura 2 - Serie Diáspora, Rogerio Fraga, Fotografia e Texto 60X90cm, 2018.



- Muito obrigado pelo sorriso

Figura 4 - Alegria de Viver, Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 2018.

Capítulo 1

1 Mar, tempo e morte.

Aterrador é o abismo, três vezes ligado ao desconhecido.
O primeiro, inaugural, quando mergulhas no ventre da barca. Uma barca, segundo a tua poética, não tem ventre, uma barca não engole, não devora, uma barca se dirige a céu aberto. O ventre dessa barca dissolve-te, precipita-te em um não mundo onde gritas.
Essa barca é uma matriz, matriz-abismo. Geradora do teu clamor. Produtora mesmo assim de toda a unanimidade por vir. Porque se estás só nesse sofrimento, partilhas o desconhecido com alguns, que ainda não conheces.
Essa barca é a tua matriz, um molde, que, porém, te expulsa. Grávida tanto de mortos como de vivos em suspenso. (GLISSANT, 2011, p.39)

Se para muitos seres humanos esta passagem foi real e um momento inaugural, eu não vivi este aterrador, contudo, herdei na pele todo o peso dessa história. Ainda temos que compartilhar o desconhecido com aqueles que não conhecemos e a cor da pele se torna uma fumaça densa - como pólvora e alcatrão queimados para limpar os navios negreiros. Abrandar a toxidade, abrir-se ao outro é coetaneidade, assim o sensível se constrói à base de uma desalienação que precisa de seus contrários - preço inexorável de quem teve a História violada, contada tantas vezes, como farsa, que deambulamos entre sonhos e pesadelos e ficções.

Parte da História do Atlântico Negro⁶ é a História de um trauma, mas parte está relacionada à invenção da Modernidade. Ancorada no Iluminismo e, particularmente, no pensamento de Kant e Hegel, ela se tornou um projeto delirante onde história e progresso deveriam se encontrar – algo que nunca aconteceu. Mas o mar carregava a falta, ou seja, o terror e a brutalidade que estavam ausentes nas análises de Hegel sobre a dialética do

⁶ Utilizarei nesta pesquisa a expressão “negro” quando for para reproduzi-lo do contexto histórico original em que foi empregado, ou para dar ênfase a linguagem racializada, e, “escravizado” para deslocamentos históricos, linguísticos e éticos.

senhor/escravo. O mar não era nem o Continente nem a Colônia estava fora/dentro do sistema econômico-social. Esta ambiguidade que chamarei de “primordial” amputou para sempre uma parte do projeto da Modernidade – onde o elemento de sua emancipação econômica, o escravizado, é ao mesmo tempo sua negação. A analítica desta estrutura leva a considerarmos que as formas de emancipação do escravizado não podem se basear, por exemplo, somente, no discurso “científico” do Humanismo europeu.

Neste sentido, se recoloca o papel da arte, mas na ótica do escravizado (ou afrodescendente) porque articula dois marcadores epistêmicos - memória e história, e possibilita a introdução de um terceiro elemento na analítica da dialética senhor/escravo, ou seja, a memória de um trauma. Este elemento estético “externo” (da prática da vida) pode religar arte e vida, neste caso específico, e a destruição de uma cultura racializada exige a inclusão um terceiro elemento naquela dialética – a violência. Além disto, nos livra de falácias modernas e nos mantém críticos e vigilantes em relação a arte como um paliativo à falta de acesso à direitos políticos e, auto crítica artística enquanto filosofia de uma existência. Então trata-se de ser crítico e não estar crítico, ou seja, é uma atividade permanente, como um estilo de existir, a partir da construção de marcadores (guias) morais sobre si mesmo⁷ não a partir de uma obediência a ditames morais cristãos, por exemplo. Sobre isto Aparecida Carneiro diz:

⁷ Vemos este tema em Foucault “...nos dois últimos volumes da *História da Sexualidade*, em 1984. Foucault faz, com efeito, a descrição de dois tipos de moral radicalmente diferentes, uma moral greco-romana dirigida para a ética e por meio da qual se trata de Jazer de fazer vida lima obra de arte, e uma moral cristã no interior da qual se trata, ao contrário, essencialmente, de obedecer a um código.” (REVEL, 2005. p.43) e “É preciso considerar a ontologia crítica de nós mesmos não certamente como uma teoria, uma doutrina, nem mesmo como um corpo permanente de saber que se acumula; é preciso concebê-la como uma atitude, um ethos, uma via filosófica em que a crítica do que somos é simultaneamente análise histórica dos limites que nos são colocados e prova de sua ultrapassagem possível.” (grifo nosso) (FOUCAULT, D&E II, 2000,p.351)

As formas de normalizações encerram modelos de comportamentos socialmente aceitáveis. No caso da racialidade negra em que o corpo negro é em si mesmo, na sua existência, uma transgressão no âmbito de um ideal de ego de uma sociedade que se deseja branca, civilizada nos parâmetros da cultura ocidental e herdeira de seus códigos prescritivos no plano moral os ajustes que são impostos aos corpos negros constituem um código prescritivo cujo tipo ideal seria o negro de alma branca, ou seja, um negro ajustado, governado por um alter ego branco. Inegavelmente que em toda situação de sujeição o opressor é parte constitutiva da psicologia do oprimido, fato exaustivamente estudado e demonstrado por Franz Fanon cujo título de um de seus livros é autoexplicativo sobre esse tema: *peles negras, máscaras brancas*. (CARNEIRO, 2005, p.302)

Mas naquelas viagens o tempo parou. Uma experiência existencial tripartite na África, nos mares e nas Colônias inventou um Outro não só como estranho, mas como invisível, e depois como “quase-visível”. Uma existência fantasmagórica, dividida, ambígua, oscilante entre mundos, entre lugares, entre tempos, entre verdades, entre ficções, que reivindica substancialidade e que precisa criar um começo - a representação de uma imagem e sua falta.

O conceito de ambiguidade foi analisado a partir de Gregory Bateson – biólogo, antropólogo, psiquiatra, comunicólogo e epistemólogo londrino, e, mais tarde publicado em duas pesquisas de campo. A primeira, “Naven: A Survey of the Problems suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe drawn from Three Points of view” (1936); e a segunda, organizado com sua esposa, Margaret Mead - “Balinese Character. A Photographic Analysis” (1942). Este último tem uma importância metodológica e epistêmica especial para esta pesquisa a partir do conceito de sociogênese e duplo vínculo que se aproxima do conceito de dupla consciência⁸, ou o olhar para si através do olhar dos outros. Além disto, porque trata-se um livro que contém

⁸ O tema da dupla consciência está posto em W. E. Du Bois no livro *As Almas do Povo Negro* (2021) no capítulo I - *Sobre nossos Embates Espirituais* e em Paul Gilroy *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência* (2001) no capítulo 4- *Anime o Viajante cansado* e, em Muniz Sodré *A Lógica perversa do Lugar* (2018).

centenas de fotografias, todas buscando registrar como se dá o processo sociogênico e, não somente ontológico, da formação do “eu” nas mudanças de caráter no povo Balinese. Que segundo, os autores, são construídas a partir de uma interação que envolve a linguagem, a arte e a dança. Bateson, a partir de fotografias, usa o método etnofotográfico e, pesquisa como uma criança nascida no Bali se torna uma criança balinesa, ou seja, nesta obra ele relaciona texto e imagem na busca do trânsito de significados e interpretações sociais intersubjetivas.

E, em outro texto fundamental, “Toward a Theory of Schizophrenia”, - “A note on the double bind: Family process” (1956), Bateson desenvolverá o conceito de “duplo vínculo” – trata-se de uma abordagem sobre a esquizofrenia e quais as consequências da relação comunicacional intersubjetiva entre indivíduos a partir de paradoxos ou ambiguidades – por exemplo, quando acolhimento e rejeição são exercidos concomitantemente. Entenda-se que este conceito pode ser aplicado no caso do racismo no Brasil não apenas nas relações intersubjetivas, mas em toda a extensão de uma existência história marcada por estas ambiguidades e paradoxos, por exemplo, na história da escravização muitos marcadores linguísticos foram construídos: selvagem/obediente, sexualizado /inocente, “negro” de alma “branca”, “amo os negros, mas repulso que eles fiquem perto”, etc.

Mas, nos anos 80 o marxismo e a psicanálise haviam se popularizado como metalinguagens. Fredric Jameson, na obra “O Inconsciente Político: A Narrativa Como Ato Socialmente Simbólico”, dá ênfase ao que ele chama de “leitura sintomática” é uma defesa teórica de que se deve trazer à tona o que está reprimido no texto. Isto posteriormente, acabou se instalando, também, nas relações que se tinha com as imagens o que gessou por muito tempo as narrativas sobre as condições de possibilidades da fotografia em sua

ligação com o contexto, com as ideologias e com o próprio poder - já que a imagem também não pode ser percebida somente como “discurso manifesto” porque existe apenas uma coisa ausente: a História. O que, por exemplo, acabou influenciando a escritora Tony Morrison, na obra *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (1993) - onde a autora faz uma análise da construção estereotipada do negro na literatura Americana, a partir da relação ausência/presença, manifesto/latente de silêncios, tons, lacunas e imagens da figura do negro em muitas obras literárias.

Mas, nesta perspectiva, será com Allan Sekula, na obra *Fish Story*, livro com sete capítulos com 100 fotografias e texto, que se estabelecerá uma relação diferente entre imagem e texto. Mesmo o livro sendo sobre a exploração capitalista no mar, ascensão e queda de industriais marítimas e as migrações causadas pela globalização, constrói-se ali como o poder invisível global afeta a vida de todos. Sekula utilizará como estratégia a mistura de texto e imagem para “entrar” naquele poder invisível do capitalismo e estabelecer uma outra posição cognitiva do expectador – o que metodologicamente, a partir de uma justaposição de imagens e texto, ela vai chamar de realismo crítico.

Entretanto, a fragmentação do tempo é uma realidade hoje. E isto significa que nos situarmos passa a ser uma questão de sobrevivência. Qualquer autoinscrição está exposta a destruição sistemática de fluxos espaço/tempo interruptivos. Neste sentido, resumidamente, podemos assinalar que a concepção de lugar/arte do afrodescendente do ponto de vista de uma Geografia Humana, se desdobrou em algumas topologias: espaço do Continente Africano, espaço Mar do Atlântico, espaço da Colônia, espaço pós-Abolição da Escravidão e espaço artista/arte.

Senão vejamos. O conhecimento do espaço/lugar no Continente Africano nunca foi bem compreendido. Desde o contato com os Portugueses, (o comércio de pessoas data de 1444 – o primeiro Leilão de escravos em Portugal) até a apropriação estética pelas vanguardas Cubistas criou-se uma mística sobre o que seria a África, ou arte africana. A chegada, por exemplo, dos Portugueses no Congo em 1483 e o estabelecimento de um espelhamento da Coroa Portuguesa pôs fim a cultura de um povo, ao converter os reis congolezes ao cristianismo.

Na verdade, nunca existiu “A Cultura Africana”, (como única) as narrativas tinham como necessidade suprir o medo do Outro e, atender a uma demanda econômica de escravização baseada tanto na Ciência Naturais e Filosofia quanto no Cristianismo. Os relatos que se tinha acesso eram esparsos e carregados de delírios e misticismos. Não podemos esquecer que já na Idade Média havia uma aproximação visual entre o negro, feiura, crime, diabo, e o pecado.

A propósito, este tema da representação do negro na idade Média e no Iluminismo foi ambíguo. Segue a interpretação da maldição de Cam no Cristianismo e foi acompanhada pelo simbolismo da cor preta –, onde o branco expressa o puro e o preto o diabólico. A origem disto é uma interpretação da Bíblica dos filhos de Cam no livro Gêneses cap. 9 versículos 20 até 25 que diz:

20 Sendo Noé agricultor, passou a plantar uma vinha.
21 Bebendo do vinho, embriagou-se e ficou nu dentro de sua tenda.
22 Cam, pai de Canaã, vendo a nudez do pai, foi contar isso aos seus dois irmãos, que estavam do lado de fora.
23 Então Sem e Jafé pegaram uma capa, puseram-na sobre os seus próprios ombros e, andando de costas e com os rostos desviados, cobriram a nudez do pai, sem que a vissem.
24 Quando Noé despertou do seu vinho, soube o que o filho mais moço havia feito. 25
Então disse:
“Maldito seja Canaã; seja servo dos servos para os seus irmãos.

Noé tinha 3 filhos Jafé, Sem e Cam. Jafé era o ancestral de todos os povos Europeus (jafetitas); Sem era o ancestral dos povos Asiáticos (semitas) e Cam seria ancestral dos povos Africanos (camitas). Cam era pai de Canaã. Entretanto, o que se depreendeu desta passagem é dantesco. Primeiro, não sabemos de maneira precisa como foi dividida a terra depois do dilúvio, logo, os povos não estavam tão geograficamente divididos. Segundo, além disto, em Gêneses capítulo 10 versículo 6, Cam teve quatro filhos: Cuxe (hoje Etiópia), Mizraim (hoje Egito), Pute (hoje Líbia) e só Canaã foi “amaldiçoado”, mas paradoxalmente, ele nunca morou na África e sim em Israel. (**SILVA, 2020**). Então como todos africanos poderiam ter sido “amaldiçoados”? Percebesse sim o uso ideológico/racista de um texto repleto de interpretações ambíguas.

A conexão delirante do negro ao diabo levou a uma hierarquização na representatividade visual negra e uma defesa religiosa para não haver o contágio com a pele negra e, conseqüentemente, com o pecado e estabelecer uma proteção moral. Mais tarde, na modernidade, vemos que quando o contato se tornou inevitável passa-se à segregação de lugares como trens, escolas, etc. – para se evitar o contágio do pecado pela cor da pele (**BASTIDE,1967**). Se percebermos, na maioria das vezes, nas imagens produzidas que aparecem negros, desde os Três Reis Magos o negro nunca aparece do meio de dois homens, mas está afastado, a direita ou a esquerda – exceção nos casos de adoração, castigo ou servidão.



Figura 5 - Andrea Mantegna, (c.1414-1506), L'Adoration des Mages, huile sur toile, (54X70,7cm) The J P Getty Museum, Los Angeles.



Figura 6 - Jérôme Bosch (v. 1450 -1516). L'Épiphanie ou Adoration des mages, détail du panneau central du trypyque (138X140cm), c. 500, huile sur panneau, Musée du Prado, Madri.



Figura 7 - Albrecht Dürer, (1471-1528), L'Adoration des Mages, 1504, huile sur bois, (99X113,5cm), Musée des Offices, Florence.

O escravizado não tinha uma visão materialista de vida ou conceito racional de universo, logo, da movimentação perceptiva passa-se para uma ação política e o processo de “evangelização” passa a inocular a racionalidade/fé à vida daquelas pessoas, claro que vemos que isto só funcionou parcialmente. Além disto, a Igreja tinha interesses econômicos do tráfico de escravizados então ela não conseguia construir uma autocrítica de sua posição política.

Hans Memling foi um pintor flamenco, se especializou e trípticos e Retratos com temas religioso, mas não escapa da visão hegemônica da época pós leitura bíblica dos filhos de Cam.



Figura 8 - Hans Memling, (v.1435-1494). Le Jugement dernier, détail du volet de droite(223,5X72,5cm) -1467/1471, huile sur bois, Musée de Gdansk.

Nitidamente, assim, se percebe que a relação do Cristianismo com a sustentação do racismo vai além da representação política. Quando analisamos a fase das Plantation ou das Colônias no Brasil encontraremos relações promíscuas entre Colonizadores/Católicos. Não esqueçamos que a Missão Etnográfica e Linguística Dakar-

Djibuti chega a Marselha 16 de fevereiro de 1931, ou seja, antes se sabia muito pouco sobre o Continente Africano.

Muitas expedições eram financiadas por missionários católicos como, por exemplo abaixo, David Livingstone, que produziu muitos slides de lanterna de vidro em 1870, muitos populares em Londres, difundindo uma visão romântica do continente Africano, excluindo toda a diversidade e a própria violência da escravidão.

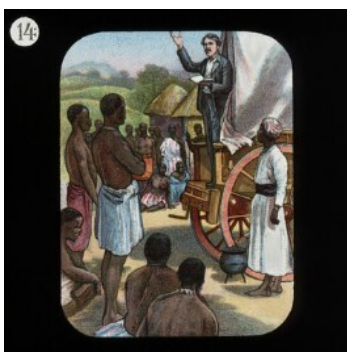


Figura 9 - David Livingstone, slide, anônimo, 1870.

A Igreja, ou o Cristianismo não se furtava das ambiguidades como no caso do quadro do *Le Jugement dernier* de Hans Memling, todos poderiam ser salvos, mas, os negros continuavam escravos.



Figura 10 - Hans Memling (v. 1435-1494), *Le Jugement*, detail à gauche dans le panneau central (221X161cm), 1467/1471, huile sur bois, Musée National Gdansk.

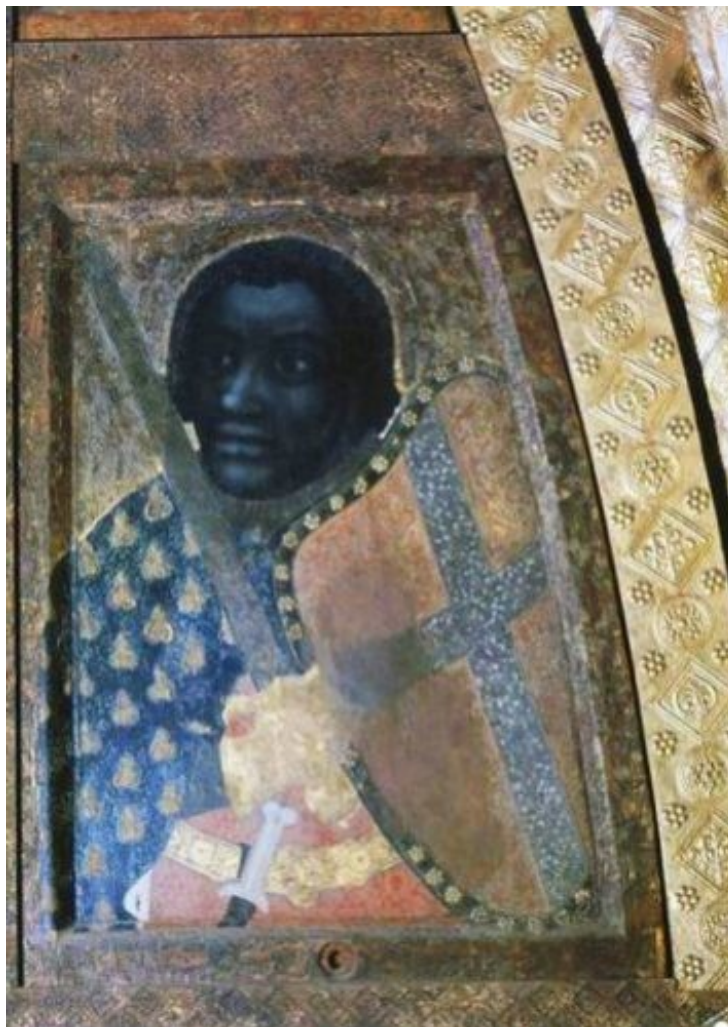


Figura 11 - Théodoric de Prague (actif 1360-1380), Saint Maurice, avant 1367, chapelle de la Sainte-Croix, Château de Karlstein, République.

Mas, o exemplo mais curioso é São Maurício(acima), que segundo a lenda liderou uma legião Romana e, é descrito até o século 13 como soldado romano branco (**BASTIDE, 1967**). E, São Bento, que para escapar de tentações femininas, orou a Deus para torná-lo feio - então Deus deixou sua pele preta.



Figura 12 - Statue de Saint Maurice, pierre calvaire polychromée (c. 1240, H.115, L.50, Pr.40cm), Cathedrale Saint-Maurice et Sainte-Catherine, Magdebourg, partie sed du choeur.

No início da escravidão as missões escravistas chegavam em África por poucas faixas litorâneas (principalmente, Congo e Angola) que na maioria das vezes eram entrepostos de escravos – os locais tribais interiorizados eram muito pouco conhecidos. As viagens pelo Atlântico, que poderiam durar até 6 meses, concentravam-se num único objetivo, de preservar a mercadoria transportada, ou seja, nestes percursos mais de 1,8 milhão de cativos, por exemplo, por doenças, foram jogados ao mar⁹.

De outro lado, o espaço na Colônia (no geral, senzalas sem janelas, sem sanitários e trancadas por fora), nunca foi um local de convívio, já que por regra era comum a separação dos escravizados vindos de um mesmo território ou tribo – além de haver um local demarcado de punição física e o vigiar constante de um feitor.

No pós-abolição a tendência do escravizado era mudar de lugar (nova migração) para se afastar do local de escravização, para procurar parentes ou por melhores salários – nesta

⁹ Sobre este tema ver Laurentino Gomes (2019, p.38) “Os cadáveres eram então atirados por sobre as ondas, sem qualquer cerimônia, às vezes sem ao menos a proteção de um pano ou lençol, para serem imediatamente devorados por tubarões e outros predadores marinhos. Segundo inúmeras testemunhas da época, mortes tão frequentes e em cifras tão grandes fizeram com que esses grandes peixes mudassem suas rotas migratórias, passando a acompanhar os navios negreiros na travessia do oceano, à espera dos corpos que seriam lançados sobre as ondas e lhe serviriam de alimento”.

especialização a criação de favelas, hoje, apenas cristalizou uma ideologização espacial colonial. Neste sentido, a gênese da construção artística do escravizado se concentrava, sobremaneira, na música, oralidade, dança. Porque de um lado estas manifestações foram (ou são) substitutivos de liberdades políticas (GILROY, 2001) e de outro, eram formas de articular a continuidade entre arte e vida. De qualquer forma pôde se produzir nestas manifestações artísticas, uma perturbação estética, no sentido de desestabilizar percepções de mundo forjando novos desejos e construindo um enclave no interior da racionalidade guia dos princípios orientadores do Iluminismo.

Por fim, no espaço artista/arte - é bastante recente a frequência de artista negro-africanos nas coleções mais significativas no Brasil – que na maioria das vezes, no mercado de arte, precisam doar suas obras. Podemos inferir então a grande dificuldade que a noção de espaço (ou território) adquire para o afrodescendente tanto no sentido de uma Geografia Humana, quanto artístico e suas consequências na formação de uma percepção de pertencimento a um lugar e suas modificações de um regime de visibilidade. Aqui a minha produção fotográfica se concentra em aspectos do simbolismo da cor, da religiosidade e da desconstrução na gênese da Negrofilia. Por exemplo, a partir de gravuras e esculturas que fotografei contraponho a algumas imagens racializadas da Idade Média e Iluminismo. Não obstante, estas imagens desses períodos trazerem muitas ambiguidades, também usarei fotografias da modernidade num sentido anacrônico fora de lugar criando um diálogo traumático entre imagens e alguns textos, produzindo uma deriva de resignificação.

A concepção de uma “identidade negra” fragmentada é bastante controversa, mas o fato é que o Atlântico “Negro” produziu um tipo específico de subjetividade, o movimento

migratório escravista depois de séculos cobra seu preço – a diáspora; esta dispersão não é apenas dos corpos, mas produz uma ontologia do ser – de um “não-lugar”, que ao longo de séculos é marca permanente desta autoconstituição da violência, do apagamento e da brutalidade. Uma crueldade sem fim, moldando, a marteladas, vidas – corpo, alma e espírito, ou seja, violência não só em relação à cor, mesmo que o racismo precise dela, mas na modulação de um ser no mundo, de um ser presente, no como me apresento, me represento e me vejo no outro e, por fim, como estou inserido nos espaços históricos na relação com os outros.

Por sinal, nos anos 80 o Movimento Negro, no geral, em Porto Alegre, lutava para denunciar o preconceito – foi a demanda política de uma época, mas nossas referências vinham da Literatura, nunca das Artes Visuais, muitas vezes, para grupos muito minoritários, o Cinema aparecia, eventualmente, mas a audiência a filmes europeus, fora do circuito Americano e a língua estrangeira restringiam o acesso de grande parte da população estudantil preta da época. Não havia um debate, estético, filosófico ou artístico, contundente, sobre relações política/arte e, talvez, nós pretos, tenhamos herdado um pouco desta deficiência. O que mudou é que hoje um circuito de informações flui mais do que antes e se pode articular melhor as estratégias coletivas de resistência política, inclusive as artísticas. Naquele período a discussão de micropolíticas só ocorria, quando ocorria, no meio acadêmico.

O território topológico, hoje, que pode ser tanto político quanto artístico se revela com maior clareza e amplitude, cria mais contatos rizomáticos, mas, exige uma sofisticação estratégica melhor elaborada - e isto serve tanto para arte digital quanto para a fotografia documental. Ou seja, fronteiras borradas impõem uma ação artística distinta porque

modelos de percepção e afetação precisam atualizar sua relação, por exemplo, com o tempo/espaço.

Hoje o elogio à diferença, ou o direito a diferença parece arrefecer. Teve seu tempo. Houve um lugar/tempo, logocêntrico, onde nos pediam a transparência, na verdade, uma espécie de luz de tortura e controle. Agora as telas que nos povoam não são suficientes para dar conta da densidade, da trama, e da textura da nossa vida com o outro. No fim sempre escapa algo: um riso, uma mentira, um vazio ou uma morte – não somos mais, tão facilmente, redutíveis, e nosso encontro com o outro escapa de visões gessantes.

Mas como podemos partilhar com os outros o que é comum? Somente na abertura, no encontro precário, fraturado, não porque buscamos isto, mas porque, em parte, foi o que aconteceu. As vozes que se levantam sempre estiveram aí, deambulando, partidas. Não é possível uma arqueologia porque ela nunca se completaria já que houve um tempo que ficou perdido - sobraram territórios, esquecimentos, ruínas, fotografias, mapas, mas com pouca vida. Só o relacional persiste. Mas, hoje o que é este outro? São os filhos de Cam, é o Ticuna de smartphone, é o preto afronauta, é a menina, negra mina, faxineira do Morro da Pedreira da Vila Funil ou a dona da bike elétrica do Leblon? Este adensamento é que nos leva a reflexões sobre o papel da coletividade e da arte nesta estética relacional que vivemos.

Entretanto, agora, estamos diante de uma outra situação, não é nova - mas é diferente. A visibilidade que se dá para o afrodescendente em algumas áreas da cultura brasileira está em escala exponencial. Mas isto é mais uma bolha, porque evasão escolar, desemprego, falta de acesso à internet e a violência contra adolescentes, para citar alguns, continua,

expressivamente, acontecendo nas comunidades de maioria preta. E neste sentido, as manifestações culturais negras (música, teatro, arte, dança, escrita, etc.), quando ligadas ao fator econômico ganham muita visibilidade midiática, mas, quando querem questionar suas condições concretas de comunidade negra ou de acesso a bens culturais e sociais (para o morro, periferia ou favela, etc.) continua relegadas a circulação restrita, ou, seja, há uma guetização de visibilidade. Parece que estamos vivendo uma “neonegrofilia” – o conceito de *Négrophilie* (ARCHER-STRAW, 2000) era um conceito articulado por artistas e boêmios das vanguardas na Paris dos anos 20 e significava o “amor” ou mania pela cultura negra, ou seja, refere-se a um período quando colecionar “arte africana”, dançar, se vestir e se relacionar com um negro era ser moderno (não muito diferente do apelo que se tem hoje na midiática e virtual economia de mercado – na febre insana por audiência).

A problemática que se levanta é se esta visibilidade acessa novas configurações relacionais da totalidade-mundo na miscigenação brasileira. Isto seria fundamental já que tornaria consciente/visível a relação que nós teríamos com o Outro com a possibilidade de nos integrarmos a uma existência mais comum. Neste sentido, não se trata de abolir fronteiras ou criar identidades fixas, mas compreender a dinâmica de uma alteridade em constante movimento e criação, ou seja, não é o caso de se defender que temos a mesma “natureza humana”, mas o fato de que só há o universal a partir da densidade, trama e textura que nos compõe como coletividade. Isto torna nossas ações totalmente diferente em relação a arte.

Mas ao longo de séculos a inexorável, marca de nossa autoconstituição não foi a partilha, mas a violência. Uma crueldade sem fim, moldando, a marteladas, vidas – corpo, alma e espírito, ou seja, violência não só em relação à cor, mesmo que o racismo precise dela,

mas na modulação de um ser no mundo, no como me apresento, me represento e me vejo no outro - podemos ampliar: do tipo de cabelo às cotas universitárias). Então de onde emerge a sensibilidade nestas condições? O Belo é brancura ou o preto?

Neste sentido, é interessante a afirmação de Suely Rolnik, psicanalista, na obra *Esferas da Insurreição* (2018, p.47) a cerca de nossa capacidade de percepção ou afetação:

“Examinemos agora a via de apreensão de um mundo que nos permite captar os sinais das forças que agitam seu corpo e provocam efeitos em nosso próprio corpo – aqui, ambos em suas condições de viventes. Tais efeitos decorrem dos encontros que fazemos – com gentes, coisas paisagens, ideias, obras de arte, situações políticas ou outras etc. - seja presencialmente, seja pelas tecnologias de informação e comunicação à distância ou por quaisquer outros meios. Resultam desses encontros mudanças no diagrama de vetores de forças e das relações entre eles, produzindo novos e distintos efeitos.”

Assim o território topológico se estrutura como campo de forma e força como na metáfora da fita de Möebius, podendo a subjetividade mudar dependendo do tipo de afetação e não de uma identidade fixada pelo marco da cultura dominante. Rolnik (2018) chamará de percepto (maneira de ver) e afecto (maneira de sentir), parafraseando Guattari, aquelas maneiras de conexão dos sujeitos com o campo topológico. Tensionar estes campos significa ativar a ressignificação do desejo na criação de uma nova cartografia do presente, já que este atrito desorganiza a subjetividade porque põe em xeque a relação entre o familiar e o estranho. Trata-se daquele tipo de experiência perceptiva de quando somos tomados por estados que não podem ser representados, isoladamente, com palavras, imagens ou gestos.

Esta tensão paradoxal recria uma experiência de percebermos o mundo, num outro nível, porque diante do efeito das forças e formas a interrogação a que a subjetividade se coloca

abre brechas para o desejo se determinar como predominância – cria um novo presente ou, de outro modo, um perguntar-se sobre o destino ético de meu desejo ou pulsão. Resta uma análise, mas que não será tratada aqui: será que na subjetivação do “negro” a relação entre ideal de ego e identidade não está por demais fetichizada¹⁰ pela “brancura”? Em que nível a violência institucional pode destruir um campo subjetivo individual de circulação de sensibilidade? Neste caso, entendo que a fetichização mutilou parte da formação da “subjetividade negra”, já que no caso do racismo o trauma, sistematicamente, vem de fora sobre meu corpo ou meu ser no mundo e não de fantasias introjetadas movidas por um desejo inconsciente, e; como consequência este tipo de trauma, que não estará ligado a qualquer forma de representação, não poderá ser recalçado, mas somente repetido. Bem, retomando o raciocínio de Rolnik, aquela interrogação, no caso do negro, se duplicaria porque primeiro ela passaria pela singularidade de um “corpo negro”, e suas vicissitudes, o que modificaria características estruturais do percepto e do afecto no âmbito individual – o que coletivamente levaria a outras consequências.

Mas voltando à partilha, os processos artísticos africanos eram coletivos e eram formas de rearranjos religiosos e simbólicos. Eram intrínsecos a coetaneidade do outro e a comunidade tribal a que estavam inseridos. Mas também produziam formas de arte com ressonâncias estéticas e, além disto, tinham força unificadora para o coletivo da totalidade/mundo - o partilhamento do comum. Uma determinada escultura africana era criada porque estava, organicamente, ligada a um rio, uma montanha, uma floresta africana, mas também ao valor simbólico de um rei, da morte, da fertilidade e dos deuses, ou seja, ela não representava, ela significava. E disto decorreu, que durante muito tempo,

¹⁰ Sobre isto ver Neusa Santos Souza na obra “Tornar-se Negro”. Viveiros de Castro também, descreve, em seu estudo da cosmologia Araweté, um universo no qual “Tornar-se” é anterior a “Ser” e onde a relação com a alteridade não é apenas um meio de estabelecer identidade, mas um processo constante: tornar-se jaguar, “tornar-se outro”, etc. (CASTRO, 1986, p.2).

se construiu uma leitura equivocada (**MUNANGA, 2016**) acerca da compreensão da arte negro-africana.

Mas, como sabemos aquelas condições de existências não puderam acompanhar o escravizado na diáspora, e isto levanta um problema fundamental do que seria, hoje, uma arte “afro-brasileira”. Sem dúvidas, inicialmente a partir do sincretismo religioso uma adaptação e assimilação não somente ao Cristianismo, mas também as condições históricas de escravização no Brasil colonial, formataram uma iconografia artística afro-brasileira brasileira muito singular em relação a Europa. Hoje a produção artística de um afrodescendente passa, necessariamente, pelo questionamento sobre o nível de influência destas referências do passado e podem seguir dois caminhos: houve um corte com o passado e a influência foi refratária – e não produziu intercâmbio comunicacional algum, ou; há uma influência miscigenada que produz uma iconografia híbrida – que seria uma outra coisa, mas, com fortes influências da afro-diáspora (**MUNANGA, 2016**).

Porém, passadas décadas estamos, novamente, diante da necessidade de formatar novos arranjos intersubjetivos, novas desprogramações subjetivas – não esqueçamos que no Brasil estas ações artísticas já atuavam desde os anos 90. Entretanto agora o que é “coletivo” não é mais um conceito homogêneo simples ou mesmo, de modo geral, produzido a partir de radicais diferenças. Além disso, por outro lado, há uma certa homogeneização nas demandas planetárias, em torno do ambiental, da cultura ou da política, por exemplo - e isto se dá por conta da rizomatização do encontro onde os atores apagam as fronteiras de suas próprias subjetividades gerando mais ambiguidades.

Isto porque, o mundo da vida a que estávamos intimamente ligados, pós-liberal e capitalista colonial, mudou. As condições de possibilidade de manutenção da nossa vida, ou da nossa força vital, agora são moduladas por formas mais sofisticadas de relações de produção no capitalismo cognitivo (**NEGRI,2003**). A produção da mais-valia se distancia cada vez mais da necessidade de um grande número de pessoas, e isto no plano macropolítico rearranja as demandas políticas, noutra patamar, despotencializando micropolíticas, que paradoxalmente, se tornam cada vez mais necessárias. Lembrando Suely Rolnik (**2018, p.33**):

A força vital de criação e cooperação é assim canalizada pelo regime para que se construa um mundo segundo seus desígnios. Em outras palavras, em sua nova versão é a própria pulsão de criação individual e coletiva de novas formas de existência, suas funções, seus códigos e suas representações que o capital explora, fazendo dela seu motor. Disto decorre que a fonte da qual o regime extrai sua força não é mais econômica, mas também intrínseca e indissociavelmente cultural e subjetiva – para não dizer ontológica - o que lhe confere um poder perverso mais amplo, mais sutil e mais difícil de combater.

Desta forma, hoje, o cenário (de uma histórica de ambiguidades) que se constrói, no caso brasileiro, é de um lado, uma população afrodescendente em construção de demandas muito específicas, e de outro, uma parte da população ressentida que se identificou, inicialmente, com um conservadorismo populista flertando com um radical autoritarismo de matizes Protestantes. Visto de fora parece um retrocesso surpreendente, mas se analisarmos a história recente de nosso país o “ovo da serpente” estava presente já a décadas atrás. Mas, enfim, essas são as condições de possibilidade de fazermos arte. A construção de subjetividades artísticas - materializada na circulação de objetos artísticos, são uma das formas de se fazer frente a estratégia do “capitalismo cognitivo”. Sobre isto, Antônio Negri, filósofo, na obra “Cinco lições sobre o Império” escreve:

O desenvolvimento capitalista, a criação capitalista do valor se baseia, cada vez mais, no conceito de captação social do próprio valor. A captação da novidade, expressão da atividade criadora, é o resultado de uma socialização crescente da produção. O que significa, ainda: a empresa deve poder valorizar a riqueza produzida pelas redes que não lhes pertencem; a empresa, e, portanto, a organização do capitalismo cognitivo, se baseia cada vez mais em uma capacidade de apropriação privada, imposta por meio da captação dos fluxos sociais do trabalho cognitivo. (NEGRI, 2003, p. 94)

Neste sentido, a questão da formação de uma poética de um existir artístico passa pela reapropriação do que é o comum. Neste caso, podemos compreender, parcialmente, sua configuração da seguinte maneira: a primeira, num horizonte etnológico, via teoria dos sistemas, ou seja, a produção de uma poética artística diz respeito as relações orgânicas que esta tem com o contexto a que está inserida, em outros termos, sua significação, codificações, funções, etc. relaciona-se ao território a que pertencem. Segundo uma abordagem etnoestética¹¹, ou seja, o que são estas manifestações e o que elas representam independentemente da relação conteúdo/forma que se apresentam – mesmo com o risco de cairmos num formalismo, e; a terceira, na ausência de uma melhor definição, a “puramente” estética, ou seja, aquelas formatações são a “arte pela arte”. A chave de leitura para estas compreensões é o como estes arranjos se relacionam com o que é o comum, um conceito operatório em minha pesquisa, já que compreendo a minha poética como um processo prático de formatação da antinegrofilia em minhas fotografias.

Rolnik, em relação ao conceito de “comum” escreve (2018, p.33):

Dialogando com outros autores, podemos definir o comum como o campo imanente da pulsão vital de um corpo social quando a toma em suas mãos, de modo a direcioná-la à criação de modos de existência para aquilo que pede passagem.

¹¹ Segundo MUNANGA (2016, p.6) do ponto de vista antropológico “A abordagem etnológica busca saber o que são os objetos de arte africana e o que eles nos dizem. Ou seja, a determinar o que esses objetos representam, os símbolos que contêm e os mitos que evocam”.

Neste sentido, a negação do que é o comum aparece na construção de uma forma de pensamento cultural que foi da Idade Média até Iluminismo e estendeu suas ressonâncias à Modernidade do século XX. A maneira ambígua de representar a imagem do negro se realinhou ao aprofundamento teórico dos conceitos estéticos racistas que construíram uma forma, muito específica, do perceber o que era visualidade em termos de Modernidade, principalmente, porque suprimia do corpo social/econômico uma parte decisiva do ideal do progresso, - o negro. Assim, de um modo geral existem dissonâncias na forma de representação do negro no fim da Idade Média e no Iluminismo, mas isto era por conta de uma adaptação às próprias modificações e necessidades do avanço do capitalismo.

Quando do fim da ficção dos valores “Liberté, Égalité, Fraternité”¹² veremos, por exemplo, a obra a Balsa da Medusa - Géricault (1819) mas já como uma construção do apelo do Humanismo Romântico europeu e uma certa pressão, pelos resquícios de ideais burgueses, e aquele negro ali, representa mais uma aspiração “aboliconista” em estado de suspensão. Até agora foi visto um processo histórico lento de uma forma de exclusão visual muito singular mediada pela ignorância, ganância, fé e brutalidade física que simplesmente mutilou o que era para ser o comum de uma convivência tanto humana quanto artística. Foram presencialidades, ausências e hiatos, mas com alguns fios condutores de uma distorção racial que chegaram até nós. Porém, o que eu produzo fotograficamente, necessita de coetaneidade, porque seus sentidos estão “ligados” à suas origens – e, é isto que possibilita que eles transcendam seus significados.

¹² O Iluminismo não conseguiu se livrar de seus fantasmas – as Luzes tiveram sua escuridão, por exemplo, na publicação do controverso Código Negro (1685), que disciplinava a conduta dos escravizados nas colônias francesas e que em seu artigo 14 estabelecia que escravos não batizados deveriam ser enterrados a noite e não em terra santa.

A imbricação de um movimento artístico ou a construção de uma obra nunca depende unicamente de lampejos inesperados, são camadas que vão se sobrepondo, desaparecendo e se reconstruindo com novos significados a partir de seu envolvimento com o contexto a que estão inseridos - ora se descolam alienígenas, ora aparecem anacrônicos ressignificando nosso presente. Essas são as topologias.

O surgimento das vanguardas dos anos 20 não se acomoda numa absoluta linearidade artística/histórica com o progresso material, mas, por outro lado, no caso da representação visual do negro, aprofunda de forma sofisticada as ambiguidades raciais. Todavia, deve-se levar em conta a regionalidade das manifestações artísticas, por exemplo, o Harlem Renaissance¹³ nos Estados Unidos foi diferente do Surrealismo na França. Em Manhattan, no Harlem, havia a formação de uma elite econômica negra, que primeiramente, usa a literatura e a arte negra para discutir e reafirmar sua condição de cidadania.

¹³ O Harlem Renaissance foi um movimento cultural, intelectual e artístico, afro-americano, nos anos 20, no Harlem, em Manhattan, na cidade de Nova York que invoca o renascimento da criatividade afro-americana, principalmente nas artes americanas. Teve também influência sobre os negros que estavam da França pela luta política, direitos civis e pela busca da valorização ontológica de ser negro. Foi a fase do Jazz, do Movimento Negro, mas também da valorização de um primitivismo por parte da comunidade branca americana e que mais tarde vai influenciar o Movimento Black Power. Ver mais em Nathan Irvin Huggins: Harlem Renaissance. Oxford. University Press. New York. 2007.



Figura 13 - Noah's Ark, Aaron Douglas, oil, (21X91cm), 1927.



Figura 14 - Congo, Aaron Douglas, guache, pencil, (36X24cm), 1928.



Figura 15 - Holy Rollers, Archibald Motley, Pintura oil, canvas (29,25X36,12cm).

O que interessa aqui é a “opção” de os negros terem escolhido ficar na França (escapar do racismo americano) e terem que se adaptar as demandas de um caldo cultura francês

que vivia um pós-guerra traumático e produzirem arte a partir disto. Josephine Baker, parece que se importava pouco quando os jornais escreviam que ela fazia “macaquices” nas danças, e mesmo artista negros usando roupas étnicas ou os Blackface (homens brancos que pintavam o rosto de preto) faziam parte das regras do jogo.

Há nitidamente uma mutação do racismo e na percepção simbólica da cor preta. Qual a necessidade das vanguardas francesas dos anos 20 desenvolverem a Negrofilia – esse “amor” (ou mania) pelos negros? Por que algumas expressões estéticas como o Surrealismo não conseguiram se livrar dos arquétipos sobre o negro? Por que a racialidade no regime de visibilidade negra permanece? Como eu produzo fotografias antinegrofilia e qual sua relação com o processo de decolonialidade? Estes serão os temas discutidos no próximo capítulo.



Figura 16 - Família, Diamantina, Chichico Alkmim, (MG), IMS, 1910.

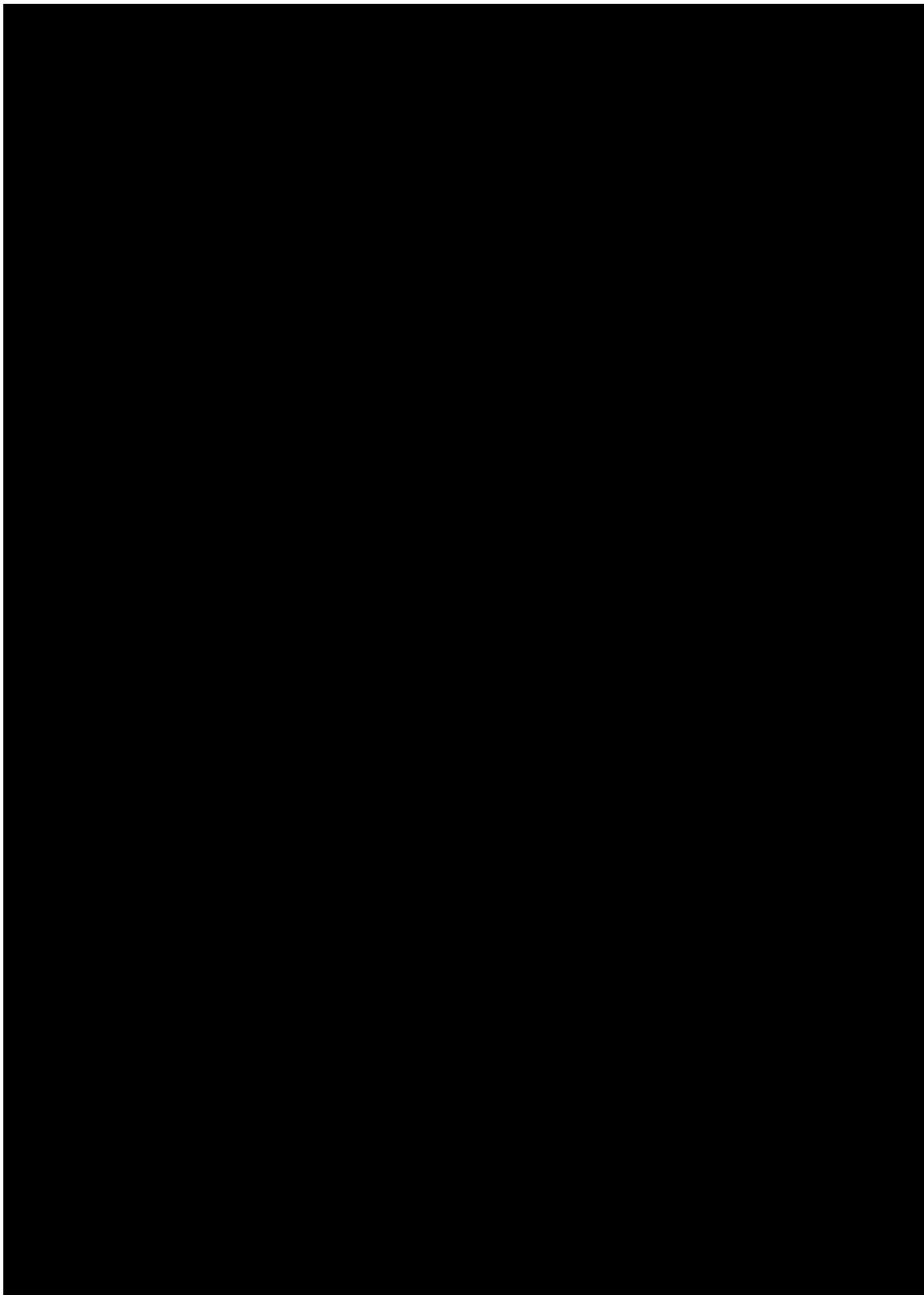




Figura 17 - Série Rituais, Rogério Fraga, Fotografia, 2018.

Capítulo 2

1 Linguagem artística, resistência e invisibilidades visíveis.

O século XVIII encontrava-se em um nó porque a precipitação da Revolução Francesa pela busca da liberdade e igualdade, o avanço do capitalismo, e a escravidão no Atlântico impôs ao processo de colonialismo mudanças econômicas rápida. Assim, até os rescaldos do Romantismo, tornam o período de muitas ambiguidades na consolidação da racialidade. Então a delimitação aqui será apresentar, pontualmente, algumas formas pictóricas de apagamento racial.

Mas aquelas ambiguidades estavam, também, no contexto histórico, que oscilavam entre interesses econômicos particulares, visões abolicionistas e subjetividades perceptivas. Ou seja, em si, as representações políticas e pictóricas dos negros seguiam, no geral, uma lógica dominante racionalista capitalista. Em outros termos, era corrente que apesar dos valores abolicionistas serem, politicamente defensáveis, do ponto de vista econômico, não poderiam ser efetivados.

Em junho de 1783, o primeiro-ministro, Lord North, elogiou os opositores Quakers, por sua humanidade no caso do tráfico de escravos, mas lamentou que a abolição deles fosse uma impossibilidade, pois o comércio havia se tornado necessário para quase todas as nações da Europa¹⁴. (WILLIAMS, 1944, p.126, tradução nossa)

O século XVIII, sem dúvidas, marcou de forma profunda a cultura da civilização ocidental. Isto porque no período de 1750 até 1873 (séc. XIX) quando Paul Cézane pinta “A Moderna Olimpia” o mundo ocidental parece ter entrado em ebulição. Mas, também, porque neste

¹⁴ “In June, 1783, the Prime Minister, Lord North, complimented the Quaker opponents of the slave trade on their humanity, but regretted that its abolition was na impossibility, as the trade had become necessary to almost every nation in Europe .” (WILLIAMS, 1944, p.126)

período muitas obras relevantes foram publicadas como: a Estética de Baumgarten, Tratado do Sublime de Burke, A Estética de Hegel, a Crítica do juízo de Kant, etc. e, como sabemos, do ponto de vista político econômico, ocorre o Iluminismo, início da 1ª Revolução Industrial e a Revolução Francesa.



Figura 18 – Olympia, Edouard Manet, oil canvas,(130,5X190cm), Musée d'Orsey, Paris,1863.



Figura 19 - Une Moderne Olympia, Paul Cézane, oil, Musée d'Orsey, Paris (46X55,5cm)1873-74.

Por exemplo, sem recorrer a uma leitura de imagens, podemos dizer que a Olympia de Manet (1863) está ainda numa tradição de representação do negro, muitas vezes, dócil e serviçal, em seu tradicional lugar de fala subalterno, uma situação recorrente naquele regime de visualidade. Mas a Olympia de Cézane (1873-74) parece quebrar uma “tradição” ao borrar as imagens, pôr a mulher negra nua acima da mulher branca, diluir uma mulher na outra e trazer o observador para dentro da cena, criando assim um lugar de imagem que poderia ser pensado como uma imagem que subverte uma expectativa canônica, não pelo escândalo do assunto, mas pela forma de representar.

Mas, voltando ao Romantismo, dentre estes muitos fatos históricos, cremos que este foi um dos movimentos que mais repercutiu na Modernidade e com grande relevância nas Vanguardas. Não obstante a controvérsias de definições, paternidades, origens e diferenças este movimento tem alguns aspectos, que nos interessam e que germinaram muito mais tarde na Modernidade, tais como o misticismo, obscurantismo e engajamento emocional, ou seja, uma carga subjetiva/cognitiva que vai povoar, inclusive, muitos dos movimentos políticos e artísticos até nossos dias.

Não esqueçamos que o Romantismo em sua luta insana, contra os pilares do racionalismo absoluto dos *philosophes* (franceses) defendia a tomada de atitudes antirracionalista baseadas em sentimentos, fé, crenças e culto a uma vida interior. E mesmo com ambiguidades percebemos autores com grande tendência racionalista ou idealista como Rousseau e Schiller, terem posições bastante irracionais. É muito importante neste aspecto, identificarmos que, inclusive, na França do pós Primeira Guerra Mundial, que a mesma sensação, experimentada pelos alemães, de fracasso, vazio, progresso e de desencanto com a razão e com o futuro, leva alguns artistas Surrealistas, a buscarem um

preenchimento subjetivo daquele aspecto cognitivo que faltava, com a negrofilia, nos objetos africanos e na “alma negra”.

Historicamente, a conversão de bárbaro, primitivo, bom selvagem até chegar à negrofilia segue a lógica do apagamento (que não começa no século XVII) e que não teve problema algum em se perpetuar. Ou seja, o processo de brutalização em relação ao escravizado não se dá apenas fisicamente, ou na representação visual, passa também por uma manipulação do léxico que define negro, na própria Enciclopédia dos franceses, isto porque modificar nomenclaturas fazia parte uma visão de mundo econômica pro-escravização. A contradição entre uma França “livre” e o recebimento de escravizados trouxe uma série de situações jurídicas, morais e antropológicas conflitantes e que não se resolveu mesmo depois da Revolução Francesa.

A artista áfrico/britânica, Maud Sulter¹⁵ em 1987 encontrou na Touchstones Rochdale Art Gallery uma pintura (imagem abaixo) que lhe causou curiosidade. A mão esquerda da senhora estava em uma posição estranha em relação ao quadro. Mais tarde ela veio a descobrir, depois de um raio x, que a obra de John Michael Wright (1617–94) havia sido sobrepintada - no original aparece a imagem fantasmagórica de um negro despejando água na mão da senhora Butterworth. Este é um exemplo de apagamento movido por uma lógica racializada, mas, como não havia mais interesse cultural e político de deixar o negro aparecer na imagem ele simplesmente foi apagado. Angela Lugo-Ortiz ao comentar que apagá-lo também apaga a posição racista da Madame Wright por que elimina um traço visual da sujeição, acrescenta:

¹⁵ Sobre isto ver Mark Haworth-Booth (interviewer), “Maud Sulter,” *History of Photography* 16, no. 3 (Fall 1992), 263–6. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03087298.1992.10442557>.

Começamos, então, com três apagamentos:(1) o apagamento ideológico em que a presença subordinada da figura escravizada é a condição de possibilidade para a fantasia visual da subjetividade magistral concedida a pessoa branca sentada, 2) o apagamento histórico, pictórico que apagou os traços da escravidão, e (3) o apagamento do papel do retrato como tecnologia empregada, neste caso, para o congelamento ilusório da sujeição permanente¹⁶.(LUGO-ORTIZ, 2013, p.24, tradução nossa)



Figura 20 - John Michael Wright, Portrait of Miss Butterworth of Belfield Hall, Oil on canvas. Courtesy of Touchstone Rochdale, The Esplanade, Rochdale, U.K., 1600s.

¹⁶ No original: "We begin, then, with three erasures: (1) the ideological erasure in which the subordinated presence of the enslaved figure is the condition of possibility for the visual fantasy of masterly subjectivity granted to the white sitter, (2) the historical, painterly erasure that obliterated the traces of slavery, and (3) the erasure of the role of portraiture as a technology deployed, in this case, for the illusory freezing of permanent subjection¹⁶.(LUGO-ORTIZ, 2013, p.24)

Este apagamento se deu pelo fato de que pós escravidão não estava mais na “moda” a aristocracia aparecer ao lado de negros servis. Neste sentido, esta instrumentalização e manipulação de imagem da figura do negro (ou de objetos africanos) é histórica e vai aparecer, inclusive, no Surrealismo. Ou seja, esta prática de uso é uma ação que se repete e atravessa a configuração de representação visual do negro na história do Ocidente. Muitas imagens ao serem produzidas trazem este mesmo tipo de *modus operandi* - apagamento histórico, ideológico e tecnológico.

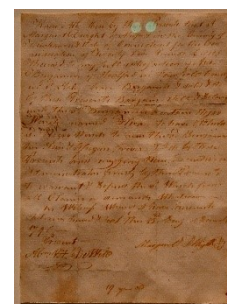


Figura 21 - Anonymous, Flora's Profile, 1796. Silhouette, cut paper and brown ink bill of sale, inscribed. Stratford Historical Society, Stratford, Conn.

Outro exemplo. Esta é Flora (acima). Escravizada de dezenove anos que foi vendida por Margaret Dwight de Milford no Condado de New Haven no Estado de Connecticut, para Asa Benjamin de Stratford em Fairfield County, Connecticut (1796), pela soma de vinte e cinco libras esterlinas (hoje R\$155,00). Na imagem da escravizada a situação se torna muito menos sutil, já que ao lado de sua silhueta aparecia uma nota fiscal com o perfil de Flora.

Esta imagem sintetiza uma mercantilização extrema e demonstra mais uma vez a ambiguidade que não parece estar na imagem, tal era a banalização deste apagamento visual. Já que, na verdade, as silhuetas, historicamente, eram “objetos afetivos” porque tinham valor sentimental e eram guardados como lembrança, mas aqui no caso da Flora ela é apenas um objeto de venda. Sabemos que as silhuetas¹⁷ tem uma tradição pictórica nas representações visuais nos séculos XVIII e início do XIX, na Europa, inclusive cultuadores como Johann Wolfgang von Goethe e Hans Christian Anderson. Naquele período a popularização era tão grande como é a fotografia hoje, o objetivo era produzir um símbolo de memória e história porque eram trocadas ou presenteadas entre as famílias, amigos, etc. Mas, é interessante a origem da expressão ligada uma racionalidade econômica. A palavra silhueta¹⁸ vem do nome do Etienne de Silhouette's que foi ministro da economia da França (1757) e era um conservador radical das contas públicas – um cortador de gastos, miserável, que durou apenas 8 meses no cargo.

Além disso, fez um grande sucesso o livro *Essay in Physiognomy*, de Johann Caspar Lavater, (publicado em 1792) que ao mapear e registrar o tamanho, ângulo e formato da sobrancelha, nariz e queixo, acreditada que era possível conhecer as características

¹⁷ Muito diferente são os trabalhos de Kara Walker, hoje, ao dialetizar a relação entre luz e sombra com a violência, grotesco, depravação e transgressão dos códigos sociais e raciais, no cerne da tradição e memória do escravizado norte americano.

¹⁸ Sobre isto ver Penley Knipe *Shades and Shadow-Pictures: American Portrait Silhouettes*, 1999.

subjetivas da personalidade da pessoa a partir comparações de uma escala humana ideal – que obviamente comparava-as com os ideais greco-romanos. No caso de Flora ela não se encaixa no modelo, logo, a imagem produzida servia mais para uma tipificação física-moral, uma objetivação, uma mais-valia mesmo porque o nome da escravizada também foi adaptado “Flora” como uma flor (coisa) que se vende.



Figura 22 - Medalhão de Escravos, Josiah Wedgwood, Fotografia, anônimo, 1787.

No contexto pró-abolicionismo outro fator importante de adesão de uma sociedade a um movimento social não é apenas como os elementos artísticos são produzidos, se para galerias ou museus com ou sem fins lucrativos, mas como eles circulam a partir de um determinado contexto histórico cultural. Neste sentido a pergunta mais complexa é: qual o alcance artístico ou político de um “panfleto” distribuído na rua e de uma obra posta em um museu do Estado?

Existe uma peça chamada “Medalhão de Escravos” (acima) feito por Josiah Wedgwood, na Inglaterra, em 1787 que é exemplar nas relações entre cultura e objetos culturais – é um camafeu de porcelana. Tratava-se de um artefato tecnológico, com design específico,

destinava-se à venda e que se propunha a expressar uma subjetividade coletiva. O contexto da produção era o movimento abolicionista, que na época era muito ambíguo, porque se de um lado dentro do país se propalava a liberdade, de outro, a Inglaterra, também, era responsável pela manutenção do escravismo na costa da África. Havia uma luta ideológica entre plantadores, traficantes de escravos e abolicionistas ingleses. Tanto que o surgimento do camafeu se deu dentro de uma associação Quaker¹⁹ (Sociedade para a Abolição do Tráfico de Escravos) - com finalidade religiosa-protestante. Como percebemos o camafeu, primeiro, é representante um artefato tecnológico (mercadoria), e como tal precisava ser comercializado de alguma forma. Porque, Wedgwood, oleiro rico, que o produzia era um comerciante de objetos de porcelana para todo o mercado europeu, inclusive, negociava na África com reis proprietários de escravos²⁰.

Mas o uso da tecnologia para a reprodução de objetos em série já anunciava os efeitos que as ciências da natureza, como a física e a mecânica iam exercer sobre as ciências humanas e sobre a própria subjetividade das pessoas, neste momento, já solidificando o uso daquelas ciências na produção capitalista e racionalidade mercantil como princípio orientador da produção. Entretanto, isso, afastava bastante o objeto camafeu de sua relação com princípios os abolicionistas. E segundo, a escolha do design é proposital porque se identifica um sujeito negro quando se usa a silhueta - a silhueta despersonaliza-o – ao mesmo tempo que o identifica: refere-se a imagem de “todos os negros” - e terceiro, o texto: 'AM I NOT A MAN AND A BROTHER²¹? (EU NÃO SOU UM HOMEM E UM

¹⁹ Entretanto, não esqueçamos que os Quakers também eram proprietários de escravos sobre isto ver: Quakers and Abolition, Brychan Carey, Board of Trustees of the University 2014.

²⁰ Sobre isto ver mais em Mary Guyatt The Wedgwood Slave Medallion Values in Eighteenth-Century Design - Journal of Design History Vol. 13 No. 2, The Design History Society, 2000.

²¹ Em 1851 na Women's Rights Convention em Akron, Ohio, Estados Unidos, Sojourner Truth, fez uma intervenção que ficou conhecida por: "E EU NÃO SOU UMA MULHER?". ("Ar'n't I a woman?") Ela foi uma escravizada que viveu com uma família Quaker, pregadora pentecostal, abolicionista e defensora dos direitos das mulheres – foi batizada com o nome Isabella Van Wagenen e, ver mais em The Narrative of Sojourner Truth, 2005.

IRMÃO²²?) – refere-se ao uso de uma linguagem com efeitos de aculturação, sabemos que muitos escravizados aprenderam a falar inglês, mas a sintaxe da pergunta simula ser a fala natural no negro e contradiz a posição corporal – ou seja, “AINDA SOU UM ESCRAVO”.

Ele está ajoelhado, acorrentado, mãos de súplica, olhando para o céu, rezando - característica ocidentalizada cristã e o que está escrito também produz a identificação com algo que fosse como sua própria língua original. Temos aqui todos os ingredientes de uma relação racializada; hierarquia, sofrimento, prostração, docilidade e dolência – o típico bom selvagem. O que esta imagem ratifica é a separação, que será secular, do sujeito (negro) com seu Eu - a dupla consciência que se refere W. E. B. DU Bois (2021), mas do ponto de vista ontológico individual.

Sobre isto, com Freud, se constituiu em psicologia do fim do século XIX, através da psicanálise, uma exigência que fosse levado em consideração o fator individual (consciente/inconsciente/desejo) na formatação da subjetividade do sujeito, principalmente, privilegiando uma primazia das abordagens epistemológicas sobre filogênicas e ontogênicas. Mas, só mais tarde, vai ser Fanon, em 1952 em *Pele Negra Mascara Branca* que chamará atenção para importância da sociogênese, no caso da subjetivação negra, ou seja, fatores sociais da relação colonizado/colonizador na formação da identidade negra. Fanon diz: “*Veremos que a alienação do negro não é apenas uma questão individual. Ao lado da filogenia e da ontogenia, há a sociogenia*”.

²² “Mas nenhum psicanalista, a menos que ele próprio possua um otimismo que resista a toda análise, afirmará que todos os problemas encontrados no mundo real são devidos apenas a mal-entendidos, emoções fortes, ilusões; ou que, uma vez livre de sentimentos racistas, o homem branco poderá cumprir o negro como seu verdadeiro irmão” (KHANNA, 2003, p. 145, tradução nossa). No original: “But no psycho-analyst, unless he himself is possessed of an optimism which resists all analysis, will assert that all the problems encountered in the actual world are due only to misunderstandings, strong emotions, illusions; or that once he is free of racist feelings, the white man will be able to greet the black man as his true brother” (KHANNA, 2003, p.145).

(**FANON, 2008, p.28**). Neste sentido, a frase no camafeu “eu não sou um homem e um irmão?” soa como uma alienação singular, já que é uma pergunta que parece querer anuência, e que, provavelmente, não foi escrita por um escravizado.

Assim, podemos questionar a eficácia do efeito antiabolicionista que o camafeu pode ter como propaganda política abolicionista, porque antes de tudo a sua imagem se identificava com um determinado público que era escravista – a imagem parece querer dizer: “vocês, por misericórdia, me libertem”. E, ao mesmo tempo o “movimento de luta” produzia seu pesadelo porque reconhecia a situação escravista e se houvesse a libertação teria que ser deste tipo de negro - dominado e servil. Além disto, este camafeu se popularizou tanto entre homens quanto as mulheres que se desconectou de suas ilações políticas.

Embora não seja mais possível identificar o indivíduos que receberam os medalhões, é evidente no relato de Clarkson que eles foram usados por ambos os sexos. Ele também descreve como homens e as mulheres se encarregaram de personalizar a peça às suas próprias custas, com homens colocando-as sem suportes de metal ou caixas de rapé, e as mulheres tendo os seus encrustados em grampos de cabelo e pulseiras²³. (**GUYATT, 2000, p.97**, tradução nossa)

Neste sentido o medalhão era uma “mercadoria”, simbolizava uma subjetividade e, ainda, era usada como moda. Entende-se que neste período a ideia da abolição não estava totalmente determinada, e a imagem se prestava para tanto para uso comercial quanto político. Entretanto, só mais tarde, quando o contexto muda, em 1807, já com a abolição

²³ No original: “Though it is no longer possible to identify the individuals who received the medals, it is apparent from Clarkson's account that they were worn by both sexes. He also describes how both men and women took it upon themselves to customize the piece at their own expense, with men setting theirs in plain metal mounts or snuff-boxes, and with women having theirs inlaid in hair-pins and bracelets” (**GUYATT, 2000, p.97**)

da escravidão na Inglaterra – surgirá uma outra imagem de Henry Fuseli – *The Negro Revenged*, 1806-7 (abaixo); *A Vingança do Negro - Uma figura estranha e assustadora*.



Figura 23 - O Negro Vingado, Henry Fuseli, fotografia da pintura, anônimo, 1807.

A pintura era para ser um casal de negros sob a luz de um raio, num penhasco, contemplando um navio negroiro afundado – e a mulher pareceria fazer uma advertência. Por fim é desta forma que, posteriormente, as imagens estereotipadas do negro ingressarão na modernidade: ora bom selvagem, ora como negro vingado²⁴ – ressentido, que gera medo, mas cativo da providência e passivo. Entretanto, percebemos que as duas imagens (Medalhão/Vingado) não poderiam prosperar no mesmo contexto histórico, porque em ambos os casos não há um protagonismo artístico dos atores interessados, só

²⁴ Não entraremos aqui no contexto artístico de Fuseli, mas a imagem em questão foi confeccionada em gravura e pintura. A gravura de Raimbach ilustra o poema de William Cowper intitulado 'The Negro's Complaint'. Ver mais em <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/the-negro-revenged>.

mais tarde, na modernidade, e com exceções alguns negros começarão um caminho artístico poético de se representarem a si mesmos.

No entanto, permanece evidente que a verdadeira desalienação do negro implica na tomada de consciência das realidades econômicas e sociais. Só há complexo de inferioridade após um duplo processo: — inicialmente econômico; — em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade. (**FANON, 2008**)

Todavia, as formas de apagamento/invisibilidade, nos exemplos, são ora sutis ora complexas, mas sempre estão ali. Com a Iluminismo e a separação do conhecimento científico das humanidades foi muito mais fácil isolar o negro do resto da História. A produção literária, científica e artística fundou a visão de mundo determinante que se tornou um desafio para a expressão poética pós-colonial. Porque nos representar a si mesmos, muitas vezes, parece não ter sentido - porque nós sempre fomos o Outro.

Neste sentido, a forma de representação visual, que pode ser uma pintura, fotografia ou retrato, constrói uma trama complexa de relações entre a imagem e a subjetividade. Porque a ideia de sermos retratados ou retratarmos alguém significa, também, a afirmação de uma subjetividade diante de nós mesmos e diante de um espectador. Isto é uma das formas de construção da identidade que a imagem chama para si, mas, que se objetiva no seu contexto histórico. A forma de exclusão do contexto histórico é uma maneira ideologia de apagamento violento, porque não permite a representação de uma vida interior do negro, já que pressupõem a vida de alguém nomeado, visível e, não um objeto.

Nos primeiros retratos modernos, os servos negros eram colocados em uma posição anômala. O retrato é do senhor branco; o servo é secundário mas, no entanto, "retratado". Esse retrato é moldado por inter-relações paradoxais entre visibilidade e invisibilidade. O propósito do função é a exibição: portanto, o servo é um objeto proeminentemente visível. No entanto, a exibição destina-se simultaneamente a sinalizar uma subserviência vista, mas não ouvida: daí a servo ser invisível como

sujeito. A exigência de que o servo seja ao mesmo tempo visível e discreto cria uma estranheza equivalente a uma tensão. Essa dificuldade é gerenciada por meio de filtros visuais projetados para produzir uma visibilidade seletiva dentro de uma faixa estreita e promover a aceitação do status do servo como visível, mas não visível.” (ERICKSON, 2009,p.24, tradução nossa)²⁵

Assim, quando verificamos algumas imagens dos escravizados percebemos que há um duplo estereótipo porque, em muitos casos, não poderia haver contexto histórico retratado, já que o negro era “coisificado” na imagem – por isso poderia ser retratado estereotipado, e, seu olhar era, muitas vezes, indireto, por ser a regra de um regime escópico e político não representar escravizados. Como resultado disto o contexto precisava ser atribuído (emprestado), de forma fictícia, pelo Outro – que poderia ser uma situação épica, erótica, de servidão, de indiferença, comercial, violenta, etc. E a alteridade, ou o “Eu” só poderia ser construída em comparação à imagem de uma pessoa branca que poderia ser um senhor, um príncipe, etc. ou seja, alguém hierarquicamente “superior” no sentido econômico, religioso ou artístico - principalmente no uso da cor preta como contraste pictórico.

Como resultado disso podemos elencar um “mundo negro” que foi criado com base em uma supremacia branca, que incluía: a forma de comércio do escravizado que inventou um “negro” e uma “África”; as Leis de Jim Crow²⁶, que estabelecia a segregação racial no Sul dos Estados Unidos – criando a doutrina jurídica: “separados mais iguais”, separando

²⁵ No original: “In early modern portraiture, the black servant is placed in an anomalous position. The portrait is of the white patron; the servant is secondary but nevertheless “portrayed.” This portrayal is shaped by paradoxical interrelations between visibility and invisibility. The purpose of the role is display: hence the servant is a prominently visible object. Yet the display is simultaneously meant to signal a seen-but-not-heard subservience: hence the servant is invisible as subject. The requirement that the servant be both conspicuous and unobtrusive creates an awkwardness amounting to a built-in tension. This difficulty is managed through visual filters designed to produce a selective visibility within a narrow range and to promote acceptance of the servant's status as visible yet not visible”. Ver mais em Peter Erickson: *Invisibility Speaks Servants and Portraits in Early Modern Visual Culture*, 2009.

²⁶ Estas racistas e segregacionistas leis com expressão “Jim Crow”, provavelmente, originou-se da canção “Jump Jim Crow”, cantada e dançada pelo ator Thomas D. Rice, com maquiagem blackface, caricaturando os negros.

fisicamente negros e brancos dos banheiros, bebedouros e entradas de teatros, para o que eles chamavam “as pessoas de cor”; o Apartheid e chegando até a ideia do racismo reverso. Na verdade, "aversive racism" que foi cunhado pelo escritor Joel Kovel na obra *White Racism: A Psychohistory* 1970 e, estranhamente, traduzido, hoje, por *racismo reverso*. O autor, no capítulo 4 intitulado *The Fantasies of Race* descreve uma tipologia de pessoas racistas norte-americanas: o tipo que age de acordo com crenças intolerantes, o tipo que acredita na superioridade da raça, o tipo que não revela tendências racistas, mas é o segundo tipo, que nos interessa aqui, onde ele explicita a noção de racismo reverso.

O tipo (2) que acredita na superioridade da raça branca e está mais ou menos ciente disso, mas não faz nada abertamente sobre isto. Isso muitas vezes significa não agir, e tal indecisão serve como a única resolução do conflito interno. Por causa disso, a pessoa tende a se comportar de forma a evitar o problema: tenta ignorar a existência de negros, tenta evitar o contato com eles e, no máximo, ser educado, correto e frio em quaisquer relações necessárias entre raças. Chamamos esse tipo complexo de *racismo aversivo*, de acordo com seu estilo mais característico de lidar com o problema racial". (KOVEL, p.55, 1970, tradução nossa)²⁷

Convém lembrar, no entanto, que o papel das fantasias racistas para este tipo de pessoa acabou construindo e seguindo em modalidade de graus diferentes de violência e brutalidade para com o negro, e que conduziu a modos diferentes de realização da manifestação da aversão.

²⁷ No original: The type who believes in white race superiority and is more or less aware of it, but does nothing overt about it. An intrapsychic battle goes on between these sentiments and a conscience which seeks to repudiate them, or at least to prevent the person from acting wrongly upon them. This often means not to act at all, and such inaction serves as the only resolution of the inner conflict. Because of this, the person tends to behave in ways that avoid the issue: he tries to ignore the existence of black people, tries to avoid contact with them, and at most to be polite, correct and cold in whatever dealings are necessary between the races. We call this complex type the aversive racist, in accord with his most characteristic style of handling the race problem. (KOVEL, p.55, 1970)



Figura 24 - Anonymous artist, Her Mistress's Clothes, Watercolour on Ivory. National Maritime Museum, Greenwich, London, ZBA2436, 1815.

Sobre as formas de subjetivação temos a bizarra e enigmática pintura acima que sintetiza a relação subjetiva entre o “senhor/escravo” na forma de sua determinação do “EU”. Na imagem há uma indicação de quem tem o poder de constituir a escravizada quando ela olha pra si mesma diante de um espelho - as consequências serão devastadoras. Existe uma tradição na representação pictórica do negro (já antes do século XVIII) e, dificilmente nestas representações encontrávamos um personagem negro se olhando diretamente num espelho - ele quando aparece, está sempre em posição oblíqua. Esta forma escópica de dominação construirá ao longo do século XVIII, uma das estratégias mais eficientes para a patologização do “EU negro” e que dificultará em muito o processo de descolonização da subjetividade negra.

Na imagem acima (Roupas de sua senhora/amante), todo poder de liberdade e autodeterminação inexistem, há uma distorção na formação do “EU”, porque é a “amante branca” que de forma sutil (mas, violenta) segura o rosto da escravizada, como se dissesse: - Só eu posso te fazer “TU”. Mas a amante não olha diretamente para espelho, ela olha para o observador, para nós que olhamos, ela se nega a participar como um OUTRO que me constitui, não há espelhamento e não há afeto. Esta será a história da relação entre “colonizador e colonizado”.

Uma história de poder e resistência que ficará mascarada, onde as relações de poder não serão binárias, de um contra o outro; não, aqui por exemplo, aparecerá a figura “amante” nas posições de conflito que inverterá, abrandará, deslizará verdades, conceitos, estratégias e infiltrará subjetividades com consequências imprevisíveis. Muitas “figuras” assim aparecerão ao longo desta relação racial, tanto na vida quanto na arte, esta modalidade de afeto perverso se perpetuará durante muitos anos e com muitas

reverberações políticas e poéticas até hoje - isto torna a resistência negra para além dos simples modelos de relações de dominação.

Por isto a imagem acima é tão simbólica. As pré-condições poéticas sutis envolvem origem, personalidade, nome, poder, propriedade e a imposição de uma objetividade, como se o “sujeito” pudesse dotar o “objeto” (a escravizada) de subjetividade - já que a moça está obrigando a escravizada a se olhar no espelho. E, o mais estranho é o olhar da escravizada que parece não olhar diretamente para o espelho (parece um soslaio). Há um triângulo escópico muito comum na tradição desses retratos, desenhos e pinturas de negros onde aparece mais outra pessoa. A encarnação da subjetividade numa tríade escópica só se dará partir de três olhares: a dos retratados, do olhar entre si, mais o nosso. E, é disto que depende um processo de construção da autoimagem (no caso daquela negra), mas na medida em que de alguma forma eu “distorço” o retrato com acréscimo ou subtração de elementos modifico todo sentido da subjetivação.

No caso de retratos em que o servo ou escravo negro aparece acompanhando seu senhor ou senhora, os servos são representados individualmente, mas de tal forma que são desqualificados a receber a mesma subjetividade que sua própria presença no quadro confere ao seu mestre, que assim constitui o sujeito próprio da imagem. (QUILLEY, 2016, p.174, apud LUGO-ORTIZ tradução nossa)²⁸

2 Contribuições românticas

Voltando ao Romantismo. Não vamos aqui entrar na disputa antropológica, filosófica ou política das diferenças entre franceses e alemães nas características deste movimento. O que, especificamente, nos interessa é a participação de Johann Herder um dos

²⁸ No original: * “In the case of portraits where the black servant or slave is shown accompanying his or her master or mistress, the servants are individually represented but in such a way that it disqualifies them from being assigned the subjectivity that their own presence in the picture functions to bestow upon their master, who thus constitutes the proper subject of the image” Sobre isto ver Geoff Quilley: Of Sailors and Slaves Portraiture, Property, and the Trials of Circum-Atlantic Subjectivities, CA. 1750–1830. IN: Agnes LUGO-ORTIZ Slave Portraiture in the Atlantic World. 2016.

fundadores do movimento e a influência de suas teorias nas ações artísticas na modernidade e como a representação visual do negro, na França, neste período, se constituirá como uma herança macabra para o fortalecimento de uma identidade racializada dominante lá nos anos século XX.

Alguns artistas franceses sob a égide da Revolução Francesa e dos ideais da “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” não perceberam que as determinações econômicas do desenvolvimento capitalista²⁹ e suas implicações cognitivas iam além da promessa de se fundar um sistema objetivo. Assim as representações pictóricas antes da invenção da fotografia, por exemplo, no desenho e na pintura terão, no século XVIII um caráter mais sutil, mais ambíguo, mas não menos racializado.

O caráter não objetivo³⁰ do capitalismo é uma herança que está na própria gênese deste modo de produção. Entretanto, as contradições, conflitos e tensões já estavam postas, antes, no interior das sociedades feudais europeias. O marxismo, ou melhor o materialismo histórico, basicamente de matriz europeia, não possibilitou em sua analítica avaliar o alcance e reflexos do processo de escravidão, como manifestação de singularidades e tensões, antes do capitalismo, principalmente, europeu.

Mas o que queria o Romantismo? Grosso modo, o Romantismo buscava, obstinadamente, destruir as bases racionais do Iluminismo (princípios ideais e universalismo) e nisso acaba

²⁹ Uma observação de Marx no Manifesto de 1848 identifica o que o núcleo capitalista para além das relações das forças de trabalho produz: “Onde quer que tenha conquistado o poder, a burguesia destruiu as relações feudais, patriarcais e idílicas. Rasgou todos os complexos e variados laços que prendiam o homem feudal a seus "superiores naturais", para só deixar subsistir, de homem para homem, o laço do frio interesse duras exigências do "pagamento à vista". Afogou os fervores sagrados da exaltação religiosa, do entusiasmo cavalheiresco, do sentimentalismo pequeno-burguês nas águas geladas do cálculo egoísta. Fez da dignidade pessoal uma troca; substituiu as numerosas liberdades, conquistadas duramente, por uma única liberdade sem escrúpulos: a do comércio. Em uma palavra, em lugar da exploração dissimulada por ilusões religiosas e políticas, a burguesia colocou uma exploração aberta, direta, despuorada e brutal” (MARX/ENGELS, 2005, p.42).

³⁰ Sobre a análise da formação do capitalismo ver Cedric J. Robinson “Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition”, University of North Carolina Press, 2000.

se apresentando como sua negação. Claro, que não foi à toa que uma das bases do Romantismo está na Alemanha. Para um país que viveu um despotismo (de Frederico, o Grande) esfacelado e disperso em 300 principados e dizimado pela Guerra dos 30 Anos, não é exagero dizer que o resultado disto foi catastrófico aos alemães – feridas e humilhação que projetaram um ressentimento sem precedentes, (diferente dos vizinhos franceses). Ou seja, a percepção sobre política, guerra, educação, cultura e arte estará para sempre alterada, basta ver o que constituiu a ascensão do nazismo em 1932, a partir de um “nacionalismo distorcido” com forte apelo ao genocídio – mas, é evidente que este acontecimento moderno não foi culpa do pietismo do século XVIII onde o núcleo do Romantismo apresentava um espectro muito mais complexo.

A cultura alemã estava à deriva, ou presa ao pedantismo escolástico extremo de tipo luterano — um academismo minucioso, mas seco, revoltada contra esse academismo e rumo à vida interior da alma humana. Isso foi, sem dúvida, estimulado pelo luteranismo como tal, mas principalmente pelo fato de que havia um enorme complexo de inferioridade nacional, que começou nesse período, em relação aos grandes Estados progressistas ocidentais, especialmente em relação ao francês, esse Estado brilhante que tinha conseguido esmagá-los e humilhá-los, esse grande país que dominava as ciências e as artes e todas as províncias da vida humana com uma arrogância e um sucesso até então sem precedentes. Sobre isto comenta **BERLIN (2022, p.52)**:

Isso produziu na Alemanha uma sensação permanente de tristeza e humilhação, que aparece nas baladas melancólicas e na literatura popular do final do século 17, e inclusive nas artes em que os alemães se distinguiram — até mesmo na música, que tendia a ser doméstica, religiosa, intensa, voltada para dentro e, acima de tudo, diferente da arte resplandecente da corte e das esplêndidas conquistas seculares.

Quando se analisa o Romantismo a figura de Johann Herder é singular³¹. Herder foi um dos pilares do Sturm und Drang (Tempestade e Ímpeto) – no século XVIII, movimento “irracional e dissidente” que se contrapunha a tirania da racionalidade – contra uma oposição estética iluminista, mas também política, no caso, resquícios do feudalismo³². Ou seja, uma espécie de anarquia poética que se contrapõe ao neoclassismo francês - havia uma atmosfera de publicações literárias e científica. O pensamento científico abalava os princípios teológicos, principalmente com a Física e as Ciências Naturais. Francis Bacon havia publicado “O Progresso do Conhecimento” obra que faz uma separação profunda entre ciência e poesia. Esta separação distinguiu verdade-conhecimento e ficção-poesia, ficando para última o lugar da imaginação - onde o Romantismo encontrará terreno fértil, tornando o núcleo artista-gênio uma de suas bases de sustentação.

Pelo fato de o movimento não estar isolado na Alemanha, outras publicações foram importantes, Tratado da Natureza Humana (1740) e Investigação sobre o Entendimento Humano (1748), de David Hume - libelos contra a consistência do mundo racional. Havia então uma atmosfera subjetiva de descontentamento com as explicações do mundo dada pelos *philosophes* da Enciclopédia.

De um modo geral o pensamento de Herder, na obra *Ideias para uma Filosofia da História da Humanidade* girará em torno do populismo, expressionismo e pluralismo – não, exatamente, no sentido atual dos termos. Herder traz para o movimento *Sturm und Drang*

³¹ Outra figura expoente do antirracionalismo foi J.G. Hamann (1765) místico, pietista fervoroso, conhecido como “Mago do Norte”. Ver mais em Isaiah Berlin: *Il mago del Nord* J.G. Hamann e le origini dell'irrazionalismo moderno.

³² A busca radical do aspecto subjetivo e de uma vida íntima vai ecoar tempo depois nas vanguardas século XX, mas como sabemos com o avanço das tecnologias da era moderna a noção de “gênio” acaba sendo muito modificada, já que o contexto social vai se alterar radicalmente. Ver: Michael Lowy. *Revolta e Melancolia: O Romantismo na contramão da Modernidade*.

uma perspectiva distinta porque defende algumas noções que para a época eram radicais, ou na contramão da história das ideias filosóficas, literárias e estéticas. No contexto da negação radical da razão instrumental Iluminista dos “franceses” Herder defendia uma relação entre homem e natureza mediada principalmente pela linguagem (neste caso, poética), ou seja, a natureza humana prima por sua capacidade de *expressar* sua subjetividade. Herder, pietista e místico, acabará antecipando algumas percepções e ações que estarão nas bases dos movimentos vanguardistas do séc. XX.

Por isso a ruptura com a racionalidade, com as normas, as regras e leis obtusas que impedem esta espécie de “arte de si” – e, é o artista que está livre de todas elas. Significa que este “*expressionismo*” faz parte das condições de possibilidades de compreender o outro, a natureza e a si mesmo – e para isto ele precisa ser livre, criar usando a imaginação e fantasia. Aqui aparece algo singular para época, para atingir este estado o poeta deveria entrar numa espécie de *êxtase* uma intensidade espiritual - não muito longe que mais tarde os Surrealistas vão fazer com a escrita automática. Segue-se disto a necessidade urgente do homem desenvolver uma percepção de *pertencimento*, ou seja, para Herder o homem precisa sentir que pertence a um grupo, desenvolver uma solidariedade, uma afinidade social, mas, bem diferente de um nacionalismo populista. Por fim ele desenvolve a noção de *pluralismo*, parte da ideia de as sociedades desenvolvem culturas, mitos, línguas e valores diferentes ilimitados, por isso é impossível construirmos uma cultura ideal ou homem ideal baseados no passado, ou em um modelo perfeito de sociedade **(BERLIN, 1982)**.

No plano geral, somando-se a atmosfera do que era a Europa, e, especificamente, a Alemanha e a França, perceberemos que algumas variáveis do movimento iriam se desenvolver, se modificar e chegar até os anos 20. No final do Romantismo

(aproximadamente 1870), as bases de um cientificismo já haviam sido estabelecidas, mas a Revolução Industrial também estava em franca maturidade. É, neste contexto do processo de expansão territorial por busca de mercados que o capitalismo industrial dá seu salto em direção a África. Por exemplo, a Berlin Conference, também conhecida como West África Conference, que se estabelece em novembro de 1884, e institui normas para a ocupação do continente africano pelas potências coloniais, liderada pela Inglaterra, dando passos firmes em direção as transformações das relações entre as nações, e, entre colonizador e colonizado.

Este conjunto de práticas impactará, mais tarde, diretamente em como a Europa, e especificamente, a França irá perceber o “negro”. Contudo, convém não esquecer que no caso da França, o período entre Guerras será um start para o uso do “negro” como arquétipo, primeiro como mercadoria, depois através de objetos africanos, e, por fim, o uso da ficcional e fantasiosa subjetividade (alma) do “negro”.

Assim, de um modo amplo, lincado com esta perspectiva do tema “negro” o conceito de “primitivo” será herdado pelas vanguardas dos anos 20 - mas será usado de outra forma, reificada. O pós-guerra causará um grande impacto no uso deste *tópos*, o “primitivismo negro” servirá para uma distorção, acomodação arquetípica e uma instrumentalização contra o fracasso da racionalidade-progresso e do vazio cultural, ou seja, como um meio para a negação de uma sociedade em total decadência dos valores, da moral e da cultura burguesa. Este retorno ao “primitivismo” foi sintomático já que esta arte foi concebida na esteira no idílico, do mágico, do distante, do infantil e o do irracional (ou imaginativo) logo, da pureza. Esta era a visão que se tinha dos povos não europeus, ou “primitivos” e não esqueçamos da figura do bom selvagem e da fetichização africana do século XVIII. O contato com objetos africanos: máscaras, bonecos, estatuetas, etc., pelas vanguardas

francesas, se converterá em uma espécie de catarse artística, que afinal de contas, serviu, também, para avaliação da própria arte ocidental, ou seja, num ato de abstração total, o significado que aqueles objetos pudessem ter não fazia a menor diferença para os artistas – o “primitivo” era apenas um ideal. Neste sentido, estará aberta a possibilidade para a percepção estereotipada e racializada da imagem do negro pelas vanguardas francesas dos 20, abordada no próximo capítulo.

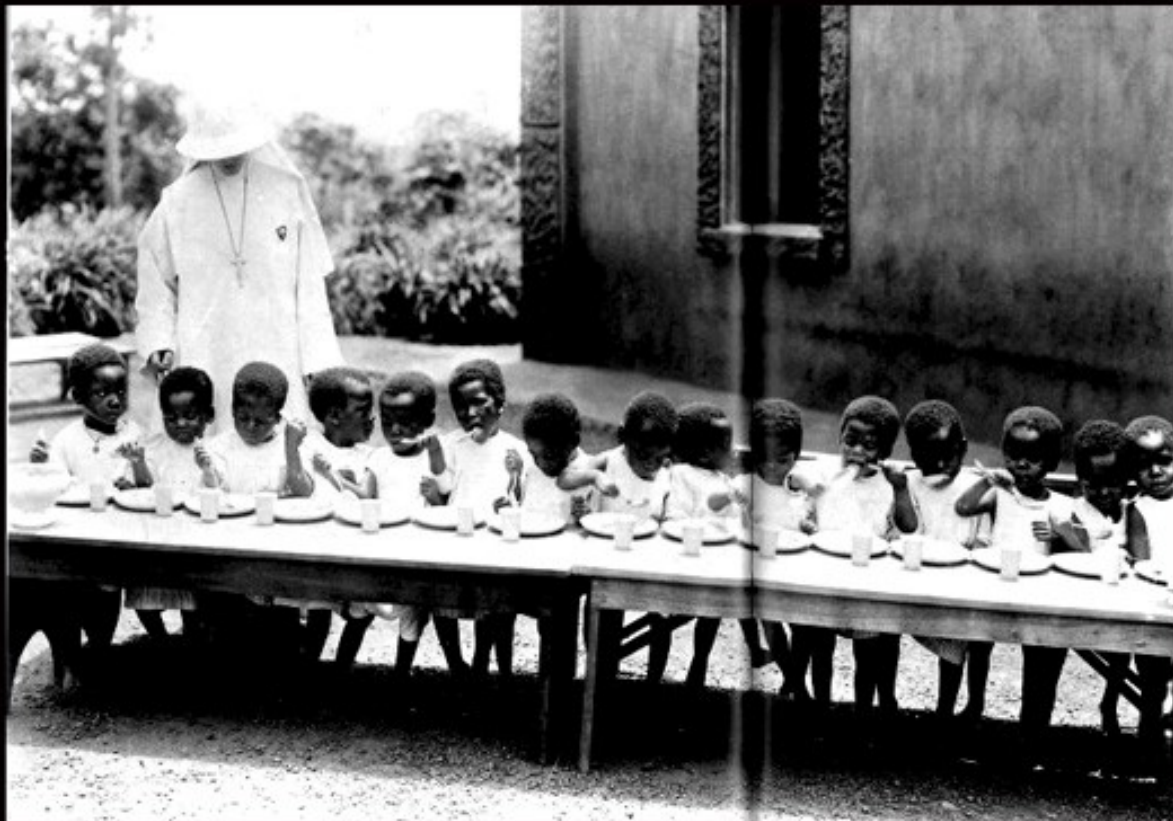


Figura 25 - Rosetta and Vivian Duncan, Signed publicity postcard, blackface, 1924.



**Séculos depois ... a Missão continua.
Dotadas de uma resiliência neurótica elas
ensinam sobre mim.**

Figura 26 - S/t, Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 60X90cm, 2022



Somos todos iguais. A brutalidade, a comida, o ar
e a morte. Sutilezas desse amor. Até hoje ninguém
identificou a moça.

Figura 27- S/t, Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 60X90cm, 2020.



Parabéns pra você
Nesta data quenda
muitas felicidades
muitos anos de vida, Viva!

Figura 28 - S/t, Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 60X90cm, 2020.

CAPITULO 3

Um paraíso habitado por assassinos sem maldade e vítimas sem ódio.
(ANDERS, 2014. p.88)

O sofrimento se estrutura como uma narrativa. Ao contrário da dor, que permanece mais ou menos igual a si mesma, o sofrimento exprime-se em séries transformativas, ele se realiza por meio de um enredo, ele convoca personagens (como a vítima e o carrasco). A experiência de sofrimento envolve a transferência e a partilha de um saber sobre suas causas, motivos e razões. O sofrimento varia radicalmente em conformidade com o saber que se organiza em torno e por meio dele. (DUNKER, 2015, p.4)

1 Estereótipos negros – EU NÃO SOU UM NEGRO!

Neste momento, é preciso fazer um breve registro do meu percurso poético para contextualizar o caminho das descobertas da relação texto/imagem em minhas fotografias, e, inserir meu projeto artístico – no contexto de representatividade negra. Isto se dá a partir de uma questão norteadora – por que a representatividade visual negra sempre pressupõe “imagens” que não aparecem na fotografia? Ali, no processo poético, onde se estabelece uma relação não só com o significado da fotografia em si, mas também, com o significado que estas pessoas atribuíam e recebiam naquelas situações de suas relações comigo enquanto fotógrafo. E, é neste sentido, que introduzi textos nas minhas fotografias para articular outras ressignificações com os contextos das pessoas e das próprias fotografias, e, também, por entender que a câmera fotográfica limita a produção de uma rede de significações. Convém lembrar que a forma poética da relação entre texto e imagem já aparece em Brecht nos anos 30, se aprofunda nos anos 70 com Allan Sekula, Martha Rosler e Victor Burgin e, hoje, está presente em artistas como Edmund Clark, Regine Petersen, Max Pinckers, Laia Abril.



Figura 29 - Martha Rosler serie *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, gelatin silver prints of text and images on 24 backing boards, each backing board 30 x 60cm, 1974-75.

Allan Sekula, referindo-se a Martha Rosler, no texto **“Desmantelar la Modernidad, reinventar el Documental”** diz:

La estructura del discurso contextualizador queda enmascarada, el contexto se oculta. Estos artistas, por su parte, vinculan abiertamente sus estructuras uma el lenguaje, y utilizan os textos para anclar, contradecir, reforzar, subvertir, complementar, particularizar o estruturar los significados que ofrecen las propias imagenes. Estas fotografías a menudo se situam dentro de uma estrutura narrativa más amplia. (SEKULA, apud RIBALTA, 2004, p.45)

Naquele contexto, na California, Sekula buscava questionar algumas formas tradicionais de representação documental e, revigorar práticas artísticas diante da força do fotojornalismo em sua tendência à estetização e despolitização do campo fotográfico. Aliás, o foco dele, também, era fazer uma crítica à relação entre o assunto e o fotógrafo para evitar aquilo que Abigail Solomon-Godeau chamou de “o duplo ato de subjugação” daquele tipo de fotógrafo “oportunista” - que chegava, fazia a foto e ia embora³³.

Neste aspecto, Sekula, experimenta as combinações de fotografia e texto a partir das obras *“Aerospace Folktales and Other Stories”* (1973) e *“Fish Story”* (2002), esta última,

³³ “o ato documentário não envolve um duplo ato de subjugação: primeiro, no mundo social que produziu suas vítimas; e em segundo lugar, no regime da imagem produzida dentro e para o mesmo sistema que engendra as condições que então re-presenta?” (SOLOMON-GODEAU, 1997, p.176, tradução nossa) de [...]whether the documentary act does not involve a double act of subjugation: first, in the social world that has produced its victims; and second, in the regime of the image produced within and for the same system that engenders the conditions it then re-presents (SOLOMON-GODEAU, 1997, p.176).

composta de sete capítulos que inclui cerca de 100 fotografias e texto onde analisa a queda econômica de indústrias marítimas e a circulação global do capital entre os trabalhadores nas complexas relações geopolíticas entre Coreia, Estados Unidos e China - e tinha por objetivo criticar os poderes invisíveis do capitalismo global. Entretanto, não apenas Sekula, outra artista também experimenta, hoje, esta nova perspectiva documental expandida, Laia Abril, por exemplo, na série “On Abortion”.



Figura 30 - Allan Sekula, Fotografia do livro Fish Story, 2003.



Figura 31 - Allan Sekula, Dear Bill Gates, 1999 Tríptico fotográfico e carta datilografada, 71X262cm. Obra apresentada na exposição *Photography, A Wonderfully Inadequate Medium* Marian Goodman Gallery, London 14 March - 18 May 2019

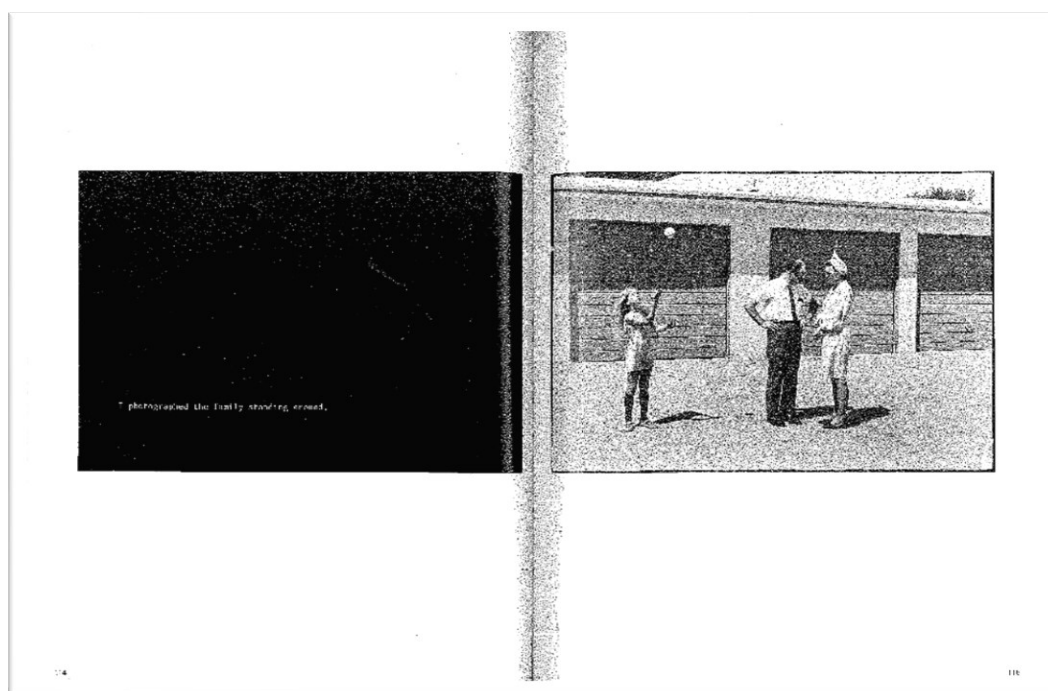
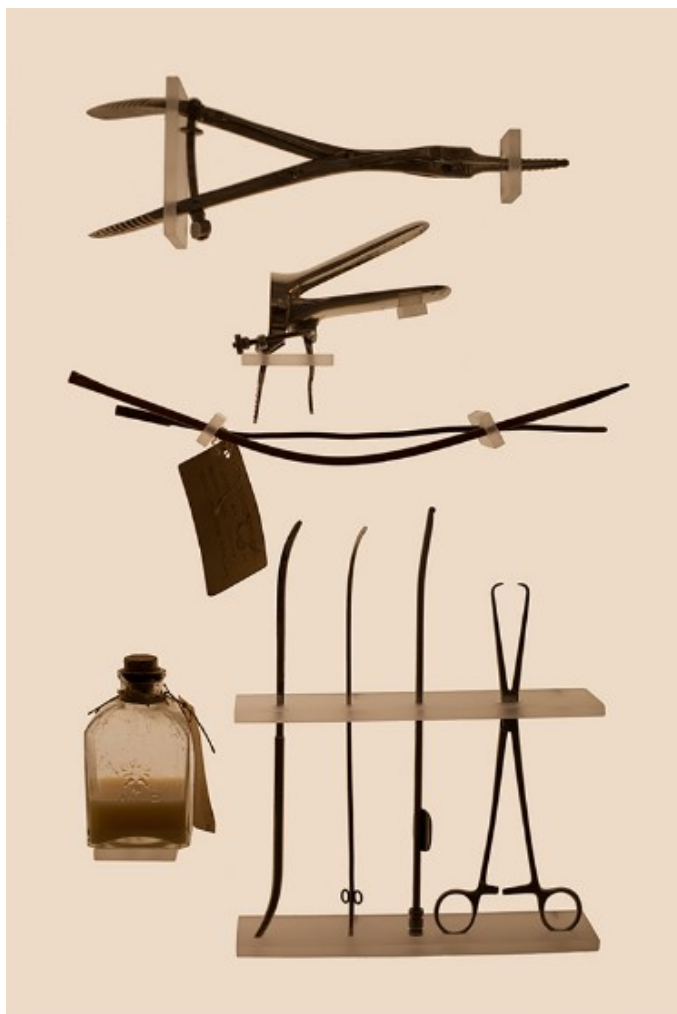


Figura 32 - Allan Sekula, Fotografia do livro *Aerospace Folktales*, 1973.

Figura 33 - Laia Abril, Fotografia da Exposição On Abortion, 2018.



IN THE PICTURE A SET OF HOUSEHOLD ABORTION TOOLS. IN PLACES WHERE ABORTION IS ILLEGAL, CERTAIN MEDICAL INSTRUMENTS CAN BE A GIVEAWAY. FOR THIS REASON, SPECIFIC SUPPLIES HAVE RARELY BEEN DEVELOPED OR SOLD FOR THIS PROCEDURE. INSTEAD, DOCTORS, BACK-STREET ABORTIONISTS AND PREGNANT WOMEN TURN TO COMMON HOUSEHOLD TOOLS: KNITTING NEEDLES, WIRE CLOTHES HANGERS, URINARY CATHETERS AND A WIDE VARIETY OF OTHER OBJECTS LONG ENOUGH TO REACH INTO THE UTERUS. IN THE HISTORY OF COERCIVE REPRODUCTION, BEFORE THE LEGALIZATION OF ABORTION – AND CURRENTLY IN THE COUNTRIES WHICH REMAINS ILLEGAL; WAS DOMINATED FOR CENTURIES BY RESTRICTIVE LAWS, BASED ON DEMOGRAPHIC AND RELIGIOUS AGENDAS. DUE THE LACK OF ALTERNATIVES, WOMEN WAS FORCED TO APPLY DANGEROUS METHODS FOR TERMINATION OF HER PREGNANCY, FACING SERIOUS PHYSICAL DAMAGE OR EVEN DEATH. BOTH SAFE AND VERY EFFECTIVE METHODS WERE ONLY DEVELOPED AS OF THE MIDDLE OF THE LAST CENTURY. THE LIVES AND THE SURVIVAL RATE OF WOMEN HAVE THEREBY GREATLY IMPROVED. MUSEUM OF CONTRACEPTION AND ABORTION, VIENNA, AUSTRIA, 2015. LAIA ABRIL. LAIA ABRIL “ON ABORTION” FOTO-FORUM, BOZEN/BOLZANO.



Figura 34 - Laia Abril "On Abortion exhibition at foto Forum Bolzano/Bolzen (Italy), Exhibition view: Claudia Corrent, 20/2. – 23/03/2018.

Nestes exemplos, acima, é possível aplicarmos sobre as fotografias um modelo de percepção justaposto, ou seja, só a fotografia em si mesma seria a imagem de uma “superfície”, porém, quando introduzimos o texto é como se trouxéssemos à tona o que está subentendido na opacidade dela (SEKULA, 1978), tencionando uma dialética instável (MITCHEL, 2009) entre imagem e contexto, produzindo uma discrepância entre o visual e o verbal, gerando significados ambíguos. Com isso questionamos a relação entre representabilidade e a presença do representado, e essa relação atinge o observador que pode ressignificar presença e ausência na própria representação visual.

“Eu queria construir obras a partir de situações concretas da vida, situações nas quais houve um choque aberto ou ativo de interesses e representações. Quaisquer interesses que eu tinha no artifício e no diálogo construído fazia parte de uma busca por um certo ‘realismo’, um realismo não de aparências ou fatos sociais, mas da experiência cotidiana em e contra o domínio do capitalismo avançado. Contra a promessa fotoensaística de “vida” capturada pela câmera, procurei trabalhar dentro

de um mundo já repleto de signos” (SEKULA, 1984, p.X)³⁴. Tradução nossa.

Convém lembrar, isso que é semelhante ao que Bertolt Brecht faz na obra “ABC de la Guerra” a partir de 1938. Brecht, em 1933, com ascensão do nazismo parte para o exílio, e nesta condição começa a produzir montagens de recortes e colagens de fotografias com feridos, mortos, textos, paisagens e personagens da guerra resultando no livro³⁵ atlas “Kriegsfibel” (traduzido por ABC de la Guerra).

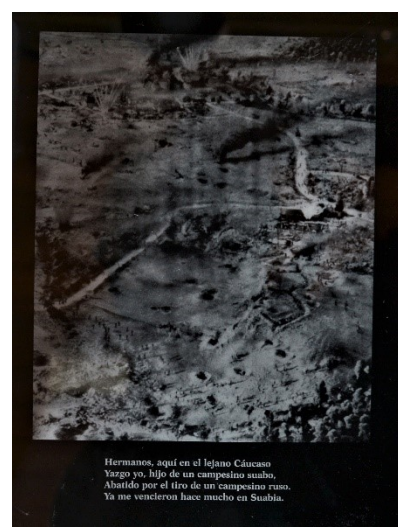
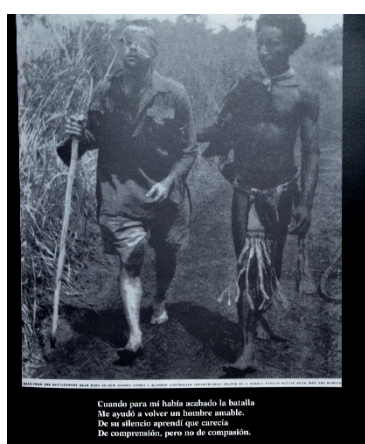


Figura 35 – 3 Fotos do livro ABC de la Guerra, Rogerio Fraga, 2022.

Estas montagens/textos que ele chamou fotoepigrama, são fotografias com inserção de poemas/descrição ora líricos, irônicos ou crus que produzem um outro significado, compreensão³⁶ e questionamento do contexto de guerra.

³⁴ “I wanted to construct works from within concrete life situations, situations within which there was either an overt or active clash of interests and representations. Any interests that I had in artifice and constructed dialogue was part of a search for a certain ‘realism’, a realism not of appearances or social facts but of everyday experience in and against the grip of advanced capitalism [...] Against the photo-essayistic promise of ‘life’ caught by the camera, I sought to work from within a world already replete with signs”. (SEKULA, 1984, p.X)

³⁵ As 03 fotos acima são do livro ABC de la Guerra de Bertolt Brecht feitas por mim.

³⁶ De certa forma isto também aparece em Walter Benjamin em Pequena História da Fotografia, quando diz: “A câmera se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa. (BENJAMIN, 1985, p.97). Entretanto, devemos

Esta poética é uma das origens do meu processo, foi na disciplina de Gravura, na Graduação em Artes Visuais (UFRGS) que aconteceram duas situações, aparentemente, cotidianas. Primeira, como fotógrafo, que me deparei com um outro processo na arte. Sim, porque aquela relação entre imagem e escavação me levou para uma prática que exigia de mim algo que a máquina fotografia digital nunca me pediu: tempo. E enquanto gravurava cuidava, atentamente, da linha, da força do escavar, o que ia aparecendo e o que ia desaparecendo, ou seja, a massa de madeira desaparecia o seu positivo ia surgindo, ou vice-versa, (abaixo uma foto original, a matriz de madeira original e um experimento fotograma). Mas, também, pensava nos fotografados que estava gravurando, e isto me levou a questionar se este mesmo processo de trabalho-percepção poderia ser repetido para quem olhasse a imagem impressa. Como eu já experimentava, também, gravurar algumas fotografias foi um caminho natural escolher este meio como forma, principal, de expressão poética.



entender esta afirmação dentro do contexto dos clichês das reportagens e da autenticidade das fotografias, discutidas por Benjamin, na época, a ponto dele se questionar se as legendas não seriam no futuro a parte mais essencial da fotografia porque, possivelmente, a falta das legendas esconderia o passado sombrio que viveriam certos homens.



Figura 36 - Família Agenor, Rogerio Fraga, 3 Fotografias e Gravura, 2018.

Bem, como experimento foi útil no sentido de uma aprendizagem das relações técnicas entre o original fotográfico, a matriz (madeira, papel ou vidro) e o processo de inversão da imagem, que também me inquietava - porque já me parecia manipulação excessiva. Já, que, na maioria das vezes, tive que suprimir alguns detalhes da foto original por causa do tipo de matriz e porque, arbitrariamente, escolhi partes das imagens que queria dar ênfase.

Hoje ficou mais claro para mim que estas escolhas já faziam parte do que seria o foco de minhas fotos sobre determinadas partes dos fotografados que queria trazer à tona e a relação que minhas fotografias iam estabelecer, finalmente, com a matriz. A experiência com o fotograma e a ampliação no laboratório foi rica, porém, curta, porque na época pensava que faltava algo e porque às vezes as imagens me assustavam, sentia o medo porque eram seres humanos. Mas creio que aquele tipo de matriz me daria muito pouco porque bloqueava os possíveis fluxos de significados, na época eu sentia que falseava os originais e, sutilmente, sem querer, ocultava seus contextos.

Mas, hoje, eu percebo que o sentido da falta, do vazio, a partir da gravura, já me acompanhava porque se relacionava, diretamente, com minha vida pessoal e a situação diaspórica, configurando aquilo que chamo de espaço-furo, uma espécie de ausência viva, espaço de flutuação, um “entre” o barco e o mar, os corpos negros e objetos ou uma parte cortada de um corpo negro. Mas que todas as manhãs quando acordo me ressignifica pela cor da minha pele – é o mesmo corpo que quando chega em uma parada de ônibus alguém arruma a bolsa para o lado inverso ao meu. Ninguém diz nada, há uma cumplicidade mórbida neste silêncio, não há testemunho para esta microagressão que transcende estereótipos econômicos. Então foi preciso construir uma outra forma de relacionamento entre mim e o que fotografo, e, conseqüentemente, rerepresentar a foto em estilo documental de outra maneira, mas fugindo do voyeurismo, exotismo e fetichismo sobre o negro. Além disto, hoje, a minha fotografia como um todo, também, precisa ser vista como espaço-furo tanto em relação aos cânones da Fotografia Documental, quanto ao mercado da arte, já que ela se apresenta como uma representatividade crítica – produzida a partir de uma certa inadequação dialética, ou crepitação visual.

Bem, mas na época, eu ainda, tinha algumas dúvidas sobre o alcance da influência do contexto e como isso poderia ser transferido para a imagem e, na falta de uma ideia que resolvesse o problema, fiz um experimento fotográfico enquete. Criei dois cartões com as palavras VISÍVEL e INVÍVEL, e no centro de Porto Alegre, em ruas de bairros de poderes econômicos diferentes, escolhia algumas pessoas e conversava sobre meu projeto fotográfico – separei, 40 pessoas (mulheres/homens), dividi-as pela metade, entre negros e brancos. Nas conversas, para me aproximar, falava o que eu estava fazendo, e para eu fotografar pedia para elas escolhessem qual cartão resumia melhor como elas se sentiam na situação de seu contexto – a maioria dos negros sentia-se invisível, inclusive, o então Vereador de Porto Alegre, Tarciso Flecha Negra (1951-2018), ex-jogador do Grêmio Futebol Porto Alegrense.





Figura 37 - Série INVISIVEISVISÍVEIS, Rogerio Fraga, 4 Fotografias e Palavra, 2019. (03 Fotos acima)

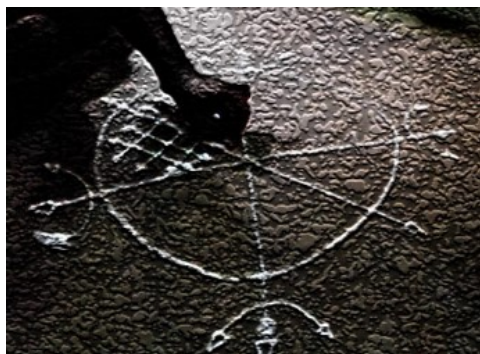
O resultado serviu para me questionar - por que estas pessoas quiseram ser fotografadas com este tipo de identificação? Além do contexto, parecia também a necessidade de denunciar um vazio de representatividade de si mesmos. Como aquelas pessoas poderiam viver neste “INVISÍVEL”, por que as imagens não revelavam isto, o que faltava naquelas imagens? Inicialmente, concluí que, de alguma maneira, para aquelas pessoas, as fotos puderam tornar visível aquilo que permanecia invisível para elas.

Derivou daí a minha percepção que o significado não poderia ser atribuído, somente, com uma única foto e que, certamente, haviam construções discursivas (ideologias) no campo da autorrepresentação que iam parar dentro das pessoas e fora das fotografias. A anexação das palavras VISÍVEL e INVISÍVEL trouxe à tona que existe algo a mais no campo social que parece ter dimensões “invisíveis”, mas que na dialética entre o legível e o visível põe em cena uma ambiguidade e se materializa.

Enfim, guardei a série fotográfica INVISÍVEISVISÍVEIS e continuei pesquisando e fotografando. Creio que foi nesta mesma época em que meu interesse religioso, devido a uma crise espiritual, havia tornado maior minha frequência ao centro de umbanda Doze Apóstolos (POA). Neste período fiz algumas gravuras de imagens de São Jorge e Pontos Riscados que são símbolos desenhados no chão com uma Pemba branca, pedra de giz com formato de cone e serve para identificar cada entidade no terreiro de Umbanda com uma grafia muito singular. Nesta poética, anexava em cartolina preta (66X50cm) as imagens que ia criando, esta prática, que faço até hoje só que em placas de 1,30cmX90cm, veio no final da graduação, período em que eu e meu orientador colocávamos miniaturas lado a lado, de fotos no chão, na parede e em cima da mesa para analisarmos as fotografias. Esta prática vem compor minha poética, agora no mesmo

fundo preto e com a flutuação das imagens, porém o fundo tem também um simbolismo da racialização, que não estava claro na época. Enfim, segui.

A produção construída, que aqui apresento, são exemplos dos elementos que me interessavam e os tipos de suportes³⁷ distintos.



³⁷ De cima para baixo imagem fotografada da internet de Pemba, fotografia do Centro de Umbanda 12 Apóstolos, a direita Gravura em papel camurça de São Jorge e abaixo painéis de estudo e painel da série RITUAIS. (todas as fotografias feitas por mim, em tamanho 60X90cm, mas reduzidas em tamanhos diferentes para ajustar a esta página)

Porém, outro dia naquela mesma aula de Gravura meu orientador professor Dr. Helio Fervenza me apresentou um livro de silhuetas de Kara Walker. Contudo, o contato com Walker foi, inicialmente, traumático porque na época não entendia bem aquelas imagens caricaturadas, por vezes grotescas, mas com certo lirismo - e comecei a pesquisar mais sobre o trabalho da artista. Entendo que a partir dali meu processo artístico deu mais um passo em direção à definição de um tipo de fotografado, formato das fotografias, matriz e a ambiguidade nas imagens que iria buscar, principalmente, a partir dos textos que infiltro nas minhas fotografias - uso a expressão “infiltrar” no sentido subversivo e transgressor deste ato.

Entretanto, as silhuetas de Kara Walker, diferentes daquela da Flora (Capítulo 2), efetuam um bloqueio de alguns significados, porque colonizado e colonizador estão visualmente, na mesma cor, esta sutileza (abaixo) evita maniqueísmos e ampliam as possibilidades de reflexão das razões do racismo deslocando-as, por exemplo, para questões de poder, gênero ou fé.



Figura 38 - Kara Walker, *Gone, An Historical Romance of a Civil War as it occurred between the Dusky Things of One Young Negress and Her Heart*, Sikkema Gallery, 1994.

Por fim, experimentei o processo de produção de silhuetas, mas com fotogramas, porém, entendi naquele momento, que minha pesquisa poderia seguir outro sentido. Mas o que restou foi a possibilidade de “jogar” com as cores/papel, e que era possível a monocromia como instância de revelação.

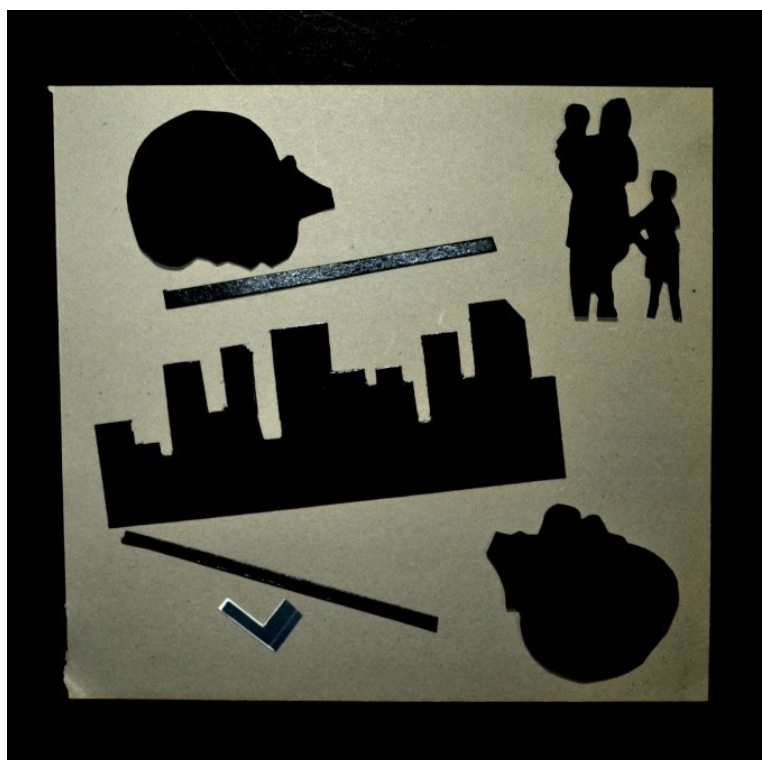


Figura 39 - Silhuetas Negras, Rogerio Fraga, fotografia, 2018.

Abaixo apresento, esta possibilidade, na fotografia em que faço a dupla inversão, no papel, da cidade e infiltro texto. O importante aqui é que a cidade em sua relação, particularmente, com os negros das zonas de conflito, apresenta ambíguas possibilidades: uma, do ponto de vista da cidade (se você virar a imagem) e outra, a partir de seus habitantes, mas ambos em posições diferentes. Este duplo, pode ser pensado, naquilo que foi sentido pelos integrantes da série INVISÍVEIS/VISÍVEIS.

A questão é que a imagem invertida, para mim, representa a metáfora dos mortos, diluídos, fagocitados pela cidade e revela o engano, a farsa que se esconde por trás de

uma imagem, que aparenta um sentido visual banal, mas se invertida e com texto, não. Na imagem³⁸ na metáfora nós na cor branca estamos soterrados na negrura do subterrâneo, se virar a imagem nós e a cidade parecemos ser iguais.



Figura 40 - Jogo dos 7 Erros, Rogerio Fraga, fotografia de Silhuetas, 2022.

Mas, não tenho dúvidas, foi “lirismo” das silhuetas de Walker que permitiu a entrada de outro artista, contemporâneo, em minha cosmovisão artística – o fotógrafo senegalês Omar Victor Diop. Ele esteve na 11ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre em 2018, com a série “Liberty” no Santander Cultural, e realmente foi um choque. Diop retrata protestos negros da África e da diáspora, ao longo da história com fotos onde ele se autorretrata, se

³⁸ Texto, infiltrado, abaixo da imagem: “Nós que aqui estamos e por vós esperamos. – A cidade aqui debaixo é tão linda! – Vô, por que enxergo só as silhuetas? A primeira frase refere-se ao Documentário, homônimo, de Marcelo Masagão de 1999.

duplica ou triplica nas fotografais, mas a partir de outros registros poéticos como o olhar enviesado, retrato, uso de tecido e/ou cores vibrantes e linguagem floral - todos presente na escola senegalesa de fotografia.



Figura 41 - Trayvon Martin, 2012 e Aline Sitee, 1994 (Omar Victor Diop, Magnin, 2018).

Taylor Martin (acima), jovem negro com 17 anos, foi assassinado com um tiro no peito por ser considerado suspeito, mas tinha apenas uma barra de chocolate no bolso. A repercussão foi grande que, posteriormente, deu origem ao movimento BlackLivesMatter. Aline Sitee Diatta (ao lado), foi uma jovem senegalesa, que no século XX, liderou movimentos de luta contra o governo Francês em Casamance, Senegal. Considerada bruxa foi deportada para Mali e morreu aos 24 anos.

Diop retrata situações de contexto de violência do passado, mas que com o lirismo nas imagens ele traz para nosso presente reinventadas. A série Liberty, registra a cronologia em torno da busca da liberdade pelos negros em várias épocas do tempo. A série teve

seu fim agora em 2022, com outra série *Allegoria* (abaixo), onde Diop abre a discussão para demandas contemporâneas como justiça ambiental e vida colaborativa.



Figura 42 - Omar Victor Diop, *Allegoria*, 2022.



Figura 43 - Omar Victor Diop, *Allegoria*, 2022.

2. Divisões racializadas?

Nesta etapa da produção textual, vou dividir, didaticamente em três fases, numa visão esquemática panorâmica a representação visual moderna do negro em algumas situações artísticas: primeira, o negro como medo/desconhecido, segunda, o negro como outro e, terceira, negro como mercadoria-estereótipo. Farei algumas considerações sobre estas fases que não são cristalizadas e estabelecem uma relação dialética com o tempo, contudo, não entrarei na fase contemporânea, por entender que em muitos casos, trata-se de uma variação degradante do mesmo tema, e que será objeto da próxima pesquisa.

Neste sentido, a poética que apresentarei aqui, é produzida por um conjunto de fotografias que exige um processo doloroso da percepção do real, mas quer, ao mesmo tempo, que estas imagens criem outras narrativas e ressignifiquem outros caminhos perceptivos. Caminhos de sobrevivência e sobre-existir que serão direcionados ao terreno infame do real, serão semânticas de imagens, disfarçadas e emprenhadas de escrita, fecundas do instável. Neste caso, texto e fotografia produzem duplos, imagens de uma história e de um tempo.

E, esta poética não pode ser diferente pois se posiciona contra o fantasma-sombra que habita e alimenta a certeza do real – dali de onde se nutre o poder, a tecnologia, a histeria, a indiferença, o cinismo, um tipo de fascismo, mas, que também elabora o fetiche e a beleza. O mesmo real que me nomeou, me classificou e me disse como eu deveria ser. Contra esta arquitetura, aparentemente, inabalável procuro vãos, fraturas quase imperceptíveis – a origem de um começo daquele espaço que nunca fecha, e que se confunde com a busca do meu próprio eu constituída na história do meu lugar aqui.

Por isto as imagens produzidas vão linkar saber e sacrifício. Mas não será sobre o sacrifício de todas as etnias, mas daquela que na construção de um país tornou-se pária

pela cor da pele – e também, um sacrifício sem altar, sem redenção e sem promessas de eternidade. E contra a falsa superfície plana do real um ritual: um deter-se diante da imagem, imagens sem cores vibrantes, autobiográficas, do testemunho e da escrita ambígua, mas lírica – antinegrofilia e antifetichismo. Por isto este último capítulo, também, será apresentado de outra forma, porque dialetizar as imagens históricas e minhas fotografias tem por objetivo expor contradições, fazer vir à luz um engodo ou o terror de uma beleza.

As fotografias de negros, mesmo nos anos 20, eram imagens fetichizadas, romantizadas, idealizadas ou caricaturadas e que escondiam um tipo específico de pré-juízo e estereótipo – que chamo de “racialização de imagem”. Não obstante, elas representavam, queriam algo, formavam-se como um dialeto na câmera de Man Ray ou na poesia de Aimé Césaire. Independentemente de quem era fotografado ou para quem a escrita era direcionada, nem tudo foi dito, sentido ou compreendido. E, é estranho, porque com a câmera fotográfica além de poder me representar, também fui, esteticamente, representado: muitas vezes distorcido, apagado e, em outras, também, assumi as feições da ambiguidade – como um objeto-mercadoria. Então a produção de minhas fotografias segue um caminho do desdobramento crítico de uma semântica – logo produzem uma narrativa, imbricação, consequências e influências do contexto na minha produção artística.

Neste sentido, a presença negra na França dos anos 20 servirá como exemplo das complexas relações entre arte e vida negra. A negrofilia dos anos 20 se repete hoje, este “amor pelos pretos” (ou por suas “coisas” será que ainda querem a nossa alma?) está presente como nunca em nosso país - mas tal como na França dos 20 será somente uma outra onda passageira? Porque algumas situações não mudaram; a violência e o ódio

continuam endereçadas, de forma muito específica, aos negros. Parece um glorioso retorno de quem nunca esteve aqui.

Quando se reúne o material da produção visual sobre a forma de representação artística do negro, a primeira fase pode ser chamada de primitivo-selvagem pós Atlântico Negro e gira em torno da narrativa estereotipada sobre o continente Africano. Por desconhecimento etnográfico e antropológico de um lado e, de outro, pela ideologia racista que, por medo, queria determinar o papel do continente em sua relação de poder com a Europa. Então as imagens eram de um mundo perigoso, desconhecido, e exótico, e que de uma forma maniqueísta colocavam o colonizador com corajoso, heroico e empreendedor, e o colonizado como violento e irracional. Nesse sentido as missões etnográficas tiveram um papel fundamental na gênese da difusão de uma imagem apavorante do continente desconhecido e obscuro, e, do primitivo sem alma. O exemplo típico deste período são as lanternas de David Livingstone.



Figura 44 - David Livingstone, Lanterns Slides, 1912.

Esta forma de representação visual reforçava uma visão de mundo e preparava a sociedade europeia para a mediação de identidade colonizador/colonizado que começaria a se formar no século XIX, sustentado pela teoria cristã dos filhos de Cam e pelas necessidades tecnológicas do capitalismo.

Posteriormente, na segunda fase o aparecimento de cenas mitológicas, heroicas e bíblicas está carregada da influência do Iluminismo e da Revolução Francesa. A busca de justificativas burguesas pós “Liberté, Égalité, Fraternité” era muito mais para construir uma justificativa teórico-política do que pela crença na igualdade entre homens.



Figura 45 - Balsa da Medusa, Gericault, oil on canvas, 1819.



Figura 46 - A morte de Sardanapalus, oil on canvas, 1827.



Figura 47 - Odalisca com um Escravo, oil on canvas, 1839.

Claramente em muitas situações, a figura do negro se dilui dúbia na composição, obliqua e sem uma identidade definida. A noção de um protagonismo se dissolve nos princípios maiores na ideologia da racionalidade do mundo moderno. Convém salientar, que com as mudanças do capitalismo e na Revolução Industrial o contexto social muda significativamente, tanto que começamos a ver um tipo diferente de representação visual (que talvez pudesse ser tipificada de outra fase, ou uma transição para o século XX). Todavia, juntamente com isso vemos nascer as origens das imagens estereotipadas do negro e sua representação como “outro” excludente, mas ao mesmo tempo uma “ambivalência” sobre si mesmo e sobre o outro na formatação de identidade na relação negro/branco, típica do século XIX.

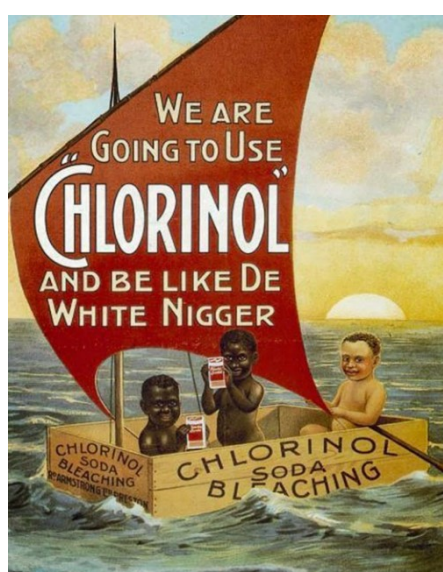


Figura 48 - "Nós iremos usar Chlorinol e ficar como o negro branco", anônimo, 1890.



Figura 49 – Zip Conn, anônimo, 1820.



Figura 50 - Menestrel Blackface, anônimo, 1840.



Figura 51 – Chocolat Dansant, T. Lautrec, 1896.

Por fim, a terceira fase, no coração do século XIX, estamos na representação das vanguardas, negrofilia e estereótipos na Paris, no entorno dos anos 20. Aqui a representação visual assume todo seu racialidade e distorção. Não obstante, as relações interracialis na França não podem ser simplificadas, têm conflitos, nuances, paixões e ódio, que serão discutidas a seguir.



Figura 52 - Analgésico para dor de dente, anônimo, 1900.

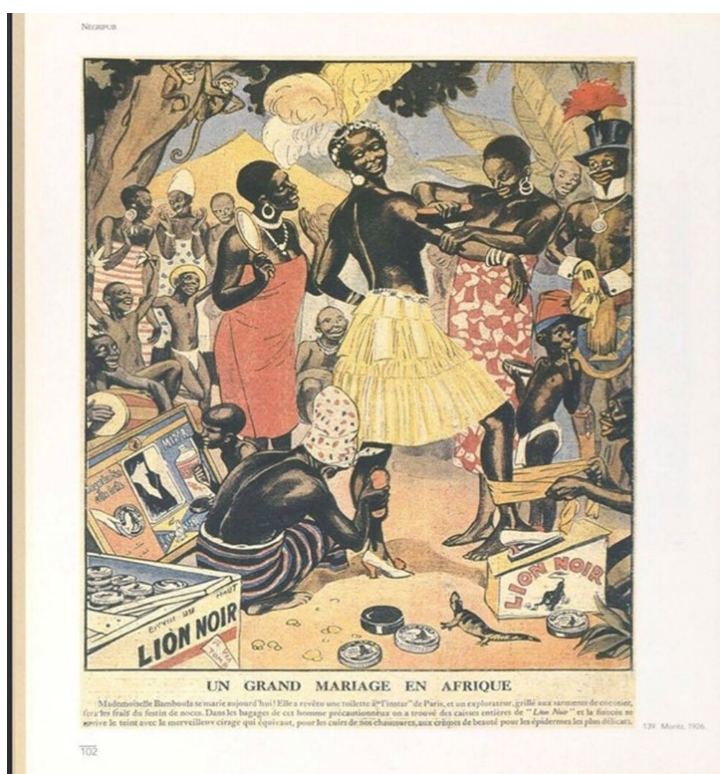


Figura 53 - Lion Noir, graxa, (anônimo) 1926.

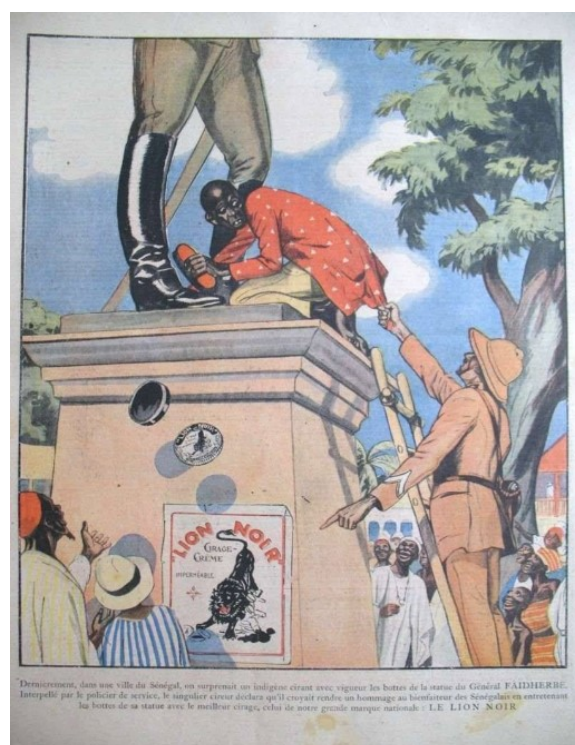




Figura 54 – Exposition Village African, anônimo, 1921.

Não há dúvidas que a mudança dos contextos sobrecarrega as formas de representação visual e raramente encontraremos, na fase moderna, artistas produzindo uma representação de valorização do negro. O fato das vanguardas dos anos 20 se situarem num entre guerras, não foi suficiente para construir um regime pictórico onírico, maravilhoso, fantástico ou de uma “ética da imagem” do negro - fomos imagens úteis, ambíguas ou distorcidas. A dor, o sofrimento, a descrença e o vazio de valores da França deste período corresponderam a uma representação visual negra fruto de um desejo perverso e recalcado, mas pintado com as cores da negrofilia.

Traçando um paralelo, no caso do contexto, brasileiro, vivemos um tempo de brutalismo, “pós-pandemia”, que assume várias formas de violência: da destruição da “coisa pública”, do medo da censura, das narrativas racistas (neuróticas, fóbicas e obsessivas), do comer lixo, da morte física (morte na vida) até a destruição da natureza. Mas que arte se produz neste contexto? Evidente, o país não é o único que vive tais circunstâncias, mas aqui há,

uma distinta, marca da colonização. Há uma generalização global do “destruir-se”, demolição das coisas e das pessoas, a ação sádica que se infiltra no poder como “meta de vida” de um futuro bizarro que hoje, nos leva a crer, parece, que o Brasil não pode ser pensado. Isto transforma algumas ações políticas e artísticas em estado catatônicos, de vazios, desérticos, com cheiro de morte e como bem lembra Achille Mbembe (2022), as criptas vivas do capital, são históricas, começaram com os negros, mas não pararam aí.

Entretanto, estranhamente, para muitos, inclusive artistas, parece que isto não está acontecendo, pois para percebermos estas realidades precisamos um olhar com tempo, dor e sacrifício que isto exige. Mas a narcotização e a esquizofrenia social que padecemos toma conta do que pode ser nosso tempo, nossa humanização e nosso futuro. Nós sabemos que o ser humano sempre conviveu, e necessitou, de doses de ilusão, mas atingimos um estágio tal de radical infantilidade que muitas pessoas estão simplesmente fechando os olhos e imaginando assim que a realidade da miséria do nosso mundo não existe – tal qual àquela fuga na brincadeira de criança diante do medo. Mas como a realidade brutal nunca pode ser capturada e vivida em si mesma, o tempo todo, ela nos escapa, e, nestes hiatos, a teatralização, dramaturgia e arte, são mais do que necessárias. Entretanto, temos casos raros de uma “cultura negra” crítica – diga-se literatura, cinema e arte, porque o acesso a esses bens culturais ficou, ainda, mais restritos na pós pandemia onde as famílias negras pobres precisam fazer opções de consumo. Mas é assim que aqui forjamos pessoas, índoles, ideologias, poéticas e futuros. Nasci um estrangeiro, diaspórico nesta terra, tudo que faço desde então é lutar por um lugar – e esta pesquisa representa, também, uma forma de luta e crítica.

A diáspora negra, consequência da fase do processo de expansão marítima-comercial capitalista forjou o tipo “negro”, como uma pessoa-coisa, pessoa-mercadoria, que depois

foi espalhada pelo mundo. Por isto a história destes seres humanos se constitui em êxodo - em fuga, porém, sem terra prometida. Foi isto que exigiu que precisássemos ter uma capacidade inimaginável de adaptação – mas não se fica impune a uma vida orientada para este fim. De um lado, ambiguidades, dúvidas, contradições e conflitos que aparecerão sempre; e onde quer que estejamos sempre seremos identificados pela síndrome da epidermização. E, este processo histórico de “outrificação” (**ARCHER-STRAW, 2000**) sempre permitiu a negros e brancos representarem sobre si mesmos mitos e fantasias e negociarem a formação de suas identidades seja qual for contexto histórico na qual estejam inseridos. De outro, porém, a vida escapa e encontramos maneiras de não morrer – ou pelo menos de lutarmos para não morreremos de uma morte anunciada. A arte nunca foi redentora, não salva, mas, ela, ao se produzir que cria um tipo de subjetividade que é a percepção do imponderável. Isto só revela o quanto é difícil estarmos na condição de diáspora o tempo todo e a necessidade que temos de transcendê-la.

3. A vida negra diaspórica na França

A vida do negro na França dos anos 20, é um exemplo de assimilação, adaptação e distorção, que foi carregada de uma mística poética (boemia, liberdade, música, arte, etc.) mas aquela presença nunca foi unicamente, por aspectos culturais, mas, também, pelo êxodo. Não podemos esquecer que um grande número de negros serviu como “atirador” na Primeira Guerra Mundial em defesa da França, na esperança de um reconhecimento de cidadania que nunca aconteceu, e que, na volta da Guerra continuavam a sofrer racismo, viver em condições sub-humanas e não receber o dinheiro prometido pelo governo Francês.

No contexto social do entre guerras na França além de suas características artística também, havia uma efervescência política na qual os movimentos negros estavam envolvidos e desenhavam um ativismo político consistente nas lutas do anti-imperialismo comunista, do panafricanismo dos negros americanos e da tradição antirracista francesa. Isto porque no fim da 1ª Guerra Mundial³⁹ com o rescaldo devastador das mortes de negros começam a surgir na França organizações em torno da dignidade do negro, como por exemplo, o primeiro Congresso Pan-Africano de 1919 em Paris.

A chegada de um grande número de tropas africanas em solo francês levaram a uma significativa transformação da visão do africano no imaginário popular: no lugar do 'selvagem', a imagem do tirailleur (atirador) se difundiu como uma 'criança grande' que sorridente serviu a França. **(MURPHY, p.5, 2017, tradução nossa.)**

Não obstante a Paris dos anos 20 unir personagens como Dali, Picasso, Toulouse Lautrec, Buñuel, Josephine Baker, Man Ray, Degas entre outros, havia uma separação objetiva entre negros e brancos. O lugar frequentado por negros era boate Chez Bricktop, de Ada Beatrice Rainha Victoria Louise Virginia Smith, mais conhecida como Bricktop, ou o Bal Bullier, uma casa noturna favorita entre os artistas e boxeadores e onde os dadaístas se reuniam regularmente.

³⁹ The arrival of vast numbers of African troops on French soil had led to a significant transformation of the vision of the African in the popular imagination: in place of 'the savage', the image spread of the tirailleur as a 'big child' who smilingly served France (most infamously in the imagery for the Banania powdered chocolate drink). **(MURPHY, p.5, 2017)**



Figura 55 - Ada "Bricktop" Smith, Nightclub Owner & Entertainer during the Jazz Era in Paris, Photo by Man Ray, 1928.

A inserção artística do negro na sociedade parisiense, via negrofilia, também estava ligada a concepção do “primitivismo” e suas relações com as teorias da raça do século XIX. Ou seja, as teorias do “primitivismo” serviram, na verdade, para hierarquizar as relações entre civilização europeia e as outras culturas – principalmente a africana, já que no pano de fundo deste modo de pensar está a percepção binária do colonialismo a partir de uma suposta superioridade europeia e um tipo específico de relações de dominação.

A influência da arte africana na vanguarda parisiense nos anos pré-guerra havia estimulado obras como *Les Femmes d'Alger* de Picasso (1907), e, posteriormente as formas negras foram lentamente absorvidas pelo vocabulário cubista. Em meio à hiperinflação da década de 1920 e uma sensação de otimismo histérico, Art Deco, filha do design do cubismo, tornou-se um estilo comercialmente bem sucedido. No final da década, as formas africanas fornecem uma centelha inicial à visão modernista e se tornam a cereja do bolo⁴⁰ (ARCHER-STRAW, 2000, p.6, tradução nossa)

⁴⁰ “African art's influence on the Parisian avant-garde in the prewar years had stimulated such works as Picasso's *Les Femmes d'Alger* (1907), and subsequently black forms were slowly absorbed into the Cubist vocabulary. Amid the hyper-inflation of the 1920s and a sense of hysterical optimism, Art Deco, Cubism's design offspring, became a commercially successful style. By the end of the decade the African

A concepção de “primitivismo” foi posteriormente questionada por James Baldwin. Kwame Appiah, na obra “Na Casa De Meu Pai” (1997), comenta que em 1987, o Centro de Arte Africana de Nova Iorque realizou uma exposição, sob curadoria de Susan Vogel, intitulada “Perspectivas: ângulos sobre a Arte Africana”. Criou-se um conselho para a escolha de objetos que correspondessem, verdadeiramente, a África do “primitivismo”. Naquele conselho estava como cocurador James Baldwin que escolheu a escultura, Yorubá, chamada Homem com Bicicleta, figura abaixo. Neste caso, poderíamos responder com certeza a que distância está o “primitivismo” africano de nós? Percebemos então que o conceito do “primitivismo”, construído a partir do século XIX, não era uma questão de miopia, mas de ideologia.



Figura 56 - Homem com Bicicleta, Yorubá, Fotografia Museu Newark, anônimo, s/d.

Neste aspecto, na tradição moderna, a concepção de “primitivismo” estava ligada ao “selvagem” como inferior, logo uma arte, também, inferior, já que vinha de regiões colonizadas. Há aqui uma ambiguidade de valores porquê de um lado há o pejorativo, e de outro, um culto a uma suposta vida primitiva de “pureza”, nitidamente ecos do

forms that had provided an initial spark to the modernist vision had become the icing on the cake. (ARCHER-STRAW, 2000, p.6)

romantismo do filósofo Herder. O mito do primitivo correspondeu a uma atitude de artista “marginal” que aderiu em muito às ações da vanguarda surrealista dos anos 20, nesta inversão o primitivo passa a ser algo positivo e para muitos artistas das vanguardas (abaixo) este contato com a arte africana era recorrente naquele período.

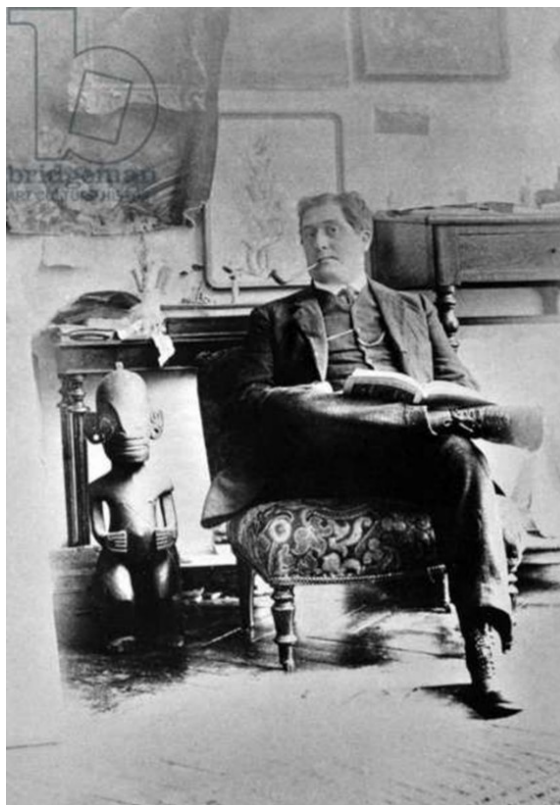


Figura 57 - Guillaume Apollinaire escritor francês fotografado por Pablo Picasso em 1910 no Workshop Studio em Paris, 1880.



Figura 59 - George Braque, pintor francês no atelier Argenteuil, Paris, anônimo, 1963.



Figura 58 - Pablo Picasso no atelier Bateau-Lavoir, anônimo, 1910.

Por fim, a concepção do “primitivo” não se encerra na percepção de um ou dos muitos artistas, o que se revela, na verdade, é que havia uma rede de concepções modificadas nos seus usos por vários artistas, e se estabelece uma relação de alteridade entre os artistas com estes objetos já que o resultado da produção de muitos deles vai da criatividade a apropriação cultural.

Neste sentido temos um último exemplo da relação contexto, arte e artista. Pesquisando fotografias das vanguardas me deparei com a fotografia abaixo. E fiquei curioso para saber quem era aquela moça sentada nas costas de Pablo Picasso.



Figura 60 - Adrienne Fidelin, Pablo Picasso e Dora Maar no Sul da França, 1937. Imagem cortesia dos arquivos de Wendy Grossman. Man Ray Trust 2015/2020. Espólio de Pablo Picasso, Artists Rights Society, NY. ADAGP, Paris, 2020.

Só fui descobrir, mais tarde, pesquisando sobre a exposição “Black Models: from Géricault to Matisse” no Musée d'Orsay de 2019, quando curadora Wendy Grossman conta a história de Adrienne Fidelin no artigo: *Le Modèle Noir: Adrienne Fidelin*. Ela era uma moça caribenha, que participou do círculo surrealista que forma invisibilizada, conheceu Man Ray, em Paris, quando tinha 19 anos e ele 44 anos, e viveu como sua companheira-amante de 1934-1940. Relendo a biografia “MAN RAY AUTOPORTRAIT” traduzido por Anne Guérin e em suas memórias Man Ray, percebemos que as passagens sobre Adrienne são insignificantes, mas encontramos em seus “Escritos sobre Arte” um comentário⁴¹ bastante revelador. “*Ela faz tudo: engraxa meus sapatos, me faz café da manhã e pinta os cenários das minhas grandes telas* (RAY apud MUNDY, p.157, 2015, tradução nossa). Na verdade, ela foi modelo de Man Ray, Picasso e de outros artistas (GROSSMAN, 2021), mas durante muitos anos ficou relegada ao anonimato.



Figura 61 –Pablo Picasso, *Femme assise sur fond Jaune et Rose, II*,1937. Imagem cortesia dos arquivos de Wendy Grossman.



Figura 62 – Adrienne Fidelin, 1937. Fotografia de Man Ray Trust 2015/2020. Imagem cortesia dos arquivos de Wendy Grossman.

⁴¹ “*She does everything - from shining my shoes and bringing my breakfast to painting in backgrounds on my large canvases!*” (MUNDY, p.157, 2015).

Nitidamente uma relação ambígua e a ótica de Man Ray estabelece um apagamento e conflito entre a modelo e uma “empregada”. Na imagem a cima a fotografia da direita foi enviada por Man Ray a Picasso a seu pedido (**GROSSMAN,2021**). O que é bastante questionável neste processo, já que se trata da modelo Adrienne, conhecida de Picasso e de muito artistas do círculo surrealista, foi o porquê toda esta invisibilidade. Então, especulamos, que esta forma de retratar não se trata apenas de uma fase da abstração, de Picasso, mas representa a síntese da fetichização e da negação das características de uma etnia, negritude e identidade a partir de um olhar colonial masculino. Tanto em Picasso quanto em Man Ray o tratamento dado a Adrienne Fidelin, foi racializado e a empurrou para o submerso da história do surrealismo.

4.O negro e o Surrealismo.

Para efeitos de comparação, entre contexto, fotografia e texto, tomarei como exemplo a vanguarda Surrealista devido a sua relação com o real, seu envolvimento político e o contato com os negros na Paris dos anos 20. A relação dos negros com o surrealismo é através da poesia, principalmente, nas revistas *Legitime Defense* e *Tropiques*, que buscavam uma nova linguagem como expressão. Segundo Aimé Césaire⁴²:

O surrealismo me deu o que eu procurava confusamente [. . .] O surrealismo foi um instrumento, que dinamitou a língua francesa e explodiu todas as convenções. Isso foi muito importante, porque a forma tradicional lenta e as expressões francesas prontas não eram adequadas para mim.(**CESAIRE apud MICHAEL, 2000, p.65**)

E, ainda, Susanne Césaire, na revista *Tropiques* diz:

Nuestro surrealismo les proporcionará la levadura desde lo más hondo. Será el momento de trascender finalmente las sórdidas antinomias

⁴² “Surrealism gave me what I was confusedly looking for [. . .] Surrealism was na instrument, which dynamited the French language and blew up all conventions. That was very important, because the sluggish traditional form and ready-made French expressions were not suitable to me” (**CESAIRE apud MICHAEL, 2000, p.65**, tradução nossa).

contemporáneas: Blancos-Negros, Europeos-Africanos, Civilizados-Salvajes: se recuperará la poderosa magia de los mahoulis, extraída de las mismas fuentes incesantes de la vida. Las idioteces coloniales serán purificadas por la llama azul del arco de soldadura. El temple de nuestro metal, nuestro filo de acero, nuestras comuniones únicas, todo será recuperado. (**CESARIE, 1943, p.3**)

A concepção do surrealismo, neste contexto, vai além de um movimento unicamente artístico.

Al surrealismo lo consideraron sus fundadores no como una nueva escuela artística, sino como un médio para el conocimiento de regiones novedosas, que hasta momento no habían sido sistemáticamente exploradas: el subconsciente, lo maravilloso, el sueño, la locura, los estados de alucinación. Si a esto se agrega lo fantástico y lo asombroso que existe en el mundo, tenermos, en una palabra, el reverso de la concepción lógica. (**NADEAU, 1948, p.70**)

André Breton (1978) em uma palestra proferida na Bélgica diz que o surrealismo teve duas fases⁴³: uma “intuitiva” – uso do pensamento automático, (1919-25) e outra de “raciocínio” (1934-88), e admite ter errado, na primeira fase, ao não levar em conta aspectos do controle exercido pela razão. Mas o curioso, em dois sentidos é que; a) a primeira fase (literária e linguística) num período de cinco anos da fase ‘intuitiva’ apenas sete imagens fotográficas foram publicadas ao longo toda a série de trinta e três edições da Revista Littérature de 1919 a 1924 – somente na segunda fase é que as fotografias tipificarão em cada edição de revistas e jornais tais como: La Révolution Surréaliste, Minotaure, Documents, e Le Surréalisme au Service de la Révolution, e b) as fotografias deveriam ter aparecido muito mais na primeira fase, já que como lembra Freud (**BATES, 2003**) as imagens estão muito mais vinculadas ao inconsciente.

⁴³“Como acabo de referir de passagem, considero que se podem distinguir duas épocas do movimento surrealista, de igual duração, desde as suas origens (1919 ano da publicação de Les Champs magnetiques) até hoje - uma época puramente intuitiva e uma época de raciocínio”. Tradução nossa de “As I have just mentioned in passing, I consider that one can distinguish two epochs in the surrealista movement, of equal duration, from its origins (1919, year of the publication of Les Champs magnetiques) until today - a purely intuitive epoch and a reasoning epoch. (**BRETON, 1978, p.116**)

E, é no período da primeira fase 1919-24 que vai surgir a poesia sobre a Negritude como em Leon Damas, Réne Dépestre, Jacques Roumain e o próprio Aimé Césaire.

“É essencialmente no gênero poético que o movimento da negritude revelou e tornou se amplamente conhecido do público entre as duas guerras. Este movimento envolveu-se inevitavelmente com o surrealismo, que já havia se mostrado defensora dos direitos humanos, e detinha o crença de que a poesia era uma espécie de arma mágica e primitiva capaz de mudando o mundo, bem como o modo de vida da humanidade⁴⁴” (MICHEL, 2000, p.3, tradução nossa).

Neste aspecto ocorre uma demarcação de produção artística, ou seja, neste período a fotografia não era utilizadas por artistas negros. Mas ao contrário, objetos africanos e o próprio corpo negro será utilizado como assunto fotográfico. A forma estereotipada desse uso visual, por alguns artistas, se dá mais por condições antropológicas, etnográficas, políticas e psicossociais do período entre guerra. A luta dos surrealistas era muito mais contra os valores conservadores da burguesia em ascensão, racionalismo determinista, o vazio dos ideais pós primeira guerra, e as belas artes tradicionais, percebemos isto, claramente, na distância das demandas da negritude no texto de Suzane Césaire. Como consequência disto, o uso das fotografias nos editoriais das revistas acaba sendo muito mais relevante como arma política, mesmo existindo pintura, fotografia e esculturas surrealistas.

Mas o que me interessa aqui é que as escolhas técnicas: imagens documentais, negativos, solarização, superexposição, etc. (KRAUSS,1986) utilizadas pelo surrealismo nas fotografias marcam um lugar epistêmico no saber moderno sobre o regime de visualidade negra. Esta forma muitas vezes instrumental de escolhas, não só, fixa um lugar de imagem negra (tanto dos objetos quanto das pessoas) no imaginário europeu e

⁴⁴ “It is essentially in the poetic genre that the negritude movement was revealed and became widely known to the public between the two world wars. This movement became inevitably involved with surrealism, which had already shown itself to be the defender of human rights, and held the belief that poetry was a kind of magical and primitive weapon capable of changing the world as well as mankind’s way of life. (MICHEL, 2000, p.3)

na visualidade artística, mas também estabelece as regras das relações de alteridade entre negros (outro) e franceses porque adjetiva a relação sujeito/objeto, estabelecendo, a priori, o valor de cada um mesmo com toda a sofisticação da manipulação **(KRAUSS,1986)**.

Sobre isto, a imagem da capa do livro (abaixo) editado e escrito por Cunard é muito simbólica. Temos ali artefatos “africanos”, jazz, e amor, sim porque os braceletes que envolvem o pescoço de Henry Crowder são de Nancy Cunard negrófila assumida na turbulenta Paris do entre guerras. Além disso, a foto original da capa do livro foi feita por Man Rain (em estúdio) representante significativo do surrealismo.

A Paris dos anos 20 teve uma profusão de manifestações culturais: Cinema, Literatura, Música, Pintura, Teatro e Fotografia; e dentro destas muitas tiveram participação negra, mas que subsumiram, ou numa história da “arte colonizada” ou numa literatura geral racializada e canônica. Além disso, o contato com os negros não se restringiu somente a interesses artísticos indo até as relações afetivas. O exemplo bastante imersivo de negrofilia foi a própria Nancy Cunard (ex-namorada de TS Eliot), rica herdeira da transportadora marítima Cunard Line, que se apaixonou e viveu com pianista de jazz negro Henry Crowder, mas que posteriormente, acaba sendo deserdada. Ela, editou e publicou a obra *Negro Anthology* (1934), foi internada em um hospital psiquiátrico e morre nas ruas de Paris.



Figura 63 - Henry Music. Poems by Nancy Cunard, Richard Aldington, Walter Lowenfels, Samuel Beckett,1933.



Figura 64 - Henry Crowder and Nancy Cunard, Fotografia, anônimo, 1930, detalhe da capa.

A onda cultural negrófila na Paris dos anos 20 misturava pessimismo, crítica e ativismo. As relações emocionais dos parisienses com os negros ainda estão longe de serem compreendidas em sua totalidade. O fato é que, no que diz respeito aos artistas, este contato foi além da variável poética.



Figura 65 - Nancy Cunard and Henry Crowder, Fotografia, anônimo, 1928.

O período entre guerra foi um marcador diferenciado nas manifestações artísticas de Paris. A Paris desta época estava vivendo um vazio moral⁴⁵ por conta dos resultados da Primeira Guerra Mundial e esta descrença perpassava a ciência, a filosofia e a arte. O que se vivia era um desencantamento emocional misturado com uma perspectiva pessimista de futuro.

Os negros eram **aquele eu essencial** que de alguma forma se perdeu no caminho para a civilidade, os fantasmas de sua natureza primitiva cuja proximidade poderia acender a memória racial da pura sensação intocada pela autoconsciência e pela dúvida”.(HUGGINS, 2007, p.92, tradução nossa, grifo nosso)

Neste sentido, o surgimento da negrofilia vem preencher um espaço cognitivo artístico de uma parte que faltava à sociedade parisiense. Este contexto dividia-se entre o que o europeu precisava e o que a chegada de negros representava para aquela sociedade, já que muitos negros vinham dos USA fugindo de um racismo brutal e violento. Parecia que viver em Paris seria mais fácil - mas não foi bem isto o que aconteceu.

A chegada dos negros em Paris construiu um duplo problema: primeiro, sobre as condições de inserção do negro naquela sociedade, e segundo, a percepção que o parisiense tinha do negro. No primeiro caso um elemento que acaba marcando para sempre a vida dos negros foi o processo de adaptação pelo qual eles tiveram que se submeter para serem aquilo que o parisiense queria, ou, pelo menos, esperava. E no segundo, o estereótipo e a caricatura, que principalmente, o meio artístico parisiense, desenvolveu para integrar um elemento novo em sua vida cultural cotidiana.

⁴⁵ “Negroes were that essential self one somehow lost on the way to civility, ghosts of one's primal nature whose very nearness could spark electric race-memory of pure sensation untouched by self-consciousness and doubt” (HUGGINS, 2007, p.92)

Claro que não se trata de um processo histórico linear, assim como temos a Nancy Cunard que parece romper com os padrões morais esperados, temos de outro lado, Josephine Baker que entregava exatamente o que seu público queira. Abaixo as fotos sugerem duas Josephine Baker a primeira aquela “negra selvagem” (disfarçada) que desfilava com um guepardo (Chiquita), a segunda uma elegante mulher parisiense com “sorriso amarelo” - o mais curioso é o marido, Conde Pepito Albatine, segurando uma marionete de Josephine que casualmente parece que a olha.



Figura 66 - Josephine Baker e Pepito Albatine, anônimo, 1928.

Estas ambiguidades nas condutas e imagens vão pautar durante muitos anos a vidas dos negros não só na Europa como nos USA. Isso constitui-se o estereótipo⁴⁶ como um “traço” antropológico diaspórico racializado do jeito de andar, falar e rir dos negros espalhado pelos continentes. Mas, também se trata de uma forma de sobrevivência frente ao traumático – diante da realidade de, muitas vezes, termos somente nosso corpo como estratégia. Não podemos esquecer que, por exemplo, nos USA, bem antes, o personagem “Jim Crow”, vindo da canção “Jump Jim Crow” (1832), já caricaturava os negros e era cantada e dançada pelo ator Thomas Rice, com maquiagem blackface.

Outro personagem central que aparecerá no teatro americano, no Harlem Renaissance, é a figura grotesca do menestrel. Distorção caricata do negro feita por brancos americanos. As contradições aqui se aprofundam pelo fato de que ao assumirem as características de atitude “subversiva” indecorosa dos menestréis o americano branco estava na verdade usando aquela figura como fuga de sua própria realidade socioeconômica⁴⁷.

“Após tentativas anteriores para entender o menestrel americano, como o clássico estudo *American Humor* de Constance Rourke, ele observa na medida em que a ascensão da prática de homens brancos escurecendo seus rostos e encenando os papéis dos negros (em maneiras cômicas, patéticas e insultantes) apontavam para a inadequação sentida da cultura branca ao lidar com as neuroses produzidas por suas infames contradições, especialmente aquelas entre o puritanismo, por um lado, e a

⁴⁶ “A expressão “y’a bon banania” remete a rótulos e cartazes publicitários criados em 1915 pelo pintor De Andreis, para uma farinha de banana açucarada instantânea a ser usada “por estômagos delicados” no café da manhã. O produto era caracterizado pela figura de um tirailleur sénégalais (soldado de infantaria senegalês usando armas de fogo), com seu filá vermelho e seu pompom marrom, característicos daquele batalhão colonial. O “riso banania” foi denunciado pelo senegalês Léopold Sedar Senghor em 1940, no prefácio ao poema “Hóstias negras”, por ser um sorriso estereotipado e um tanto quanto abestalhado, reforço ao racismo difuso dominante. Em 1957 o publicitário Hervé Morvan criou uma versão mais gráfica, mais modernizada, do “sorriso banania”, permanecendo sua estilização em uso nas caixas do produto até o início da década de 1980... (FANON, 2008, p.47)

⁴⁷ “Following earlier attempts at understanding American minstrelsy, such as Constance Rourke’s classic study *American Humor*, he remarks on the extent to which the rise of the practice of white men blackening their faces and enacting the roles of blacks (in comic, pathetic, and insulting ways) pointed to the felt inadequacy of white culture in dealing with the neuroses produced by its infamous contradictions, especially those between Puritanism, on the one hand, and the will to lawlessness and licentiousness, on the other.”(HUGGINS, 2007,p.31)

vontade de iniquidade e licenciosidade, por outro”.(**HUGGINS, 2007, p.31,** tradução nossa)

E este nó entre o artístico e o antropológico é que formatou uma poética que produziu tanto uma arte colonial como afro diaspórica. O contato dos parisienses com os artefatos “africanos” aconteceu na febre da negrofilia. A fixação no uso da caricatura para representar o negro representava duas instâncias que percorreram por anos as representações artísticas dos anos 20. E, produziu efeitos em ambos os lados, porque não se tratava só de como o europeu via o negro, mas também de como o negro passou a se perceber.

Por fim, quando as fotografias no surrealismo começam a circular em revistas, principalmente de moda, o fotógrafo que se destaca é May Ray. A pedido de Breton, para a revista REVVE, ele pôde fotografar trabalhos em ateliers de vários artistas parisienses e, além disto, produzir retratos e, também, fotografar moda para revista Vogue. **(L’ECOTAIS, 2001).**

Na produção de Man Ray a fotografia que melhor expõem a relação do surrealismo com o negro é a icônica “Noire et Blanche” de 1926 (abaixo), onde a modelo Kiki de Montparnasse e uma mascarada Baule da Costa do Marfim estão dispostos sobre uma mesa, principalmente, por expor a relação contexto histórico e arte - aqui no caso, moda e cultura colonial.



Figura 67 – Noire et Blanche, Man Ray, 1924.



Figura 68 -Noire et Blanche, Man Ray, 1926.

5. Por uma poética desses escuros objetos de desejo.

Haveria uma fetichização na fotografia Noire et Blanche de Man Ray? Esta corresponderia a emoções sociogênicas, ou no contexto perceptivo do após Primeira Guerra Mundial há

um abalo do poder patriarcal (heterossexista) construindo um “ambiente cognitivo” favorável, para apreciação da foto Noire et Blanche como ícone? Entendo que há uma fetichização com consequências sociogênicas. Não esqueçamos que Fanon (2008) na obra *Pele Negra, Máscaras Branca* chama a atenção para a compreensão do racismo, também, a partir da perspectiva da sexualidade, por ser esta esfera o domínio do medo e do desejo, logo, onde a alteridade, o exótico e o erótico podem ser, facilmente, confundidos e manipulados.

Apesar de ser endereçada a moda a foto produziu um efeito de distensão escópica, ou seja, o fetiche⁴⁸ do objeto “primitivo” com seus “poderes mágicos” (a máscara) e a glamourização da modelo Kiki de Montparnasse, representante da Nova Mulher dos anos 20, atuou como anteparo ao medo da castração e angústia⁴⁹. Porque percebidos como objetos desconhecidos, obscuros, como consequência, produziram fantasia sobre ambos – a ideia central para a superação destas posições de mal estar é que haja uma sublimação de figuras primitivas transgressivas, ameaçadoras e obscuras (**HALL, 1993**) ou seja, elas devem ser (e foram) excluídas através da manipulação, glamourização ou apagamento, mas, assim paradoxalmente, se tornam tabus e fontes de desejo – daí a ambivalência ódio/negrofilia.

As várias manipulações (**GROSSMAN, 2006**) que Man Ray executa naquela fotografia são para acomodar um desejo latente que se encontra diluído na negrofilia dos 20, mas ironicamente, a foto não tem muito do surrealismo. Apesar do vínculo de Man Ray com

⁴⁸ Os surrealistas iniciam a leitura do primitivo em Freud via conceito de histeria, inconsciente e desejo. Havia uma familiarização com os livros de Freud: *A interpretação dos Sonhos* (1900), *Totem e Tabu* (1913) e *Do Fetichismo* (1927). Contudo podemos fazer uma distinção entre primitivo do sentido de impulsos, e no sentido de povos tribais, mas ambos se aplicam no caso da fotografia Noire et Blanche (**DOANE, 1991**).

⁴⁹ Sobre isto ver Mary Ann Doane: *Dark Continents: Epistemologies of Racial and Sexual Difference in Psychoanalysis and the Cinema*. In DOANE, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film, Theory, Psychoanalysis*. Nova York: Routledge, 1991.

Breton as características materiais da máscara Baule (polimento, linearidade, textura, etc.) não representava, genuinamente, um típico “objeto” do surrealismo (**BRETON, 1978**).

Entretanto, neste sentido, é fundamental que a manipulação intensa feita por Man Ray tornando a imagem icônica, também, a torna criticável. A grande estrutura histórico-racial (**HALL, 1993**) que sustentava aquela fotografia é de um lado, o conceito de “primitivismo” que circulava na época, e de outro uma tecnologia de retoques feitas por Man Ray. Por fim, há um tipo de objetificação, do corpo e da máscara, quando ele dispõe o rosto de Kiki ao lado da máscara, mas, que não é simétrica, não há a ideia de igualar os objetos. A tentativa, a partir do método de colocar os “assuntos” alinhados lado a lado não esconde um estereótipo sobre as origens máscara Baule, já que Man Ray fagocita escopicamente as qualidades mágicas, supostamente, atribuídas a máscara.

Entretanto, curioso é que a obstinação (maníaca) de Man Ray retocando os cílios, boca, cabelo, fazendo cortes no negativo original, enquadramentos, testando vários tipos de papel, tem por finalidade uma distensão e acomodação à moda e ao regime visual da época, mas em nenhum momento ele retoca a máscara. Eu especulo que a negrofilia e os arquétipos primitivistas estavam já bastante consolidados em Man Ray, como de resto nas apropriações artísticas de artefatos africanos na Paris dos anos 20. Consciente ou inconscientemente as manifestações visuais de exaltação ou de estereotipização mimetizavam e caricaturavam tudo que vinha do (obscuro) continente africano. Estas imagens (pintura, escultura ou fotografia) funcionavam como “descargas escópicas”, “alívios visuais” que de forma perversa eram (ou são) controladas por quem as produzia.

Neste sentido, essa fetichização é o mesmo problema que enfrentei na produção de minhas fotografias: não fetichizar a fome, o sofrimento, a alegria, o corpo preto, a diáspora negra. Para tanto os artistas que me servem de referência são, basicamente, Bertold

Brecht a partir do livro “ABC de la Guerra” (2004) onde o autor desenvolve uma relação entre fotografia-documento e texto, utilizando fotos de jornais e revistas. São fotos de várias situações da Segunda Guerra Mundial e seus personagens, e, abaixo delas epígrafes de quatro versos. O outro artista é Allan Sekula no livro Fish Story (1995) que utilizando imagens históricas e contemporâneas (containers, chaves de fenda, pessoas, estatuas, etc.) aos pares ou em trios busca ressignificar o contexto histórico do impacto da globalização sobre as pessoas, numa espécie de anti-pós-modernismo. Sekula também usa o texto, não na fotografia, mas duplica a narrativa com as imagens. E por fim, Omar Victor Diop na série Liberty que o fotógrafo vem trabalhando desde 2016, e que em 2021 apresentou a série Alegoria, final de sua trilogia. Diop tem um lirismo que eu reputo como único é que é inspiração de meus textos para cada fotografia.

Por isto a introdução de pequenos textos (frases) líricos/ficcionais na fotografia tem por objetivo instalar um “espaço-furo” na imagem, interromper o circuito desejante, erotizado, não de uma forma castradora, mas com o interesse de fazer o real voltar não na imagem, mas no observador, como um desejo incompleto, que só poderá ser ressignificado no observador, não na fotografia.

Por isto estas fotografias precisam de tempo e espaço para ser olhadas, exigem a dor (da posição corporal demorada) e um pedaço de silêncio do observador. As tonalidades, o espaço de flutuação e a própria imagem também são textos(narrativas) mas que são fígados pelos outros textos na foto ou fora delas. É nesta triangulação que se articularão outros significados. Por fim, é fundamental salientar que a problematização da relação do fotografado com o papel fotográfico (matriz) começou na graduação com fotografias de pequeno formato (10x15) mas, com o avanço da pesquisa e experimentação fui tentando utilizar de outra maneira o papel, tornando-o menos visível e por isto, também, a

introdução dos pequenos textos, o aumento das fotografias para médio porte (60x90cm) e o fundo preto, na tentativa de integrá-lo mais, dialeticamente, à própria imagem do fotografado. Além disto, troquei a lente fotográfica de 180mm para 35mm para não perder área na hora de cortes angulares e para compensar o uso de outro tipo de máquina fotográfica para grande formato.

O uso da máquina digital, ao contrário da analógica, hoje, tira grande parte da expectativa do que vai ser fotografado porque podemos ver na hora o “resultado do negativo”, não que isto seja um demérito, mas mudou nossa relação com a máquina, e conseqüentemente, com o resultado. Hoje, no meu entendimento, o antever do assunto a ser fotografado impõe uma atenção muito maior de detalhes para o fotógrafo. Por isso em minha pesquisa produzi uma infinidade de miniaturas-teste e muitas pranchas, por que descobri ser completamente diferente ver a foto em uma tela de computador de 30 polegadas e vê-la impressa.

Neste sentido, com todas estas estratégias, é possível que um outro significado da imagem pode ser construído na negociação intersubjetiva entre o observador e a imagem escópica frustrante, parcial. Este espaço-furo-texto tem por característica, ou qualidade de ser lírico/ficcional, por uma opção metodológica, ou seja, não quis “agredir” as fotografias com uma manipulação excessiva - o texto relacionado à leitura e ao silêncio devolve outro significado a imagem.

Na exposição do MARGS, quando me foi perguntado se eu utilizaria moldura disse que não, porque pensei que elas poderiam mudar de lugar e naquele momento era fundamental que elas ficassem na ala dos espaços sem molduras. Meu raciocínio foi que se, por acaso, fossem para as Salas Negras do MARGS, por exemplo, lá, a cor na luz e a atmosfera seriam um golpe poético fatal para meus objetivos artísticos. Em minhas,

posteriores, visitas ao MARGS percebi que a luz branca, o tamanho do salão e o barulho (conversas - ou os gritos de crianças) não afetou meu objetivo.

Em uma das minhas observações na Exposição Presença Negra no MARGS em 2022, duas pessoas estavam observando uma de minhas fotografias; uma um pouco afastada olhava a imagem, a outra de perto lia o texto – esta então diz para outra: - “*Tu leu o texto*”? “*Isto muda toda a imagem!*” Por isso, que alguns elementos são fundamentais na construção desta poética: a flutuação das imagens, o fundo preto e o texto, ora dentro, ora fora da fotografia. Este desmembramento de itens repete, em outro sentido, minha própria trajetória de existir, os elementos estão separados, mas unidos pela história e pelo sofrimento. Mas não é uma história só minha.

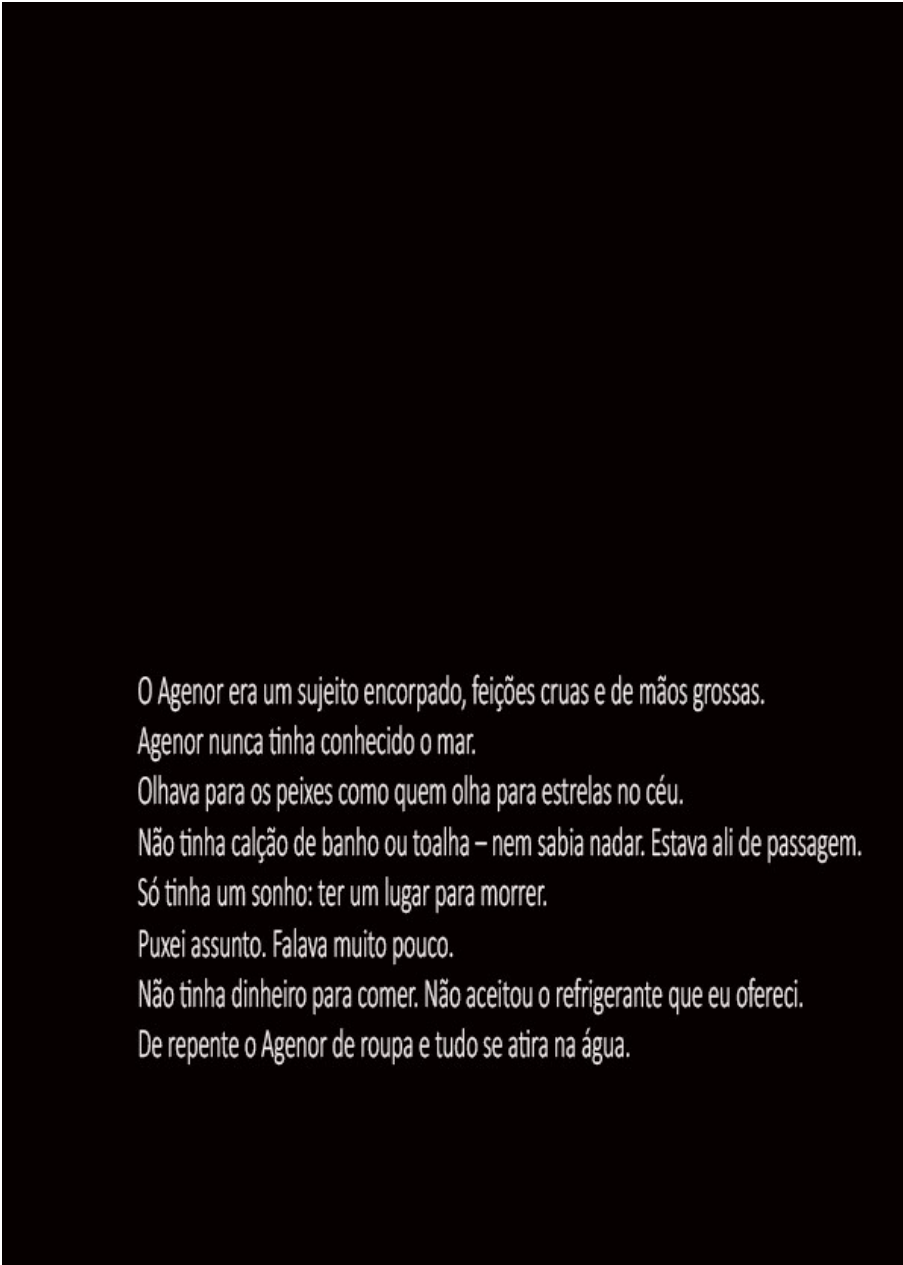
Porque o que percebo hoje é a conexão existente entre o que fotografo, entre mim e o contexto. Como na fotografia abaixo de Agenor, eu não estava procurando está cena, no barco havia muita gente, falação, risos, barulho. Na outra extremidade do barco enxerguei, o tímido Agenor, peguei uma lente objetiva e fiz as fotos. Ele ficou quieto, praticamente o tempo todo, me identifiquei com o silêncio dele. Aquele corpo indecifrável era também síntese, surreal, lá estava ele fazendo uma travessia, novamente, em busca de um lugar. Esta foto tornou-se pra mim um frame, de uma cena-movimento trauma, por isso quis dar outra vida para a imagem, no fim, hoje, penso que esta imagem tornou um testemunho que eu tinha como artista a obrigação de fazer circular. O enfrentamento antifetiche através do texto, neste caso, ao lado da imagem deve-se ao fato de marcar uma ambiguidade entre o contexto do Agenor, o contexto de estarmos naquele barco, naquele dia, e meu contexto. O fato do Agenor, subitamente, se jogar na água(vestido) tem um significado para além do que a câmera pode capturar - mas podemos trazer, pelo menos um frame desta compreensão que permanece invisível.

Num domingo ensolarado fui visitar meu irmão. E uma das rotinas de minha cunhada é pentear o cabelo de minha sobrinha aos domingos para toda semana que virá. Neste dia para ajudar peguei os pentes, grampos, o óleo, ela se ajoelhou abaixo de mim e comecei, pacientemente, a desembaraçar o cabelo dela. Entre uma conversa e outra, quando olhei tão de perto para o miolo da cabeça dela vi uma via láctea com aquele óleo todo que escoria como rios. Busquei a máquina, fotografei na hora e não disse nada. Me lembrei também dos sonhos dela, nas nossas conversas, e que ela me disse que queria ser desenhista de Mangá – e eu em pensamento me perguntei – Mas de onde será que saiu isto? Todas as nossas cabeças têm sonhos, sempre tivemos, mas nunca pudemos, somente, correr atrás deles, nosso contexto racializado sempre foi obstáculo, assim como será o dela. Tempo depois a levei na exposição Presença Negra no MARGS, e sem avisar cheguei diante da foto da cabeça dela e perguntei o que ela sentia, e ela me disse – Parece uma noite estrelada! Eu disse – Eu tenho certeza que tu podes ser desenhista de Mangá.



O Agenor era um sujeito encurtado, feições cruas e de mãos grossas.
 Agenor nunca tinha conhecido o mar.
 Olhava para os peixes como quem olha para estranhos no céu.
 Não tinha noção de tamanho ou qualidade – nem sabia nadar. Estava ali de passagem.
 Só tinha um sonho: ter um lugar para morrer.
 Puniu os outros. Faltava muito pouco.
 Não tinha dinheiro para comer. Não aceitava o refrigerante que eu ofereci.
 De repente o Agenor deu roupa e tudo se abriu na água.

Figura 69 - Agenor, Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 60x90cm 2020.

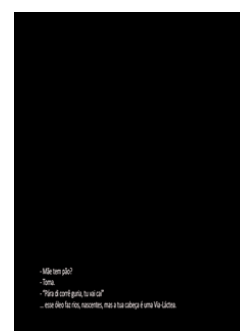


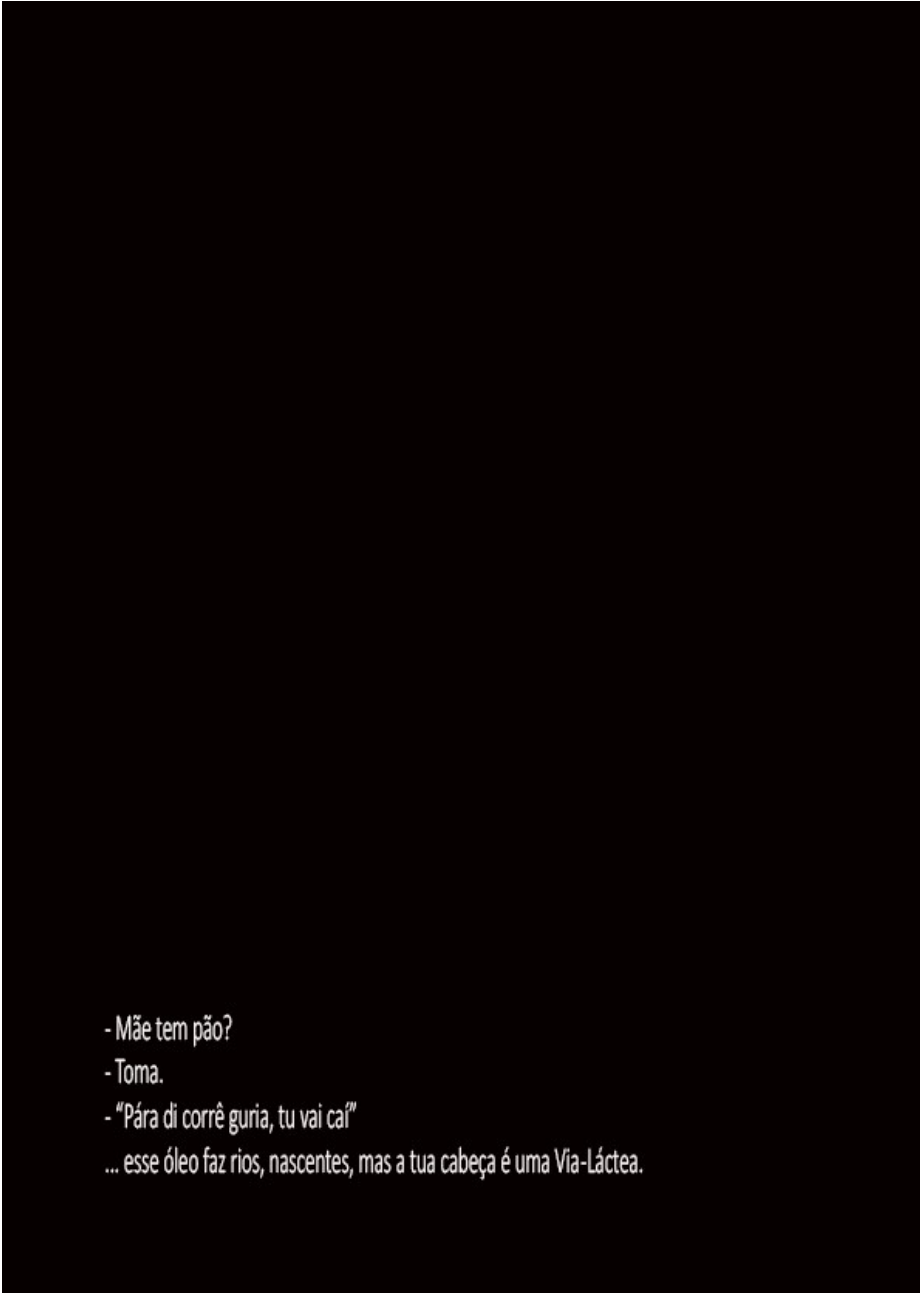
O Agenor era um sujeito encorpado, feições cruas e de mãos grossas.
Agenor nunca tinha conhecido o mar.
Olhava para os peixes como quem olha para estrelas no céu.
Não tinha calção de banho ou toalha – nem sabia nadar. Estava ali de passagem.
Só tinha um sonho: ter um lugar para morrer.
Puxei assunto. Falava muito pouco.
Não tinha dinheiro para comer. Não aceitou o refrigerante que eu ofereci.
De repente o Agenor de roupa e tudo se atira na água.

Detalhe da figura 69 – Agenor, Rogerio Fraga, Fotografia e Texto, A4, 2020.



Figura 70 - S/t, Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 60X90cm, 2022.



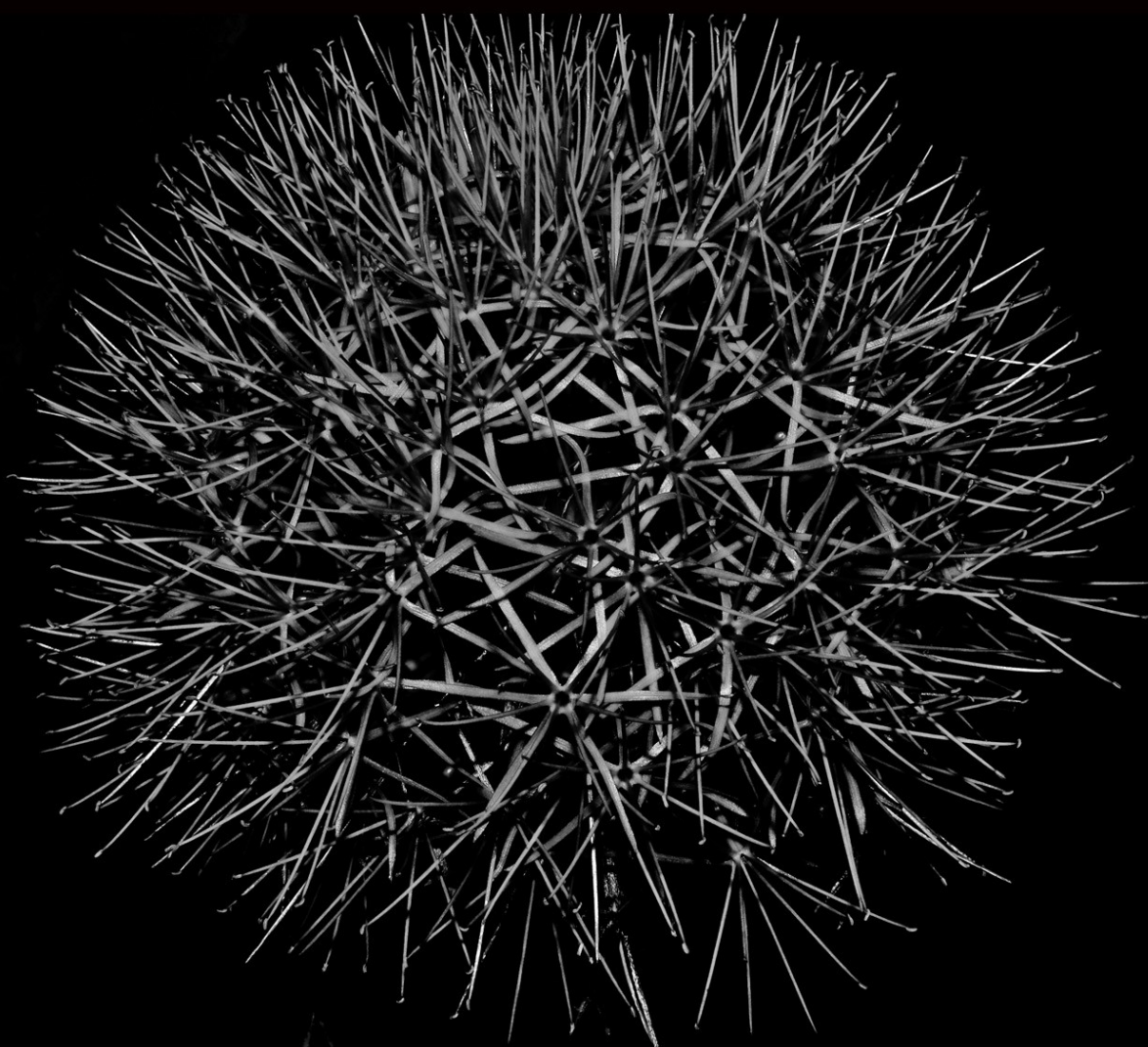


- Mãe tem pão?
- Toma.
- "Pára di corrê guria, tu vai cá"
... esse óleo faz rios, nascentes, mas a tua cabeça é uma Via-Láctea.

Detalhe da figura 70 – S/t, Rogerio Fraga, Fotografia e Texto, A4, 2022.

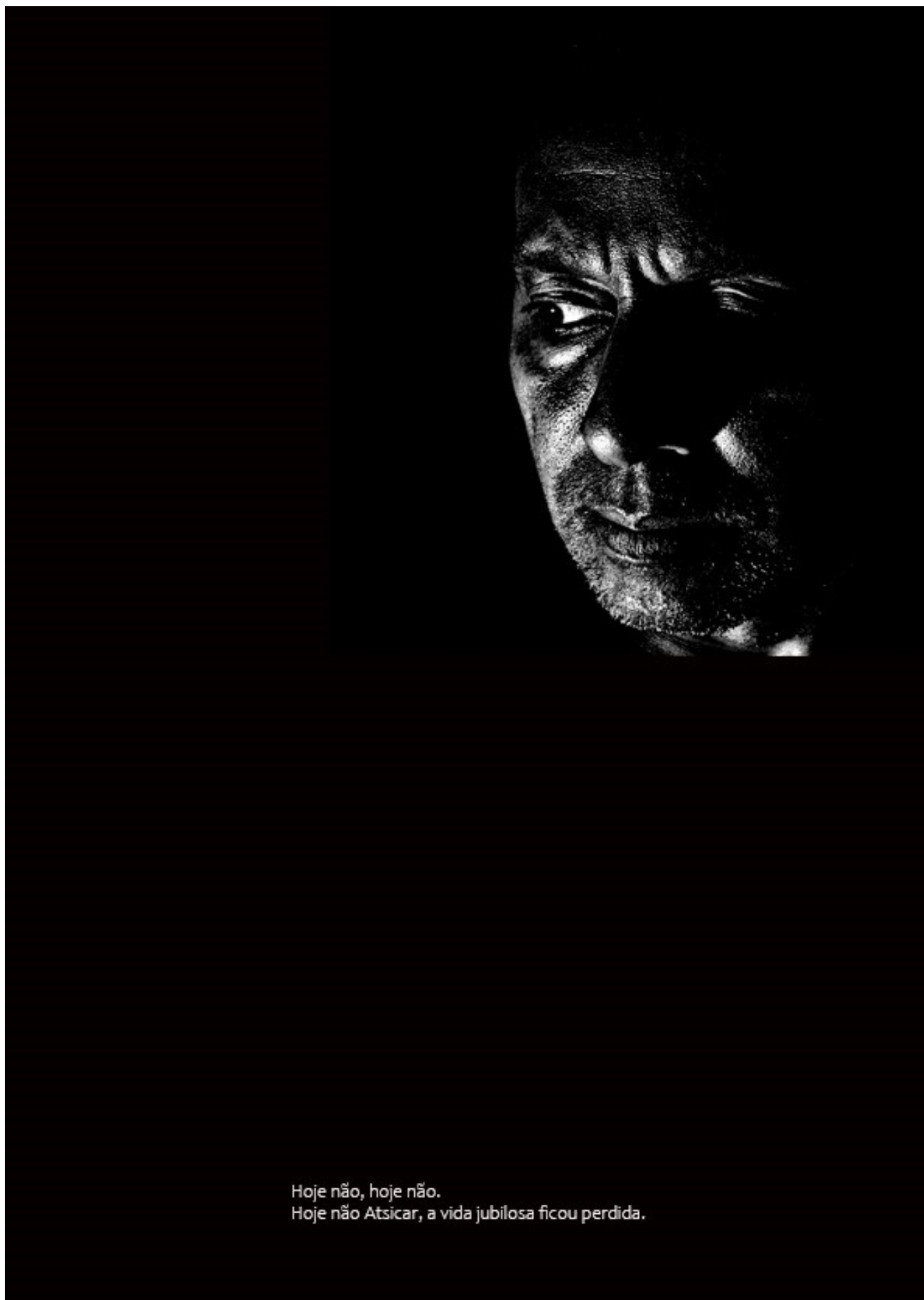


Figura 71 - S/t, Rogério Fraga, Fotografia, 60X90cm, 2022.



Este sol me persegue há muito tempo.
Ele é assim lindo.
Me matou não sei quantas vezes.

Figura 72 - S/t, Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 60X90cm, 2022.



Hoje não, hoje não.
Hoje não Atsicar, a vida jubilosa ficou perdida.

Figura 73 - S/t, Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 60X90cm, 2022.



isto é o que sobrou da minha alma,
não sei se é sono, sonho ou morte.

Figura 74 - S/t. Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 60X90cm, 2022.



Uma linda árvore.
Frutos deste solo
és mãe gentil.

Figura 75 - S/t, Rogério Fraga Fotografia e Texto, 60X90cm, 2022.



- Me dá os documentos da Bike!!
- Por que?
- Porque te amo!
- Foi ele, tenho certeza.

Figura 76 - S/t, Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 60X90cm, 2022.



-Mãe olha ali um branco !

Mãe.
Olha.
Um.
Negro.

Figura 77 - AUTORETRATO, Rogério Fraga, Fotografia e Texto, 60X90cm, 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estou recomeçando novamente um tempo (como um déjà vu) – mas, no qual não sei bem onde vou chegar. Da inocência na Graduação, da tele aula, da falta de Bolsa de Pesquisa futura, da contaminação por Covid (e a dificuldade de memória), da experiência de um governo de extrema direita, da participação da exposição no MARGS 2022 à virada da política. Não sei se viveremos outro tempo, pós tragédia, mas tomara que ele não venha a farsa.

Nesta pesquisa estabeleci um fio condutor, teórico e prático, entre o tema fotografia antinegrofilia e o regime de visualidade negra a partir da modernidade. Parti da discussão sobre algumas origens e como se construiu minha autoconsciência artística. Neste sentido, em alguns aspectos, analisei minha formação artística e a correspondência, teórica e visual, com a história que foi contada sobre o negro como representação pictórica - por isso a narrativa teve tons de uma dramaturgia e por isso incluir na pesquisa antropologia, poesia, filosofia, literatura e arte, entre outros. Pontuei, como exemplo, o contexto do Surrealismo na Paris a partir dos anos 20 por conta da negrofilia atingir ali seu auge, e de como, paradoxalmente, a representação visual do negro se mostrava numa trajetória racializada e estereotipada, com uma força de propagação enorme para o resto da Europa, mas também, o Romantismo por conta do legado da autodeterminação transmitido às vanguardas. Por fim, trouxe à tona a participação de artistas modernos e contemporâneos que propõem uma poética semelhante a que desenvolvo.

Algumas conclusões sobre as dificuldades desta pesquisa, se tornaram muito claras para mim, principalmente, refletindo sobre o processo prático de investigação a partir de uma Graduação até o final de um Mestrado. Vejamos sobre conclusões teóricas. Para este

tipo específico de tema a dificuldade de acesso ao material traduzido é muito grande – mas, muito mais pelo tema. Além disto, outro problema é o da língua, porque, por exemplo, sobre a participação dos negros nas Vanguardas na Alemanha dos anos 20 são raros os livros em inglês, e, sobretudo, um aluno de graduação teria que ter, no mínimo, fluência na leitura de pelo menos duas línguas: inglês e francês, ou, por exemplo, poder ler as boas traduções para o Italiano, de obras raras, de Brecht – sua obra ABC da Guerra tem tradução em Árabe, Chines, mas não tem em Português. Outra questão fundamental é a escrita de artista, ou seja, a dificuldade que temos em verter para texto as práticas de desenvolvemos. Muitos não têm o costume de uso de “diário de campo”, ou de anotações sobre, por exemplo, os testes de impressões que se realiza em gravura, fotografia ou colagens, porque custa muito caro fazer isto. O *time* que existe entre pensar a imagem, fotografar, fazer provas fotográficas e depois imprimir no tamanho que se quer exige nuances de descrição e muita prática, porque não se trata apenas de descrever, mas refletir sobre o que se fez – algo bem mais difícil – isto porque às vezes temos trabalhos de longa duração e o fator tempo-contexto-memória influenciará o artista, a obra e a interpretação de sua obra - e o paradoxal, é que para melhorar isto precisamos ler cada vez mais, o que pode soar como um trabalho em círculos de técnica etnográfica.

Por fim, no caso específico, da minha pesquisa, existe outro fator, muitos textos sobre racialidade (exceto alguns cânones) nunca puderam ser escritos por negro, mas por muitos autores que não eram antirracistas. E, não esqueçamos que, textos sobre Estudos Pós-Coloniais começam em 1950, Estudos Subalternos em 1980, Estudos Decoloniais em 1990 e Estudos Pós-Coloniais Metropolitanos em 2000 - por exemplo, Paul Gilroy escreve a obra **O Atlântico Negro** em 1993 e Grosfoguel a obra **El Giro Descolonial** só em 2007. E, se pensarmos na Vanguarda Surrealista na Paris dos anos 20, os negros não tinham recurso financeiro para compra de materiais como tela, máquina fotografia ou tinta,

e não é por acaso que ali o Surrealismo Negro foi, basicamente, literatura, e que ainda, em grande parte, não foi traduzida.

Sobre as conclusões práticas nesta pesquisa também fiz muitas perguntas, e algumas continuarão sem respostas, porque não dependem do que só eu faço, mas do que nós fazemos, muitas delas são retóricas, são starts de reflexão, porém, acredito sintetizar em duas perguntas essenciais o que sempre me perseguiu nesta pesquisa: Como eu posso fazer o que quero fazer? Para quem se destina minha poética fotográfica? Mas, a resposta, da segunda, depois da Exposição no MARGS 2022 ficou melhor resolvida: é para aquele tipo de pessoa que, com oitenta anos, nunca tinha entrado naquele Museu, e que me disse que achava que não tinha roupa para entrar lá, para aquelas crianças da periferia que perguntaram por que a cama estava dependurada na parede e que não daria para dormir assim, ou seja, para todo tipo de pessoa que precisa passar por aquela experiência. E, principalmente, porque algumas daquelas condutas não significam somente a ignorância, mas a ação de uma estrutura fluída de dominação hegemônica que produz um tipo de sujeição - ou seja, não é somente a imposição da falta de condições materiais de dispersão, mas a de desejo. Também, principalmente, porque a frequência a Exposição não se deu porque ocorreu um investimento de milhares de reais em marketing, pelo interesse das mídias locais na experiência artística negra que nunca tinha acontecido em Porto Alegre, nesta proporção, mas pela capacidade de comunicabilidade, perseverança e competência de todos personagens envolvidos naquele projeto.

Mas outras respostas apareceram ao longo desta pesquisa - uma jornada dura, contra todas as estatísticas. Por exemplo, a necessidade de meu permanente fazer artístico crítico, a importância da pesquisa teórica, a certeza de quem vê minhas fotografias continuará a ter dificuldades de entrar num museu ou galeria, e por isso, o meu

compromisso em fazer circulá-las em outros lugares perceptivos. E principalmente, minha afrodescendência e o que isto significa contra uma pedagogia social da subalternidade. Hoje sei mais sobre meu público, que na maioria das vezes, prefere carne a ir em uma exposição fotográfica, por simplesmente, por não poder ver a opção e ter medo dela.

Quanto as respostas do como fazer, construíram-se quando entrei na Graduação onde ainda respirava o ar de mudar o mundo e, por mais incrível que pareça, foi a partir da própria Arte (com sua prática-narrativa), da construção de um tipo de poética e dos tantos colegas que ficaram pelo caminho – que entendi que se pode ter acesso a apenas algumas pessoas para lhes proporcionar esse tipo de experiência, porque é uma escolha dura, neste país, para muitos ter que sofrer ou jubilar-se pela arte. E, a chave deste movimento não é quantos se envolvem nisto, mas sim quem aguenta e continua até o fim - quem, como eu, que no final do Mestrado, pensa assim: - Bah! Poderia ter começado de outro jeito! - são as faltas, mas as preciso continuar. Aquelas passagens pelos ateliers, a orientação, as aulas com vários professores, todos os experimentos errados, enfim, esta trajetória germinou uma poética – uma forma perceptiva que tenho cada vez mais vontade de produzir sempre que levanto, e uma necessidade compulsiva de querer levar este trabalho a mais pessoas, de mostrar o que eu fiz, como eu fiz e porque eu fiz, e continuar fazendo, descobrindo e melhorando o processo, e explicitar como isto modificou a minha vida e como isto é importante para que um país se desenvolva.

Além disto, existe um elemento metodológico fundamental na minha relação de aproximação como artista com o fotografado: a empatia. Ficou mais fácil dar voz a algumas pessoas, diminuir a frieza da máquina fotográfica e revelar uma recorrência de temas: o sofrimento, o ressentimento e a queixa nas narrativas negras. Isto me ajudou muito porque consegui fotografar estas pessoas com a latência do trauma nos

testemunhos, mas sem vitimá-las, na medida do lento processo de incluir o P&B na minha fotografia, de pensar a infiltração dos pequenos textos e da modificação de molduras como forma de responder a este problema e perceber que ali não era só um problema de subjetividade, mas também de um contexto que precisava aparecer.

É o caminho solitário da arte, mas hoje olhando para trás penso que isto sempre esteve na origem desta aprendizagem – suplantar esta solidão é fundamental para, no fim não criarmos bolhas, e vivermos nelas – o trabalho coletivo para artistas negro ainda é muito recente. Por isto acredito que o momento de uma exposição é para não morrermos e termos a oportunidade de nos encontrarmos com o outro através daquilo que fazemos para produzirmos a antisolidão, mais empatia e antibrutalismo - neste caso, específico, produzir fotografias antinegrofilia. Trata-se um tipo de foto que desconstrói uma imagem, historicamente, estereotipada do negro, trata-se de um corpo teórico-prático que traz à tona ambiguidades distorcidas, mas, também revela narrativas históricas, conscientemente racializadas. É um processo onde se confunde sujeito-objeto, porque o corpo do artista é também o objeto exposto da ação de sujeição. Neste sentido, a minha produção não se resumiu a escolher os melhores autores, escolher as lentes, clicar, escolher o tamanho do papel ou as cores utilizadas, mas sim de estar diante do outro que ativa minha identidade por estarmos invisíveis durante muito tempo. Por exemplo, construiu-se um triangulo identitário: eu invisibilizado, fotografo o vereador Tarciso Flecha Negra, representante eleito pelo voto direto em Porto Alegre, que se autodefine INVISIVEL, logo, sempre, esta poética transcenderá o meramente capturado pela câmera – o ciclo se completaria somente se ele se visse na fotografia e, depois, como que substituindo o texto que eu infiltro na sua imagem, ele falasse – mas, isto não foi possível, porque ele veio a falecer. Assim, a sua imagem, nesta condição, nunca poderá lhe ser devolvida, produzindo um déficit na autoformação da identidade – convém lembrar, que

não foi à toa que a representação visual no negro a partir da modernidade foi bastante estereotipada e imagens produzidas, ainda hoje, seguem esta mesma lógica.

Mas a negrofilia, hoje, parece que renasceu, pelo menos nos espaços midiáticos ou discursos políticos, parece que de novo estamos na moda, mas isto não significa uma integração e reconhecimento de valor no lugar civilizatório. Porque mesmo por parte de alguns artistas negros contemporâneos ainda paira o velho problema da diáspora, da identidade e dos desejos e, muitas vezes, eu fico confuso para identificar se o artista está fazendo uso de um discurso político ou se trata de um movimento artístico, já que estes partem de pressupostos epistêmicos muito diferentes (todavia, esta análise não foi o alvo de minha pesquisa). Na verdade, temos um grande apelo para o direito de o negro ter seu “lugar”, na fala, na imagem, no consumo, enquanto, paradoxalmente, lugares de tomadas de decisão escasseiam, e continuamos em amplas condições de vulnerabilidade. Porém, de qualquer forma já se criou um regime de visualidade contemporânea negra, onde aparecemos coloridos, empreendedores, cabelos sem alisamento e sorridentes. Espelho que se trata de uma forma sofisticada da cultura do capitalismo escamotear a racialidade, fagocitar e despotencializar demandas sociais históricas - recentemente na política brasileira, achei que o racismo estava liberado.

Do ponto de vista artístico, entendo a dificuldade nas discussões sobre se existe uma arte afrodescendente brasileira, e a questão não é se um dia teremos um artista negro racista, mas sim o que um regime de visualidade artística faz com a imagem da pessoa preta, ao transformá-las em capital artístico e, se não tivermos cuidado, correremos um risco muito grande de que eufemismos, hibridismos, fetichizações só contribuirão para um apagamento histórico. Além disto, a minha poética não quer voltar ao passado, ou as origens ancestrais de uma dita “arte genuína ou ancestral”, ou mesmo resgatar alguma

dívida artística negra, não desejo que a minha poética fique escrava da escravidão que desumanizou e dizimou meus antepassados. Minhas fotografias querem dialogar com o tempo que eu vivo, mas não esquecendo o que foi feito no passado com a virtuosa dignidade de muitos pretos, e continuar lutando por ela – a saia de bananas da Josephine Baker na Paris dos anos 20 não a impediu de ganhar dinheiro – se for a isto que resumiremos à arte.

Por fim, para mim, construir uma poética do contexto para a imagem deu muito mais sentido para meu trabalho artístico porque abriu possibilidades de conexão da minha fotografia com várias outras mídias, e que, provisoriamente, a estou chamando de fotografia documental expandida, por poder apresentar um realismo bastante crítico além da conexão com o tempo presente e por, também, acreditar ser este é um dos mais importantes destinos da fotográfica enquanto arte. Mas isto será alvo de pesquisas futuras.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**, São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro) 2019.

ALCOFF, Linda Martín Alcoff. **Visible Identities Race, Gender, and the Self**. Oxford University Press. Studies in Feminist Philosophy Chesire Calhoun, Series Editor. 2006.

ANDERS, Günther. **Diario di Hiroshima e Nagasaki: Un racconto, un testamento intellettuale**. Edizioni Ghibli. Milano.2014.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na Casa De Meu Pai**. A África na Filosofia da cultura. Tradução Vera Ribeiro. Contraponto; 2ª edição, 5 fevereiro 2007.

ARCHER-STRAW, Petrine. **Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s** Thames & Hudson.2000.

ARCHER-STRAW. Petrine. **Negrophilia, Diaspora, and moments of crisis**, in Barson and Peter Gorschluter, Afro Modern, n° 28, 2010.

ARCHER-STRAW, Petrine. **A double-edged infatuation**, in The Guardian, 2020. <https://www.theguardian.com/books/2000/sep/23/features.weekend>. Acessado em 20 12 julho 2020

ARFUCH, Leonor. **Memória e Imagem**. Educ. Real. Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 399-408, maio/ago. 2012.

ASANTE, M. **Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma Ideia**. Ensaios Filosóficos, Volume XIV– dezembro/2016 Tradução: Renato Noguera, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo

AUGE, Marc. **Não Lugares**. São Paulo: Papyrus, 1994.

AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável: cinema e Pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BAJAC, Quentin. **La Invención de la Fotografía: La Imagem Revelada**. Tradução: Eva Maria Cantenys Féles. Barcelona: BLUME, 2011.

BALIBAR, Etienne. **La Construction du Racisme**. Presses Universitaires de France - Actuel Marx - 2005/2 n° 38 (p.11-28). Acesso janeiro <https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2005-2-page-11.htm>

BARRINGER, Tim. **Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum**. London and New York, 1998.

BASTIDE, Roger. **Color and Race**. Edited and with an Introduction by John Hope Franklin. The Daedalus Library. BEACON PRESS BOSTON.1967.

BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Tradução: Lea Novaes. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.

BATES, DAVID. **Photography and Surrealism, Sexuality, Colonialism and Social Dissent**, I B TAURIS NY, 2003.

BATESON, Gregory. **Naven**: um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné / Gregory Bateson; tradução Magda Lopes. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

BATESON, Gregory and MEAD, Margaret **Balinese Character: A Photographic Analysis**. Ed.New York Academy of Sciences.1 junho 1985.

BATESON, Gregory. "**Toward a Theory of Schizophrenia**", - "A note on the double bind: Family process" (1956). <https://solutions-centre.org/pdf/TOWARD-A-THEORY-OF-SCHIZOPHRENIA-2.pdf>. Acessado em 18 narloo 2020.

BEARDEN, Romare. **History of African-American Artists: from 1792 to the presente**. Pantheon Books New York.1988.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura Tradução: Sergio Paulo Rouanet Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin Editora Brasiliense, 1985.

BERLIN, Isaiah. **As Raízes do Romantismo**. Tradução Isa Mara Lando. Fósforo Editora; 1ª edição, São Paulo, 2022.

BERLIN, Isaiah. **Vico e Herder**. Tradução Juan Antônio Gili Sobrinho. Editora Universidade de Brasília, 1982.

BERGER, John. **Mirar**. Traduccion: Pilar Vazquez Alvarez. Barcelona: BLUME, 1988.

BERGER, John. **Para entender la Fotografia**. Tradução: Pilar Vazquez Alvarez. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2017.

BÍBLIA, Vários autores, **Estudo Scofield**. Editora Vento Sul, 1ª edição (29 outubro 2015).

BIDAULT, Coline. **La Présentation des Objets Africains dans DOCUMENTS (1929/1930)**. Magazine Illustré. Les Cahiers de l'École du Louvre Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie Cahiers 3, 2013.

BHABHA, Homi K. **A Questão do “outro”**. Diferença, Discriminação e o Discurso do Colonialismo. IN: Pós-modernismo e Política. Heloisa Buarque de Holanda São Paulo Editora Rocco. São Paulo, 1998.

BHABHA, Homi K. **El lugar de la cultura**, Buenos Aires, Ediciones Manantial SRL, 2002.

BOLTANSKI, Christian. **Diálogos con el arte**. Entrevistas 1976-2007. Editorial Equinoccio (2007).

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. São Paulo: Difel, 1989.

BRENT, Hayes Edward. **The Ethnics of Surrealism: Formless: A User's Guide** by Yve-Alain Bois et all Transition, No. 78 (1998), pp. 84-135 Published by: Indiana University Press on behalf of the Hutchins Center for African and African American Research at Harvard University

BRECHT, Bertolt. **ABC de La Guerra**. Traducción Vicente Romano. Ediciones Del Caracol, S.L. (12 dezembro 2007).

BRETON, Andre. **What is Surrealism? Selected Writings**. Edited and introduced by Franklin Rosemont. Monad Press for the Anchor Foundation Inc. 1978.

BROWNE, Simone. **Digital Epidermalization Race, Identity and Biometrics**. Critical Sociology 36 (1) 131-150. University of Texas at Austin, Texas, USA.2009.

CALLIGARIS, Contardo. O Inconsciente em Lacan. IN: **O Inconsciente várias leituras**. (Org.) Ana Lia Aufranc. São Paulo: Escuta, 1991.

CALLIGARIS, Contardo. **Hipótese sobre o Fantasma**. (Tradução) Elide Valarini. Porto Alegre: Artes Medicas, 1986.

CAMPBELL, Bradley & Jason Manning. **The Rise of Victimhood Culture: Microaggressions, Safe Spaces, and the New Culture Wars**. Palgrave Macmillan. California, State University Los Angeles, CA, USA. 2018.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la “invención del otro”**. IN: LANDER Edgardo La_colonialidad del saber Eurocentrismo_ciencias sociales.

CAREY, Brycchan. **British Abolitionism and the Rhetoric of Sensibility Writing, Sentiment and Slavery, 1760-1807**. First published by PALGRAVE MACMILLAN. New York, N.Y. 10010. 2005.

CAREY, Brycchan. **Discourses of Slavery and Abolition Britain and its Colonies, 1760–1838**. by PALGRAVE MACMILLAN. 175 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10010. 2004

CAREY, Brycchan. **Quakers and Abolition**. University of Illinois press urbana, Chicago, and Springfield. Board of Trustees 2014.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do outro como não-ser como fundamento do ser.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Educação junto à Área Filosofia da Educação, sob a orientação da Professora Doutora Roseli Fischmann. São Paulo, 2005.

CASTRO, Eduardo Batalha Viveiros de. **Os deuses Canibais.** Rio de Janeiro. ANPOCS, Jorge Zahar Ed. 1986.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo.** Tradução de Mario de Andrade. Lisboa: Ed. Paz e Terra, 1979.

CÉSAIRE, Suzane. **Surrealism and Us.** Great Camouflages. Edited Daniel Maximin. Translated by Keith L. Walker. Wesleyan University Press. Middletow, Connecticut, 2012.

CÉSAIRE, Suzane. **El surrealismo y nosotros.** Trad. Laura Ortiz *Tropiques*, nos. 8-9, October, 1943.

CHILDS, Adrienne. **Portraits of a People:** Picturing African Americans in the Nineteenth Century Nineteenth-Century. *Art World Wide* 5, no. 2, Autumn, 2006.

CLARKSON, Thomas. **History of the Abolition of the África Slave-Trade** Vol. I (1808).

CRENSHAW, Kimberle. **Demarginalizing the Intersection of Race and Sex:** A Black Feminis Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum* Volume 8, Issue 1, Article 8, 1989.

COGHE, Alex. **Street Photography.** U.S.A. Published by Alex Coghe, 2011.

COLLINS, Patrícia Hill. **Pensamento Feminista Negro.** Conhecimento, Consciência e a Política do Empoderamento. Tradução Jamile Pinheiro Dias, São Paulo, Boitempo; 1ª edição (12 julho 2019).

COLLINS, Patrícia Hill & Sirma Bilge. **Interseccionalidades.** Tradução Rane Souza, São Paulo, Boitempo 2021.

CONDURU, Roberto. **Pérolas negras – primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil.** EdUERJ, 2013.

CONDURU, Roberto. **Esse “troço” é arte?** Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica.

COSTA, Luiz Claudio da (org.). **A gravidade da Imagem:** Arte e memória na Contemporaneidade. Rio de Janeiro: QUARTET, FAPERJ, 2014.

COTTON, Charlotte. **A Fotografia como Arte Contemporânea.** Tradução: Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

CURRAN, Andrew. **The Anatomy of Blackness Science and Slavery in an Age of Enlightenment.** The Johns Hopkins University Press, 2011.

DAVID, Brion Davis. **El problema de la Esclavitud em la Cultura Occidental**. EDITORIAL PAIDOS, BUENOS AIRES, 1968.

DAVIS, Brion Davis. **Inhuman Bondage the Rise and Fall of Slavery**. Oxford University Press. 2006

DAVIS, Brion Davis. **The Problem of Slavery in the Age of Emancipation**. Publisher by Alfred A. Knopf. New York, 2014.

DAVIS, Peggy. **La réification de l'esclave noir dans l'estampe sous l'Ancien Régime et la Révolution**. IN: Lahouati éd., L'Afrique du siècle des Lumières: savoirs et représentations SVEC, (pp.237-254). Voltaire Fondation. Oxford, 2009

DE DUVE, Thierry. **A Arte diante do Mal Radical**. Tradução Juliana Moraes. Conferências do II Simpósio Pensar a Arte Hoje/ Perspectivas Críticas. ECA-USP, 2005.

DESCARTES, Rene. **Discurso sobre o Método**. Tradução Bento Prado Junior. São Paulo DIFEL. Coleção Os Pensadores, 1979.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las Imagenes toman Posición**. Traducion Inés Bértolo. Espanha. A. Machado Libros, 2008.

DOANE, Anne Mary **Dark Continents: Epistemologies of Racial and Sexual Difference in Psychoanalysis and the Cinema**. Femmes Fatales: Feminism, Film, Theory, Psychoanalysis. Nova York: Routledge, 1991.

DU BOIS, W. E. B. **As almas do povo negro**. Tradução de Alexandre Boide. Ilustrações de Luciano Feijão. Prefácio de Silvio Luiz de Almeida. São Paulo: Veneta, 2021.

DUBOIS, Philippe. **Da imagem-traço à imagem-ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias**. Tradução Henrique Codato e Leonardo Gomes Pereira. Discursos Fotográficos, Londrina, v.13, n.22, p.31-51, jan./jul. 2017.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Tradução Marina Appenzele. São Paulo. Papyrus, 2005.

DUNKER, Christian. **novas-formas-de-sofrer-no-brasil-da-retomada**. Boitempo, 2017. <https://blogdaboitempo.com.br/2015/04/24/novas-formas-de-sofrer-no-brasil-da-retomada> acesso em agosto 2021.

EDWARDS, Elizabeth **Anthropology and Photography, 1860-1920**, Yale University Press, London, 1992.

EINSTEIN, Carl. **Negerplastik (Escultura Negra)**. Organização Liliane Meffre; tradução Fernando Scheibe, Inês de Araújo. – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

ERICKSON, Peter. **Invisibility Speaks Servants and Portraits in Early Modern Visual Culture**. Journal for Early Modern Cultural Studies, Vol. 9, No. 1 (Spring – Summer), pp. 23-61 Publisher by: University of Pennsylvania Press. 2009.

EZE, E. Chukwudi. **“El color de la razón. Las ideas de “raza” en la Antropología de Kant”**, en *Capitalismo y Geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, Buenos Aires, Colección Plural 2, Ediciones del Signo, 2001.

FABIAN, Johannes. **O tempo e o outro**. Como a Antropologia estabelece seu objeto. Tradução: Denise Jardim Duarte Petropolis, RJ, Vozes,2013.

FABIAN, Johannes. **The other revisited Critical afterthoughts Anthropological Theory** Vol 6(2): 139–152. SAGE Publications 2006

FABRIS, Annateresa. **O Desafio do Olhar: Fotografia e Artes Visuais no Período das Vanguardas Históricas**. São Paulo: WMF Martins Fontes (Coleção Arte&Fotografia), 2011.

FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRO, Marc. **El Libro Negro del Colonialismo: Siglos XVI al XXI del exterminio al arrepentimiento**. Traducción Cario Caranci, 2005. La Esfera de Los Libros. Madrid.2005.

FISSETTE, Jean. **Pour une pensée du signe photographique**. La question de l’objet du signe. Signata [En ligne], 2 | 2011, mis en ligne le 30 septembre 2016, URL: <http://signata.revues.org/716>; DOI: 10.4000/signata.716, consultado em 31 abril 2021

FLORES, Laura Gonzáles. **Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?** Tradução: Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FONTCUBERTA Joan. **Estética Fotográfica**. Una Selección de Textos. Editorial Gustavo Gili:Barcelona,2003.

FONTCUBERTA, Joan. **Photographs, Words and the Noise in-between**. file:///D:/AUTORES%20-%20 SEKULA/ FONTCUBERTA, %20 PHOTOGRAPHS% %20 AND%20NOISE.pdf.Acessado em 20março 2021.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. v. 2.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. Portugal: Edições 70,2005.

FREEMAN, Michael. **El Ojo del Fotografo**. Tradução: Francisco Roses Martinez. Barcelona: BLUME, 2009.

FREUND, Gisele. **La Fotografia como Documento Social**. Tradução: Josep Elias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

GALLOUËT, Catherine. **L’Afrique du siècle des Lumières: savoirs et représentations**. SVEC.2009.

GAUTHIER, Guy. **Veinte Lecciones Sobre la Imagem y el Sentido**. Madrid: Cátedra, 1986.

GILMAN, Sander L. **Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature**. *Critical Inquiry*, vol. 12, outono de 1985, pp. 204-242.

GILROY, Paul. **Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color**. Belknap Press, 2002.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência**. Tradução: Cid Knipel Moreira São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. **A Poética da Relação**. Tradução Manuela Mendonça. Portugal: Porto Editora, 2011.

GOMES, Laurentino. **A Escravidão - Volume I**. Rio de Janeiro. Editora Globo. 2019.

GOMES, Laurentino. **A Escravidão - Volume II**. Rio de Janeiro. Editora Globo. 2021.

GOMES, Laurentino. **A Escravidão - Volume III**. Rio de Janeiro. Editora Globo. 2022.

GREENSHIELDS, Jenny. **The Nancy Cunard an Alternative Modernist**. Dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosophy in English Literature University of Sussex February 2015. Acesso em janeiro 2022. [http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/61105/1/\(2018.05.18\)%20Greenshields,%20Jenny](http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/61105/1/(2018.05.18)%20Greenshields,%20Jenny)

GROSGOUEL, Ramon, Castro-Gómez y. **El giro Decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global / compiladores Santiago**. – Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

GROSSMAN, Wendy. **Entre l'appareil et la toile**. Man Ray, Pablo Picasso, et la représentation d'Adrienne Fidelin. Traduit de l'anglais par Étienne Gomez. *Photographica* no 12, 2021.

GROSSMAN, Wendy. **Unmasking Adrienne Fidelin: Picasso, Man Ray, and the (In)Visibility of Racial**. *Apr 24, 2020 Volume 5, Cycle 1* <https://doi.org/10.26597/mod.0142>. Difference <https://modernismmodernity.org/articles/grossman-unmasking-fidelin> acesso em 2021.

GROSSMAN, Wendy and MANFORD, Steven. **Unmasking Man Ray's Noire et Blanche** *American Art*, Vol. 20, No. pp. 134-1472, Summer, 2006.

GUYATT, Mary. **The Wedgwood Slave Medallion Values in Eighteenth-Century Design**. *Journal of Design History* Vol. 13 No. 2. The Design History Society, 2000.

HALL, Stuart. **Da diáspora, identidades e mediações culturais**. Tradução Ana Carolina Escosteguy. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **Selected Writings on Race and Difference**. Edited by Paul Gilroy and Ruth Wilson Gilmore Duke University press Durham and London 2021.

HAWORTH-BOOTH, Mark. “**Maud Sulter**,” *History of Photography* 16 (interviewer) 6, no. 3 (Fall 1992), p. 263–6. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03087298.1992.10442557>.

HEATHER, P.J. **Colour Symbolism: Part I**. *Folklore*, Vol. 59, No. 4, (pp. 165-183). Published by: Taylor & Francis, 1948.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e Conferências**. Porto Alegre: Ed. Vozes, 1988.

HUGGINS, Nathan Irvin. **Harlem Renaissance**. Oxford. University Press. New York. 2007.

JAMESON, Fredric. **O Inconsciente Político: A Narrativa Como Ato Socialmente Simbólico**. Tradução Valter Lellis Siqueira revisão de tradução Maria Elisa Cevalco. Editora Ática S.A. São Paulo. 1992.

JANSSEN, Merle. **Noir en dessins - La représentation des Noirs dans les dessins Français entre 1800 et 1848** – acesso em janeiro 2022. <https://studenttheses.uu.nl/bitstream/handle/20.500.12932/37213/Bachelor%20eindwerks%20Merle%20Janssen%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

JACKSON, E. Nevill. **The History of Silhouettes**. Ed. **The Connoisseur**, London, 1911.

KANT, Imanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Tradução Valério Rhoden. São Paulo Editora Forense, 2010.

KHANNA, Ranjana. **Dark Continents Psychoanalysis and Colonialism**. John Hope Franklin Center Book Duke University. Press Durham and London, 2003.

KNIFE, Penley. **Shades and Shadow-Pictures: American Portrait Silhouettes**. The Book and Paper Group Annual Vol. 18, 1999.

KOVEL, Joel. **White Racism: A Psychohistory**. PANTHEON BOOKS A DIVISION OF RANDOM HOUSE, New York, 1970.

KRAUSS, Rosalind. **El Inconsciente Óptico**. Tradução: J. Miguel Esteban Cloquell. Madrid: Tecnos, 1997.

KRAUSS, Rosalind. **Lo Fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, 2002.

KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myth**. MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England. 1968

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Editora Schwarcz S.A. Companhia da Letras, SP 2020.

LAFONT, Anne **L'Art et la Race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières** Dijon, Les presses du réel, « Œuvres en sociétés », 480 p. 2019.

LAGAMMA, Alisa. **Art and Oracle: African Art and Ritual of Divination**. The Metropolitan Museum of Art, New York, 2000.

L'ECOTAIN, Emmanuel. **MAN RAY**. 1890-1976. Taschen, London, 2001.

LAVATER, Joahnn Caspar. **Essays on Physiognomy: Designed to Promote the Knowledge and the Love of Mankind**. Thomas Tegg, Harvard University, 1840.

LAUDE, Jean. **The Arts of Black África**. Translated Jean Decock. University of California Press, Berkeley Los Angeles London, 1971.

LEORA, Auslander. **Objects of War: the Material Culture of Conflict and Displacement**. Cornell University Press. Ithaca and London. 2018.

LOTT, Eric. **Love theft Blackface Minstrelsy and the american working class**. Oxford University Press. 2013.

LÖWY, Michael. **Revolta e Melancolia: O Romantismo na contramão da Modernidade**. Tradução de Guilherme Joao de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

LUGO-ORTIZ, Agnes. **Slave Portraiture in the Atlantic World**. Cambridge University Press; 2016.

LUGON, Olivier. **Le Style Documentarie: D'August Sander á Walker Evans**. Paris: Éditions Macula, 2001.

MANNONI, Octave. **The Decolonisation of Myself**. Race, Vol. VII, 4, University of Saskatchewan Library. 2015.

MANNONI, Octave. **Psychologie de la Colonisation**. Éditions du Seuil, 2022.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. Tradução Álvaro Pina. Org. Osvaldo Coggiola. Editora Boitempo, São Paulo, 2005.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Tradução Marta Lança. Antígona Editores Refractários. Lisboa, 2014.

MBEMBE, Achille. **Brutalisme**. Éditions La Découverte, Paris, 2020.

MEHRING, Frank. **Mehring How Silhouettes Became "Black": The Visual Rhetoric of the Harlem Renaissance**. Chicago; Paris: Terra Foundation for American Art, [Chicago, Illinois]: University of Chicago Press. Terra Foundation Essays, Vol. 3, 2017.

MEMMI, Albert. **Retrato do Colonizado Precedido de Retrato do Colonizador**. Civilização Brasileira; 1ª edição Brasil, 2007.

MERCIER, Roger. **Image de l'autre et image de soi-même dans le discours ethnologique au XVIII siècle**, IN: Facing Each Other Volume 31 Part 1 and 2. Edited by Anthony Pagden. Routledge Taylor & Francis. 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. Tradução: Jose Arthur Gianotti. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MICHAEL, Jean-Claude. **The Black Surrealists**. Francophone cultures and literatures; vol. 29. Peter Lang Publishing, Inc., New York, 2000.

MITCHELL, W T J. **Teoria de la Imagem**. Traducción Yaiza Hernandez Velásquez. Akal Ediciones, 2009.

MIGNOLO, Walter. **A Concepción Descolonial Del mundo**. Argentina Ediciones Del Signo, 2015.

MIGNOLO, Walter. **De la hermenéutica y la semiosis colonial al pensar descolonial**. Quito: Abya Yala, 2011.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais / projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MILLS, Charles Wade. **Blackness visible: Essays on philosophy and Race**. Cornell University Press. Ithaca and London, 1998.

MILLS, Charles Wade. **From Class to Race: Essays White marxism and black Radicalism** Rowman & Littlefield publishers, INC. Lanham Boulder New York Oxford, 2003.

MOMBAÇA, Jota. **Plantação Cognitiva**. Arte e Descolonização. MASP Afterall. 2020.

MOLINA, Gerard. **Charles Darwin et la question du racisme scientifique**. Presses Universitaires de France (Actuel Marx) n° 38, pp. 29 – 44, 2005/2.

MORRISON, Toni. **Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination** Vintage; Reprint edição (27 julho 1993)

MUDIMBE, Valentim Y. **A Invenção de África**. Tradução de Ana Medeiros. Lisboa: Edição Pedagogo. 2013.

MUNDY, Jennifer. **Man Ray: Writings on Art**, with Andrew Strauss and Edouard Seblin, consulting editors the Getty Research Institute, Terra. 2015.

MUNANGA, Kabengele. **A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional** Revista USP MAC Notícias. 2016.

MURPHY, David Ewence, Hannah and Grady, Tim (eds.). **Race and the legacy of the First World War in French anti-colonial politics of the 1920s**. In: Minorities and the First World War. Palgrave Macmillan, Basingstoke, pp. 201-225. 2017.

NADEAU, Maurice. **Historia del Surrealismo**. Santiago Rueda, Editor Buenos Aires. 1948.

NASCIMENTO, Gabriel. **Racismo Linguístico: Subterrâneos da Linguagem e do Racismo**, Belo Horizonte: Letramento, 2019.

NEGRI, Antônio. **Cinco Lições sobre o Império**. Tradução Alba Olmi. Rio de Janeiro, DP&A. 2003.

NEGRI, Antônio e **HARDT**, Michael. **Bem Estar Comum**. Tradução Clovis Marques. Rio de Janeiro, Editora Record. 2016.

NOEL, Erick. **Être noir en France au XVIIIe siècle**. Éditions Tallandier. Paris, 2006.

PEABODY, Sue. **The Color of Liberty** Histories of Race in France. Duke University Press Durham and London, 2003.

PERRY, Imani. **Narrative of Sojourner Truth**. Michael J. Fine Barnes & Noble Books. 2005.

POIVERT, Michel. **A Fotografia Contemporânea tem uma História**. Tradução: Andrea Eichenberger. Santa Catarina: UDESC, Palíndromo, nº 13, jan./jun. 2015.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.) **La colonialidade del saber: eurocentrismo y ciências sociais**. Perspectivas latino-americana. Buenos Aires: Clacso, 2005.

QUILLEY, Geoff. **Of Sailors and Slaves Portraiture, Property, and the Trials of Circum-Atlantic Subjectivities, CA. 1750–1830**. IN: Agnes LUGO-ORTIZ *Slave Portraiture in the Atlantic World*, 2016.

RAY, Man, **AUTORETRAIT**. Traduit par Anne Guerin. Première publication française: Éditions Seghers, 1964.

READ, Alan. **The Fact of Blackness Frantz Fanon and Visual Representation**. Institute of Contemporary Arts. London Bay Press, Seattle, 1996.

REVEL, Judith. **Foucault. Conceito Essenciais**. Tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlo Piovesani. - São Carlos: Claraluz, 2005.

RIBALTA, Jose. **Efecto Real Debates pós-modernos sobre fotografia**. Traducción Elena Llorens Pujol, Editorial Gustavo Gili S A, Barcelona, 2004.

RIBERIO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

ROBINSON, Cedric J. **“Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition”**, University of North Carolina Press, 2000.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada**. N-1 Edições, 2018.

ROSENTHAL, Angela. **No Laughing Matter: Visual Humor in Ideas of Race, Nationality, and Ethnicity**, Trustees of Dartmouth College, 2016.

ROUILLE, André. **A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea**: tradução: Constança Egrejas – São Paulo: SENAC São Paulo, 2009.

SACHS, Ignacy. **L'image du Noir dans l'art européen**. In: Annales. Economies, sociétés, civilisations. 24^e année, N. 4, 1969. pp. 883-893.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALA-MOLINS, Luis. **Le Code Noir ou le Calvaire de Canaan**. PUF Paris, 1987. Recen.: Le Monde des livres 10-5-02 (Ph-J Catinchi, Code d'horreur)

SALA-MOLINS, Luis. **Dark Side of the Light: Slavery and the French Enlightenment** University of Minnesota Press; Annotated edição (24 fevereiro 2006).

SARTRE, Jean-Paul. **O Imaginário**. Tradução: Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **La Imagen Precaria**. Traducción Dolores Gimenez. Madrid: Humanes, Catedra, 1990.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do Visível: O Olhar da Literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SHELBY, Tommie. **Afro-analytical Marxism and the problem of Race**. Acesso em janeiro 201 <https://www.tommieshelby.com/essays.html>

SHELBY, Tommie. **Ideology, Racism, and Critical social Theory**. The Philosophical Forum, Volume XXXIV, no. 2, summer 2003.

SHANE White. **Slave Hair and African American Culture in the Eighteenth and Nineteenth Centuries**, Southern Historical Association. The Journal of Southern History, Vol. 61, No. 1, (pp. 45-76), 1995.

SEKULA, Allan. **Cuerpo y archivo**. In: Picazo, Gloria; Ribalta, Jorge (Ed.). *Indiferencia y singularidad* Barcelona: Gustavo Gili. p.133-200, 2003.

SEKULA, Allan. **Sobre a Invenção do Significado da Fotografia**. Manuel Sendón (et al)(org). GRIAL Revista Galega de Cultura, nº 139, Tomo XXXVI. Espanha: ARCE, 1998.

SEKULA, Allan. **Fisch Story**. Ed. Richter Verlag. 1 setembro 2003.

SEKULA, Allan. **Dismantling Modernism, Reinventing Documentary** (Notes on the Politics of Representation). Published by: Massachusetts Review, Inc. The Massachusetts Review, Vol. 19, No. 4, Photography, pp. 859-883, 1978.

SEKULA, Allan. **Photography Against the Grain: Essays and Photoworks 1973–1983**. Edited by Benjamin H. D. Buchloh. Halifax, Nova Scotia, Canada: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984.

SIGNORINI, Roberto. **O Desafio do Olhar: Os Limites da Fotografia e a Reflexão Teórica nas décadas de 1980 e 1990.** Tradução: Carlos Alberto Dastoli. São Paulo: WMF Martins Fontes (Coleção Arte&Fotografia), 2014.

SILVA, Rodrigo. **A Bíblia de Álef a Ômega: um guia para entender como a Bíblia chegou até nós.** São Paulo: Ágape, 2020.

SIMÕES, Igor Moraes. **Montagem Fílmica e Exposição: Vozes Negras no Cubo Branco da arte Brasileira.** Orientadora: Blanca Luz Brites. Tese de Doutorado Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

SODRÉ, Muniz, **A lógica Perversa do Lugar.** Dossiê Racismo – revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos – ISSN 2175-8689 – v. 21, n. 3, 2018. DOI: 10.29146/eco-pos.v21i3.22524. Acessado em novembro de 2022.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência.** Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora SENAC, São Paulo, 2010.

SOUZA, Neuza Santo. **Tornar-se Negro: As Vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social.** 2ed. Rio de Janeiro. Edições Graal, 1983.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart de Almeida. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

SUE, Derald Wing, **Microaggressions: Race, Gender, and Sexual Orientation.** Copyright © 2010 by John Wiley & Sons, Inc. All rights reserved. Published by John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, New Jersey. Published simultaneously in Canada.

TODOROV, Tzvetan. **Nosotros y los otros.** Reflexión sobre la diversidad humana. Traducción de Marti Mur Ubasart. Siglo Veintiuno ediciones. Argentina, 1989.

THORNTON, John. **África e os africanos na formação do mundo Atlântico, 1400-1800).** Tradução Marisa Rocha Mota. Rio de Janeiro, Elsevier, 2004.

THORNTON, Zita. **Silhouettes: Portraiture before the age of photography.** <http://www.antiques-info.co.uk/new/pdf/Mar07/4.acessoem> Acesso em março 2022.

TOLL, Robert. **Blacking up the Minstrel show in Nineteenth-Century América.** Oxford University Press. London Oxford New York, 1974.

TRUTH, Sojourner. **The Narrative of Sojourner Truth,** Edited Margareth Washington. Barnes & Noble Director New York, 2005.

TAYLOR, Lou. **Profiles Silhouettes, Fashion and Image 1760-1960.** Springboard Grants Programme of the University of Brighton, UK, 2013.

WILLIAMS, Eric. **Capitalism and Slavery.** The University of North Carolina Press Chapel Hill, 1944.