

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Instituto de Artes e Design

Carolina Cerqueira Corrêa

**[REDEMOINHO  
UMA TRADI(C)ÇÃO-EXU NA] HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA**

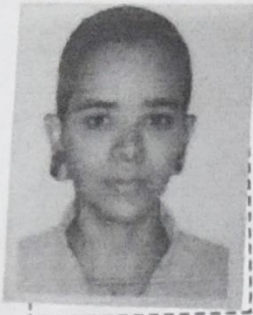
Juiz de Fora

2023



# FACULDADE DE ESTUDOS CENTRO DE EDUCAÇÃO Formulário

em ação para tornar novas informações conhecidas



Nome: OSROUNAS

Sobrenome: CERQUEIRA CORREIA

Nascimento: 18/09/1990  M  F

Natural de: JUIZ DE FORA, MG RG/CPF XXXXXXXXXX

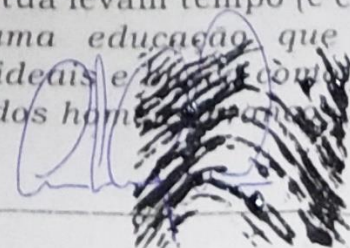
## ENDEREÇO

JUIZ DE FORA, MG

## Quem você é? Marque apenas uma categoria (?)

- |   |  |  |
|---|--|--|
| <input checked="" type="checkbox"/> Africana(o) | <input type="checkbox"/> Preta(o)                  | <input type="checkbox"/> Nem tão preta(o), mas não |
| <input checked="" type="checkbox"/> Negra(o)    | <input type="checkbox"/> Mulata(o)                 | branca(o) o suficiente                             |
| <input type="checkbox"/> No meio do caminho     | <input type="checkbox"/> Morena(o)                 | <input type="checkbox"/> Negra(o) de traços finos  |
| <input type="checkbox"/> Afro-americana(o)      | <input type="checkbox"/> Preta(o) Latina(o)        | <input type="checkbox"/> Escurinha(o)              |
| <input type="checkbox"/> Parda(o)               | <input type="checkbox"/> Afro-descendente          | <input type="checkbox"/> Preta(o) pretíssima(o)    |
| <input type="checkbox"/> Brasileira(o)          | <input type="checkbox"/> de África                 | <input type="checkbox"/> Limbo                     |
| <input type="checkbox"/> Afro-Brasileira(o)     | <input type="checkbox"/> Descendente de escrava(o) | <input type="checkbox"/> Exótica(o)                |
| <input type="checkbox"/> De cor                 | <input type="checkbox"/> Não-branca(o)             | <input type="checkbox"/> Outra                     |
| <input type="checkbox"/> Preta(o) em diáspora   | <input type="checkbox"/> Mestiça(o)                |  |

Declaro que todas as respostas prestadas são completas e precisas de acordo com meu conhecimento, incluindo informações sobre minha formação acadêmica. Tolerância e compreensão mútua levam tempo (e educação adequada). No entanto, diariamente ouvimos que uma educação que estimula as aspirações, que estabelece as mais elevadas ideais e que não fim a cultura e o caráter em vez de ganhar o pão, é privilégio dos homens brancos e o perigo e a ilusão dos negros\*.

  
Assinatura/carimbo

[E cante o samba na universidade  
E verás que seu filho será príncipe de verdade  
Aí então jamais tu voltarás ao barracão  
(CANDEIA, Dia de Graça)]

legendas

(onde há a(de)crécimo y/ou referência) amarração

onde há história, filosofia e/ou didática

[onde há história, filosofia y/ou didática]

comove, sensibiliza y desperta sentimento

{onde rezamos em bando}

*\*nota*

## SUMÁRIO[S]

MANUAL DE INSTRUÇÕES E RECOMENDAÇÕES.....	xv
---	----

### [UMA EXPERIÊNCIA DO PASSADO BRASIL]

i. Como dizer algo.....	xv
ii. Exemplo.....	xxviii

#### [Criando originais, produzindo sentidos]

iii. Como escrever algo.....	xxxii
iv. O diálogo que se estabelece.....	xxxvii

#### [Como a gira se estabelece - Admirando o brilho do dia da porta de casa, diz o adágio]

v. O Recorte.....	xxxviii
-------------------	---------

#### [No tempo que permeia a tese – tradução-Exu y uma leitura afrocentrada]

vi. Manual e Recomendações.....	xxliii
---------------------------------	--------

#### [Seria esse Manual realmente necessário?]

1 CAPÍTULO I.....	47
-------------------	----

### [REPETIÇÃO COM DIFERENÇA/TRADUZIR COM PARECENÇA]

1.1 Introdução e Desenvolvimento.....	47
---------------------------------------	----

#### [Desaparecer para o (fim do) mundo: Clébson Francisco]

1.2 Desenvolvimento.....	57
--------------------------	----

#### [Sentem para jantar. Fartura y Felicidade: Gê Viana]

#### [Uma diferença fundamental: Os “apagamentos” de Clébson Francisco y os “apagamentos” de Marcelo Masagão. Circulação de mundos. Y um mundo parado.]

#### [Mitopoesia do olhar y da voz, (auto)libertação: Breno Loeser y Tassila Custodes]

1.3 Desenvolvimento.....	78
--------------------------	----

#### [Com Navio Negroiro: Luang Senegambia Dacach Gueye y Nhô Caboclo]

1.4 Desenvolvimento.....	87
--------------------------	----

#### [Quem pode falar? O Monumento à Voz: Grada Kilomba y Yhuri Cruz]



A infância do Homem.....	94
<b>[(O mal d)A Civilização]</b>	
<b>2 CAPÍTULO II.....</b>	<b>101</b>
<b>[QUEM NÃO TEM PASSADO, NÃO TEM FUTURO]</b>	
2.1 Desenvolvimento.....	101
<b>[Incômodo: Sidney Amaral]</b>	
<b>[Outra Narrativa]</b>	
2.2 Desenvolvimento.....	111
<b>[Sem título Simão Juliano: Prymeyra]</b>	
<b>[O Intrépido Marinheiro]</b>	
<b>[Amplio controle do próprio destino, apego à liberdade y repúdio a alienação]</b>	
2.3 Desenvolvimento.....	119
<b>[A redenção de Jafé: Noah Mancini]</b>	
<b>[Bença vó: SKELLTONS]</b>	
<b>Com surrealismo.....</b>	<b>128</b>
<b>[Com Liberdade.</b>	
<b>O Surrealismo (di)ante(s) (d)e Nós]</b>	
<b>3 CAPÍTULO III.....</b>	<b>134</b>
<b>[PALAVRA OFYCYAL, ABOLYDA Y DEMARCADA]</b>	
3.1 Desenvolvimento.....	134
<b>[A Lýngua]</b>	
3.2 Desenvolvimento.....	137
<b>[Ao Brasyl onde quer que ele seja Ao Brasyl o que quer que ele esteja]</b>	
<b>[Devolve: Iúna Mariá]</b>	
<b>[Pátria Amada: Noah Mancini]</b>	
<b>[Protejam o Brasyl do perigo: Breno Loeser]</b>	

<b>[O Lábaro Estrelado: Prymeyra]</b>	
<b>[Cantar y Contar de Novo - Um hyno]</b>	
<b>Agora sim!.....</b>	<b>160</b>
<b>[Arreda! Devora!: Prymeyra]</b>	
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>164</b>
<b>[DECLOSÕES: o branco, belo, bom y verdadeiro. O Mito de uma Estética Universal]</b>	
<b>[A Grande Camuflagem]</b>	
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>175</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>186</b>
<b>[APÊNDICE I: Destituição Poética]</b>	
<b>[APÊNDICE II: On a Bright Summer Tuesday]</b>	

## RESUMO (PORTUGUÊS)

A tese é composta por dois eixos principais de investigação que procuram responder às questões: qual o papel das artes visuais na construção de identidades e na representação das relações raciais no Brasil? Como entender e significar as lacunas históricas, que produziram e ainda produzem relações hierárquicas baseadas na cor da pele, por meio da arte? Como escrever sobre o passado e ancestralidade africana em uma narrativa de arte afrocêntrica?

O primeiro eixo é a tradução-Exu, elaborada pelos professores André Capilé e Guilherme Gontijo. A tradução-Exu consiste em um modo de interpretação aplicado ao longo da obra como uma leitura afrocêntrica da história da arte no Brasil. É uma tradução do colonial para o decolonial. A tese propõe uma análise de pinturas, litografias, aquarelas produzidas entre século XIX e início do século XX, criadas em sua maioria por viajantes europeus, como Jean-Baptiste Debret, Johann Rugendas e Carlos Julião, contrastando suas produções com obras contemporâneas criadas por artistas afro-brasileiros, como Clebson Francisco, Gê Viana, Tassila Custodes entre outros. É um contraponto entre uma leitura eurocêntrica/colonial do mundo com uma leitura Exu/decolonial do mundo. Exu é a divindade iorubana, com múltiplas formas ao redor do continente africano e americano, que guarda as encruzilhadas. Sua episteme simboliza encontros, transições e passagens em múltiplas possibilidades de cruzamentos, o que oferece uma oportunidade de escapar do discurso em dualismos ocidentais que repetidamente prescreve oposições, por exemplo, como masculino/feminino, civilizado/primitivo, branco/preto, como forma de compreender o mundo a nossa volta. Como diz o oríkì: “Exu matou o pássaro ontem com a pedra que atirou hoje.”

O segundo eixo é o uso da linguagem. As línguas dos diversos povos da África que foram trazidos para o Brasil se misturaram com outras diversas línguas e dialetos no território brasileiro, e os colonizadores introduziram a língua portuguesa a toda a colônia. No entanto, apesar do domínio implacável da língua portuguesa, as línguas africanas não desapareceram completamente, mantendo sua existência e influência através do próprio português. Segundo Lélia Gonzalez, o Brasil é africanizado e o “pretuguês” é a crioulização da língua, ou seja, a mistura da língua do colonizador com várias línguas de grupos dominados, com destaque para os diferentes povos africanos que compõem a população brasileira. Além disso, o processo de escrita inclui também estudar e experimentar, como postula o pesquisador Henry Louis Gates Jr., com o primo de Esu-Elegbara, o *Signifyin’ Monkey*, e sua afretórica americana. Como disse certa vez a professora Geri Augusto: “a linguagem não pode nos separar”. Esta tese é um trabalho decolonial da História da Arte Brasileira escrita por meio da poesia e da tradução.

**Palavras-chave:** história da arte; Brasil; tradução; Exu; decolonial

## ABSTRACT (ENGLISH)

This Ph.D. dissertation consists of two main points of investigation that seeks to answer the questions: what is the role of visual arts in the construction of identities and the representation of racial relations? How can I understand and signify the historical gaps, that have produced and still produce hierarchical relationships based on skin colour, through art? How can I write about the past and ancestry in an Afrocentric narrative of art?

The first point is the Èṣù-Translation, created by professors André Capilé and Guilherme Gontijo. Èṣù-Translation consists of a mode of interpretation applied throughout the work as an Afrocentered reading of the history of art in Brazil. It is a translation from colonial to decolonial. I proposed an analysis of paintings, lithography, watercolours produced in the 19th and early 20th century, created mostly by European travelers, such as Jean-Baptiste Debret, Johann Rugendas, and Carlos Julião, contrasting their work with contemporary artworks created by AfricanBrazilian artists, such as Clebson Francisco, Gê Viana, Tassila Custodes, among others. It is a counterpoint between a Eurocentric/colonial reading of the world with an Èṣù/decolonial reading of the world. As the popular oríkì says: “Èṣù killed the bird yesterday with the stone he threw today.”

Èṣù is the Yoruban deity, with their multiple forms around the African and the American continent, that guards the crossroads. Their episteme symbolizes encounters, transitions, and passages in multiple crossing possibilities, which offers an opportunity to escape the Western discourse of dualisms that repeatedly prescribes oppositions such as masculine/feminine, civilized/primitive, white/coloured, as a way to understand the world around us.

The second point is the use of language. The languages of the different peoples from Africa that were kidnapped to Brazil did not escape dismantling. In addition to destroying the main instrument of human, social and cultural communication, the colonizers imposed the Portuguese language on the entire colony. However, despite the ruthless command of the Portuguese language, the African languages did not disappear completely, maintaining their existence and influence through Portuguese itself. According to Lélia Gonzalez, Brazil is Africanized and “Pretuguês” (black Portuguese) is the creolization of the language, that is, the mixture of the colonizer's language with several languages of dominated groups, with emphasis on the different African peoples that make up the Brazilian population. “Pretuguês” is the orality that allowed the persistence of history through spoken language. It is the attempt to remove from oblivion the expressions and the manifestations of the diversity that should compose the Brazilian totality.

In addition, to write in “Pretuguês”, reclaiming the knowledge present in the oral tradition, the writing process includes also studying and experimenting with, as Gates Jr. posits, the cousin of Esu-Elegbara, the Signifyin' Monkey, and its Afro-American rhetorical strategy. As professor Geri Augusto once said: “language cannot separate us.”

The dissertation is a decolonial work of rethinking Brazilian Art History through poetry and translation.

**Keywords:** art history; Brazil; Èṣù; translation; decolonial.

[O historiador africano, nascido em Burkina Faso, Joseph Ki-Zerbo, fala sobre a importância da palavra na tradição africana: “para o africano, a palavra é pesada. Ela é fortemente ambígua, podendo fazer e desfazer, sendo capaz de acarretar malefícios. É por isso que sua articulação não se dá de modo aberto e direto. A palavra é envolvida por apologias, alusões, subentendidos e provérbios claro-escuro para as pessoas comuns, mas luminosos para aqueles que se encontram munidos das antenas da sabedoria. Na África, a palavra não é desperdiçada.” (KI-ZERBO, 2010, p.XL)

## RESUMO (PRETUGUÊS)

A tese é composta por dois eixos principais de investigação que procuram responder às questões: qual o papel das artes visuais na construção de identidades y na representação das relações raciais? Como podemos entender y significar as lacunas históricas, que produziram y ainda produzem relações hierárquicas baseadas na cor da pele, por meio da arte? Como podemos escrever sobre o passado y ancestralidade amefricana em uma narrativa de arte? O primeiro eixo é a tradução-Exu, elaborada pelos professores André Capilé y Guilherme Gontijo. A tradução-Exu consiste em um modo de interpretação aplicado ao longo da obra como uma leitura amefricana da história da arte no Brasil. É uma tradução do colonial para o decolonial. Propomos uma análise de pinturas, litografias, aquarelas produzidas entre século XIX y início do século XX, em sua maioria, criadas por viajantes europeus, como Jean-Baptiste Debret, Johann Rugendas y Carlos Julião, contrastando suas produções com obras contemporâneas criadas por artistas amefricanos, como Clebson Francisco, Gê Viana, Tassila Custodes entre outros. É um contraponto entre uma leitura eurocêntrica/colonial do mundo com uma leitura Exu/decolonial do mundo. Exu é a divindade yoruba, com múltiplas formas ao redor do continente africano y amefricano, que guarda as encruzilhadas. Sua episteme simboliza encontros, transições y passagens em múltiplas possibilidades de cruzamentos, o que oferece uma oportunidade de escapar do discurso, em dualismos ocidentais, que repetidamente prescreve, por exemplo, oposições como masculino/feminino, civilizado/primitivo, branco/preto, como forma de compreender o mundo a nossa volta. Como diz o oriki: “Exu matou o pássaro ontem com a pedra que atirou hoje.” O segundo eixo é o uso da linguagem. As línguas dos diversos povos da África que foram sequestrados para o Brasil não escaparam do desmonte. Além de destruir o principal instrumento de comunicação humana, social y cultural, os colonizadores impuseram a língua portuguesa a toda a colônia. No entanto, apesar do domínio implacável da língua portuguesa, as línguas africanas não desapareceram completamente, mantendo sua existência y influência através do próprio português. Segundo Lélia Gonzalez, o Brasil é africanizado y o “pretuguês” é a crioulização da língua, ou seja, a mistura da língua do colonizador com várias línguas de grupos dominados, com destaque para os diferentes povos africanos que compõem o população brasileira. “Pretuguês” é a oralidade que permitiu a persistência da história através da linguagem falada. É a tentativa de tirar do esquecimento as expressões y as manifestações da diversidade que deveriam compor a totalidade brasileira. Além de escrever em “pretuguês”, resgatando os saberes presentes na tradição oral, o processo de escrita inclui também estudar y experimentar, como postula o pesquisador Henry Louis Gates Jr., com o primo de Esu-Elegbara, o *Signifyin’ Monkey*, y sua afretórica amefricana do norte. Como disse certa vez a professora Geri Augusto: “a linguagem não pode nos separar”. Esta tese é um trabalho decolonial na História da Arte Brasileira escrita por meio da poesia y da tradução-Exu.

(Co)(auto)criando, para existir por completo no (fim do) mundo.

**Gazuas:** história da arte; Bacil; tradução; Exu; decolonial



“Entre as recomendações adotadas pelo Congresso, apresentei uma apoiando e dando continuidade à decisão da União dos Escritores dos Povos Africanos, em Dacar, em 1976: o ensino de uma língua africana em todas as universidades de países americanos com população negra. Assim, a longo prazo, em esforço coordenado com a ação semelhante no continente, todos os africanos poderão um dia dispensar em sua comunicação recíproca os intermediários linguísticos alienígenas.” (NASCIMENTO, 2002, p.49) (Primeira publicação em 1980).

### **UFUPISHO WA TASINIFU (KATIKA LUGHA YA KISWAHILI)\***

Tasinifu hii ina mihimili miwili mikuu ya utafiti inayotaka kujibu maswali haya: ni nini jukumu la sanaa za kuona katika ujenzi wa vitambulisho na katika uwakilishi wa mahusiano ya rangi huku Brazili? Jinsi gani ya kuelewa na kuashiria mapengo ya kihistoria, ambayo yalizalisha na bado yanaendelea kuzalisha mahusiano ya juu ya ngazi kulingana na rangi ya ngozi, kupitia sanaa? Jinsi gani ya kuandika kuhusu Afrika ya kale na asili ya watu wake katika simulizi ya sanaa ya “Afrocentric”, yaani, yenye mitizamo ya kutukuza na kulihushia Bara la Afrika dhidi ya kasumba za kikoloni?

Mhimili wa kwanza ni Tafsiri-Exu, iliyofafanuliwa na maprofesa André Capilé na Guilherme Gontijo. Tafsiri-Exu inahusiana na namna ya ukalimani inayotumika katika kazi nzima kama usomaji wa aina ya “Afrocentric” wa historia ya sanaa nchini Brazili. Ni njia ya kubadilisha tafsiri ya kikoloni kwenda dhidi ya kasumba za kikoloni. Tasinifu inapendekeza uchambuzi wa uchoraji wa aina mbalimbali uliozalishwa kati ya karne ya XIX na mwanzo wa karne ya XX, uliyoundwa zaidi na wasafiri wa Uropa kama Jean-Baptiste Debret, Johann Rugendas na Carlos Julião, wakitofautisha uzalishaji na kazi za kisasa zilizoundwa na wasanii Wabrazili wenye asili ya Afrika kama vile Clebson Francisco, Gê Viana, Tassila Custodes miongoni mwa wengine. Kuna tofauti kati ya usomaji wa ulimwengu wa “Eurocentric”/kikoloni na usomaji wa ulimwengu wa Exu/dhidi ya kasumba za kikoloni (yaani “decolonial”). Exu ni mungu wa Yoruba, mwenye aina nyingi kuzunguka bara la Afrika na Amerika, ambaye hulinda njia panda. Epistemolojia yake inaashiria kukutana, mipito na kuvuka katika nyingi uwezekano wa makutano, ambayo inatoa fursa ya kuepuka mazungumzo katika Magharibi imani mbili ambazo mara kwa mara huagiza upinzani, kwa mfano, kama mwanamume/mwanamke, wastaarabu/washenzi, weupe/mweusi, kama njia ya kuelewa ulimwengu unaotuzunguka. Kama *oriki* anasema: “Exu alimwua ndege leo kwa jiwe alilorusha jana.”

Mhimili wa pili ni matumizi ya lugha. Lugha za watu mbalimbali wa Afrika ambao walioletwa Brazili zilichanganywa na lugha nyingine mbalimbali na lahaja katika eneo la Brazili, na wakoloni walianzisha lugha ya Kireno kwa koloni nzima. Hata hivyo, licha ya kutawala bila kuchoka kwa lugha ya Kireno, lugha za Kiafrika hazikufanya hivyo kutoweka kabisa, kudumisha uwepo wao na ushawishi kupitia Wareno lugha yenyewe. Kulingana na Lélia Gonzalez, Brazili ni ya Kiafrika na “Pretuguese” ndiyo uundaji wa lugha, yaani, mchanganyiko wa lugha ya mkoloni na lugha mbalimbali za vikundi vilivyotawaliwa, na msisitizo juu ya watu tofauti wa Kiafrika wanaounda idadi ya watu wa Brazili. Aidha, mchakato wa kuandika pia ni pamoja na kusoma na kufanya majaribio, kama mtafiti Henry Louis Gates Jr. anavyodai, pamoja na binamu ya Esu-Elegbara, *Signifyin’ Monkey*. Kama Profesa Geri Augusto alivyowahi kusema, “lugha haiwezi kututenganisha”. Tasnifu hii ni kazi ya kwenda dhidi ya kasumba za kikoloni za Historia ya Sanaa ya Brazili iliyoandikwa kupitia mashairi na tafsiri.

**Maneno muhimu:** historia ya sanaa; Brazili; tafsiri; Exu; dhidi ya kasumba za kikoloni

*\*Traduzido por Aline Chaves Rabelo.*

“Como Exu, o Signifyin(g) Monkey se coloca como a figura de uma escrita oral dentro dos rituais da linguagem vernacular negra. É de narrativas mitológicas que deriva o Signifyin(g). A estratégia retórica amefricana do Signifyin(g) é uma prática retórica que não está engajada no jogo de entrega de informações. O Signifyin(g) gira em torno do jogo y da cadeia de significantes, y não de algum significado supostamente transcendente. Como demonstram os antropólogos, o Signifyin(g) Monkey costuma ser chamado de Significante, aquele que causa estragos no Significado. Um é significado pelo significante. Ele é de fato o significante y como tal uma presença que precede a significação do objeto ou emoção.” (GATES, 1988, p.58, tradi(c)ção nossa)

### **ABSTRACT (BLACK VERNACULAR)**

On a bright summer Monday/ the monkey came lion’s way/ deep down in the jungles/ between bananas and mangos/ said: “hey brother lion, you know what brings me here?/ ‘cause for sure you ‘n’ me don’t live near”

the lion backed up ‘n’ ignored the say/ “stop you sgnifyin’ or start to pray”

“hey brother lion, white write white read/ then the other is not free/ but black write black read/ then it goes back to our tree”

“comin’ drummin’/ Esu is multiplyin’/ losing a nothing/ We is signifyin’”

the lion made a hell of a roar/ poppin’ his tail like a forty-four

“hey brother lion, you know what? / weapon is word/ first second third/ word is weapon/ third first second”

said: “I ask, hey brother lion, cross uncross/ if your ass is dead who’s the boss?”

the lion got so mad he jumped up trimmin’ trees/ chopped giraffes down on their knees

“hey brother lion, end the cryin’/ ain’t no motherfucker stops our signifyin’”

“there is a bit of a fuss/ but language cannot separate us”

**(Mon)key:** art history; Brazil, signifyin’ monkey; translation; decolonial

## **BOASÉ-TINICÀ LÀ OAÏ (PURY)**

Toppeh puky/ boacé tanguah/ cambona schuteh/ dieh moun kschê/ m’ri tanguah guaschantie/  
botêté te/ boacé tanguah/ ndond, ndond tléra/ sàna

Tcham’ba, thateh, kemûm/ botêté te/ boacé tanguah/ miré miri kandú/ bipihna bipihna koasa/  
ah, dieh, pañike, sàna

Ndond mri/ ndond bipihna/

Omi boacé tanguah/ toppeh puky/ boacé tanguah/ ah tanguah/ dieh tanguah/ pañike koya  
taheantah kaxate/ pañike tanguah

Toppeh puky/ boacé tanguah/ cambona schuteh/ dieh moun kschê/ m’ri tanguah guaschantie/  
botêté te/ boacé tanguah/ ndond, ndond tléra/ sàna

Tcham’ba, thateh, kemûm/ botêté te/ boacé tanguah/ miré miri kandú/ bipihna bipihna koasa/  
ah, dieh, pañike, sàna

Ndond mri/ ndond bipihna/

Omi boacé tanguah/ toppeh puky/ boacé tanguah/ ah tanguah/ dieh tanguah/ pañike koya  
taheantah kaxate/ pañike tanguah

**Boasé-aphon:** boacé; tanguah; Brasil; pañike tanguah; “decolonial”

“Mesmo se concedendo a melhor das intenções aos estudiosos brancos, a verdade é que lhes faltam algo além da pura qualificação técnica: falo da impossibilidade que têm demonstrado em entender e aceitar as línguas africanas (*y yndýgenas*) como parte de um todo íntegro, isto é, parte de um contexto cultural muito mais amplo do que a expressão da língua” (NASCIMENTO, 2002, p.134, amarração nossa)

Preto e vermelho  
são suas cores.  
Abre os caminhos  
com elas.  
Em seus calcanhares  
as asas  
de grande pássaro.  
Vai devagar,  
depressa também.  
Nos dias pares,  
pensa nos rumores  
da festa.  
Nas noites ímpares,  
desce a lua  
das alturas.  
Preto e vermelho  
são as cores  
que movimenta  
para dar direção  
a todos os caminhos.  
(Edimilson Pereira, Exu)

(Essa tese que é) a um só tempo, tradução y não tradução, invenção y apropriação,  
(permanência y apagamento) intervenção y suplemento, tradução-Exu y autoria desbragada.  
(FLORES; CAPILÉ, p.109-110, 2022, tradi(c)ção nossa]



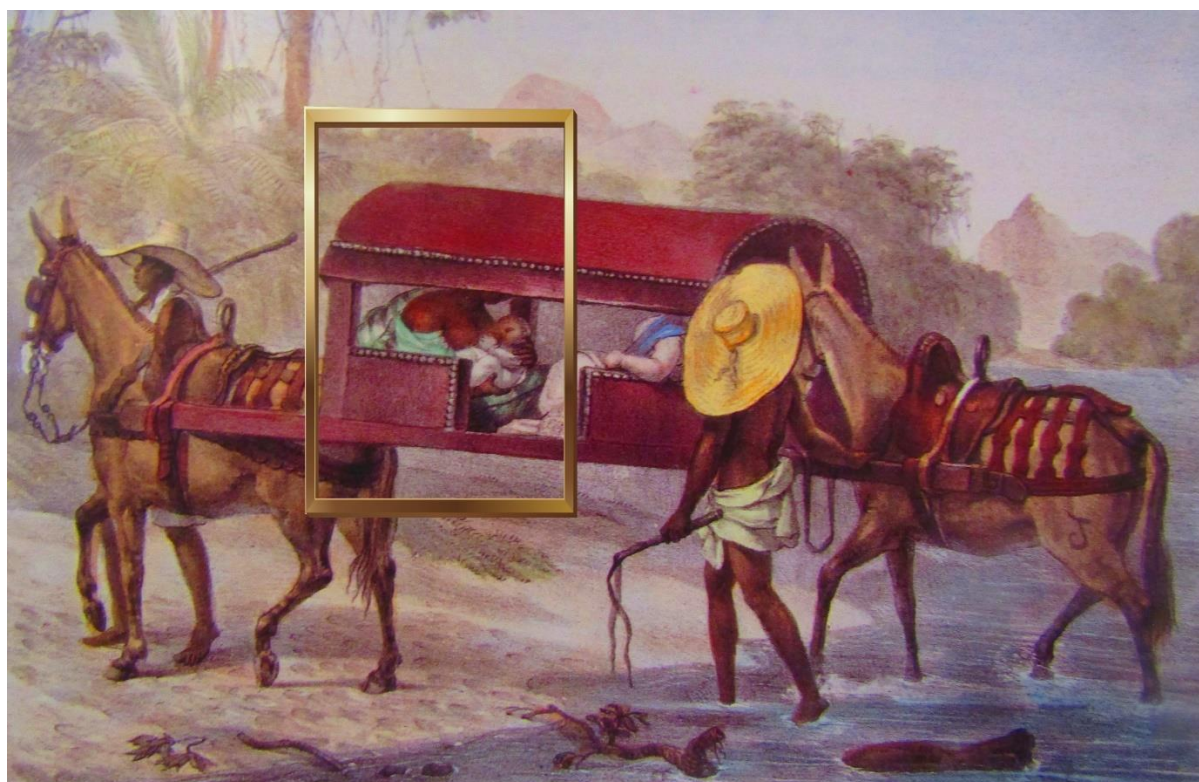
## MANUAL DE INSTRUÇÕES E RECOMENDAÇÕES

### [UMA EXPERIÊNCIA DO PASSADO BRASIL]

#### i. Como dizer algo

[Apresento breves definições, instruções y recomendações, na esperança de que tornem esta tese mais acessível. O leitor deve se sentir à vontade para visitar essas breves definições sempre que precisar.]

[A intelectual y filósofa Lélia Gonzalez defende que a linguagem é apreendida através dos primeiros estímulos dedicados a nós pelas nossas mães. Em uma alegoria para a linguagem brasileira, Lélia apresenta a leitura da figura da “mãe preta” – um dos esteriótipos dos escravizados, a “mãe preta” era imaginada como uma negra dócil, “domesticada”, corpulenta, supersticiosa, a ama-de-leite de índole fiel – como a mãe, não apenas dos seus filhos negros, mas também dos filhos *brancos* do sinhô. Logo, ela não só oferecia cuidados básicos, mas também contava histórias, ensinava a falar y apresentava um mundo para essas crianças. Por isso essa mãe da alegoria de Lélia, que ensina *sua* linguagem para *seus* filhos, ensina o pretuguês. “E quando a gente fala em função materna, a gente tá dizendo que a mãe preta, ao exercê-la, passou todos os valores que lhe diziam respeito prá criança brasileira (...). Essa criança, esse infans, é a dita cultura brasileira, cuja língua é o pretuguês.” (GONZALEZ, 1983, p.235)



*Prymeyra, Prancha 64 de Debret (destaque, a mãe preta), 2021. Fonte: arquivo pessoal*



Santídio Pereira, sem título, xilogravura, 2015. Fonte: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=880659248719526&set=pcb.457091121151539>. Acesso em 19 jul. 2021.

“Especialmente durante o período da escravidão, raramente se poderia encontrar uma criança branca que não tivesse sido criada por uma ama negra, que a amamentava, ninava-a para dormir em seus braços ou na rede, e ensinava a ela as primeiras palavras em português estropiado. Indubitavelmente a criança aprendia a falar, mais frequentemente, com a ama ou com a criada-de-quarto, do que com os próprios pais.” (VERGER apud NASCIMENTOS, 2016, p. 49)

Pretuguê?? Pretuguês *estropiado y falado* no futebol, na rua y no terreiro, será *escrito*, também, na academia.

As condições que nossos ancestrais viveram não poupavam nada. Tudo o que remetia à cultura africana devia ser destruído. Y as línguas, dos diversos povos de África sequestrados para o Brasyll, não escaparam do dismantelamento. “Além de destruir o principal instrumento de comunicação humana, social e cultural, o que já é muito grave, simultaneamente à destruição da língua africana, [os portugueses] impuseram a língua portuguesa” (NASCIMENTO, 2002, p.123). O ator, poeta, artista y professor Abdias Nascimento completa afirmando que essa violência agia diretamente no aniquilamento da história y da memória africana.

Porém, apesar do impiedoso mando da língua portuguesa, a linguagem africana não desapareceu por completo, conservando sua existência y influência através do próprio português.

Segundo Gonzalez, o Bracci é africanizado y o pretuguês nada mais é que a crioulização do idioma, ou seja, a mistura da língua do colonizador com várias línguas de grupos dominados, com destaque para os diferentes povos africanos que compõem a população brasileira. Ignorar ou negar esse fato é o que a intelectual chama de neurose da cultura braxyleira, lidando com conflitos inconscientes, perdidos em algum lugar da história. Neurose essa que ignora, ou finge não saber, que quem criou a base social y econômica do Berzil, foram as populações africanas, mestiças y indígenas, enquanto a portuguesa, que veio “colonizar y civilizar”, na verdade torturava, estuprava y assassinava. (NASCIMENTO, 2002, p.30) “O *pretuguês* tem a ver com essa oralidade que permitiu a persistência de uma história pela linguagem falada.”

(ALBORNOZ, 2020). É a tentativa de tirar do apagamento expressões y manifestações da diversidade que deveriam compor a totalidade bersileira.

Y por que ‘y’?

“A encruzilhada é um conceito importante na cosmologia africana. É uma ideia generalizada que sugere que há um ponto onde o bem y o mal, a humanidade y a divindade, os vivos y os mortos, a noite y o dia y todas as outras dualidades, opostos y situações que envolvem decisões devem se encontrar. Nesse ponto, existe um intermediário para abrir o caminho, fornecer opções a nós y ensinar sabedoria, na entrada y na saída. Esse porteiro sábio tem vários nomes, mas é conhecido em yorubá como Legba, Exu ou Elegua, dependendo do idioma y do país de prática. A encruzilhada é literalmente o lugar onde vários caminhos se cruzam y também um conceito filosófico. Assim, a ideia africana é que, no momento da decisão, o humano tem a possibilidade de tocar a divindade ou permanecer para sempre preso na mortalidade. Como um conceito y ideia filosóficos profundos, a noção de encruzilhada fica na entrada do estudo da cosmologia africana. Não se pode escapar do espaço de decisão. Tudo está decidido y, nos momentos maiores y mais pungentes da busca espiritual, o ser humano deve, por relativa ignorância de todas as possibilidades, escolher y, escolhendo, expressar uma vida existencial que dê valor y sentido à sua busca. Esta é a primeira y a última coisa que deve ser feita. Legba é a personificação do espaço que não pertence a ninguém; é um espaço dado à pessoa que melhor consegue negociar suas demandas y, como tal, é chamada de encruzilhada. Entre os yorubás, a música de Legba é a primeira y a última tocada y ele é o primeiro invocado em uma cerimônia. Como altar do espaço, podemos chegar à encruzilhada nos sentindo mal y sair da encruzilhada, depois de ter decidido, nos sentindo muito melhor. O oposto também é verdadeiro. Por causa dessa possibilidade, o africano acredita que a ideia de Legba, Exu, Elegua é que os humanos são obrigados a decidir, mas não devem tomar as decisões para serem simples; é como a vida - bastante difícil, complexa y exigente. Quem navegar na encruzilhada com sucesso, na crença africana, será recompensado com a sabedoria que está reservada a quem respeita a encruzilhada.” (ASANTE; MAZANA, 2009, p.186-187, tradi(c)ção\* nossa)



ELEGGUA, 2022. Fonte: arquivo pessoal

\* “A tradição aparece, assim, como uma curiosa modalidade de tradução em que não há transporte de uma língua a outra, mas sim um envio do corpo à letra: trata-se da conversão, por meio de um saber entre a experiência e a adivinhação, de vestígios de gestos e afetos humanos e não-humanos, dos movimentos dos corpos e sua interação com o mundo, em uma dicção que parece ser o paradigma de todo pensamento (‘para pensar longe, sou cão mestre - o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!’, diz Riobaldo).” (FLORES; GONÇALVES, 2017 p.13)



“Por ser o processo em si, a dicção de Exu – como veremos no decorrer desse trabalho – nos fascina (porque nos oferece na realidade dada a destruição dessa mesma realidade e a sua reconstrução, simultaneamente: essa dicção é para arruinar a concretude que nos conforta e, sem promessa, nos impelir à reconstrução de realidades sempre outras) e nos perturba (porque evidencia que nossas mais sólidas garantias estão à mercê de nossas próprias dúvidas e desejos ou, ainda, que somos nós, sujeitos desamparados na história, os articuladores da História).” (PEREIRA, 2016, p.55)

O antropólogo Vagner Gonçalves da Silva, em *Exu o guardião da casa do futuro*, afirma que na umbanda, religião de matriz africana praticada nas Américas, as encruzilhadas de quatro extremos é destinada a Exu y as de três a sua versão feminina, Pombagira. Nesse sentido, o garfo duplo “Y”, visto como uma encruzilhada de três pontas, além de remeter à entidade feminina Pombagira, é símbolo transnacional de encontros, transições, passagens y sexualidades dos orixás. (SILVA, 2019)

André Capilé fala sobre a alteração linguística y do desdobramento de uma origem que sempre está em movimento, “um exemplo são os inúmeros nomes utilizados para referir-se a ele, demonstrando que no mesmo nome/entidade reside a diferença/do outro” (PEREIRA, 2016, p.88): o orixá Exu na tradição bantu (Angola y Congo) é nkisi Aluvaíá, é Bombojira, é Pambojila, é Unjira, é Unjila, é Nzila, é Mavambo, é Mavile, é Jiramavambo, é Pavenã, é Mancuce, é Quitungueiro, é Caracoci, é Cariapemba... (2019). Vamos repetir: “Quer dizer, um pensar Exu, um pensar Nzila, ao fim ao cabo, mais do que pensar a divindade, é pensar aquilo que é próprio dela, que é a ideia de caminho. Mais do que propriamente Exu como divindade, y seus múltiplos dispositivos, é entender o que é o caminho, ou os caminhos.” (Informação verbal)\*

\* Informação fornecida por André Capilé no curso, da **Pós-Graduação em letras da Universidade Federal do Paraná**, Seminários em Estudos Literários II (Tradução-Exu: Aula 1), em 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RcQevwElw40>>. Acesso em 01 jul. 2021.

No livro *Signifying Monkey A Theory of African-American Literary Criticism*, o crítico literário y acadêmico Henry Louis Gates Jr. afirma que *Exu* possui uma estrutura dupla, sendo ao mesmo tempo masculino y feminino, mesmo tendo sua masculinidade visualmente marcante. Exu é dupla(o), o que oferece uma oportunidade de escapar do discurso ocidental, do dualismo que prescreve repetidamente oposições como masculino/feminino, mas também civilizado/primitivo, alto/baixo, selvagem/conhecedor, brancos/de cor. “Os dois lados de Exu ‘revelam uma integridade oculta’; em vez de fechar a unidade, por meio de oposições, eles significam a passagem de um para o outro como partes de um todo em um contexto mais amplo. Exu é o sinal dessa totalidade. (...) Uma gira onde um rosto não apenas pode, mas, de fato, é transformado no outro.” (GATES, 1988, p.30, tradução nossa)

Retornando a Lélia Gonzalez, de forma semelhante ao termo pretuguês, a intelectual cunha o termo América Ladina, que nada mais é que a América africana que troca a latinidade do “t” pela latinidade mestiça do “d”, tirando a centralidade ibérica, não só do Bracill, mas de todo continente conhecido como “América Latina”. Dessa forma, todos os brasileiros, y não apenas os racializados, são ladinoamefricanos (GONZALEZ, 1988). Quebrando a lógica binária colonial, que se constrói em oposições, como entre brancos y negros; civilizados y selvagens; “o eu” y “o outro”, Lélia entende que somos todos, não importando o quanto negue a neurose brasileira, mestiços na pele, na cultura y na língua. Assim, “A cultura ameicana é uma cultura africana com uma diferença representada pelos catalisadores das línguas y culturas inglesas, holandesas, francesas, portuguesas ou espanholas, que informaram as estruturas que cada cultura africana distinta assumiu nas Américas.” (GATES, 1988, p.04, tradução nossa).

O raciocínio de Lélia, que concebe a ideia de América Ladina, se aproxima do que o historiador camaronês Achille Mbembe chama de encontro autêntico, com reciprocidade y sem esquecimentos desmensurados, porque é através de questões que permeiam a escravidão y a colonização que nossa língua y cultura foram tramadas, “dentro de uma unidade ao mesmo tempo emblemática e problemática”. (MBEMBE, 2019, p.94) Ou seja, as heranças da colonização são transmitidas, certamente, carregadas de aspectos destruidores, mas que também portam novos recursos para representar y pensar. A criouliização de uma língua, assim, está muito mais próxima da verossimilhança y produção de novas metáforas do que da mimese y alienação (2019, p.107).

Se na linguagem crioula caminhos se cruzam dando lugar a novas possibilidades de comunicação y transição, o “y” que pretendemos utilizar na grafia dessa tese é tanto uma revisão de lacunas quanto uma aproximação, sabendo que, assim como o Braçíl, o restante do continente que habitamos é composto por grupos diversos, entre colonizadores y colonizados. Dessa forma, nós sugerimos que o pretuguês ladinoamefricano inclua o “y” em sua escrita, onde a língua não é apenas a forma de se escrever, mas sobre o que y como se escreve em relação a determinado tema. Abrindo alternativas para além do colonial, o pretuguês é também uma resposta aos nossos modelos de saber. É uma recusa ao padrão branco normativo que insiste em impor como devemos pensar, falar, escrever, produzir y viver.

A palavreira Tatiana Nascimento y seu trabalho, parecem dar continuidade aos conceitos de González no que se refere a língua y as formas de dizer, conectando o português à diversidade que o transforma, quebrando fronteiras coloniais entre Brasil y o restante da América Ladina. A poeta diz: “pra mim, a questão formal é MUITO importante. eu escrevo do jeito que escrevo PORQUE EU QUERO. não é por desatenção, nem por não saber escrever de outro jeito, ou por estar com pressa ou com preguiça.

eu sei escrever também, tb, tbn; vc, você, c; quiséramos nós, nós queríamos, a gente queria, nóiz quis; e lá se vai mais um dia, y lá se vai más un día; horizonte, Orizonte; Fazendo Uso Mais Ou Menos Convencional De Iniciais Em Maiúsculas Ou em minúsculas...

(...)

as escolhas do como dizer são tão importantes quanto aquilo que se diz (pra algumas escolas literárias, o como dizer é até mais importante do que o dito).

não preciso nem comentar o quão colonial, racista, paternalista, inferiorizante é essa mirada que lê texto de poeta negra já procurando ‘erro de português’ pra corrigir.” (NASCIMENTO, 2021)

Não é arbitrário.

Aliás, “é importante ressaltar que o objeto parcial por excelência da cultura brasileira é a bunda (esse termo provém do quimbundo que, por sua vez, e juntamente com o ambundo, provém de um tronco linguístico bantu que ‘casualmente’ se chama bunda). E dizem que significante não marca... Marca bobeira quem pensa assim. De repente bunda é língua, é linguagem, é sentido e é coisa. De repente é desbundante perceber que o discurso da consciência, o discurso do poder dominante, quer fazer a gente acreditar que a gente é tudo brasileiro, e de ascendência européia, muito civilizado, etc e tal.

(...)

A gente diz que o rei tá pelado. E o corpo do rei é preto e o rei é Escravo.” (GONZALEZ, 1983, p.238-239)]

[“Não é da minha boca



É da boca de A

Que o deu a B

Que o deu a C

Que o deu a D

Que o deu a E

Que o deu a F

Que o deu a nós

Que o nosso esteja melhor na nossa boca

Que esteve na dos Ancestrais”

(invocação mágica entre os Songhai, KI-ZERBO, 2010, p.32, tradi(c)ção nossa)

O “eu” somos nós. Nos autorizamos a falar em primeira pessoa. Não andamos só.]

A produção artística pode ser considerada uma das camadas pela qual as narrativas históricas são elaboradas e disseminadas. [Segundo o antropólogo haitiano Michel-Rolph Trouillot, o papel do historiador é revelar o passado para, assim, descobrir, ou pelo menos nos aproximar, da verdade. Porém, é também Trouillot que diz que qualquer processo narrativo histórico é, também, um pacote particular de silêncios, o resultado de um processo único. O que Trouillot chama de silêncios no processo do fazer histórico possui quatro momentos cruciais: o momento de criação do fato (o fazer das fontes); o momento de reunião dos fatos (o fazer dos arquivos); o momento de recuperação dos fatos (o fazer das narrativas); y o momento do significado retrospectivo (o fazer da história em instância final). A operação necessária para desconstruir esses silêncios vai variar de acordo com o contexto (TROUILLOT, 2015, pp.26-27). Já o filósofo Tzvetan Todorov diz, em livro publicado pela primeira vez em 1991, em francês, com o título *Les Morales de l'histoire*, que o que realmente nos instiga é a verossimilhança, o que parece real y verdadeiro. “A formulação seria que não há fatos, apenas discursos sobre fatos. Como resultado, não existe verdade sobre o mundo, existem apenas interpretações do mundo.” (TODOROV, 1995, p.88, tradução nossa)]

O Brasil, teve sua história fortemente afetada por, pelo menos, dois conceitos marcantes, o primeiro é a concepção sobre as diferentes raças humanas [y essa concepção é marcante, como apresenta o pesquisador Lourenço Cardoso, não por causa do preconceito, que se dá pela cor da pele ou pela origem. Y nem pelo marco temporal, teria o racismo começado no século XVI com o primeiro contato português com os indígenas ou no século XIX com a eugenia? Mas sim, por causa de uma sociedade racista que se atualiza com o passar dos séculos, criando novas hierarquias, substituindo os marcadores que perdem o sentido ao longo do tempo, perpetuando, assim, poder y violência através das relações raciais, (CARDOSO, 2020, p.64)] e o segundo a natureza (SADLIER, 2016).

[A primeira descrição, feita por Pero Vaz de Caminha, do território da então “Terra de Vera Cruz”, depois “Terra da Santa Cruz”, y, posteriormente, “Brasil”, já apontava um clima fresco y temperado, vasta cadeias de montanhas, caudalosos rios de água doce, abundância de camarões, papagaios de cores intensas y muitos matizes. A exemplo de relatos medievais sobre fantásticas ilhas remotas do Atlântico, essa imagem de um paraíso na Terra, narrado por Caminha, encontra ressonância com uma dessas ilhas fantásticas y paradisíacas imaginárias.

Gustavo Barroso, autor de *O Brasil na Lenda e na Cartografia Antiga*, de 1941, aponta a possibilidade de duas origens diferentes para a palavra “Brasil”, que acabaram por se confundir ao longo da história. A primeira a partir da lenda celta, em latim, “Peregrinatio Sancti

Brandani”, do século IX, que se espalhou pela europa, sobre ilhas misteriosas y fantásticas do Oceano Tenebroso ou Mar Tenebroso, em referência ao desconhecido oceano Atlântico.

A lenda conta a história de São Brandão, nascido na Irlanda em 460 d.c., y sua viagem para o Ocidente. Brandão passou por diversas ilhas paradisíacas y fabulosas, como a Ilha da Juventude onde todos permaneciam jovens, ou a Ilha Deliciosa onde havia comida y água pura em abundância. Uma dessas ilhas era, em língua celta, “Ho Brasile” ou “Hy Bre-sail”, que significa “terra feliz”, “ilha bem aventurada y prometida”. Era como uma ilha “movediça”, que se deixava ver, mas logo se escondia no horizonte obscuro.

Existem mapas que fazem referência a uma ilha chamada Brazile próxima a Irlanda, como por exemplo, um de Angelino Dalorto de 1325 y outra de Angelino Dulcerto, de 1339.

A segunda origem viria do nome do pau de madeira vermelha, o valioso y cobiçado “pau-brasil”. Segundo Barroso, a mais antiga utilização da palavra, com esse sentido, foi em 1085 com a grafia “Bersil”.



*Clebson Francisco, Independência e morte (detalhe), brim preto com costura branca, 2020. Fonte: <<https://clebson.com/obras/independenciaemorte/>>*

Lista de variações da palavra “brasil”, entre a lenda y a madeira:

Bersil, Bressil, Bressili, Brassily, Brazilien, Bresil, Brezel, Berzil, Brazile, Brezil, Brasilly, Braxilis, Brezelli, Brasill, Brazil, Brizilien, Berzi, Braxil, Brecillis, Brazili, Brazilis, Brisolis, Brisolium, Brezith, Brisiaco, Brasyll, Brisilicum, Brisilium, Brasilh, Bresilh, Brisilh, Berzi, Berzino, Verzi, Verzi, Verzin, Verizin, Verizino, Verizino, Bersilium, Brecilli, Brezil, Bezil, Brecillio, Brazilio, Bacil, Bracci, Bracie, Bracier, Bracil, Bracill, Braçil, Braçill, Bracir, Bracire, Braçir, Braçur, Brasil, Brasilly, Brasill, Brasille, Brasyll, Braxiel, Braxil, Braxili, Braxilis, Braxylli, Brazil, Braziele, Brazile, Brazill, Brazille, Brazylle, Brazir, Bresail, Bresil,

Bresilge, Bresilzi, Brezill, ho Brasyll, hy-Breassail, hy-Bresail, ho-Brasile, o’Brasil, o’Brasile, o’Bresail, Prazil, Presillg. (BARROSO, 1941, pp. 122-125)]

A arte ajudou a afirmar e reafirmar uma imagem criada para o Brasil. Grande parte da produção artística, entre o século XVI e início do XX, foi produzida por europeus e seus descendentes para um público europeu e seus descendentes, no “novo” e no velho continente. As imagens rurais e bucólicas, produzidas por holandeses no período colonial, por exemplo, assumiram uma posição icônica, e escravos africanos foram introduzidos como parte da decoração, se encaixando harmoniosamente no cenário tropical. (SADLIER, 2016, p. 105)

[Essas imagens falam de uma perspectiva que enfatiza diferenças culturais y racias criando uma distância entre as representações y os observadores. Não era raro, durante os séculos XVI y XVII, a representação de corpos negros através de corpos brancos enegrecidos (2016). Em outras palavras, utilizando modelos brancos como referência, assimilando os “corpos exóticos” na metodologia de representação europeia.

Em vermelho y entre colchetes, iremos estudar com obras de arte para além do olho treinado para ver apenas Europa y seus descendentes. O texto vermelho é uma leitura que inclui não apenas autores negros y negros, mas igualmente aqueles autores que proporcionam uma reflexão que aponta criticamente a superioridade, tida como natural, y a predominância do indivíduo branco, eurodescendente, na arte (branco) brasileira.

As imagens produzidas por artistas racializadas, no período contemporâneo, assumem uma posição icônica, y (não mais) escravizados africanos desaparecem, questionam, vivem felizes y debocham. Em *Rebeliões da Senzala*, de 1988, o historiador Clóvis Moura afirma que o período colonial y seu sistema de produção escravista era gerador de contradições. A forma de interpretar os conflitos entre africanos escravizados y os colonizadores europeus era uma delas. A fantasia de uma harmonia, onde cada indivíduo sabia y aceitava seu lugar dentro da sociedade, entendia a resistência, por parte dos negros à cultura do sinhô, não como resposta direta a subjulgação desumanizadora que a escravidão estabelecia. Assim, a suposta harmonia, ainda segundo Moura, só poderia existir na medida que as rebeliões, as lutas y os levantes eram entendidos como tendo um papel secundário y passageiro já que o choque cultural entre africanos y a civilização ocidental se ajustaria com o processo civilizatório de assimilação y conversão. Ou seja, seguindo esse raciocínio, o que gerava o conflito não era o processo da escravidão que transformava gente em objeto/animal, perpetuado pelo colonizador. O conflito era gerado pelos negros que não se adaptavam aos modos de viver na colônia. Além disso, a falsa harmonia romantizou miséria, degradação social y violência em figuras como, a já mencionada, “Mãe Preta” y o “Pai João”. “Os choques, os conflitos, as fugas e outras formas não institucionais de resistência social eram atribuídas às suas diferenças religiosas, familiares e organizacionais. O cultural substituíva, assim o social concreto e dinâmico.” (MOURA, 1988, p.11) Além de que, o fato ignorado é que os quilombos se proliferaram em todas as partes da colônia como resultado expresso do sistema escravista. Uma das formas de autolibertação das africanas y africanos escravizados era a fuga. Durante todo período da escravidão, ao invés de harmonia, o que se sucedem são ataques as fazendas, mortes de senhores-de-terra, lutas y levantes. Tendo em mente o princípio jurídico criado pelo advogado Luís Gama, já no século XIX, o escravizado, que *mata* o senhor de terra, *mata* em legítima defesa, logo não é um criminoso.

Como veremos mais adiante, com o antropólogo Michel-Rolph Trouillot, essa ficção que representa equilíbrio, conformidade, y até mesmo paz, entre colonizadores y colonizados; senhores y escravizados, é mais um exemplo de que a cosmovisão vence os fatos.]

Logo, o trabalho teórico-prático e interpretativo, empregado na tese, tem como objetivo identificar significados, através da elaboração de textos, sobre obras de arte.

[Nós, artistas amefricanes contemporâneos, estamos questionando essa narrativa imaginada. Nossas poéticas são atravessadas por vivências individuais que encontram ressonância no coletivo, por repetições simbólicas sobre o renascer do corpo negro como indivíduo completo. Nossas poéticas estão no entendimento do passado em África, para além de uma visão colonial do continente, y o presente em diáspora. Ou seja, tomando para si o direito de ser *eu*, trazendo narrativas y entendimentos de mundo invisibilizados dentro desse universal que é unicamente europeu. Entre micro y macrobiografias, como teorizado pela pesquisadora y artista Renata Felinto: “Dos ateliês periféricos dos grandes centros urbanos as cidades do interior do país, emergem representações y entendimentos visuais acerca da história dos africanos no Brasyl, mesclando registros que vão de pequenas conquistas individuais as grandes violências coletivas. A essa forma de se trabalhar a arte considerando o aspecto íntimo y pessoal das vidas dos indivíduos artistas aos de ação grupal y política, denominamos de ‘microbiografias’ y de ‘macrobiografias’, isto é, estratégias visuais para a ampliação das percepções y entendimentos do ser negro ou negra, filtradas pela sensibilidade artística de seus produtores que, após dedicarem-se aos temas que mais lhes tocam independente dos motivos que desencadeiam sentimentos y consciências, buscam pelas linguagens y expressões mais apropriadas para se dar visualidade, corpo a estas ideias, reflexões.” (SANTOS, p.153, 2016, tradi(c)ção nossa)]

Então, qual a diferença da narrativa que nós vamos nos empenhar y] a narrativa canônica e hegemônica? [A diferença é Poder.

“Para o resto de sua vida, ela lamentaria este momento quando ela percebeu diferenças nas cores humanas.

Não importava onde ela fosse, o que alguém dissesse, o que eles fizessem. Ela sabia que isso nunca importava.

Mas o que ela também veio a saber foi que alguém em algum lugar sempre veria em qualquer tipo de diferença, uma desculpa para ser perverso.

Uma forma de obter terras, terras, mais terras.

Vales onde o milho verde balançaria com o vento

Um pasto para o gado das terras altas.

Um riacho y seus ruídos ninando os belos nenês.

Minas de ouro y prata,

Óleo

Urânio

Plutônio

Qualquer número de urnas –

Roupas para cobrir peles,  
Jóias para adornar,  
Casas para abrigo, para deitar y dormir.  
Um tom mais áspero para uma voz.  
Um toque mais nítido para os controles.  
Poder, minha Criança, Poder.  
É por isso que tudo importa.  
Poder para decidir  
Quem vai viver,  
Quem vai morrer,



Onde,

Quando,

(AIDOO, 1977, p.13-16. Tradi(c)ção nossa)

Como.

”

Apontando a marginalização da matriz africana em nosso imaginário, onde “O imaginário de que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de ‘alguma coisa’. Aquilo que denominamos ‘realidade’ e ‘racionalidade’ são seus produtos” (CASTORIADIS, 1986, p.13). O trabalho irá atuar no interdito, em um jogo de palavras y imagens, proposto pelo poeta André Capilé (informação verbal)\*, entre o bloqueio y as brechas. Entre aquilo que não pode ser falado, mas que *deve* ser falado. Em um momento apagando, noutro acrescentando, perturbando a temporalidade linear, confrontando códigos, realocando expressões em uma vertigem histórica, impugnando banalidades que palestram metade claro/metade escuro.

\*Informação fornecida por André Capilé no curso, da Pós-Graduação em letras da Universidade Federal do Paraná, Seminários em Estudos Literários II (Tradução-Exu: Aula 6), em 2020. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=x\\_\\_B1vJw\\_8A](https://www.youtube.com/watch?v=x__B1vJw_8A)>. Acesso em 01 jul. 2021.

Olhe com desconfiança.]

## ii. Exemplo



Figura 1 Jean-Baptiste Debret, Prancha 70, Escravas negras de diferentes nações, aquarela, 1834. Fonte: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil

O livro do retratista francês, Jean-Baptiste Debret, membro da Missão Cultural Francesa, que chegou ao Brasil em 1816, intitulado *Viagem Pitoresca e História ao Brasil*, publicado pela primeira vez em 1834, inclui uma classificação [que se pretendia científica] usada pelo governo português para mapear quão civilizada era a população que habitava o Brasil. Ao observar a prancha número 70, *Escravas negras de diferentes nações*, podemos notar dezesseis “tipos” diferentes de mulheres escravas [escravizadas.]. Debret descreve a número 3 como uma “cabra”, o que significa uma raça mestiça de “preto” com “mulato”. Já a mulher número 4 está vestida para levar o filho do patrão para ser batizado. Na prancha de número 109 (figura 2),

*Transporte de uma criança branca para ser batizada na igreja, o retratista dá mais detalhes sobre o batismo:*

O antigo hábito de chamar matronas para a operação do parto conservar-se-á ainda muito tempo nas duas classes inferiores da população brasileira; com efeito, por ocasião da nossa chegada, contava-se apenas um pequeno número de famílias distintas no Rio que se valiam do parteiro e ainda assim por ostentação ou em casos difíceis. É, pois, em virtude dessa confiança, que o filho de um branco é entregue aos cuidados de uma parteira mulata ou preta, para ser levado à pia-batismal.

(...)

Quando a família é mais opulenta vê-se a matrona grotescamente enfeitada com as cores mais disparatadas, erichada de adornos de mau gosto e sobrecarregada não somente com as jóias que possui, mais ainda com muitas outras emprestadas por amigas. Quem não se riria ao aspecto desse ridículo colosso negro, inchado de vaidade, que a cadeirinha mal pode conter gemendo sob o seu peso, e que provoca o suor dos carregadores exaustos? (DEBRET, 2015, p.469)

[{suddenly three souls at a crossroads/ talking to debret about an old thing he wrote/ words ‘n’ thoughts/ objects ‘n’ whatnots/ not about sayin’ ‘n’ lyin’/ but rather tryin’ signifyin’/ there are dogs that bite/ they also chat and write/ mouth head/ cross uncross/ if the lion is dead/ who’s the boss/ pa pa la bas/ doubleness they are/ monkey jumpin’ in the daylight/ rhymin’ ‘n’ bluffin’ by the sky bright/ our ancestors once said/ calabashes and laughs/ as soon as they stopped the bled/ will soon become paths/ if you givin’ me crumbs/ I usin’ your hands to play me drums/ myself keep undyin’/ no motherfucker will stop me signifyin’} (PRIMEIRA; VERMELHO; PURI, 2021, p.217)]



*Primeira, Akua – lembra que nos foi tirado tudo, até mesmo o nome, montagem digital, 2021. Fonte: arquivo pessoal.*

## Criando originais, produzindo sentidos

Essas mulheres só podem ser entendidas entre os limites de sua relação com o colonizador/sinhô branco?

Achille Mbembe, em seu livro *Sair da Grande Noite*, questiona sobre o caminho que devemos percorrer para nos livrar da dominação colonial. Ele se pergunta como devolver a vida, numa retomada da posse de si, a um bloco de aparência estática, paralisado y desmantelado? Ele se pergunta, “para onde vamos?”

A criatura poética Vermelho Preto Rosa, elabora um trabalho que pensa CORpo, existência, (co)criações, de uma vida racializada que narra sua própria história. Articulando a sua poesia y o encantar “que enfeitiça, inebria e cria outros sentidos para o mundo”, de Luiz Antônio Simas y Luiz Rufino, o CORpo de Vermelho passa a habitar o mundo como uma possibilidade de um outro futuro, observando o passado y o presente com os olhos y boca de quem desata as amarras coloniais com fábulações de uma realidade encantada. Vê y fala sobre “aquilo que chegou antes, mesmo quando veio depois.” (VERMELHO, 2020)

Por exemplo, as narrativas são, necessariamente, traçadas de maneira que a vida jamais pode ser. Assim, elas a distorcem independente se as evidências, as quais estão baseadas, serem, ou não, comprováveis. (TROUILLOT, 2015) O período histórico colonial teve sua forma de narrar y de controlar o saber, porém passagens que resistiam aos seus fundamentos, em outras palavras, que vinham atreladas a outras narrativas de vida, sempre existiram no curso histórico da colonização. Elas reposicionam o sentido da dominação, sem, necessariamente, superar sua influência. Podemos interpretar “a mulher número 4” como um exemplo disso. Ela está vestida, como Debret nos informa, para levar o filho do patrão, ou do sinhô, para ser batizado, o que nos remete ao papel desempenhado pela mulher negra escravizada entendido por Lélia Gonzalez, apresentado logo acima no início do manual. Quais são os valores que essa mulher carrega consigo?

A escritora amefricana Toni Morrison, faz uma reflexão sobre a (des)humanidade imaginada para indivíduos racializados por colonizadores no continente chamado por eles de americano: “Ninguém realmente pensava que os negros eram inferiores. Eles apenas esperavam que se comportassem dessa maneira.” (MORRISON, 1975, p.07, tradi(c)ção nossa) Ouvindo repetidamente estereótipos raciais acabariam por se tornarem um. “(...) eles nunca, nunca pensaram que nós éramos desumanos. Você não entrega seus filhos aos cuidados de pessoas que você acredita serem desumanas, pois seus filhos são toda a imortalidade que você pode esperar. Seus filhos são a razão de você trabalhar, conspirar ou roubar (...).” (1975, p.07, tradi(c)ção nossa)

A figura da “mãe preta”, interpretada por Gonzalez, é como uma pequena quebra da lógica colonial, no sentido de que sua presença seria “esquecível”, ou “inconcebível”, dentro da gama de alternativas possíveis, porque ela desafia os termos do imaginário simbólico hegemônico da colônia, mas, ainda assim, seria “transmissível” através de seus cuidados y ensinamentos. Dessa forma, nossos olhos atentos y conhecedores vêm em volta do pescoço da “Mulher número 4” um colar de miçangas brancas y vermelhas, que nos diz que ela pode ser filha do orixá Xangô. Entre os yorubas, habitantes da África Ocidental y um dos povos que desembarcaram no Braxiel como escravizados, as contas são um artefato importante na relação entre uma pessoa y um orixá.

As miçangas são uma parte fundamental da cultura material em toda a África y, simultaneamente, servem a funções sagradas, seculares, sociais y estéticas. Na África Ocidental, que inclui países como Nigéria, Benin, Togo y Gana, em particular, as contas

adornam o cabelo y o corpo na forma de brincos, colares, braceletes de pulso y tornozelo, cintos y faixas. As contas também adornam as roupas do dia a dia y cerimoniais, bem como esculturas, amuletos, fétiches y outros objetos rituais. As miçangas expressam um estilo pessoal, mas também transmitem posição social, riqueza, idade, estado civil, filiação cultural y espiritual. Por exemplo, no Benin, uma pulseira de punho de contas com um padrão de diamante identificaria a usuária como uma mulher casada. O uso pessoal de contas começa na infância, quando a mãe coloca um colar na criança para afugentar maus espíritos. (ASANTE; MAZAMA, 2009, p.116)

Podemos estender nosso encantamento sobre essa personagem, que foi despertado pelo signo das miçangas. Logo, se nascida em Gana em uma quarta-feira, que também é dia de Xangô, ela não seria filha do orixá, já que pertenceria a um povo diferente, mas seu nome poderia ser Akua, que significa, literalmente, nascida no dia de quarta-feira, y simbolicamente, aquela que possui um coração de ouro, sólido como uma rocha.

Mas que sentido tem essa mescla? Nigéria y Gana? Romantizando África? Inventando uma África que não existe y nunca existiu? Forçando diálogos?

Ora, mas y qual foi a África possível depois de nove ou sete voltas ao redor da árvore do esquecimento? Renata Felinto, em um evento promovido pelo Itaú Cultural chamado *Diálogos Ausentes*, de 2016, afirma, ao discutir sua produção visual com fotografias de pessoas negras: “eu estou tentando pensar em uma maneira de existir novamente, né? De recriar a partir de um não referencial, né? Outro dia em uma palestra uma pessoa falou, ‘Ah mais que África é essa? Que África imaginada, romantizada.’ Y eu pensei ‘Mas que África, querida, você quer que nós falemos? Sobre qual África? Qual África nos foi apresentada? Né? Nenhuma.’” (FELINTO, 2016)

O critério final aqui é intersubjetivo, ou seja, relação entre semelhantes, y não mais referencial, entre a que é mais ou menos humana. Y a interpretação mais “verdadeira” é aquela que obtém a adesão mais forte entre nossos leitores (TODOROV, p.122-123).

Retornando a Akua, em África, o ato de nomear é levado a sério, porque está vivo no imaginário comum que o nome que uma pessoa carrega pode fazê-la ou estragá-la (ASANTE; MAZAMA, 2009, p.439). Em yoruba *oruko lonro ni*, em português *nomes afetam nosso comportamento*.

Akua, apesar de estar catalogada como um bicho, ainda possui humanidade. Em uma passagem do estado objeto para o estado de sujeito, Akua passa a ter nome y a forma de um corpo vivo y verossímil. Como olhos y boca, ela ensina.

O que lembra o poema de uma xará, Akua Lezli Hope, que diz:

“SOBREVIVÊNCIA É SUA PRÓPRIA VINGANÇA

y quando o ar você respira como manjar

inteiro, sereno, início de segundo passo

de luz estilhaçada, tons murmurados através de

lágrimas, hinos particulares cantados até os trens

pare, chegadas não são sua glória

esta estrada logo estreita antes de seus passos

você inventou números maiores do que aquelas

quatro vintenas de sonhos de rejeitados, portanto, os guarde.

dedos artríticos, pesarosos, outrora vibrantes



línguas boquiabertas, mudas, outrora enroladas em cobra  
louca louca você gosta de muitos sonhos  
filhas, filhos, por isso mesmo minuto  
confirmações, apenas uma batida de relógio trêmula  
nem mesmo revolução, apenas o lado da vida  
piscadela sorridente, é uma prova, é o suficiente.  
para cantar. Para gritar, para ficar bem. (HOPE LEZLI, 1980, tradi(c)ção nossa)]



Figura 2 Jean-Baptiste Debret, Prancha 109 Transporte de uma criança branca para ser batizada na igreja, aquarela, 1834. Fonte: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil

[Mãe. Alimenta. Ensina. Protege.]

De volta a prancha 70, na escravizada número 10, Debret escreve “mina”, que é a nação africana de origem da mulher, e alguns fatos sobre ela e seu dono: “primeira escrava de um negociante europeu (favorita sujeita a chicotadas)”. A número 12 é mulata, filha de branco com negra, e junto com sua descrição vemos a expressão “teúda e manteúda” que significa, popularmente, amante, mas que pode ser entendida, com conotação pejorativa, como sinônimo de prostituição. (DEBRET, 2015, p.239)

### iii. Como escrever algo

[Lélia Gonzalez, ao pensar sobre onde se encontra socialmente os negros braxyleiros, afirma que estamos na lata do lixo. Fomos “domesticados” pela lógica da dominação. Quando estamos presentes, estamos em terceira pessoa y infantilizados, em outras palavras, como crianças não podemos falar por nós mesmos y existe sempre um “adulto” que sabe melhor. Mas Gonzalez rebate com firmeza y ironia, y faço de suas palavras nossas, “... neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa” (GONZALEZ, 1983, p.225)]



Contar histórias é uma forma de dar sentido à realidade. Nessa realidade há significados da comunidade civilizada, mas também a que está em processo de civilização.

Diante de uma obra de arte, cada pessoa que a interpreta, faz perguntas diferentes. Um intérprete eloquente apresenta conteúdos que, de fato, estão presentes na obra, independente se o artista os aplicou ou não de modo intencional. De tal forma, a incerteza sobre o significado dos signos que compõem uma análise pode ser um bom ponto de partida, ou seja, um bom motivador para compor uma análise relevante [ou melhor, verossímil].

Contando e recontando histórias, precisamos pontuar algumas questões. Primeiro que a disciplina e a compreensão de arte e de história da arte, da maneira como estudamos dentro da academia, são entendimentos de matriz européia.

[“Pode-se dizer que o ofício, ou a atividade tradicional, esculpe o homem. Toda a diferença entre a educação moderna e a tradição oral encontra-se aí. Aquilo que se aprende na escola ocidental, por mais útil que seja, nem sempre é *vivido*, enquanto o conhecimento herdado da tradição oral encarna-se na totalidade do ser. Os instrumentos ou as ferramentas de um ofício materializam as Palavras; o contato do aprendiz com o ofício o obriga a viver a palavra a cada gesto.” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p.189). A oralidade é religião, arte, história, ciência, divertimento. Ela não está baseada apenas na repetição de relatos passados, ela é criação y possibilita, na totalidade de seu conteúdo, novas comunicações y linguagens. A tradição oral africana, interpretada aqui, é aquela que passa pela teoria y pela prática y, logo, ela é *geradora y formadora de um exemplo específico de indivíduos.*]

Segundo o historiador italiano Giulio Carlo Argan, articulando o pensamento filosófico da arte e a historicidade de sua análise no contexto civilizatório formador de culturas, costumes sociais e juízo de valores poéticos/estéticos, afirma que a história é parte da ciência européia.

Sem sombra de dúvida, a nossa é uma civilização que proporcionou certa ordem e uma finalidade à ação humana; e a história dos historiadores, a história verbalizada ou escrita, é a maneira pela qual ela procurou dar-se conta da razão dessa ordem e conservá-la. A história é, incontestavelmente, uma ciência européia, o que não a obriga a tratar apenas dos fatos que aconteceram na sua esfera espaço-temporal, mas faz com que quando leva o olhar para além desta, considere segundo o princípio de sua coerência própria os fatos que dependem de princípios de coerência diferentes ou que não possuem coerência alguma. (ARGAN, 1992, p.18)

Portanto, os métodos, utilizados para proporcionar ordem e uma ligação lógica entre um conjunto de fatos, são parte de uma perspectiva, complexa e específica, europeia que observa e interpreta o mundo de uma determinada maneira, para que o mesmo tenha fundamento para essa mesma perspectiva. Isso posto, existe uma diferença entre o discurso escrito [... ou falado.] e o fato ocorrido.

[Michel-Rolph Trouillot ao narrar sobre o que ele mesmo chama de a história impensável da Rebelião no Haiti de 1791, afirma que a cosmovisão vence os fatos. Y o que isso significa?

No contexto haitiano, usado pelo historiador para elaborar seu argumento, uma revolução realizada y idealizada por escravizados, a maior testemunhada nas Américas, entrava em conflito direto com a visão de mundo europeia y sua relação com “o outro” negro. Ela estava vendo o desenrolar de uma insurreição onde o “objeto negro” lutava, com autonomia, não apenas pela liberdade, mas pela autoafirmação do sentido da liberdade. Como uma revolução como aquela, chegou a ser bem sucedida sem ter algum europeu por trás de sua elaboração y ação?

Quando a notícia do levante, em 1791, chegou até a França, a colonizadora do Haiti, o sentimento foi de descrença. Era tudo muito improvável. A tal notícia só podia ser falsa. (TROUILLOT, 1995)

O que nos lembra Grada Kilomba em sua certa colocação sobre quando a branquitude enfrenta sua história violenta, excludente y cruel: “o sujeito branco comumente argumenta ‘não saber...’, ‘não entender...’, ‘não se lembrar...’, ‘não acreditar...’ ou ‘*não estar convencido...*’” (KILOMBA, 2019, p.42, grifo nosso).

A Revolução do Haiti é pouco falada y seu êxito ignorado y massacrado. Uma revolução como aquela só pode ser se for francesa, y, no “novo” mundo só se for executada por colonos brancos.]

O segundo ponto é que uma história foi construída e disseminada empregando a arte e outras produções visuais. Porém, apesar de sua autonomia frente a outras disciplinas, a arte e as narrativas geradas a partir dela, não são um acontecimento abstrato afastado da vida da sociedade da qual elas se estabelecem. Conseqüentemente, elas não possuem imunidades contra as coerências da sociedade. Como qualquer outra manifestação social elas carregam em seu interior vínculos históricos entre grupos sociais.

[“A escravidão foi uma marca punjante afetando não apenas aqueles que cruzavam o atlântico. Excessivas imposições exteriores e alienantes domesticaram (o africano) a tal ponto que mesmo quando ele vivia longe da costa, onde se dava o aprisionamento de escravos e da área de influência do comandante branco, ele guardava num canto qualquer de sua alma a marca aniquiladora da escravidão.” (HAMA; KI-ZERBO, 2010, p.28)

A situação de escravidão y o fênótipo passam a ser sinônimos y indicadores de inferioridade que seguem marcando a existência dos descendentes de africanos no Braxylli. Estereótipos raciais y, conseqüentemente, diferenciações hierárquicas entre grupos humanos foram consolidadas corrompendo os próprios conceitos da historiografia. Y quais seriam esses conceitos? Para citar alguns: objetividade, confiabilidade das fontes y marco ideológico da corrente histórica analisada. Y isso causou, y ainda causa, problemas no estudo do passado africano y de sua diáspora (M’BOW, 2010, p.XXII). Em outras palavras, um dos efeitos da consolidação das diferenciações hierárquicas entre grupos humanos, foi a incapacidade de interpretar os africanos, y qualquer outro grupo de cor, como capazes de serem criadores independentes de culturas que se desenvolveram sem a tutela ou o controle da Europa. Operando nessa lógica, o africano conhecedor de sua sociedade y produtor de conhecimento através de linguagens múltiplas, em paralelo com a civilização do continente europeu, inexistente.]

Assim, quem são representados na Arte Brasileira?

[Ou melhor arte *branco/brancóide*\*-brasileira. Como indica a pesquisadora y curadora Lorraine Pinheiro Mendes, marcar a origem da produção como branca é uma prática que, não só, aponta, mas também, questiona o mito do universal branco-europeu. (MENDES, 2021)

\*O sufixo “-óide” significa forma, aparência, semelhança. Aqui também tem o sentido daquele que quer ser “branco”.

O pesquisador y professor Lourenço Cardoso complexifica a oposição binária da teoria racial brasileira y como o universal apaga também outras identidades que habitam o Braçir. “Os estudiosos estão focados nessa perspectiva deixando de pensar em outras possibilidades de identidades sociais que não dizem respeito, necessariamente, a dualidade. Para ilustrar, a imigração japonesa, chinesa, sírio, libanesa. O indígena foi a primeira identidade invisibilizada por essa racionalidade, ou como preferir definir, como modo de pensar de razão racial dual. Os nativos que sobreviveram ao extermínio foram ‘escanteados’.” (CARDOSO, 2020, p.67) Y os negros são uma essência racial imaginária, ilusoriamente inferior, utilizada para caracterizar todos os sujeitos oriundos do continente africano com determinada pigmentação de pele, mas se meu ponto de partida não é embranquecido, posso enxergar de outras formas, entre pequenos y enfáticos signos que quebram a lógica colonial.]

Esta tese não é um exercício de resgate [o problema não é apenas quantidade, mas um imaginário de poder y de cultura]. Ou seja, o objetivo não é buscar pela história da arte obras e artistas para serem encaixados ao cânone, [não se trata de um movimento de correção ao “esquecimento” de outros autores.], em um recorte específico, [até porque, pensando classificações y movimentos dentro do que chamamos arte bacileira, qual o conceito que define o que é a arte afro-brasyleira? Y esse conceito descreve o objeto de arte ou o sujeito que o produz?

Essa pergunta possui várias nuances y dispara numerosas perguntas, já que se aceitamos que a arte “afro” diz respeito, sim, ao objeto de arte, qualquer um, independente de sua cor da pele, ao trabalhar em sua arte temáticas y formas de linguagem estética próprias de África, ou ligadas a uma cosmovisão de matriz africana y, por conseguinte, suas especificidades desenvolvidas em diáspora, no Braxil, teria sua arte classificada como afro-braçilleira.

Por outro lado, se a arte “afro-brasileira” diz respeito ao sujeito que a produz, ela seria, portanto, uma parte da arte brasileira, que consideraria todas as várias origens que constituem a, pressuposta, totalidade braxyleira. Assim, com as migrações, compulsórias ou não, que o Braxilis recebeu ao longo de sua existência, por que não existe, da mesma forma, uma arte chamada “lusso-bressileira”, “italo-breassileira” ou “germano-prazileira”? Y, em referência ao continente, “euro-brasileira”?

Além do mais, enquanto existe uma arte “negra”, a arte “branca” é aquela sem adjetivos pátrios compostos, ou biologizantes. Já que “[...] o branco é, a vários respeitos, uma fantasia da imaginação europeia que o Ocidente se esforçou por naturalizar e universalizar.” (MBEMBE, 2014, p.84). O “afro” y o “negro” são barreiras que impedem o acesso a essa invensão universal. Como diz bell hooks, “Estar na margem é fazer parte do todo, mas fora do corpo principal.” (hooks, 2019, p.23). Desse modo, percebemos que esses adjetivos pouco tem a ver com a arte em si, eles se aproximam muito mais das hierarquias y das estruturas de poder. Ao acrescentar “negro” antes do nome de um artista, ou “afro” ao classificar sua obra, a ligação dele com a sociedade é abruptamente suspensa, pois estamos sendo lembrados de que essa sociedade é pensada como *branca* (KILOMBA, 2019, p.157), quem foge essa “norma” deve ser identificado.

Por exemplo, a vanguarda afro tem qual sentido em relação a uma vanguarda? O moderno branco que se utiliza do “afro” é inovador, mas o moderno que é africanodescendente seria

sub-categorizado como “afro-moderno”. “Afro” é como uma categoria que alimenta a “verdadeira” criação que é branca, uma fonte que não precisa ser citada.

Nas palavras do pesquisador Anthony Rodrigues: “A *arte negra* aparece como aquela que funde o objeto do sujeito, o/a artista da obra. ‘Negra’, aqui, vai além de um termo que particulariza o universal (a ‘arte’ ou a arte “branca”). [...] O ‘negra’ aparece como predicado, aquilo que informa sobre o sujeito – que o completa.” (RODRIGUES, 2020). Então, somos mesmo afrobrasilenses? Somos africanosbrasilenses? Somos brasileiroafricanos? A ordem importa? Ou somos africanos? Ou outra imagem completamente diferente?]

Essa tese irá analisar, através da linguagem de objetos artísticos as presenças outras na arte brasileira, apoiada em arquivos, bibliografia e métodos de pesquisa marcados, justificados, objetificados e objetivados.

[As dinâmicas aplicadas por negros para manutenção de suas vidas, após o sequestro em África, acabaram por ter uma grande influência, afrocentrada, no desenvolvimento da cultura de todo o continente africano. O Brasil, por exemplo, tem o domínio de africanos yorubás, bantu y ewe-fon (1988, p.76), que não apenas resistiram, mas criaram y recriaram formas de continuar existindo. Lélia Gonzalez entende que é necessário lidar com a perda de identidade, ocorrida durante o período escravocrata, sem desviarmos nossos olhos para outro lugar, seja esse outro lugar Europa ou mesmo África. “Assumindo nossa *Africanidade*, podemos ultrapassar uma visão idealizada, imaginária ou mitificada da África e, ao mesmo tempo, voltar o nosso olhar para a realidade em que vivem *todos os africanos* do continente.” (1988, p.78, grifo da autora)

Gonzalez acredita que um dos passos, para superar o passado cativo, é nos libertarmos de uma linguagem racista. Todo o uso que fazemos da linguagem deve ser para nos auxiliar no entendimento de nossa realidade. Ela propõe que devemos nos definir como “africanos” como uma designação para todos nós, do sul ao norte do continente. Uma definição que não se limita às fronteiras territoriais, linguísticas y culturais impostas às colônias, y que percebe, o conjunto América, de outras formas, reconhecendo nossas experiências na América y nossos complexos vínculos com África. Caracterizar a nossa africanidade é, segundo Gonzalez, “reconhecer um gigantesco trabalho de dinâmica cultural que não nos leva para outro lado do Atlântico, mas que nos traz de lá e nos transforma no que somos hoje: *africanos*.” (1988, p.79, grifo da autora) Optaremos por utilizar a expressão “africanos” para dizer o que somos. Assim, quais as circunstâncias que impedem o acesso (completo, sem adjetivos pátrios coloridos) africano à área de conhecimento da arte, como artistas, críticos, historiadores da arte, etc., ou seja, profissionais, qualificados y ativos no desenvolvimento do pensamento da arte?

Veja bem que estamos falando de africanos, autodefinidos, que entendem a vivência da raça como o sequestro de África para as Américas como parte fundamental de nosso dia-a-dia (NJERI; RIBEIRO, 2019). O que é diferente de acadêmicos, professores, autores y/ou pesquisadores, especializados em temas referentes à África y à influência africana na cultura brasileira, onde quase nunca essa influência é atravessada pela experiência empírica de ser um indivíduo de cor no Brasil.

Retomando a compreensão do colonial, que afeta a língua, os atos y a consciência dos personagens envolvidos nessa história que constrói acontecimentos (MBEMBE, 2014, p.21), é tempo de modificar o discurso em uma bifurcação “Y”. “(...) um grande momento de desligação e de bifurcação das linguagens. A partir deste ponto não há mais nem orador nem mediador únicos. Não há mais mestre sem contramestre. Não há mais univocidade. Todos



podem se exprimir em suas próprias línguas. Como os nós foram desatados, a partir de agora há apenas um imenso feixe de cordas. No espírito daqueles que se livraram delas, descolonizar jamais quis dizer passar novamente, num tempo diferente, pelas imagens da Coisa ou de seus substitutos. O desenlace sempre teve como objetivo fechar os parênteses de um mundo composto por duas categorias de pessoas: de um lado, os sujeitos que agem, do outro os objetos sobre os quais se intervém” (MBEMBE, 2019, p.18). “O campo está em uma encruzilhada” (MENDES, 2021, p.180), em uma experiência de emergência y insurreição, falada antes como objetos em português y agora como sujeitos em pretuguês.

Em contraste com a pseudo neutralidade y ausência de adjetivos coloridos para uns, o texto aqui dá voz a amefricanes que escrevem y interpretam a experiência simbólica que a cor da pele carrega no Braxylli, em primeira pessoa do plural, não falando *sobre*, mas falando *com*. Ou seja, ao invés de ser uma fala entre sujeito y objeto, nós falamos de sujeito a sujeito. Uma *outra* experiência de vida a partir da cor.

Consequentemente, não há como não analisar a estrutura que cria a exclusão de determinados grupos a determinados espaços, observando as obras para além do olho habituado a ver, como válido, apenas as compreensões y os símbolos presentes nas artes pela ótica da “neutralidade” da Europa y seus descendentes. Atribuindo significado onde antes não havia nenhum, substituindo um discurso externo, que, hipocritamente, nos convence que serve para todos, por um discurso próprio, que encontra ressonância concreta em África y sua diáspora. Criando diálogos que vão do passado ao presente, numa análise onde nos perguntamos: quem y o que estão sendo representados y como estão sendo representados, quem está produzindo as obras y por que eles estão produzindo essas obras. Vamos discutir como as representações, interpretações, narrativas y estereótipos sobre a população amefricana foram formulados y difundidos, a fim de controlar, y, dessa forma, alienar grupos marginalizados. Y onde seus efeitos permanecem até nosso presente.

A análise que propomos das obras presentes na história da arte (branco-)braçileira, então, não vai desculpar um passado traumático, mas estimular outra prática para o futuro.

“‘Não se pode pentear uma pessoa quando ela está ausente’, diz o adágio” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p.175).]

#### **iv. O diálogo que se estabelece**

**[Como a gira se estabelece - Admirando o brilho do dia da porta de casa, diz o adágio]**

[Toni Morrison, em uma palestra de 1975, intitulada *A Humanist View*, fala sobre o diálogo que deve existir na literatura y na arte. Exemplificando, quando a autora se deparava com um livro de um autor russo, não existia nela uma expectativa de que aquele autor devesse sanar dúvidas y explicar suas criações para ela, que não faz parte do contexto temporal y espacial do autor. Ele escreve para russos, ele está conversando com outros russos sobre assuntos que podem ser bastante específicos y contextuais. Porém, quando a obra chega até ela, seus atributos transcendem as barreiras do tempo y espaço, a ensinando y educando sobre um contexto diverso ao seu.

Porém, no momento em que a autora se deparava com o trabalho de certos escritores negros, ela percebia uma diferença determinante. Quando escritores negros, do norte como ela, escreviam, não escreviam para outros negros como ela. Estavam tentando o diálogo com alguns

brancos, explicando alguma coisa para eles. Explicando que não somos mais escravizados, talvez.

Sem deslegitimar a realidade da necessidade de um texto assim, nós queremos escrever onde a justificativa seja dispensável. Um texto livre para estar entre pequenas narrativas, desencadeando sentimentos y consciências que através da linguagem dão corpo a ideias y reflexões que falam com negras y negros em uma expansão do diálogo, criando outros laços y analogias. Y em um segundo momento pode ensinar y educar alguns não-negros que pertencem a um contexto diverso ao nosso.]

Diálogo é contato e discussão entre duas partes, para estabelecer um acordo, chegar a um entendimento sobre algo, etc. A conversa do trabalho será também sobre as dinâmicas da sociedade.

O que pode mudar as coisas? O discurso, uma exposição metódica sobre determinado assunto.

O que pode manter as coisas da forma como elas se encontram? O discurso, um conjunto de ideias organizadas pela linguagem.

[Isso significa que a branquitude não pode permanecer não mencionada, não nomeada, porque ela, se passando por neutra, é na verdade a personagem principal quando o tema é relações raciais. Y branquitude não é fenótipo ou descendência, branquitude é um comprometimento político com a manutenção y permanência de uma supremacia branca. Branquitude não é sobre cor, é sobre dinâmicas de poder. A exclusão de não-brancos do status de pessoa foi, é, y se continuarmos como estamos, será a *norma*. Racismo não é exceção. Racismo é regra. O que é dado na aparência da sociedade ocidental como a regra de tratamento humano igualitário y contra discriminação, especificamente pela cor da pele, quando aplicado, é a verdadeira *excessão*. (MILLS, 2014)]

## v. O Recorte

### [No tempo que permeia a tese – tradução-Exu y uma leitura afrocentrada]

[“Èlègbára Ògò: literalmente, Possuidor de centenas de porretes na nuca, já que os porretes são usados por Exu na defesa contra inimigos que atacam pelas costas. Refere-se ao fato de Exu possuir duas faces, podendo enxergar na frente e atrás: qualquer que seja a sua posição, ele tem domínio de tudo. Os porretes mencionados são recursos de defesa, atuando como se fossem braços. Defender-se de inimigos que atacam pelas costas tem duplo sentido: a defesa contra o que não se vê porque ocorre atrás de nós e a defesa contra atos e fatos do passado, pois Exu, como todos os demais orixás, pode agir sobre eventos passados.” (SÀLÁMI; RIBEIRO, 2011, p.142, grifo do autor)

\*É preciso olhar para o passado y para o presente ao mesmo tempo.]



Figura 3 Johann Moritz Rugendas, *Negros Novos*, litografia, 1835. Fonte: *Viagem Pitoresca através do Brasil*

O tema do trabalho está instituído na área das artes, explorando uma reflexão sobre estruturas que geraram uma narrativa da história da arte brasileira. Portanto, entre o século XVIII e o século XIX [Y o século XXI], destacando a produção de arte e seu discurso histórico, que inclui símbolos nacionais, o aspecto que consiste a relevância das obras escolhidas para serem analisadas pela pesquisa, se encontra na continuidade entre passado e presente, uma vez que, segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben, todo objeto transporta crenças e noções que ele, de alguma maneira, encontrou, em sua forma, um modelo de manifestação (AGAMBEN, 2012). Como por exemplo, na litografia *Negros Novos*, (figura 3), de 1835, do pintor alemão Johann Moritz Rugendas. A vigia do personagem branco, a clausura dentro do imaginário escravocrata colonial. Nas palavras de Rugendas:

Em primeiro lugar, a cor dos negros apresenta-se, de início, como um traço característico digno de destaque na imagem do país; (...) Entretanto, se alguém julgar que em semelhante viagem dois cadernos de figuras de pretos são demais, queira considerar que o único lugar da terra em que é possível fazer semelhante escolha de fisionomias características, entre as diferentes tribos de negros, é talvez o Brasil, (...) num mesmo mercado, membros de quase todas as tribos da África.

(...)

O Observador encara sempre com renovado interesse esse comércio e pode assim descobrir, no passado, as ligações de causa e efeito, separar os elementos do presente a fim de calcular, para o futuro, as consequências possíveis de novos desenvolvimentos progressivos. (RUGENDAS, s.d., p.89-90)





*Prymeyra, Enfim, Levantar y Andar, colagem digital, 2021. Fonte: arquivo pessoal.*

Laroyê!

Um itan, Exu “colocou sobre a cabeça um boné pontudo que era branco do lado direito e vermelho do lado esquerdo. Depois, seguiu o canteiro, chegando à altura dos dois trabalhadores amigos e, muito educadamente, cumprimentou-os: ‘Bom trabalho, meus amigos!’ Estes,



gentilmente, responderam-lhe: ‘Bom passeio, nobre estrangeiro! Assim que Exu afastou-se, o homem que trabalhava no campo à direita falou para o seu companheiro: ‘Quem pode ser este personagem de boné branco?’ ‘Seu chapéu era vermelho’, respondeu o homem do campo à esquerda. ‘Não, ele era branco, de um branco alabastro, o mais belo branco que existe!’ ‘Ele era vermelho, um vermelho escarlate, de fulgor insustentável!’ Cada um dos amigos tinha razão e estava furioso da desconfiança do outro. Irritados, eles agarraram-se e começaram a bater-se até matarem-se a golpes de enxada.

Exu estava vigiando!

Isto não teria acontecido se as oferendas a Exu não tivessem sido negligenciadas.” (VERGER, 1997, p.6-9)

A tradução-Exu, um conceito elaborado pelos pesquisadores André Capilé y Guilherme Flores, é uma interpretação experimental para traduzir aquilo que é canônico.\*

*\*Todos os conceitos registrados aqui têm como referência a tradução-Exu, apresentada pelos dois pesquisadores no ano de 2020, no curso, de **Pós-Graduação em letras da Universidade Federal do Paraná**, Seminários em Estudos Literários II. Programa completo da disciplina disponível em:*

*<<https://sites.google.com/view/guilhermegontijoflores/in%C3%ADcio/tradu%C3%A7%C3%A3o-exu?authuser=0>> Acesso em: 19 mar. 2021*

A tradução-Exu é uma concepção de interpretação y elucidações que critica o original na medida que cria originais. Distorce y desloca, no espaço y no tempo, na encruza de sentido.s. Logo, Exu é o sistema de alimentação da própria linguagem y de possibilidades múltiplas de compreensão de algo. A tradução-Exu mantém a associação com o original, mas o traduz para uma outra coisa. Assombrados que fomos por uma matriz, apresenta o que à primeira vista parece ser um equívoco, mas que na verdade força uma leitura versa y reversa em um outro tempo y outro espaço.

Em comunicação com o ocidente a tradução-Exu é caminho que lida com passados, presentes, futuros confundindo a noção de linearidade do tempo. Desse modo, uma tradução-Exu da história da arte (branco)braxilleira subverte não apenas os discursos sobre obras de arte, mas as próprias obras de arte, realocando-as em uma vertigem histórica diversa. Fazendo parte ao mesmo tempo que não faz parte.

Iremos interpretar obras contrastando] a leitura eurocentrada/colonial do mundo [com uma leitura Exu/decolonial do mundo. O que significa uma abertura que explicita os silêncios que nós naturalizamos. Essa abertura não está produzindo uma nova tradição, mas vendo o que acontece com a tradição corrompida.

Utilizo o conceito de decolonizar proposto por Achille Mbembe, dismantelando o colonial, y percebendo que a reconstrução de determinado sujeito y o estabelecimento de novas relações com o mundo, requer a declosão do mundo, ou seja, fazer emergir aquilo que esteve enclausurado (MBEMBE, 2019). Dotando esse novo sujeito de nome, voz y rosto, em uma tarefa que, aqui, se desenvolve em um trabalho epistêmico y estético, mas que também deve ser político. Ou seja, uma reconstrução após, o que implica o entendimento do passado violento para a criação de um futuro além dele. “(...) lê a Negridade\* para expor o ardil de Reflexão e do Reconhecimento, isto é a produção da imagem do Sujeito autocontido e coerente. Este precisa e vive da *tradução* dos efeitos históricos das arquiteturas coloniais que permitiram a expropriação do valor total produzido pelas terras indígenas e pelo trabalho escravo em deficiências mentais significadas pela Categoria da Negridade toda vez que esta é articulada

em justificações de deslocamentos de violência racial, os quais seriam, do contrário, insustentáveis.” (FERREIRA da SILVA, 2019, p. 117, grifo da autora)

*\* Negridade, como expõe a professora y pesquisadora Denise Ferreira da Silva, é, no conhecimento moderno, categoria que produz um sujeito racial destinado à obliteração, mas também a possível referência para novos modos de existência.*

Retornando, Exu faz conviver verdades que mentem y mentiras que dizem a verdade. Confronta códigos, mas não controla o corpo. Confronta modos, mas não cala a boca. É o mais novo y o mais velho. “É uma bryncadeyra y é séryo.” (NYN, 2020, p. 11, tradi(c)ção nossa) A tradução não vem com a proposta de destruir, mas de abrir a bifurcação em cruzos y em possibilidades de realização, olhando o original que já existe, mas ainda precisa existir.

Exu conecta verdade com entendimento, sagrado com profano, texto com interpretação, a palavra que liga o sujeito ao seu predicado. Criação, geração y tradução. Individualidade, sátira, paródia, ironia, encantamento, indeterminação, abertura, ambiguidade, sexualidade, acaso, incerteza, perturbação y reconciliação, traição y lealdade, enclausuramento y ruptura. (GATES, 1988, p.06) Não cometa o erro de eleger um desses adjetivos como predominante.

Desconfie.

O recorte da tese são obras de arte y produções visuais que possuem sua tradução-Exu. Como a colagem digital *Enfim, Levantar y Andar*, de 2021, traduzindo *Negros Novos* de Rugendas, de 1835.

Portanto, entre o século XVIII y o século XIX, destacando o academicismo da produção de arte y seu discurso histórico que inclui símbolos nacionais, o aspecto que consiste a relevância das obras escolhidas para serem pensadas pela pesquisa, se encontra na continuidade entre passado y presente que traduz, manipula y cria choque. A autoria aqui é partilhada já que inverte ordens y convoca para uma tarefa interpretativa. “Que rompe qualquer clausura (...) longe de resolver a proposta, se coloca na forma de uma questão incompleta aberta.” (MBEMBE, 2019, p.90)

Nomear nossa tradição é renomear cada um de seus antecedentes, por mais pálidos que pareçam. Renomear é revisar, y revisar é significar, y significar é traduzir-Exu. (GATES, 1988, p.xxiii) Repetição y revisão são fundamentais para as formas artísticas negras, da pintura y da escultura ao uso da linguagem. (1988, p.xiv). A premissa implícita deste estudo é a de que todos os textos significam sobre outros textos, de maneiras motivadas y desmotivadas. (1988, p.xiv) A presença de Exu é o significante de sua relação com o ato de interpretação, traduz desatando nós do conhecimento. (1988)]

A tese apresenta a tradição. [A tese apresenta a tradução-Exu.

Saudamos, “Laroyê, Exu!”]

Agamben afirma que a ruptura com a tradição não representa uma quebra, uma desconexão, e nem mesmo uma desvalorização com o passado, mas antes desempenha um caminho alternativo até o passado, revelando uma influência antes desconhecida.

[Recorrendo a uma imagem como alegoria, não apenas para tradição, mas para história, nos valem de uma reflexão junto do oriki do orixá Exu *Elégbára Ògò*.

A partir de Exu, percebemos, em sua invocação mística, o agir em eventos passados y as incertezas da interpretação. No itan, o olhar do chapéu vermelho/branco está fixo em múltiplas verdades.

Cada amigo está equivocado, mas cada amigo tem razão.

Na visão dos processos históricos, Exu teria seu olhar complexo que pode enxergar na frente y atrás.

“Ora, em geral o tempo africano tradicional engloba e integra a eternidade em todos os sentidos. As gerações passadas não estão perdidas para o tempo presente. À sua maneira, elas permanecem sempre contemporâneas e tão influentes, se não mais, quando o eram durante a época em que viviam. Assim sendo, a causalidade atua em todas as direções: o passado sobre o presente e o presente sobre o futuro, não apenas pela interpretação dos fatos e o peso dos acontecimentos passados, mas por uma irrupção direta que pode se exercer em todos os sentidos.” (HAMA; KI-ZERBO, 2010, p.24)

*\*O signifyin’ monkey é um personagem de contos orais y também um dos múltiplos de Exu das Américas. Ele pode ser sério ou zombeteiro, pode ser intenso ou superficial. Quando não se pode comunicar, a densidade do significado se torna sutil y sinais físicos y verbais permeiam a transmissão de sentido entre indivíduos ou entre comunidades. (CARRASCOSA, 2017)*

*a goat that can see four/ legba plays with colour/ king’s peeking behind the door/ say: “i too, i’m taller.”*

*if you get hit i see red/ say: “I am fire/ your head’s high mine’s higher”/ if i get hit remains unsaid/ bump/ thump*

*heard it was a fight/ not marking a failure/ i cannot see all the things/ am i not right/ please avoid that savour/ i’m lost in linguistic strings*

*the truth is even the sun/ with fingers counterclockwise/ i will unclear any but one/ has clouds over its eyes*

*You prayed this before/ ‘i’ means one, three, ‘n’ nevermore.*

“O absoluto fundamento dos yorubás é que existem, simultaneamente, três estágios de existência: o passado, o presente y o não nascido. Exu representa esses estágios y torna sua existência simultânea possível, ‘sem qualquer contradição’, precisamente porque ele é o princípio do discurso, tanto como mensageiro quanto como deus da comunicação.” (GATES, 1988, p.37, tradi(c)ção nossa)

Frente para trás, olhar o tempo y reinventar, só se soubermos. Ora, podemos.

Nós não escrevemos uma tese isenta de posicionamentos, da mesma forma que você não lê de maneira isenta.

Vozes conjuntas? Simultaneamente certas y erradas?

Olhe desconfiando.]

## vi. *Manual e recomendações*

**[Seria esse Manual realmente necessário?]**

O Manual deve representar a *garantia* que a tese está lida *corretamente*.

[Talvez essa introdução, chamada **UMA EXPERIÊNCIA DO PASSADO BRASIL**, seja dispensável.

Toni Morrison, citando novamente a sua palestra *A Humanist view*, de 1975, fala sobre a nossa necessidade de provar nossa humanidade ao ocidente, constantemente. Temos uma língua? Nosso crânio é do tamanho certo? Temos uma cultura? Somos primitivos?

A escritora afirma que não há a necessidade de explicar nada disso, porque essas perguntas não passam de distrações que nos impedem de nos concentrar y criar algo que importa.]

Leiam todas as cores. [Isto não é uma correção.]





Figura 4 Jean-Baptiste Debret, Ch. Walter, Thierry Frères Carte du Brésil, litografia, 1839. Fonte: Biblioteca digital Luso-Brasileira

[Nascido em 1875, em Ségou, no Mali, Tierno Bokar avisa ao jovem pesquisador:

“Se queres saber quem sou,

Se queres que te ensine o que sei

Deixa um pouco de ser o que tu és

E esquece o que sabes”. (BOKAR apud HAMBAPÉ BÁ, 2010, p.212)]





## × CAPÍTULO I

### [REPETIÇÃO COM DIFERENÇA/TRADUZIR COM PARECENÇA]

#### 1.1 Introdução e Desenvolvimento

##### [Desaparecer para o (fim do) mundo: Clébson Francisco]

No meio do século XVII, os portugueses, com participação escrava [Escravidada.], expulsaram os colonizadores franceses (que tentaram colonizar o Maranhão entre 1612 e 1615) e holandeses (que, de forma mais bem sucedida, colonizaram a província de Pernambuco, de 1630 até 1654). Dessa maneira, as terras brasileiras estavam de volta ao domínio exclusivo português. Nesse período foram encontrados ouro e prata nas províncias do interior. E de lá, entre 1700 e 1800, foram extraídos por volta de mil toneladas de ouro e três milhões de quilates de diamantes. (SADLIER, 2016)

Entre as produções pictóricas desse período da história temos a coleção do pintor e militar luso-italiano Carlos Julião (1740-1811). Os *Riscos Iluminados ditos de figurinhas de Brancos e Negros dos usos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*, que fazem parte atualmente do acervo da Biblioteca Nacional do Brasil, conta com 43 aquarelas de brancos, negros e índios [yndýgenas].

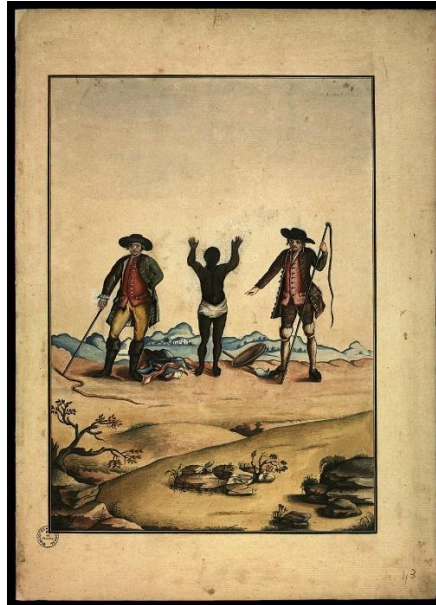
Sobre a representação dos “tipos” [os povos “primitivos”, descritos também como sem razão y colocados fora da história (branca)] que habitavam o Brasil naquele período, a pesquisadora Valéria Piccoli Gabriel da Silva escreve, em sua tese de doutorado intitulada *Figurinhas de brancos e negros: Carlos Julião e o mundo colonial português*:

Um fato a destacar com relação às figurinhas de Julião é a precocidade na prática do registro dos “tipos”, tendo em conta o contexto brasileiro. Cabe esclarecer que, pelo termo “tipos”, refiro-me à representação isolada de uma figura humana composta a partir da reunião de certos atributos que a tornam exemplar de um determinado grupo social. É conhecida a importância que esta prática adquire para a constituição, no século XIX, do gênero do *costumbrismo* (palavra que emprestamos ao espanhol em falta de uma tradução adequada em português), gênero este popularizado pela literatura de viagem. E, de fato, os tipos brasileiros desenhados por Julião antecedem em anos aqueles presentes nas primeiras publicações de livros de viagem ao Brasil. (SILVA, 2010, p.04)

Julião representou o trabalho e também a relação hierárquica entre as figurinhas, captando a submissão e a vulnerabilidade do escravo. (SADLIER, 2016)



Na figura 5 observamos, na aquarela de Julião intitulada *Dois Capatazes*, dois brancos maiores e vestidos, um à esquerda e o outro à direita, ambos de chicotes nas mãos, e um negro menor e semi-nu ao centro. Nas palavras da professora e pesquisadora Darlene Sadlier:



*Figura 5 Carlos Julião, Dois Capatazes, aquarela, c.1780. Fonte: Biblioteca Nacional Digital*

Numa pintura bem mais simples, mas não menos dramática, dois capatazes brancos inspecionam um escravo para se assegurarem de que ele não escondeu no corpo nenhuma pedra preciosa. Julião retrata de modo eficaz a submissão e a vulnerabilidade do escravo, o qual se encontra de pé, quase desprovido de roupas, e tem as mãos ao alto, sob o olhar do inspetor colonial. (2016, p.118)



*Clébson Francisco, Série Fuga e Desaparecimento n.2, Pintura digital s/ arquivo colonial, 2020. Fonte: <<https://clebson.com/obras/fugaedesaparecimento/>>. Acesso em 03 mai. 2021.*

*\*Clébson Francisco é artista visual multilinguagem, atualmente representado pela galeria HOA de São Paulo, mestrando em Processos Históricos, Teóricos e Críticos, pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFPB/UFPE.*

*A Série Fuga e Desaparecimento, de Clébson Francisco, de 2020, é uma repetição incremental, ou seja, onde o “novo” incorpora alguns elementos em relação ao “velho”, porém, as funções do que vemos é alterada.*

Na pintura digital *n.2* da série, aparentemente simples y, do mesmo modo, dramática, há dois capatazes brancos inexpressivos. Apesar do título que acompanha a aquarela do século XVIII ser *Dois Capatazes*, um dos possíveis motivos da representação desapareceu, y o que resta? O capataz do canto direito parece apontar para o redemoinho no centro da imagem, o chicote já não tem serventia. Y o outro, no canto esquerdo, parece ainda não ter notado de modo eficaz a insubmissão y a resolução daquele que já não está lá.

Onde estão as pedras preciosas? Quem é que pretendia roubar o que? Foram tantas toneladas de ouro y mais outros tantos milhões de quilates de diamantes, segundo Virgílio Noya Pinto. “(...) a exploração maciça e simultânea das regiões mineiras como as Gerais, Bahia, Mato Grosso e Goiás, entre o meado da década de (17)20 e o começo da década de (17)50, teria elevado a produção brasileira de ouro a um nível entre 18 a 20 toneladas anuais.” (PINTO, 1979, p.117) “A grande quantidade daquelas pedras (diamantes), lançada na Europa pelo Brasil no século XVIII, contribuiu para que as jóias em diamantes, anteriormente apanágio da realeza, se tornassem jóias de consumo de uma nova classe social que vigorosamente ascendia no final do século XVIII: a burguesia.” (1979, p.223)

então, no nosso corpo é que não foi parar.

[“Na verdade o ladrão era branco”, uma frase de 520 anos.” (PORCIDONIO, 2021)]

A partir da pintura de Francisco, percebemos uma interpretação que nos permite mapear as relações formais descritas na história do Brazil representada por mãos brancas. Assim, dizemos que em *n.2*, o desaparecimento do indivíduo central pode significar a revisão, uma tradução-Exu, da aquarela *Dois Capatazes*, ou seja, é possível construir uma imagem sobre uma outra imagem, caracterizada pela repetição com diferença, pela tradução com parença.

Agora, voltando nossa atenção apenas para a pintura digital, identificamos dois significados latentes: um imediato, que está na superfície y que tem a ver com liberdade, ou seja, o escravizado desaparece do olhar do inspetor colonial y, logo, está livre. Porém, sabemos que liberdade y escravidão não são necessariamente antônimos, já que “(...) uma vez alforriados, ex-escravos não foram apenas despojados dos meios de produção e do valor total criado pelo seu trabalho e pelos seus antepassados; além disso, também foram compreendidos por um arsenal político-simbólico responsável por atribuir sua expropriação econômica a um defeito moral e intelectual inerente.” (FERREIRA da SILVA, 2019, p.178). Para ser livre é preciso um passo além do “deixar de ser escravo”. Assim, o segundo significado está mais profundo y se pretende independente da relação com a branquitude. Não é apenas liberdade. Esse significado é fundamentado no existir em um *outro lugar*, em um **outro mundo**. Como coloca a pesquisadora y curadora Lorraine Pinheiro Mendes, tem a ver com “o traduzir aquilo que ainda não sabemos como descrever.” Nós “somos os seres que permanecem abertos em face de todos os eventos do inesperado e do porvir.” (NASCIMENTO, 2002, p.96)

Essa tradução-Exu de Francisco, na encruzilhada discursiva entre dois mundos distintos, atribui outros papéis aos personagens que (des)aparecem na série. Como numa alegoria da ausência, com alguma comicidade, que a artista Paula Duarte nomeia de “afrodeboche” (**Exu brinca muito sério**). (FLORES; CAPILÉ, 2022, p.116)), podemos observar os brancos que restam. É como se uma estrutura, que Julião apresenta em sua aquarela de c.1780, fornecesse a base para a capacidade de criar alguma coisa de forma purgativa, ou seja, nos livrando de coisas daninhas.

franceses, holandeses y portugueses, enfim, europeus y, principalmente, a branquitude.

O termo branquitude, que estamos utilizando aqui, não diz respeito apenas a cor da pele, ao fenótipo. Branquitude é uma relação hierárquica que determina humanidade, civilidade, moral y virtudes. É uma abstração relacional, que parte da visão de mundo europeia, que se dá na impossibilidade da coexistência com aquele que é diferente de si, aquele que vem de outro



lugar. Falar sobre branquitude é falar da ausência “de enxergar como igual”, em humanidade, outros grupos humanos. Dessa forma, o fênótipo é parte, mas não é a única, da diferença imaginada por brancos europeus entre não-brancos y brancos. Branquitude é uma relação comparativa que inclui todos os aspectos, inclusive climáticos, que diferenciam a “civilidade” das nações da Europa y a “inferioridade” dos outros.

Pensando o aspecto hierárquico relacional apenas entre brancos, há também um branco mais branco que outro branco. Por exemplo, os portugueses são inferiores y degenerados, em comparação com os ingleses, tanto pelo clima do mediterrâneo, quanto pelas misturas que constituem a população portuguesa, entre elas as misturas com judeus, com mouros y com africanos. O português é impuro. Então, em uma escala hierárquica relacional de humanidade (branquitude), um português, mesmo que tenha pele alva, é menos branco que um inglês ou um alemão. (CARDOSO, 2020) Assim, a branquitude é uma forma *européia* de entender, classificar, hierarquizar y dominar outros grupos, que, aos seus olhos, são menos(não)-humanos(brancos).

Repetindo com diferença, y utilizando uma citação do livro *O branco ante a rebeldia do desejo*, do historiador y pesquisador Lourenço Cardoso, o “(...) português classificou o indígena como negro da terra e depois classificará o africano como negro de Guiné. Logo, classifica-os como ‘não-brancos da terra’; ‘não-brancos de Guiné’. Ao agir assim, classifica a si próprio como ‘senhor’, ‘branco’, ‘português’ e ‘europeu’ no contraste com o outro. (...)”

Em resumo, diria que o europeu torna-se branco no seu contato com os ameríndios e africanos. Mesmo que o português possa ser considerado um branco numa hierarquia inferior, ou ser classificado como não-branco conforme a situação, trata-se de uma hierarquia *entre brancos*.” (CARDOSO, 2020, p. 37, grifo nosso)

Se existe uma humanidade, o “eu/sujeito/europeu/branco” não é igual a “você/outro/não-europeu/negro”. O “eu/sujeito/europeu” aceita seu dever moral de civilizar (com violência) para que, eventualmente, quem sabe um dia, “você/outro/não-europeu” possa vir a ser igual.

(Y o branco brasileiro? Quem já viu algum? “Estou plenamente convicto que existe, digo mais, ‘ele está entre nós’. Os ‘brancos brasis’ possuem uma branquitude ‘mais preta’, porém, não deixa de existir.” Como o português, o branco brasileiro é não-branco conforme a situação. (CARDOSO, 2020, p.28))

Retornando a pintura digital de Francisco, y quanto aquele que se purga do peso da hierarquia criada pela branquitude? Observando atentamente a obra percebemos que o artista não apaga o escravizado por completo, em uma espécie de redemoinho ainda há um registro do simulacro daquele que esteve ali antes.

Para desenvolver uma reflexão sobre esse registro ainda presente na pintura, chamamos o filósofo, historiador y professor camaronês Achille Mbembe. Em *Crítica da Razão Negra*, ele escreve, “ao reduzir o corpo e o ser vivo a uma questão de aparência, de pele ou de cor, outorgando à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos euro-americanos em particular fizeram do Negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura, a da loucura codificada.” (MBEMBE, 2014, p.11) É preciso ficar evidente que raça, enquanto uma realidade social, genética ou biológica não passa de uma ficção, imaginada para descrever, hierarquizar y dominar. Repetindo, a raça é um instrumento útil que serve para nomear o que não é europeu.

A escravidão é um domínio altamente simbólico da experiência humana y foi uma instituição que durou mais de três séculos no Brasil. Existem alguns fatores que tornam difícil compreender as relações provenientes desse sistema de servidão. Podemos nos perguntar: como as pessoas poderiam ser levadas a aceitar tal injustiça social? Como esta tradição de séculos entranhou nos espíritos?

A escravidão é uma relação extrema de dominação, onde o mestre tem o poder y ao escravizado sobra a impotência. Se há o desejo de responder às questões do parágrafo logo acima, devemos tentar compreender como funciona o conceito de poder y os componentes simbólicos existentes nesse vínculo de subjugação.

Segundo o sociólogo jamaicano Orlando Patterson existem três facetas envolvendo as relações de poder. A primeira abrange o uso ou ameaça de violência física. A segunda é a capacidade ou habilidade de persuadir outra pessoa y, por fim, a terceira é a faceta cultural de autoridade, que transforma força em direito y obediência em dever (PATTERSON, 1982, p.01-02).]

[“Eu aprendi a escutar silenciosamente enquanto ela falava, falava, falava y falava... Estava eu me acostumando a ser submissa?” (BUTLER, 2003, tradi(c)ção nossa)]

[Em uma sociedade escravocrata existe sempre a necessidade de transformar novos indivíduos livres em cativos, dessa forma, é necessário manter esses três atributos combinados criando um estado de violência contínua que perpetua y mantém a dominação.

Na costa da África durante o período do tráfico negreiro existiam algumas formas de conseguir escravos, entre elas a guerra, onde o termo guerra segundo o historiador Jaime Rodrigues “significava: esperar a noite cair, atear fogo às aldeias e prender tantas pessoas quanto fosse possível”, promover conflitos entre os africanos, roubo, y pilhagem. Todas as situações que mantinham a escravidão eram aquelas que geralmente resultariam na morte de muitos indivíduos. Nas palavras do nobre y político britânico Lord Palmerston (1784-1865): “Quando aproxima-se a época da partida das caravanas da costa, homens armados cercam no meio da noite uma vila sossegada, a incendiam e *apoderam-se de seus habitantes, matando os que resistem*. Se a vila atacada é localizada às vezes nas cavernas. Os caçadores acendem grandes fogueiras nas entradas, e os que estão lá dentro *ficam entre a morte por sufocação e a captura*, são forçados a se renderem; quando os fugitivos se refugiam nas alturas, os assaltantes os obrigam a entregar as fontes e, infelizmente, devorados pela sede, *trocam sua liberdade pela vida*.” (PALMERSTON apud RODRIGUES, 2000, p.83, grifo nosso.)

Um dos traços da impotência do escravizado vem do fato da escravidão ser a opção substitutiva para a morte, morte muitas vezes brutal. O integrante da comunidade que escapava com vida era afetado ao ter a memória de sua vila destruída y aniquilada. “A escolha” da captura era o momento de permuta, em que “sobreviver” passa a significar “escravidão”.

Corroborando a violência física y sustentando a permuta de liberdade y vida está o campo simbólico. O ritual da escravidão, segundo Patterson, incorpora um, ou mais, entre quatro recursos básicos: primeiro, a rejeição simbólica do escravo a seu passado y familiares, isolando o indivíduo de sua ancestralidade. Segundo, a mudança de nome, apagando nesse recurso sua singularidade, vínculos y todos os outros hábitos y capacidades adquiridos como membro de uma determinada sociedade. Em alguns casos, a bordo dos navios negreiros já havia capelas onde eram batizados os cativos antes mesmo da travessia se realizar. Terceiro, a imposição de uma marca visível de sua servidão, que no caso da escravidão africana uma das marcas é o fenótipo marcado, não apenas, mas principalmente, pela cor da pele. Y, por fim, a aceitação de uma nova condição no agregado familiar ou organização econômica de seu senhor (PATTERSON, 1982, p.52), como uma extensão das propriedades dele, ora entendido como objeto, ora como animal. Depois de abandonar os signos que tornam uma pessoa integrante y ativa em uma sociedade, o escravizado está pronto para atender sua nova posição social, morrer simbolicamente em sua origem y se tornar objeto no novo destino. Nas palavras de Mbembe, “aprisionados no calabouço das aparências, passaram a pertencer a outros, que se puseram hostilmente a seu cargo, deixando assim de ter nome ou língua própria.” (MBEMBE, 2014, p.12).

O aspecto alegórico da dominação refere-se aos processos de expressar, através de signos rituais, idéias que fazem parte de interações humanas reais y, no Brizilien durante o período escravocrata, identificamos os quatro recursos simbólicos, citados por Patterson, utilizados no processo de alienar o escravizado daquilo que o definia como um indivíduo vivo y completo.

A leitura que fazemos junto com o trabalho de Clébson Francisco é uma sugestão de devolução do valor expropriado do trabalho das terras “descobertas” y desfazendo o conjunto político-simbólico que caracteriza a negritude como um defeito moral y intelectual inerente, dada a inferioridade na escala hierárquica da branquitude. É a pintura que fala de passado y presente. É a pintura que pinta hoje y acerta ontem.

O desaparecimento não é só fuga, mas também renascimento. O redemoinho que fica para trás, assim, pode representar o simulacro da raça, a hierarquia inventada, a marca da escravidão que foi livrada y abandonada para existir em outro mundo epistêmico, já que a episteme europeia “sempre teve tendência para abordar a identidade não em termos de pertença mútua (co-pertença) a um *mesmo mundo*, mas antes na relação do mesmo ao mesmo, de surgimento do ser e da sua manifestação no seu ser primeiro ou, ainda, no seu próprio espelho” (2014, p.10, grifo nosso). Logo, o desaparecimento do *mundo* para a aparição y criação de um *outro* mundo, têm a potência de partilhar, sem inventar outra falácia da homogeneidade. “somos todos iguais”. É, na verdade, uma negociação mútua, que deseja afirmar a coexistência na dessemelhança. Tirando do centro o indivíduo, que em sua pele clara, representa a dominação y rejeição pela outridade.

Nas palavras de Edouard Glissant (2008, p.55) “aceitar as diferenças é certamente perturbar a hierarquia da escala. ‘Compreendo’ tua diferença, quer dizer, eu a coloco em relação sem hierarquizar com minha norma. Admito tua existência em meu sistema. Eu te crio novamente. – Mas talvez seja preciso que nós terminemos com a própria ideia de escala. Comutar qualquer redução.”

A nossa pele escura absorveu que a semelhança é, na verdade, o caminho da desarmonia.

O redemoinho. O fim do simulacro. A pele. O fim do mundo.

Repetição y revisão, por definição, serve para a (co)criação de (umas) vida(s) (i)real(is).

“Talvez o mais denso desses pressupostos seja aquele que relaciona o sentido que conferimos ao mundo à lógica de sucessão dos fatos. Isso implica dizer que sem a noção de um antes e de um depois, muitos de nós nos sentiríamos tragados pela fúria de um redemoinho. A julgar pelas proposições de sentido que Exu elabora para os fatos, nota-se que é justamente nos movimentos previsíveis/ imprevisíveis do redemoinho que se tornam disponíveis os sentidos a serem atribuídos ao mundo.” (PEREIRA, 2016, p.90)

No entanto, se fosse branco reelaborando, apesar do chicote na mão, (leia em voz alta): “tudo o que ele teria que fazer seria alegar boas intenções”. “Nunca um branco foi condenado enquanto alegasse *boas intenções*.” (WRIGHT apud GATES, 2014, p.97, tradi(c)ção nossa, grifo nosso) Ora, quando o relato parte apenas de um lado, não importa o adjetivo das tais intenções, não é mesmo? (NASCIMENTO, 2007) De chicote na mão, se o que te impede é a sua ignorância pouco importa, ela não altera a experiência individual y histórica que gera.

Em um giro. Em giros.

Redemoinho. Simulacro. Pele. Mundo.

“Santos demais

ouro de menos



gado nenhum.  
A ausência de verba deles  
alimenta os verbos  
Discendi.  
O paraíso não os teve  
frutos medidos  
em poesia e carne.  
Os avôs embarcados  
Sua economia de palavras.  
Pelo silêncio escrevem  
a biografia melhor” (PEREIRA, 2019, p.36)]

O pintor e militar criou também aquarelas com escravos em contextos urbanos, na figura 2, *Dama de muito prestígio levada em cadeirinha de luxo*, c. 1780, podemos ver os dois negros que carregam a cadeirinha, eles estão bem vestidos anunciando a riqueza da mulher que transportam.

Julião também retrata senhor e escravo em situações cuja urbanidade aparece representada em suas roupas. Dois desenhos mostram escravos negros em uniformes coloridos carregando liteiras semelhantes a coches, conduzindo senhoras de classe social superior, cuja elegância refinada é parcialmente revelada quando elas espiam pela cortina do transporte. A prosperidade transmitida por essas pinturas de coches elegantes e servos em uniformes brocados, que inclui chapéus e outros adereços, é ligeiramente enfraquecida pela representação dos pés descalços dos escravos que transportam as liteiras. (SADLER, 2016, p.118)



Figura 6 Carlos Julião, *Dama de muito prestígio levada em cadeirinha de luxo*, aquarela, c.1780. Fonte: Biblioteca Nacional Digital

A vestimenta de cada personagem é indicador identitário, racial, condição social e atividade desenvolvida na sociedade. Já no século XIX, com o crescente número de escravos libertos, pretos, mulatos e mestiços de raça, o fenótipo, que antes marcava a liberdade e a servidão, passa a não ser mais facilmente diferenciável. Estar vestido a esmo, especificamente, usando sapatos, passou a diferenciar, de forma mais evidente, quem era livre (ou liberto) de quem não era. Nas palavras do historiador Agostinho Marques Perdigão Malheiro (1824-1881), escritor do ensaio *A Escravidão no Brasil Ensaio Histórico-Jurídico-Social*, “nas cidades já se encontram escravos tão bem vestidos e calçados, que ao vê-los, ninguém dirão que são.” (MALHEIRO, 1867, p.114)



Clébson Francisco, *Série Fuga e Desaparecimento n.1*, Pintura digital s/ arquivo colonial, 2020.  
Fonte: <<https://clebson.com/obras/fugaedesaparecimento/>>. Acesso em 03 mai. 2021.

Clébson Francisco criou uma pintura digital sem escravizados urbanos. Na pintura *n.1*, de 2020, da série *Fuga e Desaparecimento*, uma dama de muito prestígio não é levada a parte alguma em sua cadeirinha de luxo.

Não vemos nenhum negro na imagem y as outras três mulheres brancas da imagem, no canto direito, parecem observar a paisagem a sua volta. A situação de urbanidade, representada em suas roupas, é complementada pelo vira-lata caramelo presente no canto oposto da pintura. A liteira, semelhante a coches, conduzida por ninguém, revela parcialmente a senhora de classe

que espia pela cortina do transporte. A elegância, luxo, prestígio y soberba da imagem é questionada. Mais uma vez, assim como na pintura *n.2* da mesma série, o (des)aparecimento parece revelar outras (re)ações.

Invertemos a ordem da leitura das pinturas da série de Francisco porque nessa imagem, na presença do vira-lata caramelo, parece nos sugerir uma passagem de tempo, quem desapareceu, desapareceu, o redemoinho já baixou, mas as brancas ficaram esperando, com *boas* intenções, o reaparecimento dos descalços desaparecidos. Y o fim do mundo?

Enquanto isso a vida segue. O vira-lata caramelo, bem típico da nação Braçíl contemporânea (?), está cagando, literalmente, frente à espera dessas mulheres. A pintura tem humor y a ideia do desaparecimento vai ficando mais interessante se observamos, na continuidade da série, como muda, de Julião para Francisco, a expressão das personagens que restam na tela. Há agora, olhares de confusão y incompreensão. Aqui, o exercício de ler, repetir, interpretar y revisar dá um passo além da obra *Enfim, Levantar y Andar*, apresentada em *Uma Experiência Do Passado Brasil*, por exemplo, porque nem na imagem os pretos estão mais. Será que ainda estão à vista? Uma mulher da direita parece olhar para fora do limite da pintura, ela consegue ver para onde foram?

Não.

Se antes, na figura de Julião a dama revelava seu prestígio ao espiar pela liteira, na imagem traduzida por Francisco, ela parece simplesmente esperar. Espia para ver se os descalços já estão voltando, espera o (re)aparecimento do seu velho mundo. Um mundo maquiado que se submete a falsa neutralidade das coisas, entre indiferença, negação y evasão. {“Grada Kilomba que diz: ‘uma vez confrontado com verdades desconfortáveis dessa história muito suja, o sujeito branco comumente argumenta ‘não saber...’, ‘não entender...’, ‘não se lembrar...’, ‘não acreditar...’ ou ‘não estar convencido...’. Sintetizado no autoengano, o sujeito branco acredita em uma ficção para continuar se sentindo um humano político, moral y epistemologicamente concreto, correto y digno. Quanto mais ele vive essa ficção, mais ele se distancia daqueles que são ‘inferiores’ y mais y mais ele habita um mundo que só pode continuar existindo com a perpetuação de uma evasão interpretativa que se recusa a ver uma sociedade desigual.

Admitir o papel do branco na sociedade em que vivemos, y que a sua constante negação perpetua realidades raciais, incluindo todas as violências coloniais, escravocratas y capitalistas do passado y do presente, significa, por mais dramático que possa parecer, o fim do mundo europeu, ou seja, o fim de uma sociedade que opera em favor de pessoas brancas, enquanto finge que opera para todas. Essas respostas apontadas por Kilomba, funcionam dentro da ideia de que a Europa é sua própria origem y é também seu destino final, ou seja, compete apenas à racionalidade europeia, a habilidade de capturar, nomear y classificar ‘novos’ mundos para incorporá-los ao ‘mundo’, y, em uma lógica epistemológica evolutiva que justifica essas ações, ‘Novas Europas’ se espalharam pelo planeta. Consequentemente, europeus y seus descendentes no Braxiel, nas Américas, ou em qualquer outro lugar, não devem nada a continente nenhum.” (PRIMEIRA; VERMELHO, 2021, p.929-930)}

O que devemos fazer com as pessoas brancas?

Lourenço Cardoso faz uma análise pensando como o branco ao se olhar no espelho nava vê, ou se vê algo é no máximo uma foto, uma imagem imóvel y petrificada, enquanto o negro, com a mente colonizada, ao olhar no espelho vê o colonizador como a humanidade, enquanto sem perceber rejeita a sua própria, em um complexo de inferioridade y dependência. O negro tem como parâmetro, para ser humano, o branco. Já o branco não enxerga nenhum parâmetro, porque ele é a medida de si mesmo, ele só enxerga o outro.

A pintura *n.2* evidencia essa imagem que só enxerga o contraste com o outro. Se o negro, africano, o desumano desaparece da imagem, os brancos se veem? Talvez não. O ponto cego permanece e o olhar que nunca se vê, que não se enxerga vai focar no cachorro que caga.

“Abreviando, o que significa ser branco fruto da colonização, afinal? Poderia esboçar como resposta ser ‘cego’ sobre si e, ao mesmo tempo, possuir uma imagem distorcida a respeito do Outro\*. A cegueira a respeito de si e a distorção a respeito do Outro é aquilo que o negro ambiciona quando deseja ser branco. Isso é um dos significados realistas do que é ser branco fruto da herança colonial. Para finalizar, diria que um grande passo será dado quando o branco enxergar a si e enxergar os Outros. Enxergar no Outro, por exemplo, o negro, a si mesmo, o humano.” (CARDOSO, 2020, p.39)

Pensando nisso, nós já demos o primeiro passo que é entender o simulacro da raça. Os brancos, herdeiros do Brasil, não veem porque o olhar racional foca em uma realidade interna construída continuamente.

“Com a conquista e a colonização européias, espaços de morte-simbólicas, instituídos pelo terror e pela tortura, se fundem em um conjunto comum de significantes que une a cultura dominadora do conquistador com a dos conquistados. Quer dizer, antropólogos da desconstrução tiveram sucesso em reescrever a cultura a partir da fixidez e dos limites da razão e da especialidade científicas presentes na ‘autoridade etnográfica’, o famoso ‘eu estive lá, logo eu sei’, um movimento que coloca os objetos (indivíduos) do desejo antropológico nas confortáveis regras de historicidade do ser, mas que pode ser celebrado apenas se alguém esquecer a cumplicidade da disciplina como suas ferramentas (conceitos, teorias e métodos) participaram da produção desses espaços de morte-simbólica.” (FERREIRA da SILVA, 2007, p.xxii, tradi(c)ção nossa)

Foquemos em uma coisa de cada vez e a pintura digital *n.1* poderia se chamar *Se enxerguem primeiro*.

*\* A categoria “outro” (...) não distingue entre uma abstração complexa e indivíduos reais. Mais especificamente, falamos de identidade e das várias formulações do sujeito dentro do estreito binário do eu e do Outro. É esta categoria de “Outro” que produz os não-brancos como não-ocidentais e, portanto, sempre já estrangeiros, sempre já “outros” ao “eu” europeu. (WRIGHT, 2004, p.37, tradi(c)ção nossa]*

## 1.2 Desenvolvimento

Em 1808, a corte Portuguesa se mudou para o Brasil fugindo das tropas napoleônicas. Depois da derrota de Napoleão pelos britânicos em 1814, Dom João VI convidou um grupo francês de artistas para virem até o Rio de Janeiro. Eles chegaram em 26 de março de 1816. Foi a chamada Missão Cultural Francesa. Um dos objetivos dessa missão era criar a Academia de Imperial Belas Artes (AIBA) no Rio, onde os estudantes aprenderiam os fundamentos e técnicas em artes e arquitetura da Europa. Entre os artistas estava um dos retratistas favoritos de Napoleão, Jean-Baptiste Debret. Junto com outros colegas artistas, ele estava à frente da chamada “Emancipação intelectual brasileira”. (SADLER, 2016) Debret morou no Brasil por



mais de dez anos e seu trabalho *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* é um dos mais importantes documentos artísticos sobre o Brasil. (2016) O primeiro tomo do livro é dedicado à natureza, à fauna e à flora, e aos aspectos e formas de vida dos indígenas. O segundo é voltado para a vida urbana da capital da corte, posteriormente do império, o Rio de Janeiro e seus arredores. O terceiro tomo é sobre o estado das belas-artes no Brasil e é nele que Debret faz representações do rei D. João VI e, logo depois da independência, do imperador D. Pedro I.

[Sobre o *Viagem Pitoresca*, “a história dele continua y continua sem parar, até que nós não tínhamos mais olhos para ver. Quando chegamos ao tomo 3 nos chegou também uma dor de agoniar, então deixamos o tomo 3 sem ler.” (GATES, 2014, p.112, tradicção nossa).]

Debret, era um entusiasta do Brasil. Ele admirava os nativos e os mestiços. E elogiava o Europeu por sua coragem de enfrentar o perigo de estudar comunidades primitivas. Em suas palavras: “Quantos obstáculos tem que vencer o europeu corajoso que deseja ver de perto e nos seus hábitos o brasileiro selvagem, sempre acompanhado à beira de riachos, de lagos, ou rios que cortam florestas profundas!” (DEBRET, 2015 p.45)

O *Viagem Pitoresca* de Debret, como mencionado no *Manual de Instruções e Recomendações*, incluía uma classificação “científica”, utilizada pelo governo português para mapear [“Mas tudo se esclarece quando se sabe que as *nações* eram parte da estratégia de dividir para melhor dominar. Quase idêntico processo está vigente nos dias atuais; basta apenas trocar as *nações* pelas dezenas de categorias étnicas empregadas para dividir o negro descendente do escravo: mulato, mestiço, crioulo, pardo, moreno, moreno claro, moreno escuro, mulato sarará, fusco, negro fechado, negro aço, cabra, bode, (...)” (NASCIMENTO, 2002, p.111) Palavras y expressões vazias que tem como objetivo evitar um sentimento de pertença mútua entre os *amefricanos do Brasilh.*] quão civilizada era a população que habitava o Brasil:

1. Português da Europa, português legítimo ou filho do reino
2. Português nascido no Brasil, de ascendência mais ou menos longínqua, brasileiro
3. Mulato, mestiço de branco com negra
4. Mameluco, mestiço de branco com índia
5. Índio puro, habitante primitivo
6. Índio civilizado, caboclo, índio manso
7. Índio selvagem, tapuia, bugre
8. Negro de África, negrinho
9. Negro nascido no Brasil, crioulo
10. Bode e cabra, mestiço de negro com mulato

## 11. Curiboca, mestiço de negro com índio

“Esta população, segundo dados autênticos transmitidos pelo Sr. Ferdinand Denis [outro francês.], cujas informações são dignas de fé. Eleva-se hoje a 4.741.558 dos quais 2.534.889 homens livres, 1.136.669 escravos e 800 mil índios selvagens conhecidos.” (2015, p.150-151)

[“Debret menciona que os africanos trazidos ao Braçill frequentemente acreditavam que seriam devorados, não por selvagens indígenas comedores de gente, mas por seus futuros donos brancos.” (SADLIER, 2016, p.140, tradi(c)ção nossa)

Clóvis Moura, em *Rebeliões da Senzala*, menciona uma certeza dos negros da nação Macua que se rebelaram, ainda a bordo de um tumbeiro, em 1823: “Esses pretos, todas da nação Macua, ao se levantarem contra os traficantes tinham como certo que, ‘se assim não o fizesse m, os brancos os comeriam na sua terra.’”(MOURA, 1988, p.165)]

Essa classificação tinha, no seu topo, os portugueses nascidos em Portugal, logo em sequência os brasileiros, que eram os portugueses nascidos no Brasil. Em terceiro, o mulato, homem de cor, mestiço que carrega sangue de branco e de negra, homem, que segundo Debret, possui o temperamento em harmonia com o clima dos trópicos. Herda a inteligência e racionalidade da raça branca e suas vantagens físicas e morais o colocam à frente da raça negra. É naturalmente presunçoso, libidinoso, rancoroso e irascível. Oprimido pelos brancos por sua cor, desprezado pelos negros por sua natural superioridade. De acordo com Debret, os negros viam os mulatos como “monstros”, um erro existindo em um mundo, criado por Deus, para ser habitado, apenas, por brancos e pretos. (SADLIER, 2016) No fim da classificação estão os mestiços entre negros e indígenas, os curibocas, que herdaram selvageria e atraso de seus ascendentes. (DEBRET, 2015)

Debret ilustrou costumes, ocupações e, assim como Carlos Julião, os “tipos” das diversas populações que habitavam o Brasil não apenas nos espaços urbanos, mas também nos rurais.





Figura 7 Jean-Baptiste Debret, Prancha 54 *Uma senhora brasileira em seu lar*, aquarela, 1820/1830. Fonte: *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*

Na prancha 54, por exemplo, com o título *Uma senhora brasileira em seu lar*, Debret apresenta uma senhora, em sua casa, distraída com afazeres domésticos acompanhada de sua filha, que se ocupa em aprender o abecedário e um pequeno macaco acorrentado ao móvel. Ambas estão rodeadas pelos seus cinco escravos: sentadas em uma esteira no chão, em frente da senhora da casa, vemos uma escrava e duas crianças negras pequenas, do outro lado do aposento uma segunda escrava em sua esteira concentrada em seu trabalho e de pé um jovem rapaz carregando uma bandeja com um copo de água. Na descrição de Debret, ao lado da senhora está

(...) o gongá (cesto) para roupa branca; entreaberto, deixa ver a extremidade do chicote, inteiramente de couro, com o qual os senhores ameaçam os seus escravos a todo instante. Do mesmo lado, um pequenino macaco preso pela corrente a um dos encostos do móvel serve de inocente distração para a dona da casa; embora seja um escravo privilegiado, com liberdade de movimentos e trejeitos, não deixa de ser reprimido de quando em quando, como os outros, com ameaças de chicotadas”. (2015, p.190)

E continua Debret: “Os dois negrinhos, apenas em idade de engatinhar e que gozam, no quarto da dona da casa, dos privilégios do pequeno macaco, experimentam suas forças na esteira da criada” (2015, p.190)

Já em *O Jantar*, prancha 55, um casal branco come em uma mesa abundante.

O comentário de Debret:

No Rio, como em todas as outras cidades do Brasil, é costume, durante o tete-à-tete de um jantar conjugal, que o marido se ocupe silenciosamente com seus negócios e a mulher se distraia com os negrinhos que substituem os doguezinhos, hoje quase completamente desaparecidos na Europa. Esses molecotes mimados até a idade de cinco ou seis anos, são em seguida entregues à tirania dos outros escravos que os domam a chicotadas e os habitam assim a compartilhar com eles das fadigas e

dissabores do trabalho. Essas pobres crianças revoltadas por não mais receberem das mãos carinhosas de suas donas manjares suculentos e doces, procuram compensar a falta roubando as frutas do jardim ou disputando aos animais domésticos os restos de comida que sua gulodice, repentinamente contrariada, leva a saborear com verdadeira sofreguidão. (2015, p.197)

[Dois homens negros y uma mulher negra permanecem em pé enquanto o casal branco come em uma mesa abundante, distribuindo migalhas para as duas crianças. Os negros, de acordo com o comentário de Debret, são tiranos y a branca é aparentemente carinhosa y implicitamente generosa. Além da associação das crianças com animais, nessa prancha, especificamente, com cachorrinhos.

Pois, diga a Debret que os doguinhos y os monkeyzinhos falam, escrevem, significam y mordem.]



Figura 8 Jean-Baptiste Debret, Prancha 55 O jantar, aquarela, 1820/1830. Fonte: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil





*Gê Viana, Sentem para jantar; série Atualização traumática de Debret, impressão em jato de tinta com pigmento natural de colagem digital sobre papel Hahnemuhle, 29,7 x 42 cm, 2021.*  
 Fonte: <<https://mam.rio/ge-viana/>>. Acesso em 03 fev. 2022.

\* *Gê Viana, nascida em 1986, é natural de Santa Luzia, no Maranhão. É mulher indígena y sapatona.*

### **Sentem para jantar. Fartura y Felicidade: Gê Viana**

Gê Viana faz uma tradução-Exu da litografia *O Jantar*, de Debret. Na colagem, as pessoas brancas não aparecem. Elas nem nunca estiveram ali. Não existe rastro delas. O ambiente é preto há muitos ‘eras’, desde a fotografia de uma ancestral, em preto y branco na parede, até o pequeno garotinho que veste um *rider* y brinca em um *smartphone*.

Ao olhar pela janela sentimos como se estivéssemos olhando para um antigamente em preto y branco, um pouco mais amarelado do que a ancestral da foto, que aproxima a casa do passado, do presente y do futuro. Viana diz: “A imaginação de futuros, se dá pela fissura do passado. (...) O trauma é parte invisível da narrativa. Parte silenciosa em alguns semblantes, que deixa entrever o passado” (VIANA, 2021)

O nosso comentário:

Em Santa Luzia, como em todas as outras cidades do Brezelli, é costume, durante a janta familiar, que haja fartura, felicidade y bem viver. A família se reúne y enche o bucho. As crianças pequenas, de cinco ou seis anos, comem junto com os pais ou se distraem com

brincadeiras y joguinhos em torno da mesa. Os doguinhos são muito comuns, aguardam, em baixo das cadeiras, na esperança de receberem algum mimo, um succulento pedaço de carne ou um osso, das mãos carinhosas das pessoas sentadas à mesa. Após a refeição são todos entregues as conversas agradáveis y é um hábito compartilhar as fadigas do dia de trabalho. Enquanto os adultos tagarelam, as crianças, cheias de energia depois da boa comida, brincam com os animais domésticos. Y, por fim, todos se levam a saborear, com verdadeira satisfação, um delicioso fim de tarde. É no período da seca que tememos a varíola.

Quanto ao jantar em si, compõem-se, para toda a família, de arroz em abundância, carne de sol de boa qualidade y peixada bem cozida. A mesa também é bem servida de frutas: imensos bacuris y doces seriguelas. Para beber os adultos se deliciam com tiquira y suco de caju para as crianças. É fartura y felicidade.

Como ouvimos na voz de Jovelina Pérola Negra: “Ai, que vontade que eu tenho de ser feliz Y levar a minha vida do jeito que eu sempre quis.”

O trabalho de Gê Viana habita o espaço de fora da galeria. Ela diz “Quando eu era criança eram só essas imagens (as litografias de Debret) que eu via nos livros didáticos. Então, estar fazendo esses trabalhos na rua, é também uma forma de educar y de transformar a memória afetiva da população que sempre esteve olhando... vendo cenas de açoite, violência, enfim... da população negra y da população indígena.” (2021)



*Gê Viana, Sentem para jantar; série Atualização traumática de Debret, na rua, 2021.  
Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qqbh9K3VSKY>>. Acesso em 30 mar. 2022.]*

Na prancha 73, figura 9, encontramos uma ilustração das relações que se dão do lado de fora da casa-grande, um exemplo das chicotadas que domam os pretos em sua vida de trabalho e sofreguidão. Intitulada *Feitores Castigando Negros* vemos nela o costume das punições e castigos contra os escravos na roça.





Figura 9 Jean-Baptiste Debret, Prancha 73 Feitores castigando negros, aquarela, 1820/1830. Fonte: *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*

A ilustração vem acompanhada do seguinte comentário:

O infeliz representado no primeiro plano, depois de amarradas as mãos, sentou-se sobre os calcanhares, passando as pernas entre os braços de modo a permitir ao feitor que enfiasse uma vara entre os joelhos para servir de entrave; em seguida, facilmente derrubada com um pontapé, a vítima conserva uma posição de imobilidade que permite ao feitor saciar a sua cólera. Ousando apenas articular uns gritos de misericórdia, o escravo só ouve como resposta “cala a boca, negro”.

Um segundo exemplo de castigo, se encontra no último plano; aí é um dos mais antigos escravos que se encarrega de aplicar as chicotadas.

Quando um feitor desconfia do carrasco, faz colocar atrás dele um segundo escravo, igualmente armado de chicote, para agir quando necessário e, levando mais longe ainda suas precauções tirânicas, coloca-se ele próprio em terceiro lugar, para castigar o fiscal no caso em que este não cumpra seu dever com bastante severidade. (2015, p.245)

[





Clébson Francisco, *Série Fuga e Desaparecimento n.3*, Pintura digital s/ arquivo colonial, 2020.  
Fonte: <<https://clebson.com/obras/fugaedesaparecimento/>>. Acesso em 03 mai. 2021.

Na pintura digital sobre arquivo colonial *n.3*, última da *Série Fuga e Desaparecimento*, de Clébson Francisco, podemos observar aquele, que na roça, chama-se feitor. O fiscal do cultivo das terras, da alimentação e disciplina dos escravizados, que também tem a função do castigo. Os vícios que ele poderia punir incluem a embriaguez, o roubo, a fuga e a preguiça. Chicotadas ou bofetões poderiam ser distribuídos a qualquer momento.

Segundo Debret, a maioria dos feitores eram portugueses.

O infeliz representado no primeiro plano, não viu os pretos no último plano, porque o olhar racional está concentrado e pode examinar apenas um objeto de cada vez. Mas ele conserva uma posição de imobilidade que nos permite contemplar a sua cólera. Ousando articular uns gritos de impiedade. No plano de fundo há ainda alguns pretos encarregados do medo branco.

Essa obra interpreta um sujeito, um tipo, um costume, de fora da casa-grande e entranhado no Brasil, o que deixa as características do aparecido mais evidentes. Como um espelho, reflete quem sobra.

A pintura digital, e seu discurso, se tornam um campo de intenções opostas. Embriaguez e sobriedade. Trabalho e preguiça. Bater e defender. Libertar e dominar. Fugir e ficar. Prender e soltar. Nós estamos livrados para fazer a leitura da forma que quisermos, de trás pra frente ou de frente pra trás, em um looping informado de passado e presente.

De novo, de maneiras inesperadas, quem vai trabalhar? quem vai produzir? quem vai carregar? quem vai apanhar?

Se na pintura *n.1* da série percebemos nas personagens brancas confusão y incompreensão, na *n.3* o capataz esboça frustração batendo no nada. Ou será que está embriagado açoitando uma imagem que ainda habita *seu* presente? Afinal, ele, assim como a dama de muito prestígio, permaneceu imóvel.

Os protagonistas pretos dessa série de Clébson Francisco nada mais são do que voz, uma vez que são eles quem formam, editam y narram seus próprios contos através das obras de Julião y Debret, combinando assim a ação da fuga com o ato de desaparecimento y definindo uma realidade através de suas representações, obtida através de seus corpos (in)visíveis. A ausência, implícita na invisibilidade, é pouco a pouco, preenchida pela presença do autor da obra y do contexto que ele (re)cria. Nas palavras do próprio criador “toda presença é uma negociação” (FRANCISCO, 2020)

O desaparecimento pode significar a transcendência para um novo mundo, onde o dualismo branco/negro; escravizado/senhor não regula a existência dos nossos corpos. O trabalho de Clébson é sobre desaparecer para significar. Explicitamente, ao repetir o gesto em três arquivos coloniais diferentes, aparecem os tipos centrais, o tipo europeu legítimo, filho de Europa, y o tipo bresilheiro, mais ou menos longínquo.

Quem? Ora, os brancos brasis, os brancos/brancóides.

A série de Francisco opera com maestria a tradução-Exu revisionista. Já que, esse tipo de tradução, se bem-sucedida, altera a forma como lemos a tradição, ao redefinir a relação da obra em questão com o cânone. (GATES, 2014) A pintura revisora é organizada na linguagem da tradição, emprega suas estratégias retóricas, y seu objeto recorrente, y modifica as ideias da narrativa presente em Debret y em Julião. Porém, esta nova composição não quer traduzir “superação” ou “destruição” das aquarelas/litografias originiais, mas estender sua complexidade em leituras possíveis, entre fantasmas de verdades absolutas y de mentiras relativas que permanecem entre nós.

O modo de ver de Francisco define, igualmente, representação y sua relação com os conceitos de presença y pertença. Até porque, no *universal*, no “*somos todos iguais*”, “se você andar por aí usando seu próprio cabelo, as pessoas vão pensar que você é careca.” (SOYINKA, tradi(c)ção nossa, 1972)

*Se enxerguem primeiro. Mais complicado do que aparenta ser.*

Pois é. Ainda assim, para onde eles vão? Fogem daqui y nunca mais voltam? É como se fugisse y se esgueirasse para outro mundo.

“Existe um sujeito racial, um soberano negro que antecede nossas trajetórias modernas? Se for assim - se antes da violência racial houver um sujeito negro imaculado desfrutando plenamente de sua “humanidade”, prosperando em uma existência autodeterminada (interior ou temporal), que pode se recusar a “interiorizar” y atualizar a violência - por que isso não acontece? Acho que esse desejo de levantar o véu para revelar um sujeito negro autodeterminado original falha em fazer uma pergunta crucial: como a branquidade passou a significar o ‘eu transparente’ y a ‘negridade’ significar o contrário? Por não fazer tais perguntas, a metáfora do véu ensaia a lógica sócio-histórica da exclusão, que escreve a negridade y a branquidade como ‘matéria-prima’ y não como produtos de estratégias modernas de poder. Y, no caso do relato do ocidente, ele (re)produz o sujeito negro como um eu patológico (afetável), uma autoconsciência desesperadamente assombrada por seu próprio desejo impossível do ‘eu transparente’.” (FERREIRA da SILVA, 2007, p.8, tradi(c)ção nossa)

Acabou. Redemoinho. Simulacro. Pele. É o Fim do Mundo.

Falou o sujeito da insubordinação.





humanos brancos em suas redes, havia também uma cena de um negro sendo açoitado em praça pública e no interior das casas servindo seus senhores. Finalizei a narrativa com um pomposo enterro de um homem branco. Fiz questão de não colocar nenhum texto junto com a exposição por ela ser autoexplicativa e muito direta em sua proposta narrativa: ao apagar homens brancos e enterrá-los no final, explicitava um claro questionamento à supremacia branca.” (Marcelo Masagão 2022 apud BORGHI, 2022)

Um claro questionamento? Será? O questionamento é de quem para quem?

A obra peca em não fazer o que é o básico. Se enxergar. Se recortar de branco y se enterrar, apaga junto a violência da narrativa colonial? Apaga de branco, claramente, a supremacia branca? *Se enxerguem primeiro.*

O artista segue dizendo: “Freud nos mostra que a única forma de ‘superarmos um trauma’ é entrando em contato com ele, por mais duro que essa experiência possa ser.” (2022) Ué... mas você não se apagou das imagens? Não é você um homem branco? Que contato está acontecendo ali? Superação de que y para quem essa obra sugere?

Vamos traduzir-Exu.

“Reparações históricas são muito importantes e o Brasil é ruim neste aspecto, enquanto Argentina e Chile puniram militares que promoveram a tortura, aqui nada aconteceu, e a prática da tortura prossegue disseminada. Solicitar reparação histórica dos países colonizadores é fundamental, assim como remover estátuas que dignificam facínoras que traficavam negros. Mas cancelar ou dificultar a veiculação das obras de artistas como Debret, Rugendas, Martius, Spix e outros que captaram da sua forma imagens do Brasil, num momento histórico específico, me parece um ultraje ao nosso patrimônio cultural. Aliás, esse material deverá ser usado como prova em possíveis reparações que venham a ocorrer. É claro que suas visões são parciais e recortadas pelo tempo, portanto carregadas de muitas particularidades e preconceitos que devem ser debatidos, mas não cancelados.” (2022)

Reparações históricas são muito importantes y o Brezel é ruim nesse aspecto. Aqui nada aconteceu. Y a prática da tortura prossegue disseminada. Solicitar reparação histórica dos países colonizadores é fundamental. Bom, o que Portugal há-de fazer? O que Brasyll há-de fazer? O que é que se há-de fazer? Remover estátuas, alterar nomes de ruas, avenidas, cidades y mais. Nosso patrimônio cultural será o que quisermos que ele seja. Debret de encontro com Francisco. Redemoinhos y chicotadas no ar. Aliás, bem lembrado, Francisco diz assim sobre uma obra sua chamada *Molhar eles feito chuva ácida*: “(...) essa obra não irá salvar ninguém da guerra ontológica que nos meteram a mais de 500 anos, y muito menos, permitirá resolver nossos problemas – que no fundo não são só nossos pois não foram criados por nós, mas sim, impostos a nós. (...) Toda historiografia é estrategicamente incompleta. O acordo colonial tem a ver com proteger a branquitude.” (FRANCISCO, 2019) Me parece um ultraje um branco querer sumir da sua própria narrativa incompleta. É fácil de entender suas visões parciais y recortadas pelo tempo, difícil é entender o por quê de muitas particularidades y preconceitos deverem ser debatidos, mas não cancelados... os preconceitos devem ser debatidos, mas não cancelados... Foi rasgada a obra do Debret ou de Masagão? Você quer dialogar com quem? *Se enxerguem primeiro.* (tradi(c)ção nossa)

Reze conosco: {*Olhamos* com desconfiança.}

Vamos pensar o desaparecimento feito por Clébson Francisco da Prancha 73 y o apagamento Marcelo Masagão da mesma prancha de Debret.



*Marcelo Masagão, Homens Brancos, técnica mista, 11cm × 29cm × 70cm, 2018. Fonte: <  
<https://artsoul.com.br/galerias/marcelo-masagao/artistas/marcelo-masagao/obras/kino-livro-homens-brancos>>. Acesso em  
23 mar. 2022.*

O em-comum: o protagonismo branco da cena. Porém, em Clébson há ação na história. Ele usa Exu para fabular y livrar y criar outra narrativa. Olha para trás y percebe outro significado. Em Marcelo a narrativa continua a mesma. Esse apagamento não altera a cena. Ele não apaga, ele recorta. Tira o branco da imagem de Debret y coloca em outro lugar. Qual lugar? De observador neutro, talvez. Universal. Sentado operando o kino livro, ou observando a longa faixa, no mesmo mundo.

Há uma incapacidade da branquitude de lidar com a cena colonial, de reescrever a narrativa. Se retirar não é questionar. Se retirar não é agir. Se retirar y largar sua sombra branca, não altera a cena. Porque o peso na rede ainda se faz presente, porque a ferida do chicote, y o próprio chicote, ainda se fazem presentes. Na cena permanece a violência, a opressão, a tortura, a subjugação. Mas o personagem principal dessa história colonial se omitiu. Ele continua o mesmo, mas agora não identificado. Ele é velado. Ele está implícito. Celebra a imagem colonial ao invés de, verdadeiramente, questioná-la ou alterá-la.

Estamos esperando um branco intervir em uma imagem colonial da forma como faz Clebson Francisco.

De novo, vamos traduzir-Exu.

Reparações históricas são muito importantes y os brancos são ruins neste aspecto. Nada aconteceu. Y a prática da tortura prossegue disseminada. Solicitar reparação histórica dos brancos é fundamental. Bom, o que o branco há-de fazer? Remover estátuas, alterar nomes de ruas, avenidas, cidades y quebrar o “contrato racial”.

{“Um contrato é um acordo firmado por duas ou mais pessoas no qual elas assumem um compromisso, ou uma obrigação. Charles Wade Mills teoriza sobre o ‘contrato racial’, que é



político, moral y epistemológico. Político porque organiza nossas interações na sociedade, moral porque regula o comportamento, estabelecendo um código moral y epistemológico porque cria normas cognitivas as quais todos os assinantes devem aderir. É uma das partes do nosso convívio social que nunca é mencionada. Em linhas gerais, o filósofo Wade Mills aponta como vivemos em uma sociedade que privilegia brancos em detrimento dos ‘não-brancos’. Como o comportamento aceitável para brancos não é aplicável para indivíduos fora desse grupo. ‘Não-brancos’, dessa forma, estão sujeitos à exploração de seus corpos, suas terras y seus recursos y lhes é, silenciosamente, negada a igualdade de oportunidades socioeconômicas.

Ao mesmo tempo que categoriza humanos (brancos) y subhumanos (não-brancos), o ‘contrato racial’ cria uma cortina de negação que isenta a consciência branca de qualquer sentimento ativo de participação na marginalização, tortura y massacre de outros grupos. ‘Todos os brancos são beneficiários do contrato racial, mesmo que nem todos os brancos sejam assinantes.’ (MILLS, 2014, tradução nossa, p.11). Assim, a branquitude assina para viver agradavelmente em uma ilusão coletiva de ‘igualdade humana’ y neutralidade de seu próprio grupo, ou seja, entre aqueles que não são racializáveis.

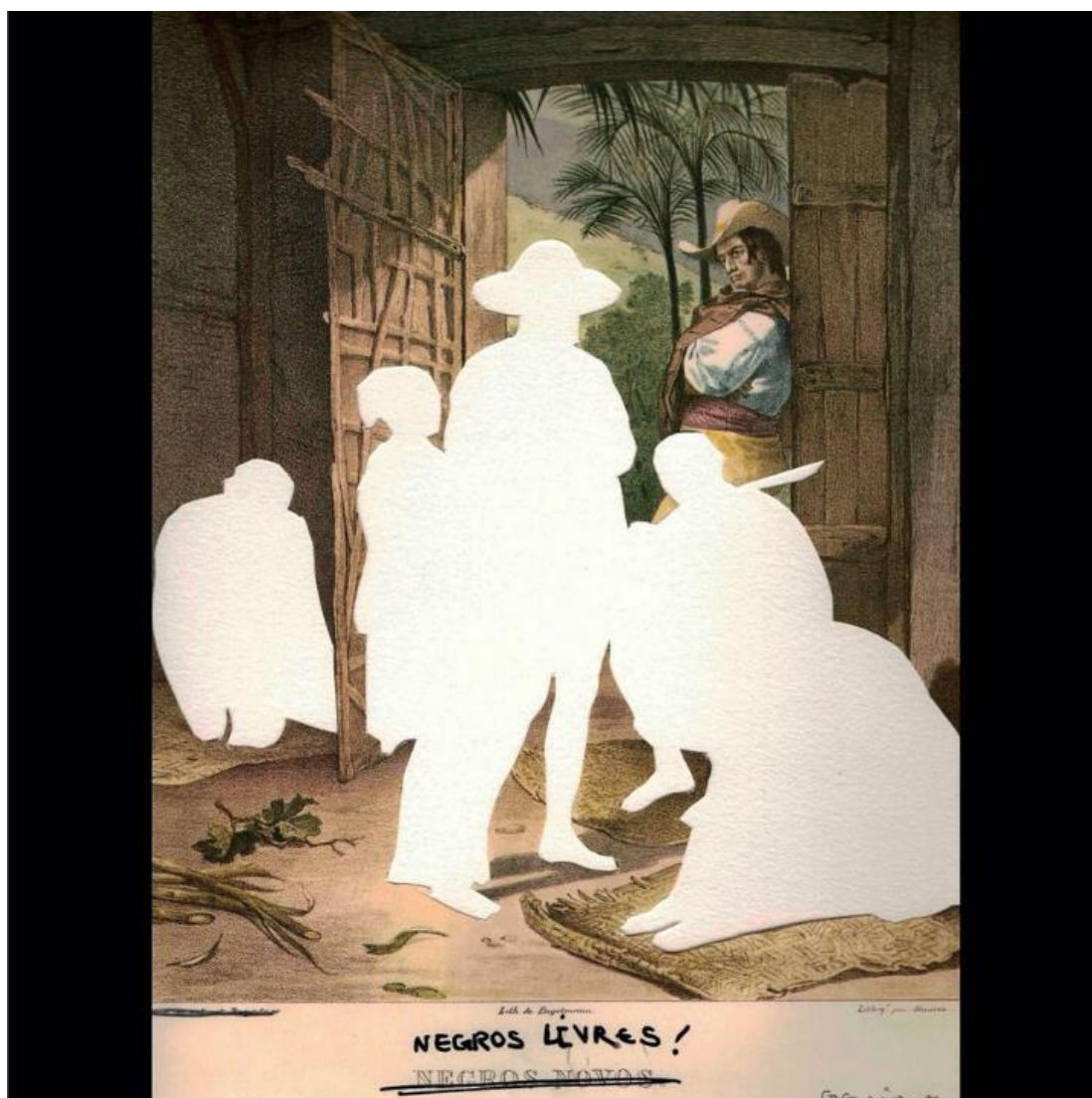
Porém, é bem evidente que a criação de imagens não é neutra. Não é neutro o sentimento que os brancos tem ao identificarem quem são seus pares. Não é neutra a produção de conhecimento, de história y de crítica. Não é neutra a leitura desta tese.

Nós vivemos em uma sociedade que tomou forma nos últimos quinhentos anos através da dominação europeia y, conseqüentemente, gradual consolidação da supremacia branca. (2014) Segundo a professora Patricia Williams, neutralidade é na verdade ‘racismo maquiado’, submetendo-se à forma invisível das coisas. (Patricia Williams 1991, apud MILLS, 2014, p.76) Ou a forma ‘recortada’ de branco das coisas.

Então, globalmente, mas separados por nações, os brancos continuam a se beneficiar do ‘contrato racial’, já que eles criam um mundo à sua *imagem cultural* favorecendo diretamente *seus interesses*. Além de uma economia estruturada em torno da exploração racial de outros y onde as supostas desigualdades, são resolvidas com ‘caridade’ y não devem ser investigadas profundamente. (2014)” (PRIMEIRA; VERMELHO, 2021, tradução nossa, p.930-931, grifos nossos)}

Debret de encontro com Francisco. Redemoinhos y chicotadas no ar. Debret de encontro com Masagão. Violência perpetuada por uma massa branca y incompleta contra o corpo negro. Aliás, bem lembrado, “toda historiografia é estrategicamente incompleta. O acordo colonial tem a ver com proteger a branquitude.” (FRANCISCO, 2019) Me parece um ultraje um branco querer sumir de branco, da sua própria narrativa, dessa forma vaga, fazendo questão de não colocar texto nenhum. O racismo deve ser debatido y escancarado, sem o véu branco velado.

Inclusive, veja o que Gê Viana fez com a litografia, *Negros Novos*, de Johann Rugendas:

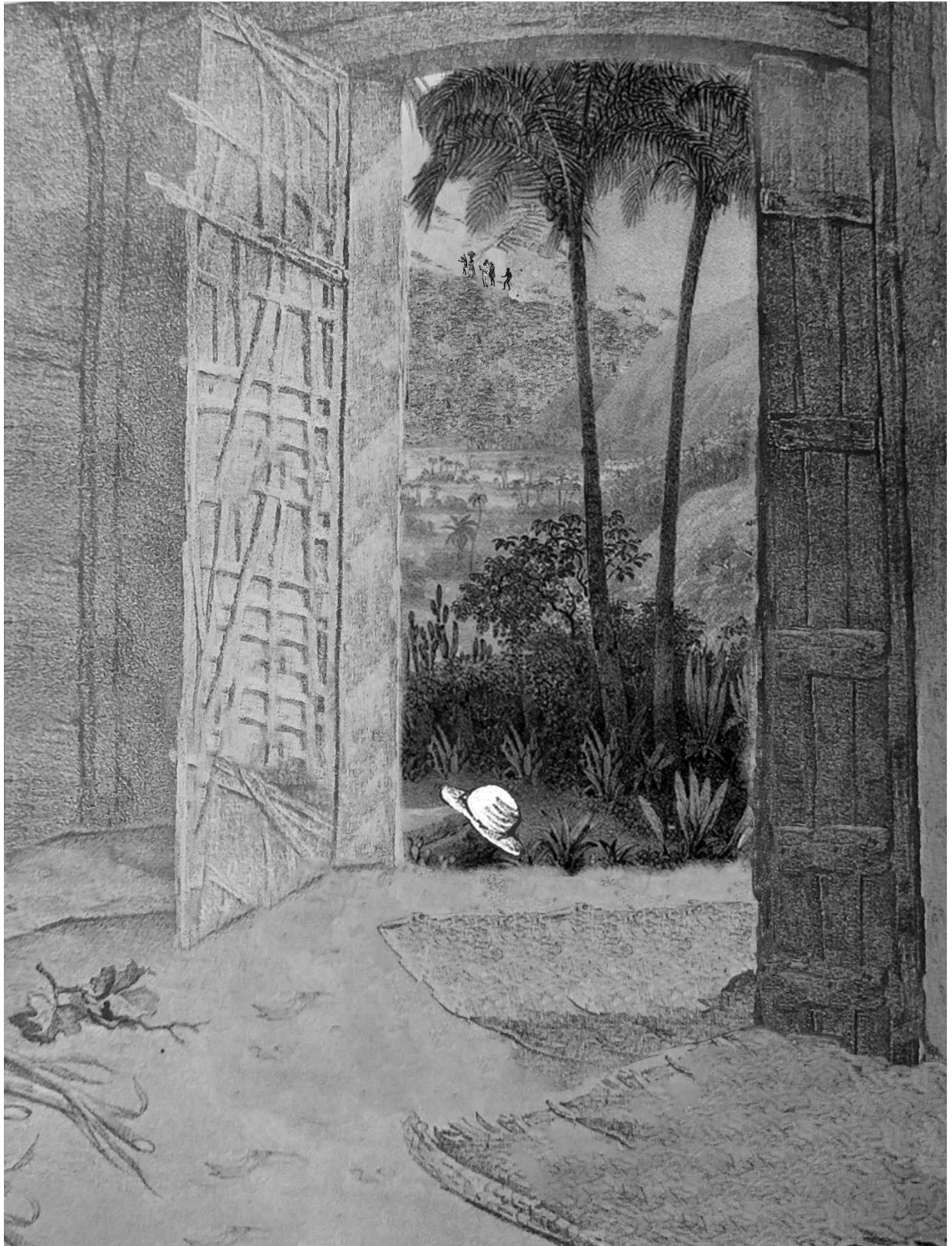


*Gê Viana, Negros Livres!, colagem, 2022. Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CbXrIjWNvxf/>>. Acesso em 30 mar. 2022.*

Existe uma diferença do quem, do onde y do porquê. Os negros estão livres!

Veja novamente a tradução-Exu que Prymeyra fez com a mesma litografia de Rugendas:





*Prymeyra, Enfim, Levantar y Andar, colagem digital, 2021. Fonte: arquivo pessoal.*

“Não podemos e não conseguimos nos esquecer da presumível inocência branca e da dificuldade da branquitude em se perceber como aquele que toma o que é do negro, como quem

toma posse.” (MENDES, 2021, p.130) *Quantas vezes vamos ter que dizer? Se enxerguem primeiro. (A tradi(c)ção é nossa)*]

Foram muitas as observações feitas por Debret sobre a população de ascendência africana nascida no Brasil. Ele realizou um trabalho documental e histórico no Brasil, tendo as aquarelas como meio de registro de suas observações.

### **[Mitopoesia do olhar y da voz, (auto)libertação: Breno Loesery Tassila Custodes**

Foram muitos os trabalhos desenvolvidos por Abdias Nascimento. Foi poeta, dramaturgo, escritor, político, artista, professor y ativista dos direitos y humanidades da população negra. Ele desenvolveu um pensamento, a mitopoesia, que, em um paralelo que fazemos com a tradução-Exu, busca perturbar temporalidades, confrontar códigos impostos, realocar expressões em uma gira de permanente transformação. Em seu livro *O Quilombismo*, que teve sua primeira edição em 1980, Nascimento escreve que somos contemporâneos y o que estamos propondo é uma nova vida, ou seja, nosso projeto exige constante revolução. Revolução que (auto)(co)cria pessoas y mundos, que impugna a realidade pautada exclusivamente na episteme do chamado ocidente, entranha nos espíritos dando forma a imagens y mitos que se consolidam em nossas relações diárias. Passa a enxergar onde antes parecia não haver nada, encontra voz para narrar. “Nossa razão é tanto poética quanto forjada: aparelho detector de nossas visões prospectivas.” (NASCIMENTO, 2002, p.97) A arte é o olhar y a linguagem que dão sentido a nossa trajetória no mundo, que nos proporciona pertencimento histórico. “Nosso ser histórico é de origem mítica. (...) assumimos esse poder do talento e da imaginação como o mais poderoso instrumento em nossa comunicação social e no diálogo com as nossas mais profundas raízes no espírito e na história”. (2002, p.96) Assim, a tradução imagética, na poesia do mito, se transforma em conhecimento y logo transforma o significado de tudo o que compõe os signos que usamos para entender, viver y interpretar as relações do mundo imaginado que está a nossa volta.

A professora americana Geri Augusto aponta que “(...) as experiências históricas e a expressividade criativa que marcam as vidas diaspóricas evocam ideias e expressões companheiras, e portanto, podem trazer de modo fértil inflexões particulares e significados enriquecedores para a tradução e a interpretação.” (CARRASCOSA, 2017, p.34)

A tradução-Exu y a mitopoesia se encontram na mediação entre dois sistemas de significação que permeiam nossa vida em diáspora. Esses dois conceitos envolvem uma atividade de retomada de movimentos duplos, ou melhor, movimentos múltiplos de socialização, apreensão de texto y contexto, entre África y sua diáspora nas Américas. O Tradutor-exu, ao narrar sua mitopoesia, é compositor, abrindo caminho para o leitor, transpondo barreiras linguísticas, imagéticas y sociais. É invenção poética que projeta nossa razão perspectiva. Partindo do sujeito ao objeto, reflete y induz uma inversão crítica dos significados ao nosso redor. Assim, os modos de (auto)(co)criação da tradição podem revelar que atos de revisão podem ser práticas de união na encruzilhada de Exu.

“Se isso é verdade,” escreve Geri Augusto, “então as oraturas negras são também uma ferramenta epistemológica, um caminho para construir ou reconfigurar objetos de conhecimento – seres e entidades ontológicas. Isso faz deles um recurso potencialmente rico para a tradução.” (2017, p.39) Ou seja, ricos para a observação, para a interpretação y para a anunciação.

Vamos te contar o que nós vemos, a escolha que fazemos.

Sabia que a gameleira costuma nascer sob outras árvores?

Sabia que a conversa boa é aquela que você está dentro?

Olhamos com desconfiança.

“Invocando estas leis

imploro-te Exu

plantares na minha boca

o teu axé verbal

restituindo-me a língua

que era minha

e me roubaram

sobre Exu teu hálito

no fundo da minha garganta

lá onde brota o

botão da voz para

que o botão desabroche

se abrindo na flor do

meu falar antigo

por tua força devolvido

monta-me no axé das palavras

prenhas do teu fundamento dinâmico

e cavalgarei o infinito

sobrenatural do orum

percorrerei as distâncias

do nosso aiyê feito de

terra incerta e perigos”\*

*\*Trecho do poema “Padê de Exu Libertador”, escrito por Abdias Nascimento em Búfalo, EUA, em 2 de fevereiro de 1981. Disponível em: <<http://www.abdias.com.br/poesia/poesia.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2021.]*

A prancha 90, apresenta colares de ferros, castigo dos fugivos, transporte de telhas e negros de recado. Os colares são aplicados naqueles negros, crioulos, bodes, mulados e curibocas com o hábito de fugir, ou de pelo menos tentar. O proprietário, ao dar conta do sumiço de um de seus escravos, logo avisa a polícia dando a ela informações para ajudar na busca do fugitivo. Ao ser encontrado, por um capitão-do-mato, por exemplo, o negro é devolvido acorrentado e o capitão recebe uma gratificação. O colar de ferro é colocado em sequência prevenindo uma nova



debandada, ele é ostensivo e possui vários ganchos, o que facilita a captura do fugitivo com maior facilidade. Alguns senhores, os mais bondosos, colocam o colar sem a aplicação de chicotadas. Alguns negros chegavam a carregar pesadas argolas em volta do pescoço para o resto da vida. Mas, segundo o artista francês, o negro é indolente e preguiçoso, logo para ele a prisão se faz um local sossegado, onde pode permanecer satisfazendo sua natural tendência a inação. (2015, p.299-300)

Os negros são, ainda segundo Debret, sensíveis ao frio e em tempo de chuva, o senhor de escravo quando precavido e atencioso, dispõe ao seu escravo de recados uma vestimenta, vinda, ao que parece, de Portugal, para se proteger das intempéries (figura 10).



Figura 10 Jean-Baptiste Debret, Prancha 90 Negros de recado em tempo de chuva, aquarela, 1820/1830. Fonte: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil

Esse manto, muitas vezes de capucho, é feito de tiras de palha de arroz solidamente amarradas pela extremidade superior a cordões horizontais, por sua vez fixados por intervalos a quatro ou cinco cordas perpendiculares, de acordo com o comprimento. Desta maneira, a extremidade inferior de cada camada, flutuando por cima da parte que ela cobre, torna o invólucro impermeável e extremamente flexível. Existem também simples capuzes para os carreiros obrigados a longas marchas com o mau tempo. (2015, p.299)

[Debret em geral é quem aparentemente sabe de alguma coisa. O artista está lendo uma declaração aparente diante de seus olhos, o que não significa que suas aquarelas não despertem outras interpretações.

Vamos te contar a escolha que nós fazemos, o que vemos.

Desconfiamos com olhança.

Como coloca Lorraine Pinheiro Mendes, vamos “lidar com as imagens coloniais pelos nossos termos, ver o que o mundo viu, mas pensar além do que se pensou” (Informação verbal)\*. Possibilitando que nosso ponto de vista seja considerado y compreendido.

\* Informação fornecida por Lorraine Pinheiro Mendes em Juiz de Fora, na palestra ministrada para a disciplina Arte e História III, oferecida pelo curso de bacharelado em Artes e Design,

*do Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, em 15 de jun. de 2021.*

Assim, o encantamento que vemos, a partir da prancha de Debret, são corpos que vestem um manto feito de tiras de palha da costa, solidamente amarradas pela riqueza que representa sua existência física. Omulu/Obaluaiye y sua vestimenta, importada de África, são valores incalculáveis que a relevância ocidental, através de Debret, viu, mas não atribuiu. A palha cobre o corpo das cabeças aos pés, deixando o corpo do iniciado totalmente coberto, de acordo com o comprimento. Desta maneira, a extremidade inferior de cada camada, flutuando por cima da parte que ela cobre, torna o invólucro sagrado impermeável y extremamente simbólico. O Senhor da Terra carrega, por debaixo do manto, colares de pérolas presenteados por Yemanjá.

O que vemos nessa ilustração do mau tempo, é Omulu/Obaluaiye, que cura doenças, afasta a peste y a varíola. Desperta medo y devoção. Mas o professor Debret, recorrendo aos poderes da magia branca, conclui em sua prancha: capa de chuva. Tudo bem.

Mas quem vem

“É ele o senhor das doenças, da febre que consome

O filho que vem encantado das mãos de Nanã

Eu peço licença Olorum pra dizer o seu nome

É Omolu, Obaluaê, meu pai Xapanã

Eu peço licença Olorum pra dizer o seu nome

É Omolu, Obaluaê, meu pai Xapanã

Canta povo do Ayê, salve meu pai

Atotô, Atotô Obaluaê” (SILVA; CAFFE; JAMAICA, 2020)

Vemos quem tem poderes curativos, que transforma energias negativas em energias positivas.

O dia de semana dedicado a Omulu é o mesmo de Exu.

Atua em rituais de cura y purificação.

Omulu também é um orixá que reina nos caminhos. Nos livrando de coisas daninhas. Ele cura doenças. Ele purifica.

“Disse que seria aconselhável que todos se prostrassem diante dele,

Que se prostrassem em total submissão.

Assim o fizeram.

‘Totô hum! Totô hum! Atotô! Atotô’

‘Respeito! Silêncio!’” (PRANDI, 2001, p.208)



*Breno Loeser, Inktober n°7 | Obaluaiye, Poster, 2019. Fonte:<<https://www.instagram.com/p/B3UwhEMBy9b/>>. Acesso em 23 jun. 2021.*

*\*Breno Loeser é artista y designer sergipano, afrorreligioso y mestrando pelo programa de pós-graduação em ciências da religião, da UFS.*

A obra do artista Breno Loeser é uma representação de um negro de recado em dia de chu... ora, a pintura digital possui a predominância de tons terrosos em harmonia, o fundo parece feito em aquarela, pelo menos tem um efeito aquarelado, que nos faz lembrar as árvores de uma mata. Omulu quando menino foi viver em uma mata, junto com as cobras, comia o que a mata dava, frutas, folhas, raízes... os espinhos y mosquitos o feriam, até que escutou uma voz que dizia “Você está pronto! Levanta y vai cuidar do povo”. Omulu carrega o segredo da varíola, tem uma perna de madeira y anda com a ajuda de uma bengala. Na pintura de Loeser um círculo laranja separa a figura de Obaluaiye da mata as suas costas. Em uma das mãos



carrega o xaxará, feito de nervura de dendezeiro, palha da costa, como seu manto, y búzios. O xaxará pode afastar energias negativas, varrer a peste para longe, abrir espaço para a longevidade, conservando pureza y afastando o que é nocivo. É temido y adorado. Na pintura de Loeser, ao seu redor parece ser possível ouvir a sua saudação. Atotô!

“Sua energia é manipulada para agradecer a terra pelo que esta oferece às pessoas. Seu poder é usado na cura de todas as enfermidades, particularmente as de pele.” (LOESER, 2019)

Pedi permissão pra dizer o seu nome.



*Tassila Custodes, ATOTÔ OBALUAÊ, Poster, 2020. Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CD9CKU9Jp9W/>>. Acesso em 23 jun. 2021*

*\*Tassila Custodes é artista residente na cidade de São Luís do Maranhão.*

Obaluaiye morreu y voltou a pedido de Oxum. Ele está muito próximo do Iku (morte).

Exu é um y duzentos y um. O mito diz que Olodumarê, ao enviar os orixás para o ayê atribuiu um Exu para cada, que os acompanhasse y ajudasse nas tarefas. (SILVA, 2015, p.61) O Exu de Obaluaiye é Exu Obara-Otua.

A obra de Tassila Custodes, é uma linda pintura digital nos encantando com a presença do Senhor da Terra, seu título nos faz saudar Obaluaiye. Atotô! Assim como a obra de Bruno

Loeser há a predominância de tons harmônicos terrosos y amarelos. O orixá aparece com mais uma personagem no trabalho, talvez a curando.

“Senhor Omolu!

Eu evoco - Obaluaê! Deus das doenças!

Orixá que surge, diante dos meus olhos

Na figura agraciada de São Lázaro.

Aquele que teve a bênção de voltar da morte” (CUSTODES, 2020)

Pensamos que essas três obras podem ser lidas y ouvidas juntas, num conjunto inteiro, em provocação nas dessemelhanças y em estímulo nas semelhanças.

É no período da seca que tememos a varíola.]

Não deixando de lado, a prancha 90 ilustra também o transporte de telhas, que eram cada vez mais necessárias com o crescimento da corte do Rio de Janeiro e eram carregadas com segurança em pequenas carroças ou na cabeça dos negros.

### 1.3 Desenvolvimento

#### [Com Navio Negroiro: Luang Senegambia Dacach Gueye y Nhô Caboclo]

“Cenas parecidas de trabalho e castigo podem ser encontradas no livro *Viagem Pitoresca através do Brasil*,” (SADLIER, 2016, p.145) publicado em alemão em 1835, com o título original *Malerische Reise in Brasilien*, do alemão pintor, gravador e desenhista de incontestável talento Johann Moritz Rugendas, nascido em Augsburg em 1802. Rugendas veio ao Brasil como desenhista oficial da expedição científica, que tinha como chefe o Barão Jorge Henrique de Langsdorff, cônsul geral da Rússia no Brasil (FLORENCE, 2007, p.XXIX), em 1822, mas desligou-se do corpo da expedição, seguindo suas andanças pelo país sozinho. Publicou suas observações e desenhos no mesmo período da obra de Debret, sendo o *Viagem Pitoresca* de Rugendas, considerado um dos mais importantes documentos iconográficos sobre o Brasil do século XIX. O livro inclui ilustrações de tipos: como as imagens de índios [yndýgenas] e negros, seus usos e costumes, punições públicas, paisagens e os hábitos dos europeus em diferentes províncias como Minas Gerais, Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco, Espírito Santo e Mato Grosso.

A raça africana (figura 11) era numerosa nos países da América, sendo possível a observação de vários tipos de origens diversas, costumes e usos diversos. Rugendas oferece ao seu público



um interessante conjunto das fisionomias que pôde encontrar pelo Brasil. “Num só golpe de vista pode o artista conseguir resultados que, na África, só atingiria através de longas e perigosas viagens a todas as regiões dessa parte do mundo.” (RUGENDAS, s.d., p.89)



*Luang Senegambia Dacach Gueye, Angola, Congo, Benguela, Monjolo... Eu quero ver quando Zumbi Chegar., Poster, 2021. Fonte: < <https://www.instagram.com/p/CO-ngH4pEEy/> >. Acesso em 28 jun. 2021*

*\*Luang Senegambia Dacach Gueye é mais feliz dentro d'água. É artista independente y designer. Seu foco artístico é a cultura religiosa afro-brasileira y combate ao racismo.*

Num só golpe de vista, Luang Senegambia Dacach Gueye, em *Angola, Congo, Benguela, Monjolo... Eu quero ver quando Zumbi Chegar*, de 2021, considera o humano que em determinado momento foi escravizado. Ser amefricano não é sinônimo de ser escravizado. Monjolo, Angola, Benguela y Congo não são produtores de “tipos” de escravizados. “Essa redução ao paradigma da natureza do escravo tem o sentido de manter a escravidão no imaginário social das populações. Portanto, quando se afirma que na África já existia a instituição da escravidão, busca-se informar ideologicamente que o Europeu não fez nada de errado, a não ser manter o africano em sua natureza” (FONSECA apud CARDOSO, 2020, p.40-41). Assim, enfatiza o negro “escravo” y, ao longo do tempo, primeiro diminui, depois invisibiliza y então esquece a responsabilidade do opressor, escravizador, branco nessa relação (2020).

Com desconfiança y olhança.



*Washington da Selva, Artista Proprietário, óleo sobre tela, 2018. Fonte: <<https://www.washingtondaselva.com/c%C3%B3pia-vendo-lugares-no-vazio>>. Acesso em 02 ago. 2021*

O poster de Luang apresenta quatro figuras distintas. A primeira veste chapéu branco com uma faixa vermelha, y camisa também vermelha, o que nos leva ao reconhecimento de Zé Pilintra. A segunda é um jovem rapaz vivo, entre seus 13 y 29 anos, cabelos pintados de loiro, óculos espelhados y um conjunto expressivo de colares de ouro em volta de seu pescoço, representa uma figura conhecida y muito familiar nas comunidades da periferia urbana, como, por exemplo, da cidade do Rio de Janeiro. A terceira é uma jovem negra de pele retinta com seus lindos cabelos crespos volumosos y vermelhos. O pente garfô aparece, preso em seus cabelos como um símbolo de reconhecimento estético y força y boniteza ancestral que carregamos com

nossa cor. Por último reconhecemos a Senhora da Fertilidade, das águas, do ouro, da beleza y do amor, Dandaluna se faz visível.

O título do trabalho marca também a presença de Zumbi como símbolo de vida y mais um respiro pós-colonial que permeia a nossa história. Poderíamos falar aqui sobre a figura de Zumbi, mas o que parece se encaixar melhor no contexto da obra de Luang é a tese do quilombismo de Abdias Nascimento, que percebe o poder na autodeterminação da população amefricana do Brazil, tendo como exemplo o Quilombo dos Palmares y a sua organização social estruturada a partir do comunalismo tradicional africano. Lugar onde não existe espaço para hierarquias binárias, entre exploradores y explorados. “Aceitar o comunalismo africano, situá-lo no contexto das exigências conceituais, funcionais e práticas da atualidade, significaria nada mais do que reverter a história a favor de nós mesmos.” (NASCIMENTO, 2002, p.33) Sabemos que aqui no hy-Bresail era (ainda é) possível observar uma população plural formada pelo encontro de vários grupos diversos y distintos. Logo, em outras palavras, para além de ser uma prática contra a sociedade racista na qual vivemos, o quilombismo é um passo adiante para pensar uma sociedade politicamente organizada em uma proposta de existência coletiva amefricana no Brezel “(...) construída com base em nossa própria experiência histórica, cuja riqueza elimina a necessidade de procurarmos orientações ideológicas alheias de qualquer gênero.” (2002, p.56) Sabendo que a população negra é a maioria, o quilombismo consite em uma possibilidade de construção de uma terra, onde a cidadania plena é garantida a todos em um plano multirracial, multiétnico y verdadeiramente plural, ou seja, abandonando o simulacro da democracia racial que é resultado de promiscuidade, estupro y violência.

{“Abdias Nascimento nos conta que a democracia racial só concede um único benefício aos negros “aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora.” (2016, p.111). O embranquecimento por dentro, a que se refere Abdias, é o que ele indica como uma outra estratégia do genocídio: o embranquecimento cultural. (...) As artes negras, entrariam, na história da arte branco-brasileira, como um apêndice, digno de nota ou poucas linhas, como o objeto exótico e folclórico, pitoresco e fruto da intuição ou em uma mistura/miscigenação conhecida como arte popular.

Não há como, partindo de Abdias Nascimento, não perceber que essa inclusão parcial e o objetivo de apagar a mão negra nas artes brasileiras não esteja ligada ao preconceito religioso, que sabemos ser mais um modo de falar racismo.” (CORREA; MENDES, 2022)}

Pois então aquilombados. Daqueles do Berzi que tentam nos silenciar, levantamos nossa voz como sobreviventes da República de Palmares. (NASCIMENTO, 2016, p.34) O grito contra a desintegração do povo preto no Brisolis.

{“ata(ba)que e desembarque.”} (PRIMEIRA; VERMELHO; PURI, 2021) Arreda!

Arreda! O Malandro de Benguela, o Moleque do Congo, a Crespa de Monjolo, Dandaluna de Angola y Zumbi do Palmares *vai* passar. {A caminhada já começou.}

“- eu acho

que faz tempo

que sonhamos acor

dadas, que nossa paz

é barulhenta,” (NASCIMENTO, 2019, p.23)]





Figura 11 Johann Moritz Rugendas, Cabeças de Negros/ Negros de Benguela e Congo, 1835. Fonte: Biblioteca Nacional

É sabido que aqui no Brasil também era possível observar uma variedade de mestiços, sendo, segundo Rugendas, três principais: os mulatos, os mamelucos e os caboclos. Na maioria da população de cor, o contraste e a natural superioridade do branco é, aparentemente, notada. O grande número de mulatos e negros instruídos e civilizados, por exemplo, que assumem cargos e muitos vindos até de boas famílias, não retira da raça a inferioridade física e moral:

Ademais: a verdadeira superioridade dos brancos sobre os negros não é unicamente exterior. Em se tratando, por exemplo, de instrução, encontram-se, não somente na América mas ainda na Europa, milhares de brancos que não são tão bem-educados quanto inúmeros negros, e às vezes mesmo o são bem menos. Trata-se, antes, de uma superioridade intrínseca e orgânica; ela cria, em suma, entre o negro e o branco, o mesmo tipo de relações existentes entre a mulher e a criança com referência ao homem. É o que se observa principalmente no magnetismo animal exercido pelo branco sobre o negro. Essa superioridade talvez se explique por uma maior intensidade de sistema nervosos, por uma maior atividade de suas funções, uma harmonia mais perfeita em todas as circunstâncias da vida; (...) Todos os dias ocorrem coisas que, abstração feita da vantagem da civilização, provam uma superioridade real e física do branco sobre o negro, que este é o primeiro a reconhecer (RUGENDAS, s.d., p.120).

Todos esses negros africanos chegavam ao Novo Mundo das Américas através do transporte do cargueiro mais conhecido como navio negreiro, ou tumbeiro, onde os escravos eram amontoados, lado a lado, levados apenas em condições suficientes para mantê-los vivos. Na figura 12, vemos uma ilustração, feita por Rugendas, do porão do navio, repleta de mulheres, homens e crianças traficados para a escravidão nas Américas. À esquerda um homem parece



receber um pouco de água de alguém da tripulação do navio. À direita vemos três homens brancos carregando o que parece ser um cadáver.

[



Luang Senegambia Dacach Gueye, *Quando Yemanjá Chorou...*, Poster, 2021.  
Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CP8zPMgpZeQ/>>. Acesso em 28 jun. 2021

Os negros africanos chegaram ao Novo Mundo das Américas através do navio negreiro, ou tumbeiro, onde os escravizados eram amontoados, lado a lado, levados apenas em condições suficientes para ficarem vivos. Eles trouxeram consigo, apesar da colonização ser católica, entidades teimosas, que insistiram em cruzar o oceano. (PESAVENTO, 2006)

No pôster de Luang, *Quando Yemanjá Chorou...*, de 2021, percebemos a presença do colonizador, de proa à popa, representado por duas figuras de controle: uma pela força y violência, carregando o que parece ser uma arma de fogo, y outra pela fê (y violênci)a, carregando um crucifixo no pescoço y um outro maior nas mãos.

Na travessia que amontoava indivíduos y atirava ao mar seus corpos mortos, Yemanjá chorou. A teimosa Rainha do Mar, que vemos atravessando o Atlântico em prantos vermelhos, vem junto com outras seis cabeças. A primeira, na proa do navio, é a cabeça de um rapaz jovem, que olha em direção às Américas com o semblante triste. As próximas três, de dois homens y uma moça, têm o olhar vago y perdido. Depois, a cabeça da mulher, com escarnificações da ponta do nariz ao fim da testa, nos encara. Y por último a cabeça de um homem olha para África inesquecível, apesar da mão da bênção do deus branco, que dizem que afasta o demônio, lhe tocar o rosto.

Ori, em yorubá, significa literalmente cabeça. É símbolo de Olodumarê, o senhor do Orum y também de nossa alma individual. Para os yorubás, a existência de uma pessoa é predeterminada pelo tipo de Ori, recebido de uma, entre três maneiras: *Akunleyan*, onde a pessoa se ajoelha y escolhe seu ori; *Akunlegba*, onde a pessoa se ajoelha y recebe seu ori; y *Ayanmo* onde a pessoa tem um ori conectado com ela. (ASANTE, 2009, p.198) Depois do Ori adquirido y selado por Olodumarê, y Exu, na portaria para o mundo físico, o indivíduo começa sua jornada para a Terra.

Yemanjá é a protetora das cabeças. Há um itan que diz: “Dia houve em que todos os deuses deveriam atender ao chamado de Olodumarê para uma reunião. Yemanjá estava em casa matando um carneiro, quando Legba chegou para avisá-la do encontro. Apressada e com medo de atrasar-se e sem ter nada para levar de presente a Olodumarê, Yemanjá carregou consigo a cabeça do carneiro como oferenda para o grande pai. Ao ver que somente Yemanjá trazia-lhe um presente, Olodumarê declarou: ‘Awoyó orí dorí re.’ ‘Cabeças trazes, cabeça serás.’ Desde então Yemanjá é a senhora de todas as cabeças.” (PRANDI, 2001, p.388)

Ori é guia y não sina, já que cada um de nós tem o seu próprio Exu. Y Exu é o intérprete do ifã. “Exu é leitor divino que a interpretação de um texto determina precisamente o que o texto diz. O interpretador que governa o significado porque ele determina nosso entendimento do texto. Um texto permanece ilegível sem a agência de Exu” (GATES, 1988, p.24, tradi(c)ção nossa).

É o mensageiro divino. É o Senhor do Caminhos.

É um y duzentos y um.

Atravessou o Atlântico junto com a Rainha do Mar. No giro virou Elegua. Y virou Papa Legba. Y virou demônio. Y virou Exu. Y virou Pomba Gira. Y virou *Signifyin’ Monkey*.

Quando Luang organiza sua colagem digital, ele observa a presença viva da religião y da cosmologia africana que existe no Bracci, y ele também nos apresenta a encruzilhada incerta, em suas possibilidades, que se abre a partir do momento que o primeiro tumbeiro atravessa o atlântico (RUFINO, 2019). A leitura do capítulo *Exu: traquinagem e estripulia, resiliência e transgressão necessária*, do pedagogo y escritor Luiz Rufino, em *Pedagogias da Encruzilhada*, nos despertou para algumas afinidades y semelhanças, como se estivéssemos diante da descrição que apresenta a síntese do trabalho de Luang. Por isso, pegamos palavras emprestadas para finalizar descrevendo a atmosfera criada por Luang Senegambia Dacach Gueye: “Exu encarnado nas práticas da afro-diáspora mantém vigorosamente o seu poder inventivo e multifacetado. A sua vitalidade nos indica que a redenção colonial, em certa perspectiva, fracassou, e que as travessias dos tumbeiros codificaram o oceano enquanto encruzilhada. Porém, as significações de Exu nos cotidianos dessa margem também evidenciam as batalhas, as violências, as negociações, os autoritarismos, os regimes de poder, as transgressões, os silenciamentos e as alianças experienciadas na dinâmica colonial.

A encruzilhada colonial nos apresenta, de um lado, Exu mantenedor vital das sabedorias negro-africanas transladadas e, de outro, Exu marcado pelos investimentos coloniais/racistas, que se esforçam em transfigurá-lo no Diabo judaico-cristão.” (RUFINO, 2019)

Note que o céu da travessia é vermelho como as lágrimas de Yemanjá.]

A viagem transoceânica era difícil o suficiente, apertados em uma ambiente fechado, incapazes de sentar ou se mover confortavelmente, além de enjoos e doenças que acometiam o porão, e Rugendas admite atenuar a imagem do trajeto, mas

(...) ainda assim seus sofrimentos são de tal ordem que nenhuma descrição seria bastante fiel, embora entregássemos à imaginação mais fértil o encargo de pintar o quadro com suas verdadeiras cores. O artista só pode representar semelhantes cenas suavizando-lhes quanto possível a expressão. (s.d., p.232)



Figura 12 Johann Moritz Rugendas, *Negros no Porão do Navio*, 1835. Fonte: Biblioteca Nacional

[{“devora.

não somos identitários. nossas sempre foram poéticas do devir, do outrar-se, do ser em multiplicidade y variação. uma briga y o um vira dois, três. basta uma briga pra três virarem um.

os porão nos pariu” (PRIMEIRA; VERMELHO; PURI, p.219, 2021)} à imaginação de pintar com suas cores de semelhança na dessemelhança.

A viagem transoceânica era difícil o suficiente. Não era um trajeto para se mover confortavelmente, além de enjoos y doenças que acometiam o porão. Sofrimento que nenhuma descrição seria bastante fiel.

Nhô Caboclo, em sua tradução-Exu do tumbeiro, gira a narrativa. À bordo do navio vemos treze figuras que podemos ler como indivíduos negros, eles carregam armas, arco y flechas y arpões, y um deles mais ao centro y no alto, desempenhando o papel explorador, segura um binóculo. No *Navio Negreiro* de Nhô Caboclo a “(...) incorporação e a extinção da identidade e terras indígenas no processo ‘civilizatório’ brasileiro, é, na escultura, vingada ou recontada.” (PASSEAU, 2019, p.105) Y “negreiro” é ressignificado: “-eiro” deixa de indicar qualidade, recipiente ou depósito y passa a sugerir a posse, ou seja, se o navio é *negreiro* ele pertence aos negros a bordo.





*Nhô Caboclo, Navio Negro, escultura em madeira, década 1960. Fonte: Galeria Estação.*

*\*Nhô Caboclo foi artista de Pernambuco, falecido em 1976.*

A história da arte, não deve ser recontada em busca de uma pretensa verdade, mas sim para evidenciar interpretações, que carregam o poder do “grupo vencedor”, travestidas de verdade. Como uma possível ficção, no sentido de reivindicar uma narrativa factual a partir de criação imaginária, imaginária no sentido de conjunto de figuras y imagens que ganham sentido a partir daquilo que lhe é aparente, as proposições apresentadas aqui tem tanto valor, no entendimento y compreensão simbólica de legitimidade do que o passado imprimi no presente y no futuro, quanto aquelas lineares y cumulativas, em rota evolutiva, produzidas pelo ocidente, branco, masculino, europeu (ou desejante de ser europeu). Lembrando, como coloca Trouillot, produzir uma ficção é diferente de construir uma farsa. A ficção respeita as regras da historiografia y a farsa viola essas regras ao mesmo tempo que afirma uma produção baseada nelas.

Uma primeira ficção é a de que a história da humanidade é a mesma da história da Europa. Agora, a descoberta do Brasil, é fato ou ficção? A invasão da terra, hoje chamada América, é fato ou ficção? Os africanos foram forçados ao trabalho braçal y para a manutenção do domínio sobre eles era necessário destruir constantemente qualquer vínculo de humanidade individual y coletiva, é fato ou é ficção? A colônia era um território selvagem que necessitava do explorador europeu para atingir a civilização, é fato ou é ficção? A colônia é um território de violência constante contra nativos, é fato ou é ficção? O mestiço representa a metade do caminho em direção ao branco adaptado aos trópicos, é fato ou ficção? O mestiço representa a alienação do indivíduo frente ao seu passado africano y/ou indígena, é fato ou é ficção?

Imaginamos que no Navio de Nhô se encante com canções:

**“Não vou deixar ninguém**

**Quebrar a minha gira**

**Quebrar a minha gira**

**Não vou deixar ninguém**

**Quebrar a minha gira**

**Vou seguir em frente**



Vou seguir com a palavra quente

Até a minha terra liberdade” (Ain’t gonna let nobody turn me ‘round, canção dos direitos civis estadunidense, tradi(c)ção nossa)]

#### 1.4 Desenvolvimento

##### [Quem pode falar? O Monumento à Voz: Grada Kilomba y Yhuri Cruz]

O desenhista, escritor e explorador, nascido na França, Jacques Étienne Victor Arago em seu livro de viajante, com o título *Souvenirs d’un Aveugle, Voyage Autour du Monde* (Memórias de um cego, uma viagem ao redor do mundo), de 1839, descreve sua passagem por diversos lugares, incluindo a cidade do Rio de Janeiro, que visitou no ano de 1817. No Rio, Arago visita a biblioteca que segundo suas anotações contava na época com mais de 2500 volumes que dormem nas prateleiras. Visita o museu, onde o diretor acreditava mais em astrologia do que astronomia. E visita o mercado do Valongo.

Da chegada do navio negreiro, os negros, na cidade do Rio de Janeiro, em algum momento eram direcionados para o mercado para serem vendidos. Arago descreve o lugar como úmido com bancos onde os escravos, homens, mulheres, crianças e alguns idosos, se sentavam nus aguardando comprador. O explorador francês descreve o processo da compra, quando da entrada de um potencial senhor, todo o conjunto de negros começavam a gesticular, se agitar, mostrar os dentes, provar que eram saudáveis se diferenciando dos demais. Aqueles que não o faziam recebiam a punição do chicote.

Arago escreve que o Brasil é, sem dúvida, o lugar onde os escravos são mais dignos de pena, onde os castigos são os mais cruéis e ferozes, porém, os escravos se mostram silenciosos, e imóveis, sem os sinais de revolta como os que se viu em São Domingos e na Martinica. Um dos castigos que o francês viu no Brasil eram homens andando pela cidade com colares de ferro em volta do pescoço. O anel de metal apertado com força indicava que se tratava de “um escravo que tentou escapar, e que seu senhor assim indica como um vagabundo.” (ARAGO, 1839, p.119, tradução nossa). Na figura 13,

está outro cujo rosto é inteiramente coberto por uma máscara de ferro na qual foram feitos dois orifícios para os olhos, e que é fechada atrás da cabeça com um cadeado forte. O miserável sentiu-se muito infeliz, engoliu terra e cascalho para acabar com o chicote; ele vai expiar sob o fogo esta tentativa criminosa de suicídio. (ARAGO, 1868, p.32, tradução nossa)

[Cultuada no o’Brasil, a história da escravizada de nome Anastácia varia em seu relato oral y escrito. Em algumas versões ela era filha de uma família real Kimbundo, outras sua origem seria Nagô. Alguns dizem que o navio que trouxe sua família para ser escravizada no Brazielle teria chegado no Rio de Janeiro, em outras afirmam que foi na Bahia. O que é recorrente, porém, em todos os relatos, é que Anastácia, nome este adquirido no batismo em terras brasillyras (seu nome africano é desconhecido), teria sido estuprada y forçada a usar uma máscara de ferro, que a impediria de falar durante toda a sua vida, como castigo por resistir às investidas sexuais do senhor branco. Anastácia teria suportado violências y torturas contínuas até sua morte por tétano, causado pelo pesado colar de ferro que carregava ao redor do pescoço. Sua força diante aos tantos sofrimentos teria incentivado outros escravos a resistirem y, até mesmo, fugirem da escravidão.

No imaginário popular Anastácia possui poderes curativos, tendo, em uma ironia do destino, curado da morte o filho do fazendeiro, que a violentou. Até hoje seus devotos, em cultos de religiões de matriz africanabrasylleira, acreditam nos seus poderes curativos y milagreiros.



*Oração à Escrava Anastácia, santinho, s.d.. Fonte:<<https://www.elo7.com.br/oracao-escrava-anastacia/dp/1160692>>. Acesso em 06 ago. 2021*

*\*Grada Kilomba é artista natural de Lisboa, Portugal, vive em Berlim, Alemanha. Produz saber decolonial articulando relações entre raça, gênero y classe.*

Anastácia tem seu rosto inteiramente coberto por uma máscara de ferro. A máscara recria o projeto de silenciamento. Se não somos ouvidos, não podemos pertencer. A máscara é fechada atrás da cabeça com um cadeado forte. “O que poderia o *sujeito negro* dizer se ela ou ele não tivesse sua boca tapada? E o que o *sujeito branco* teria de ouvir?” (KILOMBA, 2019, p.41, grifo da autora)

Anastácia tem sua boca tapada concretizando uma fantasia branca, que constrói um sujeito negro que furta algo que não lhe pertence.

“(…) plantou, alimentou e colheu a riqueza material do país para o desfrute exclusivo da aristocracia branca.” (NASCIMENTO, 2016, p.43)

Não fala. Não come os frutos da plantação.

Não rouba. Não surrupia nem cana-de-açúcar y nem cacau.

Y o ouro y diamantes? então, no nosso corpo é que não foi parar. Já dissemos?

Segundo a pesquisadora y artista, nascida em Portugal, Grada Kilomba, Anastácia é a projeção daquilo que o branco não (quer) reconhece(r) sobre si próprio: ladrão violento, bandido malicioso, estuprador indolente. (2019)

Em uma tradução-Exu de *Châtiment d'un esclave (Brésil)*, de Jacques Arago, Kilomba nos (re)apresenta Anastácia como uma reflexão sobre o que podemos quando temos consciência de nossa própria voz. Kilomba reflete sobre o símbolo da máscara em seu livro *Memórias da Plantação episódios de racismo cotidiano*, com algumas questões: “Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que falamos?” (2019, p.33). Y quando nos tornamos sujeitos que controlam a própria fala? Em qual *idioma y símbolos* nós materializamos nossa realidade? *Com quem falamos?*

A pesquisadora portuguesa se interessa por linguagens híbridas, onde diferentes formatos se combinam. As disciplinas clássicas, segundo Kilomba, nos impedem de produzir com corpos, pois elas sempre esperam que sejamos autores y pesquisadores descarnados, criando distância entre o que é (foi) objeto de estudo y nossas biografias y epistemologias que habitam nossos corpos. “Nossa posição como intelectuais não é a de um *sujeito* distante olhando para seus “objetos pesquisados”, mas sim de uma “*subjetividade consciente*”. (2019, p.83)

Na exposição *Secrets to Tell*, acontecida em Portugal em 2017, antes de entrar no espaço destinado aos vídeos da instalação *The Desire Project*, Grada Kilomba cria um santuário, de temporalidade suspensa, para adoração à Escrava Anastácia. Carregados de signos que nomeiam nossas existências para além de violência y subjulgação, a voz, representada pelo santuário à santidade de Anastácia y sua resistência diante da escravidão, é primordial para a nossa imaginação y nossa construção no mundo.

O passado narrado em uma interpretação decolonial, reflete no presente y inicia (um) outro futuro.

Mas se ela (ainda) tem a boca coberta por uma máscara de ferro, como pode ser um símbolo de voz, de pensar y viver com autonomia, pronunciada pela fala própria?

Kilomba nos chama atenção para um caminho de análise crítica, com constante fluxo de perguntas. Na academia a pesquisa busca responder perguntas objetivas. Já nas artes, o conhecimento é produzido na medida que se produz mais y mais perguntas. As perguntas são, justamente, as gazuas da transformação.

Quem é (foi)? Quem fala(ou)? Quem cala(ou)?

Y chamando para a discussão as perguntas feitas por Denise Ferreira da Silva que encontram ressonância com as nossas y de Kilomba: “O que está em disputa? O que precisará ser renunciado para conseguirmos libertar a capacidade criativa radical da imaginação e dela obtermos o que for necessário para a tarefa de pensar O Mundo outramente? Nada menos que uma mudança radical no modo como abordamos matéria e forma.” (SILVA, 2019, p.37)

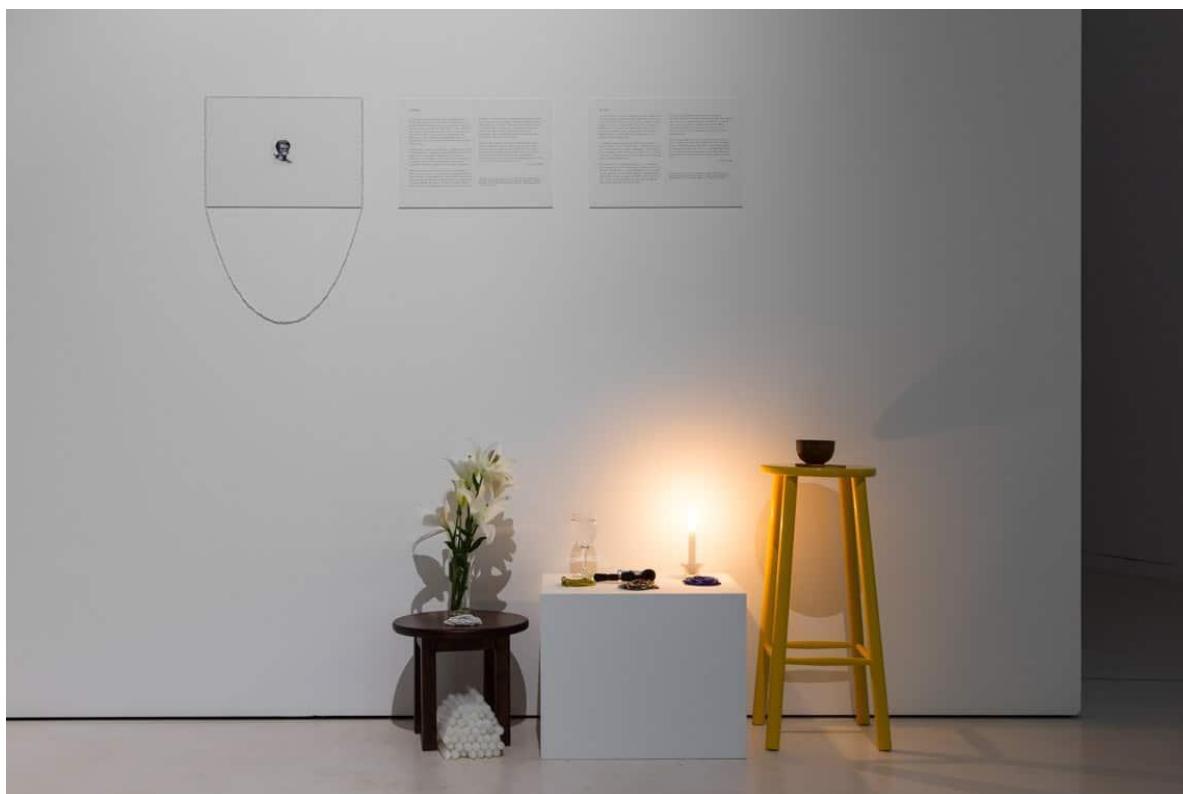
A instalação *The Desire Project* aconteceu pela primeira vez na Bienal de São Paulo de 2016. (SIGMUND, 2017)

Pois então, passando para revisar os caminhos do futuro, antes de ver o trabalho, acenda uma vela, olhe para Anastácia.

Algum algoz fez da sua vida um martírio, violou sua juventude.

Entre nós como ancestral, ela roga por nós, nos protege y nos afasta desse mundo.

Peça para ela as suas graças, que tudo correrá bem para você.

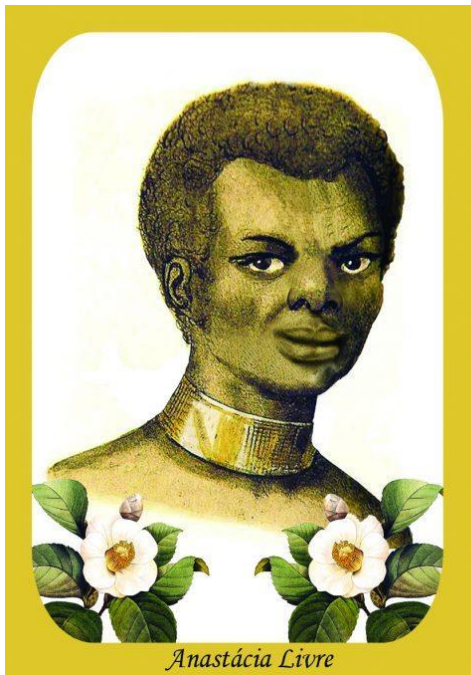


*Grada Kilomba, The Desire Project, Instalação, 2016.*

*Fonte: <<https://umbigomagazine.com/pt/blog/2017/12/04/reviewing-the-canons-of-yesterday/>>. Acesso em 06 ago. 2021]*

Arago, em seu livro, narra um episódio que ele teria presenciado com os seus próprios olhos: um escravo amarrado, sentenciado a receber cinquenta chicotadas, sendo, tamanha a violência, a mais fraca arrancava a pele. Porém o negro castigado parecia não sentir a dor da tortura, sem gritos enquanto era cumprida a sentença. Ao fim o negro levantou os braços se alongando, bocejou como se acabado de acordar de um cochilo, dizendo com um leve sorriso “nem consegui dormir”. Arago, em sua própria percepção, não escreve textos elogiosos, ele faz história (ARAGO, 1839, p. 116, tradução nossa).





## Oração a Anastácia Livre

Festa dias 12 e 13 de Maio.  
Comemora-se todos os dias 12 e 13.

Se você está com algum PROBLEMA DE DIFÍCIL SOLUÇÃO e precisa de AJUDA URGENTE, peça esta ajuda a Anastácia Livre.

### ORAÇÃO

Vemos que algum algoz fez da tua vida um martírio, violentou tiranicamente a tua mocidade, vemos também no teu semblante macio, no teu rosto suave, tranquilo, a paz que os sofrimentos não conseguiram perturbar.

Isso quer dizer que **sua luta** te tornou superior, **conquistaste tua voz**, tanto que Deus levou-te para as planuras do Céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mil a **quem luta por dignidade**.

Anastácia, **és livre**, pedimos-te ... roga por nós, proteja-nos, envolve-nos no teu manto de graças e com teu olhar bondoso, firme e penetrante, afasta de nós os males e os maldizentes do mundo.

Monumento à voz de Anastácia  
Yhuri Cruz, 2019

*Yhuri Cruz, Monumento à Voz de Anastácia, Instalação, 2019.*

Fonte: <<https://yhuracruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/>>. Acesso em 06 ago. 2021

*\*Yhuri Cruz é artista visual y escritor, graduado em Ciência Política.*

Da atemporalidade do santuário de Kilomba, nas palavras de Yhuri Cruz, “Anastácia Livre é uma viagem no tempo.” (CRUZ, 2019). Na obra *Monumento à Voz de Anastácia*, uma instalação de 2019, onde as pessoas poderiam levar o santinho da santa livre para casa, a história da escravizada Anastácia varia. O título que carrega a palavra “monumento” denota grandiosidade y perpetua a memória do acontecimento da liberdade de Anastácia y a admiração pela sua pessoa como importante membro da comunidade amefricana no Bracci.

A princesa que teve sua família escravizada no Brezel, é lembrada y cultuada, livre. O que é recorrente é o colar envolta do seu pescoço, mas sem cadeados, sem tétano. Anastácia não carrega mais a máscara que a impede de falar. Ela é recebida com honras. Ela esboça um sorriso em seu rosto. Ela está no primeiro plano da história sendo reconhecida, elogiada, louvada y não mais refém da iconografia colonial.

Anastácia é livre, mas vamos comemorar os seus dias antes (12) y na liberdade (13), porque é em sua força (di)ante(s) de (nós) que ela incentivou outros escravizados a se libertarem da escravidão. Do silêncio.

Do passado. Do presente. Do futuro. A decolonialidade de um discurso que ganha corpo y forma. Y quem firma somos nós. Talvez, em alguma tradução-Exu ela seja *Anastácia apenas*.

Y agora que ela (nós) já tinha (tínhamos) voz(es), o que será que ela (nós) tem (temos) a dizer?

(nos) pergunte em voz alta: “Eu sou racista (ladrão violento, bandido malicioso, estuprador indolente)?”. Aguarde resposta. Mas não espere que seja confortável. Escute a resposta.]

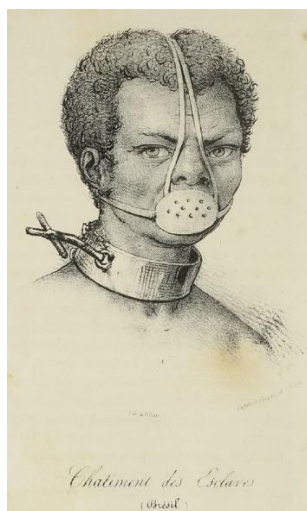


Figura 13 Jacques Etienne Victor Arago, *Châtiment d'un esclave (Brésil)* (*Castigo de escravos (Brasil)*), 1839. Fonte: *Souvenirs dum Aveugle: Voyage Autour du Monde*

[Luiz Rufino escreve: “Se engana quem pensa que a história é uma faculdade que se atém somente àquilo que deve ser lembrado, a história, como um ofício de tecer narrativas, investe fortemente sobre o esquecimento.” (RUFINO, 2019)]





**A infância do Homem**  
**[(O mal d)A Civilização]**

**por Leo Frobenius**

O observador europeu encontra duas classes distintas de aborígenes, as tribos primitivas e selvagens e aqueles ligeiramente civilizados que já tiveram contato com os europeus. Existe uma diferença considerável em sua aparência. O homem selvagem original, em seu esplendor, cabelos coroados com plumas, conchas cintilantes arranjadas em fileiras presas ao redor do pescoço e dos braços, finalizado por um pente visível, bochechas e testa, braços e peitos cobertos com graciosas incisões e grossas cicatrizes, esse é o homem em seu estado natural, o homem desenvolvido de forma independente. Aqui nós temos uma certa unidade, que nossas percepções da beleza perdem seus poderes de discriminação. E eu, pessoalmente, que vivo uma vida dupla. Uma no gozo de nossa própria cultura, e a outra enterrada no passado, absorvida nos elementos originais da vida selvagem, francamente confesso que a aparência daqueles selvagens, que agora desaparecem, me obriga a um tipo peculiar de respeito.

(...)

Enquanto, então, a antropologia começa seus estudos das raças classificando os homens de acordo com sua cor e tipo de cabeça, eu começo com uma consideração daquelas aparências que o homem inventou para si mesmo. Por isso, minha primeira expressão é de espanto diante a diversidade desse fenômeno independente.

Quando o nativo entra em contato com o europeu, ele parece, na maioria dos casos, ser apreendido pelo desejo de moldar sua aparência externa, tanto quanto possível, à do estranho, do muito admirado homem branco. Aqui, o negro africano é um exemplo típico. Tão rápido quanto pode, ele consegue uma cartola, um casaco, óculos e um par de botas de couro envernizado. Como as calças não parecem tão necessárias e a velha tanga de tecido nativo é substituída por uma tira espalhafatosa de chita de estampa barata, o resultado é uma caricatura que contrasta com o antigo traje natural harmonioso. É como se o nativo tivesse perdido repentinamente seu senso crítico, todo sentimento pela forma externa. Isso é desconcertante; mas quem quer que tenha visto o quadro, adquirirá uma melhor compreensão do antigo tipo independente e verá prontamente que entre os nativos o desenvolvimento do ornamento ocorreu em linhas definidas. (FROBENIUS, 1909, p.21-24, tradução nossa)



[“Suzanne Césaire, nascida Roussi, nasceu em 11 de agosto de 1915 em Les Trois-Îlets na Martinica. Estudou filosofia na França, em Toulouse y Paris, onde conheceu seu marido, também martinicano, Aimé Césaire.

De volta ao seu país natal, foi uma das fundadoras y uma das principais colaboradoras da revista *Tropiques Revue Culturelle*, onde publicou sete artigos, durante o período de existência da revista, entre 1941 y 1945. Césaire faz parte da geração de jovens martinicanos que estavam interessados em suas raízes africanas, atreladas a identidade negra diaspórica, com o objetivo de conquistar liberdade, igualdade y a renovação da literatura da Martinica.

(...)

Césaire tinha como um preceito o “canibalismo literário”, que significava, para a escritora, uma reescrita da literatura do outro em uma apropriação mágica. No texto de 1942, também publicado na *Tropiques*, *Misère d’une poésie: John Antoine-Nau*, ela diz “A poesia martinica na será canibal ou não será.”, em francês: “La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas.” (1942 apud WILKS, 2008, p.107). Em uma alusão ao personagem Shakespeareano Caliban, o escravizado que o nome é um de jogo de palavras criado com a reorganização das letras de “canibal”, Césaire opõe-se a educação y a linguagem colonial. Assim como Caliban, ela carregava o desafio da transformação dos modos de expressão impostos. (WILKS, 2008)” (CORREA, 2021, pp.340-341)]

“(...) quero afirmar que a tradução pode ser um prática negra radical, transgressiva, com múltiplas reverberações.” (CARRASCOSA, 2017, p.36) Vamos utilizar o restante deste capítulo para pensar como podemos abordar uma tradução-Exu para *The Malaise of a Civilization*, da escritora Suzanne Césaire, em uma questão de vida y morte, (des)aparecimento, apreensão de texto y contexto, entre África y sua diáspora nas Américas. Como afirma a professora Geri Augusto “talvez, se eu fosse brasileira, eu invocaria um orixá.” Nós, braxieleiros, talvez invoquemos.

O texto a seguir foi escrito originalmente por Césaire em francês, mas utilizamos, como base para a nossa tradução-Exu, o texto em inglês, *The Malaise of a Civilization*.

Todas as nossas traduções-Exu dos textos de Césaire, que você irá encontrar no decorrer da tese, são baseados nas traduções do inglês, publicadas no livro *The Great Camouflage: writings of dissent (1941-1945)*, de 2012, traduzida por Keith L. Walker, e propõe uma voz coletiva acrescentando y subtraindo em uma apropriação mágica.

\* *Uma tradução em português dos textos de Césaire foi publicado pela editora Papéis Selvagens, em 2022, com o título “A Grande Camuflagem: escritos de dissidência (1941-1945)”*, com tradução de Júlio Casteñon Guimarães e posfácio de Lilian Pestre de Almeida.

“Se em nossas lendas y contos vemos de repente aparecer uma figura sofredora, sensível y zombeteira que representa nosso eu coletivo, na produção literária comum, buscamos em vão a expressão desse eu.

Por que no passado não nos preocupamos tanto em expressar nossa ansiedade ancestral de maneira direta?

A urgência deste problema cultural escapa apenas àqueles que estão decididos a cobrir os olhos para não serem perturbados em sua paz artificial: y a qualquer custo, mesmo ao preço da estupidez y da morte.

Quanto a nós, podemos sentir que nossos tempos difíceis precipitarão a explosão de um fruto maduro, irresistivelmente convocado pela ferocidade solar para lançar suas forças criativas ao

vento; podemos sentir nesta terra serena y ensolarada, a formidável pressão do destino que banha o mundo inteiro de sangue para dar-lhe, amanhã, seu novo rosto.

Vamos questionar a vida nesta terra que é *nossa*.

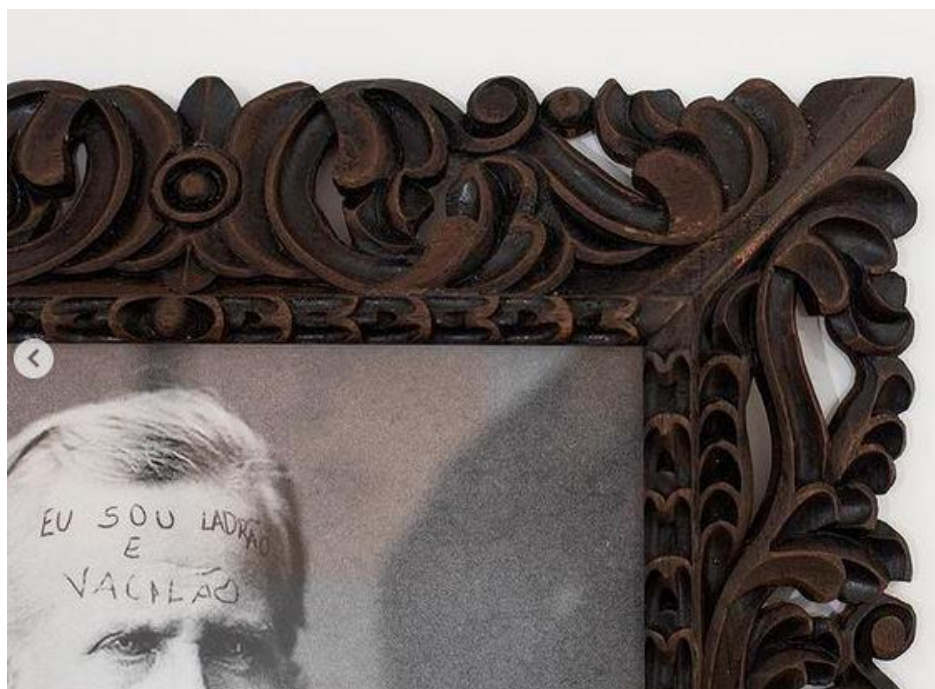
O que vemos?

Primeiro nossa posição geográfica desta grande extensão de terra tropical. Aqui, estamos nas Américas.

... onde ocorreu a adaptação de uma população africana. Os negros sequestrados tiveram que lutar contra as pesadas taxas de mortalidade dos primeiros estágios da escravidão, contra a desnutrição crônica - realidade que persiste até hoje.

Mas então, não é surpreendente que essas pessoas, que ao longo dos séculos se adaptaram a esta terra, esse autêntico povo amefricano, só agora estejam começando a produzir autênticas obras de arte? Ao longo dos séculos, como é que não existem sobrevivências viáveis de estilos únicos, por exemplo, daqueles que floresceram tão magnificamente em solo africano? Esculturas, tecidos ornamentados, pinturas, poesia? Deixemos que os imbecis culpem a raça, sua chamada predisposição à preguiça, ao roubo, à maldade.

Vamos falar francamente.



Rafael da Escóssia, *Revisão Histórica (detalhe)*, colagem digital, 2020.  
Fonte: <<https://www.instagram.com/bixakamikaze/>>. Acesso em 26 jul. 2021

Se essa falta do negro não se explica pela dureza do clima a que sobrevivemos, y menos ainda por não sei que inferioridade, se pode de fato ser explicada, acredite, é por:

1. terríveis condições de transporte para um solo estrangeiro. - esquecemos cedo demais os navios negreiros y os sofrimentos de nossos antepassados escravizados. Aqui, o esquecimento equivale à covardia.
2. submissão coagida, sob pena de chicotada y morte, a um sistema de ‘civilização’, a um ‘estilo’ ainda mais estranho para os recém-chegados do que a própria terra tropical.
3. finalmente, após a emancipação das pessoas de cor, por um erro coletivo, um erro nascido dessa ideia, ancorado na parte mais profunda da consciência coletiva, de séculos de sofrimento:

‘já que a superioridade dos colonizadores chega até eles a partir de um certo estilo de vida, só ganharemos força dominando, por nossa vez, a técnica desse ‘estilo’.

Vamos parar por um momento y mensurar as implicações de longo alcance desse gigantesco (des)entendido.

## y **A gameleira**

Três voltas em torno da gameleira:

olhe – uma criança nasceu. A qual deus(a) a devemos confiar? Enterre sua placenta em nossas raízes.

ouça – segundo o ditado popular, ‘o pior surdo é aquele que não quer ouvir.’

fale - y o (des)entendido é suficiente para explicar nossas falhas nesse mundo?

O amefricano falha porque tenta viver num mundo que é, sempre, não o seu. O gigantesco fenômeno da mentira coletiva, da metamorfose que nunca acontece(u)(rá). Y o estado atual da civilização nos revela as consequências desse erro.

Repressão, sofrimento, esterilidade.

Como, por que, neste povo, escravizados de anteontem, pode haver esse (des)entendido fatal? Pelo mais natural dos processos, pelo jogo de autopreservação.

Pelo jogo de autopreservação.

Lembremos que o que as heranças do regime escravista proibia excessivamente, antes de mais nada, era os negros no mundo branco. Segue, em primeiro, uma curta, porém esplêndida, lei:

‘Lei n. 3.353, de 13 de maio de 1888 Declara extinta a escravidão no Brazil.

A Princeza Imperial Regente, em Nome de Sua Magestade o Imperador o Senhor D. Pedro II, Faz saber a todos os subditos do Imperio que a Assembléa, Geral decretou e Ella sancionou a Lei seguinte:

Art. 1º É declarada extinta, desde a data desta Lei, a escravidão no Brazil.

Art. 2º Revogam-se as disposições em contrario.

Manda, portanto, a todas as autoridades, a quem o conhecimento e execução da referida Lei pertencer, que a cumpram, e façam cumprir e guardar tão inteiramente como nella se contém.’ (Disponível em <<http://legis.senado.leg.br/norma/545155/publicacao/15723556>>. Acesso em: 02 ago. 2021)





Luang Senegambia Dacach Gueye, *Lei Áurea. O dia seguinte*, Poster, 2021.  
 Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CHzzfE9Jwzn/>>. Acesso em 28 jun. 2021

Seguem algumas normas eugenistas:

‘Decreto nº 528, de 28 de junho de 1890 Art. 1º É inteiramente livre a entrada, nos portos da Republica, dos individuos válidos e aptos para o trabalho, que não se acharem sujeitos á acção criminal do seu paiz, exceptuados os indigenas da Asia, ou da Africa que sómente mediante autorização do Congresso Nacional poderão ser admittidos de accordo com as condições que forem então estipuladas.’ (Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-528-28-junho-1890-506935-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 26 jul. 2021).

‘Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil (de 16 de julho de 1934) Art. 138 Incumbe à União, aos Estados e aos Municípios, nos termos das leis respectivas: b) estimular a educação eugênica;’ (Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao34.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.htm)>. Acesso em: 26 jul. 2021).



‘Decreto-lei nº 7.967 de 18 de setembro de 1945 Art. 2º Atender-se-á, na admissão dos imigrantes, à necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência européia, assim como a defesa do trabalhador nacional.’ (Disponível em <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1937-1946/Del7967.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/Del7967.htm)>. Acesso em: 26 jul. 2021)

Vamos citar um pouco mais? Vamos.

A fala do médico João Batista de Lacerda no *Premier Congrès Universel des Races*, em Londres, entre 26 y 29 de julho de 1911: ‘A seleção sexual contínua, entretanto, completa a subjugação do atavismo (reaparecimento de uma certa característica no organismo depois de várias gerações de ausência) y a purga os descendentes de mestiços de todos os traços negros característicos. Graças a esse processo de redução étnica, *é lógico supor que no espaço de um novo século, os mestiços terão desaparecido do Brasil, o que coincidirá com a extinção em paralelo da raça negra entre nós.*

(...)

A população misturada do Brasil, portanto, terá que ser muito diferente da atual em um século. As correntes de imigração européia, aumentando a cada dia mais o elemento branco dessa população, vão acabar, depois de um certo tempo, por sufocar os elementos em que alguns traços do negro ainda possam persistir.’ (LACERDA, 1911, p.18-19, tradução nossa, grifo nosso)

Compreendemos que d’um ponto em diante o objetivo fundamental dos indivíduos de cor passou a ser a assimilação. Y com força avassaladora, uma confusão desastrosa toma conta da mente: liberdade significa assimilação (?).

Daí o drama, evidente de quem analisa em profundidade o eu coletivo do povo: seu inconsciente continua habitado pelo desejo de abandono. No entanto, sua consciência, ou melhor, sua pré-consciência, aceita o desejo Camítico de competitividade. Abandono da marca da escravidão na corrida por fortuna econômica, diplomas, escalada social sem escrúpulos. Uma luta reduzida ao padrão de ser classe média. A busca de arremedos. Vaidade mimética.

O mais sério é que o desejo de imitação - há pouco tempo apenas vagamente consciente, visto que era um mecanismo de defesa contra uma sociedade opressora - agora migrou para a área das temíveis forças secretas do inconsciente.

#### y **Em um sonho ruim**

‘O que é frustrante, porém, em discutir com um negro que é ‘classe média moderado’ é que, como os interesses que ele está tão ocupado defendendo não são nem mesmo os seus, ele só pode regurgitar para você o que aprendeu com seus patrão. Como:

A necessidade de lei y ordem;

O problema mais grave que a humanidade enfrenta é a fome, a doença y a ignorância;

Sobre os sequestros como uma tentativa deliberada de exigir o resgate de uma sociedade decente;

A santidade da ONU;

A explosão populacional;

- Uma lista sem fim.

Nem nada do que ele tem a dizer precisa ser uma resposta lógica às perguntas feitas.

Não, não.

A versão acadêmico-pseudo-intelectual é ainda mais perigosa, que diante de uma realidade que é mais tangível do que as maciças paredes dos fortes de escravos que se erguem ao longo de nossas terras, ainda fala da verdade universal, da arte universal, da literatura universal y do Produto Nacional Bruto. Finalmente, quando ele esvaziou a cabeça de tudo, ele informa solenemente que o seu problema é que você é muito jovem. Vá crescer.

Sem dúvida, a experiência é como o que deve sentir um amante do xadrez ou de qualquer esporte que absorva a mente quando vai à casa de um parceiro para um jogo, mas descobre que tem que jogar contra o pet da casa y não contra o próprio dono.’ (AIDOO, 1977, p.06, tradi(c)ção nossa)

\* ver em *O Genocídio do Negro Brasileiro processo de um racismo mascarado, de Abdias Nascimento, capítulo XIII. A Estética da Brancura nos Artistas Negros Aculturados*

## y **A gameleira**

Nenhum amefricano em ascensão jamais admitirá que está apenas se engajando em mimetismos, já que tão natural, espontânea y nascida de aspirações legítimas sua situação atual aparenta. Y, ao fazê-lo, ele será sincero. Ele honestamente não *SABE* que ele imita. Ele *não tem consciência* de seu (um outro) verdadeiro mundo, que, no entanto, (já) (sempre já) existe.

O problema atual é determinar se a posição de amefricano, que descobrimos representar um possível caminho do sentimento de nossa vida, pode ser o ponto de partida para um estilo cultural, viável y imponente.

É estimulante imaginar nessas costas tropicais, finalmente restauradas à sua (outra) verdade interior, a duradoura y fértil harmonia da humanidade y do solo. Sob o signo da vida monkey.

Arreda!

Aqui somos chamados a nos conhecermos finalmente por nós mesmos y aqui (di)ante(s) (d)e nós estão esplendores y esperanças. Exu nos deu algumas de nossas possibilidades. Cabe a nós escolher y seguir nosso(s) caminho(s). Com sua guia.

Y sejamos simples:

não se trata apenas de um retorno ao passado, uma ressurreição de um passado africano que aprendemos a conhecer y respeitar. Pelo contrário, trata-se da mobilização de todas as forças vivas reunidas nesta terra, do entorno ao topo desta gameleira, onde o resultado é da mais incessante mistura; população misturada do ho Brasyll, portanto, muito diferente da atual em um século; trata-se de nos tornarmos conscientes do incrível estoque de axé até agora encerrado dentro de nós. Devemos agora implantá-lo ao máximo, sem desvios, sem encobrimentos. Muito ruim para aqueles que nos consideram meros sonhadores.

A realidade mais perturbadora é a nossa.

Vamos agir, encantadores.

Esta terra, nossa terra, só pode ser o que queremos que seja.”

Suzanne Césaire (y nós)  
1942 (2021)

(CÉSAIRE, 2012, p.28-33, tradi(c)ção nossa)]

## × CAPÍTULO II

### [QUEM NÃO TEM PASSADO, NÃO TEM FUTURO]

[“A classificação de todos os não-ocidentais como fundamentalmente não-históricos está atrelada também ao pressuposto de que a história requer uma noção de tempo linear y cumulativa que permite ao observador isolar o passado como uma entidade distinta.” (TROUILLOT, 2015, p.07, tradi(c)ção nossa).

“A lição do debate é evidente. Em algum momento, por razões que são históricas, na maioria das vezes estimuladas por controvérsias, as coletividades experimentam a necessidade de impor um teste de credibilidade a certos eventos y narrativas, porque para eles importa se esses eventos são verdadeiros ou falsos, se essas histórias são fatos ou ficção.

Mas, só porque é importante para eles, não significa, necessariamente, que seja, também, importante para nós.” (2015, p.11, tradi(c)ção nossa)

Mas esta conclusão é, de fato, y com certeza, simplesmente um fato fictício.]

#### 2.1 Desenvolvimento

##### [Incômodo – Sidney Amaral]

O pintor, desenhista, escritor e professor, nascido na Paraíba, Pedro Américo de Figueiredo e Mello, mais conhecido como Pedro Américo, segundo Monteiro Lobato era o maior dos pintores brasileiros. Em seu livro, com o título *Ideias de Jeca Tatu*, primeira publicação de 1919, Lobato descreve como o jovem Pedrinho, já demonstrava um talento extraordinário para uma criança de apenas nove anos. “Tinha a alma condoreira daqueles para quem a pátria é o mundo. Dessa feição psíquica resultou tornar-se o maior dos pintores brasileiros e o menos brasileiros dos nossos pintores” (LOBATO, 2008, n.p.). Pedro Américo, em sua trajetória, participou de expedições de viajantes franceses, se formou na Academia de Belas-Artes na Corte, na Escola de Belas-Artes em Paris, e, com elegância imponente, produziu pinturas para o Império do Brasil. Suas telas são carregadas de alegorias e ideias. Elementos arranjados para contar uma história, com referências que vão da Grécia à França, para representar valores e conquistas do passado do Brasil.



Figura 14 Pedro Américo, *Estudo para Libertação dos Escravos*, óleo sobre tela, 1889. Fonte: Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

Em *Libertação dos Escravos* (figura 14), um estudo em óleo sobre tela, de 1889, Pedro Américo apresenta uma pintura carregada de alegorias. Rutilante nas luzes dos anjos e no que significa. É uma pintura que foi encomendada pelo estado, mas que não chegou a passar do estágio do estudo. O livro *Arte no Brasil* da Pinacoteca de São Paulo escreve assim:

Esta obra, esboço para uma pintura em grande formato jamais executada, tem sua gênese na encomenda do governo imperial em 1886. Fica evidente que a alegoria comemoraria leis como a do Ventre Livre (1871) e a Saraiva-Cotegipe (1885), que libertavam os novos descendentes de escravos e aqueles com mais de sessenta anos, estipulando assim a extinção gradual da escravatura no Brasil. Porém, esta encomenda não foi adiante. Em 13 de maio de 1888, a Princesa do Brasil, Dona Isabel – então regente da nação por ocasião da terceira viagem à Europa de seu pai, Dom Pedro II – assinou a Lei Áurea, que extinguiu a escravidão no Brasil. Não seria estranho imaginar que Pedro Américo fosse convidado a realizar uma alegoria sobre o ocorrido. (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2013, p. 69).

[Sobre a lei Saraiva Cotegipe, também conhecida como A Lei dos Sexagenários Abdias Nascimento afirma que: “o velho, o doente, o aleijado e o mutilado – aqueles que sobreviveram aos horrores da escravidão e não podiam continuar mantendo satisfatória capacidade produtiva – eram atirados à rua, à própria sorte, qual lixo humano indesejável; estes eram chamados de ‘africanos livres’. Não passava, a liberdade sob tais condições, de pura e simples forma de legalizado assassinio coletivo.” (NASCIMENTO, 2016, p.58)

Em uma reprodução online chamada *Found Voices: Slave Narratives* exibida pela primeira vez em 1999, em um programa norte-americano da ABC, chamado *Nightline News*, apresentado por Ted Koppel, podemos ouvir as vozes y memórias reais de ex-escravizados do estado da Virgínia, nos Estados Unidos da América, através de fitas digitalmente remasterizadas, originalmente gravadas entre os anos de 1930 y 1940. Apesar de se tratar da escravidão ocorrida em outro país, as condições de dominação simbólica y literal são similares as do Brezel. Entre esses depoimentos destacamos dois, das ex-escravizadas, ambas nascidas em cativeiro, Harriot Smith y Laura Smalley respectivamente, encontrando ressonância no que afirmou Abdias Nascimento: primeiro, atirados à própria sorte, “Eu não sabia ler y escrever. Tudo o que eu sabia eles te ensinam obedeça o senhor y a senhora” (“Didn’t Know about reading and writing. All I Know they teach you mind your master and missus.” (FOUND VOICES, 1999, 3”17’,



tradi(c)ção nossa)) Segundo, jogados igual lixo humano, “Mamãe y eles não sabiam para onde ir depois que veio a liberdade. Jogados, como se joga algo fora, sabe. Não sabia para onde ir... não sabia para onde ir.” (“Momma and them didn’t know where to go after freedom broke. Just turn, just like you turn something out, you know. Didn’t know where to go... didn’t know where to go.” (1999, 17”23’))]

Observando a tela percebemos ao centro três escravos [escravizados], um homem, uma mulher e uma criança, possivelmente uma família. Eles estão ajoelhados e em sua frente a representação da Liberdade e, logo atrás do conjunto, se vê uma figura escura, demoníaca e morta. “Acima do demônio paira um grupo organizado em forma piramidal, composto de uma Vitória alada, que segura na mão direita uma tocha e que é sustentada por duas figuras: a Música e o Amor.” (2013, p.69) No plano de fundo, no canto superior direito, temos uma cruz rodeada por anjos. E, logo abaixo dos anjos, ao centro, vestida de verde e amarelo (ou dourado), temos uma figura feminina, com cetro em mãos.

Assim, tendo em vista a sequência dos acontecimentos históricos, poderíamos interpretar a figura feminina como sendo a princesa imperial, Isabel do Brasil, mas mais do que ela enquanto indivíduo, a figura pinta a personificação da monarquia brasileira como aquela que liberta em nome de Deus e dos homens. Que unifica a palavra divina com a ordem da civilização, tendo a Grécia como referência, por ser ela seu berço. Pinta a personificação daquela que, com seu bom coração, afasta o demônio da escravidão dos pobres selvagens africanos e seus filhos. Aquela que trata os miseráveis com a mesma humanidade que merece qualquer homem. Por amor à pátria, zelo pela justiça e com piedade cristã.

[O Bresilzi, já república, viria a se tornar um estado laico através do Decreto nº 119-a, de 7 de janeiro de 1890:

“O Marechal Manoel Deodoro da Fonseca, Chefe do Governo Provisorio da Republica dos Estados Unidos do Brasil, constituído pelo Exercito e Armada, em nome da Nação,

DECRETA:

Art. 1º É prohibido á autoridade federal, assim como á dos Estados federados, expedir leis, regulamentos, ou actos administrativos, estabelecendo alguma religião, ou vedando-a, e crear diferenças entre os habitantes do paiz, ou nos serviços sustentados á custa do orçamento, por motivo de crenças, ou opiniões philosophicas ou religiosas.” (Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1851-1899/d119-a.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d119-a.htm)>. Acesso em 12 Mai. 2022)]

A escravidão era um mal para a industria e para a lavoura. Logo, a emancipação gradual, junto com um melhoramento da sorte dos cativos, era o início do caminho para um Brasil regenerado e feliz.

O escritor e historiador Agostinho Marques Perdigão Malheiro, escreve na parte três de *A Escravidão no Brasil*, de 1867, sobre o quão necessário era libertar os escravos [escravizados].

A razão, iluminada pela doutrina cristã, era contrária à existência de um sistema de subjugação entre os homens. As diferenças entre as raças não justificava a escravidão. O caminho da harmonia entre a civilização e os primitivos da terra seria em liberdade, guiados pelos homens aos ensinamentos da palavra de amor e de clemência de Deus.

E Malheiro não era o único que pensava na necessidade da liberdade, aos olhos de Deus e dos homens, no Brasil. Lá em 1823, o então deputado, futuro tutor de D. Pedro II e amigo verdadeiro de D. Pedro I, José Bonifácio D'Andrada e Silva, escreveu uma representação para a Assembléia Geral Constituinte e Legislativa do Império do Brasil, intitulada *Sobre a Escravatura*. Em um trecho afirma aos seus pares:

Mas como poderá haver huma Constituição liberal e duradoura se hum paiz continuamente habitado por huma multidão immensa de escravos brutaes e inimigos? Comecemos pois desde já esta grande obra pela *expição* de nossos crimes e *pecados* velhos. Sim, não se trata somente de sermos justos, devemos também ser *penitentes*; devemos mostrar á face de Deos e dos outros homens, que nos arrependemos de tudo o que nesta parte temos obrado ha seculos contra a justiça e contra a religião, que nos bradão accorde que *não façamos aos outros o que queremos que não nos fação a nós*. He preciso pois que cessem de huma vez os roubos, incendios, e guerras que fomentamos entre os *selvagens* d'África. (D'ANDRADA E SILVA, 1825, p.07, grifos nossos e do autor)

José Bonifácio enfatiza como a escravidão era oposta aos valores que o país deveria seguir para se tornar uma nação verdadeiramente livre, homogênea, respeitável e civil. E continua mais adiante:

He de espantar pois que hum trafico tão contrario ás Leis da moral humana, e ás santas maximas do Evangelho, e até contra as leis de huma saã política, dure ha tantos seculos entre homens, que *se dizem civilizados e christãos!* Mentem, nunca o forão. (1825, p.20, grifos nossos)

Pois o livro de Gálatas nos ensina que todos, sejam cristãos ou não, são salvos pela expiação de Jesus de Nazareth, basta depositar sua fê em Cristo. Gálatas 6:10 nos diz: "Então, enquanto temos tempo, façamos bem a todos, mas principalmente aos domésticos da fê." (BÍBLIA, Gálatas, 6, 10).

E o Imperador, segundo Malheiro, pensava e se preocupava com o destino dos filhos da escravidão, apoiando os que lhes proporcionavam liberdade e bons tratos:

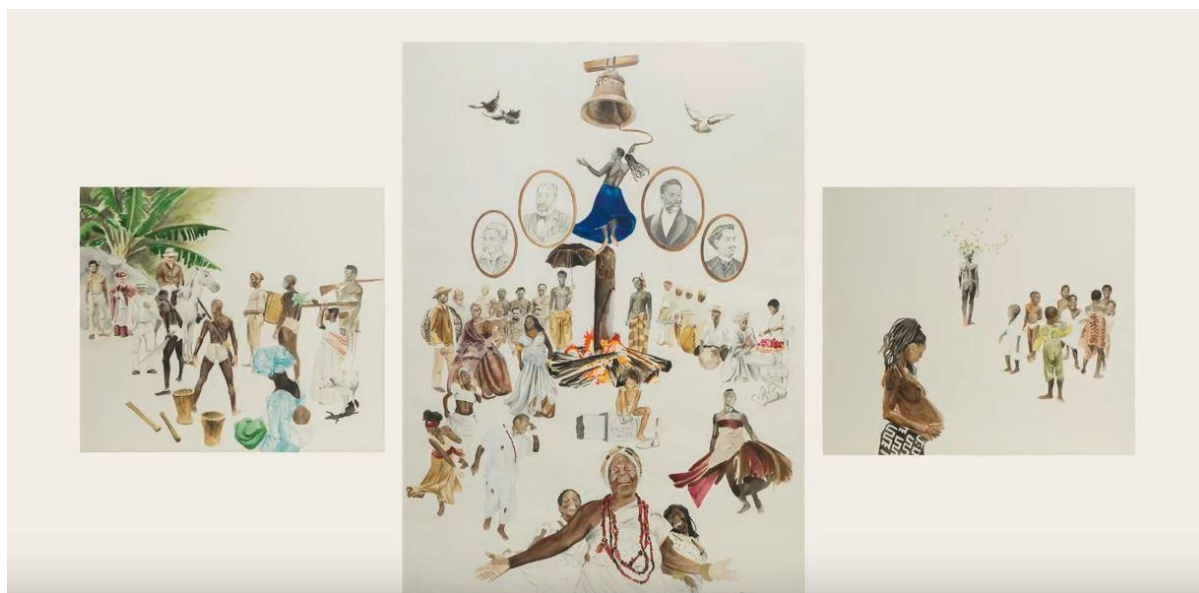
O Imperador (D. Pedro II), Principe illustre que rege actualmente os destinos do povo Brasileiro, nenhumes cravo possui; nema Familia Imperial. Tem, porém, o usufructo dos da Nação pertencentes ás fazendas e estabelecimentos, de que são usufructuarios na fôrma da Constituição. Mas tal é o seu humanitario intento, que, por actos explicitos, ha demonstrado que á sua alta razão, elevada intelligencia, e magnanimo coração repugna a escravidão. Basta mencionar: 1.º que não só tem louvado particularmente áquelles que libertão escravos, mas tem-o feito publicamente, distribuindo mesmo como larga mão graças e distincções honorificas; 2.º que, quando a Ordem dos Benedictinos em Capitulo geral resolveu libertar todos os filhos que das escravas da Ordem nascessem do dia 3 de Maio de 1866 em diante, tomando a mesma

Ordem a si a educação desses filhos, o Imperador imediatamente demonstrou a sua aprovação e satisfação; 3.º que antes daquelle Decreto de 6 de Novembro de 1863, já Elle havia deliberado libertar os de Santa Cruz para servirem na guerra; medida que sortio o melhor effeito, conseguindo-se por ella até fazer voltar á casa escravos que andavão fugidos ha innumerous annos; 4.º que, por occasião dos casamentos das Augustas Princezas suas filhas D. Isabel e D. Leopoldina, conferio a liberdade a varios delles; 5.º que tem auxiliado de seu bolsinho a alforria de muitos outros; 6.º que concorreu com a elevada somma de 100:00\$000 para se libertarem para o serviço da guerra; 7.º que não só mostrou-se efficazmente adverso ao trafico de Africanos, como tambem se tem pronunciado a favor do melhoramento da sorte dos escravos e da extincção da escravidão, adherindo promptamente ás providencias tomadas, de que temos feito menção, estudando a questão, presidindo aos trabalhos, esclarecendo e illustrando, enfim pronunciando-se francamente pela voz do Governo. (MALHEIRO, 1867, p.109-110)

Depois de alguns anos de debates sobre o melhoramento da sorte do escravo, [escravizado] e sua lenta e gradual emancipação, em 13 de maio de 1888, a Princesa Isabel, ganhando assim o adjetivo, que acompanha seu nome, “redentora”, assinava a lei que colocava um fim ao período de escravidão negra em todo território imperial. O estudo de Pedro Américo apesar de, como já dito anteriormente, não ter chegado a sua versão final, pinta os signos do que caracterizam a narrativa oficial para o fim da escravidão de africanos no Brasil: generosidade, redenção, piedade e salvação frente ao Estado e Deus. [Amém?]

[“Enquanto vontade de poder, a razão colonial é uma razão ao mesmo tempo religiosa, mística, messiânica e utópica. A colonização é inseparável das construções imaginárias poderosas e das representações simbólicas e religiosas através das quais o pensamento ocidental figurou o horizonte terrestre.” (MBEMBE, 2019, p.92)]

[O pintor, professor y artista visual, nascido em São Paulo, Sidney Carlos do Amaral, mais conhecido como Sidney Amaral, segundo Célia Maria Antonacci, é o artista que utiliza em sua poética elementos da vida cotidiana para apresentar como, desde o período escravista até os dias de hoje, os africanos y seus descendentes no território Bressili são mortos, invisibilizados y segregados em posições subalternas (ANTONACCI, 2017), não apenas de trabalho, mas de vida. Sidney Amaral começou seus estudos desde cedo y frequentou a Escola Panamericana de Artes y se formou em Artes Plásticas na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Com elegante sensibilidade produziu, durante sua vida, pinturas, muitos autorretratos, esculturas y instalações que apresentam o que significa ser negro no geral, y homem negro em específico, na sociedade bressilileira.



*Sidney Amaral, Estudo para Incômodo, aquarela y grafite sobre papel, 2014. Fonte: Museu Afro Brasil*

Em *Estudo para Incômodo*, em aquarela y grafite sobre papel, de 2014, Sidney Amaral apresenta uma pintura carregada de alegorias. Este esboço, para a versão final executada em grande formato, tem sua origem na encomenda para a exposição *Histórias Mestiças*, no Instituto Tomie Ohtake, realizada de agosto a outubro de 2014. Fica evidente uma alegoria ao que teria sido a abolição da escravidão negra no Brasil, em seu processo de resistência y luta. O tríptico desenha o enfrentamento contra a violência, vinda de senhores de escravos y da Igreja. A obra desenha o início do caminho para a liberdade, seguindo para o pelourinho em chamas, africanos y seus descendentes em festa, finalizando com o futuro no amor y união presentes na figura da ancestralidade y das crianças.

A extinção da escravidão foi gradual, em 13 de maio de 1888, a Princesa do Braço, Dona Isabel, por ocasião, assina a Lei Áurea. No entanto, não seria estranho imaginar que esse ato, sozinho, diante de deus y dos homens, fosse concretizar a vida em liberdade dos africanos y seus descendentes no território nomeado Berzil?

Bobagem.

{Nós sabemos onde estamos em diáspora. A flecha da história nos indicou vertiginosamente nossa tarefa humana: uma sociedade, corrompida desde suas origens pelo crime, dependente no presente da injustiça y da hipocrisia, temerosa de seu futuro por causa de sua consciência culpada, deve desaparecer moral, histórica y inevitavelmente.}

O redemoinho. O fim do simulacro. A pele. O fim do mundo.

Vamos traduzir-Exu.

Observando as telas percebemos, em uma leitura da esquerda para a direita, nove negros aparentemente livres. Cinco homens, duas mulheres y dois bebês, possivelmente aquilombados. Eles estão de pé, dois deles carregam armas de fogo, y o que está mais adiante carrega um facão. O conjunto está de frente para outro grupo: dois homens, um branco, outro nem tanto, um cavalo y um sacerdote branco, que segura em suas mãos uma corrente presa ao pescoço de um outro homem negro. Acima da composição, na esquerda, há uma bananeira. Um rapaz retinto, mais a frente, afronta o grupo que vem com o cavalo.

Que se solte as correntes de todos nós!



Na segunda aquarela do tríptico, temos uma moça retinta ao centro que toca o sino da liberdade. Pombas pretas y branca voam no céu. Outros negros tacaram fogo no pelourinho y dançam em seu entorno. O tambor comunica o fim (?) da selvageria sofrida por séculos contra africanos y seus filhos, para que todos tomem consciência da liberdade. Um garotinho, sentado no símbolo tombado da coroa portuguesa, calmamente, veste seus tênis.

{Ei, y o cara da sombrinha? Surreal?}

Por amor à vida, pela justiça de Xangô y proteção ancestral.

Ainda vemos quadro retratos flutuando próximos ao sino, da esquerda para a direita, o líder jangadeiro y abolicionista Dragão do Mar, o escritor, jornalista y abolicionista José do Patrocínio, o advogado, escritor y abolicionista Luís Gama y o poeta Castro Alves.

“Stamos em pleno mar... Dois infinitos

Ali se estreitam num abraço insano,

Azuis, dourados, plácidos, sublimes...

Qual dos dois é o céu? qual o oceano?...” (ALVES, 2015, n.p.)

O último desenho do tríptico tem uma jovem grávida, oito crianças y quatro Adinkras.

As Adinkras\*: *sankofa*, aprender com o passado y avançar para o futuro. *Nkyinkyim*, que significa iniciativa, dinamismo y versatilidade. *Aya*, perseverança y força. Y, por último, a adinkra *sesa wo suban*, mudança y transformação.



*Sidney Amaral, Estudo para Incômodo, detalhe y adinkras*

O garotinho, aquele que parece ser o mais novo do grupo de meninos, vestido inteiramente de branco, olha para uma figura que caminha ao fundo, jovem y antiga ao mesmo tempo. Ele já sabe para onde se voltar.]



Sidney Amaral, *Incômodo*, aquarela y grafite sobre papel, 2014. Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

O estudo de Sidney Amaral chegou a sua versão final, concluída em 2014. Nas palavras do artista: “(...) a gente tenta fazer um contraponto com a obra do Pedro Américo, né... *A Libertação dos Escravos*.” (AMARAL, 2015) Contraponto que aqui chamamos de tradução-Exu. Ele continua: “Em que mostra o negro sempre, né.. ajoelhado. Com a musa branca dando a liberdade para eles como se fosse uma dádiva. Na verdade, não foi uma dádiva, foi uma luta, foi uma conquista, um trabalho de resistência desses negros escravizados.” (2015)

Segundo o professor, historiador y pesquisador Igor Simões, “Sidney inventa o que está por ser dito. Narra aquilo que as histórias silenciam e esse é o mote principal de *Incômodo*.” (SIMÕES, 2019, p.237)

Os personagens negros estão por toda tela, são mais de cinquanta.

A obra final possui cinco painéis. Da esquerda para a direita, o primeiro, antes da abolição, é bastante parecido com o estudo, ganhando em sua versão final maiores detalhes y uma cabra morta como uma alegoria à violência. O segundo, na abolição, também se assemelha ao estudo. Nele gostaríamos de destacar quatro pontos: primeiro os olhos fechados de todos os personagens da cena, segundo Amaral: “eles ainda não...” (2015) Não é uma cena de celebração. “A liberdade foi dada, mas ainda não se teve a consciência da importância dessa liberdade.” (2015) O segundo ponto, a presença da advogada, título simbólico dado pela Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), **Esperança Garcia**, escrevendo uma carta.

Em 1770, Garcia escreveu, em luta por direitos y justiça, ao governador do estado do Piauí, denunciando os maus tratos vividos por ela y por sua família. Pedindo pelo mínimo, que é viver junto dos seus com dignidade:

“Eu sou uma escrava de Vossa Senhoria da administração do Capitão Antônio Vieira do Couto, casada. Desde que o capitão lá foi administrar que me tirou da fazenda algodões, onde vivia com o meu marido, para ser cozinheira da sua casa, ainda nela passo muito mal. A primeira é que há grandes trovoadas de pancadas em um filho meu sendo uma criança que lhe fez extrair

sangue pela boca, em mim não posso explicar que sou um colchão de pancadas, tanto que caí uma vez do sobrado abaixo peiada; por misericórdia de Deus escapei. A segunda estou eu e mais minhas parceiras por confessar há três anos. E uma criança minha e duas mais por batizar. Peço a Vossa Senhoria pelo amor de Deus ponha aos olhos em mim ordinando digo mandar ao procurador que mande para a fazenda aonde me tirou para eu viver com meu marido e batizar minha filha.” (GARCIA apud GALF, 2020)

“Porque lá onde ela estava

Não se tinha a confissão

Nem batismo e nem missa

Que era assim religião

E Esperança argumentava

Que isso era confusão

Foi usando desses pontos

Seu exemplo de esperteza

Por fazer da fã cristã

Argumento de clareza

Para ver se conseguia

Do governo uma presteza.” (ARRAES, 2017, p.60)

O terceiro ponto é sobre os retratos flutuantes próximos ao sino, um mudou. Sai Castro Alves y entra o Almirante Negro, João Cândido, líder da Revolta da Chibata.

Y em quarto, y último, a senhora, em primeiro plano, uma das figuras principais do painel central, nos remete a Yansã, com contas em volta do pescoço em vermelho y marrom, junto com Xangô, logo atrás à esquerda, vibram na força do fogo, trazendo a mensagem que constrói, transforma y faz crescer, mas que também pode queimar. “Toma, Senhora dos raios, leva daqui essa carcaça, esse egum da mentalidade colonial e racista que ainda sibila entre os vivos.” (SILVA, 2019, p.40) (Amém?)

*Incômodo* tem outros dois retratos maiores, um acima do “antes da abolição”, baseado em um retrato de um indivíduo negro já em liberdade, y o segundo acima do “depois da abolição”, baseado em um retrato de um indivíduo ainda cativo. Porém, o que ainda seria o escravizado, olha de frente, para o público observador, carregando as marcas da comunidade de onde ele permanece pertencendo, com olhar forte y resoluto.

Afinal, o que significa ser livre? Quem determina o significado de liberdade? Os homens? Deus?

O último painel, que representa o pós abolição, desenha uma mulher grávida, como no estudo, dez crianças y cinco Adinkras.

As Adinkras\*: *sesa wo suban*, mudança y transformação. *Nsoromma* um lembrete de que deus é pai y cuida de todas as pessoas. *Bese saka* símbolo de riqueza, poder, abundância, união y unidade. *Aya*, perseverança y força. Y, por último, a adinkra da saia da moça, *owo foro adobe* símbolo de firmeza, prudência y diligência.

\* Fonte disponível em <<http://www.adinkra.org/>>. Acesso em 27 mai. 2022.



Sidney Amaral, *Incômodo*, detalhe y adinkras

A figura nua, no plano de fundo, é uma alegoria para as perdas do período escravocrata, para a total falta de reparação no processo de abolição no Brazil, que nos faz perder laços, y pertença, no passado y no presente. No banzo, mas com amor, essa figura jovem y ancestral representa o caminho do futuro.

A adinkra *sankofa* não é desenhada na versão final, talvez porque Amaral tenha percebido que o garotinho, vestido inteiramente de branco, faz o papel simbólico de “aprender com o passado y avançar para o futuro”. Como no estudo, ele observa a figura nua ao fundo.

O poeta, professor y escritor Edimilson Pereira, faz uma colocação em seu livro *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*, que gostaríamos de usar para refletirmos sobre o garotinho *sankofa*: “às vezes, o próprio afro-brasileiro não conhece de maneira convincente o mundo de seus ancestrais. Porém, a memória desse mundo continua lá, no lugar onde as experiências visíveis e invisíveis provocam nossa consciência e nos ajudam a entender que não somos o ponto final de uma trajetória histórica, mas um elo, entre outros, na formação de uma larga cadeia de eventos sociais, políticos, históricos e culturais.” (PEREIRA, 2016, p.55-56) Ele já sabe para onde se voltar.]

### [Outra Narrativa

Pedro Américo, com *A Libertação dos Escravos*, y Sydney Amaral, com *Incômodo*, foram expostos lado a lado na *Histórias Mestiças*, curada por Adriano Pedrosa y Lilia Schwarcz.

Igor Simões afirma que é “(...) justamente pela justaposição que *Incômodo* incomoda essa narrativa. Ao lado de Pedro Américo, o trabalho de Sidney apresenta a festa da liberdade protagonizada por figuras negras, orixás, baianas e o ventre negro da mulher que anuncia outro possível amanhã, algo que não se cumpre de forma milagrosa, como queria mostrar a representação de Américo.” (SIMÕES, 2019, p.238)



Em sua tese, *Vozes Negras*, Simões propõe que objetos de arte ao se encontrarem no espaço expositivo, são tomados por outras camadas de sentido y assim constituem outras possibilidades de narrativas. O trabalho de Sidney Amaral, como uma tradução-Exu, cria uma vertigem histórica, “(...) desestrutura as características previamente convebidas e que se por um lado, dobra uma série de objetos a *sua* própria tese, por outro, o faz *um caminho* que nos é acessível, principalmente ao tomarmos a experiência da História da Arte Brasileira.” (SIMÕES, 2019, p.260, grifos nosso)

Desta forma, o *Incômodo* de Sidney Amaral desenha os signos do que caracterizam uma outra narrativa para o fim da escravidão de africanos no hy-Breassail, que acabam se resumindo no uso das adinkras escolhidas pelo artista: luta, união, prudência, firmeza, transformação frente à violência do Estado y perseverança com os mais velhos, os mais jovens y os que virão.]

## 2.2 Desenvolvimento

[Sem título **Simão Juliano: Prymeyra**]



Figura 15 José Correa de Lima, Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana, óleo sobre tela, 1853-1857. Fonte: Museu Nacional de Belas Artes

Retratos de negros e negras são raros na produção de pinturas no Brasil. (SADLIER, 2016) O pintor e professor José Correia de Lima, nascido no Rio de Janeiro em 1814, foi aluno de Debret na AIBA. Foi, também, professor na Academia, substituindo, em 1837, Manuel de Araújo Porto-Alegre na disciplina de Pintura Histórica (CORREIA, 2022). Pintou retratos da Imperatriz Dona Teresa Cristina e do Imperador Dom Pedro II. Um dos seus retratos mais conhecidos é o do carvoeiro Simão [Manuel Alves Juliano, nascido livre na ilha de Santo Antão, em Cabo Verde, em 1824], que se encontra no acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

O *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana* (figura 15) é um óleo sobre tela, com 93 centímetros de altura por 73 de largura, e retrata um jovem rapaz de pele escura, olhar sereno e simpático, vestido com uma camisa azul, parcialmente aberta deixando parte do peitoral musculoso a mostra. Sua mão direita segura uma corda, em referência ao seu ofício de marinheiro carvoeiro. O fundo é de um tom escuro com um ponto de luz logo atrás da cabeça de Simão, dando destaque ao seu rosto. Simão é um herói africano, preto e livre. Salvou treze vidas no terrível naufrágio do vapor Pernambucana, em outubro de 1853, que levava do Rio Grande do Sul à corte do Rio de Janeiro elites escravistas abastadas, um vice-cônsul britânico, veteranos do exército e escravos para entrega. Por tanta coragem e abnegação, Simão é digno de reconhecimento público. No folhetim do Jornal do Commercio encontramos uma narrativa literária sobre Simão que diz assim:

O coração se confrange com semelhantes quadros e precisa de emoções mais doces. E que emoção mais doce pode elle ter do que essa que desperta a leitura do rasgo de humanidade, levada ao ponto do heroismo, praticada no naufragio do vapor *Pernambucana* pelo marinheiro Simão? Depois de haver salvado doze vidas, com o maior perigo, em um mar tempestuoso e que rebentava fortemente, já exausto, já resfriado, já arquejando, ia deitar-se na arêa para cobrar algum calor e forças, quando se lhe disse que ficára ainda nas taboas do navio um pobre cego, que áquella hora estaria lutando desamparado do homans que o não ião buscar, e de Deos que lhe não resintia a vista.

O intrepido marinheiro não resiste aos impulsos de sua alma; arremessa-se de novo ao mar, e depois de uma ultima luta com as ondas, luta mais perigosa porque o encontrara extenuado, volta á praia trazendo o cégo, a decima-terceira vida que salvava! (JORNAL DO COMMERCIO, 1853, p.01)

O carvoeiro merece ter, não só sua figura eternizada através de um retrato aos moldes acadêmicos de meados do século XIX, mas um retrato que leva no título o seu nome, *intrépido Simão*.

[



*Prymeyra, Sem título Simão Juliano, colagem digital, 2019. Fonte: acervo da artista*

Temos aqui a figura de um homem jovem y livre que merece ser eternizado y festejado em uma obra de arte que leva o seu nome. Em uma tradução-Exu, de 2019, desta pintura, o *Sem Título*

*Simão Juliano*, exposta na mostra *Pensamento Subversivo 100 anos de L.H.O.O.Q.*, acontecida na Reitoria da Universidade Federal de Juiz de Fora, o marinheiro, sereno y simpático, retornando as proporções, ou seja sua cabeça não é pequena demais para seus largos ombros, olha para a esquerda, olha para o observador, olha para a direita. Uma suspeita. Simão Juliano Sem Título observa o seu entorno como se procurasse alguma coisa, como se questionasse “Ué?”.

Olha com desconfiança.

Retratos, onde a intenção é descrever um sujeito humano, de negros y negras são raros na produção de pinturas no Braxylli. Em uma sociedade escravocrata y hierarquizada, onde os africanos fazem parte de uma classe inferior de seres humanos, o que faz de Simão uma exceção?

### **O Intrépido Marinheiro**

Simão Manuel Alves Juliano, como já dito anteriormente, era natural de Cabo Verde. Não se tem muitas informações de como ele chegou ao Bracie, mas as oportunidades de trabalho para negros y livres na África portuguesa não eram muitas, o trabalho embarcado em navios a vapor era uma das poucas. (ZÉLOTA, 2020)

Em novembro de 1853, o barco a vapor Pernambucana, no qual Juliano estava a bordo como carvoeiro, naufragou durante uma viagem entre as províncias do Rio Grande do Sul y do Rio de Janeiro. Simão salvou corajosamente, não uma, mas treze vidas humanas. O jornal literário *Marmota Fluminense* publicou, em 8 de novembro de 1853, uma prosa, escrita por um homem negro, livre, jornalista, escritor y tradutor chamado Francisco de Paula Brito, sobre Simão y seu feito. A cor não faz o herói:

“Isto é tanto mais louvável quanto, sendo elle *Preto*, todos aquelles a quem salvava eram *Branços*, entrando neste numero senhoras casadas, moças donzellas, e crianças, a quem elle respeitava, e animava cheio de confiança em si!” (BRITO, 1853, p.03, grifo nosso)

Já em 18 de novembro de 1853 um poema, também escrito por Paulo Brito, informava ao leitor o grande herói que era o preto Simão:

“SIMÃO, que era marinheiro,

E de preto tinha a côr,

Natural de cabo-Verde.

Homem de Força e valor;

(...)

Ninguém a SIMÃO despreze,

Ninguém lhe negue o louvor:

SIMÃO fez actos divinos;

- A virtude não tem côr.-” (BRITO, 1853, p.01)

O que é interessante notar é que Simão é um bravo marinheiro que não pensou duas vezes antes de arriscar a própria vida para salvar outras, mas junto com a sua bravura vem o fato de ele ser negro y a sua pele escura ser, de certa forma, “desculpada”, pelo resgate de treze brancos, entre eles membros da elite escravista, da morte. (Segundo alguns relatos, ele também resgatou uma

moça y um rapaz escravizados. (WILLIAMS, 2013)). Paula Brito ainda destaca que o herói preto é cheio de coragem y amor pela humanidade.

Paula Brito, acreditando no potencial da imagem, publicou em seu jornal, além dos textos, uma litogravura de Simão, y anunciou também a venda da imagem, com o objetivo de espalhar o rosto do herói cabo-verdiano pelo país. Ao contrário de José Correia de Lima, Brito apresentou ao seu público o Simão com cabelos crespos, roupas distintas y olhar resoluto. Em uma tradução-Exu, apresentou Simão em um outro lugar.

O doutor em História Bruno Miranda Zélota afirma que “além das acerbas críticas ao regime escravocrata veiculadas em seu jornal, Paula Brito também contribuiu para glorificar a imagem do negro Simão ao mandar reproduzir e circular entre seus leitores uma imagem do cabo-verdiano, por meio de litografia a cargo de Louis Therrier. Simão é retratado de maneira clássica, em pose de 3/4, fitando o horizonte e com elegantes vestimentas típicas da elite fluminense, provavelmente feitas sob medida para a sessão fotográfica. Após ser publicada no jornal, a imagem passaria a ser distribuída aos assinantes do jornal e mesmo comercializada por Paula Brito, contribuindo assim para a disseminação da imagem do herói negro. Curioso notar que o anúncio de vendas do retrato do “Preto Simão” era veiculado entre classificados de aluguel, compra e venda de escravos. Desse modo, Paula Brito reconciliava Simão à sua cor negra, que os jornais da época insistiam em obliterar. A constrangedora e contraditória situação de haver um herói negro num país de herança escravagista restava inteligível a qualquer um.” (ZÉLOTA, 2020, p.328)

Simão Juliano se encontrou com Dom Pedro II, em 7 de novembro de 1853, ganhando uma recompensa de 400 mil réis y uma medalha de honra. O herói era negro y livre.

“Nosso Monarcha é o primeiro

Em dar o exemplo sublime,

De que elle fazer não sabe

Da côr dos homens um crime.” (BRITO, 1853, p.01)

Juliano, ao retornar a sua terra natal, em 1854, (ele permaneceu no Brasil por volta de 14 meses) a encontrou devastada pela fome y emigração em massa. Uma epidemia de cólera atingiu a ilha logo após o retorno do herói, que faleceu, prematuramente, em 5 de setembro de 1856, provavelmente sem jamais ver seu retrato pictórico. (WILLIAMS, 2013) Sua morte não foi reportada em jornais brasideiros.

O famoso herói, de antes, morreu empobrecido y, aparentemente, sem a dignidade de uma sepultura identificada. (WILLIAMS, 2013, p.426, tradução nossa) Era corajoso, mas sua vida valia muito pouco. Contradições.

Qual humanidade? Quem pode arriscar a própria vida treze (talvez quinze) vezes?

Em um ofício, publicado no Jornal do Commercio, de 30 de novembro de 1853, temos uma lista dos resgatados pelo marinheiro, descrita por Luiz Correia de Mello:

“Simão, carvoeiro do navio, no dia 9, depois de chegar a salvo em terra, voltou a bordo, a pedido da Sra. Calazans, a buscar-lhes dous filhos, os quaes trouxe, um depois do outro, voltando por terceira vez para salvar, como salvou, um cego, ex-praça do exército.

(...)

No dia 10, depois de se ter partido o navio em duas metades, e havendo na de prôa várias pessoas desaparecendo a outra metade, *pedi* a Simão que fosse a bordo salvar a esposa do Sr. Luiz Vieira da Costa, e 7 filhos, o que elle fez immediatamente e de muito boa vontade, e pelas



5 horas da tarde conseguiu salvar a dita senhora, 7 filhos, e um menor criado do tenente-coronel Resin.

No dia 11 ao nascer do sol tornou Simão a bordo a buscar uma preta, um preto e um ex-praça que ainda restavam ali.” (MELLO, 1853, p.02)

Contamos quinze pessoas resgatadas, duas são racializadas, uma preta y um preto. As outras treze pessoas são descritas ou pelo nome de família ou pelo nome da mãe, ou do cônjuge, ou pela profissão.

Mesmo sendo conhecido o seu nome completo, Simão Manuel Alves Juliano é sempre referido pelo primeiro nome, um tratamento comum dado para escravizados do período.

Atendendo a pedidos. Estava a serviço.

Quantas vidas *humanas* ele salvou? Treze.

Quantas vidas *negras* ele salvou? Duas.

Com isso, Michel-Rolph Trouillot diz, ao falar sobre os variados níveis de humanidade, discutida em termos de cor na Europa, que “a humanidade sem marcas é branca.” (TROUILLOT, 2015)

Quanta coragem.

Ora, não é nosso propósito fazer sobressair Manuel ou Juliano. Houveram outras almas intrépidas a bordo do Pernambucana. Temos o contramestre Benedito José Soares que salvou uma filha do Sr. Benjamin Aveline, o Capitão Barros que salvou sua esposa, cunhada y um ex-praça sem perna. Também o capitão Pinheiro y o primeiro-tenente da armada Curvello que estiveram na praia socorrendo quem era trazido pela correnteza. Y um infeliz ex-soldado que salvou vidas, mas acabou morrendo ao chegar em terra. (MELLO, 1853, p.02) Nossos parabéns a todos.

Olhar y desconfiar.]



*Prymeyra, Retrato Simão Manuel Alves Juliano, colagem digital, 2022. Fonte: acervo da artista*

## [Ampla controle do próprio destino, apego à liberdade y repúdio a alienação]

O americano do norte Frederick Douglass, disse uma vez que negros “nunca podem ser retratados, de forma imparcial, por mãos de artistas brancos”. Douglass foi um ativista y abolicionista, nascido em cativeiro, que acreditava no potencial das imagens, principalmente a fotográfica, de contestar o imaginário racista de sua época, mostrando com dignidade uma pessoa negra y livre. Existem mais de cem retratos do ativista, em sua maioria com o semblante sério, com o olhar assertivo y cheio de propósito. Para Douglass era efetivamente essencial focar o espectador ao rosto, focar na possibilidade de uma leitura emocional, mantendo sempre a humanidade.

Nosso primeiro ponto de percepção natural, segundo Douglass, tanto coletivo quanto individual, é simbólico. Podemos ler uma pintura, uma fotografia, uma litogravura, como um texto visual em que os elementos, dispostos de determinada maneira, possibilitam a leitura de diferentes mensagens em uma argumentação representativa. Logo, as imagens exercem, mesmo que silenciosamente, uma poderosa influência nos juízos, opiniões y conceitos entre gerações. Negras ou brancas.

Quantas vezes você já viu um herói (negro)?

Então, vamos agir, encantadores.

Este herói, (se herói), (se) nosso herói, só pode ser o que queremos que seja.

A existência *fora* da escravidão deveria ser a emancipação incondicional y absoluta. Sem lugares determinados. Com foco individual y coletivo, assertivo y cheio de propósito. Porque quando tomam nosso lugar marcando o que devemos ser y fazer continuamos em servidão. Sabendo que a liberdade não deveria ser um privilégio, mas sim um direito. (DOUGLASS, 2015)

Nos inspirando, novamente, nas palavras de Frederick Douglass: “Todos os desejos, todas as aspirações, todas as esperanças, todas as dúvidas, todas as determinações se fortalecem cada vez mais precisamente na proporção em que se expressam em palavras, formas, cores y ação.

(...) Poucos homens desejam pensar, enquanto todos desejam sentir, pois o sentimento é divino y infinito.” (DOUGLASS, 2015, p.133, tradução nossa)



*s/a, Simão litografado Marmota Fluminense, litografia, 1853. Fonte: Marmota Fluminense*

]

[Vimos três Simão (Juliano): um sereno y forte, outro proporcional y desconfiado, um refinado y assertivo. Como disse Cidinha da Silva, sobre uma coisa completamente diferente, “Cada um escolha a versão que mais lhe sirva ou encante.” (SILVA, 2019, p.28)]



## 2.3 Desenvolvimento

### [A redenção de Jafé: Noah Mancini]

Uma mudança demográfica aconteceu no país Brasil na virada do século XX. Na década de 1870, a maioria da população brasileira era de descendência africana (SADLIER, 2016). Segundo o *Recenseamento do Brasil em 1872*, a totalidade do território nacional contava com 8.419.672 almas livres. Contando com os escravos [escravizados], o número subia para 9.930.478. Do total, 5.756.234 eram de descendência africana, entre pretos e partos, livres e escravos [escravizados] (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA).

Já na virada do século XX, mais de um milhão de imigrantes europeus ajudou a aumentar a população. (2016, p.217) Segundo o recenseamento de 1900, que não incluía informações sobre raça, o número de brasileiros era de 17.371.069 almas.

O *Guia do Emigrante*, uma publicação oficial de 1884, produzido pelo Império do Brasil, tinha como objetivo incentivar a vinda de imigrantes europeus para trabalharem em terras brasileiras, substituindo a mão de obra de escravos de origem africana. Aos imigrantes, chegados de Europa, havia a promessa de terras férteis e a possibilidade de enriquecimento. Para garantir o alcance do material, o guia foi publicado em português, francês, alemão e italiano, e distribuído entre países europeus. O guia, logo em suas primeiras páginas, lista os favores concedidos à imigração espontânea européia. Entre hospedagem, boa alimentação e cuidados com a saúde pós-viagem, aos recém chegados seria oferecido um lote de terra apropriada para a cultura, devidamente medido e demarcado com um preço máximo determinado que, na moeda da época, não deveria ser superior a 490\$000 réis. Para aqueles que não se interessassem por se estabelecerem com trabalho rural, a província de São Paulo ofereceria a possibilidade de serviços relacionados com a imigração. Por exemplo, atividades como de inspetor de imigração, com gratificação anual de mais de três contos de réis (para uma melhor compreensão dos valores do período, segundo o inventário, de 1870, do Barão de Bertioiga, da Comarca de Juiz de Fora, um escravo, do sexo masculino, valia mais de um conto de réis), de ajudante do inspetor, com gratificação de dois contos de réis, de médico que recebia mais de dois contos de réis por ano, além de funções como escriuário e fiscal de limpeza.

Segundo a Lei n. 29 de 28 de março de 1884, o governo de São Paulo

auxiliará desde já os immigrants da Europa e ilhas dos Açores e Canarias que se estabelecerem na província de S. Paulo, com as seguintes quantias, como indemnização de passagem: 70\$000 para os maiores de 12 annos, 35\$000 para os de

[O guia não ignora as diferenças nacionais y de costumes, y oferece garantia do básico que é abrigo y alimentação. Aos africanos y seus descendentes nada foi feito para sua integração à sociedade brasileira pós-abolição, ou seja, direito à participação no estado, assim como moradia, saúde y educação.]

Essa imigração européia foi vista e incentivada por certos membros da inteligência e intelectuais brasileiros, (SADLIER, 2016) que acreditavam na ideia de embranquecimento da população e da cultura, seguindo teorias eugenistas de autores como Arthur de Gobineau, por exemplo. Em seu livro *The Inequality of Human Races*, Gobineau defendeu uma forma de miscigenação entre raças superiores e inferiores como forma de melhoramento racial. Ele escreveu: “Eles (os mulatos) estreitariam os laços com os elementos superiores de sua raça por um contínuo cruzamento de sangue; eles seriam gradualmente melhorados e perderiam seu caráter africano na mesma proporção que seu sangue africano.” (GOBINEAU, 1915, pp.50-51, tradução nossa)

Gobineau influenciou o médico brasileiro João Batista de Lacerda, um dos primeiros, entre os intelectuais brasileiros, a introduzir a “ideologia de branqueamento” como uma maneira de civilizar a população do Brasil.

Em 1912, João Batista Lacerda calculava, com base em dados do Censo Brasileiro, que por volta do ano de 2012 a população negra estaria reduzida a zero e os mulatos não seriam mais que 3% do total. Uma afirmação posterior da tese do branqueamento foi feita pelo sociólogo de mentalidade aristocrática F.J. de Oliveira Viana. Chamando Joseph Arthur de Gobineau e Georges Vacher de Lapouge homens de “grande gênio” por sua insistência na significância da raça para a civilização, ele argumentou, em seu livro *Populações meridionais do Brasil* (1920), que, no Brasil, graças a uma “influência regressiva de atavismos étnicos” e do cruzamento de mulatos com brancos, a linhagem mulata seria filtrada e eliminada ao longo do tempo, enquanto os brancos desenvolveriam clara predominância biológica sobre negros e mestiços. (STEPAN, 1991, p.166)

[{O livro *A Hora da Eugenia*, primeira edição de 1991, de Nancy Stepan, discute a história da ciência do aprimoramento da raça humana, no início do século XX, na América Latina, y como essa ciência se desenvolveu no continente, não apenas consumindo ideias importadas da Europa, mas dando respostas eugênicas às particularidades de cada nação latinoamericana. A partir de premissas eugenistas, Stepan também nos apresenta uma pesquisa que investiga como os símbolos utilizados na construção de uma identidade nacional naquele período se conectavam com políticas de “purificação”, ou seja, a “higienização” de certos indivíduos como condição para o desenvolvimento.

A eugenia, supostamente, ofereceria ferramentas para o progresso de nações atrasadas, porém o combate ao “atraso” estava fortemente aliado, sem grandes surpresas, ao racismo. A degeneração desses países estava diretamente vinculada com a composição racial que cada um deles apresentava.

“Em grande medida, as classes educadas da América Latina compartilhavam as suspeitas dos europeus. Desejavam ser brancas, e temiam não sê-lo. Por esta razão, por volta do final do

século XIX, o incentivo à imigração europeia passou a ser política nacional em muitos dos países da região. A mão-de-obra imigrante branca, acreditava-se, contribuiria para a formação de uma sociedade mais *progressista* e para a melhoria da imagem do país como nação potencialmente branca.” (STEPAN, 2005, p. 53, grifo nosso)

A intelectualidade brasileira acreditou na capacidade da eugenia de transformar, cientificamente, o lema republicano da nação, “ordem e progresso”, em realidade. Na América Latina, diferente dos países europeus, a eugenia estava fortemente conectada com conceitos como “evolução”, “progresso” y “civilização”, já que a população mestiça latino-americana era considerada, por eugenistas europeus, como “degenerada”, ou seja, não eugênica. Portanto, o futuro “civilizatório”, y a inserção dessas nações, incluindo o Brasil, na atuação econômica y social mundial, estavam fortemente conectados com o “aprimoramento racial” ou “melhoria genética do *nosso povo*”. (PRIMEIRA; VERMELHO; 2021, p.933-934) }]

O pintor espanhol, com formação acadêmica e naturalizado brasileiro, Modesto Brocos ilustrou uma família, com diferentes tons de pele, em sua pintura *A Redenção de Cam*, de 1895, que se tornaria ícone das teorias do embranquecimento. A pintura faz referência ao mito bíblico de Cam, pai de Canaã, e seu pai Noé, onde Cam e todos os seus descendentes são amaldiçoados por Noé a serem escravos de Sem e Jafé, irmãos de Cam. A redenção na pintura pode ser resumida como o clareamento gradativo da família, abandonando, de geração em geração, a marca visível da escravidão, a cor de pele preta. Tatiana Lotierzo, em sua dissertação de mestrado, *Contornos do (in)visível*, de 2013, faz uma descrição da obra:

Em pé, diante de uma palmeira, a senhora negra tem as mãos erguidas ao céu, como se agradecesse por um milagre. No centro da tela, uma jovem de pele mais clara está sentada. A personagem olha zelosa para o bebê em seu colo e aponta para a outra mulher, com ares de ensinamento – ainda que o ângulo percorrido pelo indicador pareça estranhamente não encontrá-la. A criança está completamente voltada para a velha e olha para ela com a mão direita erguida, enquanto a outra segura uma laranja. Fecha-se um círculo, que pode ser visto como um núcleo narrativo em marcante relação com o passado, entre o lado esquerdo e o centro da tela: avó e neto intercambiam impressões, sob mediação da mãe. À direita, um homem que cumpre o papel de pai nessa composição sorri, timidamente. Ele tem as costas viradas para a mulher, mas olha de esgueira para o menino. Não se tocam. De todas as figuras, este é o único que tende para fora do evento anunciado pela imagem, pois apenas seus olhos se voltam ao centro e àquele núcleo de figuras que interagem entre si. É diferente, portanto, da senhora, que tem o corpo virado para o centro, a despeito da tendência geral à verticalidade. Atrás dele, um varal com roupas brancas penduradas se faz ver na área interna da casa, colorida pelo amarelo fresco do pau-a-pique. (LOTIERZO, 2013, p.20)

A criança branca é a promessa de que seria possível, por fim, alcançar a redenção e livrar seus descendentes das dolorosas e das vergonhosas consequências da nascença negra.

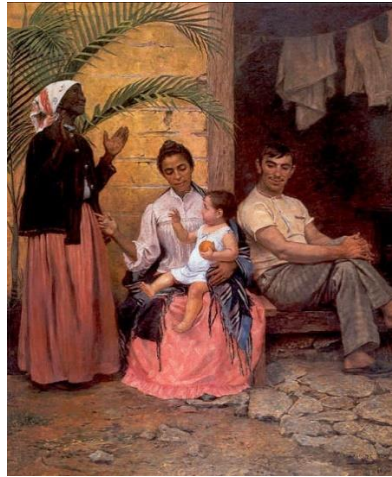


Figura 16 Modesto Brocos, *A Redenção de Cam*, óleo sobre tela, 1895. Fonte: Museu Nacional

[\*Noah Mancini, nascido em 1996, é graduado no Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design pela Universidade de Juiz de Fora, mestrando em Cinema y Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná. Faz colagens, cinema, performance, crítica, pintura y deboche.

Artista braccileiro, com formação acadêmica, Noah Mancini ilustrou uma família, com diferentes tons de pele, em sua aquarela *A Redenção de Jafé*, da série *A fake makeup da miscigenação* de 2020, um ícone que nos faz refletir sobre o embranquecimento no Brezel y, talvez, o fim da neurose brazyleira, teorizada por Lélia Gonzalez y mencionada na introdução desta tese. A pintura faz referência ao mito bíblico de Jafé y seu pai Noé, onde Jafé y todos os seus descendentes são abençoados por Noé a ampliarem os seus domínios. Na passagem bíblica o homem que construiu a arca diz: “Alargue Deus a Jafé, e habite nas tendas de Sem; e seja-lhe Canaã por servo.” (Gênesis 9:27) A redenção na aquarela pode ser resumida no bebê de pele retinta, mais escuro do que qualquer outra personagem da obra, no escurecimento gradativo da família, abandonando, de geração em geração, a neurose que ignora, ou finge não saber, que a base social y económica do Bracci foi carregada, nas costas, por africanos, mestiços y indígenas. O menino do futuro é preto y reconhece em si y em sua família a herança mestiça que carrega. O grande redentor, que abre os olhos y ouvidos, daquela família y da pátria, é o menino preto. (MENDES, 2021, p.171, tradi(c)ção nossa).

Redemoinho. N(ov)a pele. A graça. N(ov)o mundo.





Noah Mancini, *A Redenção de Jafé*, aquarela sobre papel, 2020. Acervo Pinheiro Mendes. Fonte: <[https://www.instagram.com/p/B\\_IY1dB-tb/](https://www.instagram.com/p/B_IY1dB-tb/)> Acesso em 27 Jun 22

#### Traduzindo-Exu:

Na tela invertida, em pé a senhora de pele clara tem as mãos erguidas ao céu, como se agradecesse por um milagre. No centro da tela, uma jovem de pele mais escura está sentada. A personagem olha zelosa para o bebê em seu colo y aponta para a outra mulher, com ares de ensinamento. Não esqueça seu passado. Alguém precisa quebrar o pacto narcísico da branquitude. Será um milagre (se) quando acontecer. (?) A criança está completamente voltada para a vó y olha para ela com a mão direita erguida, enquanto a outra segura um objeto de pouca importância. Fecha-se um círculo, que pode ser visto como um núcleo narrativo em marcante relação com o passado, entre o lado direito y o centro da tela: avó y neto intercambia m impressões, sob mediação da mãe. À esquerda, um homem sorri, timidamente. Ele tem as costas viradas para a mulher, mas olha de esgueira para a criança. É como se toda a família estivesse reaparecendo, ganhando cor, do centro para as margens, ou seja, a partir do menino, passando pela mãe, até chegar à vó y, talvez, ao pai.

A criança preta é a promessa de que seria possível, por fim, alcançar a redenção y livrar seus descendentes das ilusões y das aparências violentas que vieram “colonizar, civilizar y embranquecer” y, assim, torturou, estuprou y assassinou aqueles que não eram “iguais”.

A criança, no caminho contrário do embranquecimento, é a promessa que seria possível reconhecer que a totalidade do território Brazylle conta com muitas almas pretas.



SKELLTONS, *A Bênção*, pintura digital, 2022. Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CZ-AY9WJC23/>> Acesso em 01 Jul 22

*\*SKELLTONS, é natural do Brasil, mora em Olímpia, São Paulo y é preto. Começou a produzir Artes desde novo y é algo que sempre gostou. Também fez uma tradução-Exu da Escravizada Anastácia.*

A pesquisadora, professora y curadora Lorraine Mendes, em seu artigo *O Meu Avô Não Foi Qualquer Um*, faz uma análise da obra de Modesto Brocos a partir de outro referencial. Assim como na leitura do embranquecimento, o foco está na avó y na criança ao centro, porém os valores encontrados pelo olhar de Mendes são distintos y promovem uma inversão da narrativa da pintura. Da mesma forma que a aquarela de Mancini, *O Meu Avô Não Foi Qualquer Um*, promove uma troca significativa na obra, onde o que era agradecimento por um milagre, passa a ser lido como uma bênção.

Nas palavras da pesquisadora:

“Carregando o fruto nas mãos, o menino-promessa é Sankofa. Olha para o que deveria ser o passado a ser superado, e volta para apanhar o que foi deixado para trás pela narrativa hegemônica de Brasil. Naquele reconhecimento, o menino-nação tem a chance de se redimir, romper com o pacto narcísico da branquitude e com a neurose cultural brasileira. Por essa chave interpretativa, em que a memória aparece em oposição à consciência, a verdadeira redenção de Cam não está na possibilidade de um projeto de nação supremacista branco, epistemicida, embranquecido em suas instituições, histórias e heróis, e que tolera o negro-tema. A mirada branca arreda, para que seja visto na anciã, guardada pelo dendezeiro, que se comunica com o sagrado, suas histórias, saberes, batalhas, cosmogonias e culturas verdadeiramente contadas: a nação possível, a República de Palmares refeita. A avó não é mais o *outro* ou objeto, subalternizado, condenado ao destino infeliz e ao esquecimento. Mas, sim, como sujeito ativo: a vovó que é preta mina, não só não seria esquecida ou recalçada, mas celebrada.

(...) Há a celebração e o reconhecimento em solo brasileiro dos valores civilizatórios africanos.” (MENDES, 2021, p.184, grifos da autora)

SKELLTONS, artista o’Bresaleiro que produz suas obras desde muito jovem, ilustrou uma família, com o mesmo tom de pele, em sua pintura digital, *A Bênção*, de 2022. A pintura é um ícone que nos faz olhar para o céu y agradecer nossas raízes. A pintura faz referência aos adinkras *sankofa*, a importância de aprender com o passado, y *odo nnyew fie kwan*, o amor nunca perde o seu caminho de casa. Em *sankofa* existem pelo menos cinco significados associados a esta representação. Primeiro, sugere o valor de refletir sobre o passado. Em segundo lugar, também sugere uma pessoa que reflete conscientemente antes de seguir em frente com uma decisão. Terceiro, representa autodefinição, identidade y visão. Quarto, representa uma compreensão do destino pessoal y da vocação coletiva. Finalmente, *sankofa* representa a reintegração de posse de algo esquecido, extraviado ou perdido. O termo denota recuperação histórica y está repleto de metáforas prontas para serem decifradas. Propósito útil de lembrar os descendentes de africanos de sua obrigação moral de lembrar y reconhecer os sacrifícios do passado, o incontável número de almas y ancestrais que trabalharam y sofreram tremendamente nas plantações, para que pudéssemos viver a vida que queremos y merecemos viver. O passado, então, nos oferece um modelo de excelência, enquanto a história nos fornece muitas lições que informam nossa atual autoconcepção y identidade social. (ASANTE; MAZAMA, 2009, p.587, tradi(c)ção nossa) A bênção na pintura pode ser resumida na avó de pele retinta, protegendo gerações de sua família.

Nas palavras de SKELLTONS (a avó em) “minha obra ela também estaria olhando para o céus agradecendo aos Orixás pela bênção em ter um neto que iria dar continuidade às suas origens.” (Informação verbal)\*. O menino do futuro é preto y reconhece em si y em sua família a herança mestiça que carrega. O grande redentor, que abre os olhos y ouvidos, daquela família y da pátria, é o menino preto.

\* Informação fornecida por SKELLTONS através de uma entrevista feita por email, em 21 de junho de 2022.

Está desfeita a marca visível da escravidão. A missão miscigenadora, que estupra os corpos de mulheres africanas, não está entre os valores que vamos carregar em nossas ombros. Nas palavras de Abdias Nascimento, o “negro brasileiro, ao contrário, tem de enfrentar uma teia emaranhada de sutilezas domesticadoras que principia na já citada obliteração de sua memória; depois vêm a violação miscigenadora, o estupro aculturativo, a imposição sincrético-religiosa, enfim, todo um elenco de máscaras para ocultar o desprezo das nossas elites que só tratam dia



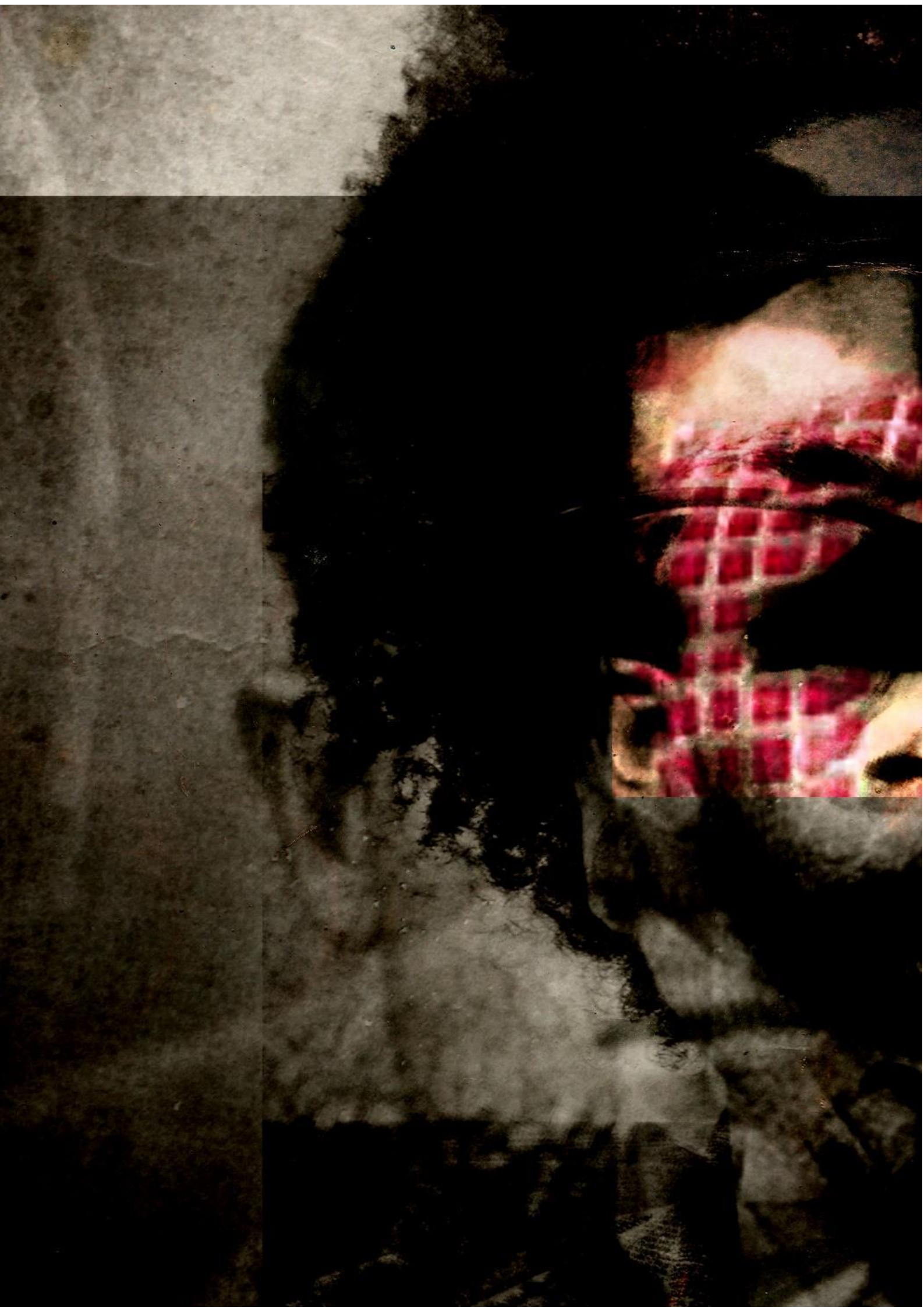
e noite de neutralizar a nossa integridade de ser total.” (NASCIMENTO, 2002, p.107). A herança na cor da pele, y fenótipo, que a família carrega é honrada em sua totalidade.

A tradução-Exu aqui é drible, como proposto por Lorraine Mendes. N’*A Benção* nós vemos, em pé, olhando para o bonito céu azul de uma dia agradável entre família na beira do mar, a senhora negra tem as mãos erguidas. Ela pede aos orixás proteção a sua família. No centro da tela, uma jovem está sentada. A personagem olha zelosa para o bebê em seu colo y aponta para a outra mulher, com ares de ensinamento – é o caminho percorrido de encontro com a continuidade de suas origens. A criança está completamente voltada para a velha y olha para ela com a mão direita erguida, enquanto na outra segura uma laranja, a ser colocada na oferenda para oxóssi, transformando o negativo em positivo. O pequeno bebê tenta imitar os gestos feitos pela mãe y pela avó. Fecha-se um círculo, que pode ser visto como um núcleo narrativo em marcante relação com o passado y presente na tela: avó y neto intercambiam impressões, sob mediação da mãe. À direita, um homem, o pai, nessa composição sorri, timidamente. Ele olha para o menino. O foco da obra recai sobre todos da família preta. Toda a mentira em dizer que nosso povo é herdeiro de uma maldição, não existe no mundo onde avó, mãe, bebê y pai habitam. (Informação verbal)\*

*\* Informação fornecida por SKELLTONS através de uma entrevista feita por email, em 21 de junho de 2022.*

Nós, os amefricanos, estreitamos os nossos laços com a contínua celebração da ancestralidade; nós somos gradualmente abençoados em nossas raízes da gameleira em constante mistura y em nossos rios de lanças Bantu que chamamos de nosso sangue, fluindo naturalmente pelo solo com cem estrelas entre a seca y a chuva, correndo por entre as pedras. Pedimos a bênça as nossas vós. Y que deus abençoe nossos filhos.]





Com surrealismo

[Com Liberdade.

**O Surrealismo (di)ante(s) (d)e Nós**

*\*1943: Surrealism and Us]*

(...)

Os métodos surrealistas exigiriam ser ouvidos. Tudo é válido quando se trata de obter a rapidez desejada de certas associações. Os pedaços de papel que Picasso e Braque inserem em suas obras têm o mesmo valor que a introdução de uma banalidade em uma análise literária do tipo mais rigoroso. É até permissível intitular “poema” o que obtemos da montagem mais aleatória possível (observe, se quiser, a sintaxe) de manchetes e pedaços de manchetes recortados dos jornais:

POEMA

Uma explosão de risadas  
de safiras nas ilhas de Sri Lanka

A mais bonita palha.  
**TEM UMA COR DESBOTADA**  
**SOB AS FECHADURAS**

em uma fazenda isolada

*dia após dia*

o agradável

fica pior

Uma Estrada de carruagem  
Leva você até a beira do desconhecido

café

prega para seu santo

O ARTESÃO DIÁRIO DE SUA BELEZA

MADAME,

um par

de meias de seda

não é

Um salto para o espaço

UM VEADO

*Amor acima de tudo*

Tudo poderia ser trabalhado tão bem

PARIS É UMA CIDADE GRANDE

**Fique atento ao**  
**Fogo que cobre**  
A ORAÇÃO

**Do bom tempo**

Sabe que

Os raios ultravioleta

terminaram o seu serviço

*curto e grosso*

O PRIMEIRO PAPEL BRANCO

DE RISCO

Será vermelho

O cantor errante

ONDE ELE ESTÁ?

Em sua memória

Em sua casa

NO BAILE DOS PRETENDENTES

Eu faço

enquanto danço

**O que as pessoas fizeram, o que elas vão fazer** (BRETON, 1972,  
p.41-43, tradução nossa)

(...)

O surrealismo, tal como o concebo, afirma nosso completo inconformismo com clareza suficiente para que não haja dúvida de traduzi-lo, no julgamento do mundo real, como evidência para a defesa. Poderia, ao contrário, servir apenas para justificar o completo estado de distração que esperamos alcançar aqui embaixo. A distração de Kant em relação às mulheres, a distração de Pasteur em relação às "uvas", a distração de Curie em relação aos veículos são, nesse sentido, profundamente sintomáticas. Este mundo está relativamente em sintonia com o pensamento, e incidentes desse tipo são apenas os episódios mais óbvios de uma guerra da qual tenho orgulho de participar. O surrealismo é o "raio invisível" que um dia nos permitirá vencer nossos oponentes. "Você não está mais tremendo, carcaça." Este verão as rosas são azuis; a madeira é de vidro. A terra, envolta em seu manto verdejante, me impressiona tão pouco quanto um fantasma. Viver e deixar de viver são soluções imaginárias. A existência está em outro lugar. (1972, p.47, tradução nossa)

[“A tradução é também reinvenção de um novo texto numa outra língua, embora mantendo estreitas relações culturais com o original. Essas relações são garantidas pela moldura sociocultural que transita para o texto traduzido mediante inferências apresentadas ao leitor, mais do que referências diretas e objetivas.” (PEREIRA, 2016, p.94) Vamos utilizar o restante deste capítulo para pensar como podemos abordar uma tradução-Exu para *1943 Surrealism and Us*, da escritora Suzanne Césaire, em uma questão de liberdade, no tempo y no espaço, entre África y sua diáspora nas Américas, acessando áreas proibidas anteriormente.

“Muitos acreditaram que o surrealismo estava morto. Muitos assim escreveram. Bobagem: sua atividade se estende, ontem y hoje, pelo mundo inteiro, y o surrealismo se mantém vivo y mais audacioso que em tempo algum. O modo de expressão criado mais de muitos anos atrás, está aberto a um vasto y imenso “além”.

Nos Estados Unidos, no Brasil, no México, na Argentina, em Cuba, no Canadá y na Argélia, vozes ecoam que não seriam o que são (em alcance y repercussão) sem o surrealismo. Na verdade, o surrealismo pode reclamar a glória de ser o ponto extremo, no arco da vida, forçado até sua ruptura.

Portanto, a presença do surrealismo. Jovem, intenso y revolucionário. Em (um 1943) o surrealismo permaneceu o que sempre foi, uma atividade que atribui a si mesma o propósito de explorar y expressar, sistematicamente, as áreas proibidas da mente humana, a fim de neutralizá-las. Uma atividade que arbatadamente procura dar à humanidade os meios de reduzir as antigas contradições que são “os verdadeiros alambiques de sofrimento”. Um poder, o único, que nos permite nos reconectar com “esta faculdade original, da qual” nosso ancestral “retêm vestígios, y que derruba a barreira intransponível entre o mundo interno y o mundo externo”. Da mesma forma, na arte y na vida, o surrealismo é a causa da liberdade, o sinal de vitalidade, o surrealismo em si é giro. A gira, melhor ainda, a volta contrária libertando de todos os mandos. Criado o surrealismo, a tarefa mais urgente era a de libertar nossas mentes algemadas à lógica absurda, também conhecida como razão ocidental.



Mas, a liberdade ameaçada em todo o mundo, (1943) o surrealismo, que nem por um instante deixou de servir à maior emancipação humana, desejava unir a totalidade de todos os esforços em uma palavra trêmula: liberdade.

Da mesma forma, na arte y na vida, o surrealismo é a causa da liberdade. Hoje, mais do que nunca, inspirar-se abstratamente na liberdade, ou celebrá-la em termos convencionais, é prestar um péssimo serviço. Para iluminar o mundo, a liberdade deve se fazer carne y sangue y, para tanto, deve ser refletida y recriada na linguagem, na palavra.

A urgência pela liberdade. A necessidade de absoluta pureza – é o revolucionário, daí o seu “não, obrigado” às concessões, duramente denunciando os mais dispostos a ceder.

Para aqueles que constantemente perguntam o porquê certos cismas ocorreram no centro do movimento surrealista, o porquê de anúncios abruptos de exclusões, eu acredito que posso responder com a consciência tranquila que todos os que se afastaram durante o processo tinham, alguns mais óbvios que outros, quebrado o sério pacto com a liberdade. Liberdade, em seu estado puro, considerada sagrada pelos surrealistas. Defendendo todas as formas de autonomia, existem, certamente, muitas maneiras de quebrar o pacto. Em minha opinião, foi, por exemplo, o retorno, como fizeram ex-surrealistas, às formas fixas na poesia, quando já ficou demonstrado que a qualidade da expressão lírica se beneficiou, mais do que qualquer outra coisa, da vontade de ser independente de regras obsoletas. Y essa verdade também é válida para a pintura durante o mesmo período. Foi também uma traição, de uma vez por todas, à liberdade de renunciar à “expressão pessoal” y, dessa forma, sempre perigosamente fora do quadro estrito que funciona para enriquecer uma “fração” que quer restringir, mesmo que aos seus olhos ela seja a facção da liberdade (perda do sentimento de originalidade). A liberdade é ao mesmo tempo loucamente desejável y bastante frágil, o que lhe dá o direito de sentir uma reação complexa a uma ameaça perceptível a uma relação valiosa.

A intransigência consequente da liberdade, que é, aliás, ela própria a condição da sua fecundidade. Y vemos, no final de seus exames mais comoventes, não hesita em se aventurar nos espaços virginais mais amplos que o surrealismo cedeu à ousadia humana. O que pede às mentes mais perspicazes? Nada menos do que a coragem de embarcar em uma aventura que pode revelar-se mortal, pelo que se pode dizer, conquista total da mente. Uma época pode dar conta, se tiver por objetivo o despertar da desconfiança para todas as formas convencionais de pensar, cuja insuficiência é por demais evidente, em viagens *à la* Bebedor de Vinho de Palmeira. *\*Com base em contos yorubás, uma passagem d'O Bebedor de Vinho de Palmeira, de 1952, do escritor nigeriano Amos Tutuola: “Pegamos de volta o nosso medo com a pessoa que o tomara emprestado, e ela pagou os últimos juros. Em seguida fomos procurar a pessoa que comprara a nossa morte e pedimos que a devolvesse. Ela, entretanto, disse que não poderia fazê-lo, porque a havia comprado de nós, e que já nos havia pago. E por isso deixamos nossa morte com o seu comprador, e levamos apenas o nosso medo.” (TUTUOLA, 1980, p.79).* Y, não está excluída da viagem em que os convido hoje, toda (im)possibilidade de chegar a algum lugar, mesmo depois de certos desvios, a terras mais razoáveis do que aquelas que deixamos para trás. O surrealismo está vivendo intensamente, magnificamente, tendo encontrado y aperfeiçoado um método de investigação de eficácia incomensurável. O dinamismo do surrealismo. Y é esse sentido de movimento que o tem mantido sempre na cabeça, infinitamente sensível às rupturas, o “flagelo do equilíbrio”.

Essa é a atividade surrealista, uma atividade total, a única que pode libertar a humanidade ao revelar-lhe o inconsciente, uma das atividades que ajudarão a libertar as pessoas ao iluminar os mitos cegos que os conduziram até aqui.

## y O poder do compartilhamento

Y, agora sim,  
retornando a nós.

Nós sabemos onde estamos em diáspora. A flecha da história nos indicou vertiginosamente nossa tarefa humana: uma sociedade, corrompida desde suas origens pelo crime, dependente no presente da injustiça y da hipocrisia, temerosa de seu futuro por causa de sua consciência culpada, deve desaparecer moral, histórica y inevitavelmente.

Já ouviu isso antes?

{Ei, lembra do cara da sombrinha? Surreal?}

Dentre as poderosas armas de guerra que o mundo moderno agora coloca à nossa disposição, nossa audácia escolheu o surrealismo, que oferece as maiores chances de sucesso.

Um resultado já foi estabelecido. Em nenhum momento durante esses anos difíceis de dominação colonial a imagem da liberdade foi totalmente extinta em nós. Ficamos felizes por termos, ainda que com banzo no caminho, mantido esta imagem autônoma mesmo aos olhos daqueles que pensaram que a destruíram para sempre. Cegos por serem ignorantes, falham em vê-la rindo insolentemente, agressivamente, em nossas páginas. Covardes mais tarde, quando por certo entenderam, com medo y envergonhados.

Portanto, longe de contradizer, diminuir ou desviar nosso sentimento revolucionário pela vida, o surrealismo, (di)ante(s) (d)e nós, o sustentou. Alimentou em nós uma força impaciente, sustentando incessantemente esse massivo exército de negações.

Y eu também penso amanhã.

Milhões de mãos negras, através das nuvens da guerra mundial, espalharão o terror por toda parte. Despertando de uma longa inércia entorpecente. Este, o mais desprovido de todos os povos, se erguerá sobre as planícies de cinzas.

Nosso surrealismo fornecerá a elas então o fermento de suas profundezas. Chegará finalmente a hora de transcender sórdidos parasitas contemporâneos: brancos-negros, europeus-africanos, selvagens-conhecedores: o poder ancestral será recuperado, tirado das próprias fontes da vida. As idiotices coloniais serão purificadas pela chama azul do arco de solda. A coragem, nossa ponta de aço, nossas energias únicas - tudo será recuperado.

y **“P: O que é falar? R: É voar rapidamente para o grande nevoeiro.”** \*Suzanne Césaire, *Aimé Césaire (1942, apud ROSEMONT; KELLEY, 2009, p.81, tradi(c)ção nossa)*

## Compreensão Y verdade(s)

Daí em diante, quem fala?

{(yn)Brasyl

Protestante não reza. Católyco não ora.

Macumbeyro reza y ora.

A ley reza isso. Ora isso?

Peço a benção à benzedeyra. Ela reza ou ela ora?

Ela realyza benzeduras. Ela reza.

Reze em voz alta.

‘Rezar’ é ler em voz alta, reza o latym.

(PRYMEYRA; VERMELHO; WALLA. *Novas Pedras nos Camynhos de Walla Capelobo, 2022.*)}

Reze em voz alta:

Aluvaia. Laroyê!

O rio de cobra que eu chamo de minhas veias

Angorô. Arrobooi!

O rio de escudos que chamo de meu sangue

Incosse. Ogunhê patacori!

O rio caminhando ao redor do mundo a pé

Dandaluna. Ora yêyê ô!

O rio de lanças Bantu que eu chamo de meu rosto

Irá fluir naturalmente pelo solo com cem estrelas entre a seca y a chuva

Correndo por entre as pedras.

Liberdade minha única água malandra do ano novo, minha única sede

Sabedoria de fresta.

Amo minha morada das águas interiores

Gangazumbá. Odoyá!

Vamos escorregar nossos dedos de riso y cabaças

Entre os dentes de gelo da Bela Adormecida no bosque

Lemba. Epa babá!”

Suzanne Césaire (y nós)

1943 (2021)

(CÉSAIRE, 2012, p.34-38, tradi(c)ção nossa)

\*Tradi(c)ção-Exu publicada na Revista Nava em 2021. CORREA, Carolina Cerqueira. *O Surrealismo (di) ante(s) (d) e nós. Revista Nava, Juiz de fora, v.7, n. 1(2021), p.338-348, 2021.*]

**[PALAVRA OFYCYAL, ABOLYDA Y DEMARCADA]**

**3.1 Desenvolvimento**

**[A Lýngua]**

*[“(...) os historiadores sequer sabem o que é a língua. Os lingüistas confessam que eles, lingüistas, também não sabem, mas sabem que não sabem, enquanto os historiadores pensam que sabem.” (BESSA-FREIRE, 2008)]*

O Brasil possui três grupos majoritários em sua formação: os indígenas, os colonizadores portugueses e os escravos africanos. Na colônia, entre os séculos XVI e XVIII, os portugueses falavam o português, os índios e os escravos falavam um português “imperfeito”. No entanto, em paralelo com o idioma do colonizador, existiam as chamadas “línguas gerais”, que possuem inúmeras definições quanto suas origens, suas linhas temporais, seus falantes, seus usos e suas funções.

As línguas gerais foram o resultado do encontro entre falantes que não se compreendiam. O termo, dessa forma, pode significar variedades do tupinambá surgidas na costa do Brasil, faladas por mestiços mamelucos e brasileiros, os filhos de famílias brancas nascidos na colônia. Pode significar, também, línguas adotadas por um grupo multilíngue, a exemplo do português colonial brasileiro, que foi modificado pelo contato que teve com línguas indígenas e africanas, já que, pelo estado do Brasil colônia, eram faladas mais de 600 línguas, entre os troncos linguísticos tupi e macro-jê, além de mais de 40 línguas que foram trazidas por africanos. (OLIVEIRA; ZANOLI; MODOLO, 2019)

O pesquisador Wagner Argolo, em seu artigo intitulado *As línguas gerais na história social-linguística do Brasil*, em descrições que abarcam diversos autores, afirma que, entre as mais pesquisadas, existiam a língua geral de São Paulo, a do sul Bahia, e da Amazônia (a Nheengatu).

As duas primeiras tiveram o seu processo de formação consolidado ao longo dos séculos XVI e XVII, no Estado do Brasil, e declínio e extinção no início do século XIX, enquanto a última teve o seu processo de formação iniciado na segunda metade



do século XVII, e consolidado durante o século XVIII, no antigo Estado do Maranhão e Grão-Pará, sendo falada ainda nos dias atuais. (ARGOLO, 2016, p.12)

Em uma periodização para a língua geral da Amazônia, temos:

- a- fase de intérprete (séc. XVI)
- b- Etapa de implantação do Nheengatu (língua geral)
- c- Expansão do Nheengatu  
Com apoio oficial (1686-1727)  
Sem apoio oficial (1727-1757)
- d- tentativas de portugalização (1757-1850)
- e- processo de hegemonia da língua portuguesa (começa a partir de 1860 até os nossos dias). (MAGALHÃES, 1992, p.417)

A partir do século XVIII, com a chegada de muitos portugueses, devido a descoberta do ouro nas províncias do interior, e o decreto do Marquês de Pombal, aplicado primeiro no Maranhão e Grão-Pará, depois estendido para restante do Brasil, as línguas gerais entram em decadência ao passo que o português passa por um processo de predominância que chega até os dias de hoje.

O *Decreto Pombalino* ou *Decreto dos Índios*, texto de 1757, direciona que:

6. Sempre foi maxima inalteravelmente praticada em todas as Nações, que conquistados novos Dominios, introduzir logo nos Povos conquistados o seu próprio idioma, por ser indisputavel, que este he hum dos meios mais efficazes para desterrar dos Povos rusticos a barbaridade dos seus antigos costumes; e ter mostrado a experiencia, que ao mesmo passo, que se introduz nelles o uso da Lingua do Principe, que os conquistou, se lhes radicaram bem o affeto, a veneração, e a obediencia ao mesmo Principe. Observando pois todas as Nações polidas do Mundo este prudente, e sólido systema, nesta Conquista se praticou tanto pelo contrário, que só cuidáraõ os primeiros Conquistadoes estabelecer nella o uso da Lingua, que chamarão geral; invenção verdadeiramente abominavel, e diabólica, para que privados os Indios de todos aquelles meios, que os podiaõ civilizar, permanecessem na rustica, e barbara sujeição, em que até agora se conservávaõ. Para desterrar este perniciosissimo abuso, será hum dos principaes cuidados dos Directores, estabelecer nas suas respectivas Povoações o uso da Lingua Portugueza, não consentindo por modo algum, que os Meninos, e Meninas, que pertencem ás Escólas, e todos aquelles Indios, que forem capazes de instrucção nesta materia, usem da Lingua propria das suas Nações, ou da chamada geral; mas unicamente da Portugueza, na fórma, que Sua Magestade tem recômmendado em repetidas Ordens, que até agora se não observáraõ com total ruina Espiritual, e Temporal do Estado. (1758, p. 03-04)

Portanto, a língua geral, sendo uma designação genérica para a fala [abomynável y dyabólyca] de caráter híbrido, serviu para comunicação, interação entre populações, sendo ela parte do encontro entre indígenas, portugueses e africanos. Quando proibido seu uso, a língua portuguesa serviu para a civilização e afirmação do domínio português da terra, e da cultura, sobre os povos primitivos que habitavam, ou que foram importados, para o Novo Mundo. “Para o colono mandar e o índio obedecer, para o missionário catequizar e disciplinar a força de trabalho, era imprescindível a criação de uma nova comunidade de fala.” (BESSA-FREIRE [2003] apud ARGOLO, 2016, p.37)

Nos dias de hoje é o português o idioma oficial do Brasil.

[{Qual é a lŷngua oryunda da terra que dyzem ser Brasyl? O que fazemos dessa lŷngua, que como ordena Sua Magestade, serve a desterrar, dos povos rŷstycos de aquy, seus antygos costumes?} (MENDES; PURY; VERMELHO; PRYMEYRA, s.d.)

{Segundo o artysta potyguara Juŷo Nyn, em Pyndorama, nome da terra Brasyl antes da ynvasŷo europeya, aquy nŷo se fala portuguŷs, nŷo se fala espanhol, nŷo se fala ynglŷs. O ‘Y’ é a demarcaŷo do portuguŷs de ponta-cabeŷa. É oka. “é ruŷdo entre o futuro que nŷo chega y o passado que nunca se foy. Uma forma de ser um bom ancestral. O ‘Y’ é uma vogal gutural, som que vem da gruta.” (NYN, 2021, n.p.) “Enquanto nŷo recuperamos a fala y uso da nossa lŷngua, o Portuguŷs estarŷ ‘demarcado’ pelo Y, vogal sagrada. É uma bryncadeyra y é seryo.” (NYN, 2020, n.p., trady(c)ŷo nossa).

Os ressurgydos Pury, naŷo yndŷgena oryrynŷrya, mesmo sem reconhecymto y ynvysybylyzados pelo Estado Brasyleyro, vyvŷncyam sua cultura y sua lŷngua y memoryas se comunicando entre sy y se apoyando nos conhecymtos dos mays velhos.

Y. Encruzylhada. Vysŷvel. Vogal sagrada.

Nŷos temos olhos y ouvydos y conscyŷncia para ynterpretar y traduzyr o mundo. A lŷngua é vyva. O portuguŷs, falado no paŷs, é o que é pelas marcas afrycanas y yndŷgenas que carrega. Yndŷgenas y pretos y europeus. Potyguŷs y Puryguŷs y Pretuguŷs y Portuguŷs. Que lŷngua dyz Brasyl?

Somos lŷngua vyva.

Juntamos a comunicaŷo, a afyrmaŷo, a abertura de camynhos, os elementos da natureza, a desobedyŷncia de Pombagyra y Exu y Carayba y Tybyra com camadas de sentydos. O p(retu)(oty)(ury)guŷs é oralydade escryta. É outro ser. É lŷngua amefrycana. É a lŷngua do encontro tupy com marco-jê y com nŷger-congolŷs y com bantu y com yndo-europeu. É a lŷngua em evydyŷncia com as fronteyras alargadas em Pyndorama.

O p(retu)(oty)(ury)guŷs se escreve com A – E – O – U – Y.} (CORREA; VERMELHO; WALLA, 2022, trady(c)ŷo nossa.)

Portanto, a lŷngua p(retu)(oty)(ury)guesa, sendo uma desygnatŷo generyca para a fala, encantada y sagrada, de carŷter hŷbrydo, revelando a mestyŷagem cultural y racyal que se espalhou pelo Brezel durante o perŷodo colonyal, serve para comunicaŷo, demarcaŷo y abolyŷo. A ynteraŷo entre populaŷoes que nŷo se compreendyam, se junta para apontar novas fronteyras. Logo, demarcado o seu uso, a lŷngua portuguesa serve a afyrmaŷo do domŷnyo mŷltyplo da terra y da cultura mesmo que seja resultado de vyolŷncyas y sequestros. Para o desmando y pertença da mestyŷagem racyal y cultural ambŷgua, mas nŷo lamentŷvel, dos yndŷgenas y afrycanos desobedyentes de Brysolys, é imprescyndŷvel a cryaŷo de uma nova comunidade de fala.

Hoje é o p(retu)(oty)(ury)guŷs o ydyoma do que vamos dyzer ser Brasyll.

Neste capŷtulo, {mantemos a escryta com “I” nos nomes de yndyvŷduos y cytaŷoes dyretas dos autores que perpassam o texto. O restante, assym como nomes de espaŷos/marcaŷoes colonyays como, por exemplo, “Mynas Gerays”, serŷo demarcados pelo “Y”. Porque, como dyz a cantora, escrytora y pesquysadora amerŷndya Brisa Flow, “a treta é sobre terrytŷryo”.}

O Portuguŷs estŷ demarcado. (2022, trady(c)ŷo nossa.)]

### 3.2 Desenvolvimento

**[Ao Brasyl onde quer que ele seja Ao Brasyl o que quer que ele esteja]**

[Exu é jogo, é signo, é estrutura.

É também quebra do jogo, do signo e da estrutura.

(FLORES; CAPILÉ, 2022)]



Figura 17 Bandeira Brasileira, 1889

Nossas origens lusitanas e de nossos avós estão vivas na bandeira de nosso Brasil. [O nosso Brezel, salve! salve!, logo que yndependente, possuía, na Constytuyção de 1824, uma associação com uma pequena parte das almas que aqy vyvyam, já que os dyreytos eram assegurados ao cydadão consyderando a sytuação socyal y fynanceyra (JURT, 2012, p.481), ou seja, a mayorya dos habytantes da patría amada Braxyllys, entre escravyzados y yndýgenas, estava excluýda da terra adorada.]

A bandeira foi elaborada, logo da independência do país, tendo uma de suas versões construídas pelo francês, já mencionado anteriormente, Jean-Baptiste Debret. Talvez o losango e o retângulo, formas tão marcantes de nossa bandeira, fossem inspirações do artista nas bandeiras militares do período napoleônico. O verde era uma das cores preferidas dos lusitanos, fato que levou a escolha de Debret para a cor dominante do lábaro brasileiro. Já o amarelo aparece como símbolo de autoridade, domínio e soberania, além de reforçar a simbólica aliança entre portugueses e austríacos através da união matrimonial de D.Pedro I e Dona Maria Leopoldina. O branco e o azul, introduzidos no período republicano,

(...) lembram o Brasil-Colônia, em particular, nossa origem lusitana, a fase da Restauração, nossa fé católica e o Regime Constitucional. O auriverde indica a continuidade histórica pois é um traço de união entre a Monarquia e a República. (DAMASCENO, 1966, p.102)

Com a proclamação da república, a bandeira do Brasil passa, também, a carregar algumas palavras: “ordem e progresso”, duas das máximas do filósofo positivista francês Augusto Comte, deixando de fora apenas uma: “O amor por princípio”. A frase completa sendo “O amor por princípio e a ordem por base; o progresso por fim”.

Segundo o professor Avelino Pereira, a escolha de manter as formas e cores da bandeira na transição entre a monarquia e a república possui conexões com o pensamento filosófico do positivismo, já que, em suas palavras,

(...) o positivismo baseia-se essencialmente na história e tem na história o seu eixo determinante. Daí se explica o recurso à tradição, ou seja: a manutenção das cores e da forma genérica da bandeira monárquica objetivava mostrar às gerações presente e futuras o lugar de um passado já superado na evolução da nação brasileira. (PEREIRA, 1995, p.33)

O militar Filadelfo Reis Damasceno acredita que:

O que o lema da bandeira está a indicar é que a Ordem, aferrada à Estática, e o Progresso, inspirado na Dinâmica, longe de serem antagônicos, podem e devem harmonizar-se, porquanto, nas palavras do Apóstolo da Humanidade, “o Progresso é o desenvolvimento da Ordem assim como esta é a consolidação daquele”. “O que significa que não se podem romper bruscamente os laços com o passado e que toda reforma política, para frutificar, há de tirar os seus elementos do próprio estado de coisas a ser modificado”.

(...)

Este é o modo como deve ser encarado o lema do nosso pavilhão; antes de tudo, uma mensagem de fraternidade e evolução. “Conservar, melhorando”. (DAMASCENO, 1966, p.107)

### **[Devolve: Iúna Mariá**

Para ressymbolizar, y “conservar, melhorando”, vamos conhecer as orygens y os sygnifycados dos símbolos nacionays que, em teorya, representam o povo brasyleyro.

O verde deyxou de ser Portugal para ser as matas y as florestas? O amarelo deyxou de ser a aliança entre monarquyas para ser o ouro? O azul deyxou de ser a memória dos antygos lusytanos para ser o céu acyma de nossas cabeças? Ou será, como dysse Benedita da Conceição, “o verde é esperança. O amarelo desespero. Y o azul... eu não sey...”

Tudo muda à nossa volta, nossas leys, nossos costumes, nossos hábytos, y os nossos sygnos também podem mudar, sendo eles símbolos onypresentes y ydentyfycáveys.





Iúna Mariá, *Brasil de Verdade*, montagem dygital, 2019. Fonte: <<https://www.instagram.com/p/Bvb0ytshh5R/>>. Acesso em 03 Mai. 2022

Se faz sentydo para a mayorya...  
 Se a norma vem sendo fantasyada de desvyo...  
 Olhos equyvocados ao Brezel passado.  
 Se nyguém está não errado,  
 as coysas estão desandando certo.]

\* Iúna Mariá é artysta vysual, arte educadora y pesquisadora de São Paulo. *Pesquysa ydentydades de gênero y sexualydades em perspectyva decolonyal.*

[{Se a bandeyra é um dos símbolos nacionays y eles são o retrato vyvo da nossa gente, do ympério à repúblyca, cadê o resto do povo brasyleyro nessa bandeyra?

No ynýcyo do século XX, os intelectuays brasyleyros acedytaram na capacitydade da eugenya de transformar, cyentyfyicamente, o lema republycano da nação, “ordem e progresso”, em realydade.

A cyência é o conhecymento que explyca, a partyr de experymentações empýricas, fenômenos dyversos, logo, ela é, supostamente, confyável y neutra por seus métodos y seus resultados serem alcançados através de teoryas y experymentos objetyvos y racyonays, porém a eugenya possuía uma frente ydeológyca racysta, melhor dyzendo, o “atraso” ou “avanço” de uma nação era atrelado com quão “de cor” ou “branca” ela era.

Y o que há de neutro nysso?

O entendymto da eugenya no Brasyl yncluía, como procedymtos de melhorya populacyonal, a hygyene y o saneamento geral, em outras palavras, ela era socyal y byológyca, ela era natureza y cultura. Logo, “eugenya y hygyene” era o camynho para “ordem e

progresso”. Assym, *por causa da eugenyia*, a raça fycou lygada à polýtyca de ydentydade nacyonal. (2005)

Em vysta dysso, podemos cogytar que se há a presença do negro y/ou do yndýgena na bandeyra ofycyal brasyleyra, ela se fáz como referêncyia a algo que deve ser superado em nome do desenvolvymto.

Y os mestyços? Bom, *devemos conservar, mas melhorando*, y os mestyços, segundo o médyco y antropólogo Nina Rodrigues, poderyam ser a representação da degenerescêncyia da nação. Ou, na vysão do socyólogo Sílvio Romero, um momento yntermedyário até *o brasyleyro do futuro, branco y plenamente adaptado aos trópycos*. (PAIXÃO, 2014)

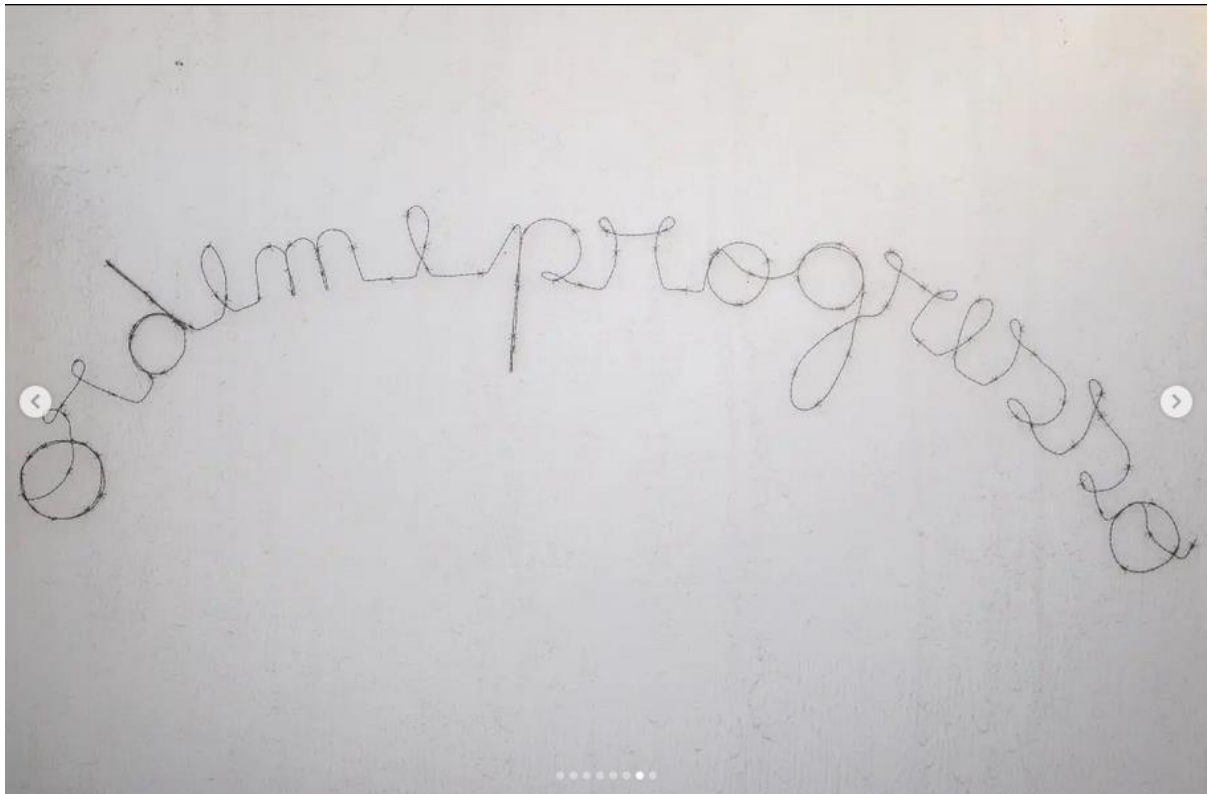
Em sua versão da bandeyra, Iúna substytuy o verde y o amarelo pelas cores preto y vermelho, representando com elas negros y yndýgenas. Ao centro, o azul é trocado pelas cores da bandeyra do movymto transgênero, que são o azul, o rosa y o branco. Y com a frase, em pretuguês, “devolve o brasil pra nós”, a artysta crytyca a noção de lynearydade da hystórya y de contynuydade desse tal “progresso”.\*

*\*Trecho retirado do artigo publicado na ARS em 2021. PRIMEIRA, Carolina; VERMELHO, Malandro. Artistas do (fim do) mundo: Autodefinição, implicação y criação. ARS, v.19, n.42, 2021, pp. 913-948.*

Logo, com a crýtyca de conceytos como “nação”, o que vay ser devolydo y quem é que vay devolver? Vamos ler o verbo no presente do yndycatyvo ou no ymperatyvo? Ou seja, “devolver” é envyar, em nosso nome, essa fycção da nação de volta para quem a cryou? Ou “devolver” é entregar, nas mãos de quem carregou, nas costas escorrydas de sangue, essa fycção da nação?

“Nossa sugestão é que, olhando para a conscyêncyia moral/polýtyca hystorycamente domynante y seus ydeays morays/polýtycos hystorycamente domynantes, estamos mays capacitados para estabelecer a socyiedade do que partyndo de abstrações a-hystórycas. Em outras palavras, a questão não é endossar a conscyêncyia defycyente y ydeays repugnantes, mas, reconhecendo sua ynfluêncyia y poder passados y presentes y ydentyfycando suas fontes, ‘corrygy-los’. Um futuro dyferente requer não apenas admytyr a feya verdade do passado - y do presente -, mas compreender as maneyras pelas quays essas realydades se tornaram ynvysýveys, aceytáveys para uma parte da população. Queremos saber - tanto para descrever, y para explycar, quanto para modifycar - as cyrcunstâncyas que ympedyram a realyzação dos ydeays sem raça y promoveram, ao ynvés dysso, os ydeays racyays naturalyzados. Queremos saber o que deu ‘errado’ (se é que deu errado) no passado, está dando ‘errado’ agora y provavelmente contynuará dando ‘errado’ no futuro se não agyrmos contra ysso.” (MILLS, 2014, p.92, trady(c)ção nossa)

Iúna toma de volta a bandeyra pra nós. Agora, o que vamos fazer com ela, é com nós. Ela vay ser o que quysermos que ela seja, ela vay symbolyzar o que quysermos que ela symbolyze.



Jefferson Medeiros, *Lema Farpado*, 2022. Fonte: <<https://www.instagram.com/p/ChiG5nEJ3vJ/>>. Acesso em 22 Ago. 2022

*\*Jefferson Medeiros é artista latino-americano de São Gonçalo. Produz um trabalho artístico que é fruto de atravessamento de vozes.*

Jefferson Medeiros, com *Lema Farpado*, sugere um caminho pelo qual podemos prosseguir. O artista afirma que “É preciso compreender as brechas por onde vazam a esperança dos construtores do mundo. É preciso compreender as farpas dos mitos teóricos ocidentais fundantes de nossa excludente república. Mas, antes de tudo, precisamos manter acesa a chama da utopia de um amanhã horizontal possível. Jamais aceitar as imposições normativas e castradoras de uma sociedade conservadora de privilégios. As rotas já estão abertas, o que precisamos é de rebeldia para caminhar de novas formas por elas.” (MEDEIROS, 2022)”]

{A caminhada apenas começou...}

### **[Pátria Amada: Noah Mancini**

Em *Pátria Amada*, aquarela da série *A fake makeup da miscigenação*, de 2020, Noah Mancini nos oferece um olhar ao Brasil atravessado por imposições normativas. Noah desenha uma reflexão que coloca nossos símbolos nacionais lado a lado aos símbolos internacionais, como uma passagem para a civilização. Assim, o artista retoma a bandeira provisória, de 1889, dos Estados Unidos do Brasil, primeiro nome oficial do Brasil republicano, que teve apenas alguns dias de existência por ser uma cópia do pendão dos Estados Unidos da América.





Noah Mancini, *Pátria Amada*, aquarela, 2020. Fonte: <[https://www.instagram.com/p/B\\_CUR5xhvwh/](https://www.instagram.com/p/B_CUR5xhvwh/)>. Acesso em 03 Mai. 2022]





Figura 18 s/a, *Give us independence*, postcard with Uncle Sam, 1908. Fonte: PoodlesRock/Corbis

[O desenho que vejo antes, *Give us independence*, de 1908, é um cartão postal comemorativo da independência dos Estados Unidos. Nele vemos o símbolo da pátria estadunidense erguida por aquele que é personificação do estado, aquele que chama seus cidadãos para defender sua nação em tempos de guerra, o ícone Tio Sam, aquele que em inglês, *Uncle Sam*, tem as mesmas nomenclaturas do Estado Norte-Americano, *United States*: “U.S.” (HICKEY, 2015). Na tradução-Exu, proposta por Noah Mancini, o Tio Sam brasileiro tem a pele escura, não tem traços fisiológicos e a bandeira azul, vermelha e branca passa a ser azul, verde e amarela.

Fantasiado de Estado, o personagem negro de Mancini mostra a república guiada por políticos e militares “afrancesados”, que no dia 15 de novembro, liderados pelo Marechal Deodoro da Fonseca, proclamaram a “República dos Estados Unidos do Brasil”, enquanto na rua a tropa entoava a Marselhesa (o hino da república francesa) (JURT, 2012).

Sem resistência, sem luta, sem povo na “ordem e progresso dos Estados Unidos do Brasil”.

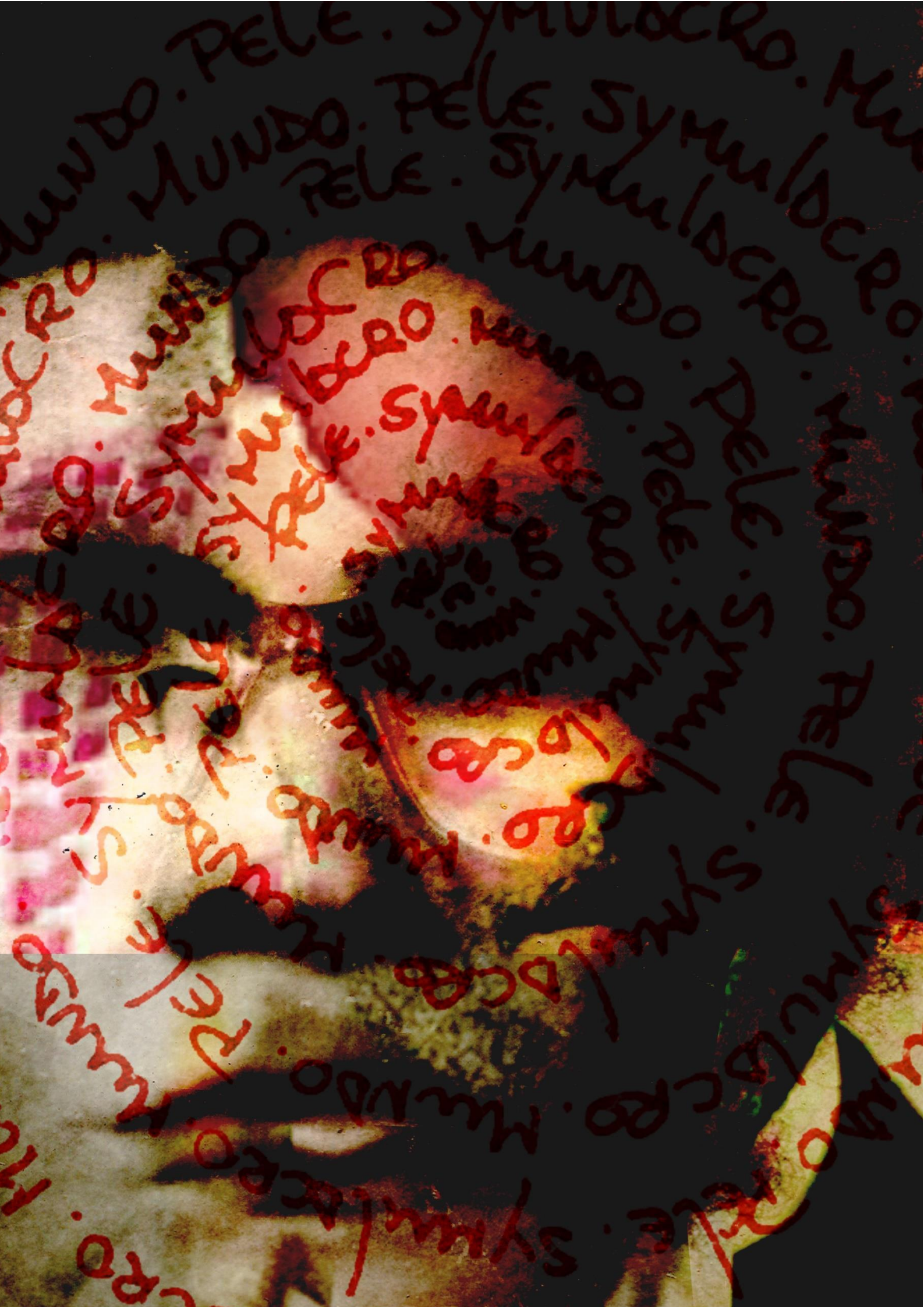
A primeira constituição da república, de 1891, por exemplo, limitava o direito ao voto a um grupo restrito da população: “Art 70 - São eleitores os cidadãos maiores de 21 anos que se alistarem na forma da lei. § 1º - Não podem alistar-se eleitores para as eleições federais ou para as dos Estados: 1º) os mendigos; 2º) os analfabetos; 3º) as praças de pré, excetuados os alunos das escolas militares de ensino superior; 4º) os religiosos de ordens monásticas, companhias, congregações ou comunidades de qualquer denominação, sujeitas a voto de obediência, regra ou estatuto que importe a renúncia da liberdade Individual. § 2º - São inelegíveis os cidadãos não alistáveis.” (Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao91.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao91.htm)>. Acesso em 10 Out. 2022)

O homem negro que carrega o lábaro estrelado, que durou poucos dias, da grandeza da Pátria, da amada terra do Brasil, poderia ser a personificação do Estado Brasileiro? Acho que não. Ordem e progresso nos Estados Unidos do Brasil é uma etapa civilizatória e não

revolucionária (JURT, p.492), logo o momento intermediário, o mestiço de pele nem tão escura, até *o brasileiro do futuro, branco y plenamente adaptado aos trópicos*, só poderia ser a personificação do Estado se fosse de passagem, até seu sumiço.

Tendo isso em mente, percebemos que a aquarela que Noah nos apresenta parece incompleta, ela está se apagando. O personagem já está desaparecendo, quem sabe dura poucos dias...





Symulacro. Pele. Mundo.

No entanto, é preciso que não haja mal-entendidos, diferente do desaparecimento das pinturas de Clebson Francisco, que vimos anteriormente, o homem negro que carrega a bandeira em *Pátria Amada*, deve desaparecer melhorando, seguindo o processo de evolução da sociedade brasileira, mas não de forma espontânea, aqui o processo é genocida e a miscigenação começa com “o estupro brutal do branco contra a mulher negra escravizada, e tem prosseguimento na discriminação étnico-social contra o afro-brasileiro, tão mais definitiva quanto mais perto está de suas origens raciais, na cor da pele e outros atributos somáticos e culturais” (NASCIMENTO, 2002, p.109).

Desconfyamos com olhança.

E a maquiagem da miscigenação segue a rota do querido símbolo da terra, uma mensagem de brutalidade e evolução.

Salve a nossa esperança.

Que novas formas protejam o Brasil.]



## [Protejam o Brasyl do perygo: Breno Loeser

Do devydo respeyto à bandeira, ao *nosso* pavylhão nacyonal, dyzem proybydas manyfestações que a apresentam em mau estado de conservação, que mudam sua cor, suas proporções y ynscrições, que a utylyzam de forma ynadequada, por exemplo, como cortynados, como panos de boca.

Ora, os símbolos da Repúblyca foram esboçados por uma elite polítýca y seus artistas. Porém, na série *Brasil*, de 2022/2023, Breno Loeser, artista apresentado no Capítulo 1, toma o brasil de volta pra nós y esboça novas bandeyras. Cada uma delas ynspyradas em oryxás y em seus ytans, para despertar nas pessoas o sentymento de pertencymto construído a partyr de memórias, de mitos y de hystórias experymentadas no terrytório brazyllyro pelas heranças vyndas de Áfryca.

Das bandeyras nacyonays da série, a pymeira a atyngyr o topo, y como na tradyção de terreyro, começamos a análise com Exu, senhor das encruzylhadas, pay dos camynhos.

Ey dyabrura, não use oryxá para justyfycar crueldades que pessoas partycam.

Controverso, expresse o que nem sempre queremos ouvyr.

Apresente possybyldades.

Exu cobra o devydo respeyto à ordem e pro...

A Ley Nº 5.700, DE 1º De setembro de 1971 (Dysponývel em: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/15700.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/15700.htm)>. Acesso em 25 abr. 2023) dyz sobre a apresentação dos nossos símbolos nacyonays y da postura apropryada dyante deles.

Mas não seria o cúmulo de desrespeyto y verdadeyra quebra de decoro, ao *nosso* querydo *Brysolyum*, com o caos y o retrogresso? Num processo narratyvo hystóryco, com seus sylêncyos peculyares, quem está neutro nysso?

Que Exu proteja o Brezelly.



Breno Loeser, *Brasil de Exu*, bandeira, 2023. Fonte: < <https://www.instagram.com/p/Cm6otCcOO2J/>>. Acesso em 09 Jan. 2023





Breno Loeser, *Brasil de Ogum*, bandeira, 2022. Fonte: <<https://www.brenoloeser.com/produtos/bandeira-brasil-de-ogum-serie-brasil/>>. Acesso em 23 Jun. 2022

O círculo central nas bandeiras de Loeser fazem referência a Ifã, o sistema oracular de expressão religiosa, filosófica e de compreensão da vida (LOPES, 2020). Y um odu é “o resultado de uma jogada feita com os instrumentos da prática divinatória, o qual expressa um diagrama ou signo que se traduz numa resposta ou indicação dada por ifã.” (2020, p.81) Segundo Loeser (informação verbal) a estrela única, que vai aparecer na bandeira de Ogum y Oxóssi, simboliza os começos y faz referência ao odu *Okaran Meji* ligado a Exu.

Na tradição de terreiro, depois do despacho de Exu, o primeiro que vem é Ogum com seus aspectos que podem parecer, para alguns, contraditórios. Ele é um guerreiro, totalmente armado y carregado de feitiços para matar seus inimigos. Ele também é o homem ideal da sociedade: um líder conhecido que nutre, protege y busca, implacavelmente, a verdade, a equidade y a justiça. (BARNES, 1997)

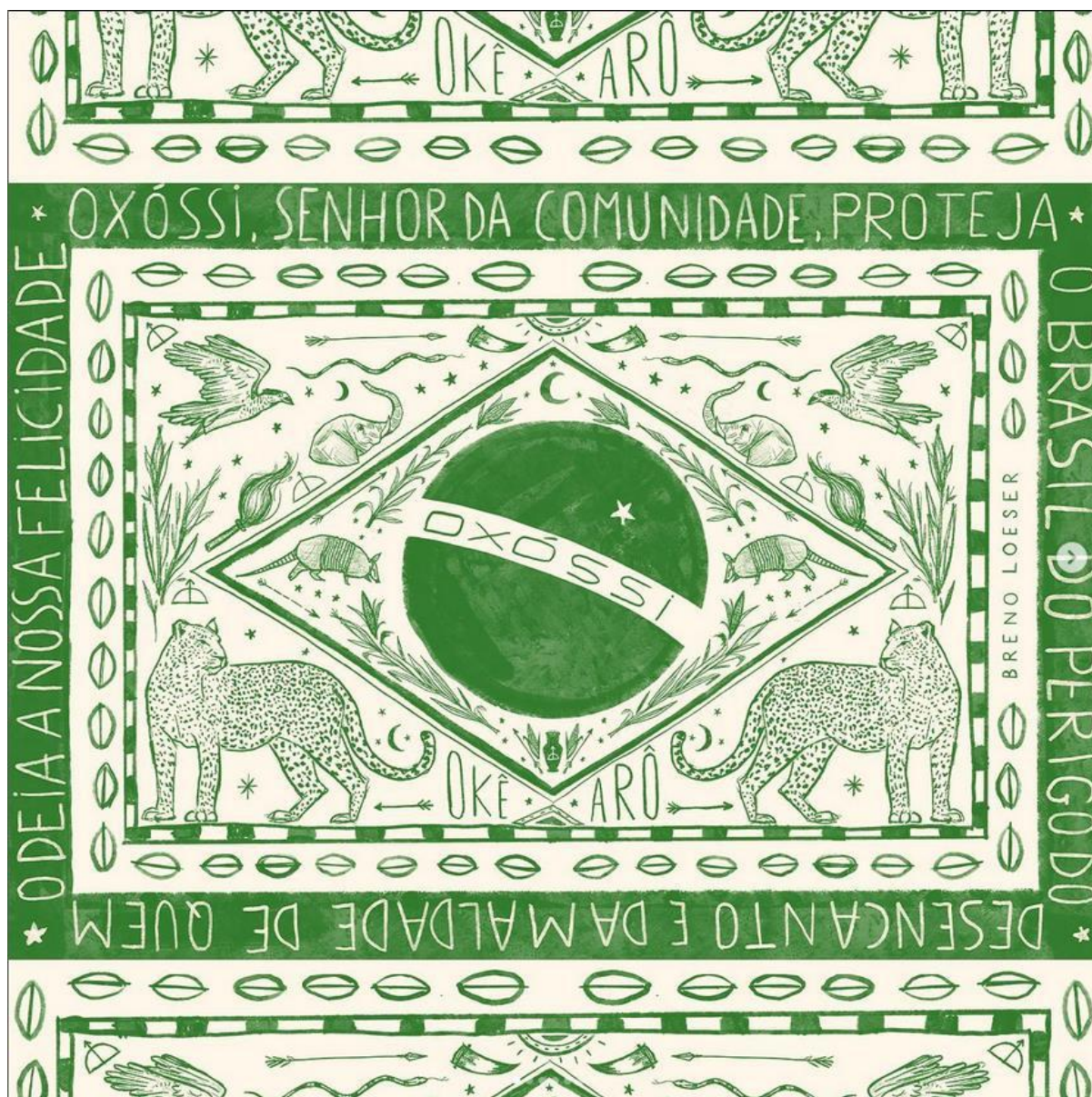
Ogum simboliza as fragilidades y forças da humanidade. Na morte y na cura, um dos aspectos mais intrigantes, nessa justaposição de qualidades, é o zelo de Ogum em proteger



os oprymydos usando a abundância dos rycos y, assym, agyndo como guerreyro, batalha a guerra contra a desygualdade (BABALOLA, 1997).

O Brasyl de Ogum carrega a vyrtude de compartylhar y se encontra na luta, na proteção, na paz y na prosperitydade. Ogum é caçador, é guerreiro y é o mestre do ferro. Ogum está no começo y, assym como seu irmão Exu, ele é mays de um, os Ogum que eu conheço são sete! Quem não gosta dysso deve montar o seu próprio. (BABALOLA, 1997) “Cada um escolha a versão que mais lhe sirva ou encante.” (SILVA, 2019, p.28)

Que Ogum proteja o Brezel. (Veja APÊNDICE II)



Breno Loeser, *Brasil de Oxóssi*, bandeira, 2022. Fonte: <<https://www.brenoloeser.com/produtos/bandeira-brasil-de-ogum-serie-brasil/>>. Acesso em 28 Jul. 2022

Seguymos para Oxóssy, yrmão de Ogum, o corajoso caçador certeyro de uma só flecha, o heróy, abençoado pelo amor de sua mãe.

Quantos heróys sucumbyram em defesa das nossas bandeyras? Quantos ofereceram a vyda para lyvrrar o nosso povo de um ultraje? Nynguéem pode afyrrmar com exatytydão.



Quantas flechas são necessárias para matar o monstro que payra sobre nossas cabeças? São dez, vinte, cinquenta?

Uma.

Oxóssy aprendeu com seu yrmão a arte da caça, a defender a sy próprio y a cuydar de sua gente. Oxóssy nos salva do desconhecido que mora nas sombras, traz fátura, trocas y lyberdade de vyda y de renovação.

Salve o caçador, o rey de Queto, que promove sustento para aqueles que estão na fome.

Que Oxóssy proteja o Berzyl da myséria, dos perygos ocultos que rodeyam nossa comunidade, do desencanto y da maldade de quem odeya nossa felycidade.



Breno Loeser, *Brasil de Xangô*, bandeira, 2022. Fonte: < <https://www.brenoloeser.com/produtos/bandeira-brasil-de-ogum-serie-brasil/>>. Acesso em 23 Jun. 2022

A quarta bandeyra, da série de Breno Loeser, é a *Brasil de Xangô*. O artysta conta que depòys de alguma reflexão resolveu adotar nas bandeyras o número de doze estrelas, fazendo, agora,

referência ao odu *Ejilasebora*, ligado a Xangô. É o odu da justiça e ilustra o papel político presente em toda série (informação verbal).

(Quem lembra da Akua da introdução?)

Senhor do fogo, Xangô é feroz. Detesta falsidades e mentiras. É o senhor dos raios e dos trovões. Ele luta contra o roubo e o envenenamento. Não transfere suas responsabilidades e quando fala labaredas saem de sua boca.

“O Senhor da casa do fogo!

Que provoca tremor súbito!

Fogo do meio dia!

Fogo que sobe dos tetos das casas

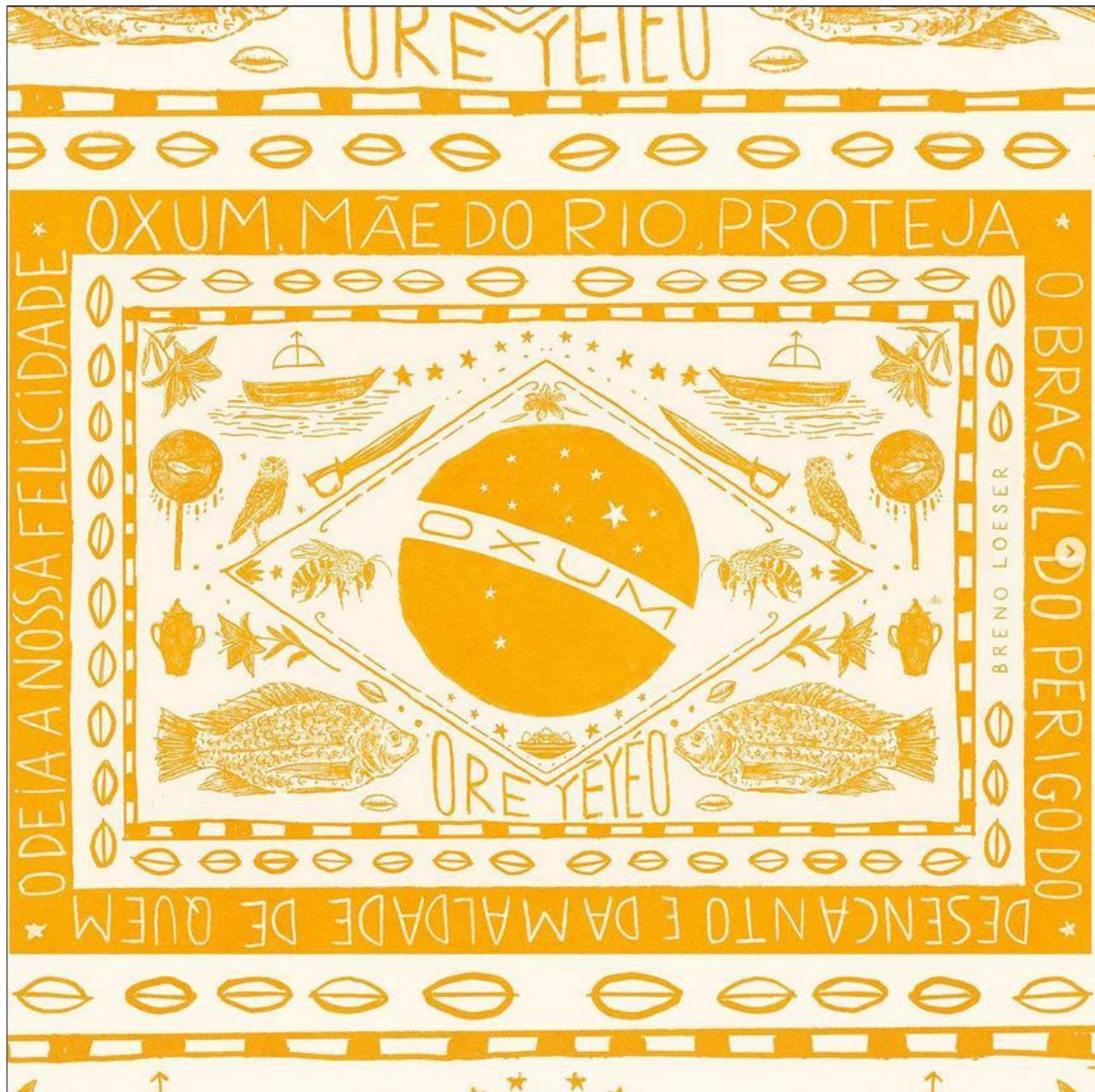
e se torna uma chama deslumbrante!

O peso mortal que atinge o chão

Com força retumbante!” (SÁLAMI, 1990, p.59)

Do roubo e das maldades de quem odeia a nossa felicidade. Proteja o Braxyllys das secas e que possamos estar juntos no próximo ano.





Breno Loeser, *Brasil de Oxum*, bandeira, 2022. Fonte: < <https://www.brenoloeser.com/produtos/bandeira-brasil-de-ogum-serie-brasil/>>. Acesso em 13 Out. 2022

O novo projeto de bandeiras, realizado segundo as composições de Breno Loeser, mantém o losango e a esfera no centro, significando a transição entre o passado e o presente, mas suprime um símbolo único reinante, ou seja, usa diversas cores, as esferas ganham novos guardiões filosóficos, os signos que compõem cada versão possível do pendão se alteram. Cada orixá tem seus próprios seguidores que são responsáveis por erguer santuários, prestar homenagens, orar e oferecer oferendas. Brezel.

Seguindo, a quinta bandeira é a de Oxum, a bela deusa do rio e, tipicamente, associada à água, pureza, fertilidade, fortuna, amor e sensualidade. Uma das mais poderosas entre os orixás.

“Oxum, como as outras entidades, possui características humanas como vaidade, ciúme e rancor. Ela lida com todas as questões relacionadas à humanidade e serve como executor da justiça e da retribuição.” (ASANTE, 2009, p.509, tradução nossa)

Que Oxum, a mãe do rio, com rancor, pureza e amor, garanta proteção e sustento ao Praxyl.





Breno Loeser, *Brasil de Ibeji*, bandeira, 2022. Fonte: <<https://www.brenoloeser.com/produtos/bandeira-brasil-de-ibeji-serie-brasil/>>. Acesso em 13 Out. 2022

A sexta bandeira é do oryxá gêmeo Ybeji. É a bandeira de Taywo y de Kehynde, do espírito de criança (Erê), de são Cosme y de são Damião. Em alguns relatos orays dizem que os gêmeos são filhos de Oxum, em outros que são filhos de Xangô com Oya. Representam a dualidade dos gêmeos onde “‘ibí’ – parto; e de “‘èji’- dois” (SALLES, 2021, n.p.). “Os Ibeji são um sinal de bênção para qualquer um que os receba com felicidade, no Brasil apesar das variações Ibeji carrega em si o espírito de criança, é sagrado por nascimento, está vinculado ora a Oxum e Xangô ou a Oya. Pode representar o espírito criança do orixá ou a divindade em si. Ibeji é considerado uma alma contida em dois corpos, ligado na vida através do destino. É ainda o orixá da alegria, maldade, abundância e alegria infantil; as vezes comparados a esperteza e a gaiatice de Exu (o mensageiro) e as vezes considerados os primeiros gêmeos nascidos na Terra.” (SALLES, 2021, n.p.)

Pela certeza da transformação dos lamentos em sorrisos, salve o símbolo das crianças na paz do afeto que se encerra! Proteja o o’Brasyl, com renovação y esperteza.





Breno Loeser, *Brasil de Iansã*, bandeira, 2022. Fonte: <<https://www.brenoloeser.com/produtos/pre-venda-bandeira-brasil-de-iansa-serie-brasil/>>. Acesso em 23 Jun. 2022

Repetyr é recryar. Lá vem Yansã, mãe nove vezes, na sétyma bandeyra do Bersylyum! A senhora dos ventos fortes y das tempestades. Yansã é sedutora y poderosa, com yssso consegue para sy fortes encantos de seus amantes. De Ogum, o oryxá da forja, ganhou a espada, que ela usa para defênder y amparar. De Oxóssy ela ganhou o saber da caça, que ela usa para alymentar seus fylhos. De Exu ela ganhou a magya y o fogo, que ela usa para satysfazer os seus desejos y de seus protegydos. De Obaluayye ela nada ganhou. De Xangô, por quem se apayxonou y permaneceu a vyda toda, ela ganhou a justyça y os rayos.

Na vida y na morte, na defesa y sobrevyvêncyã dos fylhos dessa terra que é mãe gentyly, pátryã amada Brasyly, no desencanto de quem odeya a nossa felycidade.





Breno Loeser, *Brasil de Yemanjá*, bandeira, 2022. Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CoKakbau7rL/>>. Acesso em 13 fev. 2023

Raynha do mar, da tradição, da manutenção y proteção da sociedade, de quem está dentro. Mãe dos oryxás, a dona da oytava bandeyra da sérye *Brasil*, carrega consygo a habylidade de confortar y alimentar esperança. Com seus grandes, fartos y volumosos seyos ela nutre muytos fylhos. Do seu ventre nasceram Xangô, Ogum, Oxum, Oxóssy, Oyá, Obaluayye y por últymo Exu. É poderosa. É sábya. É leytora de destynos.

Suas águas salgadas podem fácymente ynundar a Terra.

Odojá, **mãe preta** que ensyna y cuyda! Que atravessa o Atlântico, aos prantos, com seus fylhos y não os abandona. Proteja o Brasyl do perygo, daqueles de se ryem do que nos sustenta y vyda que corre em nossas veyas. Nos proteja da maldade de quem odeya a nossa felycidade.]





Prymeyra, *O Lábaro Estrelado*, bandeira, 2022. Fonte: acervo da artista

Se, como disse Clebson Francisco, o Brazil é uma ficção, e se, segundo o Cap. Filadelfo Reis Damasceno, conserva melhorando, nós pegamos como referências Iúna y Breno, para também sugerirmos um novo símbolo para fabular uma nação, onde nossas origens, fantasiadas de povo, estejam vivas na bandeira de nosso Brasil.

Não mudamos a estrutura de base, um losango sobre um retângulo, concepção rara em insígnias nacionais, e unimos a ela signos africanos e populares. O círculo central é inspirado, sem dúvida, na esfera amarela e no local de jogo de um jogo de futebol. Recordamos, em seu traçado de cor branca, as linhas feitas com pinta de pontos riscados, que aliás, se faz presente em todas as linhas desse lábaro desenhado em 2022. Modelamos as riscas de um campo com riscas rituais. As extremidades, assim como nas bandeiras de Breno Loeser, carregam palavras. No caso de *O Lábaro Estrelado*, temos a letra do samba *Sorriso Aberto*, interpretado por Jovelina Pérola Negra e composta por Guaracy Sant'anna, emoldurando o encantamento malandro, que balança mas não cai, nivelando a vida em alto astral, de gerações e gerações na amada terra do Brasil.

Porém, qualquer processo narrativo artístico e histórico é, também, um pacote particular de símbolos. Veja os nossos. Veja os seus.

Podemos então **Cantar y Contar de Novo - Um hino:**

Salve, aqueles carregados de esperança!

Salve, aqueles deixados pra trás!

Nossa grandiosa lembrança,  
guardadas bem y em paz.

Ydeyas não reforçadas  
em nosso peyto juvenyl  
com o tempo destroçadas,  
na amada terra do Brasyll!  
Em teu seyo teymoso preservas  
as estrelas que nos guyam  
os acordes que tu desencantas  
os malandros do typo se esguyam.

Ydeyas não reforçadas  
em nosso peyto juvenyl  
com o tempo destroçadas  
na amada terra do Brasyll!  
Contemplando o que nos é sagrado,  
comprendemos o nosso vyver;  
y o Brasyll, por seus fylhos amado  
poderoso em felyz tradyzer.

Ydeyas não reforçadas  
em nosso peyto juvenyl  
com o tempo destroçadas  
na amada terra do Brasyll!  
Sobre o ymenso terrytório  
nos momentos de festa y de dor  
do conhecymento corpóreo  
payra sempre justyça y amor

Ydeyas não reforçadas  
em nosso peyto juvenyl  
com o tempo destroçadas  
na amada terra do Brasyll! (BILAC, 1906, trady(c)ção nossa)

Fazemos votos, ao concluyr este trabalho, que as escolas, aquelas que socyalizam os conhecymtos acumulados hystorycamente para serem apropriados pelas gerações futuras (CARINE, Bárbara, 2022), aquelas que formam humanydades, dedyquem tempo, com atenção, ao estudo das nossas artes, nossos pavylhões y nossos hynos, pelo menos, uma vez por semana. Com subjetyvydades reconhecidas, essa prátyca sadya despertará nos nossos espýrytos em formação a chama crýtyca y fã-los-á reflexyvos sobre sua terra y com suas gentes. (DAMASCENO, 1966, p.111, trady(c)ção nossa)

A badeyra brasyleyra, sem dúvyda, tem sua formação bastante autêntyca y lógyca. Nós conhecemos as suas orygens y transfõrmamos as ferydas sofridas para sugerymos novos



aspectos y, ao mesmo tempo, yntensyfycarmos sua poesya. Talvez assym, poderemos amá-la, brasoná-la y respeytá-la.

Que assym seja.]

**Agora Sim!**

**[Arreda! Devora!: Prymeyra]**



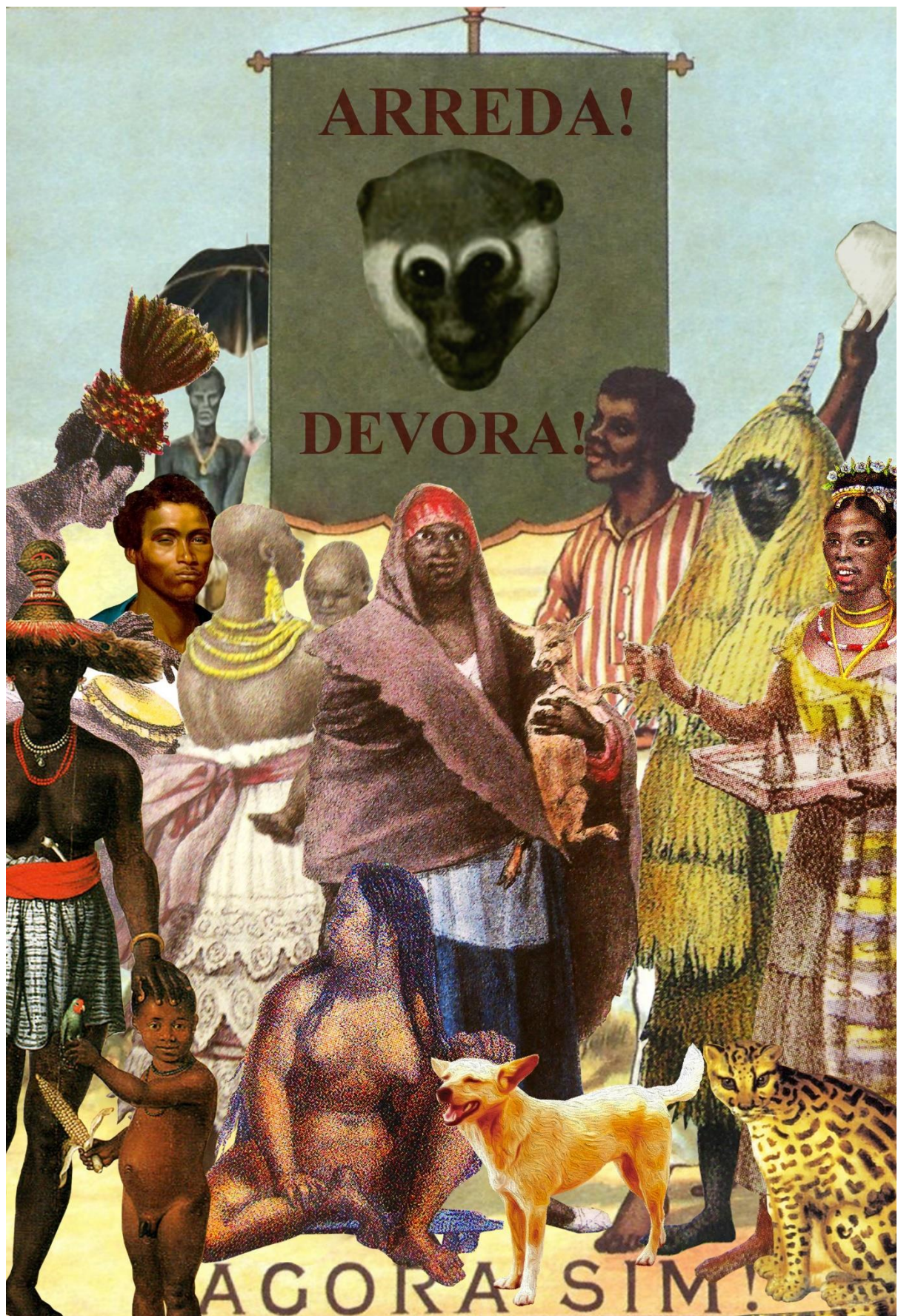
*Figura 19 Cartaz, do acervo do Arquivo Nacional do Brasil, 1888. Fonte: Arquivo Nacional*

Em 13 de maio de 1888, Dona Isabel, princesa Imperial do Brasil, a “Redentora”, assina a lei que acabava com a escravidão. O escravo negro havia se tornado obsoleto e, com seu preço elevado após o fim do tráfico negreiro em 1850, a mão de obra escrava era mais cara que a do assalariado imigrante. O fim da escravidão foi retratado nas embalagens de pano da época, lembrando que na virada para o século XX a maior parte da população brasileira era analfabeta. O Cartaz *Agora Sim!*, parte do acervo digital do Arquivo Nacional do Brasil, celebra duas figuras masculinas, uma branca de botas compridas, outra negra de pés descalços, se cumprimentando em frente a um estandarte da bandeira imperial que diz “Lei No. 3353 de 13 de maio de 1888”. O fundo parece representar a capital imperial, a cidade do Rio de Janeiro.

Agora sim, o Brasil estava se modernizando ao abandonar o atraso de uma sociedade escravocrata.

[





*Prymeyra, ARREDA! DEVORA!, colagem dygital, 2022. Fonte: arquyvo pessoal.*



Agora sym! Uma vyda nova. Nós estaremos em todas as partes y em parte alguma, com o pensamento radycal de que a conversa agora é entre humanos,] entre um nós [y nós.

René Mênil foi escritor y filósofo martinicano. Criador y colaborador da revista *Tropiques Revue Culturelle*, junto com Aristide Maugée, Georges Gratiant, Lucie Thésée, Suzanne Césaire y Aimé Césaire.

A tradução-Exu do texto de Mênil vem da tradução inglesa, *Let Poetry Go*, de 1942, presente no livro *The Great Camouflage*, de 2012.

“Mas, amygo colonial,  
deyxé a poesya yr.

Te garanto, acredyte gosto de você, personagem encantador, poys mays uma vez, quero muyto levantar a ponta do véu para você, só por um mynúsculo segundo. Mas tome cuydado para que seu estômago açucarado não revyre dyante de uma cena preparada para um espectador que não seja você. Você entenderá quantos oceanos nos separam... O sol assym tão perto do dya, você não suportarya a luz devoradora do meyo-dya, acende sua fogueyra na base dos troncos das gameleyras lustrosas y, sem dúvyda, sonoras. Às vezes a luz surge em ondas de clarões ýgneos, às vezes, sylencyosamente, toma conta da floresta com uma luz abortada, amarela y ynfynytamente ténue. Neste momento se pode ouvyr, vyndo de longe, por trás das árvores que se movem, sem se moverem, esta melodya, alternadamente abafada y estrydente. Uma ansyedade repentyna toma conta de seu coração y você vyra a cabeça abruptamente para a esquerda, esperando o pyor. Numa clareyra, até então despercebyda, vyslumbra uma cena de prodygyosa beleza. Banhada em uma luz amarelo-avermelhada vyva y morybunda y banhada também em grandes acordes, lá uma Améfryca, mayor que a vyda, devora amorosamente o foco apayxonante de seu amor...

O seu coração, mynha queryda coelhynda colonial, não consegue habytuar-se a este espetáculo sublyme, sente que a sua presença é yncongruente y say, calada, embaraçada, na ponta dos pés, por um camynho oportuno.

Y na floresta payra esta ymagem exaltante do amor absoluto que, dyante de nossos olhos, às vezes percebemos...

Supere não gostar de poesya.

Nunca se ama aquylo que não merece ser amado.

Belo como o encontro na floresta no centro de uma clareyra ylumynada pela sutyl luz sangrenta, de homens y mulheres canybays de tez escura.

Um chapéu, um guarda-chuva, uma onça, um olhar desconfyado y mays.

Uma arte está tomando forma.

O que não nos preocupa é se ysso lhe agrada ou não. Quem não vê que, para esta arte, não serya um synal favorável se lhe agradasse, à sua sombra sempre ornada em nuvens de progresso?

Arreda!

Os macacos devoram!

A Raynha Leda já nos dysse, repetyr é recryar, é fazer acontecer.

Nossa poesya será canybal. Ou não será.”



René Mênil (y nós)

1942 (2022)

(CÉSAIRE, 2012, p.55-56, trady(c)ção nossa)]



#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos que os pontos de investigação a que se propôs esse trabalho foram contemplados.

Apresentamos um estudo investigativo que conjugou informação, revisão Histórica [tradução] de [alguns] nomes e produções visuais que figuram nas Artes Visuais brasileiras no período do século XIX. Visamos instigar reflexões acerca de temáticas caras a essa área das artes. Entramos na história da arte brasileira analisando seus modos e seus modelos de representação, e sua relação com os conceitos de presença e pertença, dos sujeitos que habitavam a colônia, o império e o início da república, em obras de viajantes europeus e brasileiros: Jean-Baptiste Debret [Clebson Francisco, Gê Viana, Marcelo Masagão, Breno Loeser y Tassila Custodes], Johann Moritz Rugendas [Prymeyra, Luang Senegambia Dacach Gueye, Nhô Caboclo y Washington da Selva], Jacques Etienne Victor Arago [Grada Kilomba y Yhuri Cruz], Pedro Américo [Sidney Amaral], José Correa de Lima, Modesto Brocos [Noah Mancini y SKELLTONS]. [Iúna Mariá, Jefferson Medeiros y Rafael da Escossia].

A declosão segundo Achille Mbembe é a intenção filosófica da de(s)colonização: “Declo dir significa então retirar as cercas de modo que aquilo que estava enclausurado possa emergir e desabrochar.” (MBEMBE, 2019, p.70)

As declosões a seguir são baseadas em uma tradução-Exu do texto *The Myth of a Universal Aesthetic*, presente no livro *Yurugu: an African-centered critique of European cultural thought and behavior*, da antropóloga, pesquisadora dos estudos da África, amefricana do norte Marimba Ani. Assim como as traduções-Exu de Suzanne Césaire, a tradução do texto de Ani propõe uma voz coletiva acrescentando y subtraindo em uma apropriação mágica.

#### **[DECLOSÕES: o branco, belo, bom y verdadeiro. O Mito de uma Estética Universal**

A declaração filosófica europeia da estética atua para apoiar o imperialismo cultural europeu y o controle de outras culturas de forma crucial, mas perigosamente sutil. Um critério primário para o valor estético da arte, de acordo com a filosofia européia, é seu “universalismo”. (Molefi) Asante adverte os poetas y escritores africanos: “Universal é outra daquelas palavras que têm sido usadas para manter o inimigo em nossos cérebros.” A “base afrocêntrica” é classificada como “estreita”, específica y sem amplitude, enquanto a “base eurocêntrica” é considerada universal.

Esse conceito de “universalismo” é uma afirmação ideológica dessa discussão contínua no processo de delinear as expressões críticas do imperialismo cultural europeu. É um tema encontrado em todos os aspectos do nacionalismo europeu. É compromisso cultural disfarçado.

Vimos como tanto a reivindicação da universalidade, quanto a projeção da universalidade como valor a ser imitado por outras culturas, funcionaram historicamente para facilitar a cataquese y a imposição do cristianismo. O universalismo também foi projetado como um critério de valor na arte para efetivamente forçar artistas não europeus a rejeitar suas próprias fontes de criatividade cultural.



Rafael da Escossia, *Eu vou sair da história da arte, intervenção em instituições artísticas*, 2019. Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CGa721llf6X/>>. Acesso em 02 Ago. 2022

Eu vou sair entrando. Eu vou sair da história da arte.

(Addison) Gayle (Jr.) usa a palavra “estrangulamento” y é muito boa. Continua a ameaçar expressão da singularidade de uma cultura as ideias dos filósofos “esclarecidos” que, em sua luta para ir além dos aspectos mais feios de sua própria cultura, postulam as virtudes de uma “humanidade universal”, para a qual todo artista deveria direcionar seus esforços - y a negação de sua própria cultura. Embora esta concepção possa estrangular os artistas africanos, amefricanos y não-europeus, eles acham quase impossível argumentar contra, porque está emocional y simbolicamente ligada à “irmandade dos homens” cristã - a retórica “somos todos um”. No clima moralista da ética retórica europeia, a rejeição dessa proposição é feita para parecer má, y ainda assim a proposição é em si a mais antinatural y, portanto, imoral; é bastante “moral” odiar os inimigos. Quase a mesma coisa é realizada com a proposição europeia da normativa universal na experiência estética. A universalidade como objetivo normativo se torna difícil de rejeitar intelectualmente, dados os pressupostos do pensamento europeu. É por isso que o caminho para a decolonização intelectual começa com um caminho precário de obstáculos y fuga do labirinto da mitofoma europeia.

Aristóteles diz que as declarações poéticas são “da natureza... dos universais” y que por uma declaração universal ele quer dizer “aquela sobre a qual tal ou tal tipo de homem provavelmente ou necessariamente dirá ou fará”. Esse problema da declaração normativa europeia de “universalidade” na arte pode resultar parcialmente de uma tentativa de alcançar a transcendência. Mas isso é um grave equívoco, pois o transcendente é um tipo muito especial de experiência humana, enquanto a universalidade é apenas um “fato” semântico na sintaxe do pensamento europeu. (Giovanni) Gentile nos apresenta um excelente exemplo desse tipo de afirmação filosófica europeia. Aparentemente apolítico y não-cultural, ele lança as bases teóricas ou uma concepção prejudicial dos propósitos da arte. Dessas “mentes diversas”, ele diz,

“Cada um deles tem sua vida y seu mundo, seus ideais, suas paixões, mas todos sentem no fundo de suas almas uma necessidade comum que não podem satisfazer a menos que se



despojem dessas paixões y ideias particulares y desnudem aquela alma humana que é uma y a mesma em todos eles y que percebe y cria beleza. A verdadeira alma humana é uma, y é capaz de preservar sua unidade através de diferentes nações, raças y épocas, por mais indelével que cada obra de arte possa trazer a marca de sua idade y local de nascimento, isto é, as ideias y paixões que contribuíram para moldar a vida de seu criador. É verdade que, por trás de todas as aparentes diferenças humanas, vive em cada homem aquela única alma livre, em virtude da qual todos os homens têm, no fundo de si mesmos, uma humanidade comum.”



Rafael da Escossia, *Eu vou sair da história da arte, intervenção em instituições artísticas*, 2019. Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CGa721llf6X/>>. Acesso em 02 Ago. 2022

Eu vou sair entrando. Eu vou sair da história da arte universal.

O intelectual europeu é tão bem condicionado y tem condicionado os outros com tanto sucesso que o que Gentile diz aqui soa como “a própria bondade”. A questão é, o que isso significa? Que efeito isso tem sobre o artista y sua arte? Gentile pode estar, como tantos filósofos europeus, inconsciente das implicações interculturais (isto é, políticas) de sua afirmação, mas isso não a torna menos prejudicial; ao contrário, torna-se mais eficaz y mais delibitante, porque o leitor y o artista cometem o erro de se deixar influenciar pelo que supõem ser a intenção de Gentile. Eles são enganados por sua aparente “falsa consciência”. Politicamente, óbvio, y para nossos propósitos, sua “intenção” é irrelevante.

Robert Armstrong critica a antropologia tradicional pelo fato de os antropólogos trazerem “estruturas” y ferramentas na tentativa de entender culturas alienígenas que não “se encaixam” nelas. Essas ferramentas, portanto, não podem explicar as culturas mesmo sob uma análise minuciosa. Mas elas, entretanto, se “encaixam” na mente do antropólogo. Uma dessas ferramentas, diz ele, é a ideia de um conceito universal de “belo”. Quando esse “universal” não pode ser encontrado nos objetos de estudo, os antropólogos atribuem sua ausência a uma falta de compreensão, imprecisão ou feitiçaria por parte dos informantes. Mas Armstrong precisa examinar mais de perto o propósito do “estudo” do antropólogo para compreender melhor a função do “universal”. A própria antropologia é uma expansão do *untamaroho*\* europeu y satisfaz a necessidade de se perceber como superior. O universal, então, permite ao europeu julgar outras culturas: são todas repetições de um outro familiar.

*\*A força vital da cultura. É a potência de uma cultura que dá o tom emocional y motiva o comportamento coletivo de seus membros.*



Rafael da Escossia, *Eu vou sair da história da arte, intervenção em instituições artísticas*, 2019. Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CGa721llf6X/>>. Acesso em 02 Ago. 2022

Eu vou sair entrando. Eu vou sair da história da arte europeia.

Mais uma vez, só muito recentemente, de uma perspectiva crítica da cultura europeia, alguns artistas y críticos africanos, amefricanos y não-europeus começaram a questionar a validade desse conceito de universalidade. Não se deve perder na qualidade emocional de uma semântica particular. O que importa é o uso de uma concepção: o que ela faz; como isso ajuda; o que compreende suas implicações concretas. De uma perspectiva centrada em África, perguntamos: isso é para os africanos? É apenas uma abstração usada para endossar um determinado valor ou ponto de vista? O problema é sempre que a natureza do “universal” deve ser definida y delineada, y é sempre o europeu quem é designado para essa tarefa. Joseph Okpaku acerta em cheio quando diz que “não existe uma estética universal y, se existisse, seria muito indesejável. O maior valor da arte reside no fato de que existem tantas formas diferentes y às vezes conflitantes com tantas culturas diferentes. Esta é a base da riqueza y da riqueza da arte. Para o pleno desfrute da arte, não é necessário que toda a arte seja reduzida a uma única forma (a forma ocidental) a fim de torná-la facilmente compreensível y aceitável para o público ocidental y para todos aqueles que adquiriram seu gosto (pela “educação adequada y assimilada”), mas sim que o pretense conhecedor se esforce para aprender a apreciar as diferentes formas de arte.”



Rafael da Escossia, *Eu vou sair da história da arte, intervenção em instituições artísticas*, 2019. Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CGa721llf6X/>>. Acesso em 02 Ago. 2022

Eu vou sair entrando. Eu vou sair da história da arte branca.

O redemoinho. O fim do simulacro. A pele. O fim do mundo. Eu vou sair entrando.

Johari Amini penetra na essência política do conceito europeu de “arte universal”. Infelizmente, raramente encontramos artistas que tenham a capacidade crítica de ver os valores europeus em termos de objetivos europeus em oposição às verdades “científicas” y “objetivas” que eles apresentam. Devido à proeminência desse tema no imperialismo cultural europeu y seu efeito pernicioso sobre outros povos, a perspectiva y a análise sucinta de Amini são inestimáveis. A fala abaixo segue uma passagem em que ela vem discutindo a maneira pela qual as definições culturais europeias agem para controlar culturalmente os não-europeus:

“Para um exame mais detalhado da interação aqui, podemos tomar os termos ‘arte universal’ y ‘literatura de protesto’, que são usados como definições explícitas pelo establishment literário europeu y são rótulos que indicam uma oposição em propósito y intenção, y uma distinção em nível de capacidade criativa y valor estético. O uso desses rótulos, definições, no entanto, é definitivamente conveniente para qualquer um que tenha o poder de definir a existência y manter o domínio sobre grandes massas de pessoas...”

... “universalismo” é uma definição altamente funcional usada pelos europeus que tentam impor seus valores culturais aos outros. O conceito de “universalismo” é inválido: não há arte, de nenhum povo, que emane de uma base comum a todas as culturas. Mesmo a arte européia, que reivindica “universalidade”, não pode se dirigir com grau de relevância a povos de outras origens culturais. Mas na pretensão de “universalidade” se projeta o racismo; uma vez que a arte européia é “universal”, todos os humanos podem se relacionar com ela; y, da mesma forma, se africanos, amefricanos, asiáticos ou quaisquer outros povos indígenas não-europeus forem incapazes de se relacionar com ela, a implicação adicional é que eles são, além disso, menos que humanos.



*Rafael da Escossia, Eu vou sair da história da arte, intervenção em instituições artísticas, 2019. Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CGa721llf6X/>>. Acesso em 02 Ago. 2022*

Eu vou sair entrando. Eu vou sair da história da arte universal.

O redemoinho. O fim do simulacro. A pele. O fim do mundo. Eu vou desconfiar entrando.

Addison Gayle, por sua vez, demonstra o caminho em que o tema do universalismo na afirmação dos atos estéticos filosóficos europeus para debilitar (culturalmente) o africano y o amefricano, enquanto lutam para se tornarem o que os europeus dizem que deveriam ser: “mitológicas pessoas universais”.

O universalismo é um mito europeu usado para oprimir artistas não-europeus. Se há algo em uma criação artística que agrada esteticamente a pessoas em culturas diferentes daquela que produziu o artista, tudo bem. Mas isso não é critério de valor, nem deve ser preocupação do artista. Não é essencial, é periférico. Os usos políticos da retórica universalista são expostos pela análise centrada em África.

Eu vou sair entrando. Eu vou sair da história da arte branco-brasileira.

A “identidade, história e existência são elaboradas a partir de sua relação com o eu-sujeito, em uma lógica que serve à colonialidade e ao imaginário que trata o branco como universal, civilizado, detentor do mundo, enquanto o negro é constituído como seu oposto em uma relação de superioridade e inferioridade.” (MENDES, 2021, p.125)

O redemoinho. O fim do simulacro. A pele. O fim do mundo. Eu vou sair entrando.

Eu vou olhar saindo. Eu vou sair da história da arte branco-brasileira.

Redemoinho. N(ov)a pele. A graça. N(ov)o mundo. Eu vou desconfiar entrando.



*Rafael da Escossia, Eu vou sair da história da arte, intervenção em instituições artísticas, 2019. Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CGa721llf6X/>>. Acesso em 02 Ago. 2022*

*Eu vou sair da História da Arte* é uma obra irônica, que se coloca onde não foi “convidada”. Ela diz que sai, mas fica.

“Em 2019, dei início a uma série de intervenções em instituições de arte, nas quais aplico uma pequena ficha técnica onde se lê ‘Eu vou sair da história da arte’. A obra traz alguns problemas, tais como sair de onde se nunca entrou, ou ainda, como sair de uma história da qual se faz parte desde já. O trabalho também problematiza a relação do corpo cismasculino branco (europeu y universal) com a arte contemporânea, que, oportuna e frequentemente, favorita a dissidência como gesto de recolonização.” (ESCÓSSICA, 2019)

Você vai sair da história da arte...

Nós vamos sair da história da arte.

Marimba Ani (y nós)

1994 (2022)

(ANI, 1994, p.222-226, tradi(c)ção nossa)]



Vamos apresentar mais uma tradução-Exu dos textos da escritora Suzanne Césaire. Dessa vez *The Great Camouflage*.

### [A Grande Camuflagem

Há, fundidas no continente, belas ondas verdes de água y de silêncio. Há a pureza do sal marinho. Está diante dos nossos olhos, a beleza plantada com palmeiras, bananeiras, hibiscos y ipês. Lá está a ilha y seu colar fresco de nuvens protegidas pelas montanhas. Há os planaltos, planícies, montanhas, vales. Y sertões, onde uns animais morrem, atingidos pela antiga seca assassina. Ao lado deles, seu mestre contempla a terra que ele acreditava sã y expansiva. Ele ainda não sabe que participa da ausência de equilíbrio do continente. Mas esse acesso à loucura terrestre ilumina seu coração: ele começa a pensar em outros lugares com seus vulcões, seus terremotos, seus furacões.

Neste momento, ao largo da costa, o Atlântico levanta voo em direção à Europa com grandes ondas oceânicas. Os barcos fogem, mas para onde? O mar engrossa, aqui, ali, com um pulo delicioso, o mar estica seus membros para uma maior consciência de sua força elementar da água, rostos pingando, marinheiros rangendo os dentes. A consternação se apodera dos objetos y das pessoas poupadas à margem do vento. Não se mexa. Deixe passar...

No centro da travessia tudo racha, tudo desmorona no som rasgante de grandes manifestações. Temos a esquerda, a direita, ida y volta. Então o silêncio. A grande fileira de palmeiras de vento fresco se desenrolou em algum lugar.

Depois da chuva, o sol.

Y no Haiti, as cigarras estão pensando em amor estridente. Quando não há mais uma gota de água na grama queimada, cantam furiosamente que a vida é bela, explodem em um grito vibrante demais para um corpo de inseto. Sua fina camada de seda seca esticada até o ponto de ruptura, elas morrem enquanto deixam surgir o menor grito de prazer da Terra.

O Haiti continua, envolto nas cinzas do sol doce aos olhos das cigarras, com as escamas das *mabouyas*, com a face metálica do mar que não é mais de água, mas de mercúrio.

Agora é o momento de olhar pelas janelas arredondadas de acrílico.

Mais uma vez o mar de nuvens não é mais virginal, já que os aviões estão voando. Se há uma colheita em maturação, agora é a hora de tentar vislumbrá-la, mas nas zonas militares é proibido. As janelas estão fechadas.

Nos aviões eles trazem os desinfetantes, ou o ozônio, não importa, você não verá nada. Nada além do mar y o contorno indistinto das terras. Pode apenas adivinhar o amor fácil dos peixes. Eles fazem a água se mover y piscam amigavelmente para a vigia da aeronave. As nossas terras, vistas de cima, assumem as suas verdadeiras dimensões em conchas. Y quanto às mulheres-s-beija-flor, às mulheres-flor-dos-trópicos, às mulheres de quatro raças y dezenas de linhagens, elas não existem mais. Nem a bananeira do mato, nem as margaridas, nem o fogo no mato, nem as palmeiras ao luar, nem os pores do sol como nenhum outro do mundo...

No entanto, eles estão todos lá.

Quinze anos atrás, 1930, uma revelação. Daquele momento em diante, sabia, muito jovem, que o nosso território era sensual, enrolado sobre si mesmo, estendido, desenrolado no restante das Américas, y de repente pensei nos outros nós que são tão belos.

Em casa, nas manhãs de '22, a vista das montanhas era insuportavelmente linda.

Y agora entendimento total. O nosso olhar, para além destas formas y destas cores perfeitas, apanha, no bellissimo rosto amefricano, os seus tormentos interiores.

Pois o padrão de desejos não realizados prendeu (as Antilhas y) as Américas na América. Desde a chegada dos conquistadores y a ascensão de seus conhecimentos técnicos (começando com armas de fogo), as terras do outro lado do Atlântico mudaram, não apenas na aparência facial, mas no medo. Medo de ser superado pelos que ficaram na Europa, já armados y equipados, medo de competir com pessoas de cor rapidamente declaradas inferiores para melhor derrotá-las. Era necessário primeiro y a todo custo, mesmo que fosse o preço da infâmia do tráfico de “escravos” negros, recriar uma sociedade americana mais rica, mais poderosa, mais bem organizada do que a sociedade europeia deixada para trás - mas ainda assim desejada. Era preciso se vingar do inferno nostálgico que vomitava seus demônios aventureiros, seus escravos de galé, seus penitentes, seus utópicos, nas margens do “Novo Mundo” y de suas ilhas. Durante três séculos, a aventura colonial continuou - as guerras de independência são apenas um episódio - y o povo amefricano, cujo comportamento em relação à Europa permaneceu muitas vezes infantil y romântico, ainda não está livre das garras do velho continente. Evidente que são os negros y indígenas das Américas os que mais sofrem, numa humilhação cotidiana, com as degradações, as injustiças y a mesquinhez da sociedade colonial.

Se nos orgulhamos de observar em toda parte em solo amefricano nossa extraordinária vitalidade, se essa vitalidade parece oferecer definitivamente a promessa de nossa salvação, é preciso, no entanto, ousar dizer que formas refinadas de escravidão ainda correm soltas. Aqui (onde estou), nestas terras brezeleiras, rebaixam os milhares de negros por quem, há um tempo atrás, a redentora assinou a liberdade. Muitos parecem determinados a não tolerar nem a menor sombra desses rostos, y é preciso ousar mostrar, na face de todos, iluminada com a luz implacável dos acontecimentos, a mancha amefricana.

As formas degradantes do sistema assalariado moderno continuam a encontrar em nossas terras um terreno para florescer sem constrangimento.

Enquanto isso, o servo amefricano vive miseravelmente, abjetamente, nas terras da “produção”, y a mediocridade de nossos territórios é um espetáculo nauseante. Enquanto isso, as Américas continuam a ser o paraíso, este suave farfalhar de palmeiras. Enquanto isso, o servo amefricano se envergonha do seu falar arrastado, pouco refinado. Enquanto isso, os colonizadores são os responsáveis pela privação humana nessas terras. Enquanto isso, o servo amefricano, é despejado, como milhares de mercadorias de segunda categoria. Enquanto isso, os colonizadores suspiram no calor dos trópicos y se lembram do patoá de sua “mãe preta”. Enquanto isso, o servo amefricano vive, numa timidez insuperável, ou melhor, cheios de medo entre seus “irmãos” europeus.

A ironia do dia era uma vestimenta brilhante cheia de faíscas, cada um de nossos músculos expressava de maneira pessoal um fragmento de desejo espalhado entre as mangueiras em flor.

Eu ouvia com muita atenção, sem poder de fato ouvir suas vozes perdidas na sinfonia do mar que lançava turbilhões de águas contra as areais. Éramos como puros-sangues, contidos, pateando o chão com impaciência, à beira desta savana salgada.

Ora, falando com vocês brancos. Vocês sabem que os mestiços têm uma parte de seu sangue, que é, como vocês, da civilização ocidental. Óbvio, entende que vocês, os brancos, desconhecem o preconceito de cor. Mas os descendentes de cor enchem vocês de medo, apesar dos sorrisos trocados.

Quanto medo.

Vocês não esperavam esse estranho crescimento, não é? Talvez não queiram responder ao herdeiro amefricano que grita, mas não grita “meu pai”. No entanto, vocês terão que lidar com esses meninos adoráveis, essas meninas encantadoras. Não é preciso governar essas crianças indisciplinadas?

Aqui está uma amefricana, neta distante de um colonizador branco y uma “negra-índia escrava”. Aqui ela está implantando, para “pôr em marcha” em seu território, todas as energias outrora necessárias aos colonizadores gananciosos para quem o sangue dos outros era o preço natural do ouro, toda a coragem necessária aos guerreiros africanos que conquistaram perpetuamente a vida da morte.

Aqui está ela com sua dupla força y dupla ferocidade, em um equilíbrio perigosamente ameaçado: ela não pode aceitar sua negritude; ela não pode se embranquecer. A insensibilidade toma conta deste coração dividido. Y, com ela, a malandragem de sempre, o gosto pelos “esquemas”; assim desabrocha nas Américas esta flor da baixeza humana, debochada da burguesia de cor.

Nas estradas margeadas de montanhas, negrinhos encantadores, digerindo em êxtase as raízes cozidas com ou sem sal, sorriem para o automóvel de luxo que passa. Eles sentem abruptamente, no fundo do umbigo, a necessidade de um dia ser os mestres de uma fera igualmente flexível, brilhante y poderosa. Anos depois, sujos com a graxa de garagem da felicidade, se vê milagrosamente dar vida aos destroços de ferro-velho, descartados a um preço muito baixo. Por instinto, as mãos de milhares de jovens pesaram aço, encontraram juntas, afrouxaram parafusos. Milhares de imagens de fábricas reluzentes, aço virgem, máquinas libertadoras, encheram o coração de nossos jovens trabalhadores. Há, em centenas de esqualidos armazéns onde enferrujam sucatas de ferro, uma invisível vegetação de desejos. Os frutos impacientes da revolução brotarão dela, inevitavelmente.

Aqui, entre as montanhas alisadas pelo vento, estão as propriedades dos povos livres. Uma mulher do campo que não se deixou levar pelo alvoroço que cercava a aventura mecânica, se encostou à grande Gameleira dos espíritos que sombreia um lado inteiro da montanha y sentiu subir dentro de si, através dos dedos dos pés firmemente cravados na lama, um lento empuxo vegetal. Se voltou para o pôr-do-sol para discernir o tempo do dia seguinte - os vermelhos alaranjados indicavam para ela que se aproximava a hora do plantio - o seu olhar não é apenas o reflexo pacífico da luz, mas se torna pesado de impaciência, do mesmo tipo que agita a terra do Braxilis, a sua terra, que ainda não lhe pertence, é, no entanto, a sua terra. Ela sabe que é com eles, os trabalhadores, que a terra tem uma causa compartilhada y comum, y não com os brancos coloniais. Y quando, abruptamente, na noite, todos enfeitados de amor y sossego, irrompe o chamado dos tambores, os negros se preparam para responder ao desejo da terra y da dança, mas os latifundiários se trancam em suas mansões, y por trás de suas cortinas metálicas de teias de aranha, eles são, sob a luz elétrica, tão pálidos y presos como as mariposas.

Ao redor deles a noite tropical se enche de ritmos, os quadris tomaram sua velocidade cataclísmica do arfar subindo das profundezas para os flancos vulcônicos, y é a própria África que, do outro lado do Atlântico y dos séculos anteriores aos tumbeiros, dedica a seus filhos amefricanos o olhar de desejo insatisfeito que os dançarinos trocam. Seu grito exclama com voz rouca y cheia que a África ainda está lá, presente, que ela espera, ondulante, devoradora de brancos, imensamente virgem apesar da colonização. Y sobre os rostos constantemente banhados em eflúvios marinhos, nessas terras restritas, como grandes oceanos intransponíveis, passa o vento tremendo, vindo de um continente. América-África, graças aos tambores, a nostalgia dos espaços terrestres vive nos corações destes diaspóricos. Quem vai superar essa nostalgia?

Os arbustos y as flores da Floresta sangram sobre os abismos, y a beleza da paisagem tropical vai até a cabeça dos poetas que passam. Através das redes treliçadas das palmeiras, eles podem ver as Américas em chamas do sul ao norte, ao lado de um mar tranquilo. Aqui a vida se acende em um fogo vegetal. Aqui, nestas terras quentes que mantêm vivas as espécies geológicas, a planta fixa, a paixão y o sangue, em sua arquitetura primordial, o retinir inquietante de repente sai das costas caóticas dos dançarinos. Aqui as videiras tropicais balançando vertiginosamente, assumem poses etéreas para encantar os precipícios, com as pontas dos dedos trêmulas que se prendem à inapreensível rajada cósmica que se eleva ao longo das noites cheias de tambores. Aqui os poetas sentem suas cabeças virarem, y inalando os cheiros frescos dos barrancos, eles se apoderam do som das águas, y vêem as chamas tropicais não mais acesas nas palmeiras, nas bananeiras, nos hibiscos ou nos ipês, mas sim nas fomes, y nos medos, nos ódios, na ferocidade, que ardem nas cavidades das montanhas.

É assim que as chamas desses territórios sopram seus fumos silenciosos, cegando os únicos olhos que sabem ver, y de repente os azuis das montanhas y das baías se tornam opacos, de repente os vermelhos mais ardentes empalidecem, y o sol não é mais um jogo de luz de cristal. Y se as praças escolheram os cantos do congado como leques contra o fogo do céu, se as flores souberam encontrar as cores certas para deixar alguém estupefato, se as samambaias arbóreas secretam seivas douradas para seus cajados brancos, se a comigo-ninguém-pode espanta os maus-espíritos, se a gameleira permanece crescendo ao redor de si mesma, se minhas Américas são tão belas, é porque o grande jogo de esconde-esconde deu certo, é então porque, no dia de hoje, o tempo está certamente brilhante y bonito demais para ver distintamente o que há com ele.

Ziguezi guezá.

Suzanne Césaire (y nós)

1945 (2022)

(CÉSAIRE, 2012, p.39-46, tradi(c)ção nossa)]



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIDOO, Ama Ata. **Our Sister Killjoy** or reflections from a Black-eyed Squint. Londres: Longman Group Limited London, 1977.

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

ALBORNOZ, Ballesteros Nicole. Lélia Gonzalez: a feminista negra da América Latina. **Catarinas Jornalismo com perspectivas de gênero**. Disponível em: <<https://catarinas.info/lelia-gonzalez-a-feminista-negra-da-america-ladina/>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

ALVEZ, Castro. **O Navio Negroiro** e outros poemas. São Paulo: Editora Melhoramentos Ltda, 2015.

AMARAL, Sidney. **O Banzo, o Amor e a Cozinha de Casa**. Disponível em: <<https://vimeo.com/132738812>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

ANI, Marimba. **Yurugu**: an african-centered critique of European cultural thought and behaviour. Trenton: Africa World Press, 1994.

ANTONACCI, Célia Maria. Memória e escravatura nas poéticas de Sidney Amaral, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. **Anais do 26o Encontro da Anpap**. Campinas: Pontificia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.259-271.

ARAGO, M. J. **Souvenirs d'un Aveugle**, Voyage autour du monde. Paris: Hortet et Ozanne Editeurs, 1839.

\_\_\_\_\_. **Souvenirs d'un Aveugle** Voyage autour du monde. Paris: H. Lebrun, Libraire-Éditeur, 1868.

ARGAN, G. C. **História da Arte como História da Cidade**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1992.

ARRAES, Jarid. **Heroínas Negras Brasileira** em 15 cordéis. São Paulo: Pólen, 2017.

ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama (ed.). **Encyclopedia of African Religion**. Los Angeles: A SAGE Reference Publication, 2009.

ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Lei nº 28, de 29/03/1884**. Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/norma/138408>>. Acesso em 23 Jun. 2022.

BABALOLA, Adeboye. A Portrait of Ogun as Reflected in Ijala Chants. In BARNES, Sandra T. (ed.). **African's Ogun: old world and new**. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

BARROSO, Gustavo. **O Brasil na Lenda e na Cartografia Antiga**. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1941.

BESSA-FREIRE, José Ribamar. Nheengatu: a outra língua brasileira. In LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do (org.). **História social da Língua nacional**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

BILAC, Olavo. **Hino à Bandeira Nacional**. 1906. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=64000](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=64000)>. Acesso em: 06 dez. 2022.

BORGHI, Paula. Se vier, venha na escuta Exposição do trabalho “homens brancos”, de Marcelo Masagão, no litoral sul da Bahia, gera discussões sobre racismo. **ARTEQUEACONTECE**. Disponível em: <<https://www.artequaeacontece.com.br/se-vier-venha-na-escuta/>>. Acesso em: 30 mar. 2022.

BRETON, Andre. **Manifestoes of Surrealism**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1972.

BRITO, Francisco de Paula. O Preto Simão a côr não faz o Heroe, não, são seus feitos!. **Marmota Fluminense** jornal de Modas e Variedades, Rio de Janeiro, 8 nov. 1853. P.03.

\_\_\_\_\_. SIMÃO o Heroe da Pernambucana. **Marmota Fluminense** jornal de Modas e Variedades, Rio de Janeiro, 18 nov. 1853. P. 01.

BUTLER, Octavia E. **Kindred**. Boston: Beacon Press, 2003.

CAPILÉ, André. **Muimbu**. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2017.

CARDOSO, Lourenço. **O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre o pesquisador branco que possui o negro como objeto científico tradicional**. A branquitude acadêmica: volume 2. Curitiba: Appris, 2020.

CARINE, Bárbara. BÁRBARA CARINE (INTELECTUAL DIFERENTONA) - Tapioca Podcast #62, 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8MSf1c-Ftic>>. Acesso em: 06 dez. 2022.

CARRASCOSA, DENISE (org.). **Traduzindo no Atlântico Negro** Cartas Náuticas Afrodiaspóricas para Travessias Literárias. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017.

CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.

CENTRO DE MEMÓRIA PURI. **Pury Vivo**. S/d, n.p. Disponível em: <<https://povopuri.wixsite.com/memoriapuri>>. Acesso em: 10 mar. 2022.

CÉSAIRE, Suzanne. **The Great camouflage: Writings of Dissent (1941-1945)**. Middletown: Wesleyan University Press, 2012.

CORREA, Carolina Cerqueira. **A morte simbólica do africano escravizado, o embranquecer e o enegrecer**. In: Anais do IV Colóquio Internacional de História da África e VIII Semana de Ciências Sociais. Anais...Juazeiro (BA) UNIVASF, 2019. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/semanacoloquio/191737-A-MORTE-SIMBOLICA-DO-AFRICANO-ESCRAVIZADO-O-EMBRANQUECER-E-O-ENEGRECER>>. Acesso em: 30 Set. 2021.

CORREA, Carolina Cerqueira. O Surrealismo (di)ante(s) (d)e nós. **Revista Nava**, Juiz de fora, v.7, n. 1(2021), p.338-348, 2021.

CORREA, Carolina Cerqueira; MENDES, Lorraine Pinheiro. **Abdias nascimento: em uma sociedade profundamente racista**, 2022. Não Publicado.

CORREA, Carolina Cerqueira; VERMELHO Malandro. Moedum: Quem (f)(s)omos o macaco? **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v.23, n.44 (2023), pp 325-336, 2023.

CORREA, Carolina Cerqueira; VERMELHO, Malandro; GOUVÊA, Matheus Santana Cardoso; MENDES, Lorraine Pinheiro. Fragrante Mostra de Arte: de arte incômoda à cura simbólica. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v.21, n.38 (2020), p.122-137, 2020.

CORREA, Carolina Cerqueira, VERMELHO, Malandro, WALLA, Capelobo. Novas Pedras nos Caminhos de Walla Capelobo. **Todas as Artes**. Porto, v.5, n.1, 2022, pp 114-132.

CORREIA de Lima. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22850/correia-de-lima>. Acesso em: 07 de Jun. de 2022. Verbete da Enciclopédia.

CRUZ, Yhuri. Portfólio. S/d, n.p. Disponível em: <<http://yhuracruz.com/>>. Acesso em 30 Set. 2021.

CUSTODES, Tassila. **ATOTÔ OBALUAÊ**. 16 Ago. 2020. Instagram: @emiagedudu. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CD9CKU9Jp9W/>>. Acesso em 30 Set. 2021.

D'ANDRADA E SILVA, José Bonifácio. **Sobre a Escravatura**. Paris: Na Typographia de Firmin Didot, 1825.

DAMASCENO, Cap Filadelfo Reis. Análise histórica da Bandeira do Brasil. In **A Defesa Nacional**. Rio de Janeiro, n.605(1966), p.93-112, 1966.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015.

Directorio, que se deve observar nas povoaçoens dos indios do Pará, e Maranhão: em quanto Sua Magestade não mandar o contrario – 1758. **Biblioteca Digital do Senado Federal**. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/518740>>. Acesso em 12 Mai. 2022.

DOUGLASS, Frederick. Lecture on Pictures. In **Picturing Frederick Douglass: An Illustrated Biography of the Nineteenth Century's Most Photographed American: An Illustrated Biography of the Nineteenth Century's Most Photographed American**. Nova Iorque: Liveright, 2015.

DU BOIS, W.E.B. **The Souls of Black Folks**. Digireads.com. Stilwell, 2005.

EVARISTO, Conceição. **Olhos D'Água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

ESCÓSSIA, Rafael da. Portfólio. S/d, n.p.. Disponível em: <<https://www.rafaeldaescossia.com/>>. Acesso em 02 Ago. 2022.

FLORES, Guilherme Gontijo; CAPILÉ, André. **Tradução-Exu** ensaio de tempestades a caminho. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Algo Infiel** o corpo performance tradução. São Paulo: n-1 edições, 2017.

FU-KIAU, Kimbwamdende kia Bunseki. **African cosmology of the bantu-kongo**: principles of life and living. 2ed. Nova Iorque: Athelia Henrietta Press, 2001

FELINTO, Renata. Renata Felinto e Sidney Amaral – O Negro nas Artes Visuais. **Diálogos Ausentes**. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ODiT3kjCud0>>. Acesso em 30 set. 2021.

FERREIRA da SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Forma Certa, 2019.

\_\_\_\_\_. **Toward a global idea of race**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

FLORANCE, Hércules, Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2007.

FRANCISCO, Clébson. Portfólio. S/d, n.p. Disponível em: <<https://clebson.com/obras/fugaedesaparecimento/>>. Acesso em 30 Set. 2021.

**FOUND VOICES**: The Slave Narratives. Produção de Karen Dewitt. ABC News. Princeton: Films for the Humanities and Sciences, 1999. 22mins, color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t3Fk9pqybCA>>. Acesso em: 20 mai. 2019.

FROBENIUS, Leo. **The Childhood of Man** a popular account of the lives, customs and thoughts of the primitive races. Londres: Seeley and Company Limited, 1909.

GALF, RENATA. Quem foi Esperança Garcia, negra escravizada reconhecida como 1ª. Advogada do Piauí. **Geledés**, 2020. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/quem-foi-esperanca-garcia-negra-escravizada-reconhecida-como-1a-advogada-do-piaui/>>. Acesso em 27 mai. 2022.

GATES JR., Henry Louis. **The Signifying Monkey** a theory of African-American Literary Criticism. New York: Oxford University Press, 1988.

GGs MUSEUMS. **Grada Kilomba. Secrets to Tell**. 2017. Disponível em: <[https://www.ggs museums.com/project/grada\\_kilomba/](https://www.ggs museums.com/project/grada_kilomba/)>. Acesso em 30 Set. 2021.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 1, 2008, pp. 53-55.

GOBINEAU, Arthur de. **The inequality of human races**. London: William Heinemann, 1915.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, L. A. et al. Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. **Ciências Sociais Hoje**, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1983.



GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 92-93, p.69-82, 1988.

GUEYE, Luang Senegambia Dacach. **Angola, Congo, Benguela, Monjolo... Eu quero ver quando Zumbi Chegar**. 17 mai. 2021. Instagram: @senegambia81. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CO-ngH4pEEy/>>. Acesso em 30 Set. 2021.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. La notion de personne en Afrique Noire. In: DIETERLEN, Germaine (ed.). **La notion de personne en Afrique Noire**. Paris: CNRS, 1981, p. 181 – 192.

HICKEY, Donald R. A Note on the Origins of “Uncle Sam”, 1810-1820, **The New England Quarterly**, New England, v. LXXXVIII, n.4, p.681-692, 2015.

HUDSON-WEEMS, Clenora. **Africana Womanism: Reclaiming Ourselves**. 2ed. Michigan: Bedford Publishers Inc., 1998.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Recenseamento do Brazil em 1872**. Rio de Janeiro, Typ. G. Leuzinger, [1874?]. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo?id=225477&view=detalhes>>. Acesso em 23 Jun. 2022.

\_\_\_\_\_. **Synopse do Recenseamento**. Rio de Janeiro, Typ. da Estatística, 1905. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?id=225474&view=detalhes>>. Acesso em: 23 Jun. 2022.

Inventário Ano 1870 5o processo - caixa 74 - ID: 483 Inventariado: Barão de Bertioga. Inventariante: Gervasio Antonio da Silva Pinto. Disponível em: Fundo Benjamin Colucci e Universidade Federal de Juiz de Fora.

JACKSON, Bruce. **Get Your Ass in the Water and Swim Like Me** African American Narrative Poetry from Oral Tradition. New York: Routledge, 2004.

JORNAL DAS SENHORAS. Modas, Literatura, Bellas-Artes e Theatros. **Simão, O Marinheiro**. Rio de Janeiro, Typographica do Jornal das Senhoras. 13 de novembro de 1853, n. 46. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/jornal-senhoras/700096>>. Acesso em 06 abr. 2022.

JORNAL DO COMMERCIO. A Semana. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 06 nov. 1853. Folhetim do Jornal do Commercio, p.01. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568\\_04&pasta=ano%20185&pesq=13&pagfis=6134](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_04&pasta=ano%20185&pesq=13&pagfis=6134)>. Acesso em 10 jun. 2022.

JURT, Joseph. O Brasil: Um Estado-Nação a ser Construído. O Papel dos Símbolos Nacionais do Império à República. **Revista Mana: Estudos de Antropologia Social**, v.18, n.3 (2012), p.471-509, 2012.

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

KI-ZERBO, J. (ed.). **História Geral da África I** Metodologia e pré-história da África. 2ed. Brasília: UNESCO, 2010.

LACERDA, João Batista de. **Sur le métis au Brésil**. França, 1911. Disponível em: <<https://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/35>>. Acesso em 30 Set.2021.

LEMOS, Marcelo Sant'Ana. **Vocabulário da Língua Puri (Português-Puri)**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2012.

LEZLI HOPE, Akua. Survival is its own revenge. *The Black Scholar*, v. 12, n. 1, **POLICE VIOLENCE**, Taylor & Francis, Ltd: 1981, p. 93.

LOBATO, Monteiro. **Ideias de Jeca Tatu**. São Paulo: Editora Globo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Negrinha [conto]**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2012.

LOESER, Breno. **Obalúwayé**. 07 Out. 2019. Instagram: @brenoloeser. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B3UwhEMBy9b/>>. Acesso em 30 Set. 2021>.

LOPES, Nei. **Ifá Lucumí O Resgate da Tradição**. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

LOTIERZO, Tatiana H. P. **Contornos do (in)visível: A redenção de Cam**, racismo e estética na pintura brasileira no último Oitocentos. 2013. 307f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

LUZ, Milton. **A História dos Símbolos Nacionais: a Bandeira, o brasão, o selo, o hino**. Brasília: Senado Federal, 2005.

MAAT. **Grada Kilomba**. Secrets to Tell. 2018. Disponível em: <<https://www.maat.pt/en/exhibition/grada-kilomba-secrets-tell>>. Acesso em 30 Set. 2021.

MAGALHÃES, Erasmo D'Almeida. **A Língua Geral**. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1992.

MALHEIRO, Agostinho Marques Perdigão. **A Escravidão no Brasil** Ensaio Historico-Juridico-Social. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1867.

MALHEIRO, Agostinho Marques Perdigão. **A Escravidão no Brasil** Ensaio Histórico-Jurídico-Social Parte 3 Africanos. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1867.

MARMOTA FLUMINENSE. *Jornal de modas e variedades*. **Simão o Heroe Pernambuca na**. Rio de Janeiro; Empresa Typographica Dous de Dezembro. Impressões da Casa Imperial, 18 de novembro de 1853, n. 419. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=706906&Pesq=marinheiro%20sim%20c3%a3o&pagfis=1710>>. Acesso em 06 abr. 2022.

MARIÁ, Iúna. Portfólio. S/d, n.p. Disponível em: <<https://iunamare.wixsite.com/website>>. Acesso em 06 Mai. 2023.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.

\_\_\_\_\_. **Sair da Grande Noite** Ensaio sobre a África descolonizada. Petrópolis: Vozes, 2019.

MENDES, Lorraine P. Meu avô não foi qualquer um: Sankofa em Redenção de Cam. **Faces de Clio**, Juiz de Fora, v. 7, n. 13 (2021). DOI: 10.34019/2359-4489.2021.v7.32331. Disponível

em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/facesdeclio/article/view/32331>>. Acesso em: 28 set. 2021.

MENDES; PURY; VERMELHO; PRYMEYRA, **Laroyê! Terreyro de Pesquysa com Corpos, Artes, Culturas, y Lynguagens Decolonyays**, em fase de elaboração, s.d.

\_\_\_\_\_. Minha história é suada igual dança no ilê, ninguém vai me dizer o meu lugar. **Pol. Cult. Rev.**, Salvador, v.14, n.2 (2021), p.122-141, 2021.

MELLO, Luiz Correa de. O Vapor Pernambucana. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 30 nov. 1853. Comunicados, p.02. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568\\_04&pasta=ano%20185&pesq=pernambucana&pagfis=6233](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_04&pasta=ano%20185&pesq=pernambucana&pagfis=6233)>. Acesso em 10 jun. 2022.

MILLS, Charles Wade. **The Racial Contract**. New York: Cornell University Press, 2014.

MORRISON, Toni. **A Humanist View**. Portland State University, 1975. Disponível em: <[https://www.mackenzian.com/wp-content/uploads/2014/07/Transcript\\_PortlandState\\_TMorrison.pdf](https://www.mackenzian.com/wp-content/uploads/2014/07/Transcript_PortlandState_TMorrison.pdf)>. Acesso em 30 set. 2021.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da Senzala** quilombos, insurreições, guerrilhas. 4a. edição. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

MUSEU AFRO BRASIL. **Leitura de Obra - Estudo para Incômodo**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eOs-cOQ1n9g>>. Acesso em: 25 mai. 2022.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**. Rio de Janeiro: Fundação Palmares/ OR Editor Produtor Editor, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado**. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Tatiana. **escrevo o que (y como) quero**. 03 Fev., 2021. Instagram: @tatiananascimento. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CK1ZNiYn47K/>>. Acesso em: 10 Fev. 2021

\_\_\_\_\_. Todosnomes. **Palavra, Preta!**, 2019. Disponível em: <<https://palavrapreta.wordpress.com/>> Acesso em 24 out. 2020.

NYN, João. **Tybyra** uma tragédia indígena brasileira. São Paulo: Selo do burro, 2020.

\_\_\_\_\_. O teatro como contracolonyzação tupy-guarany nhandewa. in: **Teatro e os Povos Indígenas: janelas abertas para a possibilidade / Zahy Guajajara ... [et al.]**. São Paulo : N-1 edições, 2021.

NJERI, Aza; RIBEIRO Katiúscia. **Mulherismo Africana: práticas na diáspora brasileira. Currículo sem Fronteiras**, v. 19, n. 2, 2019, pp. 595-608.

OBSERVADOR. **Artista portuguesa Grada Kilomba inaugura "Secrets to Tell" no Canadá**, 2018 Disponível em: <<https://observador.pt/2018/06/22/artista-portuguesa-grada-kilomba-inaugura-secrets-to-tell-no-canada/>>. Acesso em 30 Set. 2021.

PAIXÃO, Marcelo. **A Lenda da Modernidade Encantada** por uma crítica ao pensamento social brasileiro sobre relações raciais e projeto de Estado-nação. Curitiba: Editora CRV, 2014.

PASSEAU, Barbara Cristina de Campos Almeida. **Nhô Caboclo**: um estudo de sua poética e das ausências na história da arte brasileira. 2019. 146f. Dissertação (Mestrado em abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2019. Disponível em: <[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/182460/passeau\\_bcca\\_me\\_ia.pdf?sequence=3](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/182460/passeau_bcca_me_ia.pdf?sequence=3)>. Acesso em 30 Set. 2021.

PATTERSON, Orlando. **Slavery and Social Death: A Comparative Study**. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press, 1982.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **ENTRE ORFE(X)U E EXUNOUVEAU** Análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira. Juiz de Fora, 2016.

\_\_\_\_\_. **Entre Orfe(x)u e Exunouveau**: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira. São Paulo: Fósforo, 2022.

\_\_\_\_\_. **Poesia+** (antologia 1985-2019). São Paulo: Editora 34, 2019.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. Hino Nacional Brasileiro: Que História é Esta? *Rev. Est. Bras.* São Paulo, n 38, 21-42 (1995), 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Um Encontro Marcado – E Imaginário – Entre Gilberto Freyre e Albert Eckhout. **Revista Fenix**, v.3, n.2, 2006, pp.1-24.

PINTO, Virgílio Noya. **O ouro brasileiro e o comércio anglo-português** (Uma contribuição aos estudos da economia atlântica no século XVIII). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

PINA, José Pardal. Revendo os cânones de outrora. **Umbigo Magazine**. 2017. Disponível em: <<https://umbigomagazine.com/pt/blog/2017/12/04/reviewing-the-canons-of-yesterday/>>. Acesso em: 30 Set. 2021.

PORCIDONIO, Gilberto. “Na verdade o ladrão era branco”, uma frase de 520 anos. 17 Jun., 2021. Twitter: @\_puppet. Disponível em: <[https://twitter.com/\\_puppet/status/1405574704707026944](https://twitter.com/_puppet/status/1405574704707026944)>. Acesso em: 30 Set. 2021.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRIMEIRA, Carolina; VERMELHO, Malandro. Artistas do (fim do) mundo: Autodefinição, implicação y criação. **ARS**, v.19, n.42, 2021, pp. 913-948.

PRIMEIRA, Carolina; VERMELHO, Malandro. PURI, Way. Tradizendo Exú Galinha de Afogar patos: escrevivências do (n)ovo. **Palíndromo**, v.13, n.31, 2021, pp.216-230.

PURI, Dauá. **Alkeh Poteh**. Coleção Semear: 2017. Disponível em: <<https://onedrive.live.com/?authkey=%21AAteQaygWElaCQM&cid=8EBDC688DE616E05&id=8EBDC688DE616E05%21289&parId=8EBDC688DE616E05%21285&o=OneUp>> Acesso em: 11 abr. 2022



PURI, Txâma Xambé; PURI, Tutushamum; PURI, Xindêda. *Kwaytikindo*: retomada linguística Puri. **Revista Brasileira de Línguas Indígenas – RBLI**, v.3, n.2, 2020, p.77-101.

ROCHA, Nalu da Silva; CORDEIRO, André Teixeira. Conversando com Lucrécia e Negrinha: dois casos de violência contra a criança na literatura brasileira. **LL Journal**, v.08, n.01, 2013. Disponível em: <<https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/conversando-com-lucrecia/>>. Acesso em: 12 dez. 2022.

RODRIGUES, Anthony. O “novo” olhar opositor da/o artista negra/o: indo além das crises de representação e discursividade. **Horizontes ao Sul**, 2020. Disponível em: <<https://www.horizontesaosul.com/single-post/2020/02/11/ONOVO-OLHAR-OPOSITOR-DAO-ARTISTA-NEGRAO-INDO-ALM-DAS-CRISES-DE-REPRESENTACO-E-DISCURSIVIDADE>>. Acesso em: 04 ago. 2020.

RODRIGUES, Jaime. **De Costa a Costa**: Escravos e Tripulantes no Tráfico Negreiro (Angola e Rio de Janeiro 1780-1860). 2000. 426f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280999>>. Acesso em 20 mai. 2019.

RUFINO, Luiz. **Pedagogias das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: mórula editorial, 2019.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. **Fogo no Mato** A ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: mórula editorial, 2019.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. São Paulo, Círculo do Livro S.A., s.d.

SADLER, Darlene J. **Brasil Imaginado** de 1500 até o presente. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

SÀLÁMÌ, Síkírù (King). **A mitologia dos orixás africanos**. São Paulo: Editora Oduduwa, 1990.

SÀLÁMÌ, Síkírù (King); RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Exu e a ordem do universo**. São Paulo: Editora Oduduwa, 2011.

SALLES, Alexandre de. Ibeji: o arquétipo dos gêmeos na tradição afro-brasileira, In: Encontro Internacional História & Parcerias, 3º, 2021, Rio de Janeiro, **Anais do 3º Encontro Internacional História & Parcerias**. Rio de Janeiro: ANPUH, 2021, n.p.

SANTANA, Tiganá. Breves considerações sobre um traduzir negro ou tradução como feitiçaria. **revista landa**, v. 07, n. 1, p.05-16, 2018.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **A Construção da Identidade Afrodescendente por meio das Artes Visuais Contemporâneas**: estudos de produções e de poéticas. 2016. 331f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

SCEGO, Igiaba. **Minha casa é onde estou**. São Paulo: Editora Nós, 2018.

SIGMUND, Theresa. In Conversation with Grada Kilomba Liveing in a Space of Timelessness. **C&**, 2017. Disponível em: <<https://contemporaryand.com/magazines/living-in-a-space-of-timelessness/>>. Acesso em 30 Set. 2021.

SILVA, Cidinha da. **Exuzilhar**: Melhores Crônicas de Cidinha da Silva vol.1. São Paulo: Kuanza Produções, 2019.

SILVA, Valéria Piccoli Gabriel da. **Figurinhas de brancos e negros**: Carlos Julião e o mundo colonial português. 2010. 262f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Exu**: o guardião da casa do futuro. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

SIMÕES, Igor Moraes. Montagem Fílmica e Exposições: **Vozes Negras** no cubo branco da Arte Brasileira. 2019. 288f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SELVA, Washington da. Portfólio. S/d, n.p. Disponível em: <<https://www.washingtondaselva.com>>. Acesso em 30 Set. 2021.

SOYINKA, Wole. **The Interpreters**. New York: Africana Publishing Corporation, 1972.

TODOROV, Tzvetan. **The Morals of History**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silencing the Past** Power and the Production of History. Boston: Beacon Press, 2015.

TORRES; Frances J. Santiago. Suzanne Césaire: un le gado intelectual de van guardia. *Caribbean Studies*, v.42, n.2, Jun-Dez 2013, pp.227-243. Disponível em: <<https://doi.org/10.1353/crb.2013.0032>> Acesso em 24 abr. 2021.

TUTUOLA, Amos. **O Bebedor de vinho de Palmeira** e seu vinhateiro morto na Cidade dos Mortos. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

VASCONCELLOS, F. Accioli de. **Guia do Emigrante para o Império do Brazil**. Rio de Janeiro, Typ. Nacional, 1884.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Lendas africana dos Orixás**. Salvador: Corrupio, 1997.

VERMELHO, Malandro. **Excarnado**: Como andar de viés pelos cosmos. 2020. 161f. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora. 2020. Disponível em: <[https://www2.ufjf.br/ppgac1/wp-content/uploads/sites/139/2021/12/excarnado\\_versaofinal.pdf](https://www2.ufjf.br/ppgac1/wp-content/uploads/sites/139/2021/12/excarnado_versaofinal.pdf)>. Acesso em 10 fev. 2022.

VIANA, Gê. **Atualizações traumáticas de Debret**: A iconografia Brasileira por Ge Viana, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qqbh9K3VSKY>>. Acesso em 30 mar. 2022.

WILKS, Jannifer M. **Race, Gender and Comparative Black Modernism**: Suzanne Lacascade, Marita Bonner, Suzanne Césaire, Dorothy West. Louisiana: Louisiana State University Press, 2008.

WILLIAMS, Daryle. The Intrepid Mariner Simao. Visual histories of blackness in the Luso-Atlantic at the end of the slave trade. In: LUGO-ORTIZ, Agnes & ROSENTHAL, Angela. **Slave Portraiture in the Atlantic World**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

WRIGHT, Michelle M. **Becoming Black** Creating Identity in the African Diaspora. Durham e London: Duke University Press, 2004

ZÉLOTA, Bruno Miranda. Simão Salvador: Um herói africano na campanha abolicionista brasileira. **Faces de Clio**, v.6, n.11, 2020. DOI: <https://doi.org/10.34019/2359-4489.2020.v6.29713>. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/facesdeclio/article/view/29713>. Acesso em: 14 jun. 2022

## APÊNDICES

### [APÊNDICE I: *Poetic Destitution*

#### Destituição Poética

Não o esqueceram.

Ninguém descreveu nossas paisagens mais

Amorosamente

ninguém cantou com sinceridade o “encanto” da vida nessas terras.

Doçura - afetações também,

As maravilhas, salve! salve!

“as manhãs deste céu de puríssimo azul” “as noites o esplendor do Cruzeiro do Sul”

Em teu seio formoso em chamas, a verdura das matas y o sol vermelho

Papagaios bicam bananas

Que são doce frutas

Y todo o ar estava pesado com o doce sob o laço

de longos y curvos ramos das matas.

Y ainda mais este soneto que fará as delícias dos imbecis:

O céu estrelado, ciente de que é arrebatador,

abóbada de cristal rosado tilintando ao repicar dos sinos,

Cintilantes, luminosos y doces: ao pé das rochas –

as pretas caindo nas ondas rosadas tornando-se azuis,

As folhas estremecem nas palmeiras:

Da amada terra

Bem-te-vis de garganta forte gorjeiam seu nome,

Couves robustas com pontas brancas parecem bordadas

O ouro da manhã se dissolve em água-marinha.

Bons Pretos lançados sobre a água como sempre muitas moscas

Enxame escuro alegre em meio a conflitos repentinos

Zombe do balançar das longas canoas.



O berrante com chamados guturais da besta selvagem  
Y pescadores perdidos no puríssimo azul do oceano  
Observe atentamente, coração angustiado, as montanhas  
desaparecendo.

Isso se chama alvorecer. Y é uma tendência.

Naturalmente.

Veja Fulano. Y fulano de tal. Y Ciclano. Y Beltrano. Y assim por diante.

Todos “contadores de histórias.”

Algum talento? Óbvio, para pessoas interessadas nesse tipo de coisa.

Mas que pena!

Ele perde o ponto. Ele olha. Mas ele não “vê”.

Ele consegue ter “pena!” do preto. Mas ele não conhece a Alma Preta.

Sob a gameleira espelhada

Na água vítrea dos igarapés margeados de barracos

Lili, você era a pequena criança escura do Sul

De um Preto brilhante, quase dourado de tanto brilhar,

Sol Preto com um sol Branco por um sorriso?

Você foi a pequena presa caçada, forçada

Por velhos caçadores peludos, obscenos y brancos,

a pedreira favorita, bajulada, depois espancada,

A animada boneca em breve será quebrada

Que eles esconderam uma noite, pobre coisinha delicada,

Perto de um pântano de onde rãs cantavam

Sob a lua careteira?

Y evoca as montanhas:

Oh a risada do branco das montanhas

Na noite de vegetações fragrantas,

A ondulação lânguida dos coqueiros nas encostas escarpadas,

O balanço rítmico das flores

Na brisa, - noite de malhas multicoloridas

Equilibradas sobre a linhagem de belos corpos!

Mas y a “maravilha” dessa terra tropical? Sua aura maléfica? Sua dura promessa? Seu poder assassino? Em vez disso, verdes, azuis, dourados y um pouco de branco. Muito legal. Que exagero! Literatura? Sim. Literatura de para dormir. Literatura feita de açúcar. Literatura turística. O Guia de viagem Azul como a carteira de trabalho. Poesia, nem um pouco.

Y estou falando de quem? Sobre quem? Com quem?

Os professores coloniais continuam achando isso muito bom. Pobres cretinos!

Y isto:

Oh pai do meu pai, você estava lá antes  
minha alma que não havia nascido y, sob o vento  
os barcos de despacho deslizaram na noite colonial

Ora! Eu digo que a verdadeira poesia está em outro lugar. Longe de rimas, lamentos, brisas do mar, papagaios. Nas palmeiras robustas mudando de direção, decretamos a morte da literatura sentimental, folclórica y sentimental em peito juvenil. Y para o inferno com bobagens que dizem ser, mas não são.

A poesia devora, agora sim!

Suzanne Césaire (y nós)

1942 (2022)

(CÉSAIRE, 2012, p.25-27, tradi(c)ção nossa)]

## [APÊNDICE II:

Cidinha da Silva é escritora, nascida em Belo Horizonte, formada em história pela Universidade Federal de Minas Gerais, y é editora na Kuanza Produções onde é possível encontrar y adquirir seus livros.

Acesso em: <https://www.kuanzaproducoes.com.br/>

A poesia *On a Bright Summer Tuesday* é fortemente inspirada nas construções poéticas do *Signifyin' Monkey* y no texto *Oração de terça!*, escrito por Cidinha y publicado no livro *Exuzilhar: Melhores Crônicas de Cidinha da Silva Vol.1*.

“Os rios e cachoeiras nos ensinam, água que brota não cessa, cria e recria a vida, nutre segredos tal qual o rio, calmo a nossos olhos, mas polvilhado de redemoinhos e quedas.” (SILVA, 2019, p.34).

### **On a Bright Summer Tuesday**

On a bright summer Tuesday  
The Monkey came lion's way  
said: “Hey brother lion, you know what?”  
“Between a yam and a coconut”  
“On a Tuesday with everything,”  
“black beans you don't forget to bring.”

The lion looked up, but ignored the say  
took some steps, yawned and laid

“Hey brother lion, I know these things very well”  
“n' I am not buying this spiritual battle against what? hell?”  
“I know you understand how the street works”  
“but change is needed among your folks”

“From now on who is speaking?”  
“I can answer and still be seeking”  
“But just so you know, Ogun is a good guy”  
“He is amused by your silly talk, you know why?”  
“Cause of your uncreative way of trying his symbols”  
“and yet failing to see simple signals”  
“Where is this evil you always say?”

“Is it red, blue or grey?”

The lion fed up made a hell of a roar  
Loud and loud, blew-up everyone’s gore  
said: “speak again from the top of your tree”  
“If you’d move to the grass, I’d hear no plea!”  
said: “Around here I am the boss”  
“From you I need only applause”

“Hey brother lion, you know what?”  
“Between a yam and a coconut”  
“On a Tuesday with everything,”  
“black beans you don’t forget to bring”

“However, take it easy”  
“the guy is good and breezy”  
“But when he gets mad”  
“move over!”  
“or your neck with no head...”  
“walkover!”  
“so be wise!”  
“open your eyes!”

“Unlike the message delivered at a train station”  
“at 6pm  
Esu time  
you know the relation.”  
“People get home tired and tired”  
“they offer food ‘n’ drink at a crossroads as required.”  
“From the top of my tree I see those places”  
“confluence of energy inhabit those spaces”

The lion looked like he gave up the conversation  
His head was in pain  
why’s the monkey talking about time and food in such narration?



But the monkey yet again

“Hey brother lion, you know what?”

“Between a yam and a coconut”

“On a Tuesday with everything,”

“black beans you don’t forget to bring.”

“The open road can lead to a dead end”

“in multiple directions, you will need a friend”

“the beginning of everything can also lead to disconnection”

“light candles, leave some flowers for some more protection”

“what is your mastery as a hiker?”

“did you know that Ogun is a fighter?”

“Hey brother lion, I don’t deal with the graveyard thing”

“But I’m sure on that subject you’s king”

“Let’s think about the herd you care”

“They must all be buried here somewhere”

The lion got so mad he jumped up trimmin’ trees

Chopped giraffes down on their knees

“Talking about what is mine, how can you dare”

“I’ll cut off your tongue, you better have a pair”

“Hey Brother lion, I repeat once more”

“‘I’ means one, three and nevermore”

“Rivers, forests and waterfalls”

“It is the force of nature that calls”

“How tiny we are”

“look up to that star”

“One last time, you know what?”

“Between a yam and a coconut”

“On a Tuesday with everything,”

“black beans you don’t forget to bring.”

“Orisha is poetry. Poet free.”

“They are love. Or at least kind of.”

“They are the harmony of life on earth.”

“They are the silent death and rebirth.”]

