

POR UMA POÉTICA DECOLONIAL DA MONTAGEM: ATUALIZAÇÃO DOS ARQUIVOS NO GESTO ARTÍSTICO DE ROSANA PAULINO

***FOR A DECOLONIAL POETICS OF ASSEMBLAGE:
UPDATING OF ARCHIVES IN ROSANA PAULINO'S
ARTISTIC GESTURE***

Diego Amaral¹

Ravenna Sena Maia²

Caroline Vieira Sant'Anna²

Greice Schneider¹

Luana Campos¹

¹Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, Brasil

²Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

RESUMO

Tomando como premissa a influência mútua entre os campos da antropologia e da fotografia, este artigo discute apropriações artísticas contemporâneas da relação entre dois arquivos fotográficos e que tensionam o trabalho antropológico no século XIX e hoje. Interessa-nos pensar a influência da fotografia sobre a etnografia e o legado da produção etnográfica sobre a memória visual brasileira, para discutir como a poética da montagem e o exercício de reapropriação dessas imagens de arquivo são encarados como modos de propor deslocamentos críticos em favor de uma mirada decolonial. Pensando nisso, adotamos como corpus de análise obras de Rosana Paulino, cujo gesto artístico se fundamenta no resgate das obras de exploradores europeus que tiveram papel central na formação dos arquivos visuais brasileiros. As obras tensionam a materialidade visual dos arquivos expondo novas perspectivas e visadas às análises históricas desse acervo visual e a uma etnografia mais ampliada para o campo da antropologia.

Palavras-chave: montagem; fotografia; arquivo; decolonial.

ABSTRACT

Starting from the premise that the fields of anthropology and photography have mutually influenced each other since their origins, this article discusses contemporary artistic appropriations of photographic archives and how they challenge anthropological work both in the 19th century and today. We are interested in exploring the influence of photography on ethnography and the legacy of ethnographic production on Brazilian visual memory. We aim to discuss how the poetics of montage and the act of reappropriating these archival images are presented as a way of proposing critical shifts towards a decolonial perspective. With this in mind, we adopt works by Rosana Paulino as our corpus of analysis. Her artistic gestures are grounded in the retrieval and reinterpretation of works



Esta obra está licenciada sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

by European explorers who played a central role in the formation of Brazilian visual archives. These works challenge the visual materiality of the archives by revealing new perspectives and viewpoints on the historical analysis of this visual collection and offer a broader ethnography for the field of anthropology.

Keywords: assemblage; photography; archive; decolonial.

INTRODUÇÃO

O imaginário colonial se organiza a partir de um olhar etnográfico disciplinar, profundamente influenciado por uma lógica de controle social que tem na fotografia uma de suas principais formas de expressão. Reversamente, argumentamos que os discursos emergentes na antropologia (Edwards, 1992) e na fotografia (Tagg, 1988) que começam a se consolidar a partir da década de 1990 contribuem para uma reaproximação dos arquivos coloniais por parte de populações periféricas. Valendo-se de processos como a montagem, a assemblagem e outras técnicas de organização das imagens associadas a um discurso da fotografia enquanto índice (Dubois, 1993), sujeitos periféricos e antropólogos têm tirado proveito dos documentos coloniais para a constituição de novos modos de olhar.

Pretendemos discutir a hipótese de que recentes trabalhos artísticos em arquivos visuais realocam cenas do passado colonial do Brasil, permitindo outros modos de ver os mesmos acontecimentos históricos e as corporalidades que foram subjugadas. Na análise das obras, consideramos que elas reivindicam uma poética decolonial na qual o gesto da montagem, justaposição e colagem se configuram enquanto performances artísticas que expõem as fissuras, suturas e opacidades das violências coloniais; e atualizam outras vozes, as narrativas e histórias invisibilizadas. São deslocamentos críticos realizados na materialidade visual que atravessam discussões no próprio campo da antropologia, expondo outras perspectivas e visadas às análises históricas desse acervo visual e de um fazer etnográfico mais amplo.

A relação entre arte e antropologia é marcada por fluxos que tensionam a relação entre as linguagens visuais, em particular a fotografia e a pintura. Afinal, a emergência de técnicas como a fotografia contribui de forma decisiva para o surgimento de novas formas de olhar no campo da antropologia. Nos termos de Banks e Vokes, “a relação entre a antropologia e a fotografia é tão antiga quanto a própria disciplina” (Banks; Vokes, 2010, p. 337). Entretanto, como admitem os autores, o interesse pelos arquivos fotográficos passou a receber especial atenção do campo da antropologia na última década do século XX, a partir das contribuições presentes na coletânea *Antropologia e fotografia* organizada por Elizabeth Edwards (1992).

Também não é novidade que parte significativa da produção fotográfica realizada por antropólogos, e/ou expedições de caráter antropológico, produziram registros hoje reconhecidamente racistas e marcadamente

coloniais que nos últimos anos têm passado por um processo de revisão (Banks; Vokes, 2010; Edwards, 1992; Ruby, 2005; Stepan, 2001). Nesse sentido, cabe reconhecer que a revisão de arquivos constituídos durante o período colonial é também um processo que extrapola as eventuais intenções dos autores dos registros e as próprias condições sócio-históricas de sua produção. Isto é, ao sobreviver a seus autores, e mesmo ao período colonial, os registros fotográficos ganharam novas implicações.

Atualmente, esses arquivos podem ser interpretados a partir de um ponto de vista crítico à colonização. Mais que isto, no caso das fotografias, por exemplo, as imagens podem ser resgatadas pelos povos retratados e ganhar novos contextos de exibição, análise e circulação.

Com isto em mente, neste texto nos interessa explorar a produção, montagem e reconfiguração de arquivos coloniais na interseção entre antropologia e artes visuais, especialmente a fotografia a partir das produções de Rosana Paulino. O intuito é perceber como tais produções contemporâneas expõem as fissuras dos arquivos coloniais em visualidades que deixam aparentes provocações e críticas ao próprio método antropológico praticado por volta do século XIX e a maneira como o campo vem se articulando com a fotografia enquanto dispositivo e objeto (Edwards, 2016).

Em uma segunda fase do trabalho, pretendemos tensionar as obras de Rosana Paulino, que realiza um processo de reordenamento do olhar através de recortes, montagens, costuras e colagens de documentos visuais que remontam ao império e ao período colonial. Nesse sentido, é possível argumentar também que a artista realiza uma espécie de gesto autoetnográfico e decolonial revisando traços “coloniais” da formação do arquivo visual brasileiro.

Recorrendo a performance como uma prática que configura uma episteme, nos termos de Diana Taylor (2013), compreendemos o trabalho de Rosana Paulino como uma criação que guarda consigo um duplo movimento metodológico, qual seja: o primeiro é o de apontar para o processo criativo com as colagens, costuras e suturas nas imagens e, o segundo, nos mostrar como esse gesto, das colagens e suturas, conforma-se como uma lente que nos deixar ver as feridas coloniais, as sobrevivências e reconfigurações nas imagens. O processo artístico de Paulino recorre ao corpo das imagens como uma performance, uma ação que se ritualiza nessa operação com a sutura, colocando em movimento um conhecimento que se organiza nessa articulação entre passado, presente e futuro.

Esse conhecimento pautado numa história postulada como oficial, a dos arquivos Forenses, é também uma história que reduziu o corpo negro, especialmente o corpo da mulher negra, à sujeição, sendo a fotografia um instrumento que esteve a serviço desse processo. Nesse sentido, recorrer aos documentos visuais se configura como método artístico, mas, sobretudo, um método de pesquisa. Tal como nos explica Hartman (2022, p. 11), “[...] quem se dedica a historicizar a multidão, as pessoas

despossuídas, subalternas e escravizadas, se vê tendo de enfrentar o poder e a autoridade dos arquivos”.

É possível verificar, no processo de trabalho de Hartman, uma afinidade com o processo artístico de Paulino, à medida em que ambas lançam mão de uma vasta gama de materiais arquivísticos. A nossa proposta é, portanto, buscar desenvolver uma abordagem teórica da noção de arquivo e da sutura para compreender a montagem enquanto método, artístico e analítico, potente para apreensão das experiências vividas através das imagens, cujos efeitos ainda são vistos e sentidos no presente.

VISUALIDADE, ANTROPOLOGIA E A QUESTÃO DO ARQUIVO COMO IMAGINÁRIO COLONIAL

Inicialmente, é importante pensar como expedições coloniais como as realizadas pela missão Francesa, na figura de J.B Debret; pela companhia das Índias Ocidentais e a liderada pelo cientista Louis Agassiz, que contou com fotógrafos a seu serviço; resultaram na composição de arquivos visuais fundantes da memória visual brasileira. Igualmente importante, interessa-nos pensar como, na contemporaneidade, o campo da arte tem recorrido a esses documentos históricos com o intuito de reconfigurar a herança colonial e suas estruturas de poder-saber estratificadas nessas obras e em instituições como museus e bibliotecas do país.

Como exemplos paradigmáticos desse tipo de produção, é possível citar o trabalho de artistas como Jean-Baptiste Debret, Albert Eckhout e Frans Post no mapeamento e classificação das paisagens e povos dos territórios hoje conhecidos como Brasil. Seguindo tradição semelhante, fotógrafos como Augusto Stahl, Walter Hunnewell (fotógrafo amador e aluno de Agassiz) e E. Thiesson produziram fotos de tipos ideais brasileiros para pesquisadores europeus como Louis Agassiz e o naturalista francês Étienne-Renaud-Augustin Serres. No caso de Stahl, aliás, cabe reconhecer que suas contribuições vão muito além das fotografias de tipos realizadas sob encomenda de Agassiz. O fotógrafo foi também um dos principais responsáveis por retratar cidades como Recife e Rio de Janeiro no período colonial, como aliás, também fizera Debret.

A relação entre a antropologia e a fotografia, portanto, opera em uma influência mútua e, conforme Edwards, há uma confluência entre as histórias dos campos, fotografia e antropologia, que vão sendo atravessados de forma simultânea por uma certa matriz de inscrição mecânica, de desejo, poder e agência (Edwards, 2016). Afinal, por um lado, a fotografia contribuiu com técnicas de representação que favoreceram os processos de catalogação e ordenamento de exploradores coloniais. Por outro lado, o discurso antropológico foi apropriado de forma difusa no modo de categorização de populações retratadas. Isso se dá, inclusive, internamente, entre diferentes estratos de uma população, como, por exemplo, ocorre

nas pinturas de casta, que traduziam graficamente a hierarquia étnico-racial na América hispânica do período colonial.

No entanto, Edwards ressalta que essa relação foi permeada pela impossibilidade de controlar o excesso de significados que a imagem poderia oferecer e, assim, desestabilizando a autoridade antropológica. Tais fotografias se tornaram evidências das estruturas de poder presentes no campo da antropologia e foram utilizadas enquanto metáforas para uma releitura crítica sobre as abordagens do campo antropológico, ancoradas em revisões muitas vezes advindas da própria teoria fotográfica, como é o caso das abordagens de Susan Sontag (1977) sobre uma certa violência do ato fotográfico mobilizadas pelos discursos hegemônicos de poder sobre o sujeito, ou mesmo nas análises dos arquivos de Sekula (1986). Edwards conclui, portanto, que as fotografias se apresentaram como uma “mina de um século de pressupostos disciplinares e relações de poder assimétricas a ser escavada” (Edwards, 2016, p. 167).

Allan Sekula nota que a fotografia surge não apenas como uma continuidade dos retratos honoríficos burgueses, como “introduziu o princípio panóptico à vida cotidiana” (Sekula, 1986, p. 10). Para ele, além de “democratizar” os retratos, a fotografia passou a criar um arquivo “geral” organizado a partir de uma relação de dupla subordinação. Por um lado, haveria um arquivo responsável por retratar os corpos visíveis, ou seja, os “heróis, líderes, exemplos morais, celebridades” e afins (Sekula, 1986, p. 10). Esse, portanto, seria o viés positivo, ou afirmativo, do arquivo produzido pela fotografia. Por outro lado, em seu plano negativo, ou repressivo, as imagens técnicas também produziriam o arquivo dos relegados “os pobres, os doentes, os loucos, os criminosos, os não-brancos, as mulheres e todas as outras personificações dos indignos” (Sekula, 1986, p. 10). Nesta outra face, constam arquivos policiais que permitiriam uma espécie de “testemunho mudo”, responsável por silenciar os sujeitos retratados, eliminando quaisquer formas de ambiguidades, incertezas e complexidades inerentes a uma vida.

A fotografia também aparece como instrumento histórico de poder colonial nos escritos de Ariella Azoulay (2024), para quem o obturador da câmera fotográfica é desenvolvido enquanto uma tecnologia que acelera o processo de pilhagem imperial. O arquivo fotográfico colonial, para Azoulay (2024, p. 70-71), funciona não como uma coleção neutra de registros, mas como repositório de violência histórica, “uma máquina sinergética de violência imperial por meio do qual essa mesma violência é abstraída e depois extraída da passagem do tempo”. Os modos de organização presentes na tecnologia do arquivo institucionalizam a diferenciação das pessoas a partir de um eixo racial “que separa cidadãos de não-cidadãos” (Azoulay, 2024, p. 80).

De modo igualmente importante, a experiência colonial radicalizou o uso das tecnologias de governo, além de servir como laboratório para práticas que eventualmente seriam adotadas nas antigas metrópoles

(Mirzoeff, 2011). Não por acaso, em Mirzoeff a contravisualidade se manifesta como uma forma de subversão das tecnologias coloniais do olhar. Nesse sentido, regimes como a *plantation*, em que o capataz ocupa uma posição de supervisão do trabalho das pessoas escravizadas, ou a visualidade do complexo imperial-militar, com seus drones e aparatos de vigilância são citados. Ecoando Foucault, o autor escreve a visualidade nesses regimes a partir de três elementos: classificação, separação e estetização. De forma sintomática, os dois primeiros aparecem na análise foucaultiana sobre as tecnologias de vigilância, que tem no panóptico sua figura central, e no dispositivo do exame uma inovação fundamental, ao separar, classificar e normalizar as formas de vida (Foucault, 1987).

Em consonância com esse raciocínio, Sekula sublinha que a partir da segunda metade do século XIX os indivíduos passaram a ser avaliados com base na “superfície do corpo”, tendo a fisionomia e a frenologia como aspectos centrais na avaliação do caráter. Ou seja, os traços “externos” eram, então, compreendidos como sinais do “caráter interno” (Sekula, 1986, p. 10). Essa estratégia se mostra especialmente relevante para a compreensão dos arquivos de Agassiz se observada a ênfase na capacidade da fotografia como descrição científica do corpo humano. Como veremos mais à frente, essa questão também será retomada por Rosana Paulino em suas montagens.

A questão da frenologia e da fisionomia citadas por Sekula remetem novamente à documentação visual do Brasil, particularmente a Agassiz e seu projeto eugenista. Segundo Carlos Haag (2010), o cientista catalogava os tipos a serem retratados a partir de três poses básicas: vista frontal, lateral e de costas, sempre com os braços rentes ao corpo (Figura 3). Mais do que poses pseudocientíficas, as imagens revelam a importância do dispositivo fotográfico na construção do imaginário colonial sustentado pela hierarquização das diferenças culturais. Revela-se, sobretudo, num conjunto de posições socioestéticas que orientaram o realismo e o regime de verdade da fotografia (meio) e da foto (objeto) no intuito de estabelecer determinados conjuntos de valores condizentes com o projeto antropológico colonial inicial, interessado em coletar e catalogar as formas culturais visíveis.

O caso de Agassiz é paradigmático à medida em que permitiu o ordenamento e a cristalização de diferenças de raça e classe a partir de um esquema pretensamente objetivo. Neste ponto, vale acrescentar que, no caso da empreitada colonial, a fotografia, assim como havia ocorrido anteriormente com a pintura, contribuiu para sublinhar diferenças étnico-raciais a partir de um prisma colonial, reforçando o que Mignolo (2003) descreve como diferença colonial. A diferença colonial, portanto, seria a hierarquização de diferenças culturais transformando-as em valores.

Ou seja, as teorias eugenistas de Agassiz são reforçadas pela manipulação da técnica fotográfica com o controle da luz, das poses e, de forma especialmente importante, o próprio arcabouço discursivo (ou

o imaginário) construído pela fotografia. Isto é, não é possível observar as fotos produzidas por Agassiz sem considerar as fotos policiais citadas por Sekula (1986). Por fim, essas noções são reificadas pelo próprio objeto, as placas de vidro que silenciam e esfriam os corpos retratados.

A QUESTÃO DO ARQUIVO NA ANTROPOLOGIA VISUAL

Ao tratar da questão do arquivo, Derrida parte do reconhecimento de um duplo sentido do termo em sua origem grega *Arkhé* (Derrida, 2001). Como observa o filósofo, o termo grego para arquivo indica tanto “começo” quanto “comando”. De um lado, trata-se de reconhecer o arquivo como princípio, ponto de partida, referência elementar. Por outro lado, o arquivo é uma questão de autoridade (comando). O binômio, portanto, estabelece uma questão central: o ponto de partida (começo), que também é uma referência, uma perspectiva, é uma questão de poder e de orientação (comando). E dessa junção dos verbetes, Taylor (2013, p. 49) conclui que o “arquival, desde o começo, sustenta o poder”. Trata-se, pois, de um saber/poder eurocêntrico e colonial, pautado sobretudo na escrita e nos arquivos, responsável por subalternizar uma gama conhecimentos ligados à oralidade e ao corpo, presente nas sociedades exploradas pelo colonizador e lidas pela antropologia do século XIX como primitivas.

Nesse sentido, a questão do arquivo demanda o reconhecimento de uma dupla problemática que em Foucault se apresentaria pela inextricabilidade entre as instâncias de poder e saber (poder-saber). Por um lado, trata-se de reconhecer qual ponto de vista (lugar, ponto de origem, referência) é tratado como originário e que guiará o processo de acumulação do arquivo. Por outro lado, devemos reconhecer também que o arquivo outorga a si mesmo o poder de legitimar, ou não, o que é digno de lembrança. Pensando nisso, não surpreende que a questão do arquivo tenha sido abordada por uma ampla gama de autores que questionam a herança colonial (Azoulay, 2024; Mbembe, 2002; Taylor, 2013).

Em consonância com esse raciocínio, no artigo *Museus de arte são racistas?* a questão lançada por Berger (2020, p. 19) “quem tem permissão para interpretar a cultura?” é premente, tanto nos campos da arte, da antropologia e, destaque-se, na intersecção entre ambos. Afinal, poderíamos igualmente questionar: quem tem permissão para legitimar/ explicar a cultura? Quem define quais produções podem, e devem, ser reconhecidas como documentos e, eventualmente, compor arquivos etnográficos? E, principalmente, quem tem direito a um ponto de vista, ou nos termos de Mirzoeff (2011, p. 1), quem detém o “direito a olhar”? Embora tais questões se apresentem como vagamente retóricas, vale sublinhar que essas inquietações encontram ressonância em uma ampla gama de autores que indicam uma prevalência de um olhar masculino

(Mulvey, 1989), branco e “imperial” (Kaplan, 1997) e culturalmente eurocentrado (Mignolo, 2003).

Diante deste desafio, admitimos algumas premissas norteadoras para esse esforço. Em primeiro plano, cabe admitir que o arquivo serve ao Estado como dispositivo de regulação da memória e do esquecimento (Mbembe, 2002). No caso dos arquivos visuais brasileiros do período colonial, trata-se de construtos financiados por metrópoles e grupos estrangeiros, eventualmente com auxílio da coroa brasileira, como é o caso de Agassiz. Por conseguinte, sedimentam relações coloniais de poder-saber (Mignolo, 2003). Assim, a fotografia exerce um papel estratégico na configuração de arquivos responsáveis por hierarquizar os corpos a partir de relações de visibilidade (Sekula, 1983).

No plano da antropologia, Etienne Samain e Fabiana Bruno (2016) questionam o destino dos arquivos visuais antropológicos. Mais especificamente, os autores irão apontar para questões em torno do “para quem, como e porquê?” desses arquivos. Já ali é possível reconhecer a importância da montagem (e remontagem) das pranchas de imagens como jogo dialético de construção/constituição do arquivo. O método de construção de pranchas de imagens, emprestado do historiador da arte alemão Aby Warburg, permite ao antropólogo acercar-se de elementos da experiência de campo de forma atualizável.

Como irá lembrar Joel Birman (2008), em comentário sobre o arquivo em Derrida, as rasuras, lacunas e o esquecimento, são partes inerentes à formação de qualquer arquivo. Não por acaso, a restauração de objetos históricos, e de documentos, é uma prática quase tão tradicional quanto a acumulação desses documentos. O autor também reconhece o caráter dinâmico dos arquivos, destacando que registros tanto do presente quanto do futuro influenciam a formação desses acervos.

Extrapolando a proposta de Birman, é possível reconhecer que esse processo de rasuras e apagamentos ocorre tanto no plano material, com as páginas faltantes, rasgadas, manchadas, quanto no plano simbólico, com os temas, pessoas e eventos apagados, sub-representados e descaracterizados. Novamente, esses apagamentos, rasuras, restauros, incorporações, ocorrem no tempo presente e se orientam por uma perspectiva de futuro. A reaproximação dos arquivos fotográficos coloniais, aliás, passou a ser um tema caro à antropologia, como observam Marcus Banks e Richard Vokes (2010).

Não por acaso, na abertura de sua célebre fala no círculo de estudos de arquitetônicos, Foucault (1967) destaca que “essa nossa época” é marcada pela preocupação com o espaço e pela simultaneidade. O autor irá destacar justamente a “justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso” (Foucault, 1967, p. 411) como traços marcantes de sua época, que em boa medida se estende até hoje. É, pois, nesse contexto que a noção de heterotopia surge como uma figura que remete às múltiplas temporalidades possíveis em um mesmo espaço que

existe tanto geograficamente quanto virtualmente. Isto é, a heterotopia é ao mesmo tempo um espaço físico e um espaço virtual que articula diferentes temporalidades.

Como exemplo de heterotopias típicas do século XIX, o filósofo irá citar os museus e as bibliotecas, precisamente pela sua capacidade de “acumular” tempos fora do tempo. Na fala, Foucault reconhecerá ainda os museus e bibliotecas como arquivos que tentam cristalizar o tempo e o conhecimento em um espaço (lugar) fixo. É, pois, neste sentido, que esses espaços são heterotopias típicas daquele século.

Se a acumulação e tentativa de estabilização de estratos do tempo e um espaço disciplinado é uma característica do século XIX, poderíamos arriscar a noção de que o reconhecimento da multiplicidade de estratos de tempo e espaço na experiência presente marca o contemporâneo. Com isso em mente, ao longo das próximas seções iremos explorar o exercício de deslocamentos de arquivos etnográficos e visuais por parte de artistas brasileiras que revisitam o passado colonial.

MONTAGEM E JUSTAPOSIÇÃO A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA DECOLONIAL

Na transição do século XIX para o século XX, vemos nas imagens, tanto aquelas realizadas pelo campo pictórico, quanto pelo campo técnico fotográfico, um desejo em construir outras cenas que aludissem a um imaginário nacional. É nesse momento que a fotografia começa a ensaiar suas primeiras imagens artísticas, como as produzidas por Jorge de Lima e Athos Bulcão, e que traziam como gesto poético a experimentação com as fotomontagens. Exercícios que estavam de acordo com os esforços estéticos associados às rupturas provocadas pelas vanguardas históricas. Esses trabalhos vão buscar se afastar totalmente de um imaginário representativo do século XIX, e para isso vão fazer uso da fotografia como vetor para alçar tais experimentações.

Interessante pensar que esse processo artístico, que esteve atrelado às vanguardas históricas, não vingou entre os muitos artistas brasileiros. Aqueles que seguiram com a linguagem fotográfica optaram por outros caminhos relacionados a processos documentais e artísticos sem uma vinculação com a gestualidade da colagem. Observamos, contudo, que esse processo é retomado com vigor pelos artistas contemporâneos, a partir dos anos de 1990, especialmente por Eustáquio Neves, Rosana Paulino e, mais recentemente, por Gê Viana, Ventura Profana, entre outros. São processos artísticos que se vinculam, de alguma maneira, a essa imagem surrealista, pensando nesse inconsciente traumático colonial que elas/eles colocam em performance através das colagens, usando, para isso, imagens inscritas sob outros regimes de visibilidade e legibilidade, antropológicos e científicos, e que assumiram na história um valor de verdade. Ou se preferirmos, uma ficção de verdade sobre fatos históricos.

Ao mover essas imagens de lugar para montar, ou colar, esses artistas revisitam cenas do passado de um Brasil colonial e ao colocá-las novamente em performance, abrem, a partir das aproximações entre imagens, a possibilidade de (re)encenação dos fatos, dos personagens, das espacialidades, nos permitindo elaborar, juntamente com essas artistas, outros modos de ver os mesmos acontecimentos históricos e corporalidades subjugadas. Nessa chave, a montagem é, para nós, mais do que uma composição de imagens sobrepostas, é um procedimento, um gesto metodológico no qual a artista deixa ver passado, presente e futuro.

A montagem, enquanto prática e modo de olhar, restitui a possibilidade de encarar essas fotografias, lócus de violências do passado, evidenciando as negações existentes na agência do Outro (Edwards, 2016). Mesmo nas análises que reconheciam o controle e poder colonial presente nas imagens, o Outro era ainda visto enquanto uma vítima sem voz, objeto impotente. As montagens arquivais acabam por provocar os escritos pós-coloniais e pós-estruturalistas, e contribuem com a abordagem de uma antropologia mais crítica que complexifica os modelos dominantes dessas relações de poder entre fotógrafo e retratado e as problemáticas da transparência e da verdade. Portanto, são gestos que devolvem a estas fotografias seu lugar de intersecção, que permitem dar voz ao outro e perceber contestações, intenções entre outras inscrições históricas, ainda que minimamente presentes (Pinney, 1997; Poole, 1997). As artistas restauram a humanidade desses sujeitos e reconhecem na visualidade colonial desses arquivos as imagens dos seus antepassados, por vezes as únicas imagens que se tem da história dos seus.

No caso das obras selecionadas aqui, sua força reside em um processo de justaposição, que acumula diversas camadas através das quais se podem gestar diferentes mundos. É possível pensarmos em uma epistemologia da montagem a partir do conceito de justaposição, em diferentes autores.

Nelson Goodman, em seu *Modos de fazer mundos* (1995), comprehende a justaposição como uma das estratégias mais eficazes de criar e compreender mundos através do ato de colocar elementos lado a lado, encorajando o contraste, a interação e a comparação dialética. Nesse sentido, mundos são feitos não apenas pela descoberta, mas pela invenção (Goodman, 1995). Em uma abordagem decolonial, essa perspectiva de invenção, para além dos discursos que envolvem a narrativa do descobrimento, tem potencial de revelar novas aberturas e camadas. A justaposição de elementos que poderiam ser considerados desconexos permite abrir espaço para novas articulações e questionamentos de discursos consolidados.

A questão da montagem também aparece como elemento central na obra de Didi-Huberman, para quem “a montagem seria para as formas o que a política é aos atos” (Didi-Huberman, 2016, p. 2). A combinação de imagens promove uma “exposição de anacronismo”, uma “explosão de cronologia” que guarda o potencial de construir mundos juntando

fragmentos diferentes de tempo em um mesmo espaço, e criando, portanto, um abalo e um movimento (Didi-Huberman, 2016, p. 6).

Inspirando-se na noção de heterotopia, nas aproximações e rupturas da história presente nas pranchas do *Atlas Mnemosyne* de Warburg e na dialética benjaminiana que une montagem e anacronia, as imagens sobreviventes de Didi-Huberman (*Nachleben*) têm a potência de romper os grilhões do poder do arquivo e trazer a memória de volta à vida. A partir do movimento de montagem warburguiano, que também configura um gesto de resistência, Didi-Huberman (2011) nos relembra da “experiência poético-visual da intermitência”, dos aparecimentos, desaparecimentos e reaparecimentos dessas imagens, como no gesto dos vaga-lumes.

Um bom exemplo é o registro da figura de um navio negreiro que aparece em trabalhos de artistas/es diversas como Rosana Paulino (2017), Eustáquio Neves (2020) e Grada Kilomba (2021). Trata-se de uma gravura de James Phillips (1745-1799), impressa em publicações do abolicionista Thomas Clarkson de 1789 que descreve o interior de um dos principais navios negreiros da época, o *Brookes* de Liverpool. Ao deslocar essa imagem desses escritos de 1789 e reativá-la sob um outro roteiro (Taylor, 2013), os artistas/es convocam presenças fantasmagóricas do passado e, nesse movimento espaço-temporal, estabelecem uma crítica que nos aponta para as permanências e desvios de certas condutas sociais, visto que muitas coisas desse passado permanecem latentes.

Criar movimentos de montagens e justaposições de imagens, no pensamento warburguiano, se torna um método de pensar sobre as semelhanças e retomadas históricas que ocorrem na memória cultural, latentes no tempo das imagens que são acionadas em suas relações. São formas de complexificar um olhar sobre as imagens para compreender os percursos não-lineares dos movimentos da história das culturas.

Imerso no pensamento de Aby Warburg, Etienne Samain (2012) comprehende a imagem enquanto um processo vivo, que participa de um sistema de pensamento, uma “forma que pensa” e que nos oferece “ora um pedaço de *real* para roer, ora uma faísca de *imaginário* para sonhar” (Samain, 2012, p. 22). E é nessa combinação dinâmica das imagens, nas pranchas de montagens warburguiana, ou nas imagens cruzadas de Samain, que esses pensamentos, sistemas, realidades e imaginários podem tornar visíveis as sobrevivências, as permanências das estruturas, bem como os silêncios e desaparecimentos. A montagem, movida pela imaginação, por fim, se torna “uma das respostas fundamentais a este problema de *construção da historicidade*” (Didi-Huberman, 2015, p. 301).

Nas obras que serão analisadas o que há de mais perturbador é o efeito de estranhamento nos modos como essa justaposição de temporalidades se configura espacialmente, que também é anunciada pelas diferenças de materiais, texturas e cores. É a partir da coexistência em um mesmo espaço que as imagens de Paulino abrem túneis do tempo e propõem

conversas, evidenciam tensões, denunciam incongruências e confessam suas fraturas desconcertantes.

Indagamos a partir de Didi-Huberman: quem é o sujeito retratado por Agassiz naquela fotografia? O que aquele retrato inscrevia como inconsciente colonial e o quanto esse corpo, esse inconsciente, revive, ressurge, sobrevive, a partir da montagem feita por Rosana Paulino? Quais outros aspectos do vivido, a artista parece querer nos fazer lembrar com esse gesto no presente?

Essa abertura permite refletir sobre a materialidade da própria fotografia, por vezes negligenciada nos estudos antropológicos pelo interesse hegemônico no conteúdo da imagem. Tal visada expõe aquilo que Edwards (2016) convoca ao pensar a fotografia enquanto meio e como objeto (a foto) nas relações transculturais pela antropologia visual. Uma possibilidade de olhar os arquivos refletindo, por exemplo, na circulação das fotos, nas negociações existentes entre os corpos e os significados e nas práticas não somente explicadas pelo conteúdo visual, mas pelas redes existentes em sua produção e interação. Ao justapor diversos materiais, a montagem aciona diferentes temporalidades e categorias de imagem, as relações culturais imbricadas nas produções, nos circuitos e nas relações entre sujeitos e imagens, permitindo que seus significados extrapolam os limites do conteúdo visual e articulem de modo mais sistêmico a questão dos arquivos fotográficos e as instituições coloniais que a originaram.

O GESTO DA SUTURA EM ROSANA PAULINO

Nos últimos anos tem se consolidado uma cena efervescente da fotomontagem no Brasil, com um viés expressivo de raça e gênero. Selecionei duas obras de uma das artistas mais proeminentes dessa cena: Rosana Paulino. Para análise, elegemos o livro de artista *¿História Natural?* (2016) e a montagem (assemblagem) *A Permanência das Estruturas* (2017). As obras derivam da série intitulada *Atlântico vermelho*, referência ao clássico *Atlântico Negro* do sociólogo Paul Gilroy (2001). A paráfrase, contudo, enfatiza a violência presente nos fluxos transatlânticos. A série inclui um conjunto de outros trabalhos que tem no gesto da sutura o meio de construção de uma poética que se dá pela montagem e pela justaposição de fragmentos de narrativas históricas, retiradas de documentos oficiais, catalogados nos discursos hegemônicos das instituições. São narrativas que fazem alusão a um racismo científico, o colonialismo e sua terrível faceta e o tráfico de escravos.

Para iniciar a análise, é importante considerar que as obras são construídas não mais a partir do olhar do outro, mas de si próprio. A artista, enquanto mulher e negra, toma para si a agência e análise desses arquivos, como forma de tecer outros arranjos para estas fotografias, que começam enquanto documentos coloniais, mas que tornam-se histórias de famílias, de seus ancestrais. A poética de Paulino não é apenas uma

possibilidade revisionista, mas uma maneira delas próprias articularem suas experiências com o passado, um certo “repatriamento visual” (Brown; Peers, 2006). É nesse sentido, então, que as imagens se apresentam como uma espécie de exercício autoetnográfico. Não por acaso, em sua tese de doutorado, Rosana reconhece o objetivo de discutir a posição da mulher negra na sociedade brasileira (Paulino, 2011).

Em sua tese de doutoramento na área de poéticas visuais, Paulino (2011, p. 4) sublinha seu interesse em “compreender como a mulher negra é vista na sociedade brasileira atual e o modo pelo qual as sombras lançadas pela escravidão sobre esta população se refletem nas negrodescendentes ainda hoje, criando e perpetuando locais simbólicos e sociais para este grupo”. Tendo em vista a natureza híbrida da tese, que mescla obras visuais com uma reflexão sobre o processo, motivações e referências teóricas da artista, o excerto nos parece ilustrativo. Isto é, nele, Paulino declara não apenas seu objetivo enquanto pesquisadora, mas uma vocação como artista que se vê reiterada em diversas de suas obras¹, palestras² e entrevistas³.

Ainda na tese (Paulino, 2011), é possível observar termos como “mulher”, “escravidão”, e a sintomática “marcas”, como parte das palavras-chave. Em conjunto com o restante do trabalho, e da obra artística de Paulino, essas noções oferecem pistas sobre uma espécie de esforço autoetnográfico a partir das artes. Isto é, em Paulino, o grupo social e a herança do trauma compartilhado são elementos indissociáveis de um pensamento sobre o país a partir de um ponto de vista localizado (Haraway, 1995). A despeito disso, vale ressaltar que a relação de Paulino com os arquivos extrapola o resgate de suas origens, história e seu lugar no mundo.

Ao explorar o acervo colonial, Paulino se soma às vozes contemporâneas que debatem as hierarquias entre sujeitos, e objetos, na arte, na antropologia e na fotografia. Não por acaso, nas obras ora analisadas, é possível verificar a retomada de temas como a natureza e os povos originários e de origem africana na obra da artista.

Em Paulino, tanto as pessoas quanto a natureza são revisitadas com um olhar irônico, que revela apagamentos, violências e a objetificação, mas também insurgências e insubordinação. Se, em algumas obras da série os rostos e corpos colonizados estão ausentes na forma de recortes e apagamentos, em outros é possível notar o olhar penetrante e insubmissos das pessoas representadas. Essa insubordinação parece se manifestar também nas representações da natureza feitas por Paulino. Em *A flora* (Figura 1), página do livro *¿História natural?* o colorido de flores e plantas dispostas em uma cesta extrapola o quadro formado por azulejos portugueses numa apresentação de uma natureza não domesticada pelo olhar da botânica do século XIX.

Figura 1 - A flora



Fonte: Paulino (2016). Livro de artista, técnica mista sobre imagens transferidas em papel e tecido, linoleogravura, ponta seca e costura. 31,5 x 42,5 x 33,5cm.

A poética de Rosana Paulino, e seu modo de se acercar da história afro-brasileira, acompanha toda a série *Atlântico vermelho*. No trabalho, a artista manipula objetos que reproduzem os métodos e formatos científicos que sustentaram e ainda mantém a estrutura do racismo em seu plano social e epistêmico. No caso de *¿História natural?* (2016), uma espécie de livro de artista que interroga o “naturalismo” sobre uma história enviesada, a artista utiliza-se de colagens compondo cada página com: imagens de arquivos, desenhos de ilustrações botânicas, as imagens de azulejos e as grafias reproduzindo fontes tipográficas de encyclopédias. Algumas das páginas apresentam justaposições com impressões em tecidos, montadas através de uma costura aparente em linha preta, que ela enfatiza ser uma “sutura”, já antecipando um estilo poético que posteriormente aparece em *A permanência das estruturas* e em outras obras da série.

O livro segue os modelos e métodos dos diários de viagem e dos registros de observações etnográficas ao apresentar categorizações utilizadas para descrever as terras exploradas, a fauna, a flora e as gentes. No caso desse último, já dando pistas da objetificação e do tratamento desumanizante imposto aos povos originários e aos corpos negros. Através dos gestos de colagens, estas categorias vão sendo justapostas e sobrepostas de forma que cada página contenha as evidências científicas e as consequentes opressões, a violência resultante, presenças e apagamentos, o preto e branco marcados pelo vermelho sangue.

É importante destacar o quanto a visualidade se apresenta como um dos dispositivos do sistema disciplinar do racismo científico, dando forma a verdade como uma premissa da objetividade científica e do

ocularcentrismo (Edwards, 2016) caros à etnografia oitocentista. Nesse contexto, um conjunto de modos de exibição e de circulação do século XIX, como os gabinetes de curiosidades, diários de viagens e exposições universais, operava como dispositivos visuais de legitimação de conteúdos textuais, de imagens que os preenchem e que hoje se fazem presentes em instituições como arquivos e museus. A forma, portanto, legitima seu conteúdo e evidencia o sistema de pensamento que compõe a imagem. Não à toa, para disputar a estrutura do racismo científico, Paulino reitera em suas obras os formatos visuais tradicionalmente ligados ao imaginário colonial e intervém neles e com eles. Sua performance desestabiliza esse roteiro original e coloca em questão a credibilidade depositada no procedimento científico.

Assim, a pergunta “a ciência é a luz da verdade”? ecoa na página (Figura 2), sobreposta em um lado a imagem de crânio acompanhando um esquema anatômico e do outro a fotografia de uma mulher negra com uma ilustração botânica de flores colada por cima. O ponto de interrogação é a abertura à reflexão a respeito dos essencialismos científicos, sobre o que é “natural” ou “verdade”. Afinal, tais imagens reproduzem procedimentos etnográficos que legitimam o racismo científico, revelam a abordagem objetificada que situa flores e “gentes” e mesmo o corpo da mulher negra, como exóticos. Todavia, a abertura da interrogação sugere também a possibilidade de a artista reconstruir, em seu gesto poético, um outro espaço de visibilidade para as mulheres, indicando uma forma de lidar com as dores da violência colonial em sua forma racista e misógina, e restituindo com delicadeza a humanidade dessas mulheres. Essa, aliás, é também uma forma de reestabelecer sua própria história e de seus antepassados.

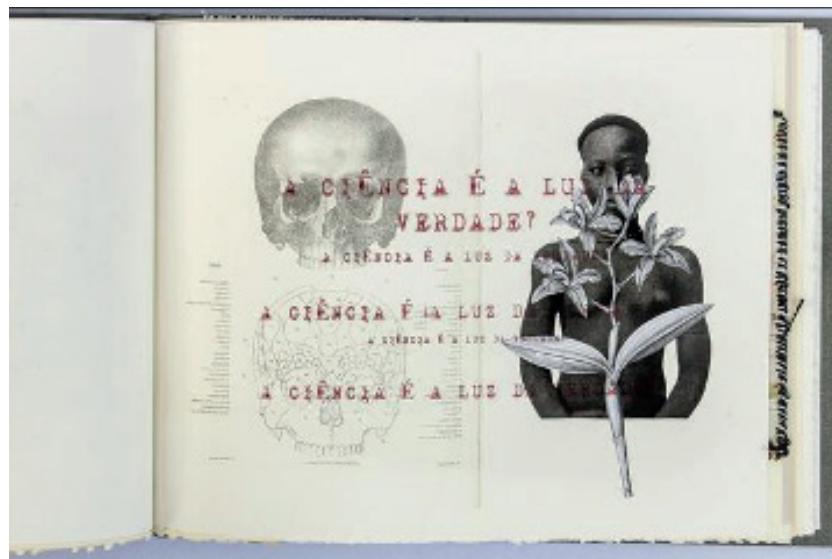
Como veremos a seguir, a obra de Rosana Paulino é marcada por um processo de seleção, classificação e estetização. Ou seja, é possível reconhecer uma operação que subverte as relações de visibilidade em favor de grupos minoritários, em particular de corpos negros e indígenas. É nesse sentido que compreendemos a contravisualidade não apenas como um modo de oposição ao olhar do colonizador, ou imperial nos termos de Kaplan (1997), mas como o estabelecimento de tecnologias que subvertam as relações coloniais de poder.

Vale observar ainda que: se a noção de contravisualidade (Mirzoeff, 2011) foca a atenção na dimensão da visualidade a partir das condições de visibilidade dos corpos, hooks (1992) irá destacar a dimensão intersubjetiva, da recepção, ao cunhar a noção de olhar opositor. Para a autora, as populações negras, historicamente estereotipadas pela indústria cultural, desenvolveram um olhar crítico e resistente às representações hegemônicas. Na relação com seriados de televisão e outras obras de cunho racista, esse grupo teria estabelecido uma relação de deboche e ressignificação em seu modo de olhar (olhar opositor).

É nesses termos que entendemos que Rosana Paulino, ao revisitar documentos coloniais como fotografias e gravuras, subverte o olhar colonial através da montagem e sutura desses materiais. Sua técnica revela a violência do processo colonial, ao mesmo tempo que materializa o "olhar opositor" descrito por hooks. A composição de Paulino, com recortes e justaposições costurados com linhas grossas e visíveis, exemplifica uma reorganização crítica do imaginário visual. Há, nesse processo, elementos de separação (recorte), seleção e justaposição. Em conjunto, essas práticas promovem uma outra ordem, que (re)estetiza os corpos e coloca em xeque os paradigmas que serviram como condição de possibilidade para o surgimento das fotografias e gravuras que compõem as obras citadas.

Tais noções se fazem especialmente evidentes em obras como *A permanência das estruturas*, em que tanto a ordem material das estruturas (documentos, arquivos, instituições) quanto sua dimensão sensível (modos de olhar) são rearticulados em uma montagem crítica. Já em *A ciência é a luz da verdade?* Paulino materializa sua oposição às representações do corpo feminino negro, e às epistemes coloniais (i.e. ciência), ao selecionar a imagem de uma mulher desnuda que fita o espectador de forma desafiadora. Esse gesto, na composição que articula o corpo com ilustrações que apontam para um uso racista da craniometria, aponta para a materialização de um olhar. Ou seja, não se trata estritamente de espectatorialidade, mas de uma subversão do regime de olhar (contravisualidade). De forma igualmente importante, a obra registra o comentário de uma mulher negra brasileira sobre a prática antropológica do século XIX.

Figura 2 - *A ciência é a luz da verdade?*



Fonte: Paulino (2016). Livro de artista, técnica mista sobre imagens transferidas em papel e tecido, linoleogravura, ponta seca e costura. 31,5 x 42,5 x 33,5cm

Figura 3 - A permanência das estruturas



Fonte: Paulino (2017). Impressão digital em tecido, colagem e bordado 93 x 110 cm, Galeria Mendes Wood DM

Além dos corpos humanos e representações da fauna, o tráfico de escravos no Atlântico também aparece na obra de Paulino na figura do navio negreiro. Elemento esse adotado por outros artistas da diáspora africana, como já referenciado no texto, e que em Paulino aparece repetidamente na série. A artista conduz o público a pensar e sentir juntamente o trauma colonial. Esse processo se dá perfazendo um percurso histórico, embaralhando os tempos, provocando o atordoamento, que pode vir no formato de uma indagação. Quais os elementos do passado colonial que ainda estruturam o presente? De que modo o trauma se faz e refaz como performance?

Então, o que Paulino faz ao resgatar (retomar ou retornar para) essas imagens é sobretudo interpelá-las. Colocá-las em disputa e, de certa maneira, desterritorializá-las através do movimento da montagem. Estão ali postos em tensão dois modos de ver a imagem, a saber: aquela que faz menção ao racismo científico e uma outra, sua releitura, a partir do gesto da sutura e que ganha sentido com a ideia de uma reescrita a contrapelo. A reescrita que Paulino faz menção é a do roteiro do descobrimento, para posicioná-lo no seu devido lugar, um espaço-tempo das invasões e sobretudo da violência. Ao agir dessa maneira, ela contesta a ideia de uma convivência pacífica entre América, África e Europa ao colocá-la sob tensão, fazendo-nos pensar sobre essa fundação do território brasileiro e suas marcas de um Atlântico vermelho.

Importante lembrar que tecer foi uma prática culturalmente associada às mulheres, especialmente na moderna sociedade brasileira. O verbo carrega consigo o recorte de gênero, recebendo o rótulo de uma atividade feminina, porque delicada, um atributo que o sistema patriarcal despejou sobre os ombros das mulheres desde cedo. Em seus trabalhos, Rosana Paulino não costura os arquivos históricos às suas obras, ela os sutura. A sutura⁴ é o gesto performático que deixa à mostra a fissura colonial. Um fazer associado aos médicos cirurgiões, uma operação que mantém unida a pele, os músculos, os vasos sanguíneos e outros tecidos do corpo humano após terem sido rompidos.

Nesta chave, pensamos que o artista sublinha a reinserção do corpo negro ao tecido social do qual ele foi ejetado, dilacerado, ao ser tratado como objeto. Suturar é também contestar os meios como a ciência ergueu seus pressupostos raciais. Nas palavras de Grada Kilomba, a “[...] a passagem de objeto a sujeito é o que marca a escrita como um ato político” (Kilomba, 2019, p. 28).

No gesto de imaginação analítica de Paulino, a artista sutura lado a lado fotografias antropométricas de Auguste Stahl (1828-1877), encomendadas por Louis Agassiz, compõem um mosaico que tem em seu centro a famosa ilustração dos porões do navio negreiro inglês *Brookes* (1789), dois desenhos de crânios masculinos, um frontal e um de perfil, acompanhadas do lembrete, cor vermelho sangue, *A permanência das estruturas* repetidamente com a mesma fonte, mas tamanhos variados.

Entre as imagens que compõem a obra, é possível notar também uma alusão aos famosos azulejos da cultura portuguesa - alusão à colonização representando uma caçada animal. A centralidade do navio, emblema máximo do capitalismo transatlântico que funda a modernidade (Mignolo, 2017; Quijano, 2005) a partir do sequestro de pessoas escravizadas na África e bens naturais extraídos das Américas, aponta para a complexidade das relações coloniais. As imagens compõem uma montagem que revela a sobrevivência de um certo cientificismo que opera permanentemente na estruturação do racismo. Nesse sentido, Paulino propõe não apenas uma maneira de olhar, mas um modo de reconstituir (e remontar) o arquivo.

Pensando especificamente no plano da fotografia, é possível reconhecer intervenções em dois pontos. A primeira se dá no recorte do nu frontal de Agassiz, como em um gesto de abertura para interpretações possíveis; a ausência pode reiterar e reforçar a desumanização da estrutura ao retirar daquele corpo a principal marca da identidade, sua face. Alternativamente, é possível interpretar o corte como uma forma de demarcar uma censura à nudez frontal do corpo negro. O segundo ponto é um trecho da foto de Stahl, o homem de perfil, que reaparece duplicado e mutilado: o tronco na parte superior esquerda, pernas na parte inferior direita da composição, como em uma moldura.

Em *A permanência das estruturas*, Rosana Paulino (2017), na Figura 3 apresenta uma costura de temporalidades e imagens sobre a experiência

colonial brasileira enredadas por grossos fios negros. Em cada ponto de costura, Paulino parece apontar para a precariedade dos vínculos estabelecidos pela violência, a medida em que denuncia e reconhece na montagem do quadro a permanência da estrutura colonial. De forma especialmente emblemática, a artista realiza um duplo gesto: a) se apropria de registros visuais que reificam a violência colonial em favor de um olhar que desafie a mirada hegemônica, aproximando do que bell hooks (1992) descreve como “olhar opositor”; e b) ao fazê-lo, propõe uma outra sensibilidade no tratamento de chagas históricas e formativas não apenas da cultura brasileira em geral, mas um modo de olhar para o país.

Além disso, desde o próprio título, a obra carrega uma sugestão imperativa de estrutura e simetria, que se repete, em vários níveis, como no próprio modo de compor o quadro: a imagem é composta por uma grade, um quadrado de três colunas e três linhas de imagens, três por três, dispostas de maneira simétrica. A repetição também se configura como um elemento que reforça a ideia de permanência. A repetição do título (que se repete na página, como um *leitmotiv*) e a repetição da própria página reforça o sentido de permanência e de Trauma. Há também a repetição da foto de Agassiz enquanto moldura desenho do crânio sobre as pernas da foto de Agassiz cria uma sugestão de continuidade do corpo.

Ao recuperar as imagens produzidas sob direção de Agassiz, Paulino revela a artificialidade das poses que carregam consigo as marcas da moralidade e pretensa neutralidade do projeto científico-moral do cientista suíço-americano. Como destaca Elizabeth Edwards, a “pose” está diretamente vinculada a noções caras à empresa antropológica como as ideias de “observação, evidência, verdade e integridade cultural” (Edwards, 2016, p. 154). A autora, aliás, irá mencionar o trabalho de Agassiz ao comentar materiais fotográficos que dão a ver assimetrias de poder e revelam os “pressupostos disciplinares” de uma época (Edwards, 2016, p. 167). A fotografia como registro de relações disciplinares é central na obra de Paulino, na qual corpos e objetos aparecem compondo o projeto colonial.

O trabalho artístico visual de Paulino ganha outros públicos por meio da divulgação e disponibilização de suas obras nas redes sociais como o site (<https://www.rosanapaulino.com.br/>) e o Instagram pessoal da artista (@rosanapaulino.oficial), além de sites como o *Instituto Moreira Salles*, em que é possível visualizar grande parte de seu acervo. Este movimento viabiliza o acesso às obras para um público além do espaço museológico, principalmente uma parcela que poderá ter acesso a imagens cristalizadas pela história agora sob um novo olhar e em outros espaços de circulação, que questionam e abrem margem para reflexões atuais, tensionando campos entre história e antropologia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS DO ARTIGO

Conforme argumentamos na abertura do texto, o início da década de 1990 é marcado por uma ampla gama de mudanças políticas e culturais cujos desdobramentos têm ressoado ainda hoje, tanto na academia quanto na arte. Se na academia temas como decolonialidade e cultura visual (para além da história da arte e da antropologia visual) se apresentaram como tópicos emergentes, no campo da arte é possível observar uma clara mobilização de atores historicamente marginalizados em torno de novos modos de olhar e representar as próprias histórias.

Pensando nisso, este texto aborda a poética proposta por Rosana Paulino a partir de um recorte analítico composto por três montagens: *A flora*, *A permanência das estruturas* e *A ciência é a luz da verdade?*. A partir da investigação sobre a artista, percebemos o esforço em apontar para um ajuste de contas com o passado colonial que privilegia o ponto de vista da mulher negra na sociedade brasileira. Esse movimento se mostra especialmente evidente no que diz respeito às relações de visibilidade, saber/poder e o papel do arquivo enquanto instituição. Para além dos casos analisados, é possível reconhecer uma gama de trabalhos artísticos do presente que disputam o grande arquivo antropológico, contestando os regimes de visualidade e como ele se vinculou à História da Arte, outra importante episteme da modernidade. Essa visada decolonial vem sendo empreendida sobretudo a partir da visibilidade alcançada por outras vozes, especialmente afro-indígenas, no circuito artístico.

Nesse contexto, a metáfora proposta pela pesquisadora Diana Taylor (2009) a respeito do trauma como performance de longa duração nos apresenta uma chave de interpretação para pensar as imagens apresentadas por Rosana Paulino. São imagens que reacendem o passado colonial, a partir do exercício poético e epistemológico da montagem, e ao (re)ativarem essa cena, não o fazem como um restauro, mas como rasura, num gesto que abre, através da imagem, a possibilidade do atordoamento, ao colocar os nossos saberes em xeque e como essas imagens forjaram o nosso imaginário. Para além disso, reconhecemos nas obras de Paulino um exercício de resgate/ retomada, uma proposta de reflexão coletiva, e uma escrita a partir do estrato fundante da sociedade brasileira: os povos indígenas e afro-diaspóricos. Desta vez, contudo, o olhar parte do próprio grupo subalternizado.

É importante destacar o quanto a poética da artista cria intervenções nas visualidades hegemônicas do imaginário social e do imaginário sobre as culturas cultivadas em práticas antropológicas coloniais, expondo também os modos como a ciência e o saber/poder instituíram a violência enquanto normativa. Essas obras fazem circular as críticas e reformulações que têm ocorrido na forma como a antropologia tem abordado o outro e sua cultura. As obras ecoam ainda reflexões do próprio campo no

modo de lidar com as imagens e os arquivos, especialmente no âmbito da antropologia visual.

Esse processo artístico em torno de gestos etnográficos e documentaristas vem se espalhando também nas exposições contemporâneas, a exemplo das emblemáticas *Histórias mestiças* e *Histórias afro-atlânticas* realizadas em 2014 e 2018 respectivamente, em que uma constelação de artistas e documentos foram colocados em confronto num processo de montagem vigoroso nessa perspectiva decolonial. Trata-se de movimento de artistas, curadores e instituições que tensionam esses arquivos através de uma estratégia de colocá-los novamente em circulação e em novas condições de visibilidade. Mas sobretudo, atualizando-os, ao fazê-los circular para, assim, operar outros arquivos na memória coletiva. São registros capazes de reimaginar rotas, provocar outras narrativas, desestabilizar esse passado sem deixá-lo, contudo, ser esquecido, pois são processos que entrecruzam tempos, imagens e um vivido que marca os corpos negros/as/es e indígenas.

REFERÊNCIAS

- AGASSIZ, Louis; AGASSIZ, Elizabeth Cabot Cary. **Viagem ao Brasil 1865-1866**. São Paulo: Nacional, 1938.
- AZOULAY, Ariella Aïsha. **História potencial**: desaprender o imperialismo. São Paulo: Ubu, 2024.
- BANKS, Marcus; VOKES, Richard. Introduction: Anthropology, Photography and the Archive. **History and anthropology**, [s. l.], v. 21 n. 4, p. 337-349, 2010. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/02757206.2010.522375>. Acesso em: 29 nov. 2024.
- BERGER, Maurice. **Os museus de arte são racistas?** São Paulo: Masp Afterall, 2020.
- BIRMAN, Joel. Arquivo e Mal de Arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. **Natureza Humana-Revista Internacional de Filosofia e Psicanálise**, [s. l.], v. 10, n. 1, p. 105-128, 2008.
- BROWN, Alison; PEERS, Laura. **Pictures bring us messages**. Toronto: University of Toronto, 2006.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem arde. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas**: ensaios sobre a aparição. Lisboa: Kkym, 2015. p. 292-319.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, remontagem (do tempo). **Caderno de leituras**, [s. l.], v. 1, p. 1-7, 2016. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-47-remontar-remontagem-do-tempo/>. Acesso em: 29 nov. 2024.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo

Horizonte: UFMG, 2011.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

EDWARDS, Elizabeth (ed.). **Anthropology and photography, 1860-1920**. Londres: Royal Anthropological Institute, 1992.

EDWARDS, Elizabeth. Rastreando a fotografia. In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko G.; NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). **A experiência da imagem na etnografia**. São Paulo: Terceiro Nome, 2019. p. 153-190.

NEVES, Eustáquio. **Série Outros Navios Negreiros**. 2000. 1 fotografia. Disponível em: <https://online.museuafrobrasil.org.br/acervo/outrsnavios-negreiros-serie/>. Acesso em: 12 mar. 2025.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. **Ditos e escritos**, [s. l.], v. 3, p. 411-422, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: 34, 2001.

GOODMAN, Nelson. **Modos de fazer mundos**. Lisboa: ASA, 1995.

HAAG, Carlos. As fotos secretas do professor Agassiz. **Revista Pesquisa Fapesp**, [s. l.], n. 175, set, 2010. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/as-fotos-secretas-do-professor-agassiz/>. Acesso em: 29 nov. 2024.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos pagu**, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 29 nov. 2024.

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

HEATH, Stephen. Dossier suture: notes on suture. **Screen**, [s. l.], v. 18, n. 4, p. 48-76, 1977. Disponível em: <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/18/4/48/1616002>. Acesso em: 29 nov. 2024.

hooks, bell. **Black looks: race and representation**. Boston: South end press, 1992.

KAPLAN, E. Ann. **Looking for the other: feminism, film, and the imperial gaze**. Hove: Psychology, 1997.

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

KILOMBA, Grada. **O barco. Concreta: Sobre creación y teoría**

de la imagen, [s. l.], n. 18, p. 60-73, 2021. Disponível em: <https://editorialconcreta.org/revista-concreta/concreta-18/carpeta-o-barco-the-boat-grada-kilomba/>. Acesso em: 12 mar. 2025.

MBEMBE, Achille. The power of the archive and its limits. In: HAMILTON, Carolyn; HARRIS, Verne; TAYLOR, Jane; PICKOVER, Michele; REID, Graeme; SALEH, Razia (ed.). **Refiguring the archive**. Dordrecht: Springer, 2002. p. 19-27. Disponível em: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-94-010-0570-8_2. Acesso em: 29 nov. 2024.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista brasileira de ciências sociais**, [s. l.], v. 32, n. 94, p. e329402, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 29 nov. 2024.

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

MIRZOEFF, Nicholas. **The right to look**: a counterhistory of visuality. Durham: Duke University, 2011.

MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures**. London: Palgrave Macmillan, 1989.

OUDART, Jean-Pierre. Dossier suture: cinema and suture. **Screen**, [s. l.], v. 18, n. 4, p. 35-47, 1977.

PAULINO, Rosana. **¿História natural?** Rio de Janeiro: Usina, 2016.

PAULINO, Rosana. **A permanência das estruturas**. Mende Wood DM, 2017. Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/artists/35-rosana-paulino/works/37571-rosana-paulino-a-permanencia-das-estruturas-2017/>. Acesso em: 12 mar. 2025.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**. 2011 98 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-05072011-125442/pt-br.php>. Acesso em: 29 nov. 2024.

PINNEY, Christopher. **Camera indica**: the social life of Indian Photographs. Londres: Reaktion, 1997.

POOLE, Deborah. **Vision, race and modernity**: a visual economy of the andean image World. Princeton: Princeton University, 1997.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RUBY, Jay. The last 20 years of visual anthropology – a critical review. **Visual Studies**, [s. l.], v. 20 n. 2, 2005. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14725860500244027>. Acesso em: 29 nov. 2024.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Unicamp, 2012.

SAMAIN, Etienne. Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: o jornal *La Lumière* (1851-1860). **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44, n. 2, p. 89-126, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/pKSLzSG8hkNBpVHNdhC78pG/?lang=pt>. Acesso em: 29 nov. 2024.

SEKULA, Allan. Photography between labour and capital. In: Shedd, Leslie. **Mining photographs and other pictures, 1948-1968**: a selection from the negative archives of Shedd Studio, Glace Bay, Cape Breton. Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 1983. p. 193-268.

SEKULA, Allan. The body and the archive. **October**, [s. l.], v. 39, 3-64, 1986. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778312>. Acesso em: 29 nov. 2024.

SONTAG, Susan. **On photography**. Nova Iorque: Farrar Straus & Cudahy, 1977.

STEPAN, Nancy. **Picturing tropical nature**. Cornell University Press, 2001.

TAGG, John. **The burden of representation**: essays on photographies and histories. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. O trauma como performance de longa duração. **O Perceivejo Online**, [s. l.], v. 1, n. 1, 2009.

NOTAS

¹ Além das obras citadas neste texto, é possível mencionar, a série “Mangue” (2023), e obras como “As amas” (2009) e “A parede da memória” (1994-2015). Em todos os casos, é possível reconhecer um pensamento sobre o Brasil a partir da problematização do lugar da mulher negra.

² Ver: MASP Palestras | Artistas negras brasileiras: desafios contemporâneos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1-lZq7dgfp4>.

³ Ver: MASP Palestras | Artistas negras brasileiras: desafios contemporâneos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1-lZq7dgfp4>.

⁴ O conceito de sutura é discutido amplamente no campo do cinema por Jean-Pierre Oudart e Stephen Heath (1977), a partir dos escritos lacanianos sobre sutura na psicanálise. Partindo da justaposição de diversas perspectivas, o sujeito/espectador é convidado a construir sentido. Neste artigo, mobilizamos o conceito de sutura como gesto a partir dos próprios escritos e obras de Rosana Paulino.

Diego Amaral

diegoamaral000@gmail.com

Professor visitante no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe.

Doutor em comunicação e pela Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Brasil. Doutor em Estudos do Sul Global pela Universidade de Tübingen, Baden Wündenberg, Alemanha.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1785-5131>

Ravena Sena Maia

ravenasena@gmail.com

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas na Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6060-4311>

Caroline Vieira Sant'Anna

carolvieira74@gmail.com

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFBA. Integra o Grupo de Pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades – CHAOS.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9314-8706>

Greice Schneider

greices@gmail.com

Professora Associada do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFS. Doutora pela Katholieke Universiteit Leuven. Coordena o Grupo de Pesquisa LAVINT – Laboratório de Análise de Visualidades, Narrativas e Tecnologias.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0751-2346>

Luana Campos

lucampos@academico.ufs.br

Graduanda em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Sergipe. Integra o grupo de pesquisa Laboratório de Análise de Visualidade, Narrativas e Tecnologias (LAVINT). Bolsista CNPq na área de Fotografia de Arquivo e Narrativas Audiovisuais.

ORCID: <http://orcid.org/0009-0002-7051-7008>