

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

FIGURAÇÃO E NEGRITUDE: A ARTE E O OUTRO COMO FICÇÃO¹

Marco Antonio Vieira²

Resumo:

Em *Negerplastik*, Carl Einstein demonstra a falibilidade da pretensa superioridade da arte europeia em relação à arte africana, a partir do desmonte da lógica que preside o modelo pictórico ocidental da idade clássica, ao contrastá-lo à plasticidade escultórica africana. A arte ocidental ampara-se em uma arquitetura figural calcada no modelo naturalista, cuja potência persuasiva repousa sobre a possibilidade de converter suas narrativas em ficções suficientemente críveis, cujo efeito retórico assentou o “negro” como “figura” fabricada pela história e suas estruturas fictícias e imagéticas. Nosso texto propõe a raspagem dessa paisagem figural no intuito de compreender como o negro pode reinventar-se a partir da *poiesis* artística contemporânea. Ao analisar obras de três artistas negros contemporâneos brasileiros, a saber, Rosana Paulino, Dalton Paulo e Antônio Obá, este artigo se ampara nas noções de figura e ficção, como estabelecidas em alguns marcos textuais da história da arte e da teoria da história.

Palavras-chave: Carl Einstein; Figura; Ficção; Africanidades; Teoria e história da arte.

Abstract:

In *Negerplastik*, Carl Einstein demonstrates the fallibility of the alleged superiority of European art in relation to its African counterpart. Einstein denounces the logic of the western pictorial model of the classical era by contrasting it to the African sculptural plasticity. Western Art depends on a figurative architecture rooted in naturalism and its persuasiveness resides in the possibility of converting its narratives into sufficiently credible fictions, its rhetorical effect establishing “blackness” as a “figure” fabricated by history and its fictional and imagetic structures. This text proposes scrapping this figurative landscape to understanding how “blackness” might be reinvented by contemporary artistic *poiesis*. By analyzing the works of three Brazilian black contemporary artists, namely, Rosana Paulino, Dalton Paula and Antônio Obá, this article is anchored in the notions of figure and fiction, as established by textual references in art history and theory of history.

Keywords: Carl Einstein, Figure; Fiction; Africanities; Art Theory and History.

¹ Figuration and Blackness: the art and the other as fiction

² Doutor em Teoria e história da arte (VIS/Ida/UnB). Mestre em Teoria Literária (TEL/IL/UnB). Professor Substituto da Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, na área de Teoria e História da Arte. Curador Independente desde 2008 com exposições de artistas como Rubem Valentim, Vik Muniz e Athos Bulcão, entre outros. Endereço de email: marcoantoniorvieira@yahoo.com.br.

Este texto não pode senão operar sobre a rasura. Sobre o rastro e o resíduo. Uma arqueologia do que figura no horizonte da América negra de tudo o que foi soterrado, silenciado, encoberto. Ele depende, portanto, daquilo que pode revelar a raspagem de uma imagem que se inscreve à maneira de um palimpsesto. De que vestígios, de que resquícios, de que espécie de relíquia – *relicta*: resto de objeto – deriva uma “história” negra em que fundo e figura possam – espectrais – tocar no tecido do silêncio imposto por uma história oficial em que o “negro” é “ficção”?³

“Figura” e “ficção” convertem-se, assim, em noções operatórias instrumentais para a perspectiva que aqui se adota no exercício de pensar as “aparições” do negro, não apenas em suportes figurativos da arte mas, igualmente, nesse conjunto de narrativas que constitui o campo de saber nomeado “história da arte”. Uma vez que, segundo Édouard Glissant,⁴ essa outra história só se a pode tecer a partir dos restos e resíduos, ela, assim como todo o relato histórico, participa da lógica da ficção, pois que o mundo se o inventa a partir das translações que caracterizam a história sob a forma de escritura.⁵ Sua “verdade” é objeto de constantes retificações.⁶

A partir da constatação de que essa figuração assentou uma cristalização do “negro” no ocidente, compreende-se como uma tal “aparicação”, que a figura encarna na arte ocidental, pode haver desenhado de maneira indelével os contornos do negro no ocidente a partir de imagens que tanto se materializam como artefatos imagéticos – *eikon* –, quanto como efeitos do significante no *logos*. Eis de onde começam a aproximar-se o figurativo e o ficcional.

É o que nos leva ao texto de Argan,⁷ no qual a figura acaba por converter-se naquilo que o “tipo” pode absorver como aplainamento representacional; afinal a personagem é nada senão o “suporte ocasional” de um conjunto de atributos emblemáticos.

A figura é “nada em si”, é a tentativa de fixação de uma ideia, o aprisionamento de um sentido. Daí que, no caso específico do negro, a “figura” encarne a ameaça de sua redução a uma figura sem rosto, que o destitui de uma subjetividade outra que

³ Cf. CERTEAU, Michel de. *história e psicanálise: entre ciência e ficção*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 133.

⁴ Cf. GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Elnice do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2013, p. 18.

⁵ Cf. RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Allain François. Campinas: UNICAMP, 2007, p. 133. “Escrituralidade” figura no texto *A história, a memória, o esquecimento* de Paul Ricoeur para designar a fase em que o relato histórico assume sua forma de “escrito”. Ricoeur o faz dentro de um quadro em que a contribuição de Jacques Derrida para a reflexão sobre linguagem a partir do *arquitraço*, do traço escritural que possibilita a significação, desempenha um papel fundamental de sua arquitetura argumentativa.

⁶ Cf. LIMA, Luiz Costa. *história, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 62.

⁷ Cf. ARGAN, Giulio Carlo. “O valor da figura na pintura neoclássica”. *A arte moderna na Europa de Hogarth a Picasso*. Trad. Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 233-243, p. 235

não aquela a que a pintura ocidental e suas narrativas o sentenciam. Instala-se a partir dessa configuração figurativa – que marcará a idade clássica da picturalidade no ocidente, que compreende o período da renascença ao século das luzes – uma “autonomia da representação”.⁸

A “história”, compreendida como um empreendimento escritural sustentado por engrenagens tropológicas, participa de variadas “ficções”, que nos permitem enxergar o “mundo” a partir de certos enquadramentos discursivos. Essa “moldura” discursiva é, em última instância, o que aqui nos permite compreender como figura e ficção concorrem para a delimitação “figural” do negro no ocidente, ou seja, de como esta *figura dita negra* é o objeto de uma visão “branca” e objetificada do negro no ocidente.

Como a vemos aqui, a semântica própria da arte figurativa (*bildende Kunst*) acomoda uma potência expressiva própria, cuja potência de propor mundos a partir deste figurativismo de base eurocêntrica lhe confere sua capacidade de fabulação. Uma fabulação que, de resto, cremos ser compartilhada pela escrituralidade histórica, como desenhada no texto ricoeuriano, a partir da contribuição da filosofia de Jacques Derrida¹⁰. É a partir desse enquadramento teórico que “figura” e “ficção” tornam-se chaves de leitura dessa negritude que, de outro modo, se encontra disfarçada, mascarada.

Figura é um termo adotado tanto pela retórica – *figura de linguagem* – quanto pelo discurso pictórico.¹¹ Há, portanto, uma *retoricidade* encapsulada pela noção de figura que a torna capaz da proposição de “quadros” nos quais se encerram determinadas visões do mundo se encerram. É nesse sentido que se deve compreender a aproximação aqui proposta entre as funções retóricas figurativas e ficcionais. Em nosso entender, a arte acaba por revelar de maneira explícita aquilo que o relato histórico em sua forma escritural finge ignorar.

Serve-nos exemplarmente aqui a argumentação albertiana em *De pictura*, de que a pintura que se abre a partir da lógica representacional figurativa – que marcará a idade clássica da representação pictórica ocidental – equivale a uma “janela aberta”, não tanto para o mundo mas para o que o humanismo renascentista batizará de *historia*, ou seja, as narrativas que se dão a partir desse corpo figural em sua relação com o espaço inventado pela perspectiva.

Para nós, os suportes figurativos ou figurais que integram a “história da arte”, em particular a pintura e a gravura, aprisionam o corpo negro a um só tempo em

⁸ ARASSE, Daniel. “La chair, la grâce, le sublime” In: VIGARELLO, Georges (Org.). *Histoire du corps 1: de la renaissance aux lumières*. Paris: Seuil, 2005, p. 435. Tradução nossa. “autonomie de la représentation”.

⁹ Cf. WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correa de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 2014, p. 14.

¹⁰ RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 133.

¹¹ Sobre as relações entre retórica e pintura ver BAXANDALL, Michael. *Giotto e os oradores: As observações dos humanistas italianos sobre pintura e a descoberta da composição pictórica (1350-1450)*. Tradução Fábio Larsson. São Paulo: EDUSP, 2018.

fórmulas figurais típicas da tradição figurativa ocidental e às narrativas que se encontram veiculadas pelo modelo figurativo representacional que triunfa no ocidente.

Basta que se analisem imagens como a da tela *O filho do artista tomando banho na varanda da residência de seu avô*, datada de 1830, de autoria de Armand Julien Pallière (1784-1862). Nela, a centralidade da composição é ocupada pelos corpos brancos da senhora e seu bebê, que aparenta ecoar as “figuras” da Virgem com o Cristo bebê em seu colo, circundados por três escravos negros, que claramente gravitam anclares e servis em torno da branquitude triunfante de um modelo figurativo que veicula a significação em que se aprisiona a figura negra. Uma vez que a base figurativa acadêmica prevê uma confusão entre referente e representante, pode-se avistar o perigo que o poder que se encontra atrelado à figura na imagem guarda.

A figura resultante dessa operação morfológica - formal, visual- é de tal modo capaz de confundir-se com o referente que alega representar - o negro - que o cálculo figurativo final impede que se possa aceder a uma visão que transcenda as instâncias figurais em que o negro surge no Ocidente. Daí que sua "verdade" possua a consistência morfológica de uma ficção. Tais ficções figurais e figurativas assombram a aparição da figura negra até hoje e a nublam como uma ficção branca.

Menos que o “negativo” do “branco”, ele se equipara à escuridão mais profunda na qual seu corpo se converte em força de trabalho, em objeto destinado ao escambo mais explícito que se reserva à mercadoria. Um corpo destituído de tudo o que lhe pode conceder um lugar de “sujeito” na ficção que o ocidente trama para si e para suas engrenagens de funcionamento. Esse corpo negro morre já na África da qual foi desterrado, como nos instrui o texto do camaronês Édouard Glissant:

Porque o ventre do navio negreiro é o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua. O ser se encontrava dessa maneira despojado de toda espécie de elementos de sua vida cotidiana, mas também, e sobretudo, de sua língua.¹²

Cremos igualmente na relevância da compreensão da dimensão escritural do relato historiográfico, de suas implicações para tudo o que se passa nesse real movimento de *translação* (vocábulo que nos serve exemplarmente, pois nos remete ao movimento e ao reenvio metafórico) entre o “fato”, os “dados” e sua disposição narrativa e escritural, em que há sempre esquecimentos e ocultações.

A natureza do discurso e da linguagem é, nesse sentido, sempre explicitamente dupla: sempre outra, sempre clivada, sempre *rasurada*. É ela que permite que se veja isto e aquilo, ou melhor, isto e uma outra coisa, outra cena. Ela acomoda sua própria desconstrução. Ela revela sua ambiguidade vacilante e constitutiva. A

¹² GLISSANT, Édouard. Op. cit., p. 18.

história, portanto, também pode “mentir” e, quando não mente, certamente é capaz de fabular o mundo em que nos reconhecemos.

Ao propormos essas aproximações interpretativas, resta-nos uma constatação que é igualmente uma hipótese: talvez seja o “véu” do estético aquilo que insiste como ficção – no sentido de que projeta saberes e mundos discursivos – estruturante para todo o dizer que impede que se rasgue a ilusão constitutiva que mascara, retarda e mitifica o acesso à verdade do *logos*. Não uma verdade apenas intuída, mas a verdade de seu próprio funcionamento como estrutura desejante. Essa “verdade”, esse desmascaramento nos é interdito sob pena de que se colapse o sistema de significação. Afinal, para Lacan, “toda a verdade possui uma estrutura de ficção”.¹³

Creemos que as “infiltrações” de base judicativa insistem no discurso que pretende dar conta dos objetos da arte, mesmo quando este se encontra mascarado sob os disfarces de uma cientificidade, que finge ignorar a complexidade dos investimentos ideológicos e *sintomais* que atuam sobre suas formações discursivas.

A “história da arte” como campo de saber funda-se em uma série de prescrições e proscricções. Sua constituição como tecido discursivo não pode ignorar suas motivações valorativas e judicativas. A história da arte é, em suma, uma fabulação escritural e suas fundações discursivas assentam-se sobre toda a lógica da *mesmidade* que caracteriza o pensamento eurocêntrico:

[...] o pensamento europeu sempre tendeu a abordar a identidade não em termos de pertencimento mútuo (copertencimento) a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo com o mesmo, do surgimento do ser e da sua manifestação em seu ser primeiro ou, ainda, em seu próprio espelho.¹⁴

Assim, a paisagem epistêmica que confirma, chancela e valida artistas, obras e procedimentos artísticos, poéticos e morfológicos no ocidente é uma invenção que cautelosamente trama como seus tudo o que se teceu dentro dos limites a um só tempo geográficos e artísticos e, por conseguinte, étnico-raciais discursivamente marcados *como brancos*.

Os grandes marcos da história da arte ocidental são estreitamente vinculados à razão figurativa e concentram-se na capacidade virtuosística de tornar a figura tão mais crível a ponto de que a narrativa atrelada à pintura pudesse ganhar impulso a partir dos critérios de uma “clareza” que se vincula à nitidez dos contornos, à aparência de inequivocidade.

¹³ LACAN, Jacques. *Le Séminaire, tome 7: l'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986, p. 35. Tradução nossa. “toute vérité a une structure de fiction”.

¹⁴ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2018, pp. 11-12.

Quaisquer ameaças à solidez dessa figura que se supõe quase um *eidolon* – a imagem que se confunde com o referente¹⁵ – advindas da arte asiática ou particularmente da arte africana são rebaixadas como ineptas. A figuração do negro, resulta, pois, na paisagem artística ocidental como “filtrada” pelos véus de seu ingresso na subsunção representacional de seu corpo.

Esse corpo precisa adequar-se, submeter-se às regras canônicas da arte ocidental. O “negro” nada é senão uma “ficção branca” a que a arte adere. O “negro”, ao ingressar representacional e simbolicamente no ocidente como objeto de escambo, rebaixado à condição de mercadoria, precisa forçosamente submeter-se à naturalização discursiva de sua condição “outra”.

Para justificar essa *outridade* abjeta e tudo o que ela implica para o cálculo colonialista, a “figura negra” assume sua bifurcação definidora: a um só tempo desenha-se iconográfica e discursiva. Figura pictórica e figura de linguagem a servir à razão colonialista. O “negro” inexistente, pois, exceto como o objeto figural de uma fantasia que o investe como elemento a ser usado, explorado, excluído.

No intuito de que a escravidão colonial pudesse ser aceita, erige-se toda uma razão figurativa em que a negritude se apresenta como um elemento colorizado que serve como traço de uma distinção capaz de sentenciar e condenar o corpo *racializado*, que não é outro senão o corpo negro, à sua condição proscriita e destituída de vocalização como sujeito da linguagem.

Pode-se asseverar que, à maneira de como faz Monique Wittig¹⁶ acerca da ficção linguística do sexo, que não há outro sexo senão o feminino, pois o “masculino” é marcado como “neutro” e universal, da mesma forma não há “raça” senão a “não-branca”. É dessa “universalidade” tacitamente “branca” que se define a existência de uma classe subalterna de humanos cuja razão figurativa se enraíza na *ocularização* da “cor negra” da pele do corpo e da mesma forma que se refira a alguém que não seja “branco” como “de cor”. Em poucas palavras, não há outra raça senão a negra, ou ainda, a noção de “raça” serve à manutenção de uma estrutura de privilégios que exclui o “não branco”.

Carl Einstein e a plasticidade negra

O rechaço da arte africana é denunciado por Carl Einstein em *Negerplastik*. Nesse texto pioneiro, de 1915, o autor afirma que nenhuma outra arte é encarada com tanta desconfiança ou depreciação pelo europeu quanto a arte africana. Em

¹⁵ Cf. ALLOA, Emmanuel. “Entre a transparência e a opacidade: o que a imagem dá a pensar” In: ALLOA, Emmanuel (Org.) *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 11

¹⁶ Cf. WITTIG, Monique. “The point of View: Universal or Particular?”. In: *Feminist Issues*, v. 3 n. 2, 1983, p. 64.

Negerplastik, Einstein dedica-se a uma revisão analítica das singularidades morfológicas da arte africana, contribuindo a um só tempo para uma outra recepção dessa produção artística e sublinhando o impacto que a arte africana terá sobre as vanguardas modernistas europeias do início do século XX, como o cubismo. Einstein ressaltará a clareza com a qual problemas espaciais concernentes à tridimensionalidade, por exemplo, já haviam sido postos por essa produção.

Compreende-se, pois, com facilidade que, desde o Renascimento, os limites indispensáveis e precisos entre a escultura livre e o relevo sejam cada vez mais apagados e que a emoção pictórica que nasce em torno apenas de um volume material (a massa) invada toda estruturação tridimensional da forma. Consequência lógica: foram os pintores e não os escultores que levantaram as questões decisivas sobre a tridimensionalidade.¹⁷

Einstein enxerga na arte africana um encaminhamento eminentemente *plástico* que, “equivocado” no ocidente, acabou por tornar a escultura servil aos meios “impressionistas e pictóricos”. Einstein atribui tal plasticidade à religiosidade africana que, ao executar a obra, a concebe como um objeto de adoração a distância. A obra mantém uma aura de independência referencial, o que a aparta radicalmente da concepção dominante por um longo tempo da arte ocidental.

Ainda que a escultura grega represente um dos mais determinantes marcos artísticos da história da arte no ocidente, é a pintura que triunfa na renascença.¹⁸ É no renascimento que ela adquire um outro patamar em relação à literatura, por exemplo. A pintura fora, por um longo período, relegada à uma função meramente mecânica, considera um “ofício” e não uma arte do intelecto. São os humanistas e artistas renascentistas que emprestarão à pintura ocidental o seu lugar de destaque no panteão das artes. É como uma forma artística que encarna um pensamento que a pintura irá desenvolver aquilo que se compreende no ocidente como seu virtuosismo figurativo. Não nos pareceria acidental, pois, que seja a pintura ou suportes dela avizinados como a gravura e a aquarela, por exemplo, aqueles em que mais o “negro” se torna objeto de uma fabulação fictícia e ficcional branca e eurocêntrica.

A perspectiva, a noção de profundidade, o valor mimético que a figuração de um corpo que possa ser crível em sua semelhança com um corpo real passam a ser elementos constitutivos da práxis pictórica. É dentro desse enquadramento “mimético” que a pintura se converte em um poderoso instrumento retórico e obviamente detentor de inegável dimensão ficcional no sentido de que pode acomodar visões – sustentadas pelo suporte figural – que passam a desenhar o

¹⁷ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Trad. Fernando Scheibe e Inês de Araújo]. Florianópolis: Editora UFSC, 2011, p. 35.

¹⁸ As reemergências do “clássico” constituem um motivo estruturante para o modelo de nascimento, vida, morte e ressurreição que pauta a história da arte ocidental. Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

mundo. A arte não seria apenas um espelho do mundo mas, sobretudo, uma janela que, emoldurada, permite e autoriza ver o mundo a partir de suas proposições. A pintura é, portanto, um *locus* de imenso poder simbólico.

Como nos instrui Einstein, no ocidente é o modelo pictórico que triunfa mesmo na escultura, pois o que está em jogo ali é a natureza intersubjetiva que se estabelece entre o artista e o observador. A figuração ocidental baseia-se o ponto de vista judicativo que o ângulo ocular e *escópico* – relativo à visão – estipula para a concepção morfológica da obra. É esse ponto de vista que não integra a concepção das esculturas e máscaras africanas, segundo Carl Einstein, para quem a autonomia absoluta das formas escultóricas africanas advém do fato de que elas vêm ao mundo como que para assumir as formas que escapam à objetificação que a figura vista de *um* determinado ângulo aparenta encarnar no modelo ocidental pictórico.

É a própria impossibilidade de assumir essa forma figural, que não apenas o modelo estético ocidental privilegia mas que igualmente revela a concepção cristã de um homem que se possa pensar à imagem daquele que o criou, que resulta em um dos motivos centrais para a depreciação da arte africana, como sustentáramos aqui. Uma tal relação, a sustentar a *mimesis* ocidental e todas as suas conseqüências valorativas e judicativas para o juízo estético no ocidente, precisam ser objeto de problematização.

Em nosso entender, à *figurabilidade* de matriz binária e mimética que dominou por um longo período a arte ocidental, sobrevém a *plasticidade* da arte e estética africanas como estratégia e ardil discursivos, para que as possibilidades e potências expressivas de uma negritude artística marcadas pela plasticidade dinâmica e complexa da escultura africana possam veicular uma outra história negra. Uma história que desfia a trama em que se enredou a figura negra, como sustentamos aqui, nas malhas do figurativismo acadêmico, o qual se configura, para nós, como nada senão o reflexo daquilo que o pensamento eurocêntrico e suas narrativas e estruturas de representação desejavam fabricar para a “figura” negra.

É essa dinâmica plástica que o texto de Einstein faz surgir como “figura” a marcar uma sensibilidade escultórica africana, que aqui nos inspira a visitar as poéticas de artistas contemporâneos negros no Brasil, cujas obras operam sobre a rasura, as feridas e as fissuras que se inscreveram no tecido da história de violação e violência envolvendo o corpo negro em nosso país.

Parte-se aqui da constatação de que a *mesmidade* que pauta toda a relação com o mundo e o “outro” no ocidente alastra-se e contamina todo o tecido de sua produção discursiva, assim como a lógica mesma de suas práticas de interdição, exclusão, invalidação a que aqueles marcados *como corpos negros* foram submetidos. Uma *mesmidade* que se confirma, ela também, em sua materialização figurativa.

Arte negra no Brasil contemporâneo e a figuração espectral

O texto de Carl Einstein fornece-nos uma pista que se torna determinante na elucidação da eficácia retórica que se apossa do figurativismo ocidental. Nada que escape a esse enquadramento merece sua inscrição como arte. É igualmente da leitura do texto einsteiniano que se elabora a interpretação de uma arte que objetifica o “outro negro” a partir de sua redução a uma “figura”, nos termos em que ela nos é apresentada pelo texto de Giulio Carlo Argan, comentado no início deste texto. Nas obras que aqui analisamos, propomos uma ampliação do modelo plástico proposto por *Negerplastik*, no sentido de que ele encarna uma visão do mundo, um “saber”, em outras palavras, uma verdadeira *gnose*, como definido em *The Invention of Africa*.

Cumpramos igualmente compreender que tais obras só podem operar sobre a “rasura”. Rasura que aqui diz respeito tanto a uma determinada tradição figurativa acadêmica e pictórica quanto a tudo aquilo que essa razão figurativa, como se intentou demonstrar ao longo deste texto, encerra como narrativa enviesada, quanto à própria história de apagamentos e silenciamentos a que a lógica escravocrata colonialista condenou os corpos negros e, por conseguinte, sua própria figuração na arquitetura representacional ocidental.

Que sejam precisamente os motivos do passado que os naturaliza como subalternos, da ancestralidade e de uma religiosidade que insistem a comandar a estruturação poética das obras que aqui analisamos, leva-nos à hipótese de que elas partem de ficções aprisionadoras que as fixaram em objetos figurais por longo tempo para recriar suas próprias ficções. Ora, se o rastro e o resíduo de que nos fala Glissant em *Introdução a uma poética da diversidade* são o mote mesmo de toda uma cultura *crioulizada*, neologismo cunhado em seu texto, para definir o caráter de imprevisibilidade que marca a *crioulização*, em oposição às visões acomodatórias que marcam as noções de mestiçagem e miscigenação, parece-nos incontestável que a arte negra contemporânea a um só tempo reconheça e questione o modelo objetificante denunciado por Einstein em seu texto.

Que espécie de “figuração”, que aqui também se pode aproximar de “aparição”, pode afetar estas novas “plasticidades”? Em outras palavras, as obras cujas análises integram este texto, parecem oscilar entre os saberes figurais do ocidente e a autonomia plástica que a sintaxe material e morfológica das esculturas africanas encapsula dentro da perspectiva einsteiniana.

Em *Atos da transfiguração: receita de como fazer um santo*, performance de 2015, o artista brasileiro Antonio Obá (1983) surge nu com seu corpo negro com uma imagem em gesso de Nossa Senhora Aparecida. A obra, com duração de 30 minutos, acompanha o ato de ralar a imagem de gesso diante do público. O esforço físico do artista e a consequente conversão do corpo “pintado de negro” da santa em pó branco que se deposita sobre um alguidar é a imagem “às avessas” da conversão imposta aos negros africanos escravizados ao cristianismo. O pó branco no alguidar – prato em que se oferece comida ao santo do candomblé – é depois atirado sobre o corpo negro do artista. Obá opera, portanto, sobre a lógica

do binarismo branco/negro que marca a história colonialista em sua violência física e simbólica. A compreensão de que a noção de “raça” se dê no ocidente *a partir* da proximidade ou distância de uma determinada concepção de branquidão fornece a essa obra seu rigor e princípios estruturantes.

Em *Et Verbum*, obra de 2011, Antonio Obá parte da lapidar sentença *Et verbum caro factum est* – E o verbo se fez carne – para apropriar-se do rito católico da comunhão. A obra consiste em uma caixa de madeira com hóstias sobre as quais palavras que remetem ao corpo ou à experiência poética inscrita na fabulação desse trabalho se escrevem vermelhas com anilina. A concentração na potência sígnica do corpo encontra aqui a base metonímica que serve ao regime tropológico do rito católico em que se embute o fantasma de uma experiência antropofágica, afinal, “come-se” o “corpo” de Cristo sob a forma da hóstia. Esse “corpo” que fornece a razão de ser – a *raison d’être* – de toda a estrutura trópica do catolicismo converte-se em sua verbalização.

Corpo cuja encarnação divina – Cristo é o Deus pai encarnado no corpo do filho – retirará de um padecimento capaz de afetar qualquer outro corpo mortal a razão da narrativa católica. O corpo flagelado e crucificado de Cristo ressuscita e é sua ausência do túmulo que o guardava que marcará a lógica da vida eterna. Diferentemente de outros corpos, o corpo de Cristo não perecerá. Nessa mística ausência é que se encerra a mensagem que o veicula como divino.

Em *Et Verbum*, a lógica de um verbo que se fez carne é mantida rigorosamente. Inscritos nas hóstias, metonímias do corpo de Cristo, significantes como “pênis” e “vagina” que definem a sexuação do corpo a partir da genitália encontram em “língua” a um só tempo o corpo e o verbo. Língua que a um só tempo se refere à estrutura com que se confunde o *logos* e o órgão que não apenas beija e lambe mas que produz o material fônico que estrutura a mediação do *parlêtre* – falasser – em termos lacanianos.

Inscritos, ainda, encontram-se os significantes “poesia” e “Abaporu”, como que a ressaltar o ato poético que se instaura a partir de *Et Verbum*, em que a remissão à emblemática obra de Tarsila do Amaral reforça a lógica que preside a confecção discursiva da obra e sua conseqüente materialidade. A pergunta “quanta pele há na voz?” encerra a reflexão racial que Obá inscreve na obra: quanto de negritude há na língua, na linguagem? Quanto do “negro” a estrutura da obra pode reter? Quanto do resíduo do “corpo negro” a “voz” pode reter? Quanto desse resíduo de negritude a obra que aqui se apresenta contém? Qual meu lugar na narrativa da história da arte como um corpo negro que produz arte?

Dalton Paula é outro artista negro contemporâneo que, por meio de uma série de indícios de um “passado negro” fabulará sua *poiesis*. Paula investiga essa negritude a partir de itens de um vocabulário que marca as religiões de matriz africana. Nas séries de pinturas sobre alguidares, *A irmã de São Cosme e Damião* e *Rota do tabaco*, o figurativismo que marca essas obras aparta-se nitidamente de uma tradição “acadêmica” e eurocêntrica, que marcou por séculos a tradição pictórica ocidental. Essas pinturas veiculam narrativas em que personagens negras protagonizam cenas nas quais uma paisagem poética fabula narrativas em que o negro pode finalmente destacar-se como “figura” em um mundo no qual suas ficções possam

afinal constituir-se a partir daquilo que a arte instaura, sua tão decantada autonomia.

Se, por séculos a fio, o negro figurou nas pinturas produzidas pelo sistema acadêmico como um coadjuvante a serviço de uma narratividade figurativa que o marginalizava, a partir dessas pinturas de Dalton Paula ele desponta contra um fundo narrativo em que não apenas o tema, mas igualmente a morfologia figurativa que o veicula é proposta por um outro prisma. As crenças ancestrais, os mitos, os ritos tornam-se enfim o objeto mesmo de uma outra pintura. Uma pintura outra que possa confeccionar sua própria razão figurativa.

É interessante notar as semelhanças existentes entre as pinturas de Dalton Paula e aquelas de Antonio Obá. Ambos equacionam uma apenas aparente “ingenuidade” pictórica, enganosamente associada a um “primitivismo” histórico que colonizou a noção de “art naif” para inserir elementos que cirurgicamente desestabilizam a representação. É como se essas pinturas afinal se produzissem à sombra espectral.

Ao mesmo tempo em que procuram investigar uma negritude que se intentou soterrar, procedendo assim a uma espécie de arqueologia dos resíduos dessa negritude que se escava, perturbam o solo mesmo em que a história da arte que os tornou obscenos – fora da cena – se assenta. Essas pinturas, portanto, parecem invariavelmente lidar com o fantasmal e o fantasmagórico. Elas assomam assombradas entre dois mundos: aquele que as torna possíveis hoje, e aquele que as engolfou quase que por completo. Daí que sua razão figurativa só possa se dar à sombra daquilo que é a religiosidade africana, seu sufocamento pelo cristianismo e seu retorno como recalque.

É em um sentido amplificado, portanto, que as particularidades outrora reveladas pelo texto de Carl Einstein retornam sob a forma de plasticidades que não mais se assentam sobre o ponto de vista que organiza a materialização morfológica da obra.

Rosana Paulino é a última artista com que nos ocupamos neste texto. Além de negra, Paulino é mulher e sua investigação da condição negra e feminina no país torna sua obra particularmente potente. Paulino ressentia-se em sua infância da absoluta e vergonhosa ausência de figuração negra na mídia, nas artes, na publicidade e mesmo em seus brinquedos.

Em *Parede da memória* (1994-2015), obra que pertence ao acervo da Pinacoteca de São Paulo, Paulino parte da significação do “patuá” – um amuleto do candomblé feito de um pequeno pedaço de tecido na cor correspondente ao Orixá, no qual é bordado o nome do Orixá e um determinado preparado de ervas e outras substâncias atribuídas ao Orixá. Guarda-se o patuá consigo, em seu corpo ou junto ao corpo como signo de proteção. Nessa obra, Paulino reúne 1500 patuás nos quais se encontram onze retratos de sua família transferidos para o tecido com que se confeccionaram os patuás. A parede da memória que os patuás de Rosana Paulino erigem conjuga memória familiar e ancestralidade africana.

Essa impossibilidade de aceder ao passado que se veda ao negro torna a fabulação poética de Paulino quase que documental. Espécie de biografia ficcional que se

escreve a partir de uma articulação entre o material fotográfico familiar e as narrativas mitológicas que se perdem na escuridão de tempos imemoriais. A interdição de uma história que possa fazer advir a “figura” negra no conjunto de narrativas nomeado “história da arte” em que a arte de matriz negra e africana simplesmente inexistente, torna a arte o campo privilegiado de uma *poiesis* em que o “negro” surja como possibilidade representacional por fim. A invisibilidade a que se condenou a figurabilidade negra no Brasil é desmascarada por *Parede da memória*.

As relações entre arte e ciência, outrora bastante borradas, reencenam-se como forma de denúncia em Rosana Paulino. A iconografia serviu durante todo o período mercantilista ao cálculo colonialista em que traduzir e transpor tudo aquilo que se deveria explorar nas terras colonizadas e invadidas para o desenho, a pintura ou a cartografia convertia-se quase que animicamente na posse do objeto desenhado, pintado ou cartografado.

Assim, nenhum desenho científico da fauna ou da flora existentes na terra colonizada, nenhuma pintura da paisagem ou da figura humana nessas terras existentes, nenhum mapa sequer escaparia ao mesmo destino reservado à exploração do corpo negro e escravizado. Esse compêndio iconográfico tornava-se então uma forma de apossamento de tudo o que o território colonizado continha.

Na obra *Gabinete de curiosidades* (2017), essa voracidade colonialista encontra eco na obra de Paulino. Os gabinetes de curiosidades ou *Wunderkammer* – quartos de maravilhas – são as formas embrionárias dos museus europeus, que se constituem como um fenômeno oitocentista, durante os séculos XVI e XVII. Cômodos ou mobiliário expositivo nas residências aristocráticas ou do alto clero, revelavam a ambição de, por meio da representação encerrada nos objetos da *naturalia* e da *artificilia* – ou seja, tudo aquilo de origem biológica como fósseis, animais empalhados, corais, caveiras e ossos de santos, e produzidos pela mão do homem como artefatos, moedas, pinturas, estatuetas –, poder mais que representar o mundo, ter a sensação de possuir o mundo por meio do poder representacional. No gabinete de Paulino, figuram não apenas pedras brasileiras, cerâmica e conchas mas também temperos.

Em *Paraíso tropical* (2017) a instrumentalização da *naturalia* que serviu à racionalidade colonialista é despididamente desnudada por Paulino. Nessa série, um conjunto de impressões digitais sobre tecido, recorte e costura parodia uma “história natural” das invasões colonialistas, tendo a figura do negro escravizado como elemento iconográfico central das composições propostas pela artista em que figuram, ao lado de fotografias científicas de personagens negras apropriadas por Paulino, imagens digitalizadas de azulejaria – item marcadamente lusitano herdado da ocupação moura em território português –, pedaços de ossatura humana, desenhos botânicos, plantas dos navios negreiros, negros e ameríndios destituídos de rostos.

A “história natural” em Paulino acaba por equacionar-se à naturalização de uma história de violações das terras e corpos colonizados. O negro surge então como aquele cujo corpo integrou a mesma lógica de acumulação exploratória que caracterizou a colonialidade europeia. É uma outra história que se desenrola

diante de nossos olhos a partir da ordenação e arranjo do material histórico e fotográfico que Rosana Paulino propõe em sua obra. A história se pode assim reescrever. É um outro olhar que a apresenta. Outra lógica de *mostração*, para nos valermos do neologismo de Aloa.

Em *Bastidores*, obra de 1997, Rosana Paulino vale-se da engenhosidade encerrada na dupla acepção do significante “bastidor”, que tanto pode designar a moldura que serve de amparo para o tecido sobre o qual se borda, quanto os “bastidores” de um teatro, onde se passa tudo aquilo que o público não vê na cena oficial a deslindar-se no palco. Nessa obra, Paulino transfere imagens de personagens negras para o tecido e borda com fios negros emaranhados de tramas negras sobre determinadas partes do corpo: olhos, garganta, bocas são literalmente costurados e vedam o olhar, a fala. São metáforas e alegorias de uma história de silêncios e ocultações. De saques e desterro. De morte a tornar os negros mortos-vivos. Veros zumbis que reclamam hoje sua impossível mas necessária salvação.

A arte fornece a esses artistas a possibilidade de tornar visíveis as imagens que a branquidão interditou, as vozes que se silenciaram. Essa história não se corrige, não se perdoa; só a arte e a *poiesis* podem insistir como fantasmas a anacronicamente fazer-nos (re)ver um passado que, de outro modo, não atingiria seu *pathos* catártico.

É precisamente nessa dimensão catártica que compreendemos alojar-se a plasticidade que o texto einsteiniano foi capaz de dar a ver em seu esforço investigativo das particularidades morfológicas do modelo artístico africano.

Se não se pode abolir a perspectiva figural que assentou o negro no ocidente, espera-se que essas novas formas contemporâneas de *dar a ver* se possam firmar como figurações mais plásticas que, se por um lado, compreendem o peso histórico que essas ficções figurais e figurativas impõem ao juízo, são igualmente capazes de as desmascarar naquilo que foram capazes de cristalizar como aprisionamentos discursivos que comandam a visão da negritude ainda hoje. Essa herança figural assombra e embaça. É como se a complexa plasticidade que o texto de Einstein tão exemplarmente nos faz ver aqui se convertesse em uma outra espécie de “figura”: aquela que autoriza que se remexa no solo da história e se enfrente seus fantasmas.

Em nosso texto, as ficções estruturantes que se detectam no modelo pictórico ocidental, descrito por Carl Einstein em *Negerplastik*, são capazes de aprisionar o negro em formas fixas que o objetificam e precisam ser pensadas a partir da complexidade plástica que o modelo escultórico africano por ele desvelado encarna como potencialidade de reinventar o “outro negro” a partir de um passado em permanente (des)construção, uma história em que o negro possa enfim advir como protagonista de suas próprias ficções desejanças. A história tornar-se-ia, assim, um terreno de incessante fabulação, o território de uma verdadeira *poiesis* a um só tempo plástica e figural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Leon Battista. *De la peinture*. Trad. Jean-Louis Schefer. Paris: Macula Dédale, 1992.
- ALLOA, Emmanuel. “Entre a transparência e a opacidade: o que a imagem dá a pensar” In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. pp. 7- 19.
- ARASSE, Daniel. “La chair, la grâce, le sublime” In: VIGARELLO, Georges (Org.) *Histoire du corps 1: de la renaissance aux lumières*. Paris: Seuil, 2005, pp. 431-500.
- ARGAN, Giulio Carlo. “O valor da figura na pintura neoclássica” In: A arte moderna na Europa de Hogarth a Picasso. Trad. Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 233-243.
- BAXANDALL, Michael. *Giotto e os oradores: as observações dos humanistas italianos sobre pintura e a descoberta da composição pictórica (1350-1450)*. Tradução Fábio Larsson. São Paulo: EDUSP, 2018.
- CERTEAU, Michel de. *história e psicanálise: entre ciência e ficção*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’image survivante: histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
- EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Trad. Fernando Scheibe e Inês de Araújo. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. [nome]. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. *Le Séminaire, tome 7: l’éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986.
- LIMA, Luiz Costa. *história, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MAURIÈS, Patrick. *Cabinets of Curiosities*. Londres: Thames & Hudson, 2011.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento.. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- MUDIMBE, V. Y. *The invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Indiana: Indiana University Press, 1988.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Allan François.. Campinas: UNICAMP, 2007.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correa de Franca Neto. . São Paulo: EDUSP, 2014.

WITTIG, Monique. "The point of View: Universal or Particular?". In: *Feminist Issues*, v. 3, n. 2, 1983.

Artigo recebido em: 14/09/2019 e aceito em: 19/01/2020