

## MEMÓRIA SOTERRADA, DIÁLOGOS AUSENTES: AS PALAVRAS IMPOSSÍVEIS DE ROSANA PAULINO<sup>1</sup>

Thiago Grisolia Fernandes<sup>2</sup>

*Resumo:* Se o campo das artes visuais também tem sido afetado por uma cultura dita globalizada, que supõe uma dissolução das fronteiras geopolíticas e simbólicas que separavam a produção artística hegemônica do resto do mundo, este artigo propõe uma leitura da obra da artista brasileira Rosana Paulino que procura, ao contrário, localizar sua produção em um ponto específico da história cultural afro-brasileira. Analisamos como sua obra situa poeticamente o lugar da mulher negra na formação histórica do Brasil, evocando uma história de apagamentos, opressões, silenciamentos e resistências.

*Palavras-Chave:* Rosana Paulino. Apagamento. Memória.

## BURIED MEMORY, ABSENT DIALOGUES: ROSANA PAULINO'S IMPOSSIBLE WORDS

*Abstract:* If the field of visual arts has also been affected by a so-called globalized culture, which supposes a dissolution of the geopolitical and symbolic borders that separated the hegemonic artistic production from the rest of the world, this article proposes a reading of the work of Brazilian artist Rosana Paulino that seeks to, on the opposite, to locate his production at a specific point in Afro-Brazilian cultural history. We analyze how her work poetically situ-

---

<sup>1</sup> Este artigo foi escrito com o auxílio da bolsa de pesquisa de doutorado do CNPq.  
<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense. Endereço eletrônico: goathigrisolia@yahoo.com.br.

ates the place of black women in Brazil's historical formation, evoking a history of erasures, oppressions, silencing and resistance.

*Key-words:* Rosana Paulino. Erasure. Memory.

## Uma cultura-mundo?

Se o historiador britânico Eric Hobsbawm observa que o século XX tem duração histórica reduzida, tendo iniciado em 1914, com o início da I Guerra Mundial, e terminado em 1991, com a dissolução da União Soviética (HOBBSAWM, 1995), podemos intuir que no século seguinte há uma rígida coincidência de seu início cronológico com seu início histórico: em 2001, o atentado a um dos símbolos totêmicos, mesmo fálicos, do capitalismo global, sua redução a ruínas diante de todo o aparato midiático, o surgimento de novos atores políticos que desconcertam a hegemonia bélica do Ocidente sob a pecha do que se popularizou chamar terrorismo, grandes crises econômicas dali decorrentes e uma completa incapacidade de produzir diagnósticos a respeito do cenário dão a tônica, ainda hoje (mais de vinte anos depois), do que viria — ou virá — a ser o nosso século.

Se a arte contemporânea, neste contexto, se quer política, ela deverá, utilizando qualquer um dos procedimentos formais que hoje crescem exponencialmente, somando-se os dispositivos digitais aos suportes tradicionais da arte, agora reinventados, sintetizar este novo *zeitgeist* dado pelo novo século. Terá sido, talvez, por isso que o compositor contemporâneo alemão Karlheinz Stockhausen utilizou, de modo polêmico, o 11/09 como imagem da maior obra de arte já produzida até então (*apud* COELHO, 2008, p. 11), pois trata-se do evento-síntese, ou, por ora, do evento disparador de nossa época.

O fenômeno da mundialização da vida também atravessa o contemporâneo — e também esteve, a seu modo,

inscrito no escopo daquele atentado. Análises do campo da cultura neste novo contexto, como as de Jameson (1996) e de Lipovetsky e Serroy (2001) procuram, de modo mais ou menos desordenado, oferecer respostas ou esboços de saída (ou pelo menos de entrada) “para uma sociedade desorientada” operando conceitos como os de “cultura-mundo” (LIPOVETSKY, 2001) ou “pós-modernidade” e “capitalismo tardio” (JAMESON, 1996), segundo os quais aquilo de que se trata é, de modo geral, a dissolução das fronteiras que os estados-nação modernos tão rigorosamente construíram, a mercantilização da vida, inclusive em sua dimensão simbólica (como o campo das artes e da cultura), o advento do individualismo como forma dominante de vida (que desembocará na recentíssima problematização da meritocracia como ética substitutiva, no campo do trabalho, à consciência de classe, esta relegada a um decadente e ineficiente passado sindicalista).

O campo da produção artística também se inscreve nos domínios destes novos modos de vida, difíceis de diagnosticar. Fala-se, desde fins dos anos 1980 (justo a época em que, segundo a análise de Hobsbawm, finda o século XX), de uma sempre anunciada nova cartografia da produção de arte que, no esteio da dissolução das fronteiras político-econômicas dos países, poderia reorganizar o mapa da exclusão historicamente desenhado e valorizar igualmente a produção artística de países africanos, asiáticos, latino-americanos, médio-orientais etc., sem suprimir suas “cores locais”, mas sem fazê-los, tampouco, cair sob a égide do exotismo ou do regionalismo que antes os caracterizava.

Admitindo que as artes visuais são, talvez, o domínio artístico mais difícil de se inscrever na lógica da indústria cultural, dada a prerrogativa aurática atribuída ao objeto de arte, que requer, ainda (embora, cabe ressaltar, cada vez menos), uma preservação rigorosa do *hic et nunc* de que fala em 1936 Walter Benjamin, em sua já clássica análise sobre o estatuto da obra de arte na época de sua reprodução por

dispositivos técnicos, o novo discurso apela para a representatividade dos países periféricos nas grandes galerias mundiais, que culminam com as feiras de arte, e sua participação cada vez mais substancial nas maiores exposições de arte, como a Documenta e as Bienais ao redor do globo.

Foram, aliás, duas destas grandes exposições que marcaram, no mesmo ano de 1989, a entrada definitiva da nova ética mundializada no campo das artes visuais, produzindo, em dois dos principais seios do centro cultural global, Nova Iorque e Paris, polêmicas e reações distintas — verdadeiros *acontecimentos* no mundo das artes.

### ***Magiciens de la terre e Art/Artifact: a entrada do Terceiro Mundo no “mundo das artes”***

A “Magiciens de la terre”, que ocorreu simultaneamente no Pompidou, no Grande Halle — La Villette e no Museu Nacional de Arte Moderna, em Paris, tinha a proposta de expor, lado a lado, nos espaços expositivos, cinquenta artistas contemporâneos já consagrados, que representavam iconicamente a modernidade artística eurocêntrica, e cinquenta artistas não ocidentais, cuja produção ainda estava ligada, muitas vezes, à prática religiosa ou ritual, com a perspectiva de que as obras tivessem semelhante força estética e não precisassem apresentar, entre si, hierarquias de valor em relação ao olhar do público. Jean-Hubert Martin, um dos curadores da exposição, avalia que “o sucesso de ‘Magiciens de la Terre’ foi certamente trazer a globalização para o campo das exposições de arte” (*apud* ANTONACCI, 2016, p. 2285). Encantado com o que teria visto em viagens à África e a regiões da Ásia, Martin, após organizar a exposição, contudo, manifesta sua decepção diante da má recepção da exposição e do fato de que “a maioria dos artistas que vieram de outros continentes, incluindo os da arte internacional, não permaneceram em contato” (*apud* ANTONACCI, 2016, p. 2285).

A polêmica da exposição girou em torno do fato de que era a primeira vez, pelo menos em grandes proporções, que se tentava minimizar os efeitos devastadores da colonização europeia no campo das artes. A decepção manifesta pelo curador revela, por um lado, que os historicamente colonizados não aceitariam de modo tão fácil um rearranjo da história — cuja finalidade última parece ser a de um apagamento às pressas de uma dívida histórica que, mais cedo ou mais tarde, será cobrada, e tão mais cobrada quanto mais lembrada —, e, por outro, o ranço colonialista que impregna o discurso europeu hegemônico sobre as artes. Ora, o curador parecia esperar que os artistas que foram classificados pela curadoria mesma da exposição como não-ocidentais (isto é, que foram nominados por aquilo que eles não são, indicando, no aspecto mesmo da linguagem, certo mecanismo de exclusão e, por que não, de opressão) e colocados do outro lado da balança da arte mais sofisticada mansamente “permanecessem em contato”. Talvez ele esperasse mesmo que estes artistas agradecessem pela grande oportunidade de pisar no Pompidou.

A outra exposição, também em 1989, teve proporções menores, mas foi tão imbuída de sentidos complexos quanto aquela. Trata-se da “Art/Artifact”, curada pela historiadora de arte africana Susan Vogel, nascida no Líbano e criada em Nova Iorque.

A menção à origem de Vogel revela-se importante na medida em que aponta para uma categoria discursiva que, anos após a exposição, entraria em voga no esteio dos estudos decoloniais, e provocaria um nó simbólico na disputa pela enunciação: o lugar de fala. Ora, o fato de ter nascido no Líbano poderia eximir Vogel do problema de, sendo uma mulher branca de classe média, habitante de NY, falar sobre a história da arte africana no lugar de uma historiadora da arte africana? A curadoria da “Art/Artifact” aperta ainda mais este nó; tratava-se, com esta exposição, de flagrar o poten-

cial artístico contemporâneo que poderiam ter certos artefatos produzidos em África, e que teriam, inclusive, moldado certa produção de arte europeia moderna.

O antropólogo da arte Alfred Gell analisa a exposição em seu célebre artigo “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas” (2001), tomando como mote justamente uma rede de caça do povo Azande, grupo étnico do norte da África Central, que, para Vogel, teria a potência simbólica de uma obra de arte contemporânea. Segundo Gell,

a intenção de Vogel era quebrar o elo entre a arte africana e o ‘primitivismo’ da arte moderna e sugerir, diferentemente, que os objetos africanos podem ser analisados em uma perspectiva mais ampla, evocando o estilo artístico dominante na década de 1980 (GELL, 2001, p. 179).

De fato, obras de artistas como Brancusi e Modigliani, no campo da escultura, e mesmo Picasso, em pintura, no início do século XX, recorreram a um modo de operação simbólica eminentemente colonialista, ao atribuir certo caráter exótico à estética não-europeia, produzindo obras semelhantes à arte que a própria Europa denominou “primitiva”, isto é, a arte africana e asiática. Célia Maria Antonacci, analisando o movimento de Picasso ao pintar “Les demoiselles d’Avignon”, após se confrontar com esculturas e máscaras africanas, que retratava “cinco donzelas de corpo grego-renascentista e máscaras africanas” e teria encantado a classe artística moderna europeia, denuncia este movimento e a noção mesma de modernidade:

Essa mudança de paradigma estético não foi um fato isolado. Ela foi possibilitada pela colonização de outras culturas com objetivo de atender às necessidades econômicas e políticas do começo do século XX e ocorreu em meio a uma vaga de ideologia capitalista que expropriou os bens e as culturas de povos não europeus, atribuiu a eles conceitos de

inferioridade e, sobretudo, tornou-os escravizados, comercializados e estigmatizados com objetivo de estabelecer a superioridade econômica e política dos povos brancos, na época, especialmente europeus. Essa euforia de conquistar e dominar povos e terras distantes e levar a eles a civilização europeia, introduziu na sociedade ocidental a noção de “Modernidade”. Logo percebemos que Modernidade e colonialismo são duas faces da mesma moeda. Nessa perspectiva, ainda que na arte houvesse forte valorização da estética de povos africanos, indígenas, caribenhos ou indonésios, importante observarmos que o negro e outros povos colonizados e escravizados, a fim de atender às políticas de colonialismo da época, deveriam permanecer subalternos (ANTONACCI, 2017, p. 274).

Ao tentar subverter este *modus operandi*, Vogel acaba recaindo em procedimento semelhante, ao retirar os objetos de sua territorialidade original e subtraí-los da função prática para a qual foram desenvolvidos — gestos, em última instância, colonizadores. Afinal, uma rede de caça fechada dentro das paredes de uma galeria em Nova Iorque serve para a contemplação do olhar de quem?

Estas duas exposições, que marcaram os discursos sobre a globalização no meio das artes visuais (discursos que soam, todavia, ainda insuficientes) e estiveram no limite entre um século e outro, na perspectiva de Hobsbawm, colocam em pauta uma questão fundamental, sobre a qual, aliás, este ensaio procura se debruçar, e que se coloca como uma espécie de questão-sintoma de nossa época. Quem são os agentes da enunciação, nas artes visuais, e o que podem eles dizer? A rede Zande, tornada objeto de fetiche contemplativo dentro do museu, tornou-se “a rede de Vogel”. Os artistas não europeus, para a decepção do curador-viajante francês, não permaneceram “em contato” após a realização da grande exposição em Paris. Que histórias a arte dita globalizada tem contado no século XXI, e através de que vozes?

A arte brasileira situa-se, no escopo destas questões, em uma zona complexa. Talvez menos periférica que, por exemplo, a arte africana, ainda assim está à margem — não tanto, parece-nos, pela representatividade de artistas em galerias e exposições internacionais (neste caso, o Brasil é bem representado), mas pelo fato de que há, ainda, histórias da formulação de nossa cultura que não puderam ser totalmente contadas, vozes que compuseram nossa história que ainda não puderam ser ouvidas. E isso faz toda a diferença, no sentido de estabelecer uma produção artística formalmente sofisticada (como não há dúvida de que seja a nossa), mas historicamente balizada e politicamente possível.

Neste sentido, há eventos historicamente traumáticos que marcam a história da América Latina e cuja enunciação via obras de arte ainda se encontra interrompida, defasada, entrecortada — *impossível*, para retomar, pelo avesso, e justificar a expressão utilizada no parágrafo anterior. Experiências que não conseguem ser completamente abarcadas pelos dispositivos de representação da arte dita globalizada, porque, embora tenham tido um peso para todo o mundo, delimitaram episódios bastante localizados, marcaram vidas de sujeitos pertencentes a grupos e territórios simbólicos específicos. Refiro-me, sobretudo, à experiência da escravidão, modo oficial de relação social de produção estabelecido, através do uso de toda espécie de violência, na América entre os séculos XVI e XIX, que deixou profundas marcas que perduram até a contemporaneidade.

O escopo deste ensaio e a enorme complexidade histórica das experiências da diáspora africana e da escravidão no Brasil (que possuem, evidentemente, diversos efeitos nas diferentes localidades em que ocorreram) impedem análise mais apurada de ambos. Contudo, a produção de uma artista contemporânea brasileira consegue dar conta, poeticamente, destas experiências, justamente no sentido de dar a ver plasticamente a impossibilidade, pelo uso estrutural da vio-



lência, de enunciação das narrativas sobre estes eventos traumáticos.

## **Rosana Paulino e a memória soterrada**

Rosana Paulino é uma artista, pesquisadora e professora paulista que tem realizado exposições coletivas e individuais em todo o mundo, tendo realizado uma grande exposição individual, como uma espécie de retrospectiva de sua carreira, na Pinacoteca de São Paulo e no Museu de Arte do Rio, entre 2018 e 2019. Mas meu primeiro contato com a obra de Rosana foi em uma pequena instalação no Instituto dos Pretos Novos, local na Zona Portuária do Rio de Janeiro que guarda estreita relação com a produção mesma de Rosana e com aquilo de que se trata neste ensaio — motivo pelo qual me parece imprescindível, aqui, contar, ainda que lateralmente, esta história.

No esteio do Projeto do Porto Maravilha, cujo objetivo era “revitalizar” a Zona Portuária do Rio de Janeiro — processo este que se deu de modo racista e extremamente violento, tanto do ponto de vista simbólico quanto econômico e, eventualmente, mesmo policial — uma moradora da região, mais especificamente da Rua Pedro Ernesto, na Gamboa, resolveu fazer uma obra em sua residência para a construção de um estacionamento, e ali encontrou ossadas não identificadas. Acionada a prefeitura, um processo de investigação foi levado a cabo, culminando com a importante descoberta: ali era a exata localidade onde, desde sua criação em 1722, até o fim de seu uso com tal finalidade, já em meados do século XIX, situava-se o Cemitério dos Pretos Novos, uma espécie depósito dos corpos das pessoas escravizadas que aportavam ao Rio de Janeiro já falecidas, dadas as condições extremamente adversas da viagem. “Pretos novos”, ou “boçais”, era como eram chamados os escravos recém-chegados ao Brasil (PEREIRA, 2014). Os “pretos novos” a quem pertenciam aqueles

ossos, encontrados ao acaso por uma moradora quase trezentos anos depois de ali terem sido despejados, eram os que já chegavam mortos, não tendo, portanto, sequer direito a um enterro. A moradora recebeu um pequeno e insuficiente aporte da prefeitura para transformar o espaço — que, insisto, é a sua residência — em uma espécie de museu, um local para registro e manutenção de uma memória que ficou quase três séculos literal e simbolicamente soterrada.

Quando estive lá, chamou minha atenção a forma poeticamente muito expressiva de sua exposição. A solução expográfica encontrada pelo Instituto para exibir as ossadas à vista do público e preservar as condições arqueológicas para sua manutenção foi a criação de um grande painel de vidro horizontal, cravado no solo. Esta expografia implicava em dois acontecimentos que me pareceram querer dizer algo, também, sobre aquela história. O primeiro era que, para acessá-la, era necessário curvar-se, isto é, implicar-se corporalmente na fruição — pois não se tratava de uma memória dada, uma memória que se acessa facilmente. O segundo era que, através do painel, via-se, antes dos ossos, lá no fundo, misturados a outros objetos, uma camada de vapor no vidro. Aquilo parecia indicar o fato surpreendente de que aquela memória, por tanto tempo soterrada, *respirava*. Finalmente. O historiador Júlio César Medeiros da Silva Pereira, que pesquisou o Cemitério dos Pretos Novos, descreve:

Os ossos dos escravos estavam deixados sem nenhuma organização espacial, torcidos, queimados em diferentes graus de exposição ao fogo (cremados, carbonizados e calcinados), quebrados, lascados, soltos no solo sem nenhuma conexão anatômica. Aqui, arcadas dentárias em meio a ossos longos; ali, ossos curtos com o indicio de terem sido quebrados após a descarnação; mais adiante, fragmentos de crânios em meio a artefatos variados; lá, ao mesmo nível do solo, restos de animais e detritos urbanos. Tudo isso à mostra em um pequeno espaço, uma janela arqueológica de 1,0 m<sup>2</sup> [...] que nos leva

diretamente ao passado, dando-nos o poder de observar em loco as atrocidades cometidas durante a escravidão (PEREIRA, 2014, p. 340-341).

Também chamou-me atenção o trabalho de Rosana Paulino, *Assentamento(s): Adão e Eva no paraíso brasileiro* (2014), que, exposto no mesmo salão, conversava, sobretudo do ponto de vista formal, com aquelas janelas arqueológicas do Instituto.

**Figura 1** — Rosana Paulino, *Assentamento* (detalhe), 2013. Coleção particular

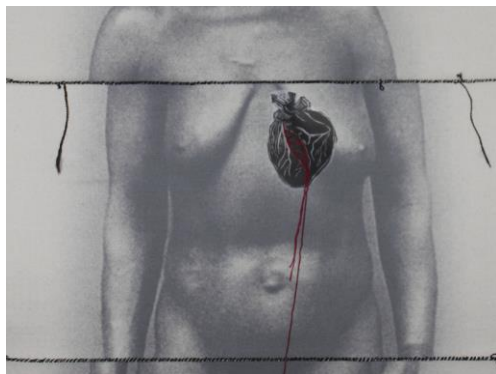


Foto: Isabella Matheus/ Pinacoteca<sup>3</sup>.

No trabalho, parte de uma investigação continuada da artista, intitulada *Assentamentos*, via-se, nas palavras do curador, “uma série de desenhos, pinturas e colagens reunidos de uma forma que sugere a criação da civilização brasileira a partir de um casal de africanos escravizados”<sup>4</sup>. Um desses corpos, o feminino, apresentava-se impresso em tamanho natural, dividido em três seções de tecido costuradas de mo-

<sup>3</sup> Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/rosana-paulino-the-suturing-of-history/>.

<sup>4</sup> Texto do curador da exposição “Assentamento(s): Adão e Eva no paraíso brasileiro”, Marco Antonio Teobaldo. Disponível em: <http://pretosnovos.com.br/galeria/assentamentos-adao-e-eva-no-paraíso-brasileiro/>. Acesso em: 17 jul. 2019.

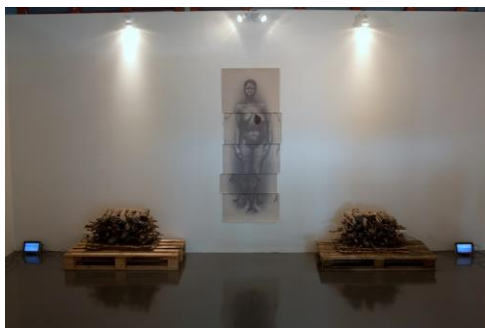
do que, como ilustra a imagem acima, ficasse visível uma descontinuidade, uma não-coincidência entre as linhas que desenham o limite do corpo. Para Rosana, essa não-coincidência é o modo visual de falar do trauma diante da violência do sequestro: a impossibilidade de um refazimento completo da vida, do corpo, da memória, depois da experiência diaspórica.

Anos depois, na exposição individual na Pinacoteca e no MAR, Rosana expôs outra versão dos *Assentamentos*, desta vez com mais elementos de instalação, mas o corpo feminino era o mesmo. Rosana afirma, reiteradamente, que suas questões artísticas giram em torno do lugar da mulher negra na cultura e na história do Brasil. A fotografia da mulher, bem como outras figuras que aparecem em sua obra, é de August Stahl, e faz parte da Expedição Thayer, de 1865, liderada pelo zoólogo eugenista suíço Louis Agassiz, que registrou tipos raciais brasileiros e que, embora tenha sido realizada com o objetivo de sustentar as teses racistas em voga à época (como ainda hoje, poderíamos argumentar), acabou por produzir o maior e talvez único registro fotográfico de negros escravizados vivendo no Brasil naquele momento. “A figura que deveria ser uma representação da degeneração racial a que o país estava submetido, segundo as teorias racistas da época, passa a ser a figura de fundação de um país, da cultura brasileira. Essa inversão me interessa”<sup>5</sup>, afirma a artista. O título mesmo da obra, *Assentamento*, aponta para um sentido secular, como o fundo onde se assenta uma cultura, uma identidade, isto é, uma fundação, um suporte, uma origem, mas também para um sentido religioso, ligado a uma energia mágica que sustenta a força dos terreiros em certas culturas religiosas afro-brasileiras.

---

<sup>5</sup> Texto de Rosana Paulino na página da Pinacoteca de São Paulo sobre sua exposição “A costura da memória”. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/rosana-paulino/>. Acesso em: 17 jul. 2019.

**Figura 2** — Vista da exposição “A costura da memória” (2018), de Rosana Paulino.



Como é possível ver na imagem acima, também compunham a instalação outros elementos: fardos de braços negros amarrados em cordas sobre estruturas de pallets, e dois pequenos televisores com imagens de ondas do mar batendo em uma praia, em *looping*. Estes outros elementos também parecem dizer da memória do corpo, que, mesmo soterrada por uma série de dispositivos políticos ao longo dos séculos, dispositivos que a entrecortam, apagam-na, sufocam-na, ainda resiste. O marulho, emitido na instalação junto com os vídeos, remete à viagem de sequestro destes corpos de África para o Brasil, no processo de diáspora cujos efeitos na cultura contemporânea foram tão bem analisados, por exemplo, por Stuart Hall (2003).

Outro trabalho de Rosana que fala a um só tempo a respeito da violência física e simbólica sofrida pelas mulheres negras e do modo como a enunciação dessa violência é sistematicamente impedida pelos dispositivos discursivos dominantes é a série *Bastidores*, de 1997, que já foi exibida em várias exposições. Ali, podemos ver imagens de mulheres negras, que depois iremos descobrir tratar-se de familiares de Rosana, impressas em bastidores para bordado, tendo partes estratégicas de seu rosto costuradas com linha preta, como os olhos, a boca e a garganta.

**Figura 3** — Rosana Paulino. Sem título, da série Bastidores, 1997



Fonte: <https://rosanapaulino.com.br/>.

Esta série, mais que qualquer trabalho de Rosana, parece comunicar plasticamente a impossibilidade de dizer a que certos corpos estão submetidos pelas estruturas de poder. Quase literal à primeira análise, o trabalho, contudo, revela-se um dos que possuem maior e mais complexa volta-gem simbólica e poética, se admitimos a poesia justamente como aquele tipo de discurso marcado por interrupções, entrecortes, frestas e furos na linguagem constituída.

### **Uma poética do silenciamento**

Se o poeta, como nos diz Deleuze citando Beckett, “‘perfura buracos’ na linguagem para ver e ouvir ‘o que está escondido atrás’” (DELEUZE, 1997, p. 9), só é legítimo pensar o corpo implicado na escrita se o corpo também está perfurado, esburacado, no mínimo incompleto — mas incompleto através de alguma violência. Se o poeta cria orifícios na linguagem, sua escrita só pode partir, e com muita força, eventualmente com certa violência, de seus próprios orifícios,

abertos sabe-se lá a que custo. Octavio Paz dizia que “a criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras” (PAZ, 1982, p. 47); Derrida dizia que “não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida”, para logo em seguida, contudo, completar, “mas que não abra ferida também” (DERRIDA, 2002, p. 115), evocando a figura de um ouriço que, acuado à beira de uma estrada, se enrolasse em torno de si mesmo, perfurando-se com seus próprios espinhos, algoz e vítima da incontinência e da violência de suas próprias ferramentas. O ofício da escrita poética é o ofício físico da ausência; é o ofício físico do orifício.

E, permitindo-me pensar sobretudo este último trabalho de Rosana como um trabalho poético, é possível flagrar ali toda a carga de violência, ferida, trauma, dor e ausência implicada plasticamente em sua obra que, como já mencionado, procura, através das imagens que evoca, situar, localizar o corpo da mulher negra na história do Brasil.

Em um seminário sobre negritude nas artes, intitulado justamente “Diálogos ausentes”, Rosana Paulino afirma a necessidade de realizar todos os diálogos possíveis sobre a produção de artistas afro-brasileiros, na medida em que, por incrível que pareça, em um país com mais de cinquenta por cento de sua população autodeclarada não branca, ainda não há referências poéticas e artísticas ocupando espaços de visibilidade. Segundo ela, “ainda tem um grande vazio ali [na construção crítica sobre a produção de artistas negros no Brasil] que precisa ser construído”<sup>6</sup>.

O advento do século XXI, ao contrário do que certo discurso conciliador das artes procura afirmar, não foi suficiente

---

<sup>6</sup> Trecho transcrito de uma fala da artista Rosana Paulino no projeto “Diálogos ausentes”, do Itaú Cultural, publicado em 13/06/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7awdUzhgUVg>. Acesso em: 17 jul. 2019.

para equilibrar a balança de desigualdades históricas e recompor o mapa de exclusões e opressões que historicamente o caracterizaram. Obras como a de Rosana Paulino enfrentam radicalmente este problema, na medida em que se colocam frontalmente contra o modo hegemônico de enunciação, que é sempre mediado por figuras identificadas com o opressor histórico. Movimentos como os de Martin e Vogel, mencionados no início deste ensaio, em nada se assemelham à força poética e combativa de uma obra que fala por si, através de um corpo que, quando não explicitamente excluído, é reativamente docilizado (como quando Martin lamenta que os artistas não europeus, em “Les magiciens de la terre”, não permaneceram em contato) — neste caso, o corpo da mulher negra de um país como o Brasil.

Não se trata, com o trabalho de Paulino, de flagrar uma potência poética que possa ser comparada com o que há de mais sofisticado na arte contemporânea dita global, em termos formais, embora este movimento seja possível, dada a alta qualidade estética de sua obra. A chave de leitura mais interessante de seu trabalho me parece ser, por outro lado, aquela que o coloca como denúncia — não de um evento traumático localizado ou de um certo momento histórico passado, mas de uma estrutura simbólica calcada na violência, cujas operações opressivas se repetem sistematicamente e ainda produzem exclusões e silenciamentos todos os dias.

## Referências

ANTONACCI, Célia Maria. “*Magiciens de la terre’ vinte e cinco anos depois ‘Intense proximité’*”. *Anais do XXV Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [recurso eletrônico]; Compartilhamentos na arte: redes e conexões*. Porto Alegre: ANPAP, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s2/celia\\_maria\\_antonacci\\_ramos.pdf](http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s2/celia_maria_antonacci_ramos.pdf). Acesso em: 17 jul. 2019.

ANTONACCI, Célia Maria. Rosana Paulino: enunciações poéticas de arte africana contemporânea. *Rebento*, São Paulo, n. 6, p. 272-291, maio 2017. Disponível em:



<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/142>.  
Acesso em: 8 fev. 2021.

COELHO, Teixeira. *A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GELL, Alfred. "A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas". *Arte e Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8 (8): p. 174-191, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. (Org.) Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. "As duas evidências: as implicações acerca da redescoberta do cemitério dos Pretos Novos". *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n.8, p. 331-343, 2014. Disponível em: <http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/as-duas-evidencias-as-implicacoes-acerca-da-redescoberta-do-cemiterio-dos-pretos-novos/>. Acesso em: 8 fev. 2021.

[Recebido em: 8 fev. 2022 — Aceito em: 11 set. 2022]