

VERMELHO

NO FIM DA
MADRUGADA

CURADORIA DE
LISETTE LAGNADO

O título “No fim da madrugada” é um verso extraído do *Diário de um retorno ao país natal*, primeira obra do escritor martinicano Aimé Césaire (1913-2008). Iniciado em 1935, esse poema, que passou por várias edições até a versão definitiva de 1956, foi logo consagrado por seu lirismo monumental. A curadoria da exposição se inspira nesse verso com o objetivo de transpor para o contexto brasileiro a subjetividade de uma voz da geração que fundou nas Antilhas o movimento da Negritude.

Na esteira de pensadoras como Lélia Gonzalez, fala-se cada vez mais da necessidade de prover novas narrações aptas a combater “o racismo e o sexismo da cultura brasileira”. Ela mesma, porém, questionaria o uso da língua do colonizador. Assim, no arco conceitual que pretendia, inicialmente, apenas apontar o uso da fotografia como instrumento colonial de dominação, a exposição passou a examinar toda sorte de documentação. Como abordar a amnésia nacional se os arquivos e museus guardam patrimônios de culturas saqueadas, quando não são literalmente consumidos por incêndios?

Para esta mostra, corromper o saber historiográfico e expandir álbuns pessoais determinaram estratégias que municiam o debate contracolonial em curso. Por meio do *leitmotif* da madrugada que estrutura o poema de Césaire, foi possível armar redes unindo artistas de diferentes origens, gerações e práticas – e, não menos importante, ousar vizinhanças com o intuito de engendrar um florescimento multiespécie. “Minha gente”, dirá Carmézia Emiliano, artista Macuxi cujo povo sempre soube tratar a natureza como sujeito de direito. Na pintura que leva esse título, mais de dois terços da tela são ocupados por uma revoada de borboletas que irrompem do húmus da terra e sobrevoam a estreita faixa de um aldeamento. Fica a pergunta: o que podemos aprender da sua noção de “gente” que abraça viventes e biomas?

**

1 Em itálico, trechos da edição em português. CÉSAIRE, Aimé. *Diário de um Retorno ao País Natal*. Tradução, posfácio e notas: Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Edusp, 2012. 2021.

O fim da madrugada é consciência do tempo, mas também figura de linguagem. Como metáfora, evoca um porvir na sequência de conluíolos protegidos pelas trevas, e acolhe ondas de indignação, raiva. Entre inúmeros exemplos de manobras e ciladas, pode-se mencionar a queima dos arquivos da escravidão, sob a responsabilidade do então Ministro da Fazenda, Ruy Barbosa, em 13 de maio de 1891. *Nutrir os ventos, soltar os monstros*¹ – graças às constantes denúncias de ativistas de movimentos sociais, o Brasil está finalmente confrontando instituições erguidas sobre um racismo estrutural.

Nesse trabalho de ressignificação, a própria Carta de Pero Vaz de Caminha a Sua Alteza, rei de Portugal, em 1500, ao relatar o “achamento” de uma porção de terras habitadas, torna-se um registro do extrativismo e da corrida do ouro no Brasil. Assim, a ausência de documentos iconográficos da invasão constituiu o alibi para Rosângela Rennó fabular os diálogos de seu filme *Vera Cruz* (2000). Segundo a artista, a “imagem da película, velha, arranhada e desgastada” reforça o hiato entre documentação fotográfica e ficção.

Ao longo da exposição, é possível acompanhar como a ausência de imagens e informações prestou-se à atribuição de uma cidadania incompleta. Por exemplo, o anonimato forçado nas fichas técnicas da coleção de gessos armazenados no El Museo Canario de Antropología (Las Palmas, Ilhas Canárias). O que haveria em comum entre uma mulher do Indústão, um homem da Ilha Rochet e um menino de Zanguebar? Ao que tudo indica, são simplesmente “seres notáveis” por não pertencerem à branquitude. Para a realização dessa série (2019), Rennó escancara as lacunas de informações de uma das maiores coleções arqueológicas da região. A partir dos bustos que tinham o objetivo de representar “distintas raças do globo”, a artista responde à violência de corpos “sem nome” imprimindo-os sobre um papel de textura marmorizada, como uma “pele” que lhes conferem minimamente a faceta de sepultura, logo um direito à memória (“monumento”).

Já na composição do projeto que carrega o irônico título de “Arquivo Universal”, a metodologia será mais radical: ao subtrair a figura, cada verbete desse inventário inventado passa a funcionar como

imagem. *Almirante Negro*, por exemplo, descreve o episódio de uma editora que, para além de cometer o erro de substituir o retrato de João Cândido pelo rosto de outro marinheiro preto, ainda procura se justificar alegando a existência de “dúvidas sobre a verdadeira imagem [...]”. É, portanto, um texto-imagem destinado a questionar o que se sabe do herói que protagonizou a Revolta da Chibata, como de qualquer outro corpo preto.

Falar da escassez das fontes catalográficas em museus coloniais, referente sobretudo à proveniência patrimonial, constituiria por si só um tema vasto. No Brasil, essa negligência do poder público é endêmica. Com o intuito de chamar a atenção para processos arquivados sem solução, Rennó realizou, em 2009 e 2013, dois álbuns. No primeiro, ela reproduziu o verso das valiosas fotografias roubadas da Divisão de Iconografia da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) e, no segundo, páginas dos álbuns fotográficos que sobreviveram ao roubo sofrido no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ). Utilizando o mesmo título do inquérito policial, o primeiro álbum presentifica um crime, mas também a ausência como essência do ato fotográfico; o segundo álbum tem como título o sistema de organização da documentação fotográfica feita por Augusto Malta e seus filhos. Na perspectiva platônica, a imagem das páginas dos álbuns corresponde a uma mera projeção da mente.

Arquivos e documentos da colonialidade precisam ter suas categorias reconfiguradas se quisermos lançar hipóteses e produzir reviravoltas de sentidos. O artista e educador bruno o., membro atuante do Acervo Bajubá, “projeto comunitário de registros de memórias das comunidades LGBTQ+ brasileiras”, escolheu destacar a história de Marcos Puga, “travesti e ladrão de plantas”. O trabalho exposto faz parte de uma investigação continuada sobre práticas de catalogação, documentação e reorganização de arquivos. Considerando outras espécies de testemunhos, reconhecimento e ativação de memórias, lugares e corpos envolvidos na montagem de saberes situados, bruno explica que “o caso de Marcos Puga questiona a reprodução de operações coloniais de epistemicídio responsáveis pela indexação da vida dentro de ordens monolíti-

cas”. Durante a ditadura civil-militar, como era contar a história de uma pessoa de quem só restaram hoje fragmentos materiais... e rumores?

Indo atrás de informações, Bruno O. localizou uma sobrinha de Marcos Puga, que o defendeu em 2001, quando ele foi preso ilegalmente e torturado depois de uma delação anônima. Segundo ela, Marcos fora deixado, ainda bebê, na porta da casa da sua avó. Criança amável e querida, encontrou os cuidados da família e, por sua vez, cuidou de tias e avós. Acerca dos furtos de samambaias, a sobrinha não se lembra bem; acha que é mentira. Diz que sabia que ele performava em alguma boate, mas nunca viu nada, nem uma peruca sequer; achava que ele devia deixar tudo em outro lugar. Sabe apenas que se depilava. Marcos desapareceu em 2002, e, anos depois, ela foi contactada por uma equipe de São Bernardo do Campo, pois haviam achado alguns restos humanos que se supunham ser dele – como fora adotado, não puderam fazer nada.

**

Ninguém há de negar que imagens têm a capacidade de mobilizar a opinião pública, despertá-la do torpor, da indiferença ou da ignorância. No arrastado processo de demarcação da Terra Indígena Yanomami, a divulgação das fotografias de Claudia Andujar e Carlo Zacquini exerceu um papel fundamental de conscientização. Entretanto, apesar dessa conquista histórica, ondas contínuas de invasões de garimpeiros e empresários em busca de ouro e cassiterita, com o apoio, direto ou indireto, do Estado e das Forças Armadas, seguem provocando desastres sociais e ambientais devido à contaminação por mercúrio e outros poluentes. Na exposição da Vermelho, optou-se por não expor as vítimas e ressaltar a estética de sedução do imperialismo. A linguagem da corrida do ouro assimila códigos típicos de anúncios de turismo, com suas escalas cromáticas e tipografias (de faroeste!) recheadas de mensagens subliminares. Se, por um lado, a série *Metais Ltda.* (1989) de Andujar reúne um conjunto de letreiros de agências de viagem que fretam voos internos na Amazônia, as cenas registradas por Zacquini são autoexplicativas: em pleno coração do território indígena, avista-se uma tenda da empresa de mineração de ouro e a pista de helicópte-

ros. Missionário da Consolata desde 1957, esse fotógrafo, que se mudou para Boa Vista em 1965, revela que “o dono foi eleito e reeleito deputado federal por Roraima e era conhecido como o ‘homem da pistola de ouro’”. O trabalho de documentação foi realizado durante uma viagem da Ação pela Cidadania, a convite do senador Severo Gomes, para averiguar crimes contra direitos humanos na Terra Indígena Yanomami. Seu teor de verdade constitui provas irrefutáveis dos genocídios em curso, cujas repercussões nacionais e internacionais logram reverter ou, pelo menos, controlar situações de abusos.

Como pode então a linguagem artística dismantelar o domínio senhorial?

Com pesquisa centrada na metodologia das igrejas neopentecostais, a pastora Ventura Profana, doutrinada nos templos batistas, afirma-se como profetisa “da abundância da vida negra, indígena e travesti”. Seguindo a liturgia de um verdadeiro hino à vida (à “vida eterna”, vale grifar), o clipe da canção *Eu não vou morrer* (2020) desvia-se do Senhor para homenagear as Orixás femininas (Yabás). A descarga epifânica de Profana permite um mergulho vertiginoso no que vem sendo o aniquilamento de ancestralidades, inteligências e utopias. Como um salmo que insiste em louvar pessoas finalmente livres das políticas coloniais de extermínio, escuta-se e vibra-se com a trajetória da fornalha às águas vivas em *Calunga, da Cruz à Encruzilhada*. A obra convoca sonhos e visões intergeracionais por meio de um fabuloso diálogo com a matéria (quem não quer aprender a voar?), instaurando o tempo das travas pretas no cubo branco da “catedral” da arte.

Profana explicita em diversos depoimentos que esse Senhor transcende o campo religioso, devendo ser projetado sobre outras figuras patriarcais (ruralista, armamentista, padroeiro...). É contra todo o patriarcado explícito e implícito da concepção de um Estado brasileiro de descendência escravocrata que sua missão de pastora inscreve a fúria insurrecional de corpos periféricos atacados pelo capital extrativista. A escultura de ferro *Sentinela avançada, guarda imortal* (2020) sinaliza esse encontro tempestuoso entre

a guerreira lانسã, materializada nas fitas de cetim vermelho do Senhor do Bonfim, e o veneno colonial que escorre das premissas do cristianismo – *fora, amuleto ruim, percevejo de frade.*

No mesmo recinto de Andujar, Zacquini e Profana, duas fotografias da série “Cotidiano”, da artista e *performer* militante transexual Vulcanica Pokaropa, *Cultivo* e *Bancada* (2021), somam às pautas acima o combate à bancada ruralista parlamentar, que protege empresas agropecuárias reputadas pelo desmatamento de florestas e invasão de áreas de reserva.

**

O mito moderno de uma história universal propalada pela Europa aparece na obra *Segunda Natureza* (2023), de Clara Ianni, filmada dentro da Igreja Luterana de Maastricht (Holanda). A artista aborda a noção de acumulação do capital (sementes, fibras, minerais...), aproximando os temas da exploração da terra e da exploração do trabalho humano. Fruto do mundo cristianizado, a extração colonial fundamentou sua expansão baseando-se em várias separações. Deve-se à modernidade ocidental a cisão entre corpo e espírito (do homem) para um maior controle sobre a Natureza. O princípio protestante *Soli Deo gloria* (“Glória somente a Deus”), segundo o qual não há sequer sentido para a vida fora desta ordem, estabelece outros desmembramentos: entre clero e povo comum, entre verdadeira devoção e falsas crenças. No entanto, embora o enunciado do filme cobice a paisagem que se encontra fora das janelas da Igreja, alude ao menos a possibilidades de regeneração, nas qualidades de interdependência e camaradagem.

A religião católica adquire outra espessura com o artista Eustáquio Neves em sua obra intitulada *Última comunhão* (2023). Estamos diante de seis ampliações fotográficas (emulsão fotográfica sobre papel algodão e pintura a óleo) e uma cópia digital a partir de um arquivo original remanescente da primeira comunhão de seu autor, cobertas agora de incontáveis camadas de pigmentos e químicas. Do fundo dessas superfícies nebulosas, um garoto negro nos interpela, vestindo camisa branca de mangas curtas, short escuro, meias até

o tornozelo e mocassim preto envernizado. Apesar de documentar um acontecimento, a imagem oculta uma porção de outros mundos. O resultado oferece um diagnóstico das relações de poder e dominação que, desde sempre, incidem sobre a cidadania afro-brasileira. Diversas mãos ajeitaram habilmente esse pequeno corpo, a fim de prepará-lo ao sacramento da Eucaristia e, posteriormente, à imagem em papel a ser distribuída com orgulho entre os tios maternos. Colocando sob suspeita o status ético conferido à fotografia, Neves borra seu próprio retrato para exibir uma infância dilacerada: na mão esquerda, a criança segura um elemento da cultura imposta; na mão direita, o instrumento para sua resistência ancestral.

Interessante observar que, na memória popular, conhecimento ancestral e estratégia de guerra se equivalem. Após uma viagem em 2018 a Angola, Ani Ganzala tem pesquisado a influência da botânica sobre a Diáspora Negra. Somente um olhar iniciado tem condições de apreender a diversidade da vegetação e identificar em cada espécie suas possibilidades de cura física e espiritual. Decerto, Ganzala não ficou indiferente à história das surras da planta de cansação aplicadas sobre marinheiros portugueses pelas forças de resistência locais. Ainda que não tenham sido encontradas provas documentais da existência da escrava liberta Maria Filipa, seu desempenho no processo de independência da Bahia ronda o imaginário dos moradores da Ilha de Itaparica. Nessa dimensão crítica de corpos historicamente marginalizados, o feminismo negro de artistas-ativistas como Ganzala engrossa um coro crescente, junto com estudos voltados ao reconhecimento do legado da Bahia para a formação do Brasil contemporâneo.

Importante dizer que, para Aimé Césaire, *négritude*, termo que aparece pela primeira vez na revista *L'Étudiant noir* em 1934, é um conceito simultaneamente literário e político. Ao se reapropriar de um termo racista da língua dominante colonizadora, tenciona promover a África e sua cultura. Destino semelhante atravessa a série de pequenas telas pretas e vermelhas sobre as quais André Vargas inventa “suas” africanizações da língua portuguesa brasileira. Em paralelo ao pretuguês de Lélia Gon-

zalez, esse jogo, um tanto surrealista e aleatório, procura rastrear aproximações por sonoridades: “*fomnologia*”, “*preticado*”, “*ilêitura*”, “*caciqnificado*”, “*perónome*”, “*sujeitupi*”, “*pluhaux*”. Como a língua creole, prenhe de imagens, a fala emerge dos porões do navio negreiro para honrar os troncos linguísticos que abarcaram mais de 600 línguas saídas à força do continente africano.

**

“O fim da madrugada” guia seus simpatizantes para a eclosão de um dia que se quer singular, não um dia qualquer. Precedendo a alvorada, esse espaço-tempo é simultaneamente meio e começo, noite e dia, fronteira onde corpos se cruzam, seja para guerrear ou também dançar e fazer-multidão. A resistência às *plantations* e à sua continuidade na propriedade privada atravessou os séculos assentando sua sabedoria quilombola – donde provém a ritualização de determinadas datas do calendário.

Artista engajada hoje na investigação formal da escultura, Rebeca Carapiá tem demonstrado rara cautela, entre os artistas de sua geração, na maneira de contornar conteúdos sagrados da espiritualidade negra, preferindo desviar-se da figuração religiosa. Para a presente exposição, revisitou um ensaio fotográfico realizado em 2018, que não poderia ser ampliado sem uma prévia problematização: por conta de um viés folclórico evidente, como contornar o efeito exótico inerente à representação de uma tradição?

2 Para citar apenas duas instalações recentes, ver *Sumidouro - Wata Go Lef Stone [Da perpetuidade do àkàrà através dos oceanos]* e *Sumidouro n.2 - Diáspora Fantasma*, de Diego Araujá e Laís Machado, e *Floresta de Infinitos*, de Ayrson Heráclito e Tiganá Santana.

Quem tem medo de assombração? (As Caretas do Mingau) tem origem no cortejo de mulheres que, todo ano, saem na madrugada do dia 2 de julho às ruas de Saubara, no Recôncavo Baiano, para celebrar as lutas de 1822-23. Carapiá resolve enfrentar o gênero da documentação etnográfica propondo uma experiência imersiva. Chama a atenção a recorrência do que poderíamos denominar de “teatro das aparições”.² Trata-se de instalações artísticas que invocam (e despertam!) personalidades, “mortos que não se foram para sempre” (*Bonaventure Soh Bejeng Ndi-kung*). Tão imaterial quanto encantado, o fantasma retorna para reivindicar seu direito à memória, essa dobra imagi-

nária que une o ser e o não-ser. Dito em outras palavras: lembrar a expulsão do colonizador português significa não deixar os mortos morrerem.

Máscaras de André Vargas complementam essa perspectiva dissidente do lugar do medo no imaginário social da branquitude. *No fim da madrugada, o morro esquecido, esquecendo-se de explodir*. Em *O Terror da Sul* (2018-19), o artista aponta para a introjeção do racismo e sua relação com as classes sociais, mais especificamente à divisão da cena cultural carioca que aparta os populosos subúrbios nos bairros da Baixada Fluminense da chamada Zona Sul. Suas máscaras são endereçadas às fantasias usadas na tradição de Clóvis (da palavra *clown*, em inglês), cujas turmas são constituídas de homens mascarados que saem às ruas vestidos de “bate-bola”. Como na manifestação das “Caretas”, alegria e terror caracterizam costumes da Bahia e do Rio de Janeiro. Questões identitárias passam pela preservação de práticas tradicionais, considerando sobretudo comunidades baseadas na transmissão oral. Vale lembrar que somente em 2000 um decreto do próprio Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (Iphan) irá instituir o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial.

As matrizes do samba do Rio de Janeiro (com o bloco carnavalesco Cacique de Ramos sempre mencionado) são um dos dossiês da coleção do Iphan. Longe, porém, do interesse etnográfico dessa manifestação, importa atentar para formas de registro de corpos que abdicam da cisão do mundo cristão e reafirmam sua plenitude ao desfilar no espaço público urbano.

O ensaio fotográfico *Carnaval* (1967-68), de Alair Gomes, integra um interesse temático do artista que se estendeu ao longo da década seguinte. Ora, nesse conjunto de imagens, repleto de reminiscências pasolinianas, os foliões não pertencem ao universo estético dos Bate-bolas. Aqui, interessa destacar uma sequencialidade (quase cinematográfica) a partir da observação da linguagem corporal, braços erguidos ou peitos retorcidos, de forte conotação pagã, espécie de celebração de

uma festa da colheita. Diferente do olhar etnográfico, participantes e observador se confundem.

As fotografias estão dispostas sobre um plano horizontal, dispositivo que rompe com a reverência ao ícone religioso na parede. Olhar a série de cima para baixo remete a um material eventualmente em processo de edição e reconecta Gomes com a comunicação de massa, isto é, o *printmaking medium*. Para André Pitol, um dos principais estudiosos da relação de Alair Gomes com a cena estadunidense, as intervenções fotográficas do artista no campo gráfico (jornais, revistas, cartazes etc.) ainda carecem de contextualização, tendo sido eclipsadas por uma fixação da fortuna crítica nas imagens de conteúdo mais claramente homoerótico.

Se os corpos brincantes pontuam várias obras da exposição, é na série “Mambembes” (2022), de Vulcanica Pokaropa, que seu protagonismo assume uma interpretação indissociável da escuridão da madrugada. Travesti e artista circense da Cia Fundo Mundo, Pokaropa cresceu no interior de São Paulo, onde recebeu a Crisma e onde dominam a monocultura (soja e eucalipto) e o agronegócio. A palavra “mambembe” diz respeito a uma manifestação artística que brinca com sua conotação depreciativa (“inferior”, “malfeito”). Esses registros pretendem dar impulso a uma visibilidade precária da população LGBTQIAP+ no mundo circense, e, certamente, também no teatro e na performance.

Chega-se à Sala Antonio, da Vermelho, onde Yhuri Cruz apresenta seu curta-metragem *O Túmulo da Terra* (2021). Impregnado do ritmo sombrio e inquietante de um pesadelo, o filme, todo rodado em preto e branco, nos transporta para uma paisagem tropical onde acompanhamos a jornada de um homem perseguido por sua subjetividade. Como é de praxe na linguagem expressionista, a obra transmite um misto de angústia e pavor. Aquilo que poderia parecer um cenário fantástico é, na realidade, um local que guarda as ruínas de um engenho de açúcar do Brasil do Império, com a Lavanderia dos escravizados. Nessa perspectiva, é interessante perceber como, por meio de uma dramaturgia identitária envolvendo protagonistas negros,

o artista subverte o cânone europeu em afrofuturismo. O temor da morte assombra as esculturas de granito, *Flash do Espírito*, inspiradas no livro homônimo de Robert Farris Thompson. Gravado sobre pedras tumulares, prevalece o desenho do sorriso cheio de dentes brancos, também máscara e careta, devolvendo uma fração de além-vida... imobilizada pelo ato fotográfico.

**

Por último, mas não menos importante, a fachada da Vermelho apresenta uma contrafachada, projetada por Tiago Guimarães. Literalmente a maior extensão de parede da galeria, a face frontal do edifício incorpora seis estruturas de sarrafos de madeira que apresentam seu avesso. Gesto arquitetônico de uma assertividade quase singela: sustentar que não há neutralidade, até mesmo no desenho do contêiner, habitat ou tanque de guerra; tudo tem um avesso e um fundo. Toda versão oculta, uma contraversão. Inversão, contravenção e vice-versa. Na delegacia, Marcos Puga segue como desaparecido; na Vermelho, sua lembrança envolve o cuidar de um tanto de samambaias furtadas (com fofoca, como aprendemos!). Lança-se aqui outro desejo da exposição: fabular junto.

VERMELHO

Rua Minas Gerais, 350
01224 010
São Paulo, Brasil

galeriavermelho.com.br
+55 11 3138 1524
info@galeriavermelho.com.br

NO FIM DA
MADRUGADA