

IMAGEM E ESCRITOS PRODUZINDO SENTIDOS: UMA “LEITURA DESOBEDEIENTE” DA OBRA “PORTA DA POLICLÍNICA” DE BENEDITO JOSÉ TOBIAS E DOS ESCRITOS DE ESPERANÇA GARCIA

Francilene Brito da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
artlenha@yahoo.com.br

Mailsa Carla Pinto Passos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
mailsappassos@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho, recorte de uma tese de Doutorado em andamento na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (com início em 2014), pretende, metodologicamente, *cotejar* (BAKHTIN, 2003) as obras: “Porta da Policlínica” do pintor Benedito José Tobias, que fez suas obras entre 1930 a 1940 em São Paulo, e uma carta da escritora/escravizada Esperança Garcia, que viveu e escreveu uma carta de petição no século XVIII no Piauí. Em contextos distintos, tanto Garcia, quanto Tobias, e nós que escrevemos sobre suas obras, oferecemos aos nossos leitores (ou interlocutores) uma proposta de encontro com a imagem de mulheres e crianças afrodescendentes em confronto com a colonialidade brasileira. No processo, conversamos também com autores como: Roland Barthes (1984), Walter Benjamin (s/d), Georges Didi-Huberman (2012), Pedro Pablo Gomes & Walter Mignolo (2012), Elio Ferreira de Souza (2015), dentre outros. Com o intuito de realizar tal cotejo trouxemos para o debate as ideias de autores acima citados como: *punctum* e *studium*, sintoma, experiência singular, desobediência epistêmica. Cada conceito colabora para pensarmos a imagem como um texto ou enunciado, sendo também entendida como artefato cultural em culturas visuais contemporâneas.

Palavras-chave: “Leitura” de imagens; Produção de Sentidos; Descolonização; Desobediência estética e epistêmica.

“Vez por outra cantarolo para os meus filhinhos uma velha cantiga, mais parecida com uma reza, de uma língua distante que não sei mais direito o que significa, mas que minha mãe cantava sempre para mim, assim como a mãe dela fazia. Esta cantiga aquietava a minha tristeza e acalma as minhas crianças. Meus pequenos, já sonolentos, deitam-se ao meu lado aqui na senzala e sentem o meu olhar a iluminar os seus sonhos e minha presença a velar seus sonhos. Mas eu, Esperança Garcia, não durmo há muito tempo... Espero.” (Rosa, 2012: 18).

Com a epígrafe acima iniciamos este trabalho, que consiste em um recorte da pesquisa de Doutorado em andamento (iniciada em 2014), intitulada “Imagens de Mulheres e Crianças Afrodiaspóricas: narrativas piauienses para além do museu”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Foi escrito pela pesquisadora em fase final de Doutorado e sua orientadora.

Nossa intenção aqui é discutir uma obra de Benedito José Tobias como possibilidade de pensar Arte, vida e conhecimento, como nos ensinou Mikhail Bakhtin (2003) e ainda, compreender, a partir dela “enunciações descoloniais” produzidas pelo artista na referida obra, “Porta da Policlínica”.

Para tanto, cotejamos essa produção imagética com a obra de Esperança Garcia, mulher negra do Piauí, Estado do Nordeste brasileiro, que viveu ali no século XVIII, na busca de compreender os sentidos produzidos por uma e outra produção em sua incompletude, no diálogo.

O *cotejar* para esse estudo tem a ver com o que Mikhail Bakhtin explica quando trabalha a dimensão da multiplicidade de vozes num enunciado (que pode ser uma obra de arte ou uma carta, por exemplo), ou o que chama de texto. Para ele um “texto” (enunciado) quando confrontado com outro “texto”, dois enunciados não conhecidos, mas, que são tocados por um mesmo tema, produzirão sentidos outros porque são fruto de uma relação dialógica, ou seja, uma relação que contempla elementos extralinguísticos (ou extra pictóricos) trazidos no contexto de quem escreve o texto científico e de um sujeito do novo diálogo como leitor, dentro das complexidades relacionadas. Em todos esses enunciados, que podemos chamar nesse trabalho (recorte de doutorado) de artefatos culturais, existem “vozes de sujeitos ou autores diversos”. É por isso, também, que se tece numa relação dialógica, pois, é um acontecimento novo que “responde” a outros acontecimentos ou “vozes” da ideia principal enunciada: no nosso caso, uma leitura desobediente de imagens de mulheres e crianças negras.

A imagem assim ganha um significado dialógico com quem “conversa” com ela. Ela não existe, caso não exista um autor/leitor que a perceba e mantenha uma relação com ela. Sua existência passa a ter um caráter relacional. A imagem, assim como a palavra, existe quando compreendida por um novo sujeito/autor daquele novo texto que está sendo realizado na dialogia existencial e cultural. Dessa maneira, para compreender um texto (uma imagem, por exemplo), muitas vezes, precisamos co-

tejar outros textos (enunciados, acontecimentos) numa relação dialógica a partir do nosso contexto atual. Cotejar, comparar, confrontar, conversar, analisar, contatar.

Para Bakhtin (2003), “toda palavra (todo signo) de um texto conduz para fora dos limites desse texto. A compreensão é o *cotejo* de um texto com os outros textos.” (: 404). O que buscamos aqui seria a dialogicidade entre estes dois textos – entendendo a pintura também como narrativa, como narrativa pictórica – o que contribui para a nossa compreensão não naquilo que elas têm de acabadas, mas seu caráter de inacabamento. O inacabamento de ambas é que alimenta, expressa e potencializa a ampliação dos contextos, e que nos dá pistas para a nossa compreensão de como, em contextos coloniais se produz desconstrução.

Esperança Garcia foi uma mulher, escravizada na Fazenda Algodões, que hoje se chama cidade de Nazaré do Piauí. Ela sabia ler e escrever pois, tinha sido catequisada por jesuítas; sendo esses expulsos, passou a ser escravizada pelo administrador Antonio Vieira de Couto, que a separou do marido e dos filhos mais velhos. O historiador Luiz Mott descobriu uma carta redigida por ela e datada do dia 06 de setembro de 1770, que se encontra hoje em Portugal compondo a história colonialista. A carta foi considerada a primeira petição para o governador denunciando os maus-tratos que ela e os dois filhos pequenos eram obrigados a suportar. A autora Sonia Rosa (2012) escreveu um livro infantil sobre essa história intitulado “Quando a escrava Esperança Garcia escreveu uma carta”. No mesmo livro, a autora informa que o dia 06 de setembro passou a ser comemorado como o dia estadual da Consciência Negra no Piauí.

Parece inesperado começar a falar de uma carta quando nos propomos a analisar uma obra de arte. Mas, para quem pretende entender a arte como um artefato cultural que produz sentidos outros, para além de uma estética colonializante e de colonialidades visuais inclusive, essa prática não se encontra fora das redes de conhecimento de uma obra. Assim como quaisquer outros artefatos culturais: uma carta, uma obra de arte ou uma notícia de jornal podem estar conectados na tradução de significados estéticos, educativos, políticos, sociais, culturais.

A obra de arte cujo título evocamos acima será, então, considerada nesse trabalho como um artefato cultural visual, uma imagem (“texto” bakhtiniano). Essa imagem ou artefato cultural visual carrega em si um *punctum* ou enigma (ou possibilidades) (BARTHES, 1984), bem como, *presumidos* (BAKHTIN, 2003), ou seja, um saber gerado num contexto, mas que também está conectado com as redes de saberes que nos possibilitam articulação, entendimento, tradução e abertura dessa imagem experienciada, pelo seu *sintoma* em nós apreendido e vivido. Vamos aos poucos explicando o que são cada elementos desses, até chegarmos na obra de Tobias (c. 1920-1930) e recobrar a Garcia (c. 1770).

Punctum é um termo que Roland Barthes (1984), quando parte para uma análise da fotografia para além da técnica/tema/contexto, usou para falar da atração ou da fascinação que sentia por certas imagens fotográficas. Roland Barthes contrapõe o *punctum* ao *studium*. Este quer dizer um interesse pela imagem que é perpassado ou guiado pelo gosto, culturalmente e moralmente falando. Tanto o *studium* quanto o *punctum* podem estar presentes numa mesma fotografia, segundo o autor. Traduzimos, nesse texto, o *punctum* como um enigma que nos “punge” (palavra usada por Barthes). Pois, é uma espécie de atração, de animação, de aventura produzida quando em contato com tal imagem, uma força que nos faz ser capturadas/os pela imagem; um deixar-se ser afetado (atingido) por tal imagem. É onde ela passa a nos intrigar, perturbar, desolar, acolher, arder. “Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. Nisto, pois, a imagem arde. Arde com o real do que, em um dado momento, se acerçou (como se costuma dizer, nos jogos de adivinhações, “quente” quando “alguém se acerca do objeto escondido).” (Didi-Huberman, 2012: 216).

Quando Georges Didi-Huberman (2012) evoca a palavra “arder” para o conceito de imagem parece nos chamar atenção para aquilo que, imerso nas cinzas da história da arte, algo ainda queima. Um detalhe que nos rouba o corpo e que faz existir a obra, de fato, para cada um de nós – o *punctum*. A imagem agora é ampliada como aquilo que a análise historiográfica não explica prontamente, e, que além disso, muda o roteiro pré-estabelecido do historiador ou do crítico de arte. Nessa empreitada, não podemos entender a análise da obra escolhida e reproduzida (fotograficamente) abaixo como algo apenas semiótico formal ou somente histórico oficializado. Essa análise reivindica agora um envolvimento de quem interage com ela. A obra se encontra no Museu Afro Brasil (São Paulo-Brasil) e a experiência de encontrá-la, de certa forma, preserva uma inquietação presente nas obras artísticas até hoje. Ao paço que sendo reproduzida aqui (em um artigo acadêmico) e por uma máquina fotográfica, essa experiência será de outra ordem, mas, ainda assim, continua sendo uma imagem que inquieta e narra uma experiência singular.

Walter Benjamin (s/d) escreve: “Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reproduzibilidade. Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o ‘semelhante’ no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único.” (Benjamin, s/d: 101). A reproduzibilidade técnica, para Benjamin, faz desaparecer o caráter de aura da arte. Isso se tornou um problema com o advento da fotografia para o mundo da arte clássica eurocêntrica. Mas, como ele mesmo complexifica, destruir a aura de uma obra não é destruir a obra e sim aquilo que a protege de seus privilégios. Tomar uma obra transitória reproduzindo-a para lucro de alguns, esse é um problema. Através de uma imagem, uma forma de percepção que consegue captar algo semelhante, como único, está para além de sua reprodução. Por esse motivo, uma imagem pode proporcionar, a quem está entrelaçado com ela, uma *experiência singular*. Uma fotografia

ou uma pintura para ser imagem, neste sentido, deve nos oferecer uma experiência, ou: para uma vivência que nos desumaniza, a experiência nos possibilita deixar rastros de humanidade e criação.

É com esses conceitos que podemos agora experimentar a imagem da obra de Tobias. Vamos à obra. Abaixo, podemos visualizá-la na Imagem 01.

Imagem 01: Porta da Policlínica.

Benedito José Tobias. © 1930 - 1940. Óleo sobre tela. Acervo Secretaria de Estado da Cultura

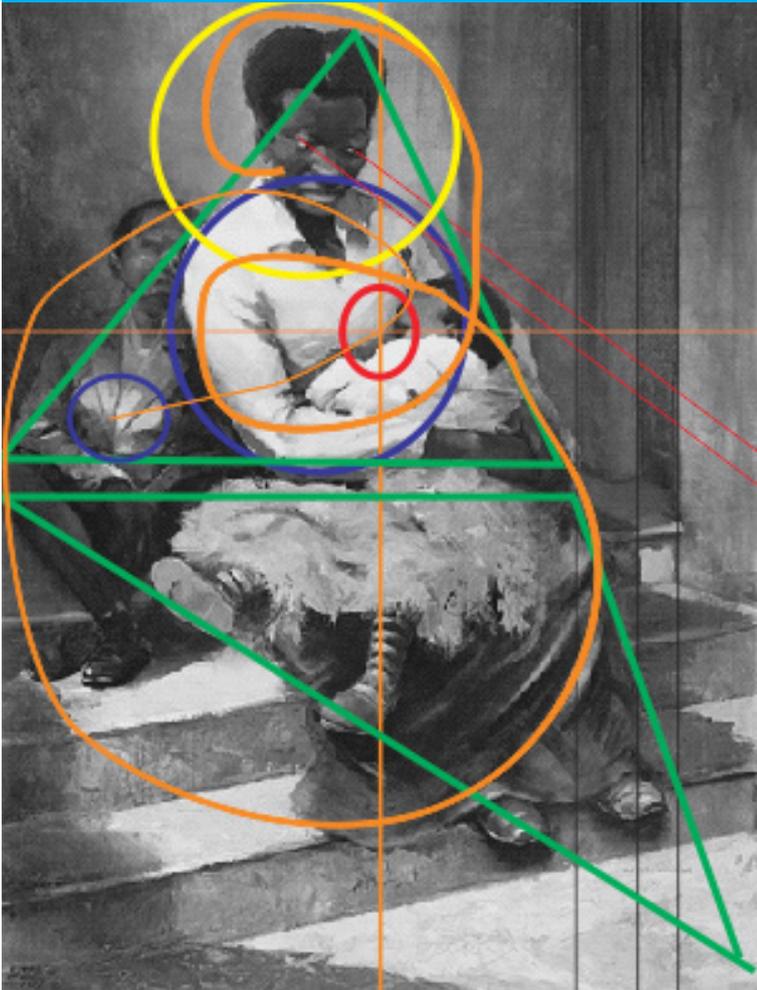


Fonte: Museu Afro Brasil (2016).

Talvez nos sirva, num primeiro momento, fazer uma marcação linear e composicional desse artefato visual, para nos aproximar melhor da pintura exposta enquanto arte fotografada. Isso só foi possível depois que o registro e a reprodução fotográfica passou a fazer parte das análises das obras de arte como artefato democratizado nos livros e em outras publicações.

Segundo Rudolf Arnheim, a “visão atua no material bruto da experiência criando um esquema correlato de formas gerais, que são aplicáveis não somente a um caso individual concreto mas a um número indeterminado de outros casos semelhantes também.” (2005: 39). Podemos arrematar, por enquanto, que uma obra é um caso semelhante as formas/composições que observamos no mundo ou no contexto social em que experienciamos imagens.

Imagem 02: Marcação para análise formal da obra "Porta da Policlínica"
Benedito José Tobias. © 1930 - 1940. Óleo sobre tela.



Fonte: Arquivo particular dos autores do texto.

"Qualquer linha desenhada numa folha de papel, a forma mais simples modelada num pedaço de argila, é como uma pedra arremessada a um poço. Perturba o repouso, mobiliza o espaço. O ver é a percepção da ação." (Arnheim, 2005: 09). Assim, quando uma imagem nos olha ou quando fazemos a experiência de olhá-la, acionamos correlações entre as formas, cores, luminosidades e outros elementos que estão em jogo na composição, bem como, percebemos que nada ali funciona se estivesse sozinho. Além do mais, o equilíbrio é provocado pelas tensões trabalhadas pelo artista, como uma "pedra arremessada a um poço" tensiona a água e a água a tensiona. No quadro em questão, podemos dizer que as tensões perceptíveis nas suas linhas, cores, luminosidades, volumes, texturas, direções e pontos focais ou sintomáticos, ajudaram no equilíbrio compositivo da obra, mas isso tudo não está descolado de nossos contextos. As formas triangulares em verde correspondem ao diálogo das partes dos corpos pintados, distribuídos nas posições superior e inferior, direita e esquerda do quadro. Nelas as figuras da madona e das crianças estão distribuídas e apoiadas uma na outra – amparados na figura da madona; duas linhas – finas na cor laranja, na vertical e na horizontal, se cruzam no ponto nevrálgico do quadro circulado em vermelho, este indica o ponto perceptível de tensão (ou a pedra perceptível, jogada na água); as linhas finas em vermelho indicam que a direção do olhar da madona atravessa a composição, pairando fora do quadro, mas para baixo; os círculos azuis contornam os focos de luzes ativos na composição, que parecem se refletirem no chão (degraus e piso do primeiro plano); o círculo amarelo envolve a aura formada de luz na cabeça da madona refletida no tecido flamejante que encobre o corpo do infante deitado no seu colo. A linha orgânica em movimento na cor laranja perfaz o caminho – mais ou menos – que o olho (de quem aprendeu a ler da esquerda para a direita) percorre na composição. Essas são possibilidades de leituras.

Seria muito cômodo pararmos por aqui e dar-nos por satisfeitos diante desse quadro, mas não queremos lê-lo e sim produzir sentidos. Mas o fato é que algo nos incomoda nele, algo nos corta e arde como um grito que não para de "ecoar nas águas" das pinceladas de Benedito José Tobias. Como também a carta de Esperança Garcia corta, arde e grita. Seria a porta fechada da policlínica? O olhar da madona que vela e espera como em Garcia? Ou quem sabe, as sombras da madrugada infinda?

Para nós, que tecemos essa narrativa, o que nos punge e arde é a luz barroca e crua que invade os focos de linhas esquemáticas circulares azuis e banha os degraus e o chão (ondas tensionadas pela "pedra na água" não somente perceptível). Tobias arremessou uma pedra de luz que ecoou por toda a madrugada. O artifício inundou o nosso corpo, nos causando um desassos-

sego. “Meus pequenos, já sonolentos, deitam-se ao meu lado aqui na senzala e sentem o meu olhar a iluminar os seus sonhos e minha presença a velar seus sonhos. Mas eu, Esperança Garcia, não durmo há muito tempo... Espero.” Essa luz parece ter sido gerada pelo olhar de Esperança Garcia, aquele que ilumina os sonhos das crianças da madona de Tobias. Uma luminosidade incômoda como a luminosidade de: Zeferina (líder quilombola de Urutu na Bahia), Na Agontimé (rainha do reino de Daomé – atual Benim – que no Maranhão fundou a Casa das Minas com o nome de Maria Jesuína), Mariana Crioula (líder da revolta de escravos da região do Vale do Café no Rio de Janeiro), Eva Maria do Bonsucesso (também do Rio de Janeiro, em Bonsucesso conseguiu condenar o homem branco que a violentou), Acotirene (uma matriarca do Quilombo dos Palmares), Luisa Mahin (mãe do poeta Luís Gama), Tereza de Benguela (líder do quilombo de Quariterê), e tantas outras da historiografia e do cotidiano brasileiros que podemos encontrar hoje em imagens na internet.

Quando os intelectuais negros teresinenses tomaram conhecimento da carta de Garcia foi um rebuliço, assim como quando percebemos que Tobias lançou essa luz em “Porta da Policlínica”. “Numa dimensão mais ampla, a Carta tenta abrir a porta de entrada e saída para a humanidade do negro escravizado, o que significa o desejo de reapropriação do corpo e da memória fraturados, violados e violentados. A referida epístola reinventa trilhas e desvios para transpor o limiar da ‘Porta do Não-Retorno’ (Souza, 2015: 07). Como Tobias utiliza-se das armadilhas da imagem pictórica, Garcia, “A escrava, subjugada à tortura do corpo, utiliza-se das armadilhas da palavra escrita: das sensações de dor e martírio, das metáforas onomatopáicas, da contundência das imagens visuais e estrondosamente sonoras que representam fenômenos da natureza. A escrita afirma suas bases na fala oral, na fala do povo pouco letrado, na fala gestual do corpo. Esta linguagem da contorção e do flagelo do corpo, do jogo e construção dos relatos da crueldade apresentados em diferentes cenas da escravidão. A narrativa é fragmentada por esses pequenos episódios, como uma teia de aranha que pouco a pouco vai envolvendo o leitor dentro de um mundo vivenciado pelo escravo, que nas palavras de Dionne Brand ‘é a porta que muitos de nós [a Diáspora Negra] esperavam que nunca tivesse existido’ (2001, p.19, tradução nossa).” (Souza, 2015: 08).

A porta aberta para o holocausto da escravidão criminosa (e colonialista) e a porta fechada para os herdeiros de suas feridas, nos levam a tomar um banho de luz nas frestas da madrugada de lutas cotidianas que mulheres e crianças, especialmente, arrastam mundo afora. Nesse sentido, a obra de Tobias, enquanto artefato cultural com rastros impressionista, expressionista ou fauvista antropofagizados, trama uma descolonialidade do ser como pensamento/estética descolonial.

Para Walter Mignolo (2008) “pensamento descolonial significa também o fazer descolonial” (:290-291). Os pressupostos coloniais, incluindo a distinção entre teoria e prática, não se aplicariam quando se observam aquilo que o autor chama de “pensamento de fronteira” ou os saberes e experiências que foram subalternizados pela lógica colonial, pela “razão imperial”. Investimos, então, na ideia de que essa produção de Tobias parte da própria vida do artista, em experiências de ver e sentir que operam no sentido de perceber outras vidas e outros mundos como legítimos e possíveis, bem como, a necessidade de representar isso produzido como uma exterioridade ou um pensamento de fronteira ou pensamento desobediente.

Acreditamos que há na obra de Tobias uma *desobediência epistêmica* diante de muitos quadros Modernistas de sua época, quando, ao tempo em que pinta, na sua maioria figuras negras do cotidiano paulista, não se distancia destes na sua condição de afrodescendente também. O fato de serem anônimos não nega características tanto fenotípicas quanto de dignidade, utiliza-se dos estilos apreendidos tanto no âmbito acadêmico quanto das novas possibilidades “modernistas” de sua época, mas ao que parece não exalta o nacionalismo, nem se preocupa em mostrar um cartão postal do povo brasileiro em suas paisagens regionalistas. Denuncia a condição ainda subalternizante dos rostos e corpos negro tirados de sua palheta de luz e sombra, mas, não os estereotipa, pelo contrário: os banha de solenidade, gravidade, brio, distinção próprios. Tobias ganhou vários prêmios artísticos em Salões de Arte de São Paulo, mas, sua vida e obra permanecem silenciadas até agora pela crítica, como a maioria dos pintores que foram tema da exposição “Negros Pintores” no Museu Afro Brasil no ano de 2008. Sua condição de exímio aquarelista e pintor de telas a óleo com temáticas de figuras negras, não fazia dele, talvez, um assunto dos críticos de arte brasileiros.

A arte de Tobias, em seu conjunto, parafraseando Didi-Huberman (2012), é uma imagem *sintoma*. Uma imagem sintoma é aquela que arde em contato com a realidade; que desestabiliza e mexe tornando outras realidades visíveis; uma lacuna que os tecidos do nosso corpo visga e é visgado. Esse processo é marcado por uma experiência estética específica: “las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colônia. (Gómez & Mignolo, 2012: 8-9).

Assim como Esperança Garcia esperava uma resposta do Governador da Província para dar fim aos seus sofrimentos, após ter enviado a carta para essa autoridade da época, a Madona da policlínica fechada esperava uma solução para o filho enfermo. Essa luz/espera nos mantém ligados em duas tríades: a primeira: a infância, o feminino, a raça; a segunda: o apoio (as massas corpóreas pintadas juntas), a fortaleza (dos corpos que resistem na noite urbana e fria), a fragilidade (desses mesmos corpos paralisados e do olhar arremessado ao chão banhado em luz – parecendo que esse movimento do olhar fixo movimentou a fonte luminosa para cima das figuras e do ambiente). O tempo é de espera? A doença da criança pequena é um sintoma ou uma denúncia de que essa porta precisa ser aberta um dia?

As tríades estão em constante tensionamento nas redes de saberes com as quais estamos enredados. E, mostram o maniqueísmo da sociedade colonialista com seus ecos ainda hoje. Como exprime Frantz Fanon, “o mundo colonial é um mundo maniqueísta” (Fanon, 1968: 30). E, “O colonizado sabe de tudo isso e dá uma gargalhada cada vez que aparece como animal nas palavras do outro. Pois sabe que não é um animal. E justamente, no instante mesmo em que descobre sua humanidade, começa a polir as armas para fazê-la triunfar.” (Fanon, 1968: 32). Tobias se utiliza da luz numa palheta borroca/fovista/impres-

sionista europeia para polir sua arma anticolonialista. Enquanto, em tempos remotos, Garcia fazia o mesmo com sua escrita fruto catequético eurocêntrico.

Mas para além disso, sentindo-nos obrigadas/os a ver o quadro de Tobias e os escritos de Esperança nos sentidos que produzem como narrativas sobre um mundo desigual e injusto, onde uns são naturalizados como aqueles que “não existem”.

Diriam Voloshinov e Bakhtin (1926), “A arte, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social” A arte seria “compreendida” não a partir do objeto artístico, mas, para além disso de uma formação social que nos oferece/impõe subsídios para “ler” o material artístico.

DOS ENCONTROS

Ao cotejar as obras percebemos então alguns pontos mais específicos que em ambas se fazem presentes quando nós, autores desse texto, conseguimos burilar como sentidos.

O primeiro ponto dessa relação dialógica está direcionado a uma mesma temática: mulheres e crianças afrodescendentes como imagens presentes numa sociedade brasileira que ainda hoje traz reflexos destas imagens. Esse seria um ponto de concordância entre as obras.

O segundo, diz respeito ao uso das mesmas armas de opressores, como a escrita e a imagem do museu, para transgredir forças colonializantes. Aqui encontramos um ponto de negociação entre os usos das ferramentas culturais e o tema voltado à visibilidade dos transgressores.

No terceiro ponto, nos demos conta de que ambos os produtores (escritora e pintor) eram afrodescendentes, e nisso mostra-se um ponto de pertencimento e implicação no diálogo.

Se pensarmos que uma “leitura” não dá conta dessa investigação e sim partirmos para produzir sentidos com ambas produções, a desobediência será captada sobretudo a partir de dentro (do mundo colonializado e seus resquícios sobre os corpos) por um de fora (aqueles que são execrados pela colonialização dos corpos), gerando um quarto ponto: as tensões históricas.

O que nos punge em Tobias e o que nos punge em Garcia são: a luz acesa das esperanças (na pintura) e a esperança agilizada (pela carta). Essa esperança é concordância e inquietude, que formam um quinto ponto.

E, o que ainda queima até hoje em ambas obras? Entendemos que seja um passado/presente em imagens de mulheres e crianças afrodescendentes. Que estão como pedras que movem ondas de letras e cores movimentando também, desobedientemente, os rumos de um modelo colonializante de sociedade. Esse é o nosso sexto ponto de encontro.

A infância, o feminino, a raça, o apoio, a fragilidade e a fortaleza, lembrados acima, são fenômenos e ou elementos culturais produzidos constantemente no cotidiano educacional, social, político, econômico, cultural cuja potência ou força nos chama a questionar nossa participação nessas produções. Assim, um sétimo e último ponto de encontro é o envolvimento do leitor/produzidor com os fenômenos e elementos mexidos por Garcia e Tobias. Quais relações esse “leitor” tece para além do que vê ou lê?

Desta maneira é que o cotejo destes dois artefatos culturais nos sugere a compreensão que as imagens produzidas por Tobias podem, dialogicamente, ampliar seus contextos quando “encontra” com as cartas de Garcia, já que identificamos nas duas produções - nos resíduos a princípio negligenciáveis dos quais nos lembra Ginzburg (2002): “pormenores menos influenciados pelas características da escola a que o ‘pintor’ pertencia”, ou, no caso de Garcia, o fato de uma escrava escrever sua experiência assumindo o protagonismo na narrativa - complementariedade, na medida em que enunciam o desejo de “narrar” aquilo que em seu contexto e seu tempo não são “narráveis” já que teriam sido produzidos ou como uma “exterioridade”, ou como estereótipo.

Identificamos assim essas narrativas como potências de descolonialidades, em seu vieses de desobediências epistêmicas. Quando se negam a ocupar o lugar de “um outro”, deslocam-se para o lugar do “próprio”, deslocando a narrativa de uma história única, para as possibilidades infundáveis das muitas histórias possíveis e merecedoras de serem contadas. E, ouvidas atentamente!

REFERÊNCIAS

- Arnheim, R. (2005). *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.
- Barthes, R. (1984). *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Bakhtin, M. (2003). *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora Martins fontes.
- Benjamin, W. (s/d). *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras Escolhidas, v. 1). Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense.

- Didi-Huberman, G. (nov. 2012). *Quando as imagens tocam o real*. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219. Disponível em: http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf. Acesso: 01 jul. 2017.
- Fanon, F. (1968). *Os Condenados da Terra*. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Ginzburg, C. (2002). *Mitos, emblemas e sinais – morfologia e história*. Tradução: Frederico Carotti. São Paulo: Cia das Letras.
- Gomes, P. P. & Mignolo, W. (2012). *Estéticas Decoloniales*. [recurso eletrônico]. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. Disponível em: <https://adelajusic.files.wordpress.com/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2017.
- Mignolo, W. (2008). *Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade. N° 34, p. 287-324. Disponível em: <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/artigo18.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2017.
- Rosa, S. (2012). *Quando a escrava Esperança Garcia escreveu uma carta*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Souza, E. F. de (2015). *A carta da escrava 'Esperança Garcia' de Nazaré do Piauí: uma narrativa de testemunho precursora da literatura afro-brasileira*. Em: [Anais] *Encontro Internacional de Literaturas, Histórias e Culturas Afro-brasileiras e Africanas – África Brasil: Identidades e Diásporas*. 4. Teresina: Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Disponível em: http://s3.amazonaws.com/nepa2015/ckeditor_assets/attachments/145/a_carta_da_escrava_esperanca_garcia_de_nazare_do_piaui_uma_narrativa_de_testemunho_precursora_da_literatura_afro-brasileira.pdf. Acesso em: 01 jun. 2017.
- Voloshinov, V. N. & Bakhtin, M. (1926). *Discurso na vida, discurso na arte*. Tradução para fins didáticos: Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, (mimeo). Disponível em: <http://www.uesb.br/ppgcel/Discurso-Na-Vida-Discurso-Na-Arte.pdf>. Acesso em 15 jul. 2017.

CURRÍCULOS

Francilene Brito da Silva

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2014-2017). Possui Licenciatura Plena em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Piauí-Brasil (2001). É professora Assistente da Universidade Federal do Piauí do Departamento de Artes. Estuda atualmente afrodescendência, cotidiano, arte e decolonialidade.

Mailsa Carla Pinto Passos

Doutora em Educação Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2004). É professora do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro; vice-coordenadora do Laboratório Educação e Imagem, da Faculdade de Educação da UERJ e PROCIENTISTA UERJ, Cientista do Nosso Estado (FAPERJ). Tem experiência na área da linguagem; currículo e cotidiano; afrodiáspora.