

Artes visuais como ferramenta de inteligibilidade para o conhecimento histórico: análises sobre o tempo nas obras de Tiago Sant'Ana¹

Visual arts as an intelligibility tool for historical knowledge: analysis about the time in the works of Tiago Sant'Ana

Ligia Kalina Domingueti Faria

Graduanda em História

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

kalinastyles@yahoo.com.br

Recebido: 28/04/2023

Aprovado: 17/07/2023

Resumo: Esse artigo procura compreender como as artes visuais brasileiras contemporâneas são fontes de inteligibilidade para o conhecimento histórico, indo contra uma corrente presente na História da Arte que tende a tratar as imagens exclusivamente como fontes documentais. Para fundamentar a argumentação e demonstrar a possibilidade desse movimento, são utilizadas obras do artista visual baiano Tiago Sant'ana, produzidas entre 2017 e 2019, que dialogam com o tempo presente e o passado brutalizador da colonização.

Palavras-chave: artes visuais; tempo; Tiago Sant'Ana.

Resumen/Abstract: This article seeks to understand how contemporary brazilian visual arts are sources of intelligibility for historical knowledge, going against a current in Art History that tends to treat images exclusively as documentary sources. To substantiate the argument and demonstrate the possibility of this movement, works by the bahian visual artist Tiago Sant'ana, produced between 2017 and 2019, are used, which dialogue with the present time and the brutalizing past of colonization.

Palabras clave/Keywords: visual arts; time; Tiago Sant'Ana.

¹ Esse artigo foi produzido no âmbito do projeto de pesquisa "A história como sutura. Artes visuais e significações do passado no Brasil e em Portugal", coordenado pela professora Ana Paula Sampaio Caldeira e financiado, com uma bolsa de Iniciação Científica, pela Pró-Reitoria de Pesquisa da UFMG.

Introdução

A história da arte está sempre a recomençar. O discurso histórico está sempre a recomençar. Tais lições, aprendidas com o filósofo Didi-Huberman, serão o nó que prenderá o caminho deste artigo, que buscará compreender como as artes visuais brasileiras contemporâneas são formas e fontes de inteligibilidade para o conhecimento histórico, dando um foco específico para a questão do tempo e como ele aparece e é construído nessas artes - porém, reconhecendo que para abordar esses tópicos terei que reforçar que a história da arte e o discurso histórico estão sempre a recomençar, uma vez que a forma de análise das obras e a forma da compreensão do conhecimento histórico presente nelas vão contra uma corrente de pensamento que foi hegemônica no discurso histórico e na escrita da história. Os trabalhos selecionados para a análise fazem parte de uma série do artista visual baiano Tiago Sant'Ana, que trazem o açúcar como elemento constitutivo da narrativa presente nas obras - açúcar este que esteve presente na construção de estratificação social da sociedade brasileira, onde o trabalho de pessoas negras e escravizadas gerava esse produto na chaga colonial brasileira.

A história da arte no sentido moderno da palavra "história", no seu modelo "científico", nasce a partir do alemão Winckelmann, que parece construir algo como um método histórico de análise, crítica e comparações, superando o simples colecionar e admirar obras (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.15). Didi-Huberman, em seu livro "A imagem sobrevivente" (2013), aponta que, apesar da inovação de método, a história que interessava à Winckelmann era a das coisas passadas, das coisas falecidas, o que faria surgir, portanto, uma história da arte que seguisse o modelo temporal de grandeza e decadência, um modelo biológico. Também se tratava de uma história da arte que se preocupava com a "essência" da arte - ou seja, preocupava com o que seriam os "belos objetos", seguindo uma norma estética. Importante notar que essa metodologia da história da arte ia caminhando junto também com uma metodologia da história enquanto disciplina, onde parecia haver uma tentação permanente de polir o passado, buscando encontrá-lo num estado que, na verdade, nunca existiu.

Didi-Huberman aponta como surge uma história da arte complexa, contraditória, em que não se deve apenas admirar e julgar artes de acordo com o gosto, mas onde a norma estética persegue a narrativa histórica. Aponta também como esse tempo dado para as imagens, o tempo da "vida" e da "morte", da ascensão e decadência, é um tempo limitado, que não leva em conta a complexidade

temporal presente nas imagens. Essa história da arte contraditória se estabelece como disciplina "científica" que acaba por se parecer tão sólida, que não conseguimos ver com clareza quais heranças somos devedores em tal mundo de pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.22). Assim, uma tradição sobre a metodologia da história da arte vai se construindo e se estabelecendo, desconsiderando autores que viriam propor outras visões, como Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein. A história da arte como "disciplina humanista", diz Didi-Huberman (2015, p.195), continua hoje, globalmente, sendo o que foi nos círculos acadêmicos do século 16: uma história-calendário, "a crônica servil dos campeões" da arte, sustentada por um "vago esteticismo" e uma "psicologia anedótica" que reduz toda a história a um romance familiar.

Ao longo desse artigo procurarei, portanto, evocar justamente esses autores que foram desconsiderados, com auxílio das leituras feitas destes pelo filósofo Didi-Huberman, diante uma hegemonia para pensar sobre os recomeços que estes propuseram não apenas para a história da arte, mas também para o conhecimento histórico no todo. Autores que ajudam a pensar a imagem não mais como um objeto encerrado em sua própria história, mas como o ponto de encontro dinâmico de instâncias históricas heterogêneas e sobredeterminadas (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.41). Autores que com suas propostas permitem uma outra história da arte senão aquela fundada por Winckelmann e reiterada ao longo dos anos. E justamente por procurar uma história da arte outra, que permite pensar a imagem, as artes visuais, não como esse objeto encerrado, mas sim um objeto que abriga um tempo complexo, compreendo a possibilidade das obras de arte como instrumentos de inteligibilidade do conhecimento histórico. Ora, Ivan Jablonka no seu recente livro "A história é uma literatura contemporânea" diz:

Falei, neste livro, do encontro entre ciências sociais e literatura. Seria preciso escrever outro para evocar as artes visuais e o cinema. Mas a ideia está lançada: não somente ousar novas experiências, mas projetar em mil suportes as ferramentas de inteligibilidade que nossos antecessores forjaram e que nos são importantes. Virá um tempo em que não parecerá maluco incarnar o raciocínio histórico em uma exposição de fotos, em uma HQ, em um jogo de videogame, em uma peça de teatro (JABLONKA, 2021, p.400).

Sendo assim, adoto a ousadia de novas experiências e procuro nas obras de Tiago Sant'anna retirar reflexões acerca do tempo. Ressalto novamente que as artes visuais contribuem para a inteligibilidade de fenômenos reais, mas é o raciocínio histórico que, em última instância, a comanda

(JABLONKA, 2021, p.254). Assim, entendemos que as observações de Jablonka para a ficção podem ser válidas também para as artes visuais:

Essa constatação incita a considerar a ficção de outra forma, não como uma representação (ainda que fosse de um realismo espantoso), mas como uma operação cognitiva. A ficção deixa de ser uma imitação, um desdobramento de um “dado” que chamamos de real ou de história, mas uma ferramenta que ajuda a construir um saber acerca do mundo. Em vez de considerar, como na teoria do reflexo, que os fatos disponíveis são retomados pelo romance, pode-se supor que certas ficções participam de um raciocínio capaz de estabelecer fatos (JABLONKA, 2021, p.254).

Há, portanto, uma preocupação de tirar as imagens como simples documentos para a História e trazê-las como suportes de reflexões teóricas. Trabalhar com as imagens dessa forma é trabalhar em cima de uma história da arte recomeçada, onde esta é capaz de inventar “novos objetos originários”, capaz de criar turbilhões, fraturas, rasgos no próprio saber que ela tem por tarefa produzir, como explicita Didi-Huberman (2015, p.96). Seguindo as reflexões do filósofo francês, esse movimento de recomeço da história da arte é também um movimento “a contrapelo”, como reivindicava Walter Benjamin:

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1987, p. 225).

Pois, ora, se considerar a história “a contrapelo” é reverter o ponto de vista, apostar num conhecimento vindo pela montagem, tendo feito do não saber (a imagem ressurgente, originária, turbilhonante, intermitente, sintomal) (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.132), e também apostar no conhecimento produzido pelos vencidos, é uma forma de subverter a história hegemônica, ir contra a corrente da versão oficial da história. É uma forma também de atender o recomeço proposto por Carl Einstein, onde o ponto de vista estético (que, segundo o mesmo, isola a obra de seus

procedimentos próprios e do conjunto da história) deveria ser criticado e substituído por uma teoria capaz de identificar, nas obras de arte, não o que está "destinado a adular a sensibilidade", mas o que faz dela um "conhecimento" fundamental - um conhecimento entendido aqui à maneira de uma antropologia filosófica (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.191). Também, ainda de acordo com o proposto por Carl Einstein, ultrapassar a questão estética das obras é também compreender de como estas são capazes de modificar a realidade e o aspecto do mundo - como a obra de arte destrói ou ultrapassa determinada concepção do mundo, sendo essa metodologia uma tentativa de uma sociologia, uma etnologia da arte, em que a obra não seria mais considerada como um fim em si, mas como uma força viva e mágica (EINSTEIN, apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 192).

Assim, indo contra uma corrente que costuma tratar as imagens apenas como fontes que darão respostas para fatos históricos, onde há uma busca em obras de artes para compreensão de determinados períodos históricos, ou então busca analisar uma obra a partir de características estéticas, procuro aqui fazer um outro movimento: entender como obras de artes auxiliam os historiadores a pensarem questões que são questões teóricas históricas. Para fundamentar minha argumentação e demonstrar a possibilidade desse movimento, usarei especificamente as obras da série "Refino" e da série "Sapatos de açúcar" de Tiago Sant'ana, produzidas entre os anos 2016 e 2019.

Impulso Historiográfico

Tiago Sant'Ana é artista visual, baiano e negro, e seus trabalhos envolvem as tensões e representações em torno das identidades afro-brasileiras, abordando temas que perpassam o passado da brutalidade colonizadora, trabalhando, portanto, com dinâmicas que mexem com a história, a memória e o tempo. Tiago Sant'Ana nasceu em 1990, inicia sua graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia em 2008, fazendo parte de uma geração que entrou na universidade pública num contexto de elaboração e construção da lei de cotas - que impactará na produção intelectual negra acerca de temas como o Brasil colonial e a escravidão. Esse impacto, vale notar, merece um estudo mais aprofundado, visto a falta de produção acadêmica sobre o tema. Mestre e na presente data doutorando pela Universidade Federal da Bahia, sendo o primeiro título obtido através de pesquisas acerca da cena queer brasileira, e o último sendo construído com o

título “Casa de purgar - o açúcar como catalisador das relações raciais na Bahia: cruzamentos entre arte, memórias, territórios, subjetividades e religiosidades” - tema que é caro para a construção deste artigo. Na cena da arte, além de suas produções visuais, Tiago também é curador - o que ele ressalta em entrevista que também é uma forma de produção de arte. Também, carrega uma bagagem de prêmios importantes, como a bolsa de fotografia ZUM com o Instituto Moreira Salles, em 2021, o prêmio Soros Arts Fellowship, em 2020, e também foi indicado ao prêmio PIPA - que é um dos prêmios mais relevantes brasileiros de artes visuais no Brasil - em 2020 e em 2023. Assim, situo o artista em uma posição de relevância e de reconhecimento no cenário das artes visuais brasileiras.

Segundo a historiadora e curadora Lilia Schwarcz,

A arte de Tiago Sant’Ana faz política com estética, com a força das formas, a potência libertadora do negro insubmisso, com o branco do açúcar para exportação e o comércio da mão de obra escrava que atravessou. (...) Tiago Sant’Ana borra propositadamente temporalidades, transformando o simbolismo em metáfora; o sofrimento em potência que por sua vez vira poesia e arte. (SCHWARCZ, 2018).

Esse jogo com as temporalidades encaixa naquilo que a artista Giselle Beiguelman (2019) irá chamar de impulso historiográfico - um movimento que surge em confrontos com imagens do poder estabelecido com obras que problematizam a monumentalização da história. Esse movimento conta com artistas historiadores, que como a mesma autora classifica, são aqueles que procuram fazer com que memórias e documentos, muitas vezes perdidos ou apagados, tornem-se visíveis e legíveis, fomentando uma contramemória. Essa ação pode ser compreendida como uma ação de subversão, uma ação a contrapelo, uma ação que muda a hierarquia da partilha do sensível.

Jacques Rancière (2009, p.15-17) apresenta a partilha do sensível como a existência de um comum partilhado e partes exclusivas, onde a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. Um momento na história da arte parece subverter essa lógica hierárquica, onde há modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. Esse momento será chamado pelo filósofo de regime estético das artes, momento onde há uma reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte, onde há uma destruição dos limites de como a partilha do sensível funcionava, e com isso, uma subversão das hierarquias. Isso pois, não mais uma política ou

uma norma estética guia o que pode ser visto ou deve ser visto, mas sim um momento onde o artista toma para si a partilha, participando e estando nos espaços das discussões públicas.

Tiago Sant'ana parece construir uma historiografia outra, como um espaço-temporal inconsciente no qual os conteúdos reprimidos de maneira disruptiva e as diferentes práticas se mesclam em constante atrito (BEIGUELMAN, 2019, p.32). Ao tratar de um passado ancestral seu, ele subverte uma historiografia hegemônica que por muito tempo olhou apenas para os heróis nacionais, tratou a história de forma machista e racista, dando aos negros um caráter dócil. Ele subverte a hierarquia política, toma para si a sua parte na partilha do sensível, toma para si a palavra, passa a participar das discussões públicas. E também, provoca fraturas simbólicas subversivas que confrontam uma totalidade simbólica autoritária, expõe fraturas históricas, não apenas para expô-las, mas sim para trabalhar por meio delas, propondo novas cadeias de sentido político (Ibid, p.40).

Um ponto de interesse aqui é ressaltar as aproximações das práticas de artistas que fazem parte dessa corrente do impulso historiográfico com as práticas de historiadores. Isso pois, ora, para além de tratarem de temas que são caros para a história, e para além de permitirem reflexões sobre conceitos que fazem parte da categoria histórica, o trabalho desses artistas também envolve mexer com fontes e documentos. Artistas contemporâneos brasileiros que conversam e partilham de espaços com Sant'Ana, como Rosana Paulino, Gê Viana e Bianca Turner, chamam cada vez mais atenção por trazerem na sua prática um trabalho de arquivo, trazendo imagens que são consideradas canônicas, arquivos de revistas e jornais, etc. Esses arquivos, como aponta bem Albuquerque Júnior (2013, p.12), são arquivos que não são apenas da ordem do racional, uma vez que emocionam, mexem com a sensibilidade do pesquisador/artista, se tornam dignos de eleição ou não. São arquivos que para esses artistas mostram sua potencialidade de tensionar o debate público e serem dignos, portanto, de estarem em suas artes. Uma forma que o arquivo aparece nas obras de Sant'Ana, Rosana Paulino e Gê Viana, é como permissão de imaginar aquilo que não pode ser verificado, aparece como uma narrativa outra de um passado irrecuperável, aparece como a possibilidade de uma História contra o arquivo (HARTMAN, 2020, p.30). Ora, quando Gê Viana em “Atualização traumática de Debret”, faz colagens sobre imagens de Debret representando não mais o escravizado sendo torturado, mas sim festejando, ela faz uma história contra o arquivo. Dessa forma, para além do simples trabalho com o arquivo e com os documentos, que parece, portanto, aproximar o artista do

historiador, o tratamento com estes parece ser aquele que vem sendo reivindicado na historiografia recente. Um tratamento para com os arquivos que seja o de enxergar nestes promessas de novos sentidos, restos que podem vir a ter sentido pelo presente, restos de vidas, de um passado, de experiências e lamentos. É um tratamento que ajuda a questionar a história oficial que defende o status quo.

O tempo e a dialética

Giselle Beiguelman (2020, p.8) ao discorrer sobre o impulso historiográfico, aponta que as artes historiográficas produzidas são tanto uma meta-história, no sentido de organizar uma narrativa que explica seus procedimentos e representações, como uma Nova História, por ser menos preocupada com origens absolutas do que com tempos vividos múltiplos. A noção de Nova História e os tempos vividos múltiplos aqui dialogam com a dialética das imagens. Ora, as obras produzidas por artistas historiadores estão dialogando com tempos múltiplos. Com o tempo de agora, pois a imagem, como nos lembra Didi-Huberman (2013, p.40) não deve ser dissociada do agir global de uma sociedade nem do saber próprio de uma época, e porque a produção e os temas que surgem nelas surgem do “agora”, de um estado de nossa experiência presente de onde emergem, entre o imenso arquivo de textos, imagens ou testemunho, um momento de memória e de legibilidade (DIDI-HUBERMAN, 2019, p.22). Dialogam também com um passado, seja ele da escravidão, da colonização, de regimes militares.

O Brasil é marcado pelas garras da colonização, do imperialismo, e disputas em torno desses temas se firmam cada vez mais - inclusive no campo das artes. Artistas negrodscendentes têm angariado atenção no mundo da arte questionando cânones e regras a regerem processos de legitimação, circulação e visibilidade na arte brasileira (MARCONDES, 2020, p.375) - o que é o caso de Tiago Sant’ana. O artista é atraído por dois momentos da história do Brasil vinculado à colonização: a escravidão africana e os impasses do processo da abolição, sendo esse primeiro momento, que parece distante no tempo, convertido em objeto presente, reciclado na violência que a juventude negra é submetida, pelo racismo estrutural da sociedade brasileira (BEILGUEMAN, 2020, p.32). Suas obras encenam a luta de classes entre o refinamento dos espaços de moradia dos latifundiários da economia canavieira e a brutalidade do trabalho escravo de origem africana (Ibid,

p.34). Suas obras têm principalmente o açúcar em sua composição, a cor branca (simbolicamente importante para religiões de matriz africana) e a cor azul.

Tiago trabalhou com os engenhos de açúcar e o gosto agridoce do produto. Doce por causa dessa verdadeira mania, que, ainda no século XVIII mudou hábitos alimentares e o comércio mundial. Azedo por causa do agrume da escravidão, que fez do Brasil um lugar central nas histórias afro-atlânticas que se iniciaram a partir do século XVI. Nesse caso, o açúcar invade a tudo, e sobrevive aos engenhos outrora grandiosos do Recôncavo, que agora guardam apenas uma estrutura corroída pelo tempo. Entre o negro dos escravizados e o branco do produto agrícola surge uma sinfonia estranha, que mistura poder, hierarquia e decadência. O branco do açúcar não lembra mais pureza, e sim a violência desse sistema que supunha a posse de uma pessoa por outra (SCHWARCZ, 2018).

O trabalho de artistas negrodescendentes surgem quase como um processo de cura de um tempo sofrido, onde a revisão dos fatos históricos por um olhar dos elementos subalternizados permite recontar os fatos, trazer novos entendimentos do estar em sociedade, faz com que haja uma revisão das regras estabelecidas por aqueles desde 1500 vêm ocupando os status sociais mais elevados e atuando para a manutenção de hierarquias em diálogo com o projeto colonial (MARCONDES, 2020, p.381).

“Refino” é o nome recebido de uma série de obras do artista baiano. Darei atenção aqui para quatro delas: “Refino #2”, “Refino #3”, “Refino #4” e “Refino #5”, produzidas entre 2017 e 2019. Importante notar que o contexto de produção dessas obras é um Brasil dominado por discursos fascistas e racistas, com a ascensão de Jair Bolsonaro e meios de (des)comunicação como Brasil Paralelo, que colocavam em jogo questões como: não existe racismo no Brasil, negros fazem racismo consigo mesmo; os portugueses tiveram um papel crucial para acabar com a escravidão; ou então, a colonização foi algo bom para o Brasil.

Refino #2 (2017) se trata de uma obra realizada no antigo Engenho de Oiteiro, construção do século XIX, localizado na cidade de Terra Nova, no Recôncavo da Bahia - região onde o artista nasceu. Sant’ana, em participação do Festival Zum de 2022, na palestra “Estranhando a História do Brasil”, diz que a performance vem de uma inquietação de tentar recontar uma história sobre outro ponto de vista, de repensar aquele lugar. Como artista historiador, que trabalha com documentos e fontes, Sant’ana diz que em 2017 encontrou um inventário feito pelo governo do estado da Bahia, e que nesse inventário possuía um volume sobre o Recôncavo onde tinha registros sobre patrimônios

culturais com relevância para o patrimônio artístico e cultural da Bahia - e a maioria desses registros eram de engenhos de açúcar. O inventário em questão foi produzido na década de 1970, e a partir de 2017 o artista passou a visitar esses lugares por um incômodo de notar que o patrimônio cultural era apenas “pedra e cal”. Segundo o artista, o dado humano, o dado da crueldade, o dado sobre quem movia os moinhos dos engenhos, não era registrado. A partir disso, Sant’ana faz suas obras através de vídeos, performances e fotografias nesses lugares para propor um outro registro para além da “pedra e cal”, mas um registro do invisível, um registro do que aquele lugar sussurra.

Em “Refino #2”, uma cascata de açúcar, como se estivesse saindo do próprio engenho, cai sob corpo de Sant’ana. Cascata ininterrupta que acaba criando uma espécie de véu em torno do artista, um véu de cor branca que quase torna invisível o artista, mas que não o consegue apagar completamente. Esse aspecto é interessante por nos remeter ao próprio movimento que a historiografia dada como oficial fez e também o próprio sistema colonial: a tentativa de um apagamento do negro, uma tentativa de apagamento da escravidão - posta como algo que aconteceu na história do Brasil, naturalizada no curso da história, e não problematizada. Uma tentativa de apagamento do sujeito, que se torna parte de uma máquina. Uma normalização da violência - a escravidão afetou pessoas, individuais, e não apenas massas, não apenas números. Me parece que Tiago mostra a partir dessa obra uma tentativa de apagamento que não é completa. Não é completa porque não há de ser. Não há como apagar uma história que envolve sujeitos complexos, uma história que possui uma ação resistente. O véu de açúcar aparece tentando apagar, mas não consegue. Outro aspecto interessante é a forma que Tiago se encontra: sem camisa e com uma calça branca - cor simbólica para o candomblé por simbolizar o resguardo dos filhos dos Orixás de coisas ruins. Interpreto a escolha de Tiago para essa cor, além de ser pontuada como uma cor sagrada por ele mesmo, como o simbolismo, a proteção sua contra o açúcar, que foi motivo de morte e escravidão.

Em Refino #3 e Refino #4 (2017), Sant’ana continuará a usar o açúcar como elemento constitutivo, mas dessa vez irá trabalhar sob obras de Jean-Baptiste Debret, onde é registrado o trabalho negro nos sistemas coloniais. Novamente entrando na corrente do impulso historiográfico, Sant’ana revisita obras que são tomadas como cânones na história para criar fraturas sobre elas. Debret, artista francês, participante da Missão Francesa em 1816, teve uma importância inegável na elaboração do imaginário que contribuiu o processo de “invenção do Brasil” e de “construção da

civilidade pela estética” numa perspectiva eurocêntrica (ALVES, 2020, p.7). Em Refino #3, obra também registrada em vídeo, acontece um primeiro movimento: sob um livro aberto com as obras “Calceteiros” e “Engenho manual que faz caldo de cana”, ambos trabalhos do artista francês que demonstra escravizados trabalhando, se vê açúcar refinado caindo como chuva. Caindo e apagando aquilo tudo aquilo que se vê. Em Refino #4, por outro lado, um movimento contrário é feito. Com uma colher, o açúcar vai sendo retirado, revelando novamente as imagens de Debret no livro.

Sant’ana ao fazer esse movimento, insiste na necessidade de revisitar, estranhar e interferir na historiografia brasileira. As obras escolhidas trazem pessoas escravizadas realizando trabalhos braçais, como fazer um engenho funcionar e fazer calçadas nas ruas. As anotações de Debret sobre esses contextos parecem naturalizar uma condição forçada, como aparece nas anotações sobre “Engenho manual que faz caldo de cana”:

A simplicidade do mecanismo deste pequeno modelo, exige um negro a mais, colocado atrás da máquina para repassar a cana, já esmagada pelo primeiro cilindro, no segundo o qual a esmagará mais uma vez. (...) Nas grandes moendas, o segundo negro é substituído por cilindro a mais, colocados de maneira a forçar a cana a passar entre os últimos rolos que acabam de esmagá-la, recolocando-a para o lado em que fora introduzida. (...) O mais inteligente dos negros é encarregado de introduzi-la entre os cilindros a de retirar o bagaço, que ainda cheios de suco é aproveitado na alimentação de cavalos e bois, pois fortificam e engordam em pouco tempo. (DEBRET, 1971, p.20).

Ora, Debret é um estrangeiro em terras brasileiras, representa a realidade diante de seu olhar eurocêntrico, mas ainda sim, essas obras são tomadas como representações da realidade colonial. São usadas e canonizadas, estampadas em livros didáticos, usadas como materiais iconográficos sobre a escravidão. Em Refino #3 o açúcar aparece numa tentativa de apagar a reprodução da violência e sua naturalização, no segundo momento, ele sai de cena e o ato de escavar/revelar aparece como principal. Esse movimento provocativo de esconder e depois revelar também aparece na necessidade de trazer um olhar outro para a historiografia. Um movimento contrapelo.

As últimas obras a serem analisadas são “Refino #5 (Pés)” e “Sapatos de açúcar”, ambas produzidas em 2019. Os sapatos são objeto de atenção do artista para a construção dessas obras. Em “Refino #5 (Pés)”, Sant’ana continua tendo como pano de fundo obras de artistas europeus que retratam os escravizados brasileiros - sendo aqui os artistas usados Debret e Rugendas. Algumas das obras desses artistas apresentam pessoas negras escravizadas de forma dócil, bucólica e organizada.

O artista cobre as obras selecionadas com açúcar, deixando descoberto apenas os pés - que são retratados descalços, uma vez que no período colonial do Brasil os escravizados tinham a impossibilidade de serem calçados.

Na segunda série, “Refino #5 (Pés)”, vemos pés descalços retirados de gravuras coloniais oitocentistas. Detalhes das aquarelas dos viajantes europeus, que descreveram o Brasil de maneira sempre idealizada, sem violência, mas com muita hierarquia, ganham agora o primeiro plano. Se nas ilustrações os pés descalços somem como detalhes desimportantes, aqui eles merecem lugar de destaque. Pés alongados, com dedos separados, surrados, sempre negros aparecem pisando a terra das ruas, o solo das casas grandes, ou o sisal de que são feitas as esteiras das senzalas. Novamente pés dialogam, de forma ruidosa, com o açúcar que dessa vez cristaliza em volta dos detalhes das gravuras, quase que compondo uma moldura. Uma moldura doce para uma imagem amarga. (SCHWARZ, 2018).

Em “Sapatos de açúcar” uma série de fotografias são feitas em torno de sapatos esculpidos de açúcar. Sant’ana, vestido de branco, segura os sapatos nas mãos. Fotografias são feitas perto do mar. Se em “Refino #5” é mostrado os pés descalços, em “Sapatos de açúcar” é posto em questão justamente esse símbolo precário de libertação. Alforriados, quando libertos, compravam sapatos - uma conquista de sair da condição de escravizado. Ainda sim, diante dos inúmeros obstáculos postos para os libertos, com a perpetuação do racismo, o sapato aparece como um símbolo frágil. Tiago mostra essa tensão entre o símbolo frágil, mas ainda sim um símbolo de conquista, ao criar sapatos de açúcar e tensiona-los diante do mar. Açúcar que pode ser dissolvido em água, mas que ainda sim deve ser protegido. O mar, travessia de navios negreiros, onde almas foram roubadas, destruídas, onde povos conviveram com os seus mortos, é tratado em diversas obras literárias e cinematográficas, como o premiado filme “Atlantique” (2019), de Mati Diop. É interessante refletir como Tiago escolhe esse lugar para ser o lugar que será tensionado o seu símbolo de liberdade. Um lugar onde as almas foram roubadas. Daniel Faria, em seu artigo “Oceano sem lei. A história do Brasil vista do porão do Navio Manaus” (2021), trabalha a questão do oceano, do mar, e a sua representação na literatura brasileira. Tomo algumas reflexões do autor para pensar sobre a presença da água na fotografia. Faria pontua como o mar aparece frequentemente como o palco traumático de um futuro ameaçador - um futuro, porque o trauma é antes de tudo um acontecimento violento de um passado que está sempre por vir, repetindo-se (2021, p.853). Assim, interpreto que a escolha de Tiago pode ter sido feita pensando justamente nesse espaço traumático que recalca, pois, ainda a

liberdade da população negra não é efetiva em razão de um passado que assombra políticas públicas, pensamentos sociais. Assim, penso que o mar aparece como esse espaço que está pronto para dissolver a liberdade representada pelos sapatos de açúcar, justamente por representar o retorno do trauma.

As obras de Sant'ana evidentemente exalam temas que perpassam discussões historiográficas, que tratam sobre períodos da história brasileira traumáticos. Mas para além de reconhecer esse potencial nas obras de arte, vejamos o que elas nos podem trazer com relação a reflexões sobre tempo e memória. Reconhecendo que Tiago Sant'ana dialoga com o regime estético das artes, onde há uma subversão na partilha do sensível, resalto que, segundo Rancière (2009, p.37), nesse regime há uma temporalidade própria, que é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas. Não se trata mais de olhar para o tempo como uma linha única, onde há um passado concluído, desaparecido do nosso horizonte - onde as coisas já tiveram seu tempo. Não, não se trata mais disso, mas sim de reconhecer que o passado sobrevive, ou então:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética - não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta (BENJAMIN, 2006, 504).

Ora, como posto por Didi-Huberman de forma poética (2015, p.123), o leito da história é complexo, não cristalino, semelhante a um monte de trapos, portanto não se deve olhar para o tempo e tentar ver nele uma linha progressiva. E a imagem, por seu caráter de comportar as múltiplas temporalidades, nos serve para compreender esse tempo outro no qual Walter Benjamin e Aby Warburg, reivindicavam. O passado se torna legível, conhecível, quando as singularidades aparecem e se articulam dinamicamente umas com as outras - pela montagem, escrita, e também pelas imagens (DIDI-HUBERMAN, 2019, p.20).

Pensemos então as obras do artista baiano: todas obras dialogam com o passado violento da colonização, mas todas feitas no presente. Obras feitas a partir de urgências do presente, a partir de necessidades de visitar as sobrevivências de um passado que deixa marcas em corpos racializados, a partir de urgências de trazer essas sobrevivências à tona para promover a reflexão, o diálogo, acerca das persistências. Como pontuado por Beiguelman (2019, p.32), frequentemente em suas obras,

Sant'ana estabelece um jogo dialético entre o período colonial e o contemporâneo, que se explicita no gosto agridoce que confere ao açúcar e entre as técnicas e os estilos da história da arte. Em “Sapatos de açúcar” isso se evidencia: o sapato feito de açúcar, aquilo que era gerado através de trabalho forçado e sem liberdade, é o objeto valioso. Ainda que frágil, valioso por carregar o simbolismo da liberdade que era experimentada minimamente pelos escravizados que eram libertos. Obra que se dialoga com o presente: após mais de um século, negros ainda possuem sua liberdade restringida, uma vez que, mesmo com os avanços feitos com relação a lei de cotas, políticas afirmativas, o racismo ainda persegue corpos racializados - segundo Ramos (2022), em 2021, 65% das vítimas em estados analisados (Bahia, Ceará, Maranhão, Pernambuco, Piauí, Rio de Janeiro e São Paulo) eram negras.

De forma semelhante, as obras da série “Refino” também trazem questões presentes a partir de um passado. Falam sobre a valorização de espaços no presente que no passado foram lugares de horror, falam sobre o apagamento de corpos que esses lugares fizeram - e que geraram consequências que continuam apagando estes. Falam sobre obras violentas que são valorizadas, obras violentas que criaram um imaginário que persiste no presente. Tiago Sant'ana dialoga com um passado sequestrado, como ele persiste no presente e como ele dialoga com a realidade vivida por aqueles que sofrem devido a esse sequestro.

Abrir os olhos sobre um acontecimento histórico não significa captar um aspecto visível que o resumiria como um fotograma, abrir os olhos sobre a história significa temporalizar as imagens que nos restam dela (DIDI-HUBERMAN, 2019, p.31). Assim, vejamos que Sant'ana faz com que não só o passado aparece como um fotograma, como algo finalizado, mas como algo que encontra o presente - se firmando assim, como uma imagem dialética, que é o ponto de encontro entre o anacronismo da imagem e a historicidade de que emerge (DA COSTA, 2009, p.88).

Compreendo que o tempo que emerge nas obras de Sant'ana também dialoga com a memória, pois é ela quem decanta o passado de sua exatidão, ela quem configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devorando ao passado uma impureza essencial (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.41). Ao trabalhar sobre obras de Debret, ou sobre engenhos, o artista baiano faz um jogo contra-memória, criando faturas sobre aquela já estabelecida, mas também invoca a memória como constituinte de suas obras: só foi possível tratar de temas que perturbam o presente

diante de uma revista na memória formada sobre o período tratado. Daí emerge o anacronismo: só é possível voltar ao passado pelo presente de nossos atos de conhecimento.

Sobre a imagem

Diante das reflexões feitas sobre a obra de Tiago Sant'ana, procuro retomar aquilo que propus pensar: como as obras de arte nos ajudam a refletir questões de cunho histórico, como o tempo e a memória. A obra de Tiago abriga um tempo complexo, que dialoga com o passado, o presente, e o futuro - sendo estas, pontuo, não categorias separadas, mas sim dadas, produzidas, a partir de uma relação dialética entre elas mesmas. Assim, como Didi-Huberman afirma (2014, p.33-34), uma imagem resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados, portanto ficamos diante dela como diante de um tempo complexo.

Aby Warburg (1866-1929), historiador da arte, reconhece nas imagens a constituição de um fenômeno antropológico real, uma cristalização e uma condensação particularmente significativa do que era uma cultura num momento de sua história (Ibid, p.40).

O modo de análise criado por Warburg nos coloca diante da imagem como algo que não se define apenas por um conjunto de coordenadas positivas (como autor, data, técnica, iconografia etc.). Uma composição visual é uma sedimentação de uma multiplicidade de movimentos históricos, antropológicos e psicológicos que começam e terminam fora dela. Não é um corte em uma linha do tempo, mas um "nó" de temporalidades. (...) Nessa perspectiva, a obra de arte não se deixa resolver tão facilmente pela história, apresenta-se antes como um "ponto de encontro dinâmico" de historicidades heterogêneas e sobredeterminação: relações com as múltiplas dimensões da vida, com os modos de agir, pensar ou crer, sem os quais toda imagem, segundo Warburg, perderia "seu próprio sangue". (GIOVANNI, 2014, p.349).

Assim como Warburg, Walter Benjamin reconhece na imagem essa complexidade, esse encontro dinâmico de historicidades heterogêneas, reconhecendo uma dialética presente nas imagens - imagens dialéticas, portanto. A imagem dialética pode ser compreendida como um campo reflexivo no qual a imagem possui uma amplitude cognitiva, histórica e de pensamento, sendo tratada como um campo de imagens aberto, sobreposto, multidimensional (DA COSTA, 2009, p. 88).

A imagem abrigando essas multiplicidades, abriga mais de um tempo. A imagem dialoga com o tempo em que foi feita, com o tempo que permitiu sua sobrevivência, com o tempo que a permitiu que fosse vista, fosse historicizada. A imagem é anacrônica, e assim, ela desmonta a história - coloca

a história diante daquilo que mais é temido por parte dos historiadores que seguem uma tradição positivista. O anacronismo aparece como um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens, sendo ele, portanto, necessário e fecundo (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.20). O passado parado em um ponto único não é suficiente para dar conta de todas as camadas que possuem determinado fato ou imagem. A data da produção de uma imagem não é o suficiente para compreender toda sua complexidade. O presente no qual a imagem é vista e analisada também não. A imagem reúne e faz explodir um conjunto de modalidades ontológicas contraditórias: de um lado, a presença, de outro, a representação; de um lado, o devir daquilo que muda, e, de outro, a estase plena daquilo que permanece (Ibid, p. 127). Pensemos então que, mais que tratar sobre o passado da colonização, mais que as questões contemporâneas do reflexo que esse passado produz no presente, o tempo em que foram produzidas as artes de Tiago, o tempo que permitiu que estas forem divulgadas, o tempo que garantiu a relevância destas, também fazem parte desse tempo complexo que permite ser refletido a partir das obras. A imagem produzida a partir de Tiago é uma imagem que nos permite pensar a dialética da sua mobilidade.

As obras de artes nos ocupam na medida em que elas contêm modos suscetíveis de modificar a realidade, a estrutura do homem e o aspecto do mundo (EINSTEIN apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p.192). Ora, trazer um tempo outro é uma forma de modificar a realidade e a forma que lidamos com ela.

Conclusão

Nas últimas décadas, a historiografia tem se voltado sistematicamente a refletir sobre a questão temporal, devido, em parte, pelas profundas transformações que a sociedade contemporânea passa na sua relação com o tempo (TURIN, 2017, p,57). Parte das reflexões, na qual eu concordo, olham para o passado como fragmentos que surgem, que devem ser pegos em instantes de perigo, como Walter Benjamin aponta em suas teses sobre a história, e, diante desses fragmentos, devemos fazer uma leitura criativa para aumentar a visibilidade dos tempos, por meio dos detalhes, da combinação das temporalidades (PINTO, 2020, p.35), por meio das expressões poéticas do imaginário.

Diante disso, reconheço que Tiago Sant'ana e suas obras são formas de auxiliar nesse aumento de visibilidade dos tempos. Tiago Sant'ana faz um movimento de recomeço na história da arte. Um movimento onde não se olha mais para o estético produzido, mas sim para as múltiplas temporalidades que uma obra abriga, pelas reflexões possíveis tiradas delas. Um recomeço tal como proposto por Aby Warburg, onde a história da arte não segue mais um modelo natural de vida e morte, mas um modelo cultural no qual os tempos se exprimem por estratos, rizomas, complexidades específicas, sobrevivências e retornos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.25).

A obra do artista baiano segue um modelo dialético, um modelo onde os tempos conversam, se relacionam. A radical novidade dessa prática é que ela não parte dos fatos passados, tomados como uma ilusão teórica, mas sim do movimento que os relembra e os constrói no saber presente do artista historiador (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.116). Essa novidade, assim como Carl Einstein reivindicava, traz a obra de arte como transformadora de visões de mundo, transformadora da realidade. Esse movimento deve ser apropriado na prática do historiador, e nada mais útil do que usar obras de artistas visuais contemporâneos - como Tiago Sant'ana, Gê Viana, Rosana Paulino, Tiago Gualberto etc., para refletir sobre esse tratamento com o tempo.

Referências bibliográficas:

- ALVES, Patricia Maria Macedo et al. **O imaginário escravista em algumas imagens da obra de Debret**: possibilidades de leitura. 2020.
- BEIGUELMAN, Giselle. **Impulso historiográfico**. São Paulo: Peligro Edições, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução e coordenação: Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. Vol.1 Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense, 1987.
- DA COSTA, Luciano Bernardino. **Imagem dialética/imagem crítica**: um percurso de Walter Benjamin à George Didi-Huberman. Encontro de História da Arte, n. 5, p. 87-93, 2009.
- DE ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **Raros e rotos, restos, rastros e rostos**: os arquivos e documentos como condição de possibilidade do discurso historiográfico. ArtCultura, v. 15, n. 26, 2013.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, 1816-1831**. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução: Vera Ribeiro. Editora Contraponto / Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**: o olho da história, 2. Editora UFMG, 2019.

FARIA, Daniel. **Oceano sem lei**. A história do Brasil vista do porão do Navio Manaus. *Varia Historia*, v. 37, p. 851-881, 2021.

GIOVANNI, Julia Ruiz Di. **Histórias de fantasmas para gente grande**. *Revista Topoi*, v.15, n.28, 2014.

HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos**. *Revista ECO-Pós*, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.

JABLONKA, Ivan. **A história é uma literatura contemporânea**: manifesto pelas ciências sociais. Tradução: Verônica Galíndez. Editora UnB, 2021.

MARCONDES, Guilherme. **Conexões de cura na arte contemporânea brasileira**. *Arte & Ensaios*, v. 26, n. 40, p. 375-391, 2020.

PINTO, Júlio Pimentel. **Do fingimento à imaginação moral**: diálogos entre história e literatura. *Tempo*, v. 26, p. 25-42, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/TEM-1980-542X2019v260102>

RAMOS, Sílvia et al. **Pele alvo**: a cor que a polícia apaga. Rio de Janeiro: Rede de Observatórios da Segurança/CESeC, 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. 2a Ed, São Paulo; Editora 34, 2009. SCHWARCZ, Lília. “Com açúcar e sem afeto”, 2018. Disponível em: <<https://www.simonecadinelli.com/critica-lilia-schwarcz>>. Acesso em: 31 jan 2023.

TURIN, Rodrigo. **A polifonia do tempo**: Ficção, trauma e aceleração no Brasil contemporâneo. *ArtCultura*, v. 19, n. 35, p. 55-70, jul./dez. 2017.