

**EXU, O ORIXÁ QUE TECNOIMAGINA:
UMA ABORDAGEM FLUSSERIANA DA SÉRIE FOTOGRÁFICA “ACEITA?” DE
MOISÉS PATRÍCIO¹**

**EXU, THE ORIXÁ WHO CAN GENERATE TECNO-IMAGES:
A FLUSSERIAN APPROACH TO “ACEITA?” PHOTOGRAPHIC SERIES FROM
MOISÉS PATRÍCIO**

George Ulysses Rodrigues de Sousa²

Resumo

A partir da análise estético-semiótica da série fotográfica “Aceita?” (2013-2021), de Moisés Patrício, na plataforma instagram, este artigo questiona: ainda somos iletrados diante das imagens técnicas? Se há um modelo imagético das redes de visibilidade, como o transcender? Pondo em diálogo as teorias de/contracoloniais com as de Vilém Flusser (2011), de modo a compreender como nos “alfabetizar” diante das imagens propostas na série “Aceita?”, conclui-se que há possibilidade de “transcender” o mundo das imagens técnicas, desde que, como Flusser propõe, exercitemos a prática da “tecnoinimação”: pensar formalmente as imagens e saltar em direção ao nada, como Exu, gestando novas formas de diálogo entre regime semiótico e imagem digital.

Palavras-chave: Arte Afrobrasileira. Imagem Técnica. Epistemologia da Ancestralidade. Pedagogia da Encruzilhada. Sistemas de visibilidade.

Abstract

From an aesthetic and semiotic analysis of “Aceita?”, Moises Patricio’s photographic series, on *instagram*, this article makes a question: are we still illiterate in the face of technical images? If there is an image model from the visibility networks, how do we transcend it? Making a dialogue between countercolonial theories with those of Vilém Flusser (2011), in order to understand how to “literate” ourselves in the face of the images proposed in the series “Aceita?”, it is concluded that there is a possibility of “transcending” the world of technical images, if we exercise the practice of “technoinimação”, as Flusser proposes: formally thinking about images and jumping towards nothingness, like Exu, generating new forms of dialogue between semiotic regimes and digital image.

Keywords: Afro-brazilian Art. Technical Image. Epistemology of Ancestry. Pedagogy of Crossroads. Systems of Visibility.

¹Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Aspectos da Automação, do VII ComCult, Faculdade de Comunicação da FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo – Brasil, 13 a 17 de setembro de 2021.

²Mestre em Comunicação, Universidade Federal do Ceará, george.rodrigues.sousa@gmail.com

Encruzilhada das bênçãos – uma aproximação com o trabalho de Moisés Patrício³

Existe um gesto comum às diversas nações de candomblé: a troca de bênçãos. Com as mãos elevadas ao ar, como se segurassem objeto de forma circular, os *abians*, *yaôs*, *egbomis*⁴ e pessoas de cargo trocam suas bênçãos, bem como as pedem para suas Mães ou Pais de Santo (Iyalorixá e Babalorixá, respectivamente), ao dizerem “motumbá⁵” e receberem a resposta “motumba axé”. Também é comum que os praticantes do candomblé façam o mesmo gesto apenas com uma das mãos quando algo é oferecido a alguém dentro dos barracões e terreiros.

É a partir desta imagem de oferecimento/bênção que Moisés Patrício, artista e ativista que vive e trabalha em São Paulo, elabora a sua série de fotografias intitulada “Aceita?” (2013-2021). Este trabalho tem por objetivo, então, realizar uma análise estética da citada obra artística de Patrício, colocando-a em diálogo com as teorias flusserianas, *decoloniais* e *contracoloniais*⁶ dentro do campo comunicacional. Moisés Patrício, como ele mesmo define, “trabalha com fotografia, vídeo, performance, rituais, e instalações em obras que lidam com elementos da cultura latina, afro-brasileira e africana”⁷. Patrício traz em “Aceita?” diálogos que passam pela crítica à sociedade de consumo, à intolerância religiosa e o lugar da pessoa negra na cidade e no país, além de pensar novos regimes de imagem dentro das redes sociais.

³ Este artigo nasce de capítulo de dissertação do autor, de nome Ilá - Quilombismo, Ancestralidade e semiótica dos terreiros: por uma cartografia da pessoa preta nas artes visuais (2021).

⁴ Na hierarquia do candomblé ketu, *abian* é aquela pessoa não iniciada, mas que participa ativamente das atividades de um terreiro; *yaô* é aquela ou aquele que passou pelo processo de iniciação; *egbomi* são os irmãos mais velhos, *yaôs* que completaram seu ciclo iniciático.

⁵ Esta é a saudação no candomblé da nação ketu. Cada nação terá uma palavra/frase em sua língua litúrgica para a troca de bênçãos.

⁶ Utilizo aqui a conceituação de *decolonial* e *contracolonial* de Antônio “Nego” Bispo, que compreende que o processo de colonização é dado a partir da implantação de uma *cosmofobia* (terror psicológico a partir dos processos de dominação pelo trabalho, a *escravidão*, e dominação pela desterritorialização, instaurado pelo Deus cristão), calcada primordialmente em uma visão monádica do *ethos* cristão. Por *decolonial* Bispo afirma que é o processo de abandono e reestruturação do mundo colonial. O *contracolonialismo*, por sua vez, é o processo de destruição da circunstância colonial, abolição dos signos e símbolos da dominação euro-cristã-ocidental.

⁷ Disponível em: <https://moisespatricio.weebly.com/about-the-artist.html>



Figura 1 – Fotografia da série “Aceita?”.
Fonte – *Instagram* de Moisés Patrício.

A série “Aceita?” é definida em seu site como:

Série de fotografias realizadas desde 2014 para as redes sociais, “*Aceita?*” traz cerca de 1000 imagens em que a palma da mão esquerda de Patrício se estende para oferecer objetos encontrados nas ruas de São Paulo, palavras e gestos relacionados às situações que experimenta diariamente na cidade. A escolha pelo retrato da mão e do gesto de oferta (fundamental no candomblé) serve de crítica à herança racista e escravocrata, que reduz o papel da população negra ao de mão de obra. De forte carga simbólica e social, na medida em que recuperam e devolvem à circulação aquilo que foi considerado descartável pela sociedade, as fotoperformances refletem sobre o caráter excludente de espaços urbanos e circuitos de arte. (Patrício, 2014, disponível em <https://moisespatricio.weebly.com/aceita.html>)

É por essa interdisciplinaridade em seu trabalho fotográfico, exposto na rede social *Instagram* e presente também na exposição *Afro como Ascendência* (2013-14), que este artigo o utiliza como objeto de uma pesquisa que tem como intento retomar o universo semiótico do candomblé e colocá-lo sob uma investigação estética ao pensar sua presença em plataformas digitais.

Na figura 1 vemos a palma da mão do artista e, logo atrás, elementos do Orixá Exu. Apresentamos primeiramente esta imagem porque Exu é aquele que saudamos primeiro nos terreiros de candomblé. Em entrevista para este artigo (2020) o artista argumenta que Exu lida com a organização; é também aquele que movimenta e que faz parar, aquele que comunica.

Exu é prática artística, saber-fazer que Moisés herda – segundo o próprio autor, ele mesmo filho de Exu, sua arte é imantada com a cosmovisão de terreiro e de seu Orixá de cabeça⁸.

Para analisar a obra de Moisés Patrício com um critério estético e político próprio da proposta *contracolonial*, faz-se necessário entender o que é uma encruzilhada. Para Jean Chevalier, em seu “Dicionário de símbolos”, a encruzilhada é elemento fundamental de todas as sociedades:

Para quem se encontra na encruzilhada, ela é, nesse momento, o verdadeiro centro do mundo. Lugares epifânicos (i.e., aqueles onde ocorrem aparições e revelações) por excelência. [...] Nas tradições de todos os povos, a encruzilhada é o lugar onde se erigiram obeliscos, altares, pedras, capelas, inscrições: lugar que leva à pausa e à reflexão. É, igualmente, um lugar de passagem de um mundo a outro, de uma vida a outra – passagem da vida à morte. (Chevalier, 2003, p.367)

As pedras, as penas, os santinhos, bonecos e pedaços de publicidade encontrados por Moisés em suas caminhadas são os disparadores do gesto fotográfico e também são a nós oferecidos como pequenas oferendas da/na encruzilhada.

Na Umbanda, religião sincrética de matriz africana e indígena, Encruzilhada é onde habitam os povos da rua, isto é, exus, pomba-giras, entidades com a reinvenção. Luis Antônio Simas e Luiz Rufino no livro *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas* (2018, p.11) afirmam que:

O Atlântico é uma gigantesca encruzilhada. Por ela atravessaram sabedorias de outras terras que vieram imantadas nos corpos, suportes de memórias e de experiências múltiplas que lançadas na via do não retorno, da desterritorialização e do despedaçamento cognitivo e identitário, reconstruíram-se no próprio curso, no transe, reinventando a si e ao mundo (Rufino; Simas, 2018, p11).

A encruzilhada não é apenas uma espécie de bifurcação, espaço onde duas ou mais ruas se encontram, como também é uma via de acesso à múltiplas possibilidades: é a instância onde existe apenas o +1 (mais um), isto é, um devir territorial⁹. Não existe esquecimento na encruzilhada, apenas encantamento. De certa forma pode-se dizer que o tempo na *encruza* é

⁸ Orixá para o qual Moisés Patrício foi iniciado.

⁹ O número de Irunmolés, criaturas que na terra são chamadas Orixás, é sempre “+1”. Dialogo aqui com o conceito de n-1 de Deleuze, que pode ser estudado em sua obra “Mil Platôs”, de 1980.

tempo de espera produtiva, onde o sujeito contemporâneo *acha* o *inesperado*: há esperança e terror, modelo novo de suspensão do tempo (Flusser, 2011).

Encruzilhada dos espelhos – a Pessoa Preta nas Artes Visuais

As imagens que possuímos de pessoas negras no Brasil têm sido construídas, de maneira negativa em sua maioria, desde o início do tráfico negreiro. Carlos Eugênio Marcondes de Moura (2012) afirma que a mais remota imagem da presença da pessoa negra em solo brasileiro que consta nos registros do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros deve-se a Franz Post, artista trazido ao Brasil por Johann Maurits, príncipe de Nassau. A obra, de nome “Île de Itamaracá”, data de 1637 e mostra uma paisagem onde há quatro figuras humanas, sendo três (3) escravizados negros pajeando um “senhor de escravos” montado a cavalo. Apesar de Franz dedicar-se a uma pintura menos cientificista, seu quadro retrata um fundamento da sociedade brasileira à época e que permanece, senão legalizado¹⁰ posto na contemporaneidade: sujeitos negros subalternizados em relação ao poder branco.

Post ainda viria acompanhado de outros artistas, esses mais afeitos às formalizações europeias, como Guilherme Piso e George Marcgraf (Leite, 1983 *apud* Moura, 2012), que tratariam de gerar iconografia científica brasileira. Destarte a nossa tradição imagética nasce atrelada a alguns aspectos, que seja a necessidade europeia de categorizar a natureza, o povo nativo e o negro numa tendência cientificista com pouco sentido ao sujeito não-europeu ou ainda a compreensão errônea de que a imagem da pessoa negra e seus símbolos é “demoníaca” e “primitiva”. Sobre isto, Flusser dirá que:

Os traços característicos do negro são abstrações feitas pelos observadores; resultaram de induções feitas a partir de amostras individuais escolhidas. Termos como ‘prognatismo’ são termos teóricos, e, portanto, é teórico também o termo ‘negro’. E faz parte de uma teoria que não é ‘boa’. Nunca encontramos todos os traços característicos num indivíduo concreto. Neste sentido ninguém é negro” (Vilém Flusser, 1966, p.30).

¹⁰ Sobre a questão da legalidade, ver a dissertação de Nailah Neves (2017), “Cadê Oxum no espelho constitucional?” onde a autora defende que, apesar das diversas “garantias” dadas ao povo negro e suas matrizes culturais, como a religião do candomblé, a constituição federal de 1988 não contempla de fato o direito à livre manifestação religiosa. Nailah Neves afirma que “em relação ao racismo institucional é preciso salientar que o problema da aplicação das legislações para as religiões afro-brasileiras é parecido com a aplicação dos direitos humanos a minorias marginalizadas, isso porque as legislações são escritas para serem universais, mas essa suposta universalidade na realidade trata-se dos valores culturais predominantes do Ocidente” (2017, p.116).

Neste texto, de nome “Da Negritude¹¹”, Flusser critica as formalizações das culturas africanas e dos tipos humanos que aqui aportaram, tendenciosamente organizadas por padrões eurocêntricos. Por “ninguém é negro”, Flusser sugere que mesmo entre povos de igual nação as referências formalizadoras dos colonizadores fracassavam.

É por isso que o tridente do Orixá Exu, retratado na figura 1, é associado ao diabo cristão e traços fenotípicos, como lábios grossos ou cabelos crespos são ojerizados e aqueles que carregam consigo marcadores da raça negra sofrem as mais diversas discriminações (numa escalada de abusos em que quanto mais “negro” – isto é, uma *marca* de coloração da pele – o sujeito, mais preconceito este sofre). Esta é a circunstância na qual a pessoa negra se acha no Brasil contemporâneo.

Contudo, o que artistas como Moisés Patrício elaboram é uma outra forma de lidar com esses símbolos e signos. O que por construção social seria descartado, em “Aceita?” é retomado em nova configuração. O artista nos pergunta não apenas sobre objetos que encontra nas ruas, mas também sobre uma condição da subjetividade negra.



Figura 2 – Fotografia da série “Aceita?”.

Fonte – *Instagram* de Moisés Patrício. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B1IN8w5B49f/>,

06/08/2020.

¹¹ Neste artigo Flusser (1966) discorre ainda sobre o termo “arte negra”, e aponta ao absurdo da expressão – para o autor uma arte negra implica na separação definitiva entre certos aspectos da experiência humana, aspectos estes que são apartados na episteme euro-ocidental, mas que não se apartam na experiência dos sujeitos africanos (ainda que este *suposto sujeito* seja mais uma formalização ocidental).

A figura acima mostra a palma da mão do artista com a seguinte frase: “*Black is beautiful*”, o que se traduz por “Negro é lindo”. Em seu pulso, uma pulseira feita de búzios, elemento de forte simbologia no candomblé, visto ser utilizado para as divinações dentro de um *Ilê Asé*, mas também como atributo estético das paramentas dos Orixás e seus filhos. O búzio também era usado como moeda em algumas nações africanas pré-coloniais, sendo muito citado nos *itans*, conjunto de narrativas orais¹² que servem como base ética e espiritual dos praticantes de candomblé (ainda que cada casa de axé possa, virtualmente, seguir com suas próprias tradições e código moral).

Os búzios representam realeza e poder, sendo um objeto com forte carga simbólica dentro da militância negra no país. Quando Moisés se fotografa os utilizando, o artista reforça a ideia de uma retomada do poder narrativo da pessoa negra. A pessoa negra empodera-se, passando a produzir imagens para si e a partir de si. O texto em inglês, *Black is beautiful*, remete à frase marcante do movimento estético, organizado por diversas vozes negras ao redor do globo, que nos anos de 1960 militava por uma autopercepção positiva da comunidade negra, seja assumindo seus cabelos crespos, seja abolindo o uso de “alvejantes” de pele – como o pó de arroz –, ou mesmo valorizando e priorizando os relacionamentos entre pessoas negras, de amizades a envolvimento amorosos.

Essa perspectiva de colocar a população afrodiáspórica como centralidade nasce principalmente do fato de que a militância do negro brasileiro compreende que é necessário afrocentrar-se, realizar a vivência da pessoa preta a partir de referenciais voltados às filosofias e epistemologias com origem na África. O pesquisador Molefi K. Asante (1980) definirá a afrocentricidade como uma crítica da dominação econômica e cultural da supremacia branca e um ato de presença *psicológica e social* diante de uma hegemonia voltada ao continente europeu:

Afrocentricidade como ideia articula uma poderosa visão contra-hegemônica que questiona ideias epistemológicas que estão simplesmente enraizadas nas experiências culturais de uma Europa particularista e patriarcal. Existe uma ética assertiva entre os afrocentristas para deslocar o discurso em direção a uma abordagem mais orientada para a agência para análise, exames, investigações e fenômenos. Portanto, para demonstrar a ideia de culturas ao lado umas das outras, ao invés da ideia de culturas sendo adotadas por uma ideia particular abrangente (Asante, M. 2016, p.11).

¹² Que já contam com coletâneas escritas, como a do pesquisador brasileiro Reginaldo Prandi (2000).

A imagem analisada segue um dos roteiros do que Moisés produz na série: a figura 2 apresenta um fundo branco e poucos elementos de composição, objetivando a leitura do texto. É como se Patrício o segurasse: uma proposição direta e que, se não trabalha com a metáfora, ganha peso por sua assertividade. O oposto disso apresenta-se na imagem a seguir:



Figura 3 – Fotografia da série “Aceita?”.

Fonte – *Instagram* de Moisés Patrício. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/W1DxFpSTS/>, 06/08/2020.

Esta composição, ao contrário da figura 2, compreende maior elaboração. Ao leigo pode parecer que Moisés segura uma espécie de prato onde vão flores e uma joia. Contudo, aos que conhecem os símbolos do candomblé, reconhecemos as marcas de Oxum: o alguidar de barro com flores de cor amarela e branco, o fio de contas de coloração dourada.

A perseguição religiosa é pauta recorrente da série “Aceita?”. São muitas as imagens que recorrem aos elementos do candomblé, como a figura 1 e a figura 3; Moisés posiciona-se, colocando àquele que vê seu trabalho o desafio de adentrar o mundo das religiões de matriz africana. Se vivemos imersos na cultura ocidental, que herda os espólios do catolicismo e rende-se ao projeto de poder do neopentecostalismo¹³, o artista nos oferece o desafio de conhecer o culto a Orixá: se não sua ritualística, talvez seus símbolos. Esse movimento é importante por

¹³ Os modelos/mitos neopentecostais também se inserem no mundo das imagens técnicas. Reforçam, inclusive, o modelo ocidental, branco, de produção de imaginário – caso das obras televisivas de emissoras afiliadas ao neopentecostalismo, onde personagens da bíblia cristã surgem como homens e mulheres loiros, magros, padrão quase *ariano* de humanidade.

atestar que o mito é, ainda, um modelo. Se o mito europeu se inscreve nas plataformas de visibilidade, como a rede social *instagram*, Moisés se posiciona para apresentar modelos outros, outras compreensões de mundo: o artista foge da explicação automatizada da plataforma.

Os mitos (os modelos) se dão no encontro da existência com a sua situação, com efeito, em certo sentido desfecham a situação e a existência mesma. Mitos desfecham mundos. Querer explicar os mitos que desfecharam os mundos das culturas "negras" biologicamente seria submetê-los a um mito europeu (o mito biologizante), que é um mito esvaziado e um modelo superado. (Flusser, 1966, p.32)

Oxum é a Orixá de tudo o que brilha, da beleza, do carinho, do que é doce; também é a Orixá que pela primeira vez inicia um *yaô*. Oxum é a possibilidade de criação, aquela que maquina, que engendra magia em seu ventre. Diferente da maioria dos Orixás, Oxum permanece como uma divindade menos guerreira¹⁴ e mais estrategista (Barros, M; Oxaguiã, V; Maurício, G; 2009).

E é porque Oxum é da ordem do afeto que trazemos uma análise desta fotografia de Moisés. Sua representação dos símbolos do candomblé é, para além de uma elaboração crítica acerca do racismo religioso, uma prática que afirma a posição do artista enquanto pessoa negra que produz imagens; de pessoa negra que liga-se à sua comunidade – tanto no que diz respeito à sua condição de homem negro no Brasil quanto de candomblecista.

Patrício coloca em uma rede social a representação do que há de mais basilar na formação da pessoa negra, reforça sua negritude e sua herança de filosofia afrocentrada: cria um espelho onde o búzio encanta, onde há uma série de possibilidades representativas para uma pessoa preta em diáspora. E isso é próprio de uma cosmovisão de terreiro. Para Roberto Conduru (2007) a dimensão estética faz parte da constituição dos cultos de matriz africana. A configuração dos barracões, a hierarquia, a ordem das funções realizadas pelos membros e mesmo a música a ser tocada e entoada segue uma rígida visualidade de simetria equilibrada.

Em “Aceita?” o que ocorre é que a invenção do artista é a de multiplicar-se em um ato único – cada mão estendida, seja segurando um objeto, seja exibindo um texto –, criando uma paradoxal sensação de repetição e ainda assim de novidade. É que Patrício *tecnoimagina*, utiliza um gesto polissêmico e dele elabora sua brincadeira de ser visto e fazer ver. Ele resgata da

¹⁴ Existem, entretanto, qualidades da Orixá Oxum que são conhecidas por sua ferocidade em campo de batalha, não à toa Oxum carrega um espelho numa mão e um alfanje na outra.

coletividade do terreiro a possibilidade de identificação; troca bençãos com a população negra. Gesta subdivisões de si em cada imagem e faz parir outras criaturas. E porque parte de elementos religiosos, a obra do artista reforça personalidade e comunidade. Conduro elabora sobre esta dimensão dentro do candomblé e da arte oriunda de tal religião:

Nesse sentido, é preciso realçar, na vida religiosa, as práticas de representação dos iniciados através dos assentamentos de seus ancestrais míticos: pai e mãe de cabeça, mais outros membros da família espiritual. Subdivisão que pode induzir a pensar em um sistema de representação fragmentador, no qual o indivíduo se subdivide em muitos objetos. Ao renascer no culto, em vez de se dividir, a pessoa iniciada se multiplica; em vez de se diluir em outros, reforça os traços de sua personalidade. Assim, seu corpo passa a estar ligado a outros, a indivíduos compostos de outra carne, que devem ser tratados como ela cuida do seu, já que os assentamentos demandam abrigo, asseio, alimentação, convívio – práticas que implicam reeducação e reintegração social. (Conduro, 2007, p.30)

Flusser seguirá na mesma direção, apontando que a prática de vida e a prática artística (dentro do entendimento ocidental/europeu do que é arte) não se dissociam para os povos afro-diaspóricos. De fato, sabe-se que entre os povos africanos postos em forçada diáspora, a prática espiritual não dissocia-se da vida “comum”, da arte, da festa (Flusser, 1966), enfim, a vida para os povos de diversas nações com cultos aos ancestrais, era mágica não por ser a-histórica, mas por possuir vias de acesso entre imanência e metafísica.

“Aceita?” é exatamente essa criação que centrifuga e integra, levando a proposta do *Black is beautiful* a uma atualização de si. A mão do homem negro exposta busca a atenção de um olhar que diverge da normatividade branca, busca a sensação da pessoa preta, o afeto e a intimidade do *yaô*, reafirma que o *negro é lindo*.

Essa reafirmação é necessária, visto que a criação artística é também um processo de cura/fala. O corpo negro, inscrito na contemporaneidade, ainda exhibe-se em marcas e traumas do processo colonial. Essas marcas vão sendo somatizadas, adoecendo a população negra. Por carregar em seu corpo essa ferida ancestral, Moisés elabora na afrocentricidade seu processo de cura – e nisso faz curar. Cria desde a margem, porque “*onde há opressão, há resistência*” (KILOMBA, 2019, p.69), num processo de inventar *contra* o projeto colonialista.

Exu e a tecnoimaginação – uma encruzilhada epistêmica

Pode Exu *tecnoimaginar*, com seu ogó-bastão-falo, pode Exu criar-pensar-engolir a imagem técnica? Pode Exu criar modelos outros de imagem? Antes: é possível que aqueles que não habitam a experiência de um terreiro possam tocar o trabalho “Aceita?”, o que Roberto Conduru elabora no trecho a seguir:

Como entender o que dizem essas peças sem dominar os códigos? Não só o leigo torna-se parcialmente cego e surdo diante delas. Mesmo um iniciado no culto pode não captar todos os sentidos implicados pelas diferenças de forma, cor, posição, quantidade e articulação de seus elementos. Esse sistema de representação não é cifrado à toa. [...] Além dos olhos e ouvidos abertos, é preciso ter sentidos despertos e disposição para, humildemente, aprender a ler. Como esses artistas, é preciso ter paciência, além de perícia e esperteza, na procura de formas significantes, ao domínio de tempo e espaço que pode levar à plenitude artística e, mais importante, à plena comunhão com os encantos e forças da natureza. (Conduru, 2007, p.45)

Por que somos iletrados diante de uma imagem técnica como a da mão negra que oferece o alguidar dourado de Oxum? Somos iletrados porque avistamos uma imagem muito nova, fruto de uma plataforma de compartilhamento de imagens, mídia que evita o texto, ambiente bidimensional que tem por função nos afastar mesmo da linearidade textual. Aqui entramos em uma problemática em nível ontológico. Flusser apontará que:

As tecnoimagens *pretendem* que não são simbólicas como o são as imagens tradicionais. Pretendem que são sintomáticas, "objetivas". [...] Na realidade os aparelhos *transcodam sintomas em símbolos*, e o fazem em função de determinados programas. A mensagem das tecnoimagens deve ser decifrada, e tal decodagem é ainda mais penosa que a das imagens tradicionais: é ainda mais "mascarada". (Flusser, 2011, p.118)

Neste sentido não apenas por ser sintoma de Exu e Oxum, mas por ser imagem técnica, há a necessidade de desvelar tais imagens – imagens que operam a partir de *magia*, não por serem pré-históricas (onde a base é *fê*), mas por oposto: são pós-históricas, baseiam-se em programas (Flusser, 2011). O trabalho de Moisés faz parte do *Instagram* e mesmo que exista em nível concreto, exposto, pendurado em uma parede, impresso num papel dentro de uma galeria, “Aceita?” faz parte do mundo digital, do virtual.

E por ser virtual vai sendo atualizado constantemente. Mesmo o artista sabe que seu trabalho é potencialmente infinito¹⁵. E o faz sabendo que sua performance de corpo terá o formato quadrado da plataforma na qual é exposta, será visualizada em dispositivos com telas pequenas, irá se multiplicar através do compartilhamento massivo. Daí a necessidade de *tecnoimaginar*, pensar suas próprias imagens a partir de crítica histórica, capacidade de deciframento da programação que permeia a plataforma de visibilidade na qual se ancora – passo rumo ao *nada* onde a estrutura é ausente. Destarte a obra de Moisés é potente porque se utiliza da programação do sistema *Instagram* para romper os limites dele (mais uma vez: passo rumo ao *nada*). Porque a programação do *Instagram* faz parte de um programa maior, de um interesse na produção e compartilhamento de imagens que são formalizadas e formalizam. E no engenho de subverter este programa, Patrício amplifica seu corpo negro, sua benção de terreiro dentro da plataforma que é uma atualização do primeiro desenho científico feito pela comitiva da qual participava Franz Post ou George Marcgraf.

O corpo de Moisés encontra-se, finalmente, em estágio de encruzilhada. Habita ambiente formalizador, lar do *big data*, mas afronta sua existência. Flusser (2011) afirma que é o artista quem pode subverter a programação do mundo – inventando a partir das máquinas de produção de sentido. Patrício nem desmantela nem se rende ao ambiente virtual, mas dele se apodera. Essa possibilidade existe enquanto o sujeito *tecnoimagina*, utiliza a posição ontológica de Exu (operador entre frestas) para transcender existência que funciona a partir de programas.

Ao centrar-se em símbolos do candomblé, Moisés ataca a programação da máquina de visão colonialista. Se o suporte é a rede social *Instagram*, o artista utiliza como objeto seu próprio corpo. Sua mão, retomando o discurso *decolonial*, é não apenas o objeto fotografado, mas o objeto final de sua obra. É a ele que se endereça e dele que tira inspiração. Luiz Rufino dirá:

Assim, o corpo rasura as determinações impostas pelo substantivo racial para se inscrever como suporte que resguarda saberes e possibilidades intermináveis. Nas bandas de cá do Atlântico, os corpos inventores da vida enquanto possibilidades são corpos cruzados e imantados como amuletos que reivindicam e assentam a memória e o axé ancestral. Nessa perspectiva, transgridem-se os limites impostos pela dicotomia colonial: o corpo não é nem

¹⁵ “Eu estou no lugar e preparo o ambiente, depois clico e gero a imagem. Assim, me interessa a ideia de usar o pensamento como ritual. O processo de repetição; de evocar a presença de um cotidiano que é bem complexo”, conta. Apesar do desafio de compor uma foto por dia durante dois anos, não lhe falta inspiração. “É um processo que eu acho que vai durar a vida inteira, porque dá para fazer muitas coisas”. Entrevista de Moisés Patrício disponível no site: afreaka.com.br/notas/arte-e-o-candomble-nas-maos-de-mois-es-patricio-aceita/, acessado em 25/02/2020.

sagrado, nem profano, o corpo é uno, é um SIM vibrando no mundo, é um otá, que assenta as forças cósmicas que impulsionam a vida e a experiência em todas as suas dimensões. (Rufino, 2019, p.150)

Em conclusão, corpo e plataforma fazem parte do dispositivo criado por Moisés para gerar imagens afrocentradas, imagens que falam de um outro projeto de mundo, da cosmovisão de terreiro, de um processo de aquilombamento¹⁶ (Nascimento, 1980) que cresce entre as frestas da estrutura colonial, seja em ambiente virtual, seja na experiência atual. Exu pode tecnoimaginar porque quebra o modelo europeu de pensamento¹⁷.

Se falta ao seguidor do projeto “Aceita?” o modelo do candomblé, é através das imagens que Patrício cria que esta pessoa pode pensar uma espécie de inter-relação entre referenciais. A mão que segura o alguidar de Oxum relaciona-se com a mão que invoca Exu. Há ainda uma série de outras imagens que podem ser relacionadas com as divindades do candomblé. Os elementos marítimos que sugerem Iemanjá, Orixá que rege o mar em terras brasileiras; a concha de caracol que afirma a autoridade de Oxalá, seu ordenamento, sua brancura. Tudo isto é universo habitável e que pode ser traduzido, explicado pelo autor e por teoria. De fato, Flusser diz:

Imagens devem ser explicadas, contadas, porque como toda mediação entre o homem e o mundo, estão sujeitas a dialética interna. Representam o mundo para o homem, mas simultaneamente se interpõem entre o homem e o mundo ("vorstellen"). Enquanto representam o mundo, são, como mapas, instrumentos para a orientação do mundo. Enquanto se interpõem entre homem e mundo são, como biombos, encoberturas do mundo. A escrita foi inventada quando a função tapadora, alienante, das imagens ameaçava sobrepor-se sobre a sua função orientadora. Quando as imagens ameaçavam transformar os homens em seus instrumentos, em vez de servirem de instrumentos aos homens. (Flusser, 2011, p.117)

O que Flusser sugere é a atenção ao exercício de apreensão de imagens, principalmente as geradas *por e para* o universo das telas (superfície/zerodimensionalidade). Nossa análise

¹⁶ Derivando do Quilombismo, termo cunhado por Abdias Nascimento, aquilombar-se é criar redes de afeto e segurança entre pessoas pretas. Esta é uma definição generalista. Para compreender mais, sugerimos a leitura de “O Quilombismo” (1980), do autor.

¹⁷ Flusser, em exercício sincero de produção de uma “brasilidade” dirá que “embora inserido no mundo ocidental e estruturado por seu modelo, é o Brasil um lugar aberto e constantemente invadido e evadido. Isto se dá porque a sua estrutura ocidental é contaminada por outros modelos. Outros mitos, inclusive africanos” (1966, p.34). Utilizamos esta citação compreendendo que talvez haja falta de diálogo entre Flusser e pensadores da época, como Abdias Nascimento, sobre a questão da afirmação de uma arte do povo preto no Brasil. De qualquer forma, Exu se presentifica em *nossa arte*, e disto tiramos proveito.

sobre a obra de Moisés Patrício ocupa um espaço duplo, onde, enquanto observador, nos encantamos com sua produção artística, reconhecendo os signos por ele elaborados, e ainda, habitamos a narrativa por ele criada dentro do sistema de compartilhamento massivo de imagens.

A despeito de nosso iletramento diante das imagens técnicas, nos rendemos a elas; o pesquisador trata de desvendá-las. Se um *yaô* compreende a benção suspensa em “Aceita?”, um não-iniciado vai percebendo, aos poucos, a sugestão do ato. Se no candomblé, como diz um ditado, é onde estamos *sempre aprendendo algo novo*, talvez o povo de terreiro seja definitivamente uma síntese do sujeito contemporâneo que *tecnoimagina* – assombra-se pelas novas imagens, se esforça em compreendê-las; compreende que tudo é muito novo.

Conclusão

Ao concluir este trabalho nos encontramos mais uma vez em uma encruzilhada. Desta feita diferente da qual partimos, porque muito foi elaborado; mas ainda há o que se elabore. É normal que findemos nossos artigos com “mais pesquisa faz-se necessária acerca do assunto”, e talvez isso jamais deixe de ser uma verdade, porque os assuntos nunca se esgotam. Contudo, reforçamos que este artigo se propõe a investigar não apenas a produção de imagens de um homem negro, mas também como as epistemologias que envolvem essa produção e a condição existencial da Pessoa Preta¹⁸ no Brasil. Para além disso, investigamos aqui os caminhos de uma teoria da comunicação. Para Machado e Romanini (2010), há muito o que se definir quando tratamos das teorias da comunicação e seus modelos:

O fenômeno da comunicação é muito mais complexo e, ao mesmo tempo, muito mais fundamental em nossas vidas, e no mundo à nossa volta, do que as teorias desenvolvidas até agora conseguiram compreender e explicar. A crise é, portanto, paradigmática, no sentido de que suas raízes estão fincadas na maneira como as teorias disponíveis hoje nos permitem perceber a comunicação e criar hipóteses, modelos explicativos, críticas e propostas para a solução dos problemas levantados. (MACHADO; ROMANINI; 2010, p.89.)

¹⁸ Destarte sugiro “Pessoa Preta” como categoria ontológica, reforçando o estatuto de humanidade, fugindo do relacional termo “sujeito”, que inscreve-se no mundo concreto sempre formalizado, sempre em “oposição a” ou em “direção a” (Kilomba, 2019), partindo sempre de uma eurocentrização teórica. Topamos aqui com a problematização flusseriana de uma formalização, que aqui podemos afastar por compreendermos que a *aceitação* passa por uma *afirmação* de presença e vida da pessoa preta.

Há na prática de comunicação dos terreiros, na semiótica que pensa o *gesto* de bençãos, um modelo que pode mobilizar outras compreensões dos processos comunicativos, de suas invenções, de sua ontologia – o terreiro, como lugar de encruzilhada, não busca *causas primeiras*, não se ancora em heroísmos, foge assim do “positivismo, que optou por um cientificismo objetivista e materialista e, conseqüentemente, por uma ontologia rasa dos objetos” (Machado; Romanini; 2010, p.90). O terreiro produz teoria da comunicação enquanto comunica, pensa sua própria semiótica. Produz teoria da imagem enquanto tecnoimagina, já que pensar a imagem é elaborar, também, sobre a imagem técnica.

O que Moisés elabora em “Aceita?” e o que este texto busca traçar é o esboço de uma análise “desde nós”, uma análise estética que se implica em nossa ética; renúncia afro-pindorâmica (SANTOS, 2015) da análise canônica. De certo Flusser, filósofo bastante estudado e respeitado na academia brasileira, nos ajuda bastante, é referencial obrigatório sobre os estudos da imagem técnica, das máquinas de produção de sentido e da sociedade pós-histórica – termo que origina da própria obra flusseriana. Mas é preciso lembrar que a teoria de Flusser parte do Brasil, de sua vivência diaspórica em uma terra distante, elaborada de maneira paralela às teorias decoloniais.

A decolonialidade e a contracolonialidade são postas em diálogo com termos flusserianos porque partem da mesma urgência contra a sociedade ocidental, contra as formalizações e contra o desespero do fim da vida (que não é, como se costuma acreditar, a morte, mas a ausência das possibilidades de vida). A mão de Moisés nos abençoa e nos pede bençãos, mas também se estende como um convite – é possível que habitemos aquele mundo de imagens técnicas de maneira positiva. Porque nossos Orixás nos educam em conduta rígida, mas que foge à crise estética pela qual passamos enquanto brasileiros, enquanto sujeitos pós-históricos.

Não sabemos ainda qual a repercussão do trabalho de artistas como Moisés Patrício. Sabemos que é novo e que o novo sofre com o fato de ser atualização do velho (Flusser, 2011), mas de alguma forma, por operar a partir da margem, consegue criar rachaduras que vão sendo preenchidas com feitiços de cura, poéticas negras, corpos são¹⁹. O que podemos esperar dessa

¹⁹ “São” aqui não é oposto ao termo “doente”. Aqui trato este termo a partir de uma perspectiva de “adoecimento” e “cura”. São não é aquele que performa uma normatividade, mas sim aquele que passou por um processo de cura, de superação de um trauma. As tipificações de doenças organizadas pela OMS não contemplam o que quero dizer por “são” ou “adoecido”, visto que enquadram os sujeitos de acordo com os valores da sociedade ocidental – o hermafrodita, por exemplo, ocupa espaço sagrado em certas sociedades, enquanto em outras é compulsoriamente

e de outras obras é apenas que continuem seguindo em direção ao olhar das subjetividades “desviantes”, da consciência de seus pares, de uma organização que consiga fugir à normatização branca, europeia, desumanizadora.

No fim de tudo, esse texto é um gesto de aceite, uma troca de bençãos; é Grada Kilomba, bell hooks, Roberto Conduru e Vilém Flusser retomando os caminhos da diáspora e seguindo em direção a um mundo compreensível, positivo, onde a imagem já não nos engana nem submete, mas nos eleva, funciona a partir de nossos afetos.

Referências

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução à uma ideia. In: Ensaios Filosóficos. Vol. XIV - Dezembro 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CONDURU, Roberto. Arte Afro-Brasileira. Belo Horizonte: Editora C/arte. 2007.

FLUSSER, V. 2011. Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume.

_____. Da Negritude. In: O Problema do Negro. p.29-35. Disponível no site <http://flusserbrasil.com/art328.pdf>. Acesso em 25/02/2020. 1966.

KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MACHADO, I; ROMANINI. Semiótica da comunicação: da semiose da natureza à cultura. Revista FAMECOS. Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 89-97. maio/agosto, 2010.

MOURA, C. A travessia da Calunga Grande. Três séculos de imagens sobre o Negro no Brasil. (1637-1899), São Paulo, Edusp, 2000, 694 pp.

OLIVEIRA, Eduardo. Filosofia da Ancestralidade – corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/36895> 2005.

_____. Epistemologia da Ancestralidade. S/D. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/textos-diaspoacutericos.html>

PATRÍCIO, Moisés. 2012-2021. “Aceita?”, disponível em: <https://moisespatricio.weebly.com/about-the-artist.html>. Acesso em 25/02/2019.

PRANDI, R. Mitologia dos orixás. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

obrigado e definir-se em um gênero. Este texto não abre espaço para esta tipificação que não compreende a pluralidade de subjetividades e vivências.

RUFINO, L.; SIMAS, L. Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas. 1a ed. Rio de Janeiro: Mórula. 2018.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das Encruzilhadas. 1a ed. Rio de Janeiro: Mórula. 2019.

SANTOS, Antonio Bispo. Colonização, Quilombos. Modos e Significações. Brasília: Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa. 2015.