



Festa de Iemanjá, Rio Vermelho, Salvador.
(Filme em emulsão de azeite de dendê)
Crédito: Sem Título. Da série “Dendê” (2023),
29,7 cm x 42 cm, Lara Carvalho Cipriano.

A RUÍNA COMO FINALIDADE DA EXPERIMENTAÇÃO FOTOGRAFICA¹

LARA CARVALHO CIPRIANO
ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

RESUMO: Este texto discute um trabalho autoral de fotografia analógica feito com um dispositivo técnico conhecido como “sopa de filme”, que consiste em submergir o rolo de filme em líquidos variados, alterando, de maneira aleatória, a sua emulsão antes da revelação. Como resultado, as imagens submetidas a esse processo adquirem manchas, granulados e alterações na luz e na cor. Resultantes de uma “danificação intencional”, essas imagens fazem pensar sobre a estética das ruínas. A discussão a respeito das duas séries fotográficas aqui apresentadas, que recebem o nome do material utilizado na sua confecção, *Dendê* e *Café*, não só ilustram que o gesto de destruir pode ser um gesto estético como também suscitam uma reflexão acerca do caráter simbólico do dendê e do café tendo em vista a historiografia e a cultura afro-brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia experimental, cultura afro-brasileira, estudos decoloniais

ABSTRACT: The present text discusses an authorial work of analog photography made by means of a technical device known as “film soup”, which consists in submerging the roll of film in various liquids, randomly altering its emulsion before development. As a result, images subjected to this process acquire spots, grains and changes in light and color. Resulting from “intentional damage”, these images prompt us to consider the aesthetics of ruins. The discussion of the two photographic series presented here, named after the materials used to make them, “Dendê” (palm oil) and “Café” (coffee), not only illustrates that the gesture of destroying is also an aesthetic one, but also prompts reflection on the symbolic nature of palm oil and coffee in terms of Afro-Brazilian historiography and culture.

KEYWORDS: Experimental photography, Afro-Brazilian culture, Decolonial studies

*O esplendor da mata
vai renascer E o ar
de novo vai ser
natural
Vai
florir Cada grande
cidade o mato vai cobrir
Das ruínas um novo
povo vai surgir
E vai cantar
afinal As pragas e
as ervas daninhas
As armas e os
homens de mal
Vão desaparecer nas cinzas de um
carnaval.*

*(João Nogueira e
Paulo César Pinheiro)*

também pode servir como material de construção, conservando elementos de uma configuração antiga, mas tornando-se algo “novo”.

De todo modo, a ruína, enquanto desconfiguração que a natureza causa nos feitos humanos, indica que as necessidades da matéria não se adaptam incondicionalmente à liberdade do espírito (SIMMEL, 2015, p. 59), uma vez que a matéria está sujeita ao efeito do tempo e de outras intempéries. Com isso, as ruínas dão a ver que há um limite material e temporal que impede que a ideia artística se realize plenamente e *ad infinitum* no mundo.

Disso se segue que, por um lado, a reflexão sobre a ruína toma como pressuposto a oposição entre natureza e cultura. Por outro lado, ela dissolve essa dicotomia (SIMMEL, 2015, p. 65), uma vez que a ruína se apresenta como uma unidade entre um feito humano e as forças naturais, fazendo com que uma obra humana seja também percebida como produto da natureza (SIMMEL, 2015, p. 61).

A ruína se apresenta como uma unidade, apesar de essa unidade

ser resultado do desmoronamento de uma unidade anterior. Nos termos de Walter Benjamin (2011, p. 190), a Antiguidade fornece restos com os quais se constrói uma nova realidade e a visão acabada desse “novo” era a ruína. Com isso, não só os opostos natureza e cultura, mas também passado e presente se apresentam de forma unitária nas ruínas (SIMMEL, 2015, p. 65). Isso se explica porque a ruína mostra o trânsito do ser no tempo, concentrando em si todo o período desde que ela foi feita. De modo que, por meio dela, os destinos e mudanças do passado se fazem esteticamente perceptíveis no presente (SIMMEL, 2015, p. 65), ou seja, o passado é presentificado em forma de ruína.

Em outras palavras, a dimensão temporal assume a forma de aparente contradição da ruína, enquanto algo que está em pedaços, mas que testemunha a inteireza do que foi no passado. Isso diz respeito ao que poderíamos chamar de “componente histórico da ruína”, visto que ela, sendo aquilo que restou, é significativa para interpretar o que passou.

A empena quebrada, as colunas em pedaços, têm a função de testemunhar o milagre da sobrevivência do edifício em si às elementares forças da destruição, o raio, o terremoto. A artificialidade dessas ruínas apresenta-se como a última herança de uma Antiguidade que, em solo moderno, já só pode ser vista (...) como um pitoresco monte de ruínas (BORINSKI, 1914, p. 193-4, *apud* BENJAMIN, 2011, p. 189).

É importante sublinhar o caráter “pitoresco” ou estético atribuído às ruínas, a que se deve o seu aspecto contemplativo. O encanto que as ruínas suscitam reside justamente na sua capacidade de comportar essas dualidades em uma forma unitária (SIMMEL, 2015, p. 61). Esse caráter contemplativo das ruínas induz a pensar que a destruição de uma obra de arte é ela mesma estética, visto que a ação artística pode resultar não só de uma atividade de produção de peças, mas também da atividade de desfigurá-las (GELL, 2018, p. 78).

Dentre os artistas que têm a destruição como método, poderíamos citar Ai Weiwei, em especial o trabalho intitulado *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995), que registra o artista quebrando uma urna da dinastia Han que tinha aproximadamente 2.000 anos, o que evoca uma reflexão sobre a história e sobre preservação de patrimônio. Também poderíamos citar a fotografia *Maloca em Chamas* (1976), em que Claudia Andujar registra o hábito Yanomami de incendiar a própria casa antes de migrar.

Entre os Kaxinawa e muitos outros povos ameríndios, o importante na vida de um objeto não é que sobreviva ao seu produtor ou usuário, mas que desapareça junto com ele: assim como pessoas e outros seres vivos, o objeto tem o seu processo de vida, que acaba com o envelhecimento e com a sua destruição (LAGROU, 2007, p. 53).

Ou seja, não só a arte contemporânea como também a cosmovisão ameríndia nos permite pensar em uma “poiesis da destruição”. Isso faz lembrar a

distinção que Simmel faz entre as ruínas resultantes de uma passividade, de um “deixar acontecer” (SIMMEL, 2015, p. 60), isto é, de um desleixo humano no qual algo deteriora-se por ser abandonado a sua própria sorte, e as ruínas resultantes de uma “ação positiva” (SIMMEL, 2015, p. 60), ou seja, de um gesto de destruição. É precisamente este segundo caso, o gesto de destruição e o caráter estético associado a ele, que nos interessa.

O gesto destrutivo não é um acidente, mas sim uma ação motivada (FLUSSER, 2014, p. 114). Esse gesto é o gesto de abolir estruturas, sendo que estruturas são regras que organizam elementos para formarem um todo (FLUSSER, 2014, p. 112). Destruir, portanto, significa desordenar (ibidem). Além disso, no gesto destrutivo se manifesta uma maneira de estar no mundo que nega um objeto (FLUSSER, 2014, p. 113). Essa negação do objeto ou essa “*desobjetalização*” é uma estratégia frequente na arte contemporânea e um movimento importante para criticar a ilusão que a representação pode oferecer”

INTRODUÇÃO

As ruínas representam o domínio das forças naturais sob a forma espiritual (SIMMEL, 2015, p. 62). Esse “domínio” se refere à destruição de uma obra humana que, em função da ação da natureza, apresenta-se arruinada. Apesar disso, a ruína não se reduz à destruição porque ela

(BELO, 2014, p. 68). Essa ilusão, no caso da fotografia em especial, está relacionada ao fato de que ela é tomada como a mais denotativa das imagens. Por exemplo, no caso de um desenho, claramente há um agente humano que se coloca entre a imagem e o seu significado (FLUSSER, 2014, p. 25), mas, no caso da fotografia, isso não é tão evidente, o que faz com que seja atribuído a ela um caráter não simbólico, objetivo, documental...

Sobre isso, Vilém Flusser (2014, p. 33) afirma que os instrumentos são prolongações de órgãos do corpo que simulam o órgão que prolongam: a enxada, o dente; a flecha, o dedo; o martelo, o punho e, por fim, a máquina fotográfica simula o olho. A câmera fotográfica é tomada como um olhar protético, como se ela não fosse uma mediação do olhar. Consequentemente, a fotografia é considerada um índice do real, de modo que o observador olha as fotografias como se elas fossem janelas e não imagens, depositando nelas a mesma confiança que deposita nos seus próprios olhos (FLUSSER, 2014, p. 24).

Mas, a despeito dessa posição do observador, a aparente objetividade das fotografias é ilusória, pois elas são tão simbólicas quanto o são todas as imagens (FLUSSER, 2014, p. 25). Ou seja, “o que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é ‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo” (ibidem). Esse caráter conceitual por trás de toda fotografia faz com que ela se torne objeto da crítica filosófica. Para Flusser (2014, p. 101), “a filosofia da fotografia é necessária porque é reflexão sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos”², dentre os quais o fotográfico.

Em suma, o gesto destrutivo em relação à fotografia colabora para romper a ilusão de que elas correspondem à realidade, desvelando que elas são passíveis de manipulação como qualquer outra imagem. Então, a partir do gesto destrutivo, é possível demonstrar que a fotografia também pode representar o disforme, o abstrato, o não figurativo...

Para ilustrar de que forma o gesto destrutivo se dirige à imagem técnica, apresentaremos os resultados de um processo de experimentação com fotografia de base química no qual o filme fotográfico é submerso em um líquido, alterando a sua emulsão antes da revelação. Adolfo Cifuentes, comentando esse processo, que ficou conhecido como “sopa de filme”, afirma que:

Submetidos a banhos e imersões em “sopas” químicas, os filmes são danificados, modificando aleatoriamente os processos de revelação da imagem e gerando nelas as impurezas próprias de uma estética das ruínas e do acaso, menos interessada no “registro do real” do que no seu rastro e talvez até na sua erosão e ruína (CIFUENTES, 2023).

O objetivo da “sopa de filme” é explorar a visualidade das impurezas produzidas nas imagens, causando manchas e comprometendo a granulação, a cor e a nitidez, aleatoriamente. As fotografias que serão apresentadas aqui são resultantes de “sopas de



Figura 1 - Fotografia analógica (filme em emulsão de caldo de cana)

Crédito: *Sem título*. Da série “Garapa” (2021), 29,7 cm x 42 cm. Lara Carvalho Cipriano.

filme” feitas com café e dendê. Tais fotografias fazem parte de um projeto maior que contempla experimentações com catuaba (Selvagem), jurubeba (Leão do Norte), cajuína, guaraná Kwat e caldo de cana. Dado o universo simbólico, cultural e histórico a que esses materiais nos remetem, nos interessa explorar o que eles representam para a cultura brasileira, conforme discutiremos adiante.

SÉRIE CAFÉ [2022]

Abdias do Nascimento principia o livro que foi marco da sua carreira com a definição de genocídio. Partindo dessa definição, ele critica que, até onde se sabe, essa palavra foi cunhada durante a Segunda Grande Guerra para designar a hecatombe do povo judeu sob o nazismo. Ou seja, foi preciso acionar a indignação do povo judeu para que se tomasse conhecimento de um delito praticado impunemente ao longo da história contra os negros (MOURÃO, 1978). A contribuição de Abdias em relação a essa definição está além dessa crítica, uma vez que ele apresenta

o embranquecimento cultural como uma forma de genocídio (NASCIMENTO, 1978, p. 93). Ou seja, o genocídio refere-se não só estritamente à exterminação de determinados grupos, mas também ao colonialismo cultural,



Figura 2 - Dupla exposição em fotografia analógica (filme em emulsão de café): Monumento à Terra Mineira (1930), Júlio Starace e pixação. Crédito: A pixação enquanto contramonumento (fora genocida). Da série “Café” (2022), 29,7 cm x 42 cm, Lara Carvalho Cipriano.

responsável por mitigar expressões estéticas negras.

O café é um dos pontos de conexão entre esse trabalho fotográfico e a obra de Abdias do Nascimento, uma vez que esse material também

foi objeto da pesquisa intelectual e artística de Abdias. De acordo com ele, durante a primeira metade do século XIX, o café tornou-se o principal produto para a economia brasileira (NASCIMENTO, 1978, p. 49), contexto no qual “o papel do negro escravizado foi decisivo para o começo da história econômica de um país fundado, como era o caso do Brasil, sob o signo do parasitismo imperialista” (ibidem). Em outras palavras, os colonizadores iniciaram a exploração das terras brasileiras a partir do simultâneo aparecimento dos negros no Brasil, que fertilizaram o solo brasileiro com suas lágrimas, seu sangue, seu suor e seu martírio na escravidão (NASCIMENTO, 1978, p. 48). Sem o escravizado, a estrutura econômica do país jamais teria existido (NASCIMENTO, 1978, p. 49) e, em função disso, é possível afirmar que a escravização foi o ato fundador do Brasil institucional.

Ao dizer que os negros fertilizaram o solo com lágrimas, Abdias nos remete ao conceito de “banzo”. No dicionário banto, esse conceito é definido da seguinte forma:

Banzo [1] s.m. (1) Nostalgia mortal que acometia os negros africanos escravizados no Brasil. // *adj.* (2) Triste, abatido, pensativo. (3) Surpreendido, pasmado, sem jeito, sem graça. Assim, estar com banzo significa estar triste, abatido, pensativo. Do quicongo *mbanzu*, pensamento, lembrança; ou do quimbundo *mbonzo*, saudade, paixão, mágoa (LOPES, 2006, p. 46).

O banzo também é tematizado por Abdias do Nascimento:

O afrodescendente escravizado praticou, ainda, a forma não violenta ou pacifista de manifestar sua inconformidade com o sistema. Foi o mais triste e trágico tipo de rejeição - o banzo. O africano era afetado por uma patética paralisação da vontade de viver, uma perda definitiva de toda e qualquer esperança. Faltavam-lhe as energias, e assim ele, silencioso no seu desespero crescente, ia morrendo aos poucos, se acabando lentamente (NASCIMENTO, 1978, p. 58-9).

Abdias apresenta o banzo como uma forma não violenta de revoltar-se. Ou seja, se o banzo é uma falta de potência de agir e ao mesmo tempo é uma forma de rebelião, então, não só a atividade como também a passividade podem ser uma via revolucionária. A poeta cabo-verdiana Dina Salústio (2015, p. 101) acrescenta que, se assim for, nós, povos colonizados, “somos todos uma ameaça coletiva, de tanta tristeza”.

Do ponto de vista químico, o café contém fenóis que se aproximam muito dos fenóis presentes nas fórmulas de reveladores fotográficos (WILLIAMS, 1995, p. 2). Em função disso, ele é utilizado como um revelador não tradicional, em um processo que se chama Cafenol³. A “sopa de filme” feita com café resultou em um “corpo de fundo”, o que não acontece em sopas feitas com outros materiais. Isso hipoteticamente está relacionado a essa característica do café. Essa característica provavelmente também explica por que as fotos dessa série ficaram subexpostas. Na nossa perspectiva, o aspecto escuro que têm essas imagens faz com que elas adquiram

um tom fúnebre e trágico, remetendo à tristeza, ao banzo, ao suplício, ao martírio, ao desenraizamento... indo ao encontro da reflexão sobre o café enquanto pilar da economia colonial.

SÉRIE DENDÊ (2023)

O candomblé é o ventre gerador da arte afro-brasileira (NASCIMENTO, 1978, p. 103). Não só as artes plásticas, mas também a cozinha afro-brasileira tem uma origem religiosa (BASTIDE, 2001, p. 331), na medida em que o preparo dos alimentos e as refeições convertem-se em partes dos ritos sagrados (BASTIDE, 2001, p. 334).

O azeite de dendê é utilizado não só na culinária como também no “batismo” dos tambores utilizados nos terreiros, visto que os tambores do candomblé (*rum*, *rum pi* e *lé*) não são tambores comuns, mas passam por um preparo antes de serem utilizados nos rituais (BASTIDE, 2001, p. 34-5). Somado a isso, “cada orixá tem seus pratos preferidos” (BASTIDE, 2001, p. 332). O dendê, por exemplo, é um dos *ebós* de Exu, o que quer dizer que ele

é um dos alimentos favoritos desse orixá (PRANDI, 2001, p. 58). Exu é o intermediário necessário entre o ser humano e o sobrenatural, o intérprete que conhece ao mesmo tempo a língua dos mortais e a do orixás (BASTIDE, 2001,

p. 34). Em função disso, é associado a ele o lugar da encruzilhada.

Além disso, Exu é o encarregado de levar aos deuses da África o chamado de seus filhos do Brasil (ibidem). Devido à relação entre o dendê e Exu



Figura 3 - Fotografia analógica (filme em emulsão de café).
Crédito: Sem Título. Da série “Café” (2022), 29,7 cm x 42 cm, Lara Carvalho Cipriano.



Figura 4 - Dupla exposição em fotografia analógica (filme em emulsão de café): igreja de Nossa Senhora Mercês e Misericórdia em Ouro Preto e citação de Walter Mignolo⁴
Crédito: Sem título. Da série “Café” (2022), 29,7 cm x 42 cm, Lara Carvalho Cipriano

e a função desse orixá de conectar os afrodiáspóricos a sua origem africana, é dito metaforicamente que quem come dendê come uma parte da África. Em função disso, o dendê é um material associado à ancestralidade, fazendo lembrar que, embora o colonialismo tenha tentando reduzir os africanos e afrodescendentes a escravizados, eles preservam consigo a nobreza ancestral.

As fotos da série *Dendê* foram produzidas na festa centenária do dia dois de fevereiro, no Rio Vermelho, em Salvador, que é a maior festa de candomblé do mundo.

O dia dois de fevereiro é considerado o “dia da purificação”, em que se celebra Oxum (água doce) e Iemanjá (água salgada) (BASTIDE, 2001, p. 90). Nesse contexto, é interessante destacar que, no imaginário de três importantes etnias formadoras do povo brasileiro, os rios, lagos e córregos estão povoados de entidades encantadas. Além de Anamburucu, Oxum e Iemanjá presentes nas narrativas afro-brasileiras, também podemos citar a Sereia portuguesa

e a Ipupiara ameríndia (DA CÂMARA CASCUDO, 2012).

Diferentemente do que apresenta a narrativa folclórica, generalizante e estereotipada, não há lenda indígena que tenha registrado uma Iara de

cabelos longos e voz maviosa. Lendas indígenas citam sempre o velho homem marinho, a Ipupiara, nunca Iara. A Iara é uma roupagem da cultura europeia que denuncia a aculturação, a presença do branco e de sua força assimiladora do mestiço (DA CÂMARA CASCUDO, 2012,



Figura 5: Festa de Iemanjá, Rio Vermelho, Salvador. (Filme em emulsão de azeite de dendê) Crédito: Sem Título. Da série “Dendê” (2023), 29,7 cm x 42 cm, Lara Carvalho Cipriano.

p. 153). Em todo caso, a presença de uma figura que habita o fundo das águas é um ponto de convergência da mitologia africana, europeia e indígena; por causa disso, essa figura pode ser considerada um índice da heterogeneidade da cultura brasileira.



Figura 6: Festa de Iemanjá, Rio Vermelho, Salvador. (Filme em emulsão de azeite de dendê) Crédito: Sem Título. Da série “Dendê” (2023), 29,7 cm x 42 cm, Lara Carvalho Cipriano.

Nas imagens da série *Dendê*, é possível observar o uso de vestes tradicionais para homenagear Iemanjá. As imagens também registram as flores utilizadas para fazer oferendas.

Em contraste com as fotos da série *Café*, as fotos da série *Dendê* apresentam cores vibrantes, semelhantes à do azeite utilizado em sua produção. Com isso, diferente do aspecto trágico e sombrio da primeira série, essa segunda, em todos os sentidos, tem um tom mais alegre e festivo. Essa diferença se dá tanto em relação à visualidade das imagens quanto à simbologia dos materiais utilizados na sua produção, uma vez que, enquanto o café remete ao colonialismo, do qual decorre o desenraizamento e escravização dos negros, o dendê remete à descolonização, à ancestralidade, à festividade e à religiosidade afro-brasileira.

CONCLUSÃO

A ruína indica que existe um limite material para a realização de uma ideia artística, mas a arte pode se apropriar desse limite, a exemplo da experimentação com a fotografia analógica aqui apresentada. Dito de outro modo, a arte pode se valer da sua própria arruinação, visto



Figura 7:
Festa de
Iemanjá,
Rio Vermelho,
Salvador.
(Filme em
emulsão de
azeite de
dendê)
Crédito:
Sem Título.
Da série
“Dendê” (2023),
29,7 cm x 42 cm,
Lara Carvalho
Cipriano.

Figura 8:
Festa de
Iemanjá,
Rio Vermelho,
Salvador.
(Filme em
emulsão de
azeite de
dendê)
Crédito:
Sem Título. Da
série “Dendê”
(2023), 29,7
cm x 42 cm,
Lara Carvalho
Cipriano.



Figura 9:
Festa de
Iemanjá, Rio
Vermelho,
Salvador.
(Filme em
emulsão de
azeite de
dendê)
Crédito: *Sem
Título*. Da
série “Dendê”
(2023), 29,7
cm x 42 cm,
Lara Carvalho
Cipriano.

que, além da criação, a destruição também pode ser um gesto artístico (e político). Além disso, a técnica fotográfica em discussão e a reflexão sobre as ruínas são convergentes, na medida em que enfatizam o caráter estético da unidade entre os elementos da natureza (nesse caso, a bebida e o azeite derivados de plantas) e uma obra humana (nesse caso, a fotografia).

No caso das fotografias em questão, é possível pensar que, por um lado, o café e as cores escuras das imagens geradas com a intervenção dele remetem a um passado sombrio com o qual é preciso lidar, já que não é possível desconsiderar a escravização e as suas consequências. Em outras palavras, a economia colonial a que o café remete diz respeito a uma perda irremediável, perda esta que acreditamos que as imagens dessa série transmitem, dada a impossibilidade de viajar no tempo para modificar o passado.

Mas, se não é possível viajar no tempo para modificar o passado, é preciso modificá-lo a partir do



Figura 10: Festa de Iemanjá, Rio Vermelho, Salvador. (Filme em emulsão de azeite de dendê)
Crédito: Sem Título. Da série “Dendê” (2023), 29,7 cm x 42 cm, Lara Carvalho Cipriano.

presente. Em função disso, por outro lado, na medida em que o dendê remete à ancestralidade, ele está relacionado ao “futuro ancestral”, fazendo menção ao livro de Ailton Krenak (2022), ou “futuro anterior”, como fala Denise Ferreira da Silva (2022), que visamos construir. Futuro esse resultante da violação da linearidade e dos pilares ontológicos do pensamento pós-iluminista, por “quebrar as regras tanto da sequencialidade (o futuro operando no passado) quanto da causalidade eficiente (uma causa se tornando a condição de possibilidade para o efeito)”⁵ (FERREIRA DA SILVA, 2022, p. 15).

Essa quebra tem como objetivo a libertação do oprimido e o “acerto de contas” de uma dívida histórica. As cores vibrantes das fotografias dessa série e a festa que elas retratam fazem jus a essa luta política que está em curso. Nesse ponto, retomando a epígrafe com a qual iniciamos este texto, que afirma que a floresta irá renascer, à revelia da ocupação capitalista do espaço representada pela urbanização,

e que dessas ruínas emergirá um povo que canta e festeja, acrescentamos que toda profecia convoca a sua própria realização (cf. WATZLAWICK, 1985, p. 88).

NOTAS

1 Este texto foi desenvolvido como trabalho final da disciplina “Rastro, Ruína e Resíduo: alegorias do contemporâneo”, ministrada por Alice Mara Serra, docente do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG.

2 Nessa citação, Flusser associa a filosofia da fotografia a uma potência de liberdade. No entanto, tirada de contexto ela pode parecer obscura, porque “aparelho” e “programa” são conceitos que têm uma acepção específica na filosofia de Vilém Flusser. Como essa discussão não é assunto deste texto, vamos nos limitar a apresentar a definição desses termos dada no glossário da *Filosofia da caixa preta* (2014, p. 10), na qual define aparelho como “brinquedo que simula um tipo de pensamento” e programa como “jogo de combinação com elementos claros e distintos” (FLUSSER, 2014, p.13), fazendo uma clara alusão a Descartes.

3 Ver: <https://caffenol.com.br/> Acesso em: 22/06/2023.

4 “(...) o cristianismo tornou-se o primeiro projeto global do sistema mundial colonial/moderno e, conseqüentemente, a âncora do ocidentalismo e da colonialidade do poder. (...) Pensar em uma história mundial ou na história universal é hoje uma tarefa impossível” (MIGNOLO, 2003, p. 46).

5 No original: “It breaks the rules of both sequentiality (the future operating in the past) and efficient causality (the effect becoming the condition of possibility for the cause)”.

REFERÊNCIAS

BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BELO, Fábio. O não objeto, o espetáculo, a ruína: comentário sobre a fotografia de Juan Rulfo a partir da teoria de Flusser. In SERRA, Alice (org.), *Imagem, imaginação, fantasia*. Belo Horizonte: Relicário, 2014, p. 65-70.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CIFUENTES, Adolfo (org.). *Fotografia além do objeto, objeto além da fotografia*. Espaço F, Escola de Belas Artes (UFMG). Belo Horizonte: 2023 (flyer de exposição). Disponível em:

https://drive.google.com/file/d/libriaVq74-1MrIsDmvtBznLIWSNsJe2/view?usp=s_haring. Acesso em: 19/06/2023.

DA CÂMARA CASCUDO, Luís. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda., 2012.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *Unpayable Debt*. Londres: Sternberg Press, 2022.

FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

GELL, Alfred. *Arte e Agência*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

KRENAK, Ailton. *Futuro Ancestral*. São Paulo: Companhia das letras, 2022.

LAGROU, Els. *A Fluidez da Forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2007.

LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MOURÃO, Gerardo Mello. In: NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 (orelha de livro).

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SALÚSTIO, Dina. A traição do tempo. In: GOMES, Simone (org.), *Literatura cabo-verdiana: seleta de poesia e prosa em língua portuguesa*. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

SIMMEL, Georg. A ruína: um ensaio estético. In: *Coletânea de textos de estética Georg Simmel*. Trad. Ari Gordon. Publicação independente: 2015.

WATZLAWICK, Paul; BEAVIN, Janet H.; JACKSON, Don D. *Pragmática da comunicação humana*. São Paulo: Cultrix, 1985. Edição não paginada.

WILLIAMS, Dr. Scott. A Use for that Last Cup of Coffee: Film and Paper Development. [S. l.], 1995. Disponível em: <https://people.rit.edu/andpph/textcoffee.html>. Acesso em: 8 out. 2020.

LARA CARVALHO CIPRIANO

Mestranda em Filosofia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde também graduou-se em Filosofia. A sua dissertação é vinculada à linha de Estética e Filosofia da Arte e tematiza os diálogos possíveis entre o pensamento de Vilém Flusser e a teoria decolonial. Lara também graduou-se em Psicologia na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), com ênfase em psicologia clínica a partir da abordagem psicanalítica, e mantém consultório privado de psicanálise. Além de estética, estudos decoloniais e psicanálise, filosofia da história, literatura afro-brasileira e fotografia de base química também perpassam o seu escopo de pesquisa.