

## ADRIANO MACHADO, O TERRITÓRIO USADO E A VIDA COMO GEOGRAFIA

Fábio Gatti<sup>1</sup>

**Resumo:** Ao considerar o território usado, conceito definido por Milton Santos, como o espaço do acontecimento, o presente texto propõe uma reflexão sobre alguns trabalhos do artista visual Adriano Machado nos quais é possível notar a importância do cotidiano e da paisagem, assim como perceber o modo como ele usa a arte enquanto instrumento de resistência frente à violência perpetrada contra a população negra e ao regime da necropolítica no Brasil, heranças dos colonizadores portugueses. Para tanto, tomou-se como guia discursivo o pensamento decolonial: a geografia compreensiva de Milton Santos, as discussões sobre necropoder e necropolítica de Achille Mbembe, as ideias de Darcy Ribeiro sobre a formação do povo brasileiro, a proposta de Aimé Césaire que mostra a força da negritude, as análises de Frantz Fanon sobre a sociedade colonial e as insistentes marcas existentes até hoje e, por fim, o entendimento de Luís Felipe Miguel sobre a permanência de uma violência estrutural como uma das faces da política. As proposições poéticas de Adriano dão a ver o hiato profundo e flamejante no seio de um país mestiço em que preconceito e desigualdade deveriam, obrigatoriamente, ser varridos do pensamento e das ações diárias nas interações pessoais e das instâncias governamentais.

**Palavras-chave:** Decolonialidade, Território usado, necropolítica, Brasil, Violência e Política.

Talvez uma das coisas mais difíceis seja organizar o conhecimento sensível para exibi-lo. Difícil precisamente porque se procura, com frequência e sanha, um sentido que lhe caiba e lhe descreva em sua justeza ou um adjetivo que lhe vista de maneira confortável e eloquente. Contudo, mais árduo – mas nem por isso indelicado – é o desvelamento da sensibilidade do comum, aquela cuja aparição vem carregada de afetos quentes, de relações pessoais oscilantes, de memórias próprias e de outrem, ficcionais ou não, de exclamações cítricas, de olhares ora diretos, ora oblíquos, penetrantes ou evasivos, de porquês avermelhados e terrosos, de indignações rudes e doídas, de obscenidades pontiagudas, de violência político-social estridente; ou, se preferir, da vida mesmo. É essa vida, crua e corrente, potente e poética, o instrumento com o qual Adriano Machado escreve a sua própria geografia em um Brasil estratificado, violento, mortífero e, de outro lado, eloquentemente esperançoso.

---

<sup>1</sup> Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFBA e Professor Substituto na FACOM-UFBA. E-mail: [gatti\\_f@yahoo.com.br](mailto:gatti_f@yahoo.com.br)

O artista encara o cotidiano e dele extrai o sumo de sua poética para falar de seu próprio território, um *território usado* que, segundo Santos (2000, p. 2), “é tanto o resultado do processo histórico quanto a base material e social das novas ações humanas”. Desse modo, esse *território usado* é uma trama de acontecimentos ancestrais e atuais que servem de base material para a sua produção artística e para a sua tomada de posição frente aos problemas sociopolíticos da atualidade brasileira. Assim, ele retira os véus que encobrem sua mais profunda intimidade e dá a ver uma geografia compreensiva “onde todos os elementos em jogo sejam considerados em sua integração e em seu dinamismo” (SANTOS, 2000, p. 11) e não apenas na delimitação de suas fronteiras e especificação de suas localidades. Justamente por apresentar esse espaço banal, onde o acontecimento deve ser estimado nas inter-relações entre os fenômenos, é que Adriano dispõe-se a mostrar a crueza das feridas e as notas alegres da esperança: o espaço banal, conforme definido por Santos (2000, p. 3), é o “espaço de todos os homens, não importa suas diferenças; o espaço de todas as instituições, não importa a sua força; o espaço de todas as empresas, não importa o seu poder. Esse é o espaço de todas as dimensões do acontecer.” As fotografias aqui organizadas podem ser acessadas sob vieses diversos, porém jamais distantes da substância de quem as produziu.

Visto que a construção desse *território usado* se dá pela integração e dinâmica dos elementos em jogo, tudo aquilo que constitui a sua vida cotidiana, é importante cruzar com história de vida dos ascendentes de Adriano, suas relações de trabalho e meio social no qual estavam inseridos. Negro, oriundo de uma família descendente da escravidão, suas duas avós trabalharam, com seus respectivos pais, muitos anos, em pedaços de terra arrendados dentro das fazendas dos descendentes dos senhores coloniais. Era uma relação de trabalho bastante comum após a abolição da escravidão no Brasil: sem condições de pagar pela sua própria liberdade, porque era necessário comprá-la para ser considerada uma pessoa livre, muitos se submeteram a contratos de locação de serviços, oferecendo a sua mão de obra, viva e forte, para conseguir sobreviver, como *condenados da terra* (FANON, 1968). Acostumadas com o trabalho na plantação e nos afazeres domésticos, suas avós conseguiram, cada qual ao seu modo, suas propriedades e uma delas tornou-se feirante, trabalhando na feira livre da cidade de Feira de Santana, e a outra, doméstica e lavadeira.

A cidade de Feira de Santana, fundada em 1833, ainda como Vila Santana dos Olhos D’Água, está situada a 108 km da capital, Salvador, e é o maior entreposto comercial do Norte Nordeste.

Sua fama e crescimento são oriundos do alto comércio surgido em meio a Feira Livre, que trazia inúmeros trabalhadores e comerciantes para essa região indo em direção ao Porto, localizado na região do recôncavo, em Cachoeira. Cidade apelidada de Portal do Sertão é a maior cidade do interior da Bahia, famosa por ter sido, durante muitas décadas, um grande comércio de bovinos, onde a compra, venda, abate e manufatura dos recursos oriundos do boi (couro, carne, etc.) foram pilares da economia da região. É neste contexto que a família Conceição Machado se estabelece, e as semelhanças de suas vidas (que demonstram um traço sociológico da região) são aparentes, quando ambas as matriarcas Bia Conceição e Laudelina Ribeiro Machado vieram de povoados vizinhos à Feira de Santana, atraídas pelas possibilidades que a então cidade grande possuía, imigrantes da cultura agrícola, filhas de lavradores que arrendavam terras para plantar e morar. Elas se estabelecem em Feira de Santana, ocupando funções de feirante e doméstica, respectivamente (MACHADO, 2014, p. 15).

Seu pai, Albertino Ribeiro Machado, quando criança, trabalhou no Campo do Gado Velho, bairro assim chamado pela presença do mercado da carne bovina, antes de se tornar soldador. Quando Adriano nasceu, em 1986, seu pai já era técnico em solda. A relação do povo negro com o trabalho é de extrema relevância para a compreensão do que ocorre, ainda hoje, nos países colonizados, subdesenvolvidos ou não. Sendo o trabalho negro a força essencial para a manutenção do bem-estar da classe dominante, sua exploração advinda desde os primórdios da história considerada oficial do Brasil tem “um papel central na gestação e perpetuação de uma ética conservadora e desigualitária. Os interesses cristalizados produziram convicções escravocratas arraigadas e mantêm os estereótipos que ultrapassam os limites do simbólico e têm incidência sobre os demais aspectos das relações sociais” (SANTOS, 2002, p. 157). São estas as relações visíveis no trabalho de Adriano e em trabalhos de outros artistas brasileiros como, por exemplo, na instalação *Acesso Restrito* (2010) e na escultura *Pão francês* (2006), de Sidney Amaral (1973-2017).

A história familiar de Adriano importa na medida em que expõe a fratura social edificada sobre a imagem do negro, do valor dado ao seu trabalho e da manutenção de uma violência estrutural que está enclacrada no pensamento social ainda vigente nos dias de hoje: “ser negro no Brasil é frequentemente ser objeto de um olhar vesgo e ambíguo” (SANTOS, 2002, p. 159). O trabalho é, na poética desenvolvida por Machado, uma das sustentações de seu discurso artístico, visto a sua própria história pessoal na conquista de um trabalho como concursado público na Prefeitura de Alagoinhas, cidade do interior da Bahia, distante 124 km da capital, 78 km de Feira de Santana e 96,3 km de Cachoeira, onde estudou na Universidade Federal do Recôncavo (UFRB). A capital Salvador foi, durante muito tempo, o único centro de estudos possível para todos os moradores das regiões do Recôncavo Baiano, como era o caso de

Adriano. Realidade modificada pela implementação do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni) pelo Governo Federal como ação integrante do Plano de Desenvolvimento da Educação (PDE), a partir do qual foram criadas, em oito anos, 14 universidades federais pelo interior de todo o Brasil. Isto “foi parte do esforço empreendido pelo governo federal para a interiorização do ensino superior público, a integração com os países da América do Sul e do Caribe e países lusófonos, em especial os africanos” (MEC, 2012, p. 25).

Concursado como designer gráfico desde o ano 2008, ao iniciar sua graduação começou também as suas inúmeras viagens intermunicipais entre Alagoinhas, onde trabalhava, Feira de Santana, onde morava, Cachoeira, onde estudava, e Salvador, onde participava de um circuito mais ativo de exposições e eventos sobre arte. Nessas condições, surge o interesse em resgatar a história de sua família, advinda em grande parte da dissolução do seu núcleo familiar com o divórcio de seus pais. Este é o primeiro *território usado* enfrentado por Adriano: suas relações de trabalho, dinheiro e família. Santos (2007, p. 14) explica que “o *território usado* é o chão mais a identidade” e que esta é “o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence”. Essa proposição de Santos (2007) leva a conjecturar uma aproximação com a ideia de negritude proposta por Césaire (1987, p. 109): “é uma maneira de viver a história dentro da história; a história de uma comunidade cuja experiência parece, em verdade, singular, com suas deportações de populações, seus deslocamentos de homens de um continente a outro, suas lembranças distantes, seus restos de culturas assassinadas”.

Sendo o trabalho a forma de sobrevivência em sociedade, e sendo o negro supervisionado para não fugir da sua condição de escravo e predestinado a morrer de estafa no Brasil colônia como causa natural (RIBEIRO, 1995, p. 118), as relações de trabalho, dinheiro e mercado são alguns dos argumentos presentes na série de fotografias intituladas *Cobra Verde* (2014), pesquisa realizada como Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais, pela UFRB, em 2014.

*Cobra verde* expõe as fraturas da família, exhibe a crueza difícil das relações, a necessidade da fé, o lado árduo do trabalho doméstico e do comércio na feira livre, e a força da casa como sede dos fatos. A partir dos depoimentos das matriarcas, Adriano Machado explora uma geografia do vigor feminino, no seio da Princesa do Sertão da Bahia, ao apresentar a possibilidade de extrair da dor o substrato para semear o júbilo. As reminiscências oralizadas, ora com facilidade e ora interrompidas pela dureza em enfrentá-las, são reconstituídas fotograficamente como peças de um quebra-cabeças incompleto. Antes que ele pudesse fotografar a cobra, ela desapareceu no matagal. As andanças no terreiro com aquela guia

serviram para evidenciar a vida, para saudar a esperança e, acima de tudo, para amar mais profundamente (GATTI, 2018).



Figura 01 – Fotografias que compõem a série Cobre Verde, 2014. © Adriano Machado

O título do trabalho é referência aos acontecimentos ocorridos em um sonho de sua avó Bia Conceição. Ela sonhou com uma cobra verde e dizia que essa cor era associada a bons acontecimentos. Relatou, conforme expõe Machado (2014), a mudança ocorrida em sua vida após o sonho: conseguiu comprar sua casa própria. Não por mágica, mas pela fé em sua própria força de trabalho, pela esperança que é a última a morrer, como diz o ditado popular. Nestas fotografias há a predominância das narrativas orais das mulheres e de seus afazeres; a figura masculina entra em cena apenas para desestabilizar os afetos, romper os laços que moldam o conjunto familiar. A mulher fala, não mais subalterna, mas dona de si, forte o suficiente para enfrentar as estruturas da violência do divórcio, do machismo, do julgamento social, dos olhares obtusos. Silenciadas duplamente, uma vez pela condição de escravas e outra pela condição de mulheres, são suas vozes agora que entoam os nomes de suas próprias conquistas, histórias, aflições. Sem intermediários.

As atrocidades cometidas às mulheres, desde os primórdios da chamada humanidade, adquirem uma obscuridade e brutalidade ímpares na época da colonização. Elas deveriam ser não apenas mudas, mas terem suas línguas domesticadas, obedecerem ao padrão fonético da língua à qual foram forçadamente submetidas. Contudo, a violência contra a mulher se deu numa amplitude inimaginável ao homem, ter sua língua selvagem domada, conforme relatava Anzaldúa (2009), é meramente um dos aspectos sombrios desse passado que assombra o presente de todos os países colonizados. Ainda hoje, ecoam os sons da gramática estrangeira sobre a fala popular e usual de países como o Brasil. É esse mutismo obrigatório o argumento visual da série

*Bastidores* (1997), de Rosana Paulino (1967-). A ideia de raça, segundo Quijano (2005), dividiu a sociedade colonial em duas partes biologicamente distintas, de um lado os superiores, conquistadores, brancos e, do outro, os inferiores, conquistados, negros. Mas, antes da ideia de raça ser inventada, a questão de gênero, mesmo não sendo assim conhecida, destinou à mulher um lugar ainda mais subterrâneo.

A força do trabalho e da fé são evidentes nas imagens, mas não evidentes como a história da fotografia os quer, como verdades recortadas do real. Sua realidade não é uma reprodução do visível do mundo, mas, sim, uma epifania. O chão de terra batido, responsável pela cultura do alimento, é o mesmo que arde como brasa na dor dos afetos e que se enlameia nas tempestades, dificultando o deslocamento. Esse chão é a terra donde brota a esperança da sobrevivência, onde mora a força da luta e de onde surge a identidade de seu trabalho e a de si próprio enquanto pessoa. Esse chão enaltece o *território usado* em sua mais cintilante banalidade porque “o território é o fundamento do trabalho; o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida” (SANTOS, 2007, p. 14). Este exercício da vida está presente em todos os trabalhos do artista, mas de modo especial em *Impressões Intangíveis (Hélix)* (2015-16), *a Casa Araçá* (2014) e *Alumiação* (2017).



Figura 02 – Fotografias integrantes do trabalho *Alumiação*, 2017. © Adriano Machado

Neste nomeado dia, brotou da fenda a qual chamamos mente ou a imagem nomeada de pensamento, o vulto atemporal de uma criatura a quem titulamos de homem. Ser humano mesmo, afagável, ao que parece. Desse dia em diante, essa criatura, a quem chamo de homem, aparece a mim; vislumbrada, como surgida do nada, exibindo-se em partes, enxergo-a através dos fragmentos de lugares, entre os escombros de algo que não está mais ali. (MACHADO, 2018, p. 67)

Um dia, um homem, uma criatura. Todos indefinidos, porém existentes nos fragmentos dos escombros de sua memória, na tensão essencial entre os fatos e a sua imaginação. Uma epifania recorrente, sonhada desde seus ancestrais e agora presente na sua pele, no seu pensamento e na sua atividade criativa. O espaço banal da casa mantém o trabalho em um movimento perpétuo de latência, como um assunto pulsante, uma aparência de inúmeras faces como conduíte aos eventos diários, ordinários e também aos extraordinários. “Entre os vestígios de uma casa, enxerguei seu desespero e

incompreensão. Criatura descostelada; homem torto.” (MACHADO, 2018, p. 69). Torto por possuir um único pé calçado, torto por tremer com a idade e apoiar-se com o bastão, torto de tanto lutar desde outrora pela sua própria existência. Torto, porém vivo. Ereto em seu aspecto labiríntico. As roupas, os pés descalços, a força da mão, a onírica paisagem: “tudo aquilo que nós vemos e que nossa visão alcança, é a paisagem” (SANTOS, 1988, p. 21). Formada não unicamente pelos aspectos visíveis como também pelos sons, odores, sabores. Ou, como disse o poeta Angél Ganivet: “el horizonte está en los ojos y no en la realidad”.

A paisagem é a dimensão daquilo que chega aos sentidos, por isso sua realidade não coincide com a realidade do mundo. A realidade das fotografias de Adriano pode divergir quando quem as olha são pessoas diferentes. O que não diverge, no caso de *Cobra Verde* e *Aluminação*, é a existência de uma paisagem descentralizada ou periférica. O centro é assim determinado pela reunião, a um só tempo, dos instrumentos e das técnicas mais hábeis e capazes de concentrar as relações mercantis em seu espaço. Na periferia, além de faltarem as variáveis instrumentais e técnicas, estas incidem sobre o espaço em temporalidades diversas. “A combinação das variáveis mais eficientes concentradas num ponto gera um efeito de especialização que em si mesmo gera um efeito de dominação. Esse é o princípio básico de centro e periferia” (SANTOS, 1976, p. 19). Essa superioridade do centro é efeito das estratégias do mercado desde há muitos séculos, quando a colônia dividiu a cidade em duas partes distintas: de um lado a cidade do colono, dos brancos, dos estrangeiros; do outro, a do colonizado, “um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Aí se nasce, não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de quê” (FANON, 1968, p. 29). Essa cisão confirma a dominação e alimenta, ativamente, o preconceito com as populações dos lugares chamados periféricos, mesmo porque, historicamente, o centro sempre foi a cidade dos brancos, os quais “podiam receber salários, ser comerciantes independentes, artesãos independentes ou agricultores independentes, em suma, produtores independentes de mercadorias” (QUIJANO, 2005, p. 229); e o mesmo não se deu aos negros.

Entretanto, se essa paisagem periférica é, ainda hoje, mal afamada, a sua visibilidade é diretamente proporcional ao seu preconceito. Sendo este o fermento para a resistência, para a luta e para a vontade de exposição de si. À diferença da colônia, não

há mais vergonha em expor o que se é nem como se vive. As dificuldades do singular tornam-se universais e a dor de um é a dor de todos: a luta de Adriano é a luta de todos os negros. Sua paisagem não é específica, ao contrário, é plural e maciça. “A paisagem é uma escrita sobre a outra, é um conjunto de objetos que têm idades diferentes, é uma herança de muitos diferentes momentos” (SANTOS, 1988, p. 23). Adriano opera na adição desses objetos à sua própria paisagem, reconstruindo-a e a confrontando sistematicamente com a existente. Tanto é assim que em *Estudos sobre natureza-morta* (2016) ele propõe uma crítica ao convívio entre as paisagens natural e artificial.

Ao se apropriar de tolhas de mesa de plástico, todas estampadas com um padrão vividamente colorido, e as levar para lugares dentro e fora de sua casa, o artista não está procurando debater sobre o aquecimento global, sobre o aumento da produtividade industrial ou acerca dos problemas que o plástico impõe ao meio ambiente – mesmo que estes assuntos possam vir a ser discutidos. Sua questão é, mais propriamente, um embate direto com a história da arte oficial e as visualidades por ela propostas pelo gênero da pintura chamado de natureza-morta. Inúmeras são as imagens nas quais se veem coelhos, faisões ou outras carnes de caça, aspargos brancos, panelas e tachos de cobre, jarros de metal, louças estampadas. Naturezas, em si mesmas, ‘ainda vivas’, pulsantes, com dramas visuais específicos entre luzes e sombras, preocupações com a distribuição dos elementos no espaço da tela e, também, com um retrato social de alimentos e composições incompetentes aos negros. O interesse de Adriano acontece por meio da beleza fria dessas cenas de morte, como coisas ainda vivas, para atualizá-las a partir da geografia de sua vida.

O artista revela haver uma intenção em ressignificar a ideia de morte e de inanimado, atravessada pela noção de identidade e por um sujeito que se camufla na paisagem natural, numa “estranha convivência onde a tensão é estabelecida pelo corpo negro e o ambiente que o abriga” (MACHADO, s/d). A natureza concedida ao negro, desde o início do processo escravagista, foi sempre morta: impedidos de viver porque aprisionados, eles eram os ‘ainda vivos<sup>2</sup>’ dos colonos. E quando não morriam de fadiga pelo trabalho, morriam açoitados ao bel-prazer de seus senhores. Desde essa época, o negro carrega consigo o *status*, defendido por Mbembe (2016), de “mortos-vivos” ou,

---

<sup>2</sup> O termo *Still Life*, correspondente à Natureza-Morta em português, pode ser entendido no sentido de ‘ainda vivo’ se se pensar em uma tradução literal do termo. Essa literalidade interessa ao objetivo da análise e, por isso, a expressão será usada no decorrer do texto entre aspas simples e suas relações esclarecidas no corpo da discussão.



para seguir na trilha do gênero da pintura, de ‘ainda vivos’. Antes, o tempo de vida do negro era determinado pelo colono, agora é decidido pelos discursos de soberania da segurança pública, da sociedade de controle regida pelo necropoder: “as fronteiras entre resistência e suicídio, sacrifício e redenção, martírio e liberdade desaparecem” (MBEMBE, 2016, p. 146).



Figura 03 – Fotografias pertencentes a *Estudos sobre natureza-morta*, 2017. © Adriano Machado

*Estudos sobre natureza-morta* reclamam pela liberdade e, por isso, fazem da vida a sua geografia: uma produção artística com a qual se pode pensar “a um só tempo os objetos (a materialidade) e as ações (a sociedade) e os mútuos condicionamentos entretecidos com o movimento da história” (SANTOS, 2000, p. 3). Todas as camadas das paisagens latentes, aquelas entre as reminiscências de sua ancestralidade e as suas próprias lembranças, são acessadas na elaboração dessas imagens. Visto que a ideia de raça dividiu a história humana em duas espécies, ela também dividiu a natureza mesma das pessoas em naturais e artificiais. Trata-se não exclusivamente da questão biológica pontuada por Quijano (2005), fazendo dos brancos superiores aos negros, todavia e sobretudo, da transformação do negro em um objeto artificial, fabricado pelo branco para seu uso, seu serviço. A raça, além de confinar o negro à subordinação e consequente desqualificação pela sua estrutura biológica, destituiu-lhes a sua natureza humana.

A condição de ‘ainda vivo’ é, a meu ver, a pujança mais intensa desses *Estudos*. Nome curioso, inclusive, porque remete à tradição europeia da arte de produção de esboços, de estudos compositivos, de testes e de provas de cor e de luz, por exemplo. Mas, aqui, podem ser entendidos como estudos para o desenvolvimento do saber, direcionados à compreensão do outro viés da história do negro que não o divulgado pelos conquistadores, que não o visível ao senso comum. Um viés particular, uma voz protuberante, uma existência que peleja para abandonar o ‘ainda vivo’ em direção à

cidadania. O grande problema do Brasil está em reconhecer, ainda hoje, o negro como cidadão:

(...) sem dúvida, o homem é o seu corpo, a sua consciência, a sua socialidade, o que inclui sua cidadania. Mas a conquista, por cada um, da consciência não suprime a realidade social de seu corpo nem lhe amplia a efetividade da cidadania. Talvez seja essa uma das razões pelas quais, no Brasil, o debate sobre os negros é prisioneiro de uma ética enviesada. E esta seria mais uma manifestação da ambiguidade a que já nos referimos, cuja primeira consequência é esvaziar o debate de sua gravidade e de seu conteúdo nacional.

A naturalidade com que os responsáveis encaram tais situações é indecente, mas raramente é adjetivada dessa maneira. Trata-se, na realidade, de uma forma de *apartheid* à brasileira, contra a qual é urgente reagir se realmente desejamos integrar a sociedade brasileira de modo que, num futuro próximo, ser negro no Brasil seja, também, ser plenamente brasileiro no Brasil. (SANTOS, 2002, p. 159 e 160)

Essa é a tensão exposta por Adriano: ser plenamente brasileiro num país onde o pensamento majoritário ainda insiste em manter o negro reduzido a uma sobrevivência histórica, como um doente terminal, um ‘ainda vivo’. É uma realidade difícil, enfrentada pelas comunidades e pessoas negras diariamente no Brasil, país no qual se matam 63 jovens negros por dia, um a cada 23 minutos. O Atlas da Violência 2017, realizado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, demonstrou que de cada 100 pessoas assassinadas no país, 71 delas são negras. Isso esclarece o posicionamento de Santos, acima, em denominar como indecente a naturalidade da violência praticada contra a população negra ainda hoje. Além dessa violência aberta, eu diria escancarada, existe ainda a de ordem estrutural, silenciosa e invisível. Ela é “camuflada por sua conformidade às regras: é naturalizada por sua presença permanente na tessitura das relações sociais; é invisibilizada porque, ao contrário da violência aberta, não aparece como uma ruptura da normalidade” (MIGUEL, 2015, p. 33).

Adriano se infiltra nessa violência estrutural como o cupim na madeira. Quer destruí-la. Ele propõe matar a natureza artificial deliberadamente construída ao redor do corpo negro. Investe em aniquilar a manutenção de todo esse sistema reducionista europeu vigente sobre o negro. Césaire (1987, p. 110) se questionou sobre aonde teria levado a negritude e a sua resposta foi: “Se a Negritude não foi um impasse, é porque ela levava além. (...) Ela nos levava a nós mesmos. E de fato, era – após uma longa frustração – a apropriação do nosso passado por nós mesmos e, por meio da poesia, por meio do imaginário, por meio do romance, por meio das obras de arte, a fulguração

intermitente do nosso possível devir”. Essa apropriação é um elemento constante através do qual Adriano encontra a si mesmo pela ancestralidade e pelo porvir, no tempo, das novas gerações; ou seja, pelo acúmulo de camadas de suas paisagens. Há uma relação entre a paisagem e os instrumentos de trabalho, porquanto a forma produtiva sempre requer determinado tipo de instrumentalização. Com o passar dos séculos, esses instrumentos, antes prolongamentos do humano, transformaram-se em prolongamentos da terra, em próteses da natureza mesma (SANTOS, 1988, p. 23). Antes móveis, agora fixos. Antes participantes da vida, agora autônomos.

A fruta vívida plastificada na estampa da toalha, as flores de plástico que não morrem, a crítica ao corpo negro objetificado e artificializado deflagram as intenções criativas com as quais o artista amarra a energia do seu discurso contra essa violência estrutural secular, cristalizada no pensamento social do brasileiro. Nem morto, nem tampouco ‘ainda vivo’: Adriano vive! E sua vida, sendo *território usado*, atualiza a própria questão histórica dos artistas e literatos da negritude para o que o próprio Césaire (1987) percebe como o problema da atualidade: o racismo. Seu recrudescimento aqui e acolá. O necropoder alimenta o racismo, enaltece o eufemismo de um país gentil, sem preconceitos, embora dizime, aos olhos de qualquer um, todos os negros, jovens ou velhos, homens ou mulheres, mas sempre pobres. A pobreza, ou seja, a divisão de classes é a cicatriz latejante resultante dos modos mercantis de outrora estimulados pelos sistemas do capital e do neoliberalismo econômico. Esse marcador social é determinante, no Brasil, para a escolha de quem deve viver ou morrer pelo sistema da necropolítica.

Considerando que “cada lugar é uma combinação particular de modos de produção particulares” (SANTOS, 1980, p. 46), é notório nas fotografias de Adriano uma intenção em sobrepor essas particularidades com o claro objetivo de criar outros lugares com os quais a vida se desenha, por completo, em sua geografia compreensiva. Não há sentimentalismo em suas imagens. Pelo contrário, elas exalam o cheiro do suor, da luta, da resistência dele próprio em nome de todas as pessoas negras usurpadas pela história do Brasil, cujas memórias se movimentam no presente. “Durante o período colonial convida-se o povo para lutar contra a opressão. Depois da libertação nacional, é ele convidado a lutar contra a miséria, o analfabetismo, o subdesenvolvimento. A luta,

afirmam todos, continua. O povo verifica que a vida é um combate sem fim” (FANON, 1968, p. 73).



Figura 04 – Fotografias da série *Baratino*, 2017. © Adriano Machado

Abusando dos padrões tradicionais do retrato, Adriano Machado, no velamento do rosto do seu modelo nega-o contundentemente. O plano fechado nessas imagens (Figura 04) salienta a crueza dos elementos de um cotidiano que versa sobre a sobrevivência, a alimentação, a religião, a vida e a morte, as tarefas, a economia e a manutenção domésticas aliadas ao perfume da esperança exalado pelas flores. A exposição do corpo negro no fundo de alvenaria aparente com tapa-olhos feitos com uma faixa da Defesa Civil e um cartaz do Governo do Estado da Bahia, evidenciam o pertencimento do artista e sua crítica loquaz endereçada à sociedade e à soberania praticada sobre a população negra e pobre. Fala da fome, do trabalho, da dificuldade de sobreviver num Brasil onde a necropolítica define o ritmo da vida dessas pessoas, porque os riscos ao pobre branco são quase nulos. Ele, o branco, não é morto por ter seu guarda-chuva confundido com um fuzil, como ocorreu no Rio de Janeiro, em setembro de 2018, quando Rodrigo Alexandre da Silva Serrano (26) foi morto por policiais da UPP (Unidade de Polícia Pacificadora) na favela Chapéu Mangueira. Após o assassinato, moradores da favela publicaram em suas redes sociais imagens de diversos moradores, em grupo, cada um segurando o seu próprio guarda-chuva com legendas como: “só na favela que guarda-chuva é confundido com fuzil” ou, ainda, “toda favela é um campo de extermínio do povo preto” (PONTE, 2018).

A identidade mais o chão de Adriano é a de todos os negros brasileiros, a vida é essa geografia do *território usado*. Percebe-se a relação da sobrevivência, da pulsão entre a vida e a morte, do Cordeiro de Deus que, ao retirar o pecado do mundo, extermina. O lado opressor e tirano do cristianismo disfarçado na pele do cordeiro e explícito na soberania da Defesa Civil numa imagem cuja quina dá o tom do

encurralamento, de beco sem saída: o beijo de Judas da hipocrisia social e governamental. A fotografia funciona como esse beijo traidor porque revela a mentira do real. Para Adriano, a traição não está na inscrição da ficção e sim na exposição crítica dos discursos de poder da Igreja e do Estado como máquinas de extermínio, para quem o alento apenas é encontrado nas relações de afeto: razão e possibilidade da sobrevivência. O cristianismo que tanto matou em nome da conversão dos gentios desde a invasão do Brasil, dizimando os índios e os proibindo, assim como aos negros, de cultivarem suas próprias matrizes religiosas, continua a enganar, usurpar e coagir a população. No Brasil nascente, um “coordenador poderosíssimo era a Igreja católica, com seu braço repressivo, o Santo Ofício. Ouvindo denúncias e calúnias na busca de heresias e bestialidades, julgava, condenava, encarcerava e até queimava vivos os mais ousados” (RIBEIRO, 1995, p. 38).

Talvez a Igreja – nos dias de hoje deve-se incluir na lista, além da católica, todas as outras evangélicas, pentecostais ou neopentecostais – tenha parado de tirar a vida do outro fisicamente, mas emocional, ética e moralmente ela continua a exercer sua soberania e controla os seus fiéis pelo fundamentalismo, cujo pano de fundo se dá justamente na esteira da desigualdade e da falta de justiça. Um fenômeno de aparência incontornável e assustadoramente crescente chamado de guerra santa. A docilidade do olhar da cabra e o terror do olhar do coelho geram o embaralhamento da mensagem visual com a sintaxe das frases existentes nos tapa-olhos. Acontece que “só se é livre para viver a própria vida somente quando se é livre para morrer a própria morte” (MBEMBE, 2016, p. 144). Esse é um dos aspectos da problemática da necropolítica: não há liberdade. Não para a população negra. Fator de conexão entre o passado colonial e os dias atuais porque “o trabalho do colono é tornar impossíveis até os sonhos de liberdade do colonizado” (FANON, 1968, p. 73) e o trabalho do Estado tem tornado, ao menos no caso brasileiro, impossível garantir a vida do povo negro.

Atividade presente desde as avós de Adriano, o comércio alimentício é ainda fonte de renda para a família. Seu tio vende animais vivos e mortos no bairro de Saramandaia, em Salvador. Os bichos presentes nessas imagens foram todos conseguidos por essa aliança familiar entre o afeto e a atividade profissional. Nesta série, o artista ressalta que investiga “a construção da consciência do homem, negro, baiano sob as camadas de transparência do cotidiano” (MACHADO, s/d). Uma

consciência descortinada já no próprio nome do trabalho: *Baratino*. Esse substantivo do verbo ‘baratinar’, que significa enganar, mentir, é a ação de baratinar: uma ‘desculpa esfarrapada’, um modo de enrolar alguém. A duplicidade aberta pelo título da série, transitando entre o factual e o imaginário, encontra-se com as camadas históricas das desculpas, sempre esfarrapadas, dadas pelo necropoder em relação à população negra sobre sua existência como cidadãos: direitos iguais, respeito, ausência de preconceito. Com estas imagens, Adriano diz: “sim, nós construímos uma comunidade, (...) primeiramente, uma comunidade de opressão sofrida, uma comunidade de exclusão imposta, uma comunidade de discriminação profunda. Bem entendido, e em sua honra, ela é uma comunidade de resistência contínua, de luta tenaz pela liberdade e de indubitável esperança” (CÉSAIRE, 1987, p. 108).

As proposições poéticas de Adriano dão a ver o hiato profundo e flamejante no seio de um país mestiço cujo preconceito e desigualdade deveriam, obrigatoriamente, ser varridos do pensamento e das ações diárias nas interrelações pessoais e das instâncias governamentais. Enquanto isso não acontece de maneira definitiva, sobrevive-se na luta pela esperança de transformar essa “política como trabalho da morte” (MBEMBE, 2016, p. 127). A urgência, não exclusiva ao Brasil, é a da modificação efetiva das regras escravagistas transportas pelos séculos até a atualidade. As pessoas negras continuam a serem mantidas vivas no horror spectral que circundava o ambiente colonial. Hoje ele circunda a favela, a periferia. A vida do negro é, sob o viés do necropoder, uma forma de morte em vida. Precisa-se, de fato, tornar o Estado e suas estruturas institucionalizadas a-soberanos, sem poder, para que os exercícios por ele executados não se manifestem na ordem do fora da lei como comumente ocorre, ou, de outro modo, que a ideia de paz não seja a de uma guerra sem fim, como afirmou Mbembe (2016). Ao fazer de sua vida uma geografia, particular porque diz de si próprio, mas universal porque apreende a amplidão da comunidade negra da qual participa, Adriano Machado devolve ao mundo, por meio dessas paisagens fotográficas, a sua milenar respiração quente, porque viva; úmida, porque viva; fulgurante, porque viva. Viva!

#### Bibliografia

ANZALDUÁ, G., “Como domar uma língua selvagem”, *Cadernos de Letras da UFF*, n. 39, 2009, págs. 305-318.

- CÉSAIRE, A., MOORE, C. (Org.), *Discurso sobre a negritude*, Belo Horizonte, Nandyala, 2010.
- FANON, F., *Os condenados da Terra*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- FELIPE MIGUEL, L., “Violência e política”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 30, n. 88, 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1766/308829-44/2015>.
- GATTI, F., “Diária vida ordinária”, *Jornal da Unicamp*, 17 jan. 2018. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2018/01/17/diaria-vida-ordinaria>.
- MACHADO, A., “Alumiação”, em GATTI, F., *Futuro fora do tempo: poética, fotografia e incertezas/Future outside time: poetics, photography and uncertainties*, Salvador, Edufba, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26293>.
- MACHADO, A., *Cobra Verde: um percurso entre imagens e memórias*, Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais), Universidade Federal do Recôncavo, Cachoeira – BA, 2014. 49 p.
- MACHADO, A., <https://cargocollective.com/adrianomachado>.
- MBEMBE, A., “Necropolítica”, *Arte & Ensaios*, n. 32, 2016, págs. 123-151.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, *Análise sobre a Expansão das Universidades Federais 2003 a 2012*, Brasília, MEC, 2012.
- MOURA PONTE, C., “PM confunde guarda-chuva com fuzil e mata garçom no Rio, afirmam testemunhas”, *El país Brasil*, 19 set. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/19/politica/1537367458048104.html>.
- QUIJANO, A., “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”, em LANDER, E., *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CLACSO, 2005, págs. 227-278.
- RIBEIRO, D., *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- SANTOS, M., “O dinheiro e o território”, em SANTOS, M., BECKER, B., *Território, Territórios – ensaios sobre o ordenamento territorial*, Rio de Janeiro, Lamparina Ed., 2007.
- SANTOS, M., “O papel ativo da geografia. Um manifesto”, *Território*, ano V, vol. 9, 2000, págs. 103-109.
- SANTOS, M., “Reformulando a sociedade e o espaço”, *Revista de Cultura Vozes*, n. 4, vol. LXXIV, 1980, págs. 37-48.
- SANTOS, M., “Relações espaçotemporais no mundo subdesenvolvido”, *Seleção de Textos 1*, 1976, págs. 17-23.
- SANTOS, M., *A cidade como centro de região. Definições e métodos de avaliação da centralidade*, Salvador, Livraria Progresso Editora, 1959.
- SANTOS, M., *Metamorfoses do espaço habitado – fundamentos teórico e metodológico da geografia*, São Paulo, Hucitec, 1988.
- SANTOS, M., *O país distorcido. O Brasil, a globalização e a cidadania*, São Paulo, Publifolha, 2002.