

Com efeito, Varejão “empresta” de Debret figuras de funcionário ou padre (*Filho bastardo, cena exterior*, 1997), de ministro ou de simples cidadão (*Filho bastardo, cena interior*, 1997), para então situá-las em cenas de violência, sobretudo sexual. Como em outros casos, as imagens de Varejão são marcadas, ao centro, por uma espécie de chaga purulenta, símbolo de uma ferida histórica não cicatrizada. Essa denúncia, largamente desdobrada em suas obras entre 1990 e 2010, colhe suas referências em diferentes registros icônicos do passado. Ora são azulejos luso-brasileiros, ora, como aqui, são imagens da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Esses empréstimos apossam-se de corpos socialmente identificáveis (por meio da indumentária) e os põem em ação em cenários diferentes daqueles originalmente previstos pelos autores das imagens originais, suscitando assim um efeito de denúncia. Essas personagens recontextualizadas desempenham, por assim dizer, o papel de fantasmas vingadores imiscuindo-se nos corpos a fim de assombrar a boa consciência dos grupos sociais dominantes.

II. A RETOMADA

"Para as instituições, imagens antigas de indígenas são acervo. Para os indígenas, são álbum de família"

Gustavo Caboco⁶⁰

A GUINADA DA CONSTITUIÇÃO DE 1988

Na última parte deste ensaio, quero examinar uma série de trabalhos de artistas brasileiros dos dias de hoje que tomam por base as imagens de Debret a fim de travar um embate político em nome do conhecimento e do reconhecimento de sua história. Não se tratará aqui de tentar percorrer o conjunto do trabalho de um artista em particular, pois eu me limitarei a estudar aquelas imagens que podem ser lidas como retomadas de Debret. O foco da minha reflexão volta-se agora menos para a imagem original e suas significações e mais para sua retomada e para a estratégia que a organiza. Assim como Debret mudara completamente o sentido da imagem de Clarac ao retomar um fragmento de sua *Floresta virgem*, do mesmo modo os artistas contemporâneos não se interessam por Debret senão a fim de nos mostrar outra coisa, outro mundo. Assim sendo, vou me interessar, em primeiro lugar, pelos dispositivos que operam essas transformações.

Para tanto, é preciso retornar à Constituição de 1988, que reconheceu e garantiu — ao menos formalmente — os direitos das populações indígenas em seus territórios tradicionais, iniciando um processo que chegaria a um de seus pontos fortes em 2012, quando entra em vigor a lei relativa às cotas sociais e raciais. Esse marco vai nos servir para datar a emergência de uma nova geração de artistas, de novos instrumentos de crítica das representações sociais e de novas modalidades de

60. Citado por Guilherme Freitas, "Do acervo à aldeia", in Takumã Kuikuro e Guilherme Freitas (orgs.), *Xingu: contatos* (São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2023), p. 27.

inserção social. Inaugura-se um novo período, no qual um papel decisivo caberá à emergência de novas formas de arte nas comunidades ameríndias. Durante séculos, o “índio” fora objeto dos diferentes olhares que instâncias como o Estado, a Igreja ou a etnografia lançavam sobre a *alteridade ameríndia*. A época que nos interessa verá, ao contrário, o indígena, o *sujeito* indígena, lançar ele mesmo um olhar sobre si e sobre suas comunidades.

Essa inversão do ponto de vista é, naturalmente, resultado de um longo processo. Durante muito tempo, pensou-se que os povos nativos encaminhavam-se para uma extinção inevitável, donde a necessidade de museus e de reservas a fim de preservar um patrimônio inexoravelmente condenado. Ora, passada a primeira metade do século XX, notam-se uma inesperada estabilização demográfica e os primeiros sinais de um novo ímpeto dos povos ameríndios. Na medida em que a presença indígena se afirma na vida nacional, ganha relevo a interface entre as culturas indígenas e a sociedade brasileira a seu redor. De resto, será o caso de falar de culturas indígenas? A situação não convida a forjar noções que abram espaço para a transição, a mestiçagem, a *créolisation*? Em todo o país — e os cientistas sociais não são os últimos a notá-lo —, mulheres e homens vivem uma experiência antropológica inédita, que aproxima duas civilizações separadas por milênios de transformação técnica. Com base em uma experiência profunda, mas talvez já um pouco antiga, Darcy Ribeiro comentava:

Postos em contato pacífico com frentes da sociedade nacional, os índios começam a percorrer o doloroso transe que medeia entre sua condição de gente autônoma, com seu modo de vida peculiar e a sua própria visão de mundo, e a condição posterior de marginais da civilização. Neste trânsito deixam de ser índios específicos — revestidos dos atributos de sua cultura —, para se reduzirem a índios genéricos — cada vez mais aculturados — mas, ainda assim, sempre índios, porque se concebem e se sofrem e assim são vistos e mal-vistos pelos vizinhos neobrasileiros [...].⁶¹

61. Darcy Ribeiro, “Arte índia”, in Walter Zanini (org.), *História geral da arte no Brasil*, edição citada, vol. I, p. 85.

No âmbito da Constituição de 1988, porém, uma situação nova começa a se desenhar. Surge uma variedade de organizações, sobretudo não governamentais, por meio das quais as comunidades indígenas se organizam em nível local, regional ou sul-americano, e formam redes que favorecem um conhecimento recíproco dos diversos povos indígenas. Essa multiplicação de instâncias independentes, e muitas vezes em oposição à visão estatal da FUNAI, permite que se diversifique a imagem do “índio”, até então artificialmente homogeneizada. Com a evidência pública da existência de centenas de línguas e práticas, o leque das culturas indígenas desafia os critérios anteriores de “indianidade” que serviam de referência para as políticas públicas: os povos ameríndios afirmam-se mais e mais como produtores de sua própria imagem.

Nesse quadro, começam a surgir novas funções para elementos tradicionais em suposto transe de desaparecimento. As pinturas corporais, os cocares de plumas, os botoques tornam-se armas de um combate político pela imagem. Esse viés de combate, em particular quando se vale de meios audiovisuais, constitui uma ruptura fundamental. Como escreve o antropólogo Gersem Baniwa: “A Constituição Federal de 1988 abandonou a ideologia da tutela jurídica e teológica e restabeleceu a capacidade civil e cognitiva dos povos indígenas”⁶² e abriu caminho para uma verdadeira emancipação — entre outras coisas, por meio do acesso à educação em geral e, do ponto de vista que nos ocupa aqui, à educação artística em âmbito escolar.

A questão das imagens migrou, assim, para o centro da luta cultural em prol do reconhecimento das culturas indígenas. Jaider Esbell (1979-2021), artista e ativista, recordava a esse propósito que, confrontados à arte de corte europeia que os representava, os indígenas haviam compreendido a que ponto essa mesma arte os relegava a uma marginalidade opressiva. Essa arte era, portanto, o lugar em que se devia travar a batalha emancipatória. A arte se torna uma tribuna antes inalcançável, a arte e suas instituições encontram-se doravante no coração da estratégia de libertação preconizada por Esbell:

62. Gersem Baniwa, “Prefácio”, in *Vozes indígenas na produção do conhecimento* (São Paulo: Hucitec, 2022), p. 9.

o momento histórico é “revolucionário” na medida mesma em que põe a imagem no centro da luta emancipatória e na retomada da própria história e da própria dignidade. Chegar a esse objetivo implica, portanto, reconstruir o “álbum de família” de que fala o artista Gustavo Caboco, na passagem citada anteriormente em epígrafe — reconstruir uma narrativa que evidencie o debate entre opressores e oprimidos, torne-o mais candente e propicie, ao sabor de suas infinitas reformulações, um autêntico reconhecimento.

Um dos marcos desse percurso foi o surgimento, em 1986, do projeto Vídeo nas Aldeias. Concebido por Vincent Carelli e em parceria com as antropólogas Virginia Valadão e Dominique Tilkin-Gallois, Vídeo nas Aldeias tornou-se um instrumento poderoso em mãos ameríndias. Carelli visava a uma retomada da imagem indígena pelos interessados. Tratava-se, portanto, de lhes facilitar o domínio dos instrumentos de produção e circulação da imagem entre comunidades muitas vezes muito distantes umas das outras. Com resultados inesperados, por vezes, como no caso de comunidades que se davam conta da perda de rigor na condução de seus próprios rituais: a imagem do ritual degradado tem o efeito paradoxal de ressuscitar a regra. Ver-se no papel de oficiante desleixado permite que a comunidade se engaje em prol de uma exigência comum — agora engendrada pelo vídeo.

Esse poder da câmera é, a um só tempo, poder de representação, poder da imagem e poder da técnica. Por meio dessas instâncias, povos distantes retomam a consciência de sua pertinência a um universo cultural comum, com direito a costumes tradicionais — como a furação de nariz — que ressurgem após um quase desaparecimento, legitimado por esse objeto técnico que é a imagem.

Veja-se, por exemplo, a imagem de um rapaz de câmera em punho, esboçando um passo de dança em plena praça central de sua aldeia no Alto Xingu. É fascinante o contraste entre o corpo nu, pintado com esmero, e a câmera de vídeo que ele aponta para o seu avô. A diferença entre as gerações, em termos de cultura



CARLOS FAUSTO. AFUKAKÁ KUIKURO É FILMADO POR ASSUSU KUIKURO, SEU NETO MAIS VELHO (2007)

técnica e material, é um elemento central da dinâmica vigente nas comunidades indígenas de hoje. Essa fotografia do antropólogo Carlos Fausto ilustra perfeitamente o trabalho cumprido por Vídeo nas Aldeias: a fusão cabal de um corpo que recobrou o orgulho de sua nudez tradicional, de um lado, e o domínio feio de uma tecnologia contemporânea da imagem, de outro. O mesmo poderia ser dito da presença ativa de gravadores de áudio, que reforçam a memória dos relatos míticos e contribuem para a persistência da cultura oral.

Mas se, como pensava Jaider Esbell, o domínio da arte é a pedra de toque da libertação simbólica dos indígenas, então devemos examinar como as imagens produzidas no passado — em nosso caso, as de Debret em particular — chegam a esse imaginário renovado e se tornam, por obra do jogo de espelhismos que se trama a seu redor, um motivo visual decisivo para os artistas brasileiros contemporâneos.

Foi, sem dúvida, por intermédio dos livros escolares que as imagens de Debret penetraram mais profundamente na consciência histórica das gerações mais jovens. Uma rápida sondagem nos manuais escolares de história do Brasil permite avaliar a importância desse canal de difusão. Uma amostragem de cerca de quinze livros, publicados entre 1959 e 1995, estampa trinta imagens atribuídas a Debret, das quais três se repetem em três

obras e três outras, em dois livros. O espectro de imagens é, portanto, bastante vasto, compreendendo mais de vinte litografias tiradas da *Viagem*. Apesar da dispersão temática, há uma concentração em imagens do tomo II (mais da metade), com menos imagens provenientes do tomo I e menos ainda do III, o que era de se esperar, em se tratando de manuais de história pátria. Por parcial que seja, essa sondagem mostra a que ponto os autores recorreram a Debret como fonte documental fidedigna, a tal ponto que, por vezes, atribuem-se a ele imagens que, na verdade, são de seu contemporâneo Rugendas.



Pequena moenda portátil - Debret

Nos engenhos existiam serrarias que preparavam a madeira para a construção das casas, fabricação dos móveis e aparelhos para a fabricação do açúcar. Existia também uma escola onde o padre-mestre ensinava os meninos a ler e a escrever.

As máquinas para a fabricação do açúcar podiam ser movidas pela força dos bois ou da água. Os engenhos que utilizavam a água como força motriz chamavam-se reais. Os engenhos reais produziam mais açúcar do que os movidos por tração animal (engenhos trapichos).

Muitas vezes, os engenhos produziam aguardente. Produzir aguardente era também importante porque ela era utilizada na obtenção de escravos na África. Isto é, na África trocava-se cachaça por escravos. Havia até alguns engenhos que só fabricavam aguardente.

O Senhor de Engenho

O Senhor de Engenho era uma figura muito importante na vida do Brasil Colônia. Você já estudou que ele era considerado o "homem bom" da sociedade colonial. Participava das Câmaras Municipais e possuía grande poder político. No seu engenho, ele era o senhor absoluto. Todas as pessoas que moravam no engenho eram submissas a ele: sua família, os escravos e alguns homens livres que eram os técnicos da fabricação de açúcar ou responsáveis pelo trabalho dos escravos (feitores).

79

Esse lugar de Debret como pintor quase oficial da cena social brasileira sob Pedro I só se firmou, vale lembrar, após quase um século de rejeição e esquecimento. Essa circunstância evidencia a que ponto sua obra carrega em si mesma os elementos responsáveis por uma recepção tão contrastante e instável ao longo do tempo. A questão, do ponto de vista da crítica de arte, passa a ser a seguinte: por que, quando desejam se medir com imagens do passado colonial, os artistas contemporâneos escolhem Debret dentre tantos outros? Essa preferência não tem como ser explicada apenas por recurso à significação das imagens, tal como pode ser reconstituída *a posteriori*; é preciso igualmente captar-lhes o impacto propriamente *emocional* sobre os leitores de hoje, impacto que excede sua significação intencional. Seu modo de nos tocar ultrapassa a compreensão que temos delas e a interpretação que podemos elaborar. Ao evocar isso que chama de *punctum* — o efeito pungente que uma imagem produz sobre quem a vê —, Roland Barthes admitia em *A câmara clara* que não há teoria geral capaz de dar conta do efeito produzido por tal ou tal imagem. Não há mais que efeitos específicos, situados no espaço e no tempo, vinculados à experiência do sujeito diante da imagem.

Isso quer dizer que seria impossível compreender por que as imagens de Debret são particularmente solicitadas, interrogadas e criticadas pelos artistas brasileiros contemporâneos? Certamente não, na medida em que admitirmos que os artistas que nos interessam estão em busca de uma *falha* nessas imagens, uma falha ou ponto fraco onde apoiar uma alavanca capaz de virar do avesso a visão do mundo atribuída a essas imagens. Ora, a possibilidade dessa crítica liga-se a duas características essenciais da imagem: a seu poder denotativo, seu modo de mostrar um mundo que ela pretende não inventar, e sim representar; e a sua ambivalência, à indeterminação inerente ao signo icônico que ela constitui. Essas duas características da imagem constituem igualmente pontos fracos a partir dos quais ela se torna contestável, no que diz respeito a

sua relação com a realidade e ainda no que tange à ambiguidade do que ela mostra; seja no que diz respeito ao que se constrói no momento de sua elaboração, seja no que se passa quando de sua transmissão.

Esses dois pontos de vista manifestam-se largamente nas imagens de Debret. São extremamente precisas quanto à denotação do mundo social e técnico, é bem verdade; mas o próprio Debret desconfiava do ilusionismo da imagem, razão pela qual se sentiu obrigado a acrescentar os textos, destinados a livrá-las de ambiguidades. Por outro lado, Debret tinha consciência da carga ideológica veiculada por estilos de época como o exotismo e o romantismo, seus contemporâneos; contra um e outro, ele se valeu de dispositivos críticos como o que vimos operar a partir da imagem da floresta virgem do conde de Clarac.

O trabalho de Debret já é, portanto, uma releitura — a um só tempo afirmação de um mundo e questionamento do mesmo. Talvez seja por isso que suas imagens oferecem uma espécie de trampolim para sucessivas releituras. As obras dos artistas ameríndios e afro-brasileiros que passo a comentar propõem, por sua vez, atos de releitura fundados sobre imaginários e experiências históricas distintos dos que Debret tinha à mão. Essas retomadas são tão mais legítimas na mesma medida em que as comunidades em tela sentem a urgência de se reapropriar de uma história que lhes foi roubada. Vejamos de que maneira e por meio de quais estratégias se efetua esse trabalho de releitura contemporânea.

DESCONSTRUÇÃO

Gê Viana vive em São Luís, no Maranhão. Como para muitos artistas indígenas de sua geração, a fotografia ocupa lugar central em sua prática artística. Nos últimos dez anos, vem desenvolvendo diferentes tipos de colagem. A série *Paridade* é constituída por fotografias sobre as quais são coladas outras fotos de época e técnica visivelmente diferentes. As colagens trazem à tona uma

defasagem temporal a partir da qual emerge a ideia de ancestralidade, razão pela qual a artista refere-se a elas como camadas superpostas: um presente fotografado pela artista (primeira camada) e um passado fixado em fotografias antigas. Dirigindo-se aos membros de sua comunidade indígena, ela convida à recordação de que essa mesma comunidade é atravessada — conscientemente ou não — por uma trans-historicidade fundadora.



GÊ VIANA, SEM TÍTULO (YAKU RUNA SIMI) (2019),
DA SÉRIE PARIDADE

Gê Viana conta que veio a se dar conta, por intermédio de suas leituras, de que sua existência pessoal fazia parte do que se poderia chamar de grande História. Essa experiência de abertura fez-se acompanhar da visão das violências exercidas em seu passado comunitário. Ver a si mesma como mulher às voltas com uma longa cadeia de acontecimentos permitiu-lhe ainda, relata ela, reconhecer a si mesma como herdeira de uma história, gloriosa ou dolorosa. Abria-se, assim, todo um

campo de trabalho crítico, alimentado e questionado pelas imagens transmitidas pelo passado e encontradas ao longo de seu percurso escolar. Para conjurar esse espetáculo de violência e para restaurar uma autoestima ferida, Gê Viana empreendeu a série *Atualizações traumáticas de Debret*, ao longo da qual retoma e transforma, por meio de colagens digitais, diversas imagens da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*.



J. B. DEBRET. "O JANTAR" (VIAGEM, PRANCHA 55)



GÊ VIANA. *SENTEM PARA JANTAR* (2021), DA SÉRIE *ATUALIZAÇÕES TRAUMÁTICAS DE DEBRET*

O título completo de uma das peças, *Sentem para jantar*, da série *Atualizações traumáticas de Debret*, explicita certos aspectos da série: trata-se de uma *atualização*,

de um retorno a um passado que não perde nada de seu teor traumático. Se sobrevive como trauma, a história diz respeito a toda a comunidade, exige ser atualizada e, portanto, trabalhada. O trabalho do artista consiste em reconfigurar o imaginário traumático engendrado pelas violências e extrair o veneno que ele contém e que a imagem transmite ao longo do tempo.

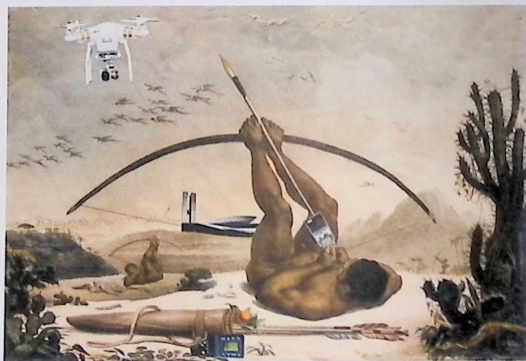
É a partir dessas premissas que Gê Viana empreende sua operação de atualização, que ela descreve como trabalho ora de revolta, ora de pacificação. Comparando-se "O jantar" de Debret (prancha 55 da *Viagem*) a *Sentem para jantar*, o que primeiro salta aos olhos é o sumiço das pessoas brancas. Ilustrativa, em sua origem, da situação colonial, a cena agora representa uma família afro-brasileira sentada tranquilamente à mesa de jantar. Desaparecem assim — ao pé da letra — as relações de dominação características da sociedade escravagista. O espaço doméstico se abre por meio de uma grande janela para um jardim bucólico; no armário, há utensílios do cotidiano, e na parede se vê um retrato fotográfico, presumivelmente de um membro da família. O conjunto transmite uma impressão de calma e harmonia. Contudo, e na contramão dessa aparência, a imagem é atravessada por uma perturbação temporal: as roupas remetem os personagens sentados ao mundo do século XIX pintado por Debret, ao passo que a criança em primeiro plano, de telefone celular em punho, pertence ao presente do espectador. É época contemporânea. Esse anacronismo é fortemente sublinhado pela cadeira a seu lado, com ares de meados do século XX (ela se parece muito ao modelo LCW do casal Eames).

O choque entre as culturas ameríndias e africanas, de um lado, e a cultura luso-brasileira, de outro, exprime-se emblematicamente aqui e em outros momentos tanto da obra de Gê Viana como na de outros artistas. Vale, a propósito, evocar três retomadas do famoso arqueiro de Debret (prancha 17 da *Viagem*). O artista francês concebera uma espécie de homenagem à prática tradicional da arqueria e da caça, que o impressionara vivamente. Mas a imagem tem tudo para parecer arcaica aos olhos de hoje; para apagar esse aspecto, que talvez pudesse diminuir a grande habilidade dos caçadores indígenas,

Gê Viana e Denilson Baniwa atualizam a destreza técnica ameríndia, cada qual à sua maneira. Viana dota o caçador de um telefone celular que, presume-se, teleguiará a flecha até o drone ameaçador que paira nos céus; Baniwa cuida de providenciar uma rede *wifi* que garanta a precisão do tiro — o qual, em outra imagem do mesmo artista, mira não mais pássaros, mas pequenos monstros de *videogame*. Com esta terceira variante, Baniwa insere ironicamente a habilidade do caçador na cultura dos *games*; a cultura indígena vê-se assim projetada para o âmbito da performance e da competição, com suas noções características de “*scores*” e de “*créditos*” (isto é, de *capital*), legíveis na própria imagem.



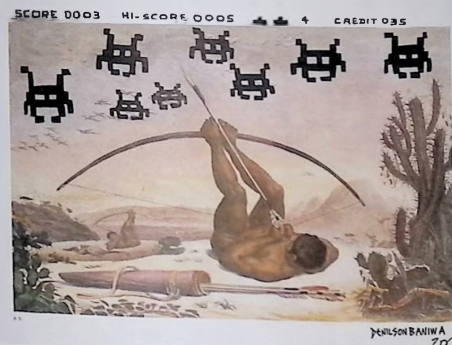
J-B DEBRET, “CABOCLO (ÍNDIO CIVILIZADO)” (VIAGEM, PRANCHA 55)



GÊ VIANA, PARA AS ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA, AS MAIORES TECNOLOGIAS SÃO AS NOSSAS (2020), DA SÉRIE ATUALIZAÇÕES TRAUMÁTICAS DE DEBRET



DENILSON BANIWA, ARQUEIRO DIGITAL (2017)



37A DENILSON BANIWA, SCORE 0003, DA SÉRIE RASURAS (2022)

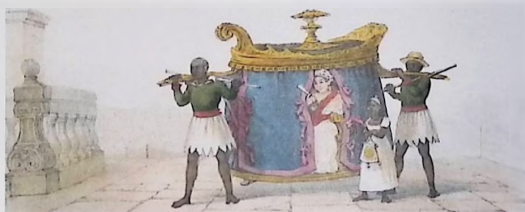
Em todos os casos, a tradição do caçador é conservada graças a sua modernização, por meio de um exercício que chamaremos de *ressimbolização* e que ultrapassa o domínio da técnica e do anacronismo.⁶³

Essas imagens atestam a importância da questão do anacronismo. Certamente não é por acaso que, em *Sentem para jantar*, a tensão entre épocas distintas se manifeste, em especial, por meio de uma cadeira. Ela simboliza a recusa do sofrimento ligado ao trabalho dos escravos domésticos, sempre em pé a serviço de seus patrões. A injunção a sentar-se, que se exprime

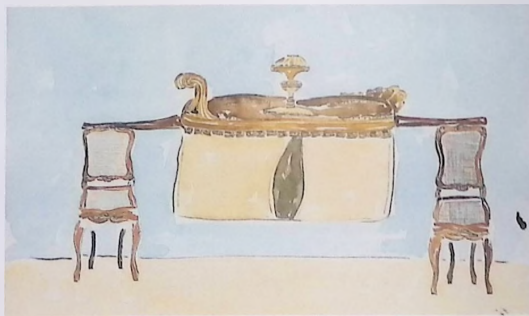
63. A mesma operação está em jogo na questão particularmente delicada do nu. A experiência de Vídeo nas Aldeias, entre outras, mostrou que a imagem dos avós que aparecem nus em fotografias antigas podia causar desconforto junto aos netos. O nu parecia arcaico. A revalorização atual — vale repetir por meio da imagem técnica — das cerimônias em que oficiais e danças aparecem nus parece alterar este constrangimento, uma vez que a nudez agora pode aparecer como traço de tradição e, assim, escapar a preconceitos ocidentais.

no modo verbal do título, veicula portanto uma dupla mensagem: um convite a compartilhar tranquilamente uma refeição familiar e comunal, mas também, e talvez sobretudo, um gesto de libertação que põe fim à eterna disponibilidade do servidor à mercê da próxima ordem.

Impossível, nesse contexto, não pensar na série *Assentar*, de Dalton Paula, que trabalha outras imagens de Debret segundo uma lógica diversa, mas vinculada à mesma simbologia. Como na imagem de Gê Viana, os brancos desaparecem, mas de forma diferente. A senhora a caminho da missa foi substituída por uma massa negra indistinta que ressaltava na exata medida em que o azul-escuro da *cadeirinha de arruar* de Debret foi substituído por um amarelo de forte contraste. De resto, com o sumiço dos carregadores, substituídos por cadeiras, o símbolo do repouso toma o lugar do esforço.



J-B DEBRET, "SENHORA, EM SUA LITEIRA, A CAMINHO DA MISSA" (VIAGEM, PRANCHA 102)



DALTON PAULA, ASSENTAR SENHORA INDO À MISSA, DA SÉRIE ASSENTAR (2019)

A série de Dalton Paula funciona em dois registros de significação. O mais imediato exprime uma recusa da posição em pé imposta aos serviços nas residências patriarcais. Mas a expressão "assentar" também é utilizada, nas cerimônias do candomblé, para designar a manobra que consiste em agradar Exu, orixá imprevisível, por meio de sacrifícios e da construção de um lugar consagrado a seu culto.⁶⁴

Parece-me interessante e sugestivo manter em mente essa outra significação possível. *Assentar senhora indo à missa* designaria, então, uma espécie de operação mágica por meio da qual o artista desarma a violência entranhada na imagem de Debret, "Senhora, em sua liteira, a caminho da missa" (*Viagem*, prancha 102). A ação artística conjura a imagem anterior e retira-lhe o feitiço, impedindo-a de exercer seu poder malsão. O artista se comportaria, então, à maneira de um babalô acalmando Exu, oferecendo-lhe um pequeno altar doméstico — e imagético. O trabalho do artista seria, nessa hipótese, um ritual apotropaico destinado a conjurar a violência por meio da manipulação de uma imagem. A mesma estratégia parece operar em outra imagem de Dalton Paula, *Assentar volta à cidade de um proprietário de chácara*, derivada do "Retorno de um proprietário de chácara" (*Viagem*, prancha 63). O artista mitiga o sofrimento ou o mal-estar do espectador diante da violência dessa imagem que demonstra, sem nuances, o fardo da exploração escravagista.

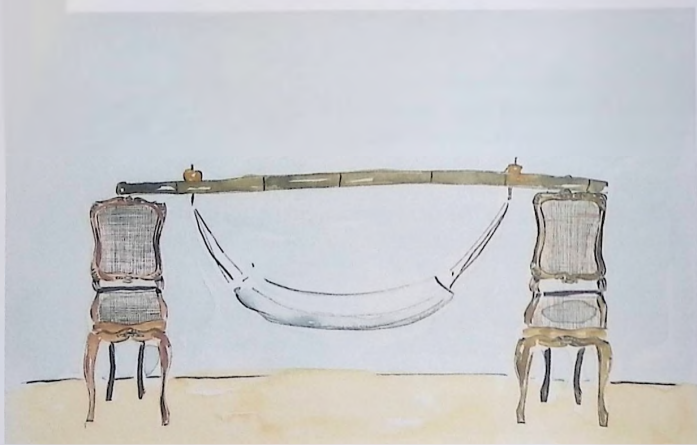
Como em todo pensamento religioso, a metáfora constitui o ponto de apoio do ritual. Aqui, com a aura que lhe confere seu refinamento setecentista, a cadeira torna-se a metáfora invertida da vítima do trabalho forçado. Apagando a imagem dos personagens humanos, Dalton Paula concentra o olhar sobre seu modo de denúncia carnavalesca, no sentido que Bakhtin dava ao termo. Todo elemento anedótico foi suprimido, restando apenas os signos de destinos opostos, que a imagem inverte: do proprietário, fica apenas a vara horizontal, ao passo que dos carregadores restam as cadeiras de salão em que podemos imaginá-los tranquilamente sentados.

64. Pierre Verger, *Orishas* (Paris: Métailié, 1982), p. 7.

As estratégias de inversão e de ressimbolização são, é claro, próprias de cada artista. Sua inventividade é grande, e o ângulo varia conforme o ensejo em que cada qual vem a se exprimir. Assim, por ocasião das comemorações do bicentenário da Independência brasileira, Hebert Sobral convoca seu espectador para uma reflexão de natureza distinta das que já examinamos. O artista se apossa da distância temporal, exprimindo-a



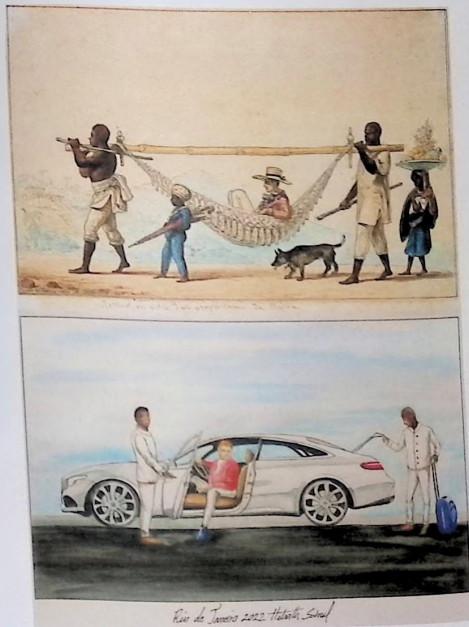
J-B DEBRET, "REGRESSO DE UM PROPRIETÁRIO DE CHÁCARA" (VIAGEM, PRANCHA 63)



DALTON PAULA, ASSENTAR VOLTA À CIDADE DE UM PROPRIETÁRIO DE CHÁCARA, DA SÉRIE ASSENTAR (2019)

de um ângulo técnico. Desse ângulo, a diferença é absoluta e faz sorrir; ocorre, porém, que nada mudou na ordem das relações sociais, e são sempre as personagens de cor que estão ao serviço das que se utilizam dos meios de transporte em voga em cada época. Severo diagnóstico, de potência irônica e reveladora, para um bicentenário de progresso!

Essa ordem de constatação desabusada reaparece em outros trabalhos em que Hebert Sobral tenta novamente reposicionar as imagens de Debret em um contexto contemporâneo. Mas esse *aggiornamento* não significa que por milagre — por exemplo, por obra de bonecos Playmobil — a situação social tenha se transformado. Os bonecos, que simbolizam a cultura de massa



HEBERT SOBRAL, 200 ANOS (2022)

contemporânea, criam uma ilusão de modernidade, ao passo que as cenas representadas vão na direção contrária. Os meios técnicos e figurativos mudam, as situações sociais se repetem — é o que parece nos sugerir essas reencenações do mesmo, agora ao sabor do dia.



HEBERT SOBRAL, *UM JANTAR BRASILEIRO*, DA SÉRIE *ESTANDARTES* (2016)



HEBERT SOBRAL, *SERRADORES*, DA SÉRIE *ESTANDARTES* (2016)

A lógica em que se inscreve a instalação de Jaime Lauriano, *trabalho* (2017), faz aparecer ainda outras dimensões do destino das imagens do passado colonial. Não se trata, aqui, de criticar esta ou aquela imagem de Debret, mas, ao contrário, de mostrar como imagens semelhantes às do artista francês difundiram-se pelo cotidiano dos brasileiros. Essa saturação do espaço visual terminou por banalizar tais imagens, reduzidas à função de paisagem exótica. Lauriano convida a refletir sobre essa invasão por essas imagens que tornam aceitável e banal a monstruosidade da escravidão.

Esse poder de banalização repousa sobre a circunstância de que as imagens em questão, uma vez arrancadas ao livro que as dotava de contexto histórico e de juízo crítico, escapam ao quadro de leitura que a *Viagem* lhes proporcionava. Doravante aplicadas a toda espécie de objetos de uso cotidiano, elas perderam toda significação que outrora Debret pôde querer lhes conferir. Pior ainda, elas ingressam em uma outra lógica, que explora seu aspecto pitoresco (no sentido, agora, do *kitsch*) e faz esquecer a história do Brasil que elas um dia ousaram representar.



JAIME LAURIANO, *TRABALHO* (2017)

A reprodução, em objetos cotidianos, de pessoas reduzidas à escravidão tem ainda o efeito de reduzir todo o sistema de dominação a uma série de fatos episódicos. A história do sofrimento afro-brasileiro é incorporada ao universo do *kitsch* e do consumo, coisa que Lauriano mostra ao multiplicar os objetos chamados a testemunhar sua própria transição de um espaço de saber a um imaginário exótico de massas. Essa transição resulta *ipso facto* em uma perda de sentido das imagens singulares. É por isso que, ao intitular sua peça *Trabalho*, o artista traz a atenção do espectador de volta ao que sempre foi o tema dessas imagens: o trabalho dos escravos. Em Debret, esse trabalho é mostrado, de um lado, como fruto da violência, mas também, de outro, como o caminho — protagonizado pelos afro-brasileiros — por onde se constrói a civilização no Brasil. Dois séculos depois e uma vez perdido o contexto do livro, *Trabalho* denuncia um racismo de fundo que essas imagens onipresentes terminaram por banalizar.

Os títulos das obras sempre merecem atenção, e em *Justiça e barbárie (viagem pitoresca)*, de 2021, Jaime Lauriano explora sistematicamente o poder de conotação de uma imagem por sua denominação. Trata-se, no caso, de uma série de fotografias cujo modo de exposição muito pensado salta à vista. Essa maneira de atrair o olhar para uma imagem é ainda mais importante quando o artista não é autor da mesma. Podemos falar aqui de uma verdadeira *mise en scène* dessas fotografias, com base em três características: são coladas sobre um suporte inauditamente grosso (3 cm); são enquadradas por um *passepapier* que as enobrece; e, por fim, são dotadas de um título.

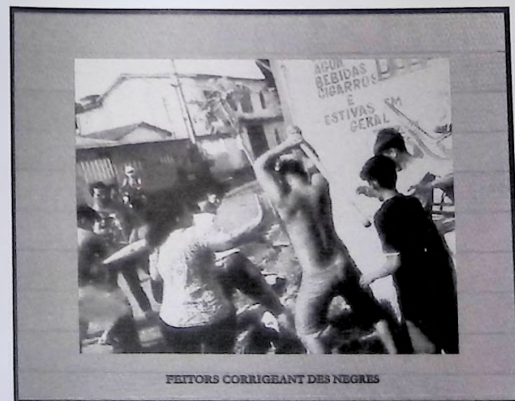
O espectador não é forçado a sabê-lo — e nada na obra o adverte a respeito —, mas os títulos remetem sempre a pranchas litográficas do livro de Debret. É bem verdade que o subtítulo da série (*viagem pitoresca*) pode despertar suspeitas, mas foram muitas as “viagens pitorescas” — e, de resto, como insisti mais de uma vez, a obra de Debret leva o título duplo de *Viagem pitoresca e histórica*, uma vez que a dimensão histórica é essencial para seu projeto. Mas o fato de que Lauriano

“esqueça” a segunda palavra do título está longe de ser uma negligência: como em *Trabalho*, ele quer denunciar a banalização das imagens, mais e mais despidas de peso histórico e de potência política. Assim emasculadas e na exata medida em que o passado é reduzido a um objeto imaginário e inofensivo, essas imagens podem participar de um jogo de identificações fúteis com o espectador.

Ora, ocorre que, na série *Justiça e barbárie (viagem pitoresca)*, as fotografias de imprensa prestam-se a tudo, menos a jogos e a escapatórias. A violência, cuidadosamente enquadrada pelos signos da legitimidade artística — mesmo que as imagens sejam de proveniência fotoperiódica —, vem nomeada por recurso a palavras de



J-B. DEBRET. "FEITORES CASTIGANDO NEGROS" (VIAGEM, PRANCHA 73)



JAIME LAURIANO. JUSTIÇA E BARBÁRIE (VIAGEM PITORESCA) #4 (2021)

Debret, carregadas da legitimidade do saber histórico. Ao citar a litografia da *Viagem*, ela também de extremada violência, Jaime Lauriano estabelece um curto-circuito entre duas épocas e duas formas de brutalidade. O simples gesto alusivo dá profundidade histórica ao fenômeno do linchamento e ao racismo que o acompanha.

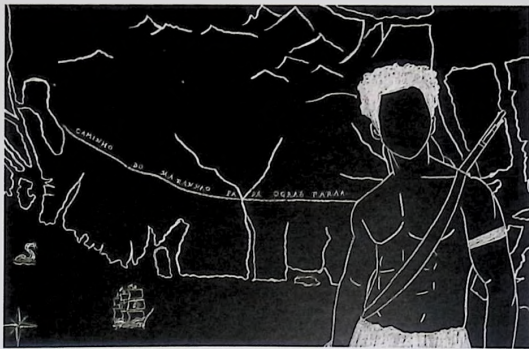
Por aí se vê a que ponto o tempo que passou e a distância em relação às cenas representadas por Debret (mas também por Rugendas ou Ender) produzem efeitos contrastados no espectador contemporâneo: em certos casos, o distanciamento produz um anacronismo, uma estrutura conflituosa de choque de temporalidades; em outros, o que se estabelece é uma relação de semelhança, que articula presente e passado por um vínculo de continuidade.

Por sua vez, o trabalho de Tiago Gualberto sobre a representação do negro nasce diretamente de uma reflexão sobre os meios técnicos de reprodução. Certo dia, segundo testemunho do artista, quando trabalhava com uma fotocopiadora, deu-se conta de que, quando levava o contraste ao máximo, o rosto de um homem branco tendia a desaparecer, ao passo que o rosto de um homem negro tornava-se uma massa insondável. Essa experiência conduziu-o a indagar o que poderia ser, no domínio da representação, um “racismo tecnológico” — hipótese extrema, mas que lhe permitiu abrir um campo de experimentação inédito. Foi nesse espírito que Gualberto voltou-se para as imagens da *Viagem* de Debret.



TIAGO GUALBERTO, GRAVURA DA SÉRIE DOTS (2014)

O que resta das imagens, o que o espectador consegue ver após o tratamento técnico (*pouncing*) a que Gualberto as submete, são as silhuetas das pessoas e objetos representados, numa sequência de pontos brancos sobre fundo preto. A realidade viva e carnal que Debret captara com a aquarela e depois com a litografia desaparece para ceder lugar a um esquema. Tudo se resume, doravante, a uma interpretação em termos deliberadamente esquemáticos. O trabalho repousa, assim, na perplexidade e na expectativa de uma explicação que ele suscita no espectador. Entre as mil reflexões que essas imagens podem provocar — também por seu esquema de apresentação à maneira de uma folha de contatos fotográficos —, vem ao espírito a ideia de que estas são, afinal, radiografias das imagens de Debret. Cenas da vida cotidiana submetidas ao raio x ou, em outras palavras, submetidas a um diagnóstico emitido pelo artista. A radiografia médica revela o que a superfície dissimula; do mesmo modo, o artista desconfia das aparências para se interessar pelas significações ocultas. Gualberto põe entre parênteses a naturalidade do mundo das aparências, como se operasse uma “redução fenomenológica” capaz de dar acesso às coisas em si, à verdade da cena representada. A manipulação técnica, que transformou as imagens de Debret, retirando-lhes sua evidência inquestionável, converte as “vistas pitorescas” em enigmas, em



JAIME LAURIANO, PRETO FÉLIX (2020)

objetos de reflexão. A “redução fenomenológica” abriu uma via de acesso inédita à estrutura das imagens, a seu significado histórico profundo — a situação escravagista.

Na legenda de um desenho de Jaime Lauriano — *Preto Félix*, de 2020 —, comparável aos trabalhos de Gualberto quanto à técnica, o autor comenta: “desenho com pomba branca (utilizada em rituais da umbanda) e lápis dermatográfico sobre papel-cartão preto”.⁶⁵ Também aqui a técnica é tudo, menos neutra. Ao recorrer a objetos das religiões afro-brasileiras, pode-se pensar que o artista quer se valer de uma dupla função atribuída a eles nos rituais de origem: cognitiva (saber em que história os sujeitos vivem) e curativa (afastar o sofrimento que a memória traumática faz pesar sobre os corpos). O desenho branco sobre fundo preto deixa claro de quais comunidades se trata aqui.

Tiago Gualberto e Jaime Lauriano não são, evidentemente, os únicos artistas afro-brasileiros a se valerem dos procedimentos técnicos ligados à fotografia em preto e branco para criar um jogo simbólico. Rosana Paulino, por exemplo, fez largo uso de tais possibilidades: a radiografia em *História natural?*, a solarização em *Atlântico vermelho* ou, em outras obras, a inversão de negativo e positivo. Do mesmo modo, Eustáquio Neves multiplica as manipulações da imagem por meio de inversão e colagem para, a partir do retrato de sua mãe, reabrir todo um mundo

de sofrimentos e violências. Ele cobre o rosto maternal com uma máscara metálica, típica das representações populares de santa Anastácia, também chamada de “Escrava Anastácia”. Essa máscara de metal era imposta aos escravos que, em um gesto de desespero, tentavam o suicídio ingerindo terra. Essa punição terrível foi associada à figura de Anastácia a partir do desenho realizado por Jacques-Etienne Arago depois de sua passagem pelo Rio de Janeiro em 1817, mas também Debret mostra esse castigo na prancha 58 da *Viagem*, “Visita a uma fazenda”.⁶⁶

Os trabalhos de Eustáquio Neves fazem pensar, fora do Brasil, na obra do artista martiniquense Ernest Breleur, presente nas Bienais de Arte de São Paulo de 1994 e 1998. Como no caso de Neves, a obra de Breleur vale-se do uso e da transformação de clichês radiográficos, como se o artista tivesse localizado aí o fundamento

66. Jacques-Etienne Arago, *Souvenirs d'un aveugle : voyage autour du monde* (Paris, 1839), p.119. Sobre Anastácia, leia-se o verbete a seu respeito em F. Gomes, J. Lauriano, L. M. Schwarcz (orgs.), *Enciclopédia negra* (São Paulo: Companhia das Letras, 2021), pp.50-51.



EUSTÁQUIO NEVES, MATRIZES NEGATIVAS DA SÉRIE MÁSCARA DE PUNIÇÃO (2004)

⁶⁵ Preto Félix foi um dos poucos líderes negros da Cabanagem, na província do Grão-Pará, entre 1835 e 1840, muito embora fossem numerosos, nas tropas, os indígenas e os negros (libertos ou escravos).

do poder de refazer e reconfigurar os corpos. Ora, no caso de todos os artistas que nos ocupam aqui, o que está em jogo é a necessidade de redefinir a identidade de corpos submetidos à violência. Uma tal ressimbolização, como pudemos ver, pode-se fazer a partir da inversão-carnavalização das imagens do mundo colonial. E como não recordar, nesse contexto, o livro *Pele negra, máscaras brancas*, de Frantz Fanon? Mais precisamente, por sua dupla e paradoxal afirmação, segundo a qual ser negro é sempre uma experiência fabricada, jamais uma essência, e que entretanto é dessa construção histórica e trágica que se deve partir a fim de ultrapassar a condição alienante. Ele escreve:

Sou negro e toneladas de grilhões, tempestades de golpes, rios de cusparadas escorrem pelas minhas costas. Mas não tenho o direito de me deixar aferrar. Não tenho o direito de aceitar que nem mesmo uma mínima fração o seja na minha existência. Não tenho o direito de me deixar enredar pelas determinações do passado. Não sou escravo da Escravidão que desumanizou meus pais.⁶⁷

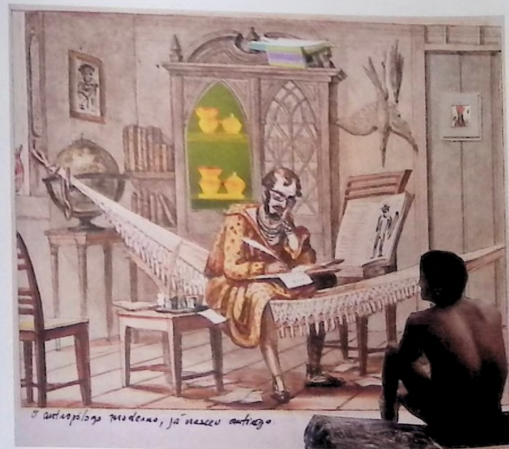
Deriva daí, em Fanon, um jogo muito sutil entre reconhecimento identitário (como ponto de partida da revolta) e recusa de repousar sobre uma suposta identidade (a fim de escapar à postura essencialista e vitimizante). Daí, no autor, a necessidade de reposicionar a existência do negro em um paradigma mais vasto, que contemple igualmente a alienação do branco, também ele convertido em objeto pela lógica destrutiva do poder. É por isso que Fanon não deixa de estabelecer comparações entre todos aqueles que a História deixou à mercê do poder, consciente de que a lógica da afirmação de si comporta, em todas as civilizações, o risco do fechamento em si e da negação do Outro.

Esse Outro entra em cena em uma obra importante de Denilson Baniwa, na qual o *aggiornamento* de Debret não depende de modificações no original, mas de uma mudança estrutural e radical: o sábio, o cientista, o estudioso já não está sozinho em seu gabinete de trabalho. Diante dele está seu objeto, o *anthropos*, o “selvagem”, o Outro — que agora o observa!

Por mais que Baniwa o tenha dotado de uma barba e de um par de óculos — signos da seriedade, talvez —, parece improvável que o personagem de Debret tenha como ver com nitidez esse Outro sentado em silêncio diante dele. Esse “antropólogo” encontra-se absorto demais em suas próprias ideias, em seu próprio mundo, tomado demais por aquilo que Eduardo Viveiros de Castro talvez chamasse de “narcisismo ontológico”, para ser capaz de ver o outro personagem, que o encara. A imagem produz uma inversão carnavalesca de



J-B. DEBRET, SÁBIO TRABALHANDO EM SEU GABINETE (1827).



DENILSON BANIWA, "O ANTROPOLOGO MODERNO JÁ NASCEU ANTIGO" (2019)

67. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (Paris: Seuil, 1952), p. 206; há uma recente tradução brasileira, aos cuidados da editora Ubu.

essência epistêmica: o poder do olhar está agora com esse homem aparentemente nu, que contempla a figura anacrônica do “sábio”, obsoleto bibelô de inanidade científica. Para usar outra fórmula do mesmo autor: “a desexotização do indígena, já não tão remoto, contra-produz uma forte exotização do antropólogo, de data não muito distante”.⁶⁸ Em sentido semelhante, Denilson Baniwa sublinha seu propósito por meio de uma legenda manuscrita, “O antropólogo moderno nasceu antigo”. O anacronismo instalou-se no próprio saber, e a questão agora consiste em encontrar uma saída para essa antinomia.

A imagem tradicional do sábio solitário — pensamos, por exemplo, no *Geógrafo* de Vermeer — é brutalmente posta em questão por esse novo personagem espectador de costas para nós. O espetáculo que se descortina para ele não tem nada de banal: o sábio austero, recluso em seu gabinete, não é representado à mesa de trabalho, imerso em alfarrábios, e sim a cavaleiro de uma rede, insólito objeto indígena em uma cena de erudição tradicional. Podemos imaginá-lo mesmo balançando-se suavemente! Debret introduziu aqui uma nota delicada de humor por meio da rede “selvagem” que serve de assento para o sábio tido por “civilizado”. A inversão epistemológica apresenta-se, nesse caso, sob a forma de uma farsa séria, em uma imagem que poderia servir de frontispício às *Metafísicas canibais* de Viveiros de Castro.

Sigamos o rastro dessas inversões — que, vale lembrar, já estão presentes em Debret! Recordemos a cena que, já em 1826, o artista retomara de maneira crítica, transformando a floresta virgem e deliciosamente romântica do conde de Clarac em floresta-violência.

Três soldados armados apossaram-se de duas mulheres e suas crianças, que agora levam ao cativeiro. Depois de matar os homens e incendiar a aldeia, roubaram também as aves de criação: Debret leva a precisão crítica até o detalhe sórdido da rapina.

Diante dessa cena, Denilson Baniwa recorrerá às armas prodigiosas da cultura de massa contemporânea. Escolhendo a figura de King Kong (que empresta seu corpanzil a diversas figuras míticas, como



—3. DEBRET, “SELVAGENS CIVILIZADOS, SOLDADOS INDIOS DE CURTIBA CONDUZINDO PRISONEIROS” (VIAGEM, PRANCHA 32)



DENILSON BANIWA, KING KONG (2021)

o “homem natural”, o “bom selvagem” ou o “escravo liberto”), o artista inaugura para esse personagem de contornos dramáticos um leque de possibilidades inversas e libertadoras.

A força indômita de King Kong empunha o tronco pelo qual avançam os personagens de Debret, reservando um destino cruel aos soldados sanguinários, sob os quais vai se abrindo um abismo. Porém, como no filme epônimo de M. C. Cooper e E. B. Schoedsack, a força do justiceiro é cega: os culpados serão punidos, mas suas vítimas não serão poupadas. Nessa carnavalização que atualiza por uma segunda vez, via Debret, a imagem de

68. Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales* (Paris: PUF, 2009), p. 5; a versão brasileira, publicada pela mesma editora Ubu, diverge ligeiramente da versão francesa que li.

Clarac, o emprego do personagem de King Kong é mais uma instância do papel desempenhado pelas figuras provenientes da cultura popular nesse grande processo de revisão das imagens da tradição erudita. Os mangás e a cultura midiática, com seu excesso e seu “mau gosto” declarados, são como um novo sopro de ar em um mundo de imagens muito policiadas. É na mesma chave que podemos compreender a aparição intempestiva de enormes cogumelos em uma outra imagem de Gê Viana, *Cultivo de cogumelos (Homens cultivam plantas e cogumelos em sua moradia. Com o forte cheiro das plantas em torno passarinhos se aproximam tentando aproveitar o licor das flores, 2020)*, ainda da série *Atualizações traumáticas de Debret*.



J.-B. DEBRET, "PEQUENA MOENDA PORTÁTIL" (VIAGEM, PRANCHA 75)



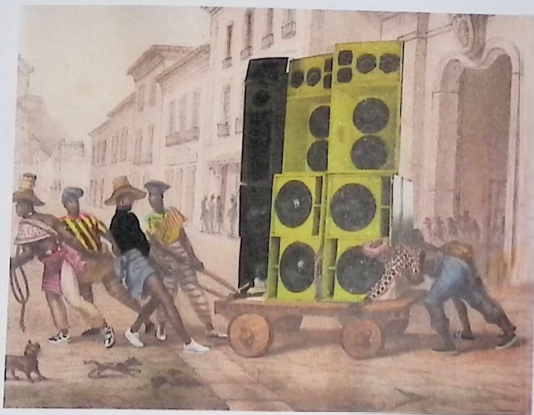
GÊ VIANA, CULTIVO DE COGUMELOS (2020), DA SÉRIE ATUALIZAÇÕES TRAUMÁTICAS DE DEBRET

A organização do trabalho escravo, tal como se vê na prancha de Debret, explode literalmente por obra dos cogumelos maiúsculos, que põem em cena, no coração da cultura patriarcal, o poder utópico das substâncias alucinógenas. O espectador penetra sem aviso prévio em um mundo no qual tradições americanas vêm se misturar às práticas do mundo brasileiro. Toma forma uma espécie de farmacopeia utópica, de mãos dadas às receitas que Gê Viana declara ter herdado da avó e aos saberes ainda vivos nos terreiros.

Dada a importância do trabalho na *Viagem de Debret*, a ressimbolização dessas imagens aproxima-se necessariamente da questão da reapropriação, pelo trabalhador, dos frutos de seu trabalho. Agora entre si e “em casa”, os trabalhadores de Gê Viana podem se recusar à despossessão, como na versão carnavalescada, sempre no sentido bakhtiniano, de “Negros de carro” (*Viagem*, prancha 86). A litografia de Debret tem seu foco na questão da propriedade dos bens: as caixas transportadas trazem, bem à vista, a marca de seu dono, ao passo que também os escravos que as transportam pertencem a um senhor. Valendo-se de pequenos relatos paraficcionais, como tantas vezes em seus comentários sobre as pranchas da *Viagem*, Debret tece considerações sobre a variedade de comportamentos que a propriedade engendra: o furto, as astúcias, os receptadores, os abusos e, por fim, a repartição desigual dos ganhos. Sua ironia a respeito da onipotência do dinheiro oscila novamente entre o moralismo sociológico de Rousseau e o olhar desabusado de Balzac. É portanto com grande pertinência que Gê Viana retoma essa prancha específica para ilustrar o tema da reapropriação dos frutos do trabalho: em vez de caixas de bens, o esforço físico serve ao transporte de caixas de som para a festa que se anuncia. A carnavalização das imagens do trabalho colonial inverte simbolicamente o regime dominante — não, como querem as revoluções, ao substituir um poder por outro, e sim no ato de se inscrever na temporalidade festiva do presente, cuja lógica mina as bases dos poderes constituídos.



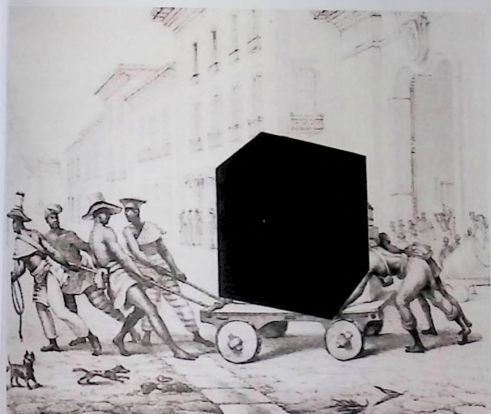
J-B DEBRET, "NEGROS DE CARRO" (VIAGEM, PRANCHA 86)



GÉ VIANA, RADIOLA DE PROMESSA (2022), DA SÉRIE ATUALIZAÇÕES TRAUMÁTICAS DE DEBRET

69. A fórmula do decreto remete ao "modelo haitiano" de guerra anticolonial proposto por Jean-Jacques Dessalines a Francisco de Miranda: a "guerra até a morte" movida contra todo francês no Haiti teria favorecido o êxito da revolução haitiana e a fundação da primeira república pós-colonial.

Numa versão mais radical, que faz eco à supressão da liteira no trabalho de Dalton Paula, Valerio Ricci Montani simplesmente oculta o fardo dessa mesma prancha 86 da *Viagem*. O artista utiliza o mesmo procedimento em outras obras, numa estratégia de ocultação radical que assume uma violência deliberadamente despidida de nuances. Não há como não recordar a bandeira imaginada por Simón Bolívar ao promulgar, em 1813, o famoso decreto de "Guerra até a morte", no calor da luta contra as tropas coloniais espanholas.⁶⁹ A forma negra simboliza uma radicalidade sem quartel.



VALÉRIO RICCI MONTANI, NEGROS PUXANDO CARRO (2015)



BANDEIRA DE "GUERRA À MORTE" CONCEBIDA POR SIMÓN BOLÍVAR DURANTE AS GUERRAS CONTRA A COROÀ ESPANHOLA

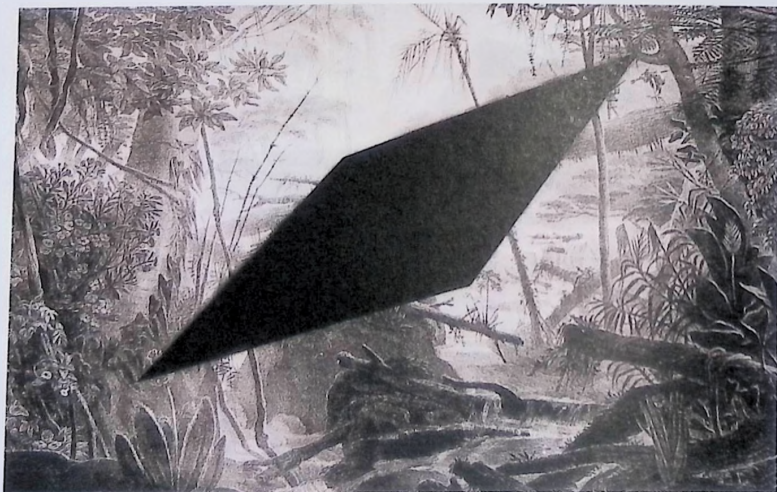
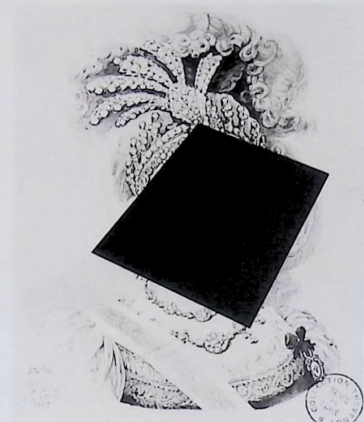
Essa estratégia demonstra sua potência também ao fazer desaparecer um símbolo do poder — por exemplo, ao apagar o rosto da rainha de Portugal. Ao mesmo tempo, a série de Ricci Montani evidencia as complexidades e os riscos de toda intervenção em terreno histórico e simbólico de tal carga humana. Veja-se a versão de Ricci para "Floresta virgem, margens do Paraíba": a forma geométrica negra oculta o ato de violência que ela, ao mesmo tempo, pretende denunciar.

No trabalho de Tiago Sant'Ana, artista que se formou em Salvador, Bahia, a retomada da questão do



J. B. DEBRET, "A RAINHA CARLOTA", DETALHE DA PRANCHA 110 DA VIAGEM

VALERIO RICCI MONTANI, CARLOTA JOAQUINA DE ESPANHA RAINHA DE PORTUGAL (2015)



VALERIO RICCI MONTANI, FLORESTA VIRGEM, MARGENS DO PARAÍBA (2015)

trabalho está estritamente ligada ao cultivo da cana-de-açúcar, fundamento das economias escravistas de exportação em toda a região que vai da Louisiana ao Brasil. Sant'Ana inventou diferentes dispositivos em que o açúcar oculta o papel e o valor social das pessoas condenadas ao trabalho escravo. A ação mostrada no vídeo *Refino* (2018) consiste em pôr a nu, pouco a pouco, uma página dupla do livro *Debret e o Brasil*, que eu mesmo já citei mais de uma vez.⁷⁰ Trata-se das páginas 228-229 do

70. O vídeo de Tiago Sant'Ana foi apresentado na exposição *Histórias brasileiras*, realizada no MASP por ocasião do bicentênio da Independência brasileira e do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922.



PÁGINAS 228-229 DE JÚLIO BANDEIRA E PEDRO CORRÊA DO LAGO (ORGS.), DEBRET E O BRASIL, OBRA COMPLETA, 1816-1831



TIAGO SANT'ANA, REFINO (2018)

livro, que reproduzem duas aquarelas de Debret. As páginas se mostram à medida que uma colher vai afastando o montículo de açúcar que as recobria para revelar as imagens dos trabalhadores. Trata-se de uma alegoria (manual) do trabalho (mental) que, hoje em dia, é necessário cumprir para se revelar a significação dessas imagens, ocultada pelo imaginário que durante tanto tempo acompanhou o escravismo brasileiro.

Se a temática do açúcar abrange o conjunto dos países americanos de história marcada pela cultura da cana e pela economia escravista, a questão da mulher negra tomou forma singular no Brasil por razões estudadas há muito tempo. Partindo desse tema, duas artistas, Isabel Löfgren e Patrícia Gouvêa, desenvolveram um projeto de pesquisa artística sob o título de *Mãe Preta*. As duas interessaram-se pelas representações da mãe preta, do papel de “ama de leite” tantas vezes atribuído, na sociedade tradicional brasileira, às mulheres negras encarregadas de cuidar dos filhos de suas senhoras brancas. Como elas sublinham, com base em passagens de Debret e de Gilberto Freyre, “o leite negro era uma das principais mercadorias da época, como podemos constatar nos inúmeros anúncios solicitando amas de leite em jornais do período”. O trabalho de Löfgren e Gouvêa volta-se, então, para as diferentes aparições do tema da maternidade na *Viagem*. As artistas comentam assim as pranchas de Debret, examinadas com precisão: “ao prestarmos atenção na composição minuciosa de cada gravura, percebemos um olhar de denúncia das brutalidades do sistema escravocrata”.⁷¹

O dispositivo imaginado pelas artistas para restituir dignidade à “mãe preta”, instrumentalizada mesmo em seus afetos, consiste em colar signos-objetos de cultos afro-brasileiros sobre as imagens de Debret. Em geral, trata-se de pequenos acessórios do candomblé que as duas encontraram nas proximidades do Cemitério dos Pretos Novos/Instituto de Pesquisa e Memória Pretas Novas, no Rio de Janeiro, quando apresentaram a primeira das exposições do projeto *Mãe Preta*. Por meio de objetos ligados aos orixás (contas, cristais, lentes e assim por diante), Löfgren e Gouvêa evocam a fertilidade, a riqueza e o cuidado, ligando as mães pretas a suas



59A J-B DEBRET, "VISITA A UMA FAZENDA" (VIAGEM, PRANCHA 58)



ISABEL LÖFGREN E PATRÍCIA GOUVÊA, MODO DE OLHAR, DA SÉRIE MÃE PRETA (2016)

divindades tutelares. Voltamos a encontrar aqui o que chamei de estratégia do cuidado, do respeito e da atenção, que evoquei a propósito de Gê Viana e Dalton Paula. Por meio de um “modo de olhar”, na expressão utilizada pelas artistas, busca-se desarmar a violência vivida para tornar possível a escrita de uma outra história; no caso, refazendo os elos de pertinência simbólica ao mundo ancestral dos orixás, de olho na possibilidade de um futuro marcado não pela violência, e sim pela autoestima e pelo respeito.

Como vimos, são numerosas as estratégias inventadas pelos artistas contemporâneos brasileiros para transformar nossa relação com a história e com a representação das vítimas da violência. Foram muitas, em

71. No catálogo da exposição *Reler Debret*, curada por A. P. Baptista (Rio de Janeiro: Museu da Chácara do Céu/Fundação Castro Maya, 2023), p.37.

72. *Histórias brasileiras* (curadoria coletiva sob direção de A. Pedrosa e L. M. Schwarcz, MASP, 2022), *Necrobrasiliiana* (curadoria de Moacir dos Anjos, Museu Paranaense, Curitiba, e Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2022), *Atos de revolta: outros imaginários sobre a Independência* (curadoria de Beatriz Lemos, Keyna Eleison, Pablo Lafuente e Thiago de Paula Souza, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 2022) e *Reler Debret* (curadoria de A. P. Baptista, Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro, 2022).

particular na ocasião do bicentenário da Independência, as exposições dedicadas a esses impetus de inversão, carnavalização, ressimbolização: *Histórias brasileiras*, *Necrobrasiliiana*, *Atos de revolta: outros imaginários sobre a Independência* e *Reler Debret*.⁷² Em todas elas, as imagens de Debret viram-se dotadas de uma vigorosa atualidade. A multiplicação desses eventos e dessas novas abordagens constitui um fenômeno histórico de interesse próprio: são testemunhos de uma atenção viva às imagens (do presente e do passado) em circulação entre nós, entendidas como pontos fulcrais de toda busca pessoal ou coletiva por dignidade e legitimação. Como sempre, cabe aos artistas um papel importante nessas ressimbolizações, vividas e praticadas como parte de um movimento social maior contra a dominação do passado e a reprodução da injustiça.



J-B DEBRET, "UMA SENHORA BRASILEIRA EM SEU LAR" (VIAGEM, PRANCHA 54)



ISABEL LOFGREN E PATRICIA GOUVÊA, *MODO DE OLHAR*, DA SÉRIE *MÃE PRETA* (2016)

FECHANDO (?) O CÍRCULO

Descrevi e comentei brevemente, no terceiro capítulo deste ensaio, uma série de dispositivos icônicos concebidos por artistas contemporâneos a partir de imagens de Jean-Baptiste Debret. São trabalhos, como se viu, que participam de um vasto combate cultural em nome do reconhecimento, protagonizado notadamente por artistas de origem autóctone ou afro-brasileira. Tentei mostrar que essas diversas estratégias de reciclagem convergiam num ponto: todas põem o espectador diante de tensões específicas e inescapáveis. Quer se trate de carnavalização, de anacronismo ou de contradição, todas as obras examinadas evidenciam um princípio de discrepância e são marcadas por uma espécie de descompasso deliberado e essencial. Todas elas são feitas de tensão e inquietude.

Encontra-se nos escritos de Walter Benjamin a noção que talvez se pudesse evocar a fim de nos ajudar a entender o que parece estar se exprimindo nessas obras. Falo da noção de *imagem dialética*. Benjamin caracteriza tais imagens por sua capacidade de constituir uma "força de interrupção do *continuum*". A imagem dialética define-se por seu poder de efracção do fluxo de imagens, de ruptura do caudal icônico.

Se aceitarmos a hipótese de que os artistas aqui estudados produzem imagens dialéticas, segue-se que, em seu conjunto, eles produzem no âmbito da arte brasileira uma *ação coletiva de ruptura*. Estaríamos diante de um movimento político e cultural de fundo, cuja parte emersa seriam as imagens que percorremos. A despeito da diversidade de dispositivos e estratégias, estão todos empenhados numa guerrilha voltada para um objeto em particular: a história do Brasil e, mais amplamente, a história da colonização. Interpelam essa história e reivindicam a possibilidade, se não de reescrevê-la da