



História como fonte artística: explicando arquivos, criando imagens; criando arquivos, explicando imagens¹

History as artistic source: explaining archives, creating images; creating archives, explaining images.

DOSSIN, Francielly Rocha ²

Resumo: Este artigo propõe uma análise da obra *Incômodo*, do artista Sidney Amaral, compreendendo-a como um trabalho que atua entre as evidências visuais e a construção de novas histórias. Nessa obra o artista apresenta sua interpretação sobre a representação da abolição da escravatura no Brasil utilizando-se de história, arquivo e memória, como uma fonte para a criação artística. Em uma composição de

1. Este artigo faz parte da tese “Entre evidências visuais e novas histórias: sobre descolonização estética na arte contemporânea” defendida em abril de 2016 no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina sob orientação da Professora Maria Bernardete Ramos Flores. Sua realização só foi possível graças ao suporte da orientação, do Programa e do apoio financeiro da CAPES (através das bolsas REUNI, Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE, e do Programa de Demanda Social – DS). Dedico agradecimento especial ao artista Sidney Amaral.

2. Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, Florianópolis) com estágio doutoral (sanduíche) na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais (École des hautes études en sciences sociales, EHESS, Paris). Bacharel em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais (processos artísticos contemporâneos) pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, Florianópolis). E-mail: dorodossin@yahoo.com.br

Recebido em: 24/08/2016
Aprovado em: 27/10/2016

três aquarelas e dois desenhos, Sidney Amaral monta um painel e convida o espectador a pensar na história, em especial as representações históricas da narrativa hegemônica, através de uma imagem outra.

Palavras-chave: *Incômodo*; Sidney Amaral; Abolição; Arte contemporânea; Antirracismo.

Abstract: This article aims to analyse Sidney Amaral's artwork *Incômodo*, understanding it as a work that performs between visual evidence and the construction of new histories. In this work the artist made his own interpretation regarding the representation of slavery abolition in Brazil, utilizing history, archives and memory as a source of artistic creation. *Incômodo* is a composition of three watercolours and two sketches whereby Sidney Amaral invites the viewer to think about history, especially its hegemonic narrative, through a different lens.

Keywords: *Incômodo*; Sidney Amaral; Abolition; Contemporary art; Anti-racism.

“[...] no terreno das representações oficiais, vigorou sempre uma boa seleção: seleção do que guardar, do que esquecer e do que é bom lembrar.”

Lilia Moritz Schwarcz

Para o curador Peter Weibel, o contemporâneo não se refere às recentes transformações como um choque, nem como apenas confluência, mas um momento em que se coloca em pauta um programa de reescrituras – política, social, cultural e artística – que tem como objetivo estabelecer novas cartografias geopoéticas. Nas palavras do autor,

Nossa perspectiva é que estamos experienciando uma época de um programa de reescrita: reescrita da história da arte, reescrita da história política e econômica em uma escala global. Traduções e transferências de uma cultura para outra, em um mundo multilateral e multipolar, sem criar a hegemonia de uma arte internacional, mas a reavaliação do local e do regional. Nós estamos testemunhando a reentrada de partes esquecidas e inesperadas da geografia e da história, nós experimentamos como os conceitos e eventos históricos são reencenados. A arte contemporânea e o mundo contemporâneo são partes de um programa global de reescrita (WEIBEL, 2013, p. 27).³

Em que pese forças reativas a ideia de um mundo multilateral e multipolar e uma predominância de uma arte internacional alinhada historicamente com as heranças das neovanguardas das décadas de 1960 e 1970, é verdade também que essas relações têm sido questionadas e reavaliadas, principalmente em relação às articulações entre local e regional. Há na arte contemporânea brasileira, de forma muito clara e reiterada, o intento de reinterpretar e reescrever histórias através da reavaliação das representações estabelecidas. Esse impulso é ainda mais perceptível nas poéticas da diáspora africana.

3. Tradução minha.

Imagem 1: Sidney Amaral. *Incômodo*, 2014, quando exposta em *Histórias Mestiças*. Aquarela, lápis e guache sobre papel Fabriano. 2 desenhos de 97 x 87 / 2 desenhos de 52,5 x 47 / 1 desenho de 122 x 188



Fonte: Disponível em: < <http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/O-lado-negro-da-arte-sobre-Territorios-artistas-afrodescendentes-no-acervo-da-Pinacoteca-/39/35408> >. Último acesso em: 07 fev. 2016.

A obra de Sidney Amaral⁴ possibilita estabelecer diversos diálogos com as poéticas do Atlântico Negro⁵, não apenas porque a afrodescendência é um tema frequente, mas também porque estabelece relações diretas, seja técnica ou temática, com a produção contemporânea das artes visuais no contexto nacional e mundializado.

A obra *Incômodo* foi encomendada por Adriano Pedrosa para a exposição *Histórias Mestiças*, que aconteceu no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, no período de 16 de agosto a 5 de outubro de 2014, sob a curadoria da historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz, em conjunto com Pedrosa. Os curadores convidaram o artista a criar uma obra pensada no treze de maio de 1888, data em que foi sancionada a Lei Imperial

4. Sidnei Carlos do Amaral nasceu em São Paulo em 1973 e formou-se em Artes Plásticas pela FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), em 1998 e vem desde então atuando como artista e professor de artes.
5. Para esta análise nos é caro o conceito Atlântico Negro, de Paul Gilroy, que se refere às “formas culturais [...] originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória [...]” (GILROY, 2001, p. 35). A noção de Atlântico Negro nos remete “ao processo de difusão e reconstrução de uma cultura negra que acompanha o movimento da diáspora africana” (COSTA, 2006, p. 116), oferecendo, assim, não uma visão homogênea da diáspora africana, mas uma categoria de análise que nos possibilita pensar práticas culturais na estrutura da diáspora através de suas trocas e diálogos. Para Gilroy, não se trata de projetos pan-africanistas, mas sim expressões que desafiam concepções de nacionalidade, autenticidade, e integridade cultural, que por tanto tempo foram tão caras à crítica e à história cultural. Assim, o Atlântico Negro “corresponderia a uma dimensão esquecida da modernidade e, a escravidão uma filha bastarda que a história moderna sempre procurou esquecer” (COSTA, 2006, p. 117). O Atlântico Negro nos ajuda a entender suas manifestações culturais e artísticas como “[...] um discurso filosófico que reinterpreta a modernidade e reconta sua história, a partir da perspectiva de quem sempre esteve fora das narrativas nacionais com seus heróis brancos”. (COSTA, 2006, p. 119).

n.º 3.353, conhecida como Lei Áurea, a qual extinguiu a escravidão no Brasil.⁶ Para isso, foi elegido como referência a pintura *A libertação dos Escravos*, realizada em 1889, por Pedro Américo, para elaborar *Incômodo* como um contraponto à obra de Américo.

A partir do convite de Adriano Pedrosa, Sidney do Amaral fez pesquisas em imagens de arquivos fotográficos, priorizando imagens icônicas como as fotografias de Pierre Verger, Augusto Stahl ou Guilherme Gaensly; visitou a Pinacoteca de São Paulo onde estava exposta a obra de Pedro Américo, e, durante esse período, viajou ao Senegal para participar da décima primeira Dak'art⁷, que interferiu na criação de sua obra. Foi, portanto, a partir de uma pesquisa iconográfica, que o artista selecionou e recolheu as fotografias, algumas de autoria anônima, para desenvolver seu projeto.

O título já nos interroga sobre o que seria o incômodo. O que perturba é uma história oficial em que os personagens negros são sub-representados e suas conquistas invisibilizadas? Ou o mal-estar pela falta e pela demanda de compensação de políticas públicas que combatam a posição de desvantagem em que a população de origem africana foi colocada? Ou, talvez, o constrangimento venha das relações raciais violentas, páginas que quando não arrancadas de nossa história são escritas com as cores agradáveis da democracia racial? Todos esses incômodos cabem na leitura da obra de Sidney Amaral, que trata de um capítulo que é, ao mesmo tempo, basilar e traumático na história brasileira.

A socióloga Simioni, ao analisar o trabalho da artista Rosana Paulino, afirmou que na obra *Bastidores* “a forma violenta com que as linhas incidem sobre os corpos negros suscitam a incômoda memória da experiência, um passado não resolvido da escravidão no Brasil.” (SIMIONI, 2010, s/p). Esse passado, através do evento traumático da abolição, volta como um fantasma, como um sintoma. Como no trabalho do psicanalista que procura por sintomas de repressão, o artista hoje parece fazer algo semelhante na busca por esses indícios. Sobre a relação da história com a violência, Ricoeur afirmou:

Aquilo que celebramos como acontecimentos fundadores são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um estado de direito precário. A glória de uns foi humilhação para outros. À celebração, de um lado, corresponde a execração, do outro. Assim se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem cura (RICOEUR, 2007, p. 92).

Incômodo parte de uma linguagem alegórica, artifício que parece ser recorrente nas obras de Sidney Amaral, para tratar dessas feridas simbólicas. O artista articula vários elementos nos quais nossos olhos devem “percorrer”, refletindo sobre as relações entre eles e percebendo uma narrativa nem sempre linear. O trabalho é em aquarela, que nos remete à técnica usada pelos artistas viajantes, estabelecendo “[...] um diálogo com o passado da história da arte do Brasil” (SILVA, 2015, p.19).

Em dois exemplos, lembremos de Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e Jean-Baptiste Debret (1768-1848), que ao representarem a paisagem humana e natural do Brasil colonial, legaram importante iconografia sobre os africanos e seus descendentes no Brasil. Os artistas viajantes estavam inexoravelmente ligados à intenção documental, 6. O Brasil foi o último a abolir a escravatura por meio da Lei Áurea de 13 de maio de 1888, que tinha sido antecedida pela extinção do tráfico negreiro, em 1850, pela Lei do Ventre-Livre, de 28 de setembro de 1871, e pela Lei Saraiva-Cotegipe ou dos Sexagenários, em 1885.

7. Bienal de Arte Africana Contemporânea que ocorre em Dacar desde 1992.

ainda que suas observações estivessem permeadas de criação.

No caso da aquarela de Sidney Amaral, a pintura não tem a mesma intenção de representação realista, embora tenha o real como objetivo. A montagem exhibe a ideia de uma interpretação liberal do artista, diferente da proposição dos viajantes que tinham como objetivo o registro. Ainda assim, no trabalho de Sidney Amaral, há um outro nível de relação com a realidade.

Incômodo é composto por cinco painéis. O primeiro representa a resistência de personagens negros escravizados através de uma cena que nos remete a um quilombo, “à maneira de um Debret”, nas palavras do curador Claudinei Roberto da Silva (2015). Os quilombos estão ali para mostrar as histórias obliteradas, de resistência e de conflitos. Nesse primeiro painel, as figuras negras estão em postura ameaçadora, pronta para um combate que se desenrolará a qualquer instante. Elas tomam a maior parte do painel e parecem acurrallar o grupo de personagens à esquerda, composta por duas figuras brancas e duas negras. O primeiro personagem deste grupo que parece enfrentar a postura ameaçadora do grupo oposto é também negra, provavelmente um capitão do mato. A segunda figura, ao lado do capitão, é branco e está montado em um cavalo, que parece dar uma leve recuada com a cabeça. Suas vestes nos sugerem tratar-se de um proprietário de escravos. Nesse grupo também há um clérigo paramentado, outro personagem branco, representando o poder e a convivência da Igreja Católica. A ele está acorrentado um personagem negro. A cena nos leva a pensar em uma representação de luta pela liberdade do escravizado que se encontra preso ao clérigo.

Entre os personagens à esquerda, está um bode abatido. Este animal remete à violência do regime escravagista, assim como a luta de resistência. Sidney Amaral explica que essa figura surgiu em sua composição depois de uma performance que presenciou durante sua estada no Senegal, quando um animal foi abatido. Assim, ele escolheu incluir o bode preto representando um bode expiatório,⁸ para quem a violência é convergida. A inclusão desse elemento inspirado na performance observada no Senegal colabora na percepção da sobreposição de diferentes temporalidades e espacialidades na construção da imagem pelo artista.

Este painel é o único onde aparecem partes de uma paisagem, que aos poucos se esmorecem. Na iconografia do Brasil Colonial, como nas pinturas e aquarelas dos artistas viajantes, a paisagem foi um dos principais elementos a suscitar o sentimento de sublime⁹. Não raro, os personagens não brancos, negros e indígenas, eram incluídos formando uma unidade com a paisagem, deixando-a mais pitoresca. Segundo a pesquisadora Heloísa Lima, a presença negra dava-se frequentemente fundida à paisagem:

8. O bode expiatório tornou-se um símbolo da ignorância e do erro. A figura do bode expiatório vem da tradição judaica e fazia parte das cerimônias hebraicas do *Yom Kippur*, descrito no livro do Levítico. Nesse rito, dois bodes eram sacrificados, o segundo bode, o bode expiatório, era o que passava a carregar toda a culpa do povo de Israel e era então solto para vagar até sua morte, levando todos os pecados consigo. O termo Bode expiatório acabou se tornando uma expressão para denotar o indivíduo ou grupo que acaba recebendo toda a culpa por eventos negativos, ainda que sejam inocentes. (GASKELL, 2012, p. 655; BLUM, 2006).

9. Sublime é um conceito estético utilizada principalmente a partir do século XVIII para definir uma categoria diferente do Belo e do Pitoresco. Edmund Burke e Emmanuel Kant foram os principais filósofos a pensarem a categoria transcendental do Sublime. O conceito está presente no pensamento contemporâneo seja através de pensadores como Jean-François Lyotard ou na prática e no discurso das artes visuais contemporâneas como de Isaac Julien.

É fácil identificar uma presença negra quase como paisagem nos cenários brasileiros representados por artistas de diferentes tradições. O sistema escravagista associou a tonalidade escura da pele e fenotípicas correlatas, imbricando ícones entre ser negro e ser escravo. Pois, os habitantes negros nas obras de professores da instituição como Jean Baptiste Debret mostram o interesse evidente pelos idos das primeiras décadas daquele século. Ou, com alunos da instituição, como Cândido Guillobel um artista português, desenhista de tipos populares do Rio de Janeiro, em sua grande maioria dedicados aos ambulantes negros (LIMA, 2008, s/p).

Essa parece ser outra inversão que enfatiza a humanidade dos personagens negros, que na tradição dos argumentos visuais brasileiros esteve mais ligada às noções de natureza, que de civilização, recurso pictórico que contribuía para asselvajar as pessoas de origem africana.

O segundo painel, centralizado, é o de maior proporção. Este, segundo o artista, é “o momento da liberdade”, trata-se do treze de maio. Nessa aquarela há uma grande concentração de personagens e tramas. No centro, um tronco, tradicional instrumento de tortura usado para castigo e humilhação. No tronco, o cativo era amarrado, principalmente pelas mãos e pernas e, então, açoitado.

Em *Incômodo*, o tronco arde em chamas. Em cima do tronco, uma figura feminina negra, com as costas marcadas por açoites, toca um sino. Musa ou metáfora, essa imagem sugere uma alegoria da liberdade, sem barrete frígio ou outros símbolos que unem a alegoria da liberdade à ideia de república. A alegoria da liberdade de Sidney Amaral carrega no corpo as marcas das sevícias do sistema escravocrata¹⁰. As marcas dos castigos físicos é representação matérica do sofrimento e da posse do corpo por outrem¹¹. O corpo negro, outrora portador da maldição de Cam (FLORES; MELO, 2014) é ressignificado como portador da emancipação. Ele é conquistador da liberdade.

Os anúncios de escravos fugitivos eram comuns nos jornais brasileiros. O proprietário descrevia as características físicas dos escravizados com a esperança de encontrá-los. Mas as marcas físicas causadas frequentemente pelos castigos dos senhores muitas vezes pouco ajudavam a diferenciar um fugitivo do outro. Os anúncios de escravizados fugidos nos jornais nos dão pistas de como os castigos físicos eram frequentes no Brasil:

10. Sidney Amaral tem outro trabalho, que remete às escarificações sofridas nas costas. É um estudo em desenho e aquarela intitulado *O sonho do garoto ou O atleta de kichute de 2014* (55 x 75 cm), onde vemos uma figura masculina, um autorretrato do artista. A personagem está sentada em um banco de madeira e está de costas. As escarificações nas costas formam os símbolos das mais conhecidas marcas e empresas da área do esporte. Além de serem fabricantes de artigos esportivos, empresas como Puma, Adidas e Nike são também patrocinadoras de equipes e esportistas. A imagem ancora, assim, o sonho de tantos garotos brasileiros de se tornarem grandes jogadores de futebol, sendo uma das poucas áreas em que é permitida uma carreira de sucesso aos meninos negros, ressignificando mais uma vez as marcas da violência do corpo negro representado nesse trabalho.

11. Outras obras abordam a questão do corpo como depositário da memória do sofrimento físico e da posse do corpo por outrem. Em *Writtenonskin 1*, Berry Bickle, do Zimbábue, usa as costas para marcá-la com listas da época do comércio de escravos, como inventários dos cativos. Em *Memória Black Maria*, 1995, de Eustáquio Neves o corpo enfatiza a resistência e a herança de luta. Nessa fotografia, Neves altera as escarificações pela palavra Zumbi, repetidamente subvertendo o sentido da marca corporal da violência empregada para um símbolo de resistência: o mais famoso líder dos Quilombos dos Palmares. Ambas as imagens fotográficas dialogam com a alegoria de Amaral e remetem às escarificações infringidas ao corpo negro.

Na década de 1870, um em cada doze cativos anunciados carrega, explicitamente, as marcas ou os grilhões da punição: “tem sinal de castigo nas costas e nádegas”; “tem sinais no pescoço [e nos tornozelos] provenientes de ferros”, “está com ferro nos pés e gancho no pescoço”. Há também fugitivos com apenas “sinais nas costas” ou “sinais de queimaduras nas costas”, descrições que podem ser eufemismos para marcas de castigo, a proporção vai para um em cada dez anunciados. Sem dúvida, é uma subestimativa da proporção que realmente apresentava as marcas do cativo. Há vários senhores que, ao reconhecer a presença de cicatrizes ou feridas em seus escravos, tentam distanciar-se do fato, constrangidos: “tem sinais de castigo nas costas conforme já estava quando o anunciante o comprou”, “tem sinais muito frescos de castigo que sofreu em consequência de sentença do Júri”, “tem bastante sinais *antigos* de castigos”. Na verdade, são sinais dos tempos modernos: na década de 1870, não era mais de “bom-tom” anunciar violências “domésticas” para o mundo. Por outro lado, é bem possível que as marcas corriqueiras de castigo fossem tão comuns que não ajudassem muito a distinguir entre fugitivos. “Nenhum [dos três escravos que fugiram] tem sinal de castigo”, diz um senhor, como se a *falta* de marcas corporais permitisse a identificação. Finalmente fica claro que a variedade na descrição dos anunciantes também contribui para subestimar a incidência de castigos. Retirando-se da análise os anúncios mais lacônicos, que registram pouco mais do que os dados pessoais básicos da pessoa, a proporção de fugitivos com sinais explícitos de punições sobe para aproximadamente um em cinco. (SLENES, 1997, p. 277/278).

Ainda no painel central, o artista nos apresenta e homenageia quatro personagens, de diferentes regiões brasileiras, todos negros e reconhecidos por seus percursos singulares na luta pela emancipação dos afro-brasileiros. Da esquerda para a direita, os retratos de Chico da Matilde (Francisco José do Nascimento, 1839 —1914, também conhecido como Dragão do Mar) e José do Patrocínio (José Carlos do Patrocínio, 1853 —1905), Luiz Gama (Luís Gonzaga Pinto da Gama, 1830 – 1882) e do Almirante Negro (João Cândido Felisberto, também conhecido por João Cândido, 1880 — 1969).

Interessante notar que enquanto os quatro primeiros são reconhecidos abolicionistas, o último, João Cândido, não tinha sequer completado os oito anos de idade quando se deu o treze de maio de 1888. João poderia ser um dos meninos que brinca com seus amigos no terceiro painel, o painel que carrega o momento posterior a abolição.

E é sobre uma pós-abolição desoladora que fala o terceiro painel. Nesse momento, em 1910, que o marinheiro João Cândido se tornou conhecido por ser uma das principais lideranças da Revolta da Chibata, na qual os marinheiros rebelaram-se contra a aplicação de castigos físicos. Juntando quatro personagens, não necessariamente contemporâneos, Sidney Amaral acaba por recuperar uma tradição dos painéis histórico-apologéticos do medievo e da primeira modernidade, onde personagens nobres eram misturados a seus antepassados, a figuras bíblicas e/ou míticas, em uma tradição laudatória de retrato e genealogia. Seu formato oval também nos remete aos retratos familiares que em fotografias em preto e branco, ou coloridos à mão, figuravam nos interiores das casas brasileiras. Mas se em alegorias como a gravura *Honra e Glória ao Ministério de 7 de março*¹², víamos além de Pedro II e do Visconde do Rio Branco, os demais políticos de seu gabinete¹³; os homenageados de Sidney Amaral são notórias

12. Litografia de 1871 em homenagem ao ministério que aprovou a Lei do Ventre Livre.

13. Formavam o gabinete: Francisco de Paula de Negreiros Saião Lobato, João Alfredo Corrêa de Oliveira Andrade, Teodoro Machado Freire Pereira da Silva, Manoel Francisco Corrêa, Domingos José Nogueira

lideranças negras.

Na base do tronco do painel central encontra-se o que Sidney Amaral designa como os antepassados. Eles olham para frente, como se estivessem presentes, assistindo ao acontecimento. São figuras que o artista colheu através das fotografias durante sua pesquisa. Vemos músicos tocando atabaques, um minerador com seu instrumento de trabalho, vendedores carregando suas cestas, atividades diversas, com as quais obtinham alguma renda os chamados “negros de ganho”, ou os negros libertos.

Algumas das fotografias utilizadas como fonte eram em formato chamado *carte de visite*. Esses cartões de visitas eram geralmente feitos em estúdios onde os escravos posavam para os fotógrafos. Christiano Jr. produziu fotografias nesse formato e, em 1866, anunciava no *Almanak Laemmert*, “variada coleção de costumes e tipos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa” (Apud MAUAD, 1997, p. 204), e, segundo Mauad,

Produziu uma coleção de *cartes de visite*, em que os escravos apareciam em atividades cotidianas, encenadas no estúdio do fotógrafo; em outras, posavam em trajes bem cuidados, as mulheres com turbantes e os homens de terno, mas todos sempre descalços. A escravidão era delineada, nesse caso, pela estética do exótico. (MAUAD, 1997, p. 204-205).

Há também duas figuras, uma feminina à esquerda e uma masculina do lado direito do tronco, que proclamam a nobreza dessa ancestralidade através do guarda-chuva que a figura masculina carrega em sua mão esquerda. O guarda-chuva que porta insígnias reais devia proteger o rei quando ele deixava sua residência. Isto acontecia em sociedades como a dos herdeiros do Reino de Daomé, atual Benin, lugar com especial relação com o Brasil, pois é o local de origem de muitos africanos trazidos ao país. É também o lugar dos Agudás, comunidades de escravos libertos no Brasil e retornados ao Benim, assim como foram os Amarôs para Togo e Nigéria e os Tobom, para Gana.

Mas esse guarda-chuva não carrega insígnias nem guarda um rei, ou guardaria ele vários reis? Seriam reis os homenageados Chico da Matilde, José do Patrocínio, Luiz Gama e João Cândido? Seria rainha a alegoria que toma o centro da tela para anunciar, com o soar do sino, o treze de maio? Ou o guarda-chuva estaria presente para marcar a nobreza de uma coletividade? Assim como foram os corações que deram afeto, como nos lembra a figura icônica da ama-de-leite Mônica, à esquerda do tronco no painel central. Na imagem original, ela está com o menino Augusto Gomes Leal, que segura seu braço e encosta a cabeça em seu ombro.

Sobre essa fotografia Alencastro afirma,

O mistério dessa foto feita há 130 anos chega até nós. A imagem de uma união paradoxal, mas admitida. Uma união fundada no amor presente e na violência pregressa. Na violência que fendeu a alma da escrava, abrindo o espaço afetivo que está sendo invadido pelo filho de seu senhor. Quase todo o Brasil cabe nessa foto (ALENCASTRO, 1997a, p. 440).

Na leitura de Sandra Koutsoukos,

Jaguaribe e Manuel Antônio Duarte de Azevedo.

Os adornos escolhidos para a foto de Mônica procuravam “distanciá-la” do lugar de simples criada. O luxo com que a ama era mostrada podia expor em público a riqueza da casa a que ela pertencia, assim como a sua posição algo privilegiada perante outros escravos da casa. Porém escondia, muitas vezes, a história triste da separação da ama do seu filho natural. Uma história que não era contada, mas pressuposta. A referência à existência de uma ama leva à ideia da existência de duas crianças: o bebê senhorial, por ela criado, e o bebê negro, fruto de seu ventre, do qual pouco ficamos sabendo. Inocente nesse arranjo, o menino (vestido de homenzinho) recostou a cabeça e as mãozinhas na sua mãe-preta. Ela era coisa sua, por afeto e, mais tarde, talvez continuasse a ser por herança. É possível que houvesse também, por parte da ama, um afeto genuíno pela criança que ela amamentara (KOUTSOUKOS, 2006, p. 124/125).

Esse afeto, exaltado nos textos de Gilberto Freire, e celebrado na ideia da democracia racial, denuncia sobre o abandono dos filhos legítimos das amas-de-leite, revelando o descaso com o futuro dessas crianças. Recorrendo a Barthes (2005), poderíamos afirmar que o *punctum* dessa fotografia é o olhar altivo de Mônica, que revela incomum grandeza e distinção. A forma de seu olhar denuncia a ideia do escravo passivo, sem identidade, sem história, apenas uma propriedade.

Oito figuras criam uma semi-espiral, começando com a figura feminina vestida em branco próxima à Mônica – três delas concentram-se no centro em primeiro plano, seguidas da última figura que dança, uma figura masculina. Essa, por sua vez, é seguida de uma outra personagem, que parece estar realizando uma oferenda próxima à cruz do centro do painel. Algumas figuras portam vestimentas de origem africanas e outras tradicionais da afro-brasilidade, como os colares de contas, que nas religiões de matriz africana são importantes objetos de vinculação entre os fiéis e suas divindades.

Essas personagens foram pensadas primeiramente para serem representadas com os olhos abertos, como aparecem nos estudos do artista. Posteriormente, Sidney Amaral as representou com os olhos fechados para indicar que os festejos pela liberdade impediram que um futuro de desamparo fosse visualizado. Ou ainda, que o sonho pela liberdade continuaria após o treze de maio, pois a condição cativa teve um prolongamento perverso com a marginalização da população afro-brasileira. Essa é uma das críticas mais eloquente e reiterada nessa obra.

Os olhos cerrados enfatizam a ideia de que a abolição não foi uma verdadeira emancipação do povo afro-brasileiro, e que, ao contrário do que se esperava, a situação posterior foi pior do que o previsto. Os olhos fechados em celebração mostram a confiança em um horizonte com expectativas positivas, ou ainda ao delírio público, que tomou conta nas comemorações do treze de maio como relatou Machado de Assis:

Houve sol, e grande sol, n'aquelle domingo de 1888, em que o senado votou a lei, que a regente sancionou, e todos sahimos à rua. Sim, também eu sahi à rua, eu o mais encolhido dos caramujos, tambem eu entrei no prestito, em carruagem aberta, se me fazem favor, hospede de um gordo amigo ausente; todos respiravam felicidade, tudo era delirio. Verdadeiramente, foi o unico dia de delirio publico que me lembra ter visto. (ASSIS, 1893, p.1).

O *delírio*, termo que se refere a convicção em algo enganoso ou irreal, é

representado pelos olhos fechados dos personagens que dançam ensimesmados. É a ideia de que a abolição foi um “sonho”, ainda a ser realizado.

A menina sentada sobre o símbolo da coroa portuguesa derrubada é a representação da filha do artista e remete ao prenúncio da República. Ela coloca seu calçado nos lembrando que o ato de calçar um sapato foi símbolo de pessoas livres. Seu tênis, ou sapato, porta o símbolo *adinkra* *Ako-ben*. Esse conjunto de símbolos chamado *adinkra* faz parte dos saberes desenvolvidos e transmitidos pelos akan, originário do que seria hoje Gana, Costa do Marfim e Togo. Esses símbolos fazem parte de sua cultura material e são vistos principalmente em estampas de tecidos. Cada símbolo transmite uma ideia e pode estar associado a um provérbio específico. No caso, *Ako-ben* é um símbolo ligado à mudança e à luta. Sua forma é de um chifre de guerra (usado para soar uma batalha), aí *War Horn*, significando cautela e vigilância.

Aqui temos podemos sublinhar duas questões. Uma delas é a posição de sujeito racializado e excluído na qual a pessoa negra foi colocada no pós-abolição. O símbolo de cautela e luta, que porta a pequena garota, inspirada na filha do artista, pode nos remeter a preocupação dos pais com a preparação para o enfrentamento do racismo por parte dos filhos. Prepará-los para o racismo, tornando-os vigilantes e introduzindo-os à uma luta que apesar de não desejada, se impõe no cotidiano¹⁴. Outra dimensão da utilização dos símbolos *adinkra* é a de “redescoberta da África”, através da procura por conhecimento e valorização dos elementos culturais de origem africana como uma forma de gerar novas imagens de identificações e de afirmação da negritude.

Já o símbolo português na cruz derrubada foi inspirado em uma cruz vista pelo artista no Senegal, mas lá, ela estava em pé. A cruz marcava a presença de Dinis Dias e Gonçalo de Sintra, na Ilha de Gorée (*l'île de Gorée*). A ilha, classificada como Patrimônio da Humanidade, foi nos séculos XV a XIX, um dos maiores centros de comércio de escravos do continente. Fundada por portugueses, a ilha foi disputada entre europeus. O entreposto foi, ao longo dos séculos, conquistado e administrado por Holandeses, Ingleses e Franceses. Entretanto, na versão do artista, a cruz é tombada e utilizada como mesa, um apoio para que a escrava alfabetizada escrevesse suas denúncias numa carta tal como Esperança Garcia o fizera no século XVIII. O ato de escrever, sob os símbolos do poder Imperial e da Igreja, sugere a aquisição da linguagem e dos códigos dos dominadores, como uma forma de emancipação.

Ainda no painel central vemos a figura de Emanuel Araújo, artista baiano nascido em 1940, um protagonista na luta por valorização da história e da cultura africana e afro-brasileira. Ele foi o responsável pela criação em 2004 do Museu Afro-Brasil, criado, principalmente, a partir da coleção de Araújo, que é também curador e diretor do museu. Emanuel Araújo também foi organizador de uma das obras literárias precursora da historiografia da arte afro-brasileira: “*A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*” (São Paulo: Tenenge, 1988), que ganhou segunda edição revista e ampliada, em 2010.

Dessa forma, Sidney Amaral rende homenagem aos antepassados e àqueles que entende serem precursores, possibilitando sua existência e ofício. Como afirma o curador Claudinei Roberto da Silva, “a obra é de fôlego, uma profissão de fé no porvir

14. Pensemos, por exemplo, na orientação racista da Polícia Militar brasileira, que através do operativo “suspeito de cor padrão” transforma as crianças e adolescentes afrodescendentes em vítimas majoritárias da violência e da letalidade policial.

reverente homenagem àqueles que no passado e no presente pavimentaram o caminho que o torna possível um futuro de justiça e igualdade entre os homens” (SILVA, 2015, p. 23). Sidney Amaral aparece ao lado, porém um pouco recuado, de Araújo. Sobre isso Sidney Amaral afirmou: “eu sempre trabalhei com a ideia do autorretrato, de se conhecer mesmo para poder trabalhar todas essas questões.... tendo meu corpo como objeto de estudo.... questões de amor, afeto e política” (AMARAL, 2015). Dessa forma, ele coloca seu corpo e tudo o que é próximo de sua relação, “criando uma empatia” e trazendo questões existenciais sobre dor e amor.

Aspectos que percorrem e amalgamam as figuras combativas do primeiro painel e as figuras dançando no painel central fazem referência à iconografia da dança e das reuniões festivas no Brasil oitocentistas em registros como os feitos pelos artistas viajantes. Como explica Carneiro e Kossoy (1994), são imagens que poderiam propiciar ao espectador desavisado um cotidiano harmonioso e de maior liberdade de expressão do que realmente o fora. Um exemplo é a perseguição religiosa, que viam às expressões de matriz africana manifestações de paganismo e, nas danças, obscenos movimentos que se prolongaram em perseguição policial ao batuque, à capoeira e aos demais agrupamento de africanos e seus descendentes. Nas palavras dos historiadores Carneiro e Kossoy

A melodia e os gestos livres – como o da “umbigada” – que caracterizavam o *batuque* [...], por exemplo, incomodaram os estrangeiros que, negativamente, registraram suas impressões em função de seus “estridentes” e a dança “obscena”; Freyreiss considerou a música “infernai” e a gritaria “insuportável”, enquanto a dança era “lasciva”; Saint-Hilaire classificou a “dança indecente” e a “música bárbara, monótona e cansativa” (CARNEIRO; KOSSOY, 1994, p. 150).

Apesar da constante repressão a que eram submetidos, o batuque, a capoeira e as diversas expressões das religiosidades de matrizes africanas foram elementos de resistência, onde um conjunto de sentidos e significados foram mantidos a base de muita perseverança. Como lemos em Carneiro e Kossoy,

Ao que parece, o observador estrangeiro não assimilou, nessas manifestações exteriorizadas da cultura negra, a válvula de escape da constante repressão a que estavam submetidos os cativos. Dessa forma o negro recuperou seus cultos, sua maneira de ser e de comportar-se. Reordenou com plasticidade peculiar todo um universo de ritos e valores de origem. Sua vitalidade garantiu a sobrevivência psíquica e a reafirmação de sua identidade africana. Em torno das festas gestava-se um mundo de relações sociais e estratégias de ajustamento ao duro cotidiano, caracterizado pelos trabalhos forçados e, não raro, pelos maus-tratos. (CARNEIRO; KOSSOY, 1994, p. 150).

O terceiro painel é o momento pós-abolição e início da república. Para o artista assim como para a historiografia mais recente, a República nasce de um golpe, e identificamos suas consequências nesse painel que reflete sobre o momento crítico em que os ex-cativos passaram a ser marginalizados, sob outra ótica, uma vez que não tinham lugar na sociedade pós-emancipação. Afinal, se antes o lugar do africano e seu descendente era como escravizado, a base da estrutura da sociedade escravagista, o afro-brasileiro passou a ter lugar indefinido, dado que tão logo desenvolveu-se políticas

de branqueamento como a vinda de trabalhadores europeus.

Muitos setores da elite brasileira esforçaram-se para que não houvesse essa integração, prova disso são as políticas em relação à posse da terra, que progressivamente tornou-a privada e de difícil acesso. O sociólogo Martins (1979) defende que houve uma transição do trabalho escravo pelo trabalho livre, mas não foi um processo rápido e tranquilo. O autor diz que no Brasil, o trabalho quando era escravo tinha as terras livres, situação que se inverteu quando ocorre a emancipação e a terra passa a ser privada,¹⁵ o que dá título a seu livro “O Cativo da terra”. Assim, a história social do trabalho escrita pelo sociólogo mostra como essa matriz em relação à propriedade e ao trabalho regula o Brasil ainda hoje.

Segundo a historiadora Silvia Lara (1998), houve na historiografia social do trabalho o predomínio da “teoria da substituição” que acabou estabelecendo uma oposição entre escravidão e trabalho livre, que afastou o ex-escravizados da história. Entretanto, são diversos os trabalhos que buscam compreender os escravizados e os ex-escravizados como sujeitos históricos protagonistas de negociações e de formulação de diferentes concepções de liberdade na Primeira República brasileira, ambos olhares históricos parecem permear os painéis central e à direita.

No terceiro painel, vemos em primeiro plano uma jovem grávida, uma musa. Ela tem seu olhar baixo e reflexivo. Suas mãos acariciam sua barriga que pronuncia a chegada breve de seu bebê. Ela provavelmente preocupa-se com os dias vindouros. Em seu braço direito, ela carrega um símbolo *adinkra* chamado *Sesa-woruban*, símbolo relacionado ao recomeço, à mudança e ao movimento.

As outras personagens são crianças que brincam, riem e fazem graça. Ao fundo, de costas, está um menino. Ele tem um buquê de camélias na cabeça, flor que no final do século XIX se tornou símbolo do movimento abolicionista brasileiro.¹⁶ Acima de sua cabeça, o Cruzeiro do Sul, a famosa constelação do hemisfério celestial sul, o guia. O cruzeiro, símbolo também presente na bandeira nacional, aqui representa a Nação e a República, esse novo momento que o menino viverá. As figuras nesse painel, principalmente o menino que ruma em direção ao cruzeiro, estão pouco vestidas, o que revela as poucas condições materiais dos personagens. Segundo o artista, “[...] não se deu nenhuma condição para que essas pessoas pudessem existir como pessoas” (AMARAL, 2015).

Acima do primeiro e do terceiro painéis, temos dois retratos em desenho monocromático de personagens negros que são os painéis quarto e quinto. O trabalho foi baseado a partir de fotografias já existentes. O primeiro desenho foi inspirado em uma fotografia do alemão Rodolpho Lindemann, que entre os anos 1890 e 1900, teve estúdio no Largo do Theatro, em Salvador da Bahia (VASCONCELLOS, 2009, p.105). Ou seja, a imagem foi captada pouco depois da abolição. Rodolpho Lindemann identificou a pessoa fotografada como “Ganhador Africano”, e fazia parte de uma série de fotografias de tipos que os vinculava a um ofício e, estas posteriormente reveladas e transformadas

15. O Brasil não tinha uma regulamentação referente a posse de terras, a primeira iniciativa em relação a propriedade privada foi a chamada Lei de Terras, lei nº 601, de 18 de setembro, de 1850, que estabelecia a posse de terra mediante sua compra. Essa lei foi criada exatamente no mesmo ano em promulgou-se a Lei Eusébio de Queirós relativa a proibição do tráfico interatlântico de africanos escravizados.

16. Cf. SILVA, Eduardo. *As camélias do Leblon e a abolição da escravatura: uma investigação de história cultural*. Companhia das Letras: São Paulo, 2003.

em cartão postal usados para enviar “lembranças do Brasil”, inseridos, assim, na “comercialização do exótico e pitoresco”. O outro desenho tem como referência uma fotografia de Augusto Stahl, o *Photographo da Casa Imperial*, feita em 1865, em Pernambuco, pouco antes da abolição. Augusto Stahl é o *mesmo fotógrafo que fez a imagem que é fonte do trabalho Assentamento de Rosana Paulino (2013)*.

Para o artista, os dois personagens relevam algo que desconstrói a ideia de que a abolição significaria a liberdade aos ex-escravos, pois, para ele, o primeiro retrato, fotografado no pós-abolição carrega um olhar mais cativo que o segundo, ainda escravizado, fotografado em 1865. Talvez essa inversão não seja facilmente visível, mas é possível perceber que há uma docilidade maior no olhar do primeiro retratado do que no segundo, que parece portar um olhar contestatório e inquisidor ao fotógrafo.

Há o perigo de substituir um mito por outro, se outrora reproduzia-se a noção que não houve real resistência entre os escravos, pode-se pensar que no pós-abolição não houve luta por cidadania. Antes de assim concluirmos, as figuras contemporâneas de Emanuel Araújo, do próprio artista, e de João Cândido nos avisam que a luta foi permanente.

Incômodo é uma afirmação do protagonismo negro na luta abolicionista e na luta por cidadania, além de uma denúncia das condições pós-abolição. Embora a construção da imagem positiva para ocupar as lacunas dos silenciamentos e as violências dos estereótipos se aproximem da dimensão laudatória, *Incômodo* opõe-se à glorificação fantástica de Pedro Américo.

Imagem II: Libertação do Escravos, Pedro Américo de Figueiredo e Mello, 1889. Óleo sobre tela. 138,5 x 199 cm, Acervo do Palácio dos Bandeirantes, São Paulo.



Fonte: Fonte da imagem disponível em: <<http://virusdaarte.net/pedro-americ-a-libertacao-dos-escravos/>>. Último acesso em 08 set. 2015.

Como vimos, a narrativa pictórica é um aspecto importante na obra de Sidney Amaral. Essa característica fortalece o diálogo com a obra, que é seu contraponto desde o projeto, *Libertação do Escravos* de 1889. A pintura de Pedro Américo apresenta a abolição como uma dádiva dada aos escravos. Segundo Conduru,

Em *Libertação dos escravos*, Pedro Américo compõe uma alegoria pomposa da abolição da escravatura: ocupando o centro inferior do quadro, os negros agradecem submissamente pela conquista da liberdade, processo no qual parecem só ter tido papel passivo. (CONDURU, 2007, p. 52).

É clara a intenção de Sidney Amaral de fazer uma representação em que a população afro-brasileira seja agente ativo. Uma mudança que já vinha ocorrendo na própria historiografia brasileira.¹⁷ Segundo Sidney Amaral, ele não pensa na questão histórica propriamente dita, mas nos elementos de arquivo, memória, esquecimento, representação histórica que perpassam em parte seu trabalho, no caso, principalmente em *Incômodo*.

17. Cf. “Visões da liberdade - Uma história das últimas décadas de escravidão na Corte” de Sidney Chalhoub (São Paulo: Companhia das Letras, 2011, da tese defendida na UNICAMP em 1989).

Imagem III: Sala da exposição *Histórias Mestiças com Libertação do Escravos* de Pedro Américo e *Incômodo* de Sidney Amaral, 2014.



Fonte: Registro Fotográfico de Kleber Amâncio Disponível em: <<https://graunablog.files.wordpress.com/2014/11/justaposic3a7c3a3o.jpg>>. Último acesso em: 08 set. 2015.

O discurso abolicionista foi delineado por meio da representação alegórica talvez por causa de seu caráter didático e eloquente, é o que vemos em obras como *A Primeira Libertação - que representa a Condessa d'Eu entregando aos escravos suas cartas de liberdade, em 29 de julho de 1885*, pintura de Pedro José Pinto Peres (Câmara Municipal do Rio de Janeiro), ou a *Alegoria à Lei do Ventre Livre*, escultura de A. D. Bressae (em gesso policromado, século XIX, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro). Os personagens negros, que eram frequentemente associados à paisagem, amalgamados em uma espécie de fundo, começam aos poucos a ser tema central nos anos que antecedem o treze de maio, como afirma Heloisa Lima,

É nessa década de 1870, que as bandeiras da abolição produzem uma iconografia disseminando a imagem negra com maior veemência. Na trilha oficial, o argumento abolicionista aparece visualmente sob o formato da alegoria. O sentido figurado fornecia o distanciamento necessário para tocar na questão (LIMA, 2008, s /p).

Na *libertação dos escravos* há um conjunto de figuras dispostas numa composição piramidal. As alegorias, que encarnam as virtudes, são todas brancas, isso deve-se a forma como as colônias reproduziam as alegorias, como se apresentavam na Europa, e também porque o branco nos códigos representacionais é entendido como aquele que porta os valores mais elevados. Apenas o demônio caído compartilha a mesma cor negra da família escrava, que agradece a graça da liberdade.

Associação do que viria posteriormente: as teorias racistas e os projetos eugenistas, inspirados pela noção de branqueamento, encarnaram a inferioridade e malevolência no que definiram como raça negra. A construção sócio-histórica da branquitude, como uma posição racial de superioridade, passa por sua representação nas artes plásticas, como a pintura e a escultura, e a forma como ela é valorada nessas narrativas. De todas as formas, a concepção estética e subjetiva da branquitude é, dessa maneira, supervalorizada em relação às identidades não brancas.

Incômodo tem como principal matéria a representação da emancipação da população afro-brasileira nos revelando experiências e expectativas. Segundo Claudinei Silva:

O múltiplo [a obra políptica *Incômodo*] é épico na sua intenção, na sua disposição da narrativa e nas suas dimensões, como também são epopeicas (ou pretendem ser) algumas das obras expostas nesta sala. Quando recorrem e reproduzem imagens do passado escravista adquirem algo de documental mas, se existe uma vocação ou sentido heroico nesse trabalho de Amaral, ele nasce de uma vontade do artista, uma deliberação pessoal. Existe neste trabalho características que o conduzem ao lugar reservado à pintura de caráter histórico em mais de um momento a pintura alude ao passado da própria arte para comentar a condição atual dos afrodescendentes e apontar-lhes um destino de dignidade. A obra pretende-se grande não apenas no avantajado da sua escola, na complexidade da sua composição, mas principalmente na abrangência do arco de história que sua narrativa faz surgir, chamando para si a responsabilidade há muito tempo aceita pelo artista e, neste sentido, adquire o caráter de um manifesto (SILVA, 2015, p. 20).

A lembrança de um evento traumático liga-se ao trabalho de memória e ao trabalho de luto através do “dever de memória”. Esse termo, bastante popularizado hoje na França, começou a ser utilizado no pós-guerra para tratar as memórias ligadas à Shoá e intencionava ser um meio de fazer justiça através das lembranças traumatizantes, de buscar curativos para as “feridas no corpo político” (RICOEUR, 2007, p. 99). Ricoeur volta-se a questão do dever de memória quando fala sobre a memória obrigada, no qual lembra a dificuldade de se “constituir uma memória desses acontecimentos de modo apaziguado” (RICOEUR, 2007, p. 99).

No entanto, o dever de memória constitui “ao mesmo tempo o cúmulo do bom uso e o do abuso no exercício da memória” (RICOEUR, 2007, p. 100), que ele conclui principalmente ao entender que o dever de memória impõe o seguinte imperativo: “dizer ‘você se lembrará’ significa dizer ‘você não se esquecerá’”. Assim, enquanto o dever surge de uma necessidade da sociedade, ele torna-se uma obrigação, uma imposição. Essa é a ambiguidade do dever de memória.

O dever de memória parece permear os esforços contestatórios do “regime racializado de representação” ou de “visualidade racializada”, uma vez que é um meio pelo qual se denuncia a deliberada seleção do que foi guardado e lembrado nas representações oficiais.

Segundo Stuart Hall, a contestação do “regime racializado de representação” ocorre ao menos desde os movimentos abolicionistas. Essas primeiras estratégias não se pautavam pela representação da diferença, mas sim na afirmação e defesa

da humanidade das pessoas negras escravizadas. No entanto, acabavam defendendo outra imagem, dialógica ao estereótipo do bom selvagem, que enfatiza a infantilidade, a simplicidade e a dependência, ou seja, permanecendo no campo representacional que gira em torno da incapacidade intelectual.

Como afirma Hall, “eles [escravizados] eram representados ou como suplicantes por liberdade ou plenos de gratidão por serem libertados e, conseqüentemente, ainda os mostram ajoelhados para seus benfeitores brancos” (HALL, 1997, p. 249). Os escravos libertos de joelhos em agradecimento não foi uma criação de Américo, pois era parte de uma iconografia ligada aos movimentos abolicionistas, como observamos recorrentemente em imagens a eles relacionados.

Um exemplo é o medalhão feito pelo inglês Josiah Wedgwood, em 1787, para a campanha abolicionista britânica. O medalhão apresenta um homem negro escravizado e com as mãos acorrentadas e levantadas em súplicas. Abaixo ainda se lê: *Não sou eu um Homem e um Irmão? Há também uma versão com uma figura feminina, dessa vez acorrentada pelo pescoço e com os escritos: Não sou eu uma Mulher e uma Irmã?.* O emblema parece ter circulado em diversas mídias, como em moedas e na França, em 1788, tornou-se o selo da *Société des Amis des Noirs*, com o título *Ne suis-je pas ton frère?*.

Imagem IV: “Am I Not a Man and a Brother?” (Não sou eu um Homem e um Irmão?), medalhão feito em 1787 por Josiah Wedgwood para a campanha abolicionista britânica.



Fonte: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Abolitionism#/media/File:Official_medallion_of_the_British_Anti-Slavery_Society_\(1795\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Abolitionism#/media/File:Official_medallion_of_the_British_Anti-Slavery_Society_(1795).jpg)> Acesso em: 1 fev. 2016.

Segundo Hall,

As moedas de aniversário cunhadas pelas sociedades anti-escravidão representam essa mudança, embora não sem a marca da ‘diferença’. As pessoas negras ainda são vistas como pueris, simples e dependentes, embora capaz de, e em sua maneira (depois de um aprendizado paternalista) algo mais parecido em igualdade com os brancos (HALL, 1997, p 249)¹⁸.

Outro exemplo, desta vez francês, é a pintura feita entre 1848 e 1849, por François-Auguste Biard, *L’Abolition de l’esclavage dans les colonies françaises en 1848* (260 × 392 cm. Château de Versailles). No quadro, há duas figuras negras ajoelhadas. Uma figura

18. Tradução minha.

feminina posta de joelhos em agradecimento à França, outra agradece emocionada a outras duas mulheres brancas.

Incômodo revela que a persistência de uma única imagem da história colonial brasileira demanda a criação de outras imagens, que a partir do dever de memória deve fazer justiça às histórias de resistência e de protagonismo da população afro-brasileira. Adriana Varejão é uma artista que prioriza em sua poética a história colonial brasileira, procurando interferir nas imagens do passado com informações antes silenciadas. É o que ela faz nos trabalhos *Filho bastardo* e *Filho bastardo II*, para os quais a artista se utiliza de gravuras de Debret para criar, com os personagens do desenhista francês, histórias não contadas e não representadas. Adriana Varejão costuma trabalhar com temas históricos e não raro utiliza como fonte para seus trabalhos imagens criadas pelos viajantes do século XVI, cujos relatos são importantes na formação do “exotismo” nos trópicos, de um novo “outro” do ocidente. (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014).

Como explica Schwarcz e Varejão, o trabalho de Jean-Baptiste Debret buscou criar um Brasil pitoresco, que rumava à civilização, por isso, procurou estabelecer uma representação que mostrasse ordem, seja nas paisagens, nas cenas urbanas e de sociabilidades, ou até mesmo as cenas que revelavam o sistema escravocrata, que tanto lhe chamou atenção. Nas palavras das autoras: “tudo em ordem e em seu lugar: os nobres serão dignos, a realeza elevada por meio das alegorias e paralelos com a antiguidade clássica e os escravos... quase gregos, com seus corpos perfeitos e sempre com músculos à mostra” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 157).¹⁹ Assim, “Debret deu ares gregos e romanos às figuras dos africanos escravizados e conferiu também certa elevação moral às suas cenas” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 160).

Adriana Varejão então selecionou algumas cenas para perturbar-lhes a ordem e lhes dar formas “perversamente invertidas”. Selecionou de *Um jantar brasileiro* (1827) a personagem da mulher negra escravizada, de *Castigo imposto aos negros* (1816-1831) selecionou os ganchos chamados gargalheiras, que eram usados nos pescoços das pessoas escravizadas como instrumento de punição com o objetivo de evitar novas fugas. A artista selecionou também o fidalgo de *Empregado do governo saindo a passeio* (1820-1839) simbolizando o poder masculino e branco. Essa montagem em *Filho bastardo* conta uma história de violência omitida nessas gravuras, que fazem parte do imaginário brasileiro, pois figuram, inclusive, em livros didáticos.

Em *Filho bastardo*, a personagem escravizada de *Um jantar brasileiro* aparece com a gargalheira no pescoço, que sinaliza sua tentativa de fuga sendo abusada por um religioso da Igreja Católica, “já na obra de 1995, *Filho Bastardo II*, agora sem ganchos, a mesma escrava aparece sendo seviciada pelo senhor, o qual, na gravura do artista francês, mal olha para ela, tão entretido que está com seu próprio prato e jantar” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 161). As autoras continuam,

Essa série de Varejão realiza uma espécie de desnudamento da fatura de Debret, ou a possibilidade de interpelarmos o que a gravura não apresenta abertamente; apenas sugere. Tal sentido torna-se ainda mais direto quando observamos novamente a tela *Filho Bastardo II*, de 1995. Nesse caso, o senhor que apenas concentrava-se em sua refeição, passa a transar com a negrinha.

19. “Documentar significava elevar e conferir civilização a essa colônia perdida no Atlântico. Por isso, ele incutiu em suas telas seus próprios valores, assim como introduziu sua visão e interpretação acerca da colônia e do que entendia ser seus bons prognósticos” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 159).

Por outro lado, a cena ocorre na mesma sala de jantar, com a mesa despida dos alimentos, servindo agora para a realização do ato sexual. Lá está um dos bebês comendo, distraído e alheio ao que ocorre logo acima. O próprio Debret repete, em outra cena, os mesmos moleques pelo chão, insistindo no caráter “de estimação” dessas “crias”, aqui escancaradamente animalizados em sua representação. Novamente, teríamos uma outra humanidade (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 165).

Imagem V: Adriana Varejão, Filho bastardo II - cena de interior, 1995
(Óleo sobre madeira, 110 x 140 x 10 cm)



Fonte: <<http://www.adriana varejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-series.>> Último acesso em: 1 jul. 2016.

Difícilmente se mantém o mesmo olhar que se tinha para as gravuras de Debret depois de ver esses dois trabalhos de Varejão. A forma com que ela expõe as violências sexuais e outras sevícias contra os “condenados da terra” implica toda a sociedade – civis, religiosos, nobres da corte e políticos – na violência que presidiu o mundo colonial. Vemos, como Adriana Varejão perturba com *Filho bastardo* e *Filho bastardo II* a tranquilidade pitoresca das representações de Debret, assim como Sidney Amaral perturba com *Incômodo* a sublime imagem da *Libertação de escravos*, de Pedro Américo. Se identidade é, como defende Hall, as variadas formas nas quais fomos posicionados no passado, a desconstrução de estereótipos de um regime de representação racializado passa pelo questionamento de imagens do passado, isso nos ajuda a compreender como tantos artistas vem trabalhando com a história como fonte de pesquisa e dando um uso crítico e político para imagens de arquivos como uma forma de ampliar um horizonte de expectativas.

Referências

ALENCASTRO, Luiz Felipe. Epílogo. In: *História da vida privada no Brasil 2*. Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo, Companhia das Letras, 1997a, p. 439-440.

FACES DA HISTÓRIA, Assis-SP, v.3, nº2, p. 136-156, jul.-dez., 2016.

ALENCASTRO, Luiz Felipe. Vida privada e ordem privada no Império. In: *História da vida privada no Brasil 2*. Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo, Companhia das Letras, 1997b, p. 11-93.

AMARAL, Sidney. *Sobre a trajetória do artista e a obra Incômodo de 2014*. São Paulo, Ateliê do artista, 15 set. 2015. [Entrevista concedida a Francielly Rocha Dossin].

ASSIS, Machado de. A Semana – *Jornal Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de maio de 1893, XIX, n. 133. Hemeroteca digital da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2005, 172 p.

BLUM, Julia. Os dois bodes do Yom Kippur. 13 out. 2016. In: *Blog de Estudos Judaicos: Fórum oficial do Instituto Israelita de Estudos Bíblicos*. Disponível em: <<http://jewishstudies.eteacherbiblical.com/pt-br/os-dois-bodes-do-yom-kippur/>>. Acesso em 22 out. 2016.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

COSTA, Sérgio. *Dois atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FLORES, Maria Bernardete Ramos; MELO, Sabrina Fernandes. A libertação de Cam: discriminar para igualar. Sobre a questão racial brasileira. In: RODRIGUES, C.; LUCA, T.; GUIMARÃES, V. (Org.) *Identidades brasileiras: composições e recomposições*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

GASKELL, G. A. *Dictionary of All Scriptures and Myths: A Classic Reference Guide to the Sacred Language of the Religions of the World*. Eugene: Wipf&Stock, 2012.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed.34, 2001.

HALL, Stuart. The Spectacle of the 'Other'. In: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage/Open University, 1997.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O Olhar Europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1994.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do fotógrafo: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. Tese de doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação de Multimeios. Campinas, SP: Unicamp, 2006

LARA, Silvia Hunold. Escravidão, cidadania e história do trabalho no Brasil. In: *Proj. História. São Paulo (16) fev. 1998. 25-38 pp.*

LIMA, Heloisa Pires. A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880. In: *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_negros.htm>. Último acesso em 07 de jan. 2016.

MARTINS, José de S. *O cativo da terra*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do segundo reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe (Org.). *História da vida privada no Brasil 2*. Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. *Pérola Imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- SILVA, Claudinei Roberto da. In: Sidney. *O Banzo, o Amor e a Cozinha de Casa*. Curadoria Claudinei Roberto da Silva. São Paulo: IPSIS, 2015.
- SIMIONI, A. P. C. *Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan*. In: *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>>. Último acesso em: 15 de jan. 2016.
- SLENES, Robert. Senhores e subalternos no oeste paulista. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe (Org.). *História da vida privada no Brasil 2*. Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- VASCONCELLOS, Christianne Silva. O Uso de Fotografias de Africanos no Estudo Etnográfico de Manuel Querino. *Sankofa*. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, São Paulo: USP, n. 4, dez. 2009.
- WEIBEL, Peter. Globalization and Contemporary Art. In: BELTING, Hans ; BUDDENSIEG, Andrea ; WEIBEL, Peter (Org.). *The Global Contemporary and the rise of new arte world*. Karlsruhe: ZKM, Centre for Art and Media; Cambridge: MIT Press, 2013.