

NECROBRASILIANA

N

E

C

R

Dalton Paula
Rosana Paulino
Gê Viana
Denilson Baniwa
Thiago Martins de Melo
Ana Lira
Sidney Amaral
Zózimo Bulbul
Jaime Lauriano
Rosângela Rennó
Yhuri Cruz
Tiago Sant'Ana

B

R

S

I

I

A

N

A

09.06.2022

curadoria
Moacir dos Anjos

28.08.2022

DEFENDER OS MORTOS, ANIMAR OS VIVOS

MOACIR DOS ANJOS

O Brasil é um país fundado (ou inventado) pela violência colonial. É um país que traz, inscritas na sua origem, marcas da violência extrema – escravização e extermínio – contra os povos originários das terras que, no início do século 16, colonizadores portugueses tomaram como se fossem suas. É um país que exhibe, além disso, marcas da violência igualmente extrema de uma minoria europeia branca contra os cerca de cinco milhões de negros e negras retirados à força de lugares diversos da África e trazidos para serem escravizados no “Mundo Novo” que se formava ali. Violências que, ao longo de vários séculos, reproduzem-se, transmutam-se e querem naturalizar-se, alcançando, como se fosse seu inevitável destino, mesmo os descendentes distantes daqueles que primeiro sofreram as dores da invenção do Brasil. É um país que se institui, portanto, ancorado no racismo, único modo de justificar a destituição de humanidade dos mortos e dos subjugados no processo de construí-lo.¹

Essas violências, atualizadas através do tempo, produziram uma desigual e persistente *distribuição de corpos* nos espaços diversos em que a vida é vivida no Brasil. Produziram diferenças nas possibilidades que corpos diversos vão ter, em suas experiências concretas de trabalho ou de afeto, de viverem com autonomia ou, ao contrário, de serem tutelados por mais alguém; diferenças que foram sempre fortemente ancoradas na origem étnica e na cor da pele de cada habitante do país. Distribuição de corpos assimétrica e excludente que, ao longo do período em que o

Brasil foi colônia, e depois império – entre os séculos 16 e 19 –, foi fixada, como imagem, nas mais diversas situações (religiosas ou profanas, oficiais ou privadas) e nos mais variados suportes, incluindo pintura, desenho, gravura e, finalmente, fotografia.

A despeito de qual tenha sido, em cada caso, a motivação íntima de seus autores ao criá-las, são imagens que, quando consideradas em conjunto, constituem um contundente inventário da ocupação desigual de lugares pelos corpos que então habitavam o país. Imagens produzidas ou concebidas, em sua maior parte, por artistas estrangeiros, trazidos para a terra colonizada pelos donos do poder com o intento oficial de registrar – por razões políticas ou científicas – a natureza e a cultura de um mundo em formação. Um mundo que mantinha traços de algo que existia antes dos colonizadores o invadirem, mas que já incorporava radicais transformações em função da própria presença deles ali. Essas representações da construção social do Brasil, feitas por aqueles chamados, usualmente, de “viajantes”, constituem parte importante do que se convencionou chamar de *brasiliiana* – coleções de informações visuais (por vezes acompanhadas de textos) que tematizam o Brasil e que de alguma maneira refletem sobre sua formação. Entre os mais conhecidos desses viajantes incluem-se Albert Eckhout, Auguste Sthål, Frans Post, Jean-Baptiste Debret, Johan Moritz Rugendas, José Christiano Jr., Nicolas-Antoine Taunay, Theodore de Bry, Thomas Ender e Victor Frond.²



Jean-Baptiste Debret
Un diner brésilien (um jantar Brasileiro), 1827
A Brazilian dinner
Aquarela / Watercolor
Foto / photo Horst Merkel
Acervo /collection da Chácara do Céu - Museu Castro Maya/IBRAM

1 Foucault, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, p. 215; Mbembe, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1, 2018, pp. 29-32.
2 Embora o termo *brasiliiana* também contemple documentos textuais impressos que busquem explicar o Brasil desde o início de sua colonização (livros, panfletos, cartas e outros escritos), aqui são considerados quase somente os registros visuais (mapas, pinturas, aquarelas, desenhos, gravuras, tapeçarias, fotografias). Ademais, apesar de ser possível pensar a *brasiliiana* como um acervo de documentos sob permanente atualização, vai-se aqui ficar restrito ao período compreendido entre os séculos 16 e 19.

Quase sempre, contudo, essas representações falam menos daquilo que é representado (usualmente, paisagens naturais e humanas do mundo do *outro*) e mais sobre o olhar daqueles que as produzem. Ou, ao menos, informam tanto da natureza e dos habitantes do Brasil quanto dos modos de ver e entender dos colonizadores europeus.³ Em parte, tal ambivalência se explica pelo relativamente pouco tempo que os viajantes se dispunham a ficar no país, a despeito da posição de observadores protegidos e privilegiados. Não podendo, nessa condição de habitante provisório, assumir ou propriamente apreender o ponto de vista daqueles que de fato viviam no Brasil, terminavam por expor, em seus trabalhos (de modo menos ou mais consciente), conceitos e convenções de representação do mundo gradualmente criados em outras partes, longe daquelas terras quase desconhecidas. É recorrente, assim, que descrições visuais de espécies vegetais e animais, de tipos humanos e de situações supostamente próprias do Brasil sejam extremamente similares a representações então já conhecidas, feitas em outras regiões menos ou mais distantes. Por tais motivos, singularidades irredutíveis eram, com frequência, traduzidas na forma de convenções assentadas do que seria o outro colonizado e seu mundo.⁴

³ Belluzzo, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999, p. 13.
⁴ Schwarcz, Lília Moritz. "Imagens da escravidão: o outro do outro (séculos 16 ao 19)". Em Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro e André Mesquita (org.), *Histórias Afro-Atlânticas. Vol. 2 Antologia*. São Paulo: Masp, 2018, pp. 524-538.

Em conjunto de desenhos, **Dalton Paula** replica, transformadas, aquarelas feitas por Jean-Baptiste Debret no Rio de Janeiro em torno da década de 1820, nas quais o artista francês descreve trabalhos urbanos exercidos por negros e negras escravizados. São duas as principais mudanças que nelas promove: exclui todos os corpos brancos das aquarelas que toma como modelo e substitui os corpos negros que lá havia por imagens de uma cadeira típica de casas senhoriais da época. Os títulos dos desenhos de Dalton Paula incluem partes dos títulos das aquarelas de Debret a que remetem, embora acrescentando, em seu começo, o infinitivo do verbo *assentar*, como a exprimir, no uso dessa palavra, o que sua operação visual já declara. Associa seus trabalhos, desde logo, a uma denúncia de abusos e a uma demanda por repouso e cuidados. Associa-os, também, à proclamação do direito de as pessoas escravizadas se *assentarem* em suas vidas, deixando de serem usadas como instrumento de realizar extenuantes tarefas para vantagem alheia. Finalmente, tomando-se o verbo *assentar* como aquele que designa o ato de realizar *assentamentos*, é legítimo pensar que esses desenhos querem ser oferecimentos às divindades a que homens e mulheres negros escravizados recorriam para apaziguar suas aflições e para fortalecerem-se na luta por seu livramento. Oferecimentos que transformam imagens de racismo e subordinação em imagens votivas para um futuro no qual exista uma outra distribuição de corpos nos espaços em que se partilha a vida.



A



B



C



D

Dalton Paula
A
Assentar um naturalista e pássaros, 2019
Seating a naturalist and birds
Nanquim e aquarela sobre papel / *Ink and watercolor on paper*
Coleção / *collection* Rothier Faria
B
Assentar senhora indo à missa, 2019
Seating a lady on her way to Mass
Nanquim e aquarela sobre papel / *Ink and watercolor on paper*
Coleção particular / *Private collection*
C
Assentar vendedor de cebola, 2019
Seating an onion seller
Nanquim e aquarela sobre papel / *Ink and watercolor on paper*
Coleção / *collection* Maria Montero
D
Assentar volta à cidade de um proprietário de chácara, 2019
Seating a property owner's return, from country home to the city
Nanquim e aquarela sobre papel / *Ink and watercolor on paper*
Coleção / *collection* Marcelo Tilkian Maia



Rosana Paulino
Musa Paradisiaca, 2018
Paradise Muse

Impressão digital sobre tecido, recorte, tinta e costura
 / Digital printing on fabric, cut outs, ink and sewing
 Coleção particular / Private collection

Mas a ideia de que a brasileira revela mais sobre quem a produz do que sobre aquilo e aqueles que são nela representados se explica, igualmente, pelas limitações intrínsecas a quaisquer tentativas de fixação do real em imagens, assumam elas a forma de pinturas, gravuras, desenhos ou fotografias. Limitações que derivam da impossibilidade de abarcar, a partir de uma posição singular, os múltiplos elementos constitutivos de uma situação de vida complexa, fazendo com que qualquer representação do real seja sempre, e necessariamente, um recorte de um todo inapreensível feito a partir de um ponto de vista que exclui ou combate os demais, ainda que sempre aspirante à universalidade. Desse modo, se por práticas de representação se entende a criação de equivalentes sensíveis (no caso, imagens) de uma determinada situação de vida, essas equivalências não se equiparam jamais com o que se busca representar. Algo sempre nelas falta ou delas escapa. O que faz com que algumas dessas equivalências intrinsecamente falhadas sejam tomadas por fidedignas de um real inalcançável é, tão-somente, o poder de seus criadores imporem, a todos os demais que com eles partilham um certo tempo e lugar de vida, seus recortes seletivos como se fossem comuns e naturais. Recortes que ecoam os interesses e as perspectivas dos corpos que ocupam os lugares de mando na vida social e política.

Em trabalhos da série *Musa Paradisiaca*, **Rosana Paulino** recolhe e incorpora, em painéis de bordas irregulares feitos de pedaços de tecido, imagens de mulheres negras feitas no Brasil por fotógrafos europeus na segunda metade do século 19. Fotografias em grande parte realizadas pelo francês Auguste Stahl por solicitação do naturalista suíço-americano Louis Agassiz, que, em investigações conduzidas no país, propunha-se a comparar as anatomias de corpos brancos e racializados e atestar, por crenças e procedimentos cientificistas à época vigentes, a suposta “superioridade” dos primeiros. Em suas construções, a artista aproxima e ata, através da prática da costura, pedaços de pano com impressões de fotografias vindas desse arquivo e outros mais que estampam imagens de espécies vegetais e de ossos de animais comuns no país. Acentua, por procedimento de aproximação de coisas distintas, a redução dessas mulheres – fotografadas sem anotação de nome, endereço ou ocupação específica – a tipos exemplares de espécimes, como é típico de classificações racistas. Ajunta ainda, a tais conjuntos de impressões costuradas com linha grossa e aparente – sutura de partes soltas que deixa cicatrizes à vista –, outros tecidos que reproduzem imagens de azulejos pintados na tradição decorativa que é própria de Portugal, implicando o país colonizador nesse processo de apagamento de vidas.

Na série *Atualizações traumáticas de Debret*, **Gê Viana** revisita um conjunto de aquarelas criadas pelo artista francês durante sua estada no Brasil e altera os modos como corpos negros são ali figurados, redistribuindo as posições que ocupam em cenas que seriam próprias da vida no Rio de Janeiro em inícios do século 19. Se, em aquarela de Jean-Baptiste Debret, homens e mulheres negros escravizados se colocam de pé junto à mesa em que senhores brancos comem – sempre a postos para servi-los –, Gê Viana refaz a imagem assentando os primeiros nas cadeiras de comer. Em outro trabalho, transforma a cena de açoite público de um homem negro em imagem de celebração religiosa e festiva. Em um terceiro, altera



F



G



Gê Viana
Loja de Ervas, da série Atualizações Traumáticas de Debret, 2020
Herbalists, from the series Traumatic Recastings of Debret
Impressão digital em papel de algodão / Digital printing on cotton paper
Cortesia / Courtesy of Galeria Superfície / Gê Viana

a representação de trabalho forçado que movimenta moenda de cana-de-açúcar em composição que exhibe a produção de enormes cogumelos coloridos. E o que era descrição visual de violência contra trabalhadores escravizados em sapataria se torna, em uma quarta releitura da obra de Debret, cena de loja de ervas em que um grupo de pessoas negras trabalha pacificamente. São atualizações de descrições da violência colonial no Brasil que imaginam o quão diferente poderia ter sido a vida daqueles homens e mulheres negros retratados ali. E o quão diferente, portanto, pode ser a vida de seus descendentes no país de agora. São trabalhos que imaginam, em meio ao sofrimento e à dor, a cura como projeto.

A brasileira – esse grande e heterogêneo arquivo de imagens feito pelos artistas viajantes – pode ser vista, assim, como um arquivo de equivalências sensíveis do Brasil entre os séculos 16 e 19 feitas a partir de uma desigual distribuição, nos espaços físicos e simbólicos do país, dos corpos de colonizadores e colonizados, de corpos brancos e não-brancos, de corpos que mandam e de corpos mandados. Pode ser entendida, portanto, como o resultado de um conjunto de práticas artísticas que contribuem para delimitar aquilo que, no Brasil daquele tempo, possuía visibilidade social e poder explicativo sobre um mundo que então se construía.

A despeito da variedade dos temas que elegem e das maneiras com que os abordam, essas representações do país feitas pelos artistas viajantes possuem características em comum, a principal delas sendo o fato de sugerirem um espaço geográfico e humano hierarquizado em termos sociais e raciais. São imagens que desvelam, com maior ou menor clareza, a gradual formação de um lugar de vida cindido e radicalmente desigual em termos do acesso que corpos brancos e não-brancos possuíam a uma existência autônoma e resguardada. Partição que não se ampara em quaisquer razões naturais e que, ademais, se projeta e se atualiza no tempo por meio de violentos processos materiais e simbólicos entrelaçados, alcançando e marcando também o Brasil atual. Representações que ora promovem a desumanização de seus habitantes nativos – e para isso muito contribuiu a reiterada descrição desses povos como praticantes do canibalismo⁵ –, ora descrevem os africanos e afrodescendentes escravizados como homens e mulheres acomodados a uma posição subordinada e de subjugação ao colonizador, com frequência minimizando não apenas toda violência implicada no sistema escravocrata, mas a continuada resistência que aquela população oferecia a essa desigual distribuição de corpos nos lugares diversos onde a vida então se desenrolava.

⁵ Para uma sucinta análise de representações de práticas de canibalismo em artistas viajantes ao Brasil, ver Belluzzo, Ana Maria de Moraes. *Op. Cit.*, pp. 44-47 e 58-63.



H

Gê Viana
F
Cultivo de cogumelos, da série Atualizações Traumáticas de Debret, 2020
Mushroom farming, from the series Traumatic Recastings of Debret
Impressão digital em papel de algodão / Digital printing on cotton paper
Coleção da artista / Artist's collection
G
Levantamento do mastro. Festa do Divino Espírito Santo, da série Atualizações Traumáticas de Debret, 2020
Mast lifting, Festival of the Divine Holy Spirit, from the series Traumatic Recastings of Debret
Impressão digital em papel de algodão / Digital printing on cotton paper
Cortesia / Courtesy of Galeria Superfície / Gê Viana
H
Sentem para jantar, da série Atualizações Traumáticas de Debret, 2020
Sit down to dinner, from the series Traumatic Recastings of Debret
Impressão digital em papel de algodão / Digital printing on cotton paper
Cortesia / Courtesy of Galeria Superfície / Gê Viana



Denilson Baniwa
Religião é Religar
Pra rimas pobres verbais vingar
Exterminar
Calar
Acabar
Rezar
Pura o tempo passar
Religar
Reescritura sob perspect – ativismo, 2019
Religion is Reconnection
In which poor verbal rhymes hold out
Exterminate
Silence
Finish off
Pray
For time to pass
Reconnect
Rewriting through perspect – activism

Rasura a nanquim de ilustrações do livro “Grandes Expedições à Amazônia Brasileira”.
Ink over illustrations from the book “Grandes Expedições à Amazônia Brasileira” [Great expeditions to the Brazilian Amazon].
Coleção do artista / Artist’s collection

A normalização do olhar europeu sobre as regiões invadidas e coloniza-
das ultrapassa, porém, o próprio período em que foi materializado nes-
sas imagens que constituem a brasileira, informando também a memó-
ria que, séculos depois, comumente se possui daquele período no Brasil.
Memória atualizada por meio da reprodução acrílica daquelas cenas em
livros escolares de história e em produtos culturais diversos, tais como
exposições, filmes, telenovelas, propagandas, selos e cartões postais, além
de serem comumente estampadas em objetos variados de consumo, de
roupas a calendários. Uma memória da qual foram apagadas muitas das
brutalidades coloniais e, de modo ainda mais evidente, silenciada a con-
tinuada oposição a essa condição de abuso físico e mental. Memória que
exclui os símbolos, ideias, imagens, crenças e modos de viver que não
importavam para o projeto de domínio europeu, impondo-se, em seu lu-
gar, aqueles que são de interesse do colonizador. Uma memória seletiva,
portanto, que é igualmente um modo de dominar mesmo após o térmi-
no formal do colonialismo como ordem política. Memória que integra
o que o sociólogo peruano Aníbal Quijano certa vez chamou de “colo-
nialidade cultural”, resultado de um processo em que “a cultura europeia
passou a ser um modelo cultural universal”, informando os modos de
pensar, de agir e de lembrar dos habitantes de colônias e ex-colônias.⁶

É a partir desse quadro amplo que se apresentam, nesta exposição,
trabalhos de artistas contemporâneos brasileiros que, de modo menos
ou mais evidente, tomam imagens da brasileira como objetos de suas
investigações somente para inscrever nelas – ou delas extrair – signi-
ficados que guardam em potência. Para mostrar como elas promovem,
a despeito do que possam aparentar, uma história narrada e imposta
pelos colonizadores europeus, a qual sonega ou ameniza abusos graves
cometidos contra povos indígenas e contra homens e mulheres negros
escravizados no país. São artistas que, a despeito das especificidades de
seus programas criativos, se debruçam criticamente sobre uma memória
visual comum, naturalizada e quase apaziguadora que se tem de um
Brasil distante no tempo. E que, por isso, terminam por *decolonizar* a
brasileira, pondo à vista as relações de poder e de subordinação extrema
que permitiram e orientaram, de modo menos ou mais consciente ou
explícito, a feitura daquelas influentes representações.⁷ Ao confrontar
essas paisagens e cenas a partir de motivações diversas, dão evidências,
además, de como uma violenta e desigual distribuição de corpos insti-
tuída no passado ainda persiste, transmutada, no país.

⁶ Quijano, Aníbal. “Colonialidad y Modernidad/Racionalidad”. Perú Indíg. 13(29):
11-20, 1992, p. 13.

⁷ Adota-se aqui o termo *decolonizar* (e não *descolonizar*) a brasileira por estar-se referin-
do à superação de uma subordinação colonial que transcende, temporal e conceitualmente, a
libertação política de países colonizados (descolonização) – abarcando, inclusive, as persistências
daquela subordinação na memória afetiva dos que foram colonizados. Para uma introdução ao
processo de constituição do pensamento pós-colonial e decolonial na América Latina (bem
como para um mapeamento das principais divergências epistemológicas e políticas que o
atravessam), ver Ballestrin, Luciana. “América Latina e o giro decolonial”. Revista Brasileira de
Ciência Política, n. 11. Brasília, maio-agosto de 2013, pp. 89-117.

Denilson Baniwa tem formulado maneiras diversas de resistir a exclusões seculares
e de afirmar o direito de os povos indígenas viverem *diferente*. Entre elas, há uma
série de intervenções gráficas e discursivas que faz sobre as ilustrações de um livro
chamado *Grandes Expedições à Amazônia Brasileira*, publicação que reúne centenas
de imagens produzidas por artistas que vieram ao país integrando expedições
culturais ou científicas, a partir do século 16. Livro que reúne representações de
tipos humanos, de cenas supostamente vividas e de espécies animais e vegetais
encontradas no Brasil desde o começo de sua colonização até o início do século
passado. As intervenções do artista, feitas com nanquim, são chamadas por ele
de “rasuras”, pois riscam informações ali existentes e acrescentam outras novas,
modificando os significados primeiros daquelas pranchas. Em uma delas, exemplar
de um procedimento movido a “deboche e mágoa”, acrescenta traços e frases
sobre a reprodução de uma pintura que descreve a pregação de um padre de
batina para um grupo de indígenas despidos que se aglomeram em torno dele:
traços que, sobrepostos ao traje do padre, acoplam nele um pênis ereto; e frases,
graficamente associadas às figuras dos indígenas, de rejeição àquela tentativa de
captura de crenças. Intervenções que aproximam pregação religiosa de violação
de corpos; e catequização, de epistemicídio.



I

Denilson Baniwa
I
Com deboche e mágoa
Reescritura sob perspect – ativismo, 2019
With mockery and hurt
Rewriting through perspect – activism
Rasura a nanquim de ilustrações do livro “Grandes Expedições à Amazônia Brasileira”.
India ink over illustrations from the book “Grandes Expedições à Amazônia Brasileira”
[Great expeditions to the Brazilian Amazon].
Coleção do artista / Artist’s collection

A Catequiza o
Reescritura sob perspect – ativismo, 2019
Catechization
Rewriting through perspect – activism
Rasura a nanquim de ilustrações do livro “Grandes Expedições à Amazônia Brasileira”.
India ink over illustrations from the book “Grandes Expedições à Amazônia Brasileira”
[Great expeditions to the Brazilian Amazon].
Coleção do artista / Artist’s collection



J

Tais investigações e confrontos artísticos permitem compreender aquelas imagens como parte, embora subsidiária, da *necropolítica* que – conforme argumenta o filósofo camaronês Achille Mbembe – regulou a colonização de tantos povos a partir do final do século 15, apoiada em mecanismos e tecnologias que submetiam as vidas de grupos populacionais específicos ao poder destruidor da morte. Grupos que, no contexto de processos de exploração colonial, eram invariavelmente aqueles racializados; aqueles com quem os colonizadores europeus brancos estabeleciam “relações de inimizade” e em relação aos quais assumiam o “direito de matar”.⁸ E é por se articularem, em graus variados, a práticas de domínio e de extermínio de populações nelas figuradas (ou delas inexplicavelmente expurgadas) que as imagens feitas pelos artistas viajantes podem ser melhor descritas, em conjunto, pelo termo *necrobrasiliana*.⁹

As operações de revisita crítica à brasileira elaboradas por esses e outros artistas contribuem, ainda, para a criação de uma *representação das sobras* do Brasil. Uma representação que enuncia danos infligidos a parcelas de sua população ao longo da história e que quer tornar parte contada aquilo e aqueles que não são computados nas formas hegemônicas de representar o país; aquilo e aqueles considerados apenas como restos em uma contagem parcial e excludente. Situações e gentes ausentes das imagens que supostamente evocam o passado ou que, quando nelas incluídas, são referidas de modo depreciativo e destituídas de protagonismo. Representação das sobras que reinventa a memória que se tem do Brasil e que entra em disputa, sem fim certo, com as formas dominantes de lembrar e de imaginar o país. Que busca, além de reparar o que passou, sinalizar a invenção de um tempo inclusivo.

8 Mbembe, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1, 2018.
9 O termo *necrobrasiliana* foi originalmente cunhado pelo artista Thiago Martins de Melo para dar título a pintura de sua autoria. Foi também o nome da exposição que reuniu conjunto de trabalhos seus apresentados na Galeria Leme, em São Paulo, em 2019.

Na pintura *Invasão de demônios a Pindorama após Jean de Léry, Joãozinho Trinta, Tuiuti e Mangueira*, **Thiago Martins de Melo** se apropria de imagem gravada no século 16 pelo belga Theodore de Bry a partir de relatos de viagem ao Brasil feitos pelo francês Jean de Léry. Imagem que descreve demônios atormentando homens indígenas e que contribuiu, junto a outras semelhantes, para o processo de desumanização dos povos originários das terras colonizadas pelos europeus. Em ambiente dominado por opressiva cor vermelha, sobrepõe, aos personagens inventados por de Bry no passado, imagens que atualizam as violências que fundaram o Brasil. Inclui, ainda, referências a desfiles de escolas de samba que exibiram, no espaço supostamente destinado à alegria, a temas leves e, com frequência, a relatos higienizados do passado, fatos bárbaros da história do Brasil. Na pintura *A chegada de Ogum e Iansã pós-Eckhout*, por sua vez, Thiago Martins de Melo toma como ponto de partida para seu trabalho o casal de homem e mulher negros pintado em 1641 em duas telas separadas pelo holandês Albert Eckhout. No lugar das figuras esquemáticas originais do díptico de pinturas, nas quais não há



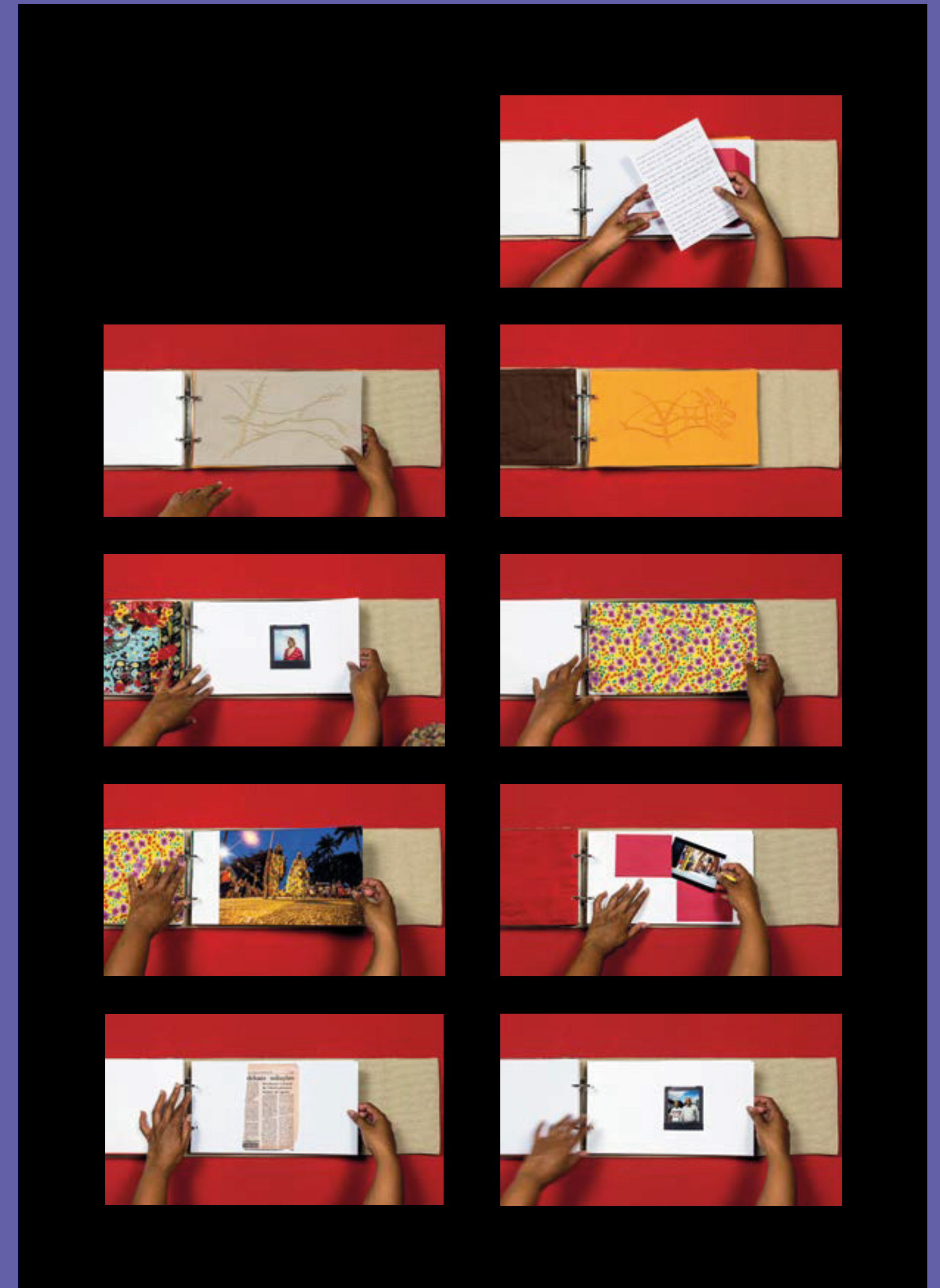
Thiago Martins de Melo
A chegada de Ogum e Iansã pós-Eckhout, 2019
The Arrival of Ogun and Iansã, post-Eckhout
Óleo e tinta spray sobre tela / Oil and spray paint on canvas
Cortesia / Courtesy of Thiago Martins de Melo e Galeria Millan

rastros das violências a que pessoas negras eram permanentemente submetidas no país, Thiago Martins de Melo veste o homem e a mulher com roupas de luta e os arma de fuzil e bazuca, nomeando-os de Ogum e Iansã, orixás guerreiros da Umbanda. Ao lado da mulher negra, vê-se, em substituição à criança originalmente pintada na tela de Albert Eckhout, um pequeno homem branco segurando nas mãos uma foice e um martelo – símbolos históricos do movimento comunista –, sugerindo uma aliança entre aqueles que sofrem violência de raça e aqueles que sofrem violência de classe, não raro confundidas no Brasil.



Ana Lira
Diversas manifestações sensoriais, 2021
Diverse sensory manifestations
 Livro de artista / Book
 Coleção particular / Private collection

Muitas das imagens da *brasíliana* são representações da subordinação forçada de corpos racializados no contexto da colonização europeia na porção de mundo que se tornou Brasil. Outras, ignoram sua presença em espaços de sociabilidade no país. Em um caso e no outro expressam, no campo do sensível, a negação do protagonismo de pessoas indígenas e negras sobre suas vidas. Como se a elas não coubesse a faculdade de enunciar e afirmar desejos e direitos. São cenas que traduzem e que ainda agora reforçam, quando circulam sem amparo crítico algum, a violência colonial que fundou o Brasil. Em *Diversas manifestações sensoriais*, Ana Lira sugere, em fotografias e desenhos articulados no formato de álbum ou livro, a constituição de um território físico e afetivo formado, majoritariamente, por mulheres e homens negros. Pessoas que, entre o final do século 20 e o início do seguinte, imaginaram tecer, em bairro da zona oeste do Recife, um lugar concreto e simbólico para seus corpos que contrariasse a lógica excludente e desumanizante que por séculos rege o país. São fotografias feitas dentro de casas e, também, em praças e ruas; registros de celebrações familiares e de eventos artísticos; de escuta íntima e de movimento coletivo. Alguns poucos documentos escritos indicam ser comunidade que atua política e cultura no processo de constituição de um território que abrigue e celebre a autonomia. São aparições fragmentadas de um futuro imaginado; captura, em imagens da vida comum, de uma contra-brasíliana.



Ana Lira
Diversas manifestações sensoriais, 2021
Diverse sensory manifestations
 Frames do vídeo / Video frames
 Coleção particular / Private collection



Sidney Amaral
Soluções diplomáticas ou a reeducação no Brasil, 2014
 Diplomatic solutions or reeducation in Brazil
 Aquarela sobre papel / Watercolor on paper
 Coleção / collection Flávio e Daniela Bauer

Na aquarela *Soluções diplomáticas ou a reeducação no Brasil*, **Sidney Amaral** retrata a si mesmo em situação de suplício e, simultaneamente, de altivez perante a condição a que está submetido. No meio de uma rua em comunidade pobre, figura-se de pé sobre uma mesa improvisada, tendo suas mãos atadas às costas e uma gargalheira – instrumento de tortura utilizado no período colonial – colocada em seu pescoço. As referências a violências passadas são, contudo, embaralhadas com indícios de violências do Brasil de agora. Espalhados sobre a mesa e acoplados à gargalheira como se dela fossem parte, uma série de microfones sugere a responsabilidade da mídia na contínua reconstrução de representações racistas das pessoas negras no país. Em frente à mesa, além de jornalistas que registram a situação, há personagens que evocam outros poderes, como a igreja, a justiça e a polícia. Todos acompanhando – no papel de testemunhas do que se passa e corresponsáveis por sua ocorrência – o que parece ser alegoria de uma opressão que já dura séculos no Brasil. As centenas de bolas brancas cheias de ar amarradas ao corpo do homem preso sugerem, contudo, que ele está prestes a subir, a morrer, a sumir dali. Não se sabe ao certo se assassinado (possibilidade em que a mesa é também cadafalso) ou como resultado de desesperada resistência a uma dor que não para de sentir (possibilidade em que a mesa se torna altar para uma autoimolação). Situação-limite que não cessa de se repetir no país.



Zózimo Bulbul
Alma do Olho, 1974
 Soul of the Eye
 Frames do filme / Film frames
 Agradecimentos ao acervo do Centro Afrocarioca de Cinema
 / Courtesy of the Centro Afrocarioca de Cinema Collection

O filme *Alma do Olho* é dirigido por **Zózimo Bulbul**, que é também seu único ator. Ao longo de pouco mais de dez minutos, o artista encena, diante da câmera e sobre um fundo inteiramente branco, uma série de situações que sintetizam o lugar destinado a corpos negros em mais de três séculos de colonização europeia no Brasil. Processo que retirou à força homens e mulheres de seus lugares de vida em regiões diversas da África e os transportou para serem escravizados no país. Embora não faça referência direta a cenas da brasileira criadas pelos artistas viajantes, o filme evoca, em sucessão de imagens, a memória de sofrimento de homens e mulheres negros associada àquelas representações. Em episódios sequenciados, Zózimo Bulbul traduz, com contidos recursos cênicos e grande invenção performática, o espanto, o medo, a tristeza, o padecimento e a agonia de pessoas submetidas ao trabalho forçado e à tortura. Mesmo após o fim formal da escravidão – atestam certas cenas – as figurações hegemônicas desses corpos continuam associando-os aos únicos lugares que uma sociedade racista lhes pode reservar: ao exercício de atividades baseadas somente em habilidades físicas ou ao destino de miséria e prisão. Cenas em que homens e mulheres libertos são representados com as mãos ainda atadas às correntes que apresavam seus antepassados escravizados, enfatizando a permanência da violência colonial para além de seu término protocolar. Correntes que são finalmente rompidas pelo protagonista na sequência que encerra o filme, na qual seu corpo gradualmente ocupa todo o espaço capturado pela câmera que o registra, enegrecendo o campo filmado. Do começo ao fim de *Alma do Olho*, escuta-se Kulu Sé Mama, interpretação do saxofonista John Coltrane de música e poema do percussionista Juno Lewis. Sons e palavras que, tal como o filme de Zózimo Bulbul, afirmam o orgulho pela ancestralidade africana e imaginam um futuro comum que esteja à sua altura.

*

A relevância dessas estratégias artísticas para o Brasil contemporâneo pode ser também sustentada a partir daquilo que Walter Benjamin entendia ser a principal atribuição do historiador, estendendo-a aqui para esses criadores. Atribuição que une e enlaça investigação crítica do passado e vontade transformadora no agora. Para o filósofo alemão, “[a]rticular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, tal como ela re-lampeja no momento de um perigo”. Momento de perigo que, no Brasil, nunca passou para os povos indígenas e para os descendentes de negros e negras escravizados, posto que o inimigo de seus antepassados “não tem cessado de vencer”.¹⁰ Mas significa igualmente despertar, em simultâneo, “as centelhas da esperança” contidas naquela lembrança guardada.

Lembrar os mortos do processo de formação do Brasil – aqueles que sofreram as violências de sua criação e que são secularmente esquecidos e silenciados – seria função fundamental do historiador, mas também do artista, parecem argumentar os trabalhos que compõem a necrobrasilia-na. Função que requer tomar de maneira radicalmente crítica a memória comum e assentada sobre o passado do país, informada por imagens e textos que ignoram ou domesticam aquelas brutalidades, além de escamotear ou diminuir as resistências impostas a elas. Uma memória “oficial” que não é natural ou imutável, mas feita de reminiscências que, diante da constante reiteração de abusos contra os “mortos” e contra os que deles descendem, podem ser atacadas e reconstituídas em bases distintas. Memória passível de ser refeita, arrancando “a tradição ao conformismo que quer apoderar-se dela”¹¹ e permitindo que se imagine, para um tempo que ainda vem, uma outra distribuição de corpos no Brasil.

10 Benjamin, Walter. “Sobre o conceito da história”. Em *Walter Benjamin. Obras escolhidas. Volume I*. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 243-244.
11 Benjamin, Walter. *Op. Cit.*, p. 244.



K

Jaime Lauriano
K
Invasão, 2017
Invasion
Lápis dermatografico sobre algodão vermelho /
Dermatographic pencil on red cotton
Acervo / collection Pinacoteca do Estado de
São Paulo
Foto / photo Filipe Berndt
L
Trabalho, 2017
Labour
Objetos que retratam a naturalização da escravidão
no Brasil (calendários, camisetas, cartões postais,
cédulas de dinheiro, cestos de lixo, escultura,
porcelana, tapeçarias e quebra-cabeça); gravação a
laser da lista de profissões com maior incidência de
pessoas negras no Brasil; depoimentos que relatam
o racismo estrutural no Brasil.
*Objects that portray the naturalization of slavery
in Brazil (calendars, T-shirts, postcards, banknotes,
wastebaskets, sculpture, porcelain, tapestries, and
puzzles); laser engraving of the list of occupations with
the highest concentration of Black people in Brazil;
testimonies of structural racism in Brazil.*
Cortesia / Courtesy of Galeria Leme

A representação de embates pela posse de territórios na obra de **Jaime Lauriano** reforça a articulação entre a violência dessas disputas no período colonial e a violência com que, no Brasil contemporâneo, são rechaçadas quaisquer tentativas de repactuar o direito à moradia e ao solo produtivo em estrutura fundiária estabelecida mediante coação e saque. Em *Ocupação*, palavras e imagens desenhadas sobre mapa antigo do país reproduzido em tecido vermelho articulam, em ricochete simbólico, processos e marcos que acentuam e preservam essa partição desigual de espaços para morar e produzir. Em *Trabalho*, Jaime Lauriano monta um painel com reproduções de pinturas, desenhos e gravuras que, concebidas por artistas como Jean-Baptiste Debret e Johan Moritz Rugendas, retratam aspectos variados



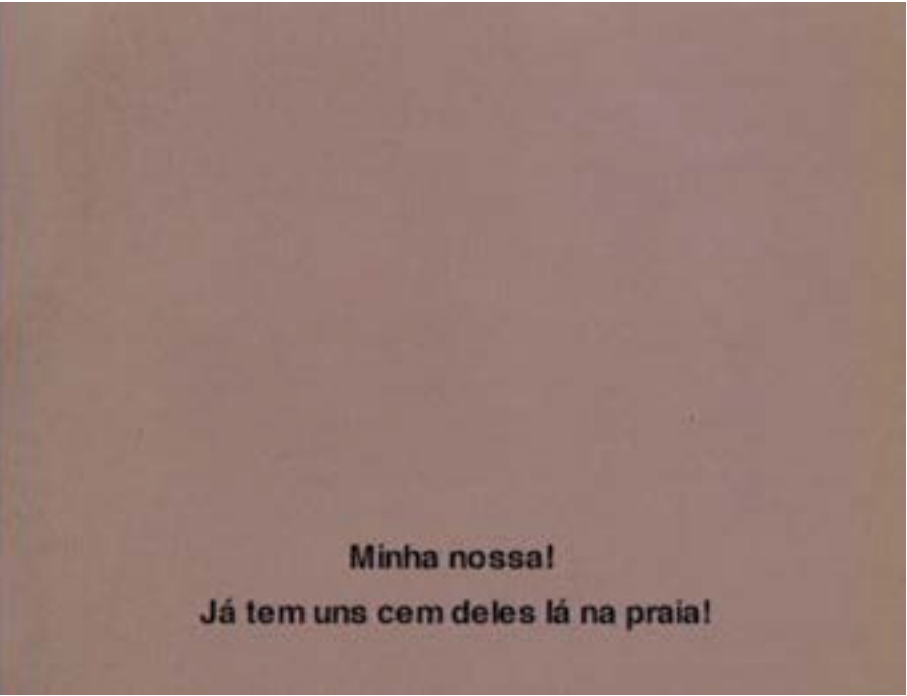
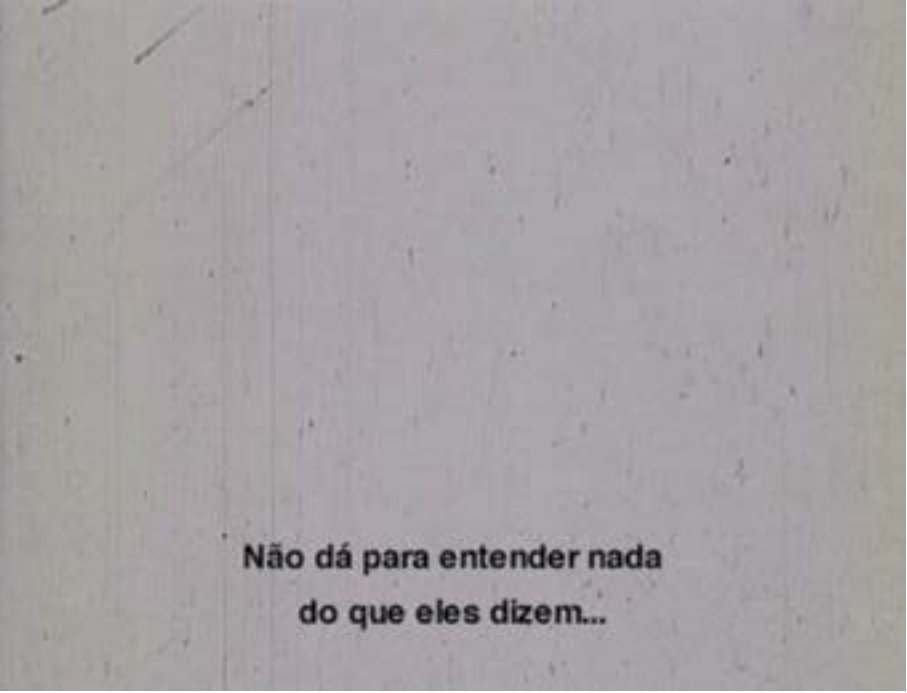
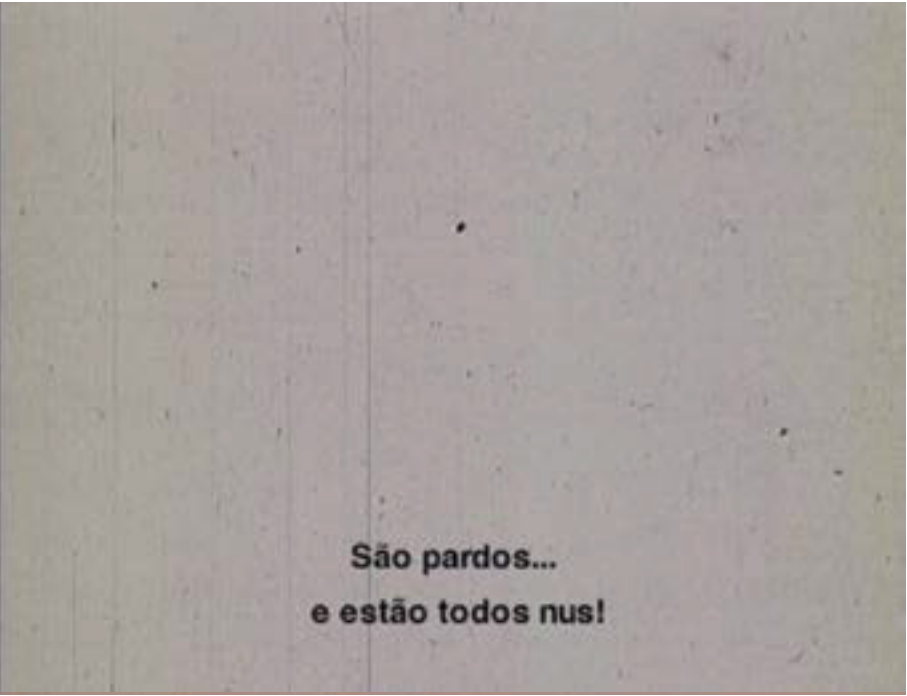
L

da vida no Brasil nas primeiras décadas do século 19. Nelas, vê-se o quão distintos eram os lugares hierárquicos que corpos brancos, negros e mestiços ocupavam na estrutura social do país àquela época. São imagens que o artista encontrou reproduzidas em tapeçarias, calendários, cédulas de dinheiro, cartões-postais, camisetas, quebra-cabeças, porcelanas e até mesmo em um cesto de lixo – todas descrevendo cenas de trabalho escravo. Em meio a esse perturbador conjunto de representações, o artista insere pequenos cartazes com trechos de depoimentos de pessoas negras que foram, em situações diversas, confundidas com serviços de lugares que frequentavam como clientes. Em mais placas, enumera algumas das profissões desempenhadas, majoritariamente, por pessoas negras no Brasil – usualmente associadas a baixos salários e pouco prestígio social –, atestando a continuidade e transformação do racismo aberto que embasou a escravidão nas formas mais difusas, porém igualmente danosas e abusivas, do racismo estrutural que permeia as formas de sociabilidade no Brasil contemporâneo.

Para esses artistas, as imagens feitas pelos viajantes em tempos da colônia e do império no Brasil não podem, portanto, ser tomadas como testemunhos supostamente neutros de um processo de contato e contágio entre formas distintas de vida. Devem, ao contrário, ser assumidas como registros indiciais da violência absoluta que colonizadores europeus (e seus associados e continuadores locais) perpetraram contra povos indígenas e a população negra escravizada. Em termos benjaminianos, esses artistas exibem ou evocam, em seus trabalhos, aquilo que a brasileira de fato é: conjunto de documentos da *cultura* e, de modo simultâneo e inseparável, da *barbárie* inaugurada com o empreendimento colonial, a qual, transformada, ainda perdura. Escrever a história no “sentido contrário” ou “a contrapelo”, como demandava o filósofo alemão,¹² se traduz, no presente contexto, na decolonização da brasileira feita por esses criadores; no despegar-se de interpretações dessas imagens que não acolham a gravidade extrema de tudo a que elas se referem.¹³ É tarefa que requer considerar a brasileira de novo, mas a partir do ponto de vista daqueles que aparecem nela como os vencidos, desafiando sua inscrição abrandada no cânone da história da arte. Tarefa que demanda expor os modos como essas cenas traem, para além do que seus criadores eventualmente desejaram mostrar, o cancelamento de possibilidades de vida antes disponíveis aos derrotados e as consequências duradouras dessa supressão violenta imposta pelos vencedores, pois “os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes”¹⁴.

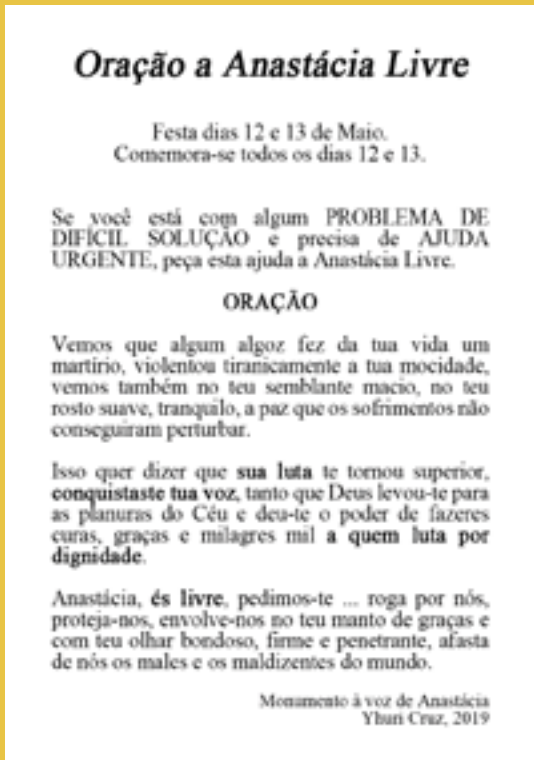
12 Benjamin, Walter. *Op. Cit.*, p. 245.
13 Como exemplo da necessidade de “escovar a história a contrapelo”, Michael Löwy reflete sobre as comemorações oficiais pelo V Centenário da Descoberta das Américas (1492-1992), realizadas em vários países da América Latina e quase sempre apegadas aos “vencedores do Século XVI”. Escrever a história no “sentido contrário”, nesse contexto, seria “recusar qual-quer ‘identificação efetiva’ com os heróis oficiais do V centenário, os colonizadores ibéricos, os poderosos europeus que levaram a religião, a cultura e a civilização para os índios ‘selvagens’”. Isso significa considerar cada monumento da cultural colonial – as catedrais do México ou de Lima, o palácio de Cortez em Curenavaca – como também um produto da guerra, da exterminação, de uma opressão impiedosa”. Löwy, Michael. *Walter Benjamin. Aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 80.
14 Benjamin, Walter. *Op. Cit.*, p. 244.

No vídeo *Vera Cruz*, **Rosângela Rennó** cria registro ficcional baseado no relato escrito de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal sobre a chegada à terra que viria a ser chamada Brasil e de seu encontro com os habitantes nativos do lugar. No trabalho, quase nada é dado a *ver*, exceto a imagem em movimento de um suposto e antigo filme riscado, manchado por fungos e em processo de decomposição avançado. Sons, apenas os do vento e do mar. Mas se de todos são subtraídas a imagem e a voz, dos portugueses é transcrita ao menos, como legendas escritas, a sua fala. Não a fala indistinta, mas aquela dita por personagens que exercem funções específicas no agrupamento do qual tomam parte (o capitão, o padre, o soldado, o escrivão). Por meio desse artifício, a esses é dado o poder não só de descrever o encontro com o *outro*, mas também o de definir quem lhes é estranho (os indígenas) de forma indiferenciada. Se os textos lidos nas legendas permitem ao observador imaginar cenas que lhes façam correspondência – dessa maneira resgatando, em alguma medida, as imagens que o vídeo sonega –, também as contaminam de uma visão de mundo que enxerga o diferente como mero desvio de uma presumida normalidade. Valendo-se de pouco mais do que o uso da palavra impressa, *Vera Cruz* demonstra como também o filme – mesmo, e talvez sobretudo, o filme documental, histórico, *fotográfico* – pode ser instrumento de afirmação de hierarquias e de anulação, portanto, do direito supostamente equânime de narrar a vida de perspectivas diversas. Reforça a ideia de que o texto pode ser, assim como a imagem criada de alguém ou de algo, instrumento de amnésia social.



Rosângela Rennó
Vera Cruz, 2000
Frames do vídeo / *Video frames*
Coleção / *collection* Fundação Joaquim Nabuco

No *Monumento à voz de Anastácia*, **Yhuri Cruz** faz reparação simbólica à escrava Anastácia, cuja história de sofrimento é lembrada, em diversos lugares onde pessoas negras foram escravizadas, como exemplar de dores causadas a muitos pela empresa colonial. Anastácia é usualmente retratada usando uma espécie de máscara de metal – peça que adentra sua boca e é fixada por detrás de sua cabeça com cordas. Instrumento de tortura utilizado por senhores brancos com o objetivo declarado de evitar que pessoas negras escravizadas comessem parte do alimento que produziam com seu esforço. Mas que também quer silenciar a voz dos subjugados e impor o terror como modo de controlar seus corpos. Em seu trabalho, Yhuri Cruz interfere na imagem que mais comumente representa a escrava Anastácia: retira-lhe a máscara de metal e devolve-lhe, portanto, o direito de exibir o rosto e a faculdade da fala. Imagem nova que é reproduzida emoldurada e, também, na forma de ‘santinho’ que traz no verso uma Oração a Anastácia Livre. Na prece, para ser feita por aqueles que buscam superar sofrimentos e ter existências dignas, Anastácia é evocada como mulher liberta dos martírios que lhe foram impostos e que agora protege e inspira quem pena com a atualização contemporânea da violência colonial. A palavra voz impressa em letras grandes sobre a parede reforça a recusa de seus descendentes a se deixarem silenciar novamente.



Yhuri Cruz
Monumento à voz de Anastácia, 2019
Monument to Anastácia's Voice
Afresco-monumento à voz e distribuição de santinhos de Anastácia Livre / *Fresco- tribute to voice and printed santinhos (boly cards) of a Free Anastácia*
Coleção do artista / *Artist's collection*



Tal projeto vai além, todavia, da constatação de danos materiais e psíquicos impostos a tantos por tempo tão longo, afirmando também a incontornável responsabilidade de retomar e refazer, em outros termos, aquelas possibilidades negadas pelo que se entende por “progresso”. Ao assumirem, para si, o papel que Walter Benjamim atribuía ao historiador, esses artistas não se propõem, portanto, a meramente descrever o passado tal como ele teria supostamente ocorrido, prestando-se, sobretudo, a “fazer emergir as esperanças não realizadas desse passado, [a] inscrever em nosso presente seu apelo por um futuro diferente”.¹⁵ Apelo pela realização daquilo “que podia ter sido e que não foi”, como uma vez sintetizou, em outro contexto, o poeta Manuel Bandeira.¹⁶

São artistas que exploram, tal como o faz a historiadora Saidiya Hartman em seus estudos sobre a escravidão, “as capacidades do subjuntivo (um modo gramatical que expressa dúvidas, desejos e possibilidades)”.¹⁷ Exploração que requer, no contexto aqui descrito, uma leitura crítica do arquivo da brasileira, condição primeira para imaginar o que poderia ter acontecido de diferente na vida de pessoas subordinadas e escravizadas durante três séculos no Brasil. Para imaginar, articulando de modo novo acontecimentos e gentes, o que poderia ter sido feito para que aquelas pessoas não houvessem sofrido o tanto que sofreram. E o que pode e deve ser feito agora para que o sofrimento não seja ainda o que marca a vida dos que vieram depois. Artistas que reescrevem a história para “iluminar a intimidade” da experiência dos que vivem com “as vidas dos mortos”; que permitem que seu presente seja “interrompido por esse passado”¹⁸ para que seja possível conceber, desde o campo do sensível, um tempo outro, que diverge radicalmente da memória da dor inscrita naquelas imagens.

¹⁵ Gagbebin, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os casos da história*. São Paulo: n-1, 2018, p. 67.
¹⁶ Bandeira, Manuel. “Pneumotórax”. Em Manuel Bandeira. *Libertinagem*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1930.
¹⁷ Hartman, Saidiya. “Vênus em dois atos”. Em Clara Barzaghi, Stella Z. Paterniani e André Arias (orgs.). *Pensamento negro radical: antologia de ensaios*. São Paulo: n-1, 2021, p. 121.
¹⁸ Saidiya, Hartman. *Op. cit.*, p. 110.



Tiago Sant'Ana
Refino #5 (pés), 2018
Refining #5 (feet)
Fotografias (pigmento mineral sobre papel de algodão) /
Photographs (mineral pigment on cotton paper)
Coleção / collection Tiago Sant'Ana

Em trabalhos diversos de sua trajetória, **Tiago Sant'Anna** usa o açúcar como matéria construtiva ou como lastro simbólico a partir do qual inventa imagens, formas e gestos. Centralidade justificada pelo fato de o cultivo da cana e a produção do açúcar terem sido o esteio concreto para o estabelecimento da empresa colonial no Brasil, ainda em meados do século 16. Atividades que assumiram papel central na formação econômica do país e moldaram, desde então, as relações sociais e formas culturais nele dominantes. No conjunto de fotografias intitulado *Refino #5 (pés)*, é possível ver, cercados por uma superfície branca e espessa feita de açúcar, pés de homens e mulheres negros em movimento. Pés descalços que pisam o chão empoeirado da rua ou uma esteira de juta no interior de aposento qualquer. As imagens parcialmente veladas pela matéria branca são reproduções de aquarelas feitas por Jean-Baptiste Debret – descrições sintéticas da assimétrica distribuição de corpos brancos e negros no país em inícios do século 19, em que aos últimos cabia o trabalho forçado e a dor da sujeição em esferas várias da vida. O destaque dado aos pés negros descalços em imagens quase totalmente submersas em açúcar evoca o fato de que não era permitido, a homens e mulheres escravizados, o uso de sapatos para proteção dos pés. Ausência de calçados como índice da violência sobre corpos negros que funda o Brasil e faz o país ser o que é.



É impossível saber, todavia, quão bem-sucedidas podem vir a ser essas estratégias de defender os mortos e animar os vivos. Não existem, afinal, quaisquer garantias de que aquilo que a arte oferece seja subjetivado politicamente e influencie, de algum modo relevante, os movimentos de uma comunidade em um indeterminado futuro. São, em todo caso, gestos e narrativas que, em um momento de tão intensas disputas simbólicas como têm sido as primeiras décadas do século 21, se somam a outros movimentos e construções em uma rede de resistências para lembrar, a qualquer um, as maneiras como aquelas violências passadas estão articuladas com violências presentes e nestas se transmutam. Para lembrar que existe uma violência colonial contemporânea, a qual deve ser confrontada sem subterfúgios por quem a ela se opõe, valendo-se, para isso, dos instrumentos que cada um dispõe para fazer uso.

VER COM OS OLHOS LIVRES OU A ARTE DA POLÍTICA DA ARTE

MARIO HELIO
GOMES DE LIMA

É conhecida o suficiente para não exigir um comentário mais extenso a crítica de Bourdieu à analogia sugerida por Schücking entre o campo político e o campo intelectual. A simplificação anotada pelo sociólogo para exemplificar sua discordância está bem explicitada na frase do seu colega intelectual: “como a política, a vida da arte consiste em uma luta por ganhar adesões”.

Moacir dos Anjos, curador da exposição *Necrobrasília*, não cai na armadilha de uma simplificação referida. Há vários anos ele vem desenvolvendo na Fundação Joaquim Nabuco um projeto de que esta exposição é um dos exemplos mais provocativos. Ao chamá-lo de *Política da arte* tanto enfatiza uma coisa como a outra, e promove mais do que uma fricção, uma imbricação que pode ser resumida na compreensão de que no próprio título está explicitada a intenção crítica.

Aquilo que Norbert Elias colocou como pares antitéticos – *compromisso e distanciamento* – é indiretamente invocado por cada objeto exposto e cada olhar que observa. Ao acentuar-se a consciência exigente e autoexigida – do artista, do público, do curador – alguém pode concluir, com razão, que mesmo os poetas que fingem muito não podem invocar a neutralidade nessa releitura de uma coleção clássica, canônica – a *Brasília* – e tudo o que a envolveu e ainda a cerca, sobretudo a mentalidade e a prática políticas.

Vale a pena lembrar que Edward Said pôs em questão outro par costumeiramente colocado em planos opostos: *conhecimento puro e conhecimento político*. Ele escreveu: “É muito fácil sustentar que os conhecimentos sobre Shakespeare ou Wordsworth não têm interesse político, enquanto os conhecimentos sobre a China ou a URSS contemporâneas, sim”.

Quem leu o seu *Orientalismo* e outros trabalhos em torno desses temas espinhosos sabe que o autor palestino não ficou na superfície. Nem pretende ficar na superfície uma exposição que ao invés de trazer respostas a questões em forma de peças, faz de cada assunto e de cada obra de arte e antiarte um veículo ativo de pensar/perguntar/interagir/criticar.

Melhor terá ingressado na *Necrobrasília* quem vier disposto a “ver com os olhos livres”, da velha e ainda atual proposição de Oswald de Andrade. Apostando na leitura crítica da realidade e na realidade da leitura crítica possível como campo de liberdade, a Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte da Fundação Joaquim Nabuco realiza esta exposição. Já é o segundo fruto da parceria com o Museu Paranaense; e o primeiro a efetivar-se de um acordo de cooperação cultural, técnica e científica que promete novos rebentos neste ano centenário do modernismo de 1922 e bicentenário da Independência do Brasil de 1822.

Mario Helio Gomes de Lima é diretor da Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte da Fundação Joaquim Nabuco (Ministério da Educação).

DEFENDING THE DEAD, ROUSING THE LIVING

MOACIR DOS ANJOS

Brazil is a country that was founded on (or invented through) colonial violence. The marks of extreme violence are inscribed in its origins – the enslavement and extermination of the first peoples of the lands that, in the early 16th century, were taken by Portuguese colonizers as if they were their own. It is also a country that exhibits the marks of the equally extreme violence of a white European minority against the close to five million Black women and men who were forcefully removed from different parts of Africa and brought, for enslavement, to the “New World” that was there taking shape. Violences that, over the course of several centuries, reproduce, transmute, and seek naturalization, reaching – as if an inevitable destiny – the distant descendants of those who were the first to suffer the tribulations of the invention of Brazil. Hence, it is a country that is instituted and anchored in racism, the only way to justify the denial of the humanity of those who were killed or subjugated in the process. ¹

These violences, persistently recast, produced an unequal and persistent *distribution of bodies* throughout the many spaces in which life is lived in Brazil. They produced differences in the possibilities that different bodies had, and have, in their concrete experiences of work or affection, of living autonomously or on the contrary, falling under the tutelage of others; differences that were always heavily anchored in the ethnic origin and skin color of each inhabitant of the country. Asymmetrical and discriminating distribution of bodies that, throughout the period when Brazil was a colony, and then an empire – between the 16th and 19th centuries –, was fixed, as images, in the most diverse situations (religious or profane, official or private) and in the most varied mediums, including painting, drawing, engraving and, finally, photography.

Regardless of what was, in each case, the intimate motivation of the authors who created these images, when considered together they become a striking inventory of the unequal occupation of places by the bodies that then inhabited the country. Images produced or conceived, for the most part, by foreign artists, brought to the colonized lands by those in power with the official intention of recording – for political or scientific reasons – the nature and culture of a world in formation. A world that preserved traces of what existed there before it was invaded by the colonizers, although already incorporating the radical transformations provoked by their very presence. These representations of the social construction of Brazil, made by those usually called “travelers”, constitute an important part of what is conventionally called *Brasília* – collections of visual information (sometimes accompanied by texts) that thematize Brazil and that, in turn, deflect its formation. Among the best known of these traveling artists are Albert Eckout, Auguste Sthal, Frans Post, Jean-Baptiste Debret, Johan Moritz Rugendas, José Christiano Jr., Nicolas-Antoine Taunay, Theodore de Bry, Thomas Ender and Victor Frond. ²

Nonetheless, these representations most often speak less of what is represented (usually, the natural and human landscapes of the world of the *other*) and more about the gaze of those who make them. Or, at least, they provide information on both the nature and inhabitants of Brazil as on the European colonizers' ways of seeing and thinking.³ In part, this ambivalence can be explained by the relatively little time that the travelers were willing to stay in the country, despite the fact that they were protected and privileged observers. Unable, as temporary inhabitants, to take on or even apprehend the point of view of those who actually lived in Brazil, they ended up revealing, in their works (more or less consciously), concepts and conventions of representation of the world that were being gradually created elsewhere, far from these still largely unknown lands. There is recurrent visual description of plant and animal species, of human types and of situations supposedly typical of Brazil yet rendered extremely similar to representations that were already known, made in other more or less or distant regions. Thus, irreducible singularities were often translated into established conventions of what the colonized other and their world was presumed to be like.⁴

Yet the idea that *Brasília* reveals more about those who produce it than about that and those represented in it is also explained by the intrinsic limitation of every and any attempt to fix the real in images, whether this takes the form of paintings, engravings, drawings or photographs. Limitations that derive from the impossibility of encompassing, from a single position, the multiple constitutive elements of complex life situations, making any representation of the real always, and necessarily, just one piece of an inapprehensible whole fashioned from a point of view that excludes or struggles with others, although always aspiring to universality. Thus, although practices of representation are understood to mean the creation of sensorial equivalents (in this case, images) of a given life situation, these equivalences can never be equated with that which they aspire to represent. Something is always missing or escapes them. What makes some of these intrinsically flawed equivalences to be taken as trustworthy images of an unattainable real is no more than their creators' power to impose their own take on all others who live in a shared time or place, as if they were communal and natural. A take that resonates with the interests and perspectives of the bodies that occupy the positions of command in social and political life.

Brasília – this large and heterogeneous archive of images made by traveling artists – can thus be seen as an archive of sensorial equivalences of Brazil between the 16th and 19th centuries, made from the unequal distribution, in the physical and symbolic spaces of the country, of the bodies of colonizers and colonized, of white and non-white bodies, of bodies that command and bodies that are commanded. It can be understood, therefore, as the outcome of a set of artistic practices that contribute to delimiting what, in the Brazil of that time, had social visibility and explanatory power within a world that was then being built.

Despite the variety of themes that have been chosen and the diverse approaches they embody, the representations of Brazil made by traveling artists have common characteristics. The main one is that they suggest a geographical and human space that is hierarchical in social and racial terms. These are images that reveal, with greater or lesser clarity, the gradual formation of a split and radically unequal place of life, in terms of the access that white and non-white bodies had to an autonomous and protected existence. A partition that is not supported by any natural reasons and that, moreover, is projected and recast over time through violent intertwined material and symbolic processes, reaching and marking today's current Brazil as well. Representations that sometimes promote the dehumanization of their native inhabitants –the repeated description of indigenous peoples as practitioners of cannibalism ⁵ greatly contributed to this –, and other times describe enslaved Africans and Afro-descendants as men and women accommodated to a subordinate position, to subjugation to the colonizer. They often minimized not only all the violence of the slave system, but the continued resistance that that population offered to this unequal distribution of bodies between the diverse spaces where life unfolded at that time.

Nonetheless, the normalization of the European gaze over the regions that were invaded and colonized goes beyond the period in which the images that constitute the *Brasília* took shape. It also informs the memory that, centuries later, molds the way that period of Brazilian history is remembered. Memory that is contemporized through the acritical reproduction of those images in school history texts and spread over a wide range of cultural products, such as exhibits, films, telenovelas, advertising, stamps and post cards, and well as commonly printed on consumer objects, clothing and calendars. Memory from which many colonial brutalities, and - even more evidently - the continued opposition to such practices of physical and mental abuse have been erased. Memory that excludes the symbols, ideas, images, beliefs and ways of life that are unimportant to the project of European dominion, imposing instead those that are of interest to the colonizer. Hence, selective memory that is also a way to extend dominion beyond the formal termination of colonialism as a political order. Memory that is a part of what Peruvian sociologist Aníbal Quijano once called “cultural coloniality”: the result of a process in which “European culture becomes a universal cultural model”, informing the ways the inhabitants of colonies and former colonies think, act and remember. ⁶

It is from this wide framework that we present, in this exhibit, the work of contemporary Brazilian artists who, in more or less evident ways, take *Brasília* images as objects of research only to inscribe within them – or extract from them – meanings that lie there in waiting. In order to show how they promote – despite appearances – a history narrated and imposed by European colonizers, one which evades or softens the serious abuses committed against Indigenous peoples and against the Black men and women who were enslaved in the country. They are artists who, despite the specificities of their creative programs, critically focus on a common, naturalized and

almost pacifying visual memory that is held of a Brazil that lies in a distant time. Thus, their gaze comes to *decolonize* *Brasília*, exposing the power relations and extreme subordination that - in a more or less conscious or explicit way - allowed and guided the making of such influential representations.⁷ Driven by different motivations, this group of artists confronts these landscapes and scenes so as to provide evidence of how a violent and unequal distribution of bodies instituted in the past persists, in transmuted form, in today's Brazil.

Such investigations and artistic confrontations allow us to understand these images as part, albeit subsidiary, of the *necropolitics* which – as the Cameroonian philosopher Achille Mbembe argues – regulated the colonization of so many peoples as of the end of the 15th century, upheld by mechanisms and technologies that subjected the lives of specific populations to the destructive power of death. Groups that, in the context of colonial exploitation processes, were invariably those who had been racialized; those with whom white European settlers established “enmity relations” and whom they presumed they had the “right to kill” ⁸. And because the images made by traveling artists are articulated, to varying degrees, with practices of domination and extermination of populations figured in them (or inexplicably expunged from them) that they can best be described, together, by the term *necrobrasília*. ⁹

The critical return to *Brasília* that these and other artists realize also contributes to the creation of a *representation of the remains* of Brazil. A representation that enunciates damages inflicted on parts of its population throughout history and that seeks to include that and those who are left out of hegemonic ways of representing the country as accountable parts; that and those considered only as remnants in a partial and discriminating count. Situations and people absent from the images that supposedly evoke the past or that, when included, are referred to in ways that are derogatory and devoid of protagonism. Representation of remains that reinvents the memory one has of Brazil and that enters into struggle, with no certain outcome, with dominant ways of remembering and imagining the country. That seeks, in addition to reparation of the past, to signal the way to the invention of a different, inclusive time.

*
The relevance of these artistic strategies for today's Brazil is also supported by German philosopher Walter Benjamin's understanding of the historian's major task, which can be extended here to these artists. A task that ties and connects critical research on the past to the will to change in the here and now. As Benjamin reminds us, historical engagement with the past does not mean that we can access it 'just as it really was'. It means appropriating a memory, as it flashes by us at a moment of peril. A moment of peril that, in Brazil, has never ended for Indigenous peoples and for the descendants of enslaved Black men and women, since the enemy of their ancestors has 'not ceased to win'.¹⁰ Yet it also points to a simultaneous stirring of the 'embers of hope', contained within memories that have been stashed away.

Remembering those whose deaths were wrought by Brazil's process of formation – those who suffered the violence of its creation and who are secularly forgotten and silenced –becomes a fundamental function of the historian, but also of the artist. The works that make up the *Necrobrasília* seem to make this argument. A function that requires taking a radically critical view of the commonly accepted memory of the country's past, informed by images and texts that ignore or domesticate its brutalities, as well as concealing or diminishing the resistance that they were met with. An “official” memory that is neither natural or immutable, but made of reminiscences that, in the face of the constant reiteration of abuses against the “dead” and against those who descend from them, may be dismantled and reconstituted on different bases. Memory that can be remade, ripping “tradition from the conformism that wants to seize it”¹¹ and allowing one to imagine, for a time yet to come, another distribution of bodies in Brazil.

⁷ The term decolonize (in Portuguese, *decolonizar*, as distinct from *descolonizar*) *Brasília* refers to the overcoming of the colonial subordination that transcends, temporally and conceptually, the political liberation of colonized countries (*descolonização*) – which includes the persistence of this subordination within the affective memory of those who were colonized. For an introduction to the process of constituting postcolonial and decolonial thought in Latin America (as well as a mapping of the main epistemological and political divergences that inhabit it), see Ballestrin, Luciana. “América Latina e o giro decolonial”. Revista Brasileira de Ciência Política, n. 11. Brasília, May -August, 2013, pp. 89-117.

⁸ Mbembe, Achille. Necropolítica. São Paulo: n-1, 2018.

⁹ The term *necrobrasília* was originally coined by the artist Thiago Martins de Melo as the title of one of his paintings. It also became the title of an exhibit that brought together a series of his works, exhibited at the Galeria Leme, in São Paulo, in 2019.

¹⁰ Benjamin, Walter. “Sobre o conceito da história”. Em *Walter Benjamin. Obras escolhidas. Volume I*. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 243-244.

¹¹ Benjamin, Walter. *Op. Cit.*, p. 244.

Hence, for these artists, the images fabricated by the travelers of Brazilian colonial and imperial times cannot be taken as testimony of supposedly neutral times of contact and contagion between different ways of life. On the contrary, they should be taken as registers that indicate the absolute violence of the European colonizers (and of their local associates and perpetrators) that was perpetrated against the Indigenous peoples and the enslaved Black population. Using terminology inspired in Benjamin, we can say that these artists exhibit or evoke, in their works, that which *Brasília* really is: a set of documents of culture, and, simultaneously and inseparably, of the *barbarism* that the colonial venture inaugurated and which, albeit transformed, still persists. To write history “in the opposite direction” or “against the grain”, as Benjamin demands,¹² translates, in the present context, into the decolonization of *Brasília* again, but from the point of view of those who appear in it as the vanquished, challenging its softened inscription within the canon of art history. A task that demands exposing the ways in which these scenes reveal, beyond what their creators actually wished to show, how those who had been defeated were denied chances in life, as well as the lasting consequences this violent suppression, imposed by the winners, had on them. Because those who rule, at any given moment, are the heirs of all previous conquerors. ¹⁴

Such a project, however, goes beyond the observation of the material and psychic damage imposed on so many for so long. It asserts the inescapable responsibility to resume and remake possibilities denied by what is understood by “progress”. By taking on the role that Walter Benjamin attributed to the historian, the artists in this exhibit do not propose a mere description of the past as it supposedly occurred, but lend themselves, above all, to “bringing out the unfulfilled hopes of this past, [to] inscribe in our present its appeal for a different future”.¹⁵ An appeal for the realization of “what could have been and what was not”, as the poet Manuel Bandeira once said, within another context. ¹⁶

They are artists who explore, as historian Saidiya Hartman does in her studies of slavery, “the capacities of the subjunctive (a grammatical mode that expresses doubts, desires and possibilities)”¹⁷. An exploration that requires, in the context described here, a critical reading of the *Brasília* archive, the first step in imagining what could have happened differently in the lives of the peoples who were subordinated and enslaved during Brazil's first three centuries. To imagine, connecting events and people in new ways, what could have been done so that these peoples would not have suffered as they did. And what can and should be done in the here and now so that suffering no longer marks the lives of those who came after them. Artists who rewrite history to “illuminate the intimacy” of the experience of those who live with “the lives of the dead”, who allow their present to be “interrupted by this past”¹⁸ so that we can conceive, from the field of the sensible, another time, one which radically diverges from the memory of pain inscribed in *Brasília* images.

It is impossible to know how successful these strategies - to defend the dead and to rouse the living - will be. There is, after all, no guarantee that that which art offers us will be translated into political subjectivities and will be capable of influencing a community's movements in an imprecise future. Yet, at a time of such intense symbolic dispute - the first decades of the 21st century - these gestures add on to other movements and constructions, through a network of resistances, to remind us of the way past violence connects to its present forms within which it is transmuted. To remind us that there is a contemporary colonial violence which must be consistently confronted, without subterfuge, by those who oppose it, using the instruments they have at their disposal.

¹² Benjamin, Walter. *Op. Cit.*, p. 245.

¹³ As an example of the need to “brush history against the grain”, Michael Löwy reflects on the official commemorations for the Fifth Centenary of the Discovery of the Americas (1492-1992), held in several Latin American countries and almost always linked to “those who came out victorious in the 16th century”. To write history in the “opposite sense”, in this context, means to “refuse any ‘effective identification’ with the official heroes of the Fifth Centenary, the Iberian colonizers, the powerful Europeans who brought religion, culture and civilization to the ‘savage Indians’”. This means considering each monument of colonial culture – the cathedrals of Mexico or Lima, Cortez's palace in Cuernavaca – also as products of war, of extermination, of ruthless oppression”. Löwy, Michael. Walter Benjamin. Fire warning. A reading of the theses “On the concept of history”. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 80.

¹⁴ Benjamin, Walter. *Op. Cit.*, p. 244.

¹⁵ Gagbebin, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os casos da história*. São Paulo: n-1, 2018, p. 67.

¹⁶ Bandeira, Manuel. “Pneumotórax”. In Manuel Bandeira. *Libertinagem*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1930.

¹⁷ Hartman, Saidiya. “Venus em dois atos”. In Clara Barzaghi, Stella Z. Paterniani and André Arias (orgs.). *Pensamento negro radical: antologia de ensaios*. São Paulo: n-1, 2021, p. 121.

¹⁸ Saidiya, Hartman. *Op. cit.*, p. 110.

¹ Foucault, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, p. 215; Mbembe, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1, 2018, pp. 29-32.

² Although the term *Brasília* also includes printed textual documents that seek to explain Brazil from the early days of colonization (books, pamphlets, letters and other writings), we largely restrict ourselves to visual records here (maps, paintings, watercolors, drawings, engravings, tapestries, photographs). Furthermore, although it is possible to think of *Brasília* as a collection of documents that is perennially replenished, we limit ourselves here to the period spanning 16th to 19th centuries.

³ Belluzzo, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999, p. 13.

⁴ Schwarcz, Lília Moritz. “Imagens da escravidão: o outro do outro (séculos 16 ao 19)”. Em Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro e André Mesquita (org.), *Histórias Afro-Atlânticas. Vol. 2 Antologia*. São Paulo: Masp, 2018, pp. 524-538.

⁵ For a succinct analysis of traveling artists' representations of cannibalism in Brazil, see Belluzzo, Ana Maria de Moraes. *Op. Cit.*, pp. 44-47 e 58-63.

⁶ Quijano, Aníbal. “Colonialidad y Modernidad/ Racionalidad”. Perú Indig. 13(29): 11-20, 1992, p. 13.

page 5	In a set of drawings, Dalton Paula replicates and transforms watercolor paintings made by Jean-Baptiste Debret in Rio de Janeiro around the 1820s in which the French artist depicts the urban labor carried out by enslaved Black men and women. Paula modifies them in two major ways: excluding all the white bodies from the watercolors that he replicates and substituting the Black bodies with images of a typical manor house chair of the time. The titles on Dalton Paula's paintings appropriate parts of the titles of the Debret watercolors they refer to, although adding, to the beginning, the infinitive of the verb 'seat' (here equivalent to the English gerund), to make explicit that which his visual operations already state. He associates his works, from the outset, with a denunciation of abuse and a demand for rest and care ("to seat"). He also associates them with the proclamation of enslaved people's rights to be <i>“seated”</i> , that is, <i>settled</i> , in their own lives – no longer used as instruments to perform strenuous tasks for the benefit of others. Finally, taking the Portuguese verb for both 'seat' and 'settle' to designate the act of creating <i>settlements</i> , it is legitimate to think of these drawings as offerings to the deities that enslaved Black men and women resorted to, to appease their afflictions and strengthen themselves in their fight for deliverance. Offerings that transform images of racism and subordination into votive images for a future in which there is a different distribution of bodies in the spaces where life is shared.
6	In works for the series <i>Musa Paradisiaca [Paradise Muse]</i> , Rosana Paulino gathers images of Black women in Brazil made by European photographers of the second half of the 19th century, incorporating them into panels with irregular edges made of pieces of fabric. Photos taken mainly by the French Auguste Stahl at the request of the Swiss-American naturalist Louis Agassiz who, in research carried out in the country, proposed comparisons between white and racialized bodies to attest, through “scientific” beliefs and procedures of the time, to the alleged “superiority” of the former. In her constructions, the artist relates and sews together pieces of cloth and prints of photos from this archive and from others that reproduce images of plant species and bones of animals that are common to Brazil. By approximating different things, she emphasizes the reduction of these women – photographed with no annotation of name, address, or specific occupation – to species samples, as is typical of racist classifications. She also adds to these sets of prints sewn together with thick and apparent thread – a suturing of loose parts that leaves visible scars –, other fabrics that reproduce images of painted tiles in the decorative tradition that is typical of Portugal, thus involving the colonizing country in this process of erasure of lives.
8, 9	In the series, <i>Atualizações traumáticas de Debret [Traumatic Recastings of Debret]</i> , Gê Viana revisits a set of watercolors created by the French artist during his stay in Brazil, changing the ways in which Black bodies appear there by redistributing the places they occupy in typical scenes of early 19th century life in Rio de Janeiro. While in a watercolor by Jean-Baptiste Debret, enslaved Black men and women – always ready to serve – stand at the table while their white masters eat, Gê Viana refashions the image by placing the former themselves in the dining chairs. In another work, she transforms the scene in which a Black man is whipped publicly into an image of religious and festive celebration. In the third work, she transforms the representation of forced labor that moves sugarcane mills into a composition that depicts the production of enormous and colorful mushrooms. And what was a visual depiction of violence against enslaved workers in a shoe store becomes, in a fourth reinterpretation of Debret's work, a scene in an herb shop in which a group of Black people work peacefully. These works recast descriptions of colonial violence in Brazil, imagining how different the lives of the Black men and women portrayed there could have been. And how different, therefore, the lives of their descendants can be in Brazil today. Works that, in the midst of suffering and pain, envision healing as a project.
10, 11	Denilson Baniwa has formulated several ways of resisting centuries of secular exclusion and affirming Indigenous people's right to <i>live differently</i> . Among them, there is a series of graphic and discursive interventions which he applies to the illustrations in <i>Grandes Expedições à Amazônia Brasileira [Great Expeditions to the Brazilian Amazon]</i> , a book which gathers hundreds of images produced by artists who came to the country as part of the cultural or scientific expeditions that began in the 16th century. A volume which brings together representations of human bodies, scenes allegedly lived, and animal and vegetal species found in Brazil from the onset of colonization until the beginning of the last century. The artist refers to his interventions, done in India ink, as “erasures”, since he scratches out existing information and adds on his own, thereby modifying the images' previous meanings. In one of them, example of a procedure driven by “mockery and hurt”, he adds lines and phrases to the reproduction of a painting that shows a priest in cassock preaching to a group of nude Indigenous people who are gathered around him: lines which, superimposed on the priest's attire, add an erect penis; phrases

which, graphically associated to the Indigenous figures, reject his attempt to impose his beliefs. Interventions which connect religious preaching, the violation of bodies, and catechization to epistemicide.

In the painting *Invasão de demônios a Pindorama após Jean de Léry, Joãozinho Trinta, Tuiuti e Mangueira [Demons invade Pindorama, after Jean de Léry, Joãozinho Trinta, Tuiuti and Mangueira]* **Thiago Martins de Melo** appropriates images engraved in the 16th century by the Belgian Theodore de Bry, based on the travel accounts of the Frenchman Jean de Léry. An image that depicts demons tormenting Indigenous men and which contributes, alongside other similar works, to the process of dehumanization of the native peoples in the lands colonized by Europeans. In an environment oppressively dominated by the color red, he superimposes other images on historic De Bry characters, ones which update Brazil's founding violence. He also includes references to samba school parades which exhibit barbaric facts of Brazilian history within a space allegedly destined to happiness and light themes yet often succumbing to sanitized accounts of the past. In his painting entitled *A chegada de Ogum e Iansã pós-Eckhout [The arrival of Ogum and Iansã post-Eckhout]* Thiago Martins de Melo takes as his starting point Dutchman Albert Eckhout's 1641 depiction of a Black couple, done on two different canvases. In the place of the schematic original figures in the diptych paintings in which there are no traces of the violence Black people were constantly subjected to, Thiago Martins de Melo clothes the man and woman in combat attire, arms them with a rifle and a bazooka, and names them Ogum and Iansã, warrior Orishas of Umbanda. Next to the Black woman, replacing the child originally painted on Albert Eckhout's canvas, is a small white man holding a hammer and sickle in his hands – historical symbols of the communist movement –, suggesting an alliance between those who suffer racial violence and those subjected to class violence, phenomena that in Brazil are often conflated.

Many of *Brasíliana's* images are representations of the forced subordination of racialized bodies within the context of European colonization of the portion of the world that became Brazil. Other of those images simply ignore their presence within Brazilian spaces of sociability. In one case as well as the other, such representations express, in the field of the sensible, the denial of Indigenous and Black people as protagonists of their own lives. As if the ability to enunciate and assert their desires and rights did not pertain to them. These are scenes that, when they circulate unaccompanied by critique, reproduce and reinforce even today the colonial violence that founded Brazil. In photographs and drawings brought together in the format of an album or book, **Ana Lira's** work, *Diversas manifestações sensoriais [Diverse sensory manifestations]*, suggests the constitution of a physical and affective territory formed largely by Black women and men. People who, between the end of the 20th century and the beginning of the next one, envisaged weaving, in a neighborhood in the west of Recife, a concrete and symbolic place for their bodies that would contradict the excluding and dehumanizing logic that for centuries ruled the country. These are photographs taken inside homes, as well as in city squares and on the streets, records of family celebrations and artistic events, of intimate listening and collective movement. A small number of written documents indicate that it is a community that ties politics and culture together in the process of building a territory that provides shelter and celebrates autonomy. These are fragmented apparitions of an imagined future, glimpses - through images of ordinary life - of a counter-brasíliana.

In the watercolor *Soluções diplomáticas ou a reeducação no Brasil [Diplomatic Solutions or Reeducation in Brazil]*, **Sidney Amaral** portrays himself under torture and, at the same time, showing his contempt for the situation he is in. He appears in the middle of a street in a poor community, standing on a makeshift table, his hands tied behind his back and a gargalheira – a type of collar, instrument of torture used in the colonial period – placed around his neck. However, references to past violence are also mixed with evidence of violence in Brazil today. Spread out on the table and attached to the collar as if they were part of it, a series of microphones allude to media responsibility in the continuous reproduction of racist representations of Black people in the country. Standing in front of the table, in addition to journalists who record the situation, there are characters who evoke other powers, such as church, justice and the police. All of them follow – in the role of witnesses and accomplices to that which unfolds before them – what seems to be an allegory of the oppression that has lasted for centuries in Brazil. Yet the hundreds of air-filled white balls tied to the trapped man's body suggest that he is about to rise, to die, to disappear. There is uncertainty as to whether he was murdered (in which case the table would double as a scaffold) or is showing desperate resistance to incessant pain (in which case the table becomes an altar of self-immolation). An extreme situation that is incessantly repeated throughout the country.

13

14, 15

16

17

The film *Alma do Olho [Soul of the Eye]* is directed by **Zózimo Bulbul**, who is also its sole actor. In just over ten minutes, the artist performs, before the camera and against a completely white background, a series of situations that summarize the place that has been destined to black bodies for over more than three centuries of European colonization of Brazil. A process that forcibly removed men and women from their homes in different parts of Africa, carrying them off to be enslaved in another land. Although the film does not make direct reference to the Brasília scenes created by the traveling artists, in its successive images it evokes the suffering of Black women and men associated with such representations. In this sequence of episodes, Zózimo Bulbul employs modest technical resources yet great performative inventiveness to portray the astonishment, fear, sadness, suffering and agony of people subjected to forced labor and torture. Even after the formal end of slavery – as certain scenes attest – the hegemonic figurations of these bodies continue to associate them with the only places that a racist society reserves them: activities based solely on physical skills or the fate of misery and prison. Scenes in which freed men and women are represented with their hands still shackled by the chains that bound their enslaved ancestors, emphasizing the persistence of colonial violence beyond its formal end. Chains that are finally broken by the protagonist in the film's final sequence, in which his body gradually takes up the entire space captured by the camera that records him, blackening the screen. From the beginning to the end of *Alma do Olho*, we hear Kulu Sé Mama, saxophonist John Coltrane's rendition of percussionist Juno Lewis's music and poetry. Sounds and lyrics that, like Zózimo Bulbul's film, affirm pride in African ancestry and imagine a common future worthy of it.

18, 19

The representation of struggles over land ownership in **Jaime Lauriano's** work makes a vigorous connection between the violence of these disputes in the colonial period and the coercion and violence with which, in contemporary Brazil, any attempts to renegotiate housing rights or redress issues of ownership of productive land are met. In *Ocupação [Occupation]*, words and images drawn on an old map of the country replicated in red fabric articulate, in symbolic ricochet, processes and landmarks which accentuate and preserve this unequal partition of spaces for housing and production. In *Trabalho [Work]*, Jaime Lauriano assembles a panel with reproductions of paintings, drawings, and engravings which, created by artists such as Jean-Baptiste Debret and Johan Moritz Rugendas, depict various aspects of life in Brazil during the first decade of the 19th century. The difference between the hierarchical places occupied by white, Black or mestizo bodies in the social structure of the time is visible. These are images the artist found in tapestries, calendars, banknotes, postcards, t-shirts, puzzles, porcelains and even on a wastebasket, all of which portray the type of labor destined to enslaved people. Among such a disturbing set of images, the artist places small posters with excerpts from the testimonies of Black people who, in diverse situations, were mistaken for workers in places they frequented as customers. In other plates, he lists some of the occupations filled mainly by Black people in Brazil today – usually associated with low wages and low social prestige – attesting to the continuation and transformation of the open racism which was the basis of slavery into the more diffuse, though equally harmful and abusive, structural racism that permeates the sociabilities of contemporary Brazil.

21

In the video *Vera Cruz*, **Rosângela Rennó** creates a fictional record based on the written account that Pero Vaz de Caminha gave to the king of Portugal of his arrival to the land which was to be named Brazil and his encounter there with local native peoples. In this work, there is almost nothing to be seen, beyond the moving image of an allegedly old film, which has been scratched, consumed by fungi and is now in an advanced state of decomposition. The only sounds to be heard, those of wind and ocean. Yet despite this subtraction of images and voices, the speech of the Portuguese remains, transcribed through written subtitles. Not indistinct chatter, but the speech of characters who carry out specific functions (captain, priest, soldier, clerk) in the group they are part of. Through this artifice, the latter are granted the power of not only describing the encounter with the other, but also defining those who are strange to them (the Indigenous people) in an undifferentiated way. While the texts read in the subtitles allow the observer to imagine the scenes corresponding to them – retrieving in some way the images the video hides - they also contaminate such imaginings with a worldview that sees difference as a simple deviation from presumed normalcy. Using little more than the printed word, *Vera Cruz* shows how film – even, and perhaps above all, documentary, historical, and *photographic* film – can be an instrument of hierarchical claims and, therefore, an invalidation of the allegedly equal right to narrate life from different perspectives. Reinforcing the idea that texts, just as images created of something or someone, can become instruments of social amnesia.

In the *Monumento à voz de Anastácia [Monument to the voice of Anastácia]*, **Yhuri Cruz** awards symbolic reparation to the enslaved Anastácia, whose story of suffering is remembered in many places where Black people were enslaved, example of the sorrows wrought by the colonial enterprise. Anastasia is usually portrayed wearing a kind of metal mask – a piece that enters her mouth and is secured behind her head with strings. Instrument of torture used by white masters with the express purpose of preventing enslaved Black people from eating part of the food they produced with their own hard labor. But also meant to silence the voice of the subjugated and impose terror as a way of controlling their bodies. In his work, Yhuri Cruz intervenes on the very image that is most commonly used to represent the slave Anastácia: he removes the metal mask, thus returning her right to show her face and to speak. Novel image that is reproduced and framed; what's more, it takes on the form of a ‘santinho’ (religious image) bearing the Prayer to a Free Anastácia on the back. In this prayer, meant to be said by those who seek to overcome suffering and enjoy a dignified life, Anastácia is evoked as a woman freed from the martyrdoms imposed on her; she now protects and inspires those who suffer from contemporary versions of colonial violence. The word ‘voice’ is printed in large letters on the wall, reinforcing her descendants' refusal to let themselves be silenced again.

22, 23

In different works that mark his trajectory, **Tiago Sant'Ana** uses sugar as a building material, or as a symbolic ballast from which to invent images, forms and gestures. A centrality justified by the fact that the sugar cane crop and sugar production were the concrete mainstay of the colonial enterprise in Brazil, well into the mid-16th century. Activities that took on a central role in the economic formation of the country, shaping, from that time on, its dominant social relations and cultural forms. In the set of photographs entitled *Refino #5 (pés) [Refining #5 (feet)]*, the feet of black men and women in motion are surrounded by a thick white surface made of sugar. Bare feet that step on the dusty floor of the street or on a jute mat lying inside any old room. The images partially veiled by white matter are reproductions of watercolors done by Jean-Baptiste Debret – synthetic descriptions of the asymmetrical distribution of white and black bodies in the country at the beginning of the 19th century, in which the latter were locked into forced labor and suffered the woes of subjection in various spheres of life. The emphasis given to bare black feet in images almost completely buried in sugar evokes the fact that enslaved men and women were not allowed to wear shoes to protect their feet. Bare feet as an index of the violence against black bodies that founded Brazil and has made the country what it is.

24, 25

SEEING THE ART OF THE POLITICS OF ART WITH ONE'S OWN EYES

MARIO HELIO GOMES DE LIMA

Bourdieu's critique of Schücking's analogy of political and intellectual fields is well-known enough to dispense with further commentary. The simplification that the sociologist refers to, in manifesting his disagreement, is very explicit in the sentence enunciated by his intellectual colleague: “like politics, life in the arts is also a struggle to win people over”.

Moacir dos Anjos, curator of the exhibit *Necrobrasíliana*, does not fall into the trap of the aforementioned simplification. The present exhibit is one of the most provocative examples of the project he has been devoted to, over the last few years, at the Fundação Joaquim Nabuco. By naming it the *Politics of Art*, he emphasizes both of these terms, promoting, more than their friction, a deep interconnection that can be summarized in the recognition that in the very title critical intentions are brought to the forefront.

What Norbert Elias saw as an antithetical pair – *commitment* and *detachment* – is indirectly invoked by each object on exhibit and by each observing gaze. By accentuating a demanding and self-imposed consciousness– on the part of artists, the public, the curator – one can rightly conclude that even poets who are good at pretending cannot invoke neutrality in this reinterpretation of a classic, canonical collection – *Brasíliana* – and everything that has always engulfed it. Above all, political mentality and practices.

It is worth remembering that Edward Said called into question another pair of terms usually placed on opposite planes: *pure knowledge* and *political knowledge*. He wrote, “It is easy to argue that knowledge about Shakespeare and Wordsworth (say) is not political, whereas knowledge of contemporary China or Russia is”.

Anyone who has read Said's *Orientalism* and other works on these thorny issues knows that the Palestinian writer takes us way beyond surface level. As does this exhibit, which instead of providing answers to questions focusing on separate pieces, turns each issue, and each work of art and anti-art into an active vehicle for thinking/inquiring/interacting/critiquing.

The *Necrobrasíliana* exhibit's best visitors are those who are willing to “see with a liberated gaze” as in the terms of Oswald de Andrade's old and still timely proposition. Placing our wager on the critical reading of reality and on the reality of possible critical reading as a field of freedom, the Directorate of Memory, Education, Culture and Art at the Joaquim Nabuco Foundation offers the current exhibit. This is the second fruit of our partnership with the Museu Paraense, and the first within the context of a cultural, technical and scientific cooperation agreement that promises new blossoms in this year of the centennial of Brazilian modernism(1922-2022) and the bicentennial of the country's independence (1822-2022).

Mario Helio Gomes de Lima is the head of the Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte at the Fundação Joaquim Nabuco (Brazilian Ministry of Education)



Zózimo Bulbul

Alma do Olho, 1974

Soul of the Eye

Frame do filme / *Film frame*

Agradecimentos ao acervo do Centro Afrocarioca de Cinema

/ *Courtesy of the Centro Afrocarioca de Cinema Collection*

Créditos da exposição

Exhibition credits

Curador

Curator

Moacir dos Anjos

Assistente de Curadoria

Curatorship assistant

Bruna Pedrosa

Produção

Production

Marco Novack

Ação educativa

Educational action

Milena Aparecida Chaves

Roberta Horvath

Iluminação

Lighting

Iluminarte

Montagem

Exhibition Installation

Raul Fuganti e equipe

Acessibilidade (Libras)

Accessibility

Cepol

Revisão

Proofreading

Alessandro Manoel

Tradução

English Version

Lucas Adelman Cipolla

e Miriam Adelman

**FUNDAÇÃO
JOAQUIM NABUCO**

Ministro da Educação

Education Minister

Victor Godoy

Presidente

President

Antônio Ricardo

Accioly Campos

Diretor de Memória,

Educação, Cultura e Arte

Director of Memory, Education,

Culture and Art

Mario Helio Gomes de Lima

Coordenadora Executiva

Executive Coordinator

Nara Tenório

Curador

Curator

Moacir dos Anjos

Equipe Artes Visuais

Visual Arts Team

Ana Carmen Palhares

Kátia Araújo (Assistente)

Monitores educativos

Educational assistants

Felipe Neves

Jéssica Nascimento

Nathalie Alves

Julia Moura

Governador do Estado do Paraná

Governor of the State of Paraná

Carlos Massa Ratinho Junior

Secretário de Estado da

Comunicação Social e da Cultura

State Secretary of Social

Communication and Culture

João Evaristo Debiasi

Diretor-Geral da SECC

General Director of SECC

Diego de Oliveira Nogueira

Superintendente-Geral da Cultura

General Superintendent of Culture

Luciana Casagrande Pereira

Coordenador do Sistema

Estadual de Museus

Coordinator of the Museums

State System

Alexandre Modesto Cordeiro

Assessoria de Comunicação

Communication Consulting

Dani Brito

Assessoria de Design

Design Consulting

Rita Solieri Brandt

MUSEU PARANAENSE

Diretora

Director

Gabriela Betttega

Direção Artística

Art Direction

Richard Romanini

Gestão de Conteúdo,

Produção e Comunicação

Content, Production and

Communication Management

Giselle de Moraes

Departamento de

Arquitetura e Design

Architecture and Design Division

Nícolas Marques de Oliveira

Juliana Ferreira de Oliveira

Departamento de Antropologia

Anthropology Division

Josiéli Andréa Spenassatto

Departamento de Arqueologia

Archaeology Division

Claudia Inês Parellada

Departamento de História

History Division

Felipe Vilas Bôas

Departamento Educativo

Educational Division

Rejane Zimmer da Costa

Sandra Mara Gutierrez

Gestão de Acervo

Collection Management

Denise Haas

Laboratório de Conservação

e Restauro

Conservation and

Restoration Laboratory

Esmerina Costa Luis

Janete dos Santos Gomes

Comunicação (Mídias Sociais)

Communication (Social Media)

Talita Braga

Segurança

Security

José Carlos dos Santos

Supervisor de Montagem

Exhibition Installation Supervisor

Rogério Rosário

Agradecimentos

Acknowledgements

O Museu Paranaense agradece aos patrocinadores sem os quais a exposição Necrobrasiliiana, prevista no *Plano Bianual 2021-2022 do Museu Paranaense*, não aconteceria.

Aos artistas, colecionadores e galerias que nos emprestaram importantes obras de seus acervos:

Ana Lira

Biza Vianna

Centro Afrocarioca de Cinema

Dalton Paula

Denilson Baniwa

Denise e Felipe Mattar

Flávio e Daniela Bauer

Frances Reynolds

Fundação Joaquim Nabuco

Galeria Leme

Galeria Millan

Galeria Superfície

Gê Viana

Jaime Lauriano

Marcelino Rafart de Seras

Marcelo Tilkian Maia

Maria Montero

Rosana Paulino

Rosângela Rennó

Rothier Faria

Sé Galeria

Sidney Amaral

Tiago Sant'Ana

Thiago Martins de Melo

Yhuri Cruz

Zózimo Bulbul

Às equipes da Secretaria de Estado da Comunicação Social e da Cultura, da qual fazemos parte: ao seu corpo administrativo, bem como aos técnicos, estagiários e voluntários.

Em especial, o Museu Paranaense agradece à Fundação Joaquim Nabuco pela parceria firmada.



Lei de Incentivo à

CULTURA

PATROCÍNIO



PARCERIA



REALIZAÇÃO



MUSEU PARANAENSE

Rua Kellers 289
Alto São Francisco
Curitiba, Paraná, Brasil
+55 41 3304 3300
museupr@secc.pr.gov.br

🌐 museuparanaense.pr.gov.br

f [museuparanaense](https://www.facebook.com/museuparanaense)

@ [museuparanaense](https://www.instagram.com/museuparanaense)