

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
CURSO DE MESTRADO

**LUCIANO BARRETO RAMOS**

**ARTE E TESTEMUNHO NA URGÊNCIA DO PRESENTE:**  
**o desenho de Luis Trimano na série *O Negro*.**

VITÓRIA  
2014

LUCIANO BARRETO RAMOS

**ARTE E TESTEMUNHO NA URGÊNCIA DO PRESENTE:**

**o desenho de Luis Trimano na série *O Negro*.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Gisele Barbosa Ribeiro

VITÓRIA  
2014

LUCIANO BARRETO RAMOS

**ARTE E TESTEMUNHO NA URGÊNCIA DO PRESENTE:**

**o desenho de Luis Trimano na série *O Negro*.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovada em \_\_\_\_\_ de 2014

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Gisele Barbosa Ribeiro  
PPGA – Centro de Artes / UFES

---

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo  
PPGA – Centro de Artes / UFES

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sheila Cabo Geraldo  
PPGArtes – Instituto de Artes / UERJ

Este trabalho é inteiramente dedicado aos meus pais, Penha e Arildo, pessoas que eu amo e respeito profundamente; à Janaína Mariano, meu amor fundamental e aposta permanente; ao artista e amigo Luis Trimano e à querida Gisele Ribeiro, que confiou em mim de forma generosa e paciente.

*Em memória de Aleide Sá Barreto (avó materna), Wener Marq de Medeiros e Nessa Chascarrillo (amigos). Que a terra lhes seja leve.*



## AGRADECIMENTOS

Professores do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES dos anos de 2012 e 2013. Em especial Almerinda da Silva Lopes, Angela Maria Grando e Ricardo Maurício Gonzaga.

Professores que gentilmente aceitaram o convite para participar da banca examinadora, Sheila Cabo Geraldo e Aparecido José Cirilo. Colegas de turma e demais funcionários do Programa de Pós-graduação em Artes. Capes, pela bolsa concedida a partir de março de 2012.

Meus grandes amigos e companheiros de batalha, desenhistas, que carregam neste ofício a amplitude tanto de suas paixões quanto de suas limitações, Julio Tigre, Didico, Fernando Gomez, Joyce Brandão, Attílio Colnago, Fernando Augusto, Lincoln, Nelma Pezzin, Bettina, Rosana Paste, Paulo Marendino, Samyra Lobino, Jean, Bira, Arabson, Gabriel Albuquerque, Gabriel Gianordoli, Gabriel Frizzera, Alex Vieira, Guido Imbroisi, André Magnago, Thiago Arruda, Polliana Dalla, Liliana Sanches, Andréia Falqueto, Kael Kasabian, Eduardo Belga, Heitor Yida, Tiago Elcerdo, Miran, Daniel Bueno, Maurício Planel e Renato Alarcão.

Meus queridos amigos do grupo Célula de Gravura, que me ajudam constantemente a decifrar os enigmas que se encontram num pedaço de pedra calcária; em especial Thiago Linhalis, Mariana Reis, Jocimar Nalesso, Paulo Emmerich, Junior Bitencourt e César Pimentel.

Todos os meus tios, tias e primos. Meus sogros, Aloízio e Nanci, por todo acolhimento e carinho recebidos e devidamente guardados em meu coração. Meus cunhados e sobrinhos.

À Beth Barros e Soninha. Se usei de maneira adequada os conceitos de Antonio Negri e Karl Marx nesta pesquisa, sem dúvida eu devo isso a vocês duas, aos grupos de estudos que a Beth orientou e por permitirem que um aluno de Artes frequentasse as aulas de Psicologia Diferencial.

A todos os meus velhos amigos, de quinze, vinte anos. Vocês são importantes demais. A Felipe Paradizzo, pelas conversas e ajuda no amadurecimento deste trabalho. A Tom Boechat, Silfarlem, Adolfo Oleare, Reinaldo Freitas, Beatriz de Azurza, Fran, Nery e a querida Nilza. Aos parceiros do Negritudeativa, em especial Jeff e Gilmar.

## RESUMO

Esta pesquisa pretende analisar a série de desenhos intitulada *O Negro*, do artista argentino radicado no Brasil, Luis Trimano, a partir das reflexões relativas aos conceitos de testemunho e apropriação no campo da arte. Busca primeiramente entender o testemunho, e de que maneira essa noção, quando afirmada de um ponto de vista ético-político, pode significar uma torção dos sentidos que objetificam o negro escravizado dentro de uma história oficial da escravidão (ou como “princípio da medida”, em Negri), desconstruindo, dentro desse contexto, toda a legitimação que se impõe para sua permanência. A dissertação procura estabelecer os nexos entre testemunho e arte a partir do dispositivo *O Negro*, ao mesmo tempo em que confirma a inseparabilidade com o político, considerando tornar possível acessar a experiência da escravidão no presente, assegurando que a obra, nesse sentido, ajude a potencializar tal afeto. Para isso, são importantes autores como Márcio Seligmann-Silva, Antonio Negri e Rosalyn Deutsche, que ajudarão na articulação teórica dessas concepções. Nessa mesma direção, através das contribuições de Guy Debord, Douglas Crimp e Benjamin Buchloh, o trabalho também tem a intenção de evidenciar as possíveis estratégias de apropriação adotadas pelo artista, ao se apoderar das fotografias de escravos urbanos tiradas no Rio de Janeiro pelo português Christiano Junior no final do século XIX. As noções de fragmentação e emenda que a obra apresenta, resultado dessa quebra da ideia sobre uma forma idealizada do mundo, auxilia nas discussões acerca da apropriação, na medida em que essas e outras imagens apropriadas por Trimano, de escravos a animais e objetos do cotidiano, destituídas de suas funções e significações primárias, são incorporadas à obra segundo um desvio eminentemente político, estabelecendo novas conexões e sentidos.

Palavras-chave: Luis Trimano, Negro, Testemunho, Apropriação, Político.

## ABSTRACT

This research aims to analyze the series of drawings entitled *O Negro*, made by Brazil based Argentine artist Luis Trimano, by reflecting on the concepts of testimony and appropriation in the field of Art. It seeks to understand the testimony, and how this notion, when asserted in an ethical-political perspective, may mean a twist of the significances that objectify the enslaved black within an official history of slavery (or "principle of measurement" in Antonio Negri), deconstructing, in this context, all that was needed to legitimize their stay. The dissertation seeks to establish connections between Art and testimony through the device *O Negro*, while confirming the inseparability towards the political, considering it may enable the access of the experience of slavery in the present, ensuring that the work in this sense helps leverage such affection. For this endeavor, authors such as Márcio Seligmann-Silva, Antonio Negri and Rosalyn Deutsche, contribute in the theoretical articulation of such concepts. In this same direction, through the inputs of Guy Debord, Douglas Crimp and Benjamin Buchloh, the work also intends to highlight possible strategies of appropriation adopted by the artist, as he takes possession of late nineteenth century photographs of urban slaves, taken in Rio de Janeiro by Portuguese photographer Christiano Junior. The notions of fragmentation and amendment that the work presents, a result of the rejection of the idea of an idealized form of the world, help in the discussions about appropriation, considering that the images of slaves, animals and everyday objects appropriated by Trimano are incorporated into the work deprived of their primary functions and meanings and under a highly political deviation, establishing new connections and meanings.

Keywords: Luis Trimano, Black, Testimony, Appropriation, Politics.

## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| Figura 1: Luis Trimano, série <i>O Negro</i> , 2005.....  | 19 |
| Figura 2: José Christiano Junior, <i>carte de visite</i> , ca. 1865.....                          | 19 |
| Figura 3: Luis Trimano, série <i>O Negro</i> , 2005.....  | 20 |
| Figura 4: José Christiano Junior, <i>carte de visite</i> , ca. 1865.....                          | 20 |
| Figura 5: Luis Trimano, série <i>Estigmas – Sobre poemas humanos de César Vallejo</i> , 1988..... | 21 |
| Figura 6: Luis Trimano, série <i>O Negro</i> , 2005.....  | 22 |
| Figura 7: Luis Trimano, caricatura de Jânio Quadros, revista <i>Veja</i> nº 4, 1968.....          | 58 |
| Figura 8: Vários autores, caricaturas de Jânio Quadros, ca. 1961-1968.....                        | 59 |
| Figura 9: Luis Trimano, retrato de Mário Lago, 1996.....  | 61 |
| Figura 10: Luis Trimano, retrato de Torquato Neto, 2005.....                                      | 62 |
| Figura 11: Luis Trimano, retrato de Antonio Gramsci, 2000.....                                    | 62 |
| Figura 12: Luis Trimano, retrato de Ernesto Sábato, 1994.....                                     | 62 |
| Figura 13: Luis Trimano, retrato de Jean-Paul Sartre, 1997.....                                   | 62 |
| Figura 14: Luis Trimano, série <i>O Negro</i> , 2005, Museu Nacional de Belas Artes.....          | 69 |
| Figura 15: Luis Trimano, série <i>O Negro</i> , 2005, Museu Nacional de Belas Artes.....          | 69 |
| Figura 16: Luis Trimano, série <i>O Negro</i> , 2005, Museu Nacional de Belas Artes.....          | 70 |
| Figura 17: Luis Trimano, série <i>O Negro</i> , 2005, Museu Nacional de Belas Artes.....          | 70 |
| Figura 18: Juan Carlos Castagnino, ilustração para <i>Martin Fierro</i> , 1962.....               | 74 |
| Figura 19: Juan Carlos Castagnino, ilustração para <i>Martin Fierro</i> , 1962.....               | 74 |
| Figura 20: Lajos Szalay, <i>Dor</i> , 1970.....   | 74 |
| Figura 21: Lajos Szalay, <i>Cabeças (detalhe)</i> , 1973.....                                     | 75 |
| Figura 22: Lino Enea Spilimbergo, retrato de Roberto Glajaveska, 1952.....                        | 75 |
| Figura 23: Luis Trimano, ilustração para <i>A Paixão Medida (detalhe)</i> , 1980.....             | 75 |
| Figura 24: Luis Trimano, ilustração para <i>A Paixão Medida (detalhe)</i> , 1980.....             | 75 |
| Figura 25: Luis Trimano, série <i>O Negro</i> , 2005.....   | 91 |
| Figura 26: Luis Trimano, série <i>O Negro</i> , 2005.....   | 91 |
| Figura 27: Luis Trimano, série <i>O Negro</i> , 2005.....   | 93 |
| Figura 28: Luis Trimano, série <i>O Negro</i> , 2005.....   | 93 |
| Figura 29: Luis Trimano, série <i>O Negro</i> , 2005.....   | 95 |
| Figura 30: Luis Trimano, série <i>O Negro</i> , 2005.....   | 95 |
| Figura 31: Luis Trimano, série <i>O Negro</i> , 2005.....   | 98 |
| Figura 32: Luis Trimano, série <i>O Negro</i> , 2005.....   | 98 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 33: Luis Trimano, série <i>O Negro</i> , 2005..... | 98  |
| Figura 34: Luis Trimano, série <i>O Negro</i> , 2005..... | 98  |
| Figura 35: Luis Trimano, série <i>O Negro</i> , 2005..... | 101 |
| Figura 36: Luis Trimano, série <i>O Negro</i> , 2005..... | 101 |

*Quem sofre sozinho esquece suas raízes / Não lembra mais fatos nem  
tempos felizes / Quando a dor tem irmãos e a angústia amigos / A  
alma nem sente inúmeros castigos / A dor já não dói, por não ser  
singular / O mesmo que me curva faz o Rei dobrar.*

Rei Lear

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>  | <b>12</b>  |
| <b>I. SOBRE O CONCEITO DE TESTEMUNHO E A OBRA DE LUIS TRIMANO</b>                   | <b>18</b>  |
| I.1 – A escravidão como princípio da medida e sua desnaturalização.....             | 26         |
| I.2 – O testemunho como acesso à experiência.....                                   | 36         |
| I.3 – O testemunho na série <i>O Negro</i> .....                                    | 44         |
| <b>II. SOBRE “FISIONOMIAS”, “DESMEMBRAMENTOS” E ESTRATÉGIAS DE APROPRIAÇÃO.....</b> | <b>58</b>  |
| II.1 A obra de Luis Trimano na tensão entre o desenho e a fotografia.....           | 58         |
| II.2 Estratégias de apropriação: o mundo presente é o mundo dos objetos.....        | 77         |
| <b>III. SOBRE OS DESENHOS DA SÉRIE <i>O NEGRO</i>.....</b>                          | <b>89</b>  |
| III.1 Série <i>O Negro</i> : conjunto 1.....  | 91         |
| III.2 Série <i>O Negro</i> : conjunto 2.....  | 92         |
| III.3 Série <i>O Negro</i> : conjunto 3.....  | 95         |
| III.4 Série <i>O Negro</i> : conjunto 4.....  | 98         |
| III.5 Série <i>O Negro</i> : conjunto 5.....  | 100        |
| <b>IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS: <i>O NEGRO</i> EM NÓS.....</b>                         | <b>104</b> |
| <b>V. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>   | <b>109</b> |
| V.I REFERÊNCIAS DE IMAGENS.....   | 112        |
| <b>ANEXOS.....</b>  | <b>115</b> |

## INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe investigar a série *O Negro* (2005), obra do argentino Luis Trimano, a partir das noções de testemunho e apropriação, tendo em vista a aproximação estabelecida entre a obra e a escravidão no Brasil no século XIX. Embate afirmado aqui pelo campo da arte, que nos leva para a atualidade do problema que envolve a inferiorização de mulheres e homens negros ao redor do mundo, fruto dos desdobramentos constituídos nas esferas políticas e ideológicas onde as determinações escravocratas ao longo dos séculos ajudaram a prolongar o problema.

A pesquisa que se move nestas linhas utiliza como operadores a força de determinados conceitos, como a própria ideia de testemunho e as estratégias de apropriação recorrentes na história da arte. Compreender tais noções significa enxergar a potência em que a obra está imersa, na medida em que se tornam evidentes as articulações e proposições que surgem da dinâmica entre os conceitos que a série dispara.

Entender o percurso formativo de Luis Trimano, trazendo agora a série *O Negro* para o centro da discussão, nos possibilita identificar qual testemunho está sendo evidenciado e quais são os indicativos para tal.

Nascido em Buenos Aires em 1943, Luis Rodolfo Trimano integra um conjunto de artistas argentinos que alicerçaram sua formação no pensamento de esquerda comum a todo o corpo social, fruto de uma tradição marcada no início do século XX pelos anarquistas espanhóis e italianos, banidos ou foragidos na América do Sul, responsáveis, neste novo território, por organizar o sindicalismo portenho. Politização que ainda prolifera em várias instâncias dessa sociedade, onde os movimentos culturais também se incluem nessa articulação.

Especializando-se no desenho, Trimano estudou na Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano e na Mutualidad Estudiantes Egresados de Bellas Artes. Entre 1961 e 1962, foi assistente nos ateliês dos artistas Alberto Bruzzone e Juan Carlos Castagnino, onde, neste último, conhece o método de geometrização do pintor parisiense André Lhote, fundamental para o desenvolvimento de um estilo. Posteriormente, complementa seus estudos cursando ilustração e artes gráficas na Escuela Panamericana de Arte. Este último percurso possibilitou a entrada de Trimano no panorama editorial da época, cuja permanência até os dias atuais é consequência dessa vontade de reproduzir imagens em escala industrial, motivação que tem sua origem no encontro do artista com a gravura, os cartazes, os pôsteres, os murais e as



histórias em quadrinhos, ou seja, em tudo aquilo cujo objetivo principal é atingir o maior número de pessoas.

Na sua chegada ao Brasil, em 1968, em plena ditadura militar, radicou-se em São Paulo e iniciou sua carreira de ilustrador na imprensa através da revista *Veja*, que já no primeiro número o publica. Desde 1974 reside no Rio de Janeiro, contribuindo com inúmeros periódicos como *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Folha de São Paulo* e *Última Hora*. Na imprensa alternativa pôde exercer com mais veemência sua militância, ilustrando para veículos de tradicional oposição ao regime, como o jornal *Pasquim* e a revista *Argumento*.

Ao longo de sua trajetória Luis Trimano realizou inúmeras exposições individuais com trabalhos na área da ilustração, isto é, desenhos voltados para publicação e de caráter comercial. Em paralelo, sempre produziu obras exclusivamente para o circuito da arte, na tentativa de evidenciar uma possível desvinculação e anulação dessa subordinação editorial, dessa ligação direta com o texto, em decorrência de uma poética mais estratégica do ponto de vista eminentemente artístico, que lhe trouxesse mais liberdade. A exposição *O Negro* é fruto dessa vontade, produzida no decorrer de três anos e exposta no Museu Nacional de Belas Artes, na cidade do Rio de Janeiro, entre os dias 3 de março e 8 de maio de 2005.

Ao produzir os 32 desenhos desta série, Trimano se apropria das fotografias de escravos urbanos tiradas pelo português Christiano Junior entre os anos de 1857 e 1866, no Rio de Janeiro, criando assim um diálogo entre seu uso como imagem historiográfica, evidência de um tipo etnológico comum, e sua reinserção simbólica na atualidade. Essa reinserção na atualidade faz com que o conceito de testemunho, que iremos apresentar na série *O Negro*, seja visto como um dispositivo importante para a pesquisa, elemento chave que possibilita implicar ética e politicamente o campo da arte, incluindo-o neste mundo que se produz todo o tempo através de disputas e alianças.

A série *O Negro*, portanto, tenta estender este domínio como uma prática de intervenção na esfera pública, ou seja, atualiza as formas de resistência diante das problematizações do passado e que nunca foram esquecidas de fato, ou mesmo concluídas, como racismo, colonialismo e trabalho escravo.

Pela perspectiva do testemunho, esta pesquisa investiga os fragmentos e as junções que nos levam a confirmar a dimensão do político na arte. Tenta compreender o conceito, primeiramente, no debate estabelecido com a literatura de testemunho, passando pelo

testemunho na arte, as estratégias de apropriação e, por fim, no olhar que se debruça diretamente nos desenhos da série.

O trabalho que aqui compartilhamos não se constrói ou se fundamenta somente nesse lugar instituído onde a produção artística circula e que também se limita, com suas prerrogativas estéticas e espaços definidos. Devemos incluir na esteira dessa ampla experiência os aspectos eminentemente políticos, na medida em que afirmamos as obras de arte como indissociáveis de uma complexa rede de intenções distintas e antagônicas, abrangendo as mais diversas áreas do conhecimento, determinando os espaços e as pessoas.

Tudo o que se produz no campo da estética e tudo aquilo que vem sendo acumulado como conceito ao longo da história da arte, nos permitiu entender melhor o surgimento e a preservação de obras imersas tanto numa objetividade idealizada, separada das pessoas, hermeticamente pretensiosas, afetadas por tendências, impotentes e reforçando estereótipos, quanto aquelas que afirmam algum tipo de potência sobre a vida, que pode intensificar a vontade de lutar, de reagir, de intervir nos espaços e produzir uma nova história como uma determinação ética.

Tal determinação pode ser compreendida no momento em que o testemunho passa a ser um elemento basilar na série *O Negro*, ou seja, o testemunho torna-se o indício de uma implicação total e irrestrita, em um mundo onde é preciso encontrar ininterruptamente espaços para que os discursos e as ações contra a predominância de atos de exclusão e de exploração se efetuem.

A importância de se compreender, pela via da arte, a atualidade das relações de conflito existentes, parte do princípio de que esta pesquisa tenta tornar visível e sensível ao leitor os problemas relacionados ao racismo e à escravidão que *O Negro* anuncia, e que nunca saíram da pauta de reivindicações de mulheres e homens negros. As demandas relacionadas a esses temas sempre foram urgentes e as resoluções terminantemente escassas. Na esfera pública, onde a experiência da comunidade está suscetível a mudanças constantes, a práxis como instrumento de ação assegura que as experiências artísticas se unam à transformação das circunstâncias.

A série *O Negro* nos ajuda a entender tanto as continuidades históricas das experiências brutais que os negros vivenciaram no passado, quanto à dimensão do político na arte. Essa

presentificação dos problemas sociais que *O Negro* manifesta é justamente a extensão histórica da desumanização que ainda está em curso.

Sabendo então que a arte não se separa de um plano político, *O Negro* pode realizar-se como caminho de elaboração para novos caminhos, firmando a interpelação dos fatos na construção de uma vida política mais ampla, esta que diz respeito a todos nós.

A fim de tangenciar a série *O Negro* com as noções sobre testemunho que tanto enfatizamos, vimos a importância de relacioná-lo nesta pesquisa com outras ferramentas metodológicas que nos permitiram, ao longo do texto, criar condições de sustentação do que afirmávamos. Dessa forma, vimos, como primeira necessidade, o aprofundamento sobre o que é a “literatura de testemunho”, temática vinda do campo da literatura. Foram, portanto, importantes os livros organizados pelo professor Márcio Seligmann-Silva como *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes* (SELIGMANN-SILVA, 2003), e *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução* (SELIGMANN-SILVA, 2005), este de sua autoria. Ainda dentro do tema, contribuíram para essa discussão os textos publicados por Giorgio Agamben no importante livro *O que resta de Auschwitz* (AGAMBEN, 2008).

Para trazer os questionamentos sobre a ideia de testemunho para o campo da arte, utilizamos as reflexões de Rosalyn Deutsche no artigo *A arte de ser testemunha na esfera pública em tempos de guerra* (DEUTSCHE, 2009), disponibilizado em português na revista *Concinnitas*, na sua edição de número 15.

No entanto, são as significativas reflexões de Antonio Negri em *Jó: a força do escravo* (2007) que nos fornecem um fio condutor na aproximação entre o conceito de testemunho apresentado e a contemporaneidade, isto é, as dimensões e as transformações dos espaços de resistência que determinaram novas formas de luta.

Como leitura complementar, foi utilizado o livro *História e narração em Walter Benjamin* (2004) de Jeanne Marie Gagnebin, onde foram abordados alguns temas que permeiam a ideia de testemunho como narrativa, trauma, ficção e memória, e que, certamente prolongam-se até a série *O Negro*.

Sobre a produção e a trajetória do artista Luis Trimano, suas abordagens estéticas e implicações éticas, apoiamos-nos nos livros *Luis Trimano: desenhos 1968 - 1990* do pesquisador Cássio Loredano (1993) e *Trimano: desenhos e ilustrações* (FRÓES, 1997). Na reflexão específica sobre a série *O Negro*, foi importante a utilização do texto publicado no

catálogo da exposição, escrito pelo crítico Paulo Herkenhoff, intitulado *Ontem é hoje ou histórias de agora* (2005), além da análise direta dos desenhos que compõem a obra.

Com relação às estratégias de apropriação presentes na série *O Negro* a partir do uso das fotografias de Christiano Junior, o artigo *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea* de Benjamin Buchloh (2000) e o livro *Sobre as ruínas do museu* (2005) de Douglas Crimp foram fundamentais para entender a crítica que esse método reforça. Na reflexão sobre apropriação e mercadoria, foram importantes ainda os escritos ligados à Internacional Situacionista, incluindo o debate sobre a lógica do espetáculo em Guy Debord (2002).

Portanto no primeiro capítulo deste trabalho intitulado *Sobre o conceito de testemunho e a obra de Luis Trimano*, apresentamos as concepções iniciais acerca do tema, amparado pela literatura de testemunho, além de buscar na extensa produção de Trimano elementos que remetam a essa noção. O capítulo analisa como determinadas condições limites no passado e suas consequências no presente estabelecem uma complexa e conflituosa relação entre a linguagem e os sujeitos, na medida em que se tenta dimensionar a tragédia a partir do que foi vivido, escrito ou falado, seja pelas mãos dos sobreviventes ou não. O testemunho, como uma tentativa de não esquecimento, tem o propósito de fazer com que as tragédias e todo o sofrimento decorrente não se repitam. Esta etapa define a postura ética e política do testemunho.

O segundo capítulo, chamado *Sobre “fisionomias”, “desmembramentos” e estratégias de apropriação*, discute o uso de fotografias por Luis Trimano, inicialmente no seu trabalho como ilustrador, até o desenvolvimento da série *O Negro*. Na relação entre desenho e fotografia, Trimano, desde as primeiras publicações na imprensa, se apropria da imagem objetiva no intuito de fragmentá-la e assim problematizá-la, retirando-a de sua aparente isenção estética para implicá-la no terreno de disputas que regem o mundo.

Ao utilizar as fotografias de Christiano Junior como parte do discurso, a série *O Negro* determina o nexo entre arte e política, fazendo das estratégias de apropriação a operação de incorporar à obra um conteúdo já desanexado de sua origem e de sua autoria original, favorecendo agora os enunciados que se quer encampar. Pelo procedimento da apropriação, recurso utilizado por Trimano e que está fortemente ancorado em *O Negro*, vemos que arte, história, escravidão e testemunho se reconectam, colaborando para a discussão sobre o sistema de desigualdades no contemporâneo.

No terceiro capítulo com o título *Sobre os desenhos da série O Negro* procedemos mais detidamente à análise de alguns dos conjuntos de desenhos que compõem a obra, entrelaçando os aspectos antes já evidenciados, aprofundando os sinais que fundamentam a via do testemunho e o modo como o artista assim o realiza junto dos procedimentos de apropriação, tomado por vestígios dessa história (nas moedas, materiais de trabalho, instrumentos de tortura, etc.), que apontam para todo o silenciamento e violência impostos a um povo.

Ao pensarmos sobre estes “fantasmas” que a escravidão alimenta e que insistem em demarcar seus lugares na materialidade de uma obra de arte recente, essa carga testemunhal atribuída em cada prancha de *O Negro* produz os espaços emergenciais que torna consciente um conteúdo traumático, aquele que carrega o peso de um passado violento e bárbaro que não se quer nunca mais. Esse passado, que jamais se foi, faz desses velhos fantasmas (racismo, colonialismo, prisão, tortura, trabalho forçado, humilhação e miséria) um espanto constante e um perigo visível no nosso cotidiano.

Em nossa conclusão vemos que o testemunho presente em *O Negro* colhe os resquícios da escravidão do passado, reivindicando um discurso de potência que não está aprisionado nos acontecimentos históricos – estes certamente negligentes –, mas abertos e transitáveis nos corpos que conservam a “herança do tronco”.

Finalmente, com *O Negro*, somos levados a compreender que “o homem”, como bem disse o filósofo Jean-Luc Nancy (apud PELBART, 2000, p. 183), “nada mais é que a resistência absoluta e inabalável ao aniquilamento. Aquele por quem o aniquilamento vem ao mundo é, sobretudo, afirmação absoluta do ser”. Homens e mulheres, ao se encontrarem com os processos artísticos que trazem nas suas concepções um efeito de potência, podem, neste mesmo movimento, afirmarem-se potentes junto destes.

## I. SOBRE O CONCEITO DE TESTEMUNHO E A OBRA DE LUIS TRIMANO

Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruiremos as provas junto com vocês. Ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança: dirão que são exageros da propaganda aliada e acreditarão em nós, que negaremos tudo, e não em vocês. Nós é que ditaremos a história dos *Lager* [campos de concentração] (LEVI apud SILVA, 2006, p. 51). (Reprodução da fala de um soldado nazista aos prisioneiros judeus).

A intenção é mostrar a história desta gente através de papéis rasgados (TRIMANO apud HERKENHOFF, 2005, s/p).

Iniciamos nossa reflexão com uma questão crucial para o desenvolvimento deste texto, que, certamente, torna clara a posição que queremos sublinhar: assim como a literatura de testemunho, fundada a partir da ortodoxia “*ipsis litteris*” da chamada “literatura do Holocausto”, tornam emblemáticos os discursos dos sobreviventes da Segunda Guerra Mundial (assim como os discursos provenientes de outros extermínios, como na América Latina ou África) como fator de resistência e superação da negação; pode a arte ser capaz de assumir a mesma intencionalidade testemunhal da literatura, e, irrefutavelmente, expor os traumas históricos, os choques violentos, no campo de forças que a esfera pública dinamiza no presente, desarticulando assim circunstanciais sinais de descrédito e esquecimento dos sujeitos subjugados?

Tentar lidar com este problema se tornou, para artistas, espectadores, professores, pesquisadores e teóricos do campo da arte, uma das mais árduas proposições empreendidas. Na medida em que arremessamos para dentro deste terreno os esboços iniciais sobre o que possa ser o “testemunho na arte”, de evidente conteúdo ético-político, nos defrontamos com uma exigência que é própria das condições adversas colocadas na esfera pública. A dificuldade talvez esteja em compreender como a arte pode ser a própria manifestação dos pensamentos e práticas políticas.

A todo o momento, neste espaço comum onde a vida se produz, somos vistos e obrigados a ver, capitalizados por um lado e anulados socialmente na cadeia de produção por outro, intervimos ao mesmo tempo em que sofremos intervenção, decidimos ao mesmo tempo em

que as decisões estão bem distantes de nós, violentamos e somos violentados, surgimos e desaparecemos com a mesma velocidade; com isso, as condições estruturais e institucionais para as reflexões que as obras de arte nos oferecem, fazem também parte dessa complexa rede de antagonismos: produzimos, pensamos, escrevemos, participamos, consumimos e expomos as obras de arte a partir de qual prisma? A arte que buscamos construir também define a política que afirmamos. Dessa forma, em sendo uma opção concreta, poderemos ver, em consonância com a arte, o passado e o presente do nosso entorno, acessando a nossa existência nestes lugares a partir dela.

No dia 3 de março de 2005, no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, deu-se a abertura da exposição “Trimano – Série *O Negro*: Estudos sobre a fotografia de Christiano Jr.”. Esta mostra, desenvolvida pelo artista argentino radicado no Brasil, Luis Trimano, entre os anos de 1998 a 2001, foi composta por 32 desenhos feitos a nanquim e caneta esferográfica sobre papel, nas dimensões de 1,00 x 0,80m. A produção dessas imagens se deu a partir das pesquisas de Trimano com base nas fotografias de escravos urbanos, tiradas pelo português Christiano Junior na cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1857 e 1866 (Figuras 1, 2, 3, 4). Durante a montagem, o artista organizou 16 grupos onde em cada um deles se viam os desenhos ao lado das respectivas referências fotográficas de Christiano Junior.

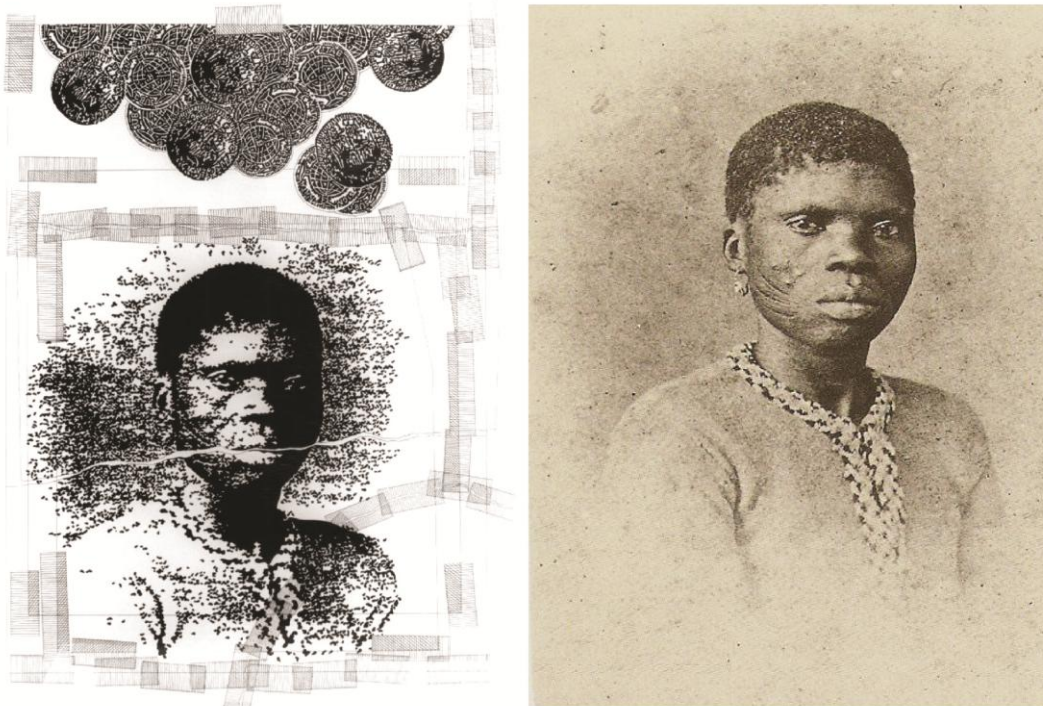


Figura 1: Luis Trimano, série *O Negro*, 2005, nanquim sobre papel, 1,00 x 0,80m.  
 Figura 2: José Christiano Junior, *carte de visite*, Rio de Janeiro, ca. 1865, fotografia.



Figura 3: Luis Trimano, série *O Negro*, 2005, nanquim sobre papel, 1,00 x 0,80m.  
 Figura 4: José Christiano Junior, *carte de visite*, Rio de Janeiro, ca. 1865, fotografia.

Há nessa aproximação, de imediato, um diálogo entre as imagens historiográficas que evidenciam tipos etnológicos comuns na cidade do Rio de Janeiro em meados do século XIX e uma iconografia que provoca certo tipo de inserção simbólica dos escravos na atualidade. A maneira como essa inserção é apresentada pela obra é um dos problemas que a série *O Negro* aciona.

Luis Rodolfo Trimano nasceu em Buenos Aires no ano de 1943, residente no Brasil desde 1968, publicou suas ilustrações nos maiores veículos de imprensa do país. Assim que desembarcou, esteve nos primeiros números da revista *Veja* (entre 1968 e 1969), atuando como ilustrador e caricaturista. Passou pelos principais jornais de pautas contrárias ao regime militar instaurado, como o *Opinião*, seguido por *Realidade*, *Argumento*, *Movimento* e *Pasquim*, além dos “moderados” *Folha de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Jornal da Tarde*, *O Globo*, *Tribuna da Imprensa*, *Última Hora* e *Visão*. Consolidou-se ao longo de mais de 50 anos de profissão como ilustrador e um dos mais importantes nomes da caricatura brasileira contemporânea. Segundo o também caricaturista e pesquisador Cássio Loredano, Trimano



inaugurou na imprensa brasileira a “idade contemporânea da caricatura e ilustração” (1993, p. 25), capaz de ampliar o fôlego curto do material periódico e potencializar seu impacto imediato.

As instituições relativas ao campo da arte também exerceram um papel de considerável relevância para que a trajetória de Trimano, – agora circunscrita em outros espaços reflexivos, atuando com outros “leitores” – fosse reconhecida no seu percurso efetivamente artístico no que tange tal conceito; locais onde vem realizando exposições desde Buenos Aires, passando por significativos centros culturais brasileiros, como o já citado Museu Nacional de Belas Artes, Funarte, Memorial da América Latina, Museu da Imagem e do Som, Academia Brasileira de Letras e Fundação Biblioteca Nacional.

A extensa obra de Trimano que antecede a série *O Negro*, independente dos locais definidos para sua exibição, é marcada por imagens de intensa carga dramática que, embora explicitem todo o conteúdo político onde a formação do artista transita desde a Argentina, é no uso frequente de fragmentos, pedaços de imagens “rasgadas”, que se encontram manifestadas de fato suas argumentações mais enfáticas.



Figura 5: Luis Trimano, série *Estigmas – Sobre poemas humanos de César Vallejo*, 1988, nanquim e guache sobre papel.

Este gesto apresentado nos possibilita ver um tipo de esforço, tanto do artista quanto da própria obra finalizada, em reconstruir algo no presente que nunca será totalmente suprido, algo que certamente depende da nossa posição neste campo de forças, mas que conserva na sua tentativa uma potência singular.

A série *O Negro*, produzida praticamente com fragmentos (partes presentes na História, outras nas fotografias de Christiano Junior, nos símbolos, etc.), nos ajuda a pensar nesta necessidade inquietante que a obra possui em agrupar certos pedaços, remendá-los junto ao contexto em que esta se apresenta ao espectador, para, através das conexões e potenciais testemunhos que surgem da junção desses pedaços, sermos capazes de acessar uma experiência específica cuja nossa percepção encontra-se convenientemente afastada.

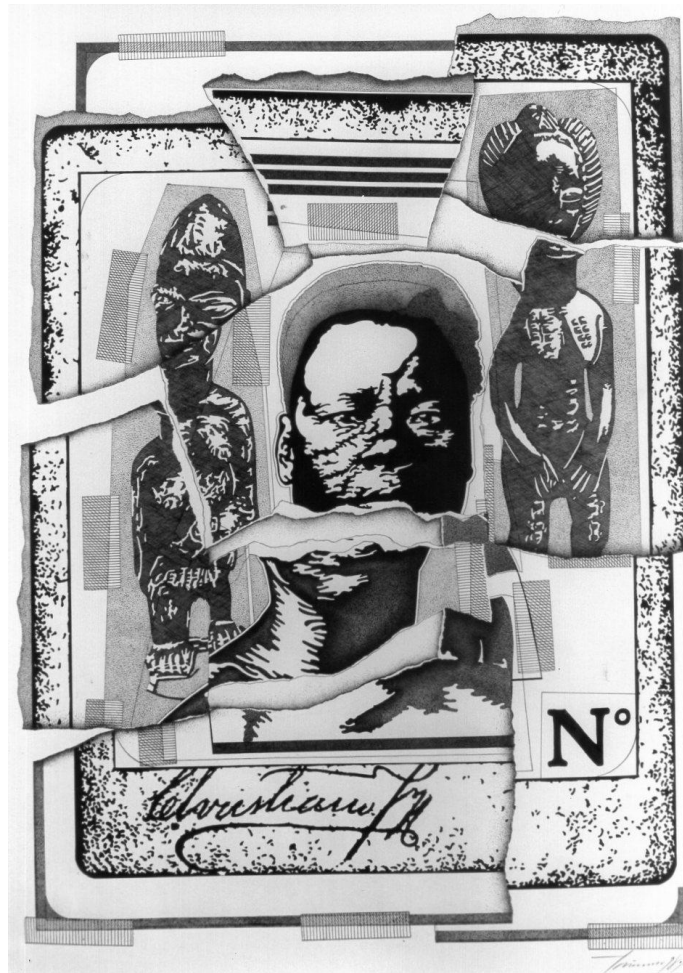


Figura 6: Luis Trimano, série *O Negro*, 2005, nanquim sobre papel, 1,00 x 0,80m.

Essa fragmentação que redimensiona a proposta imagética de Trimano, indo em direção, segundo o nosso entendimento, à possibilidade de fazer surgir uma ideia de testemunho das

condições apresentadas, encontra sustentação na afirmação de Carlos Clémen, quando, em sua análise, nos diz:

Nos últimos trabalhos de Trimano pode-se observar o abandono da construção do espaço em imagens fragmentadas. Neste momento de sua produção, uma suntuosa e contida modulação das densidades de preto, e figuras de sensível condição metafórica revelam um concentrado lirismo e uma vigorosa introspecção. (...) Por meio de um percurso amplo de experiências na elaboração de uma estrutura (...) é possível dizer que Trimano formulou sua poética gráfica sustentada por um eficaz e sensível processo de relação com o fragmento. Nos anos 70 e 80, período de intenso trabalho na imprensa e no mercado editorial, percebeu a importância do discurso fragmentado, cheio de metáforas na sua sintaxe e realizou elaboradas configurações. (...) Às vezes um desenho seu indica em áreas diferenciadas figuras e margens com linhas limpas, recortando as imagens-recorte este que fende o tempo das histórias (CLÉMEN, 1997, s/p).

Ao utilizar imagens fragmentadas como método, entendemos que Trimano parte deste princípio apontado por Clémen, para fazer surgir deste lugar a dúvida que burla o olhar ansioso pela objetividade. Com isso, há uma perda de inteligibilidade que favorece o surgimento do testemunho. Isto é, o testemunho constitui-se na quebra da reificação dos parâmetros estabelecidos que tornam imprecisas as mensagens das obras. O fragmento caminha pela borda, a obra mostra-se de pedaço em pedaço para produzir um testemunho que precisa da entrada dos sujeitos para se efetivar. Entre os pedaços surgem as frestas. Caso as referências utilizadas por Trimano pudessem ser reconhecidas nos desenhos nas suas totalidades, produzindo assim um utilitarismo prático e uma impressão familiar ao tema apresentado, a série *O Negro* seria refém dela mesma, presa nos atributos da representação.

A série *O Negro*, com toda a atenção que lhe cabe, “aceita” o teor figurativo na sua formulação – trata-se obviamente de 32 desenhos – mas isso não implica em sugerir um teor representacional para a obra como “espelho do real”. Nessas condições, o testemunho é estabelecido como parte dessa compreensão onde todos os fragmentos colocados são indícios categóricos que nos transportam “documentalmente” para algo que de fato ocorreu; a escravidão no Brasil Colônia. Os fragmentos remetem à noção de testemunho, que por sua vez nos leva aos fatos históricos. “Não é invenção, mas narração – ou mesmo, construção – do *real*”, afirma Márcio Seligmann-Silva (2006, p. 382). Portanto, *O Negro* reivindica o seu teor de manifestação do real e conseqüentemente sua crítica a este. Exige, partindo do testemunho, o resgate daquilo que existe de demasiadamente aterrador no solo do “real” para lhe dar visibilidade. Nestes termos, usando a literatura de testemunho como direção, Seligmann-Silva nos diz:

(...) não se trata mais de *imitação* da realidade, mas sim de uma espécie de “manifestação” do “real”. É evidente que não existe uma transposição imediata do “real” para a literatura: mas a *passagem* para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é *marcada* pelo “real” que resiste à simbolização. (...) Se compreendermos o “real” como trauma – como uma “perfuração” na nossa mente e como uma ferida que não se fecha – então fica mais fácil de compreender o porquê do redimensionamento da literatura diante do evento da literatura de testemunho (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 382-383).

Ao recuperar a câmara de Christiano Junior, retirando-a da discrição, do relato “inocente” e da suposta tentativa de neutralidade que o ofício sugere, Trimano utiliza-se da serena organização dos corpos e encargos dos escravos, para lançá-los no centro da “tragédia humana” brasileira. Com a série *O Negro*, o escravo do Brasil Colônia é recomposto na atualidade do sistema de desigualdades. Há na obra uma base remota, mas concreta, que evidentemente foi considerada: o projeto colonial europeu. Dessa forma, Trimano não descarta dos conteúdos factuais que, mesmo se mostrando nas suas incongruências, são importantes dispositivos que ajudam a pensar este testemunho que queremos ressaltar.

Segundo Paulo Herkenhoff (na época, diretor do Museu Nacional de Belas Artes), no texto de apresentação publicado no catálogo da exposição:

Trimano converte a fotografia de Christiano Junior – mesmo se nelas os escravos aparentavam não sofrer torturas, – numa espécie de diagrama da opacidade social do presente. O esforço é de montagem, colagem, cesura. A dolorida história se costura por arames farpados e ramagens de espinho. *O Negro* se posta como lugar do não esquecido, porque é impossível esquecer (HERKENHOFF, 2005, s/p).

Mesmo que o escravo não aparentasse sofrer torturas, sua condição subalterna imposta está nitidamente presente nas fotografias. Esse tipo de constatação que forçosamente nos abre o campo de visão para que enxerguemos nos “invisíveis” o sofrimento na sua totalidade – dos castigos mais explicitamente cruéis às humilhações veladas –, torna-se parte deste esforço permanente que a série *O Negro* delinea. A partir dela tenta-se analisar através de seu pressuposto crítico a impossibilidade de coesão política e ideológica no cenário onde se apresenta, hoje decomposto por práticas racistas reestruturadas, desestabilização das forças produtivas, pobreza extrema e mobilidades sócio-espaciais das camadas periféricas.

Ao produzir *O Negro* e no intuito de posicionar sua obra taticamente diante do espectador para que se evidenciem os reflexos negativos da escravidão, Trimano alia-se com o pensamento da crítica e historiadora da arte Rosalyn Deutsche, que, ao pensar na função da obra em ampliar os debates na esfera pública, no que diz respeito à série, torna-se possível

neste debate um “ressurgimento” dos escravos em meio às reações públicas diante desse aparecimento:

(...) artistas que querem aprofundar e estender a esfera pública tem uma tarefa dupla: criar trabalhos que, um, ajudam aqueles que foram tornados invisíveis a “fazer sua aparição” e, dois, desenvolvem a capacidade do espectador para a vida pública ao solicitar-lhe que responda a essa aparição, mais do que contra ela (DEUTSCHE, 2009, p. 178).

“Testemunhar”, segundo Deutsche, “é uma maneira de ver e escutar que requer aceitação da inadequação, a renúncia ao desejo de domínio” (2009, p. 183). Essa afirmação nos adverte para a incompreensibilidade do evento testemunhado, uma ausência de todo e qualquer movimento de poder ter o controle narrativo sobre os fatos vividos. Segundo Deutsche, precisamos admitir a incompletude do testemunho por não conseguirmos enquadrar de forma fiel os fatos históricos diante da inimaginável magnitude do horror, por mais rigorosos que sejam os meios que permitem tais testemunhos. Atermo-nos a uma versão dos acontecimentos é possível, uma vez que, paradoxalmente, ser testemunha de uma “verdade” do sofrimento nos leva a adotar opções fragmentadas que tornam “suportáveis” aos nossos olhos a grandeza desse sofrimento, e nos permite com maior clareza e “controle” dos fatos agora fracionados – em versões, indícios, pedaços, partes –, termos um envolvimento mais aprofundado com as questões colocadas.

Elementos fragmentados estão na estrutura da série *O Negro*, uma “leitura estética do passado” necessária, opondo-se “à “musealização” do ocorrido” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 57). Isso significa querer “manter o passado ativo no presente” (2006, p. 57) através da quebra da moldura. Usar o fragmento como recurso discursivo, método prioritário adotado por Trimano ao longo de todo o processo de elaboração desta série de desenhos, torna-se terminantemente oposto às recorrentes formulações em torno de uma produção pautada na representação, como proximidade cognoscível no diálogo “emoldurado” com seus interlocutores. Nestas condições Seligmann-Silva nos diz:

Ao invés da tradicional representação, o seu registro é do índice: ela [a leitura estética do passado] quer apresentar, expor o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes. Não só na literatura, também nas artes plásticas percebe-se esse percurso em direção ao testemunho, ao trabalho com a memória das catástrofes (...). As fronteiras entre a estética e a ética tornam-se mais fluídas: testemunha-se o despertar para a realidade da morte. Nesse despertar *na* e *para* a noite – como dizia Walter Benjamin: “a noite salva” –, despertamos antes de mais nada para a nossa culpa, pois nosso compromisso ético estende-se à

morte *do outro*, à consciência do fato de que a nossa visão da morte chegou “tarde demais” (SELLIGMAN-SILVA, 2006, p. 57-58).

Eis a distância que devemos encurtar; o testemunho que nos leva para a morte também deve ser capaz de nos aproximar dos que estão vivos. Analisar a série *O Negro* sob a perspectiva do testemunho não significa ter a experiência exata do evento escravidão, isso certamente é impossível, mas pode contribuir em aproximar o tema e suas reverberações aos percursos ideológicos que produzem subjetividades divergentes. Ainda que continuem muito distantes uns dos outros, pela via do testemunho os “invisíveis” podem ser vistos. Aquele evento da escravidão – este que vai do período colonial até o final do Império – não será revivido, “mas pode ser *entrevisto* por intermédio da expressão da dor, plausível pela arte – ao suscitar o julgamento estético e ético no seio do espaço que comporta as práticas sociais” (MENDES, 2012, p. 98).

### **I.1. A escravidão como princípio da medida e sua desnaturalização**

Em 2 de Janeiro de 1881, fugiu da Fazenda União, do capitão Bento José da Rocha, Afonso, um crioulo de 21 anos, estatura regular, magro, cara descarnada, olhos muito vivos, dentes perfeitos. Recapturado, fugiu novamente, dois anos depois. Fisionomia ameaçadora, costuma mudar de nome e diz-se livre (Jornal *O Cachoeirano*, 1881).

No dia 2 de janeiro, do ano de 1881, por mais que o sistema escravocrata brasileiro já demonstrasse sinais de esgotamento político e econômico, as relações estabelecidas pelos protagonistas dessa dinâmica social de dominação, escravos e senhores de escravos, ainda estavam fortemente imersos num ciclo de perversidade, amparado judicialmente pelas leis de mercado da época.

Um anúncio no jornal nos revela o quão mercadologicamente imbricados estavam estabelecidos os conceitos conflitantes de *escravidão* e *liberdade*, vistos sob uma regulamentação jurídica que autorizava essa relação de posse, desde a chegada dos primeiros navios negreiros ao Brasil.

Entretanto, essa construção histórica das relações antagônicas entre escravos e senhores de escravos, características de uma dominação essencial, coloca em evidência também as contradições dessa estrutura de poder, cujas condicionantes “escravidão” e “liberdade”

indicam dois polos diametralmente opostos do ponto de vista dominante – quanto mais escravo se é, menos liberdade se tem – mas, ao mesmo tempo, de um ponto de vista potente, os conceitos de “escravidão” e “liberdade” são impulsionados para que um se colida com o outro – quanto mais escravo se é, mais liberdade se quer ter, e, conseqüentemente, mais lutas se empreenderão – tornando legítima a força do escravo por mais estreitos que fossem os espaços que possibilitassem tais condições de força.

Quanto mais a vida do sujeito-escravo é determinada pela sua própria anulação, ou seja, quanto mais mercadoria se torna o negro africano, quanto maior a sua subjugação diante das circunstâncias que o qualificam como objeto encarnado, paradoxalmente, de acordo com a manchete do jornal, que nessa conjuntura é porta-voz e cúmplice desse sistema, “fugir”, “mudar de nome” e “dizer-se livre” contraria, de dentro do próprio terreno das limitações, a lógica de produção dessa força de trabalho, tornando as ações desses escravos, advindas da reflexão e do desejo sobre querer ser livre, mais incisivas e incontroláveis. Vale ressaltar aqui o argumento do sociólogo Muniz Sodré acerca das motivações que incidiam sobre os escravos fugidos e a partir de quais diretrizes eram estabelecidos os paradigmas dessas perseguições:

Existia, na verdade, uma “antropologia prática” do negro, que se podia ler nas entrelinhas de artigos de imprensa, em textos de natureza diversa, inclusive anúncios de recompensa por informações e devolução de escravos. Por meio das descrições físicas, pode-se mesmo traçar o perfil do “negro fujão” como um indivíduo magro, alto, de olhar insolente, amante de sambas. Depreende-se daí a imagem física do desafio, a exuberância de um corpo a não ser visto como o de um coitado, mas como o *lugar* da rebeldia individualizada, do gesto veloz e de uma comunhão inapelável com o mundo (SODRÉ, 1988, p. 20).

Se “ser livre” pressupõe que em algum momento se tenha sido dominado, podemos pensar que produzir as bases para que se perceba a presença sólida de uma estrutura de dominação, também é, simultaneamente, possibilitar a abertura de certas frestas que proporcionem o desmantelamento dessa estrutura. Entendendo a escravidão como algo que se encontra no núcleo da gênese do capitalismo moderno e que, dessa forma, está fora da natureza do homem livre e só é vinculado a ele na medida em que se produz um sujeito-escravo que atenda certa demanda econômica, de dentro de um complexo engendramento político cujo imperativo é o aprisionamento dos corpos, abrir frestas para que se possa ver do outro lado uma liberdade possível significa afirmação da vida.

Mas, que “outro lado” é esse que precisa ser visto e, dessa forma, ser encarado como pressuposto para a liberdade? Poder “ver do outro lado” estabelece a urgência de se

ultrapassar o que estava naturalizado na materialidade do sofrimento como lógica estatutária, superar a dor e a imobilidade que o encarceramento forçado produz. Se o escravo visualiza um “outro lado”, aquilo que se quer primordialmente, sua própria liberdade, compõe com certa desestabilidade do sistema vigente, uma possível torção radical de sentido nos elementos que foram determinantes para reforçar a naturalização da escravidão (a começar pelas ideias de raça e colonialismo), independente dos processos abolicionistas, que, de alguma maneira, ainda se configuravam como modo de regulamentação da vida e não absolutamente como forma de resistência, visto que, a abolição estava agindo de acordo com as novas regras estabelecidas a partir do liberalismo econômico no século XIX.

Premissas como “fugir”, “mudar de nome” e “dizer-se livre” significam fissurar a ideia de que exista uma “natureza escrava”, uma natureza nula e sem efeitos, essa coisificação imanente, a produção da jurisprudência consensual da desumanização nas quais milhares de mulheres e homens negros foram submetidos durante esse período. Se a manchete do jornal alerta o leitor que o escravo Afonso se diz homem livre, usando de tal prerrogativa para, de acordo com o teor da publicação, ludibriar aquele que naturalmente o consideraria propriedade de alguém caso o encontrasse, estabelece-se, com essa suposta liberdade, a dúvida que torce a medida que ao longo dos séculos vai construindo as diretrizes da paisagem escravocrata.

Ao abrir o jornal e ler essa notícia, possivelmente o leitor, indignado, pensaria: como este negro pode se dizer livre? Como esta mercadoria, que foi devidamente comprada na legalidade de uma atribuição comercial e jurídica, pode não ser mais de quem o pagou? Questões absolutamente compreensíveis se pensarmos a escravidão como princípio da medida de uma sociedade economicamente determinada nestes alicerces. A imagem de um escravo livre, em detrimento de sua condição de propriedade de alguém, não encontra qualquer encaixe possível dentro de uma reflexão dicotômica. Sendo assim, um escravo que, tendo fugido se autoproclama livre, estrategicamente, comete a grande façanha de desestabilizar o princípio da medida. Sua ação, sua audácia, escancara o testemunho tanto da experiência brutal do aprisionamento, quanto da complexa produção dos aspectos essenciais e legítimos do ponto de vista dessa dinâmica escravocrata que levam a tais condições. Dizer-se livre, empreendendo fuga, é, simultaneamente, indício de uma insubmissão voluntária.

A revolta, a fuga, o refúgio e qualquer outra manifestação de insurgência vinda dos escravos, aciona positivamente a possibilidade de uma ingerência, de governo sobre a própria vida, cujas ações forçam tomar o lugar onde antes fora estabelecida por um princípio da medida, a



escravidão. Com isso, percebeu-se, ao longo dos acontecimentos, que essa suposta natureza escrava que fundamentava um modo de produção estava se desnaturalizando.

Os escravocratas foram leais a todas as medidas que regulavam o mundo regido pelo capital. Quais medidas seriam essas que exigiam tal grau de lealdade para que se mantivesse um cenário de expropriação total da vida? Ser leal ao princípio da medida significava trabalhar de dentro de uma lógica determinista, visualizando de cima do abismo aqueles cujo sentido de humanidade não lhes cabia; eram animais. De dentro dessa coerência negativa, que direitos tem os animais? Absolutamente nenhum. Esse determinismo contribuiu para tornar duradoura enquanto fosse possível a regulamentação de leis específicas que regessem fatos e causas, que, na instrumentalização judicial incidia sobre tais fatos e causas, desprivilegiava todo e qualquer escravo. Não havia, assim, antinomia possível.

Sobre este campo de forças havia uma racionalidade, o espectro ideológico do poder que atravessa os corpos, o fundamento que estabelecia as relações políticas entre governabilidade (através de leis e impostos) e indivíduos não escravos, cuja centralidade do domínio imperial objetivava a uma costura, digamos, não muito perfeita, mas eficiente, que unia todos os pontos que configuravam os princípios da medida sem prever os futuros rasgos e frestas. A gerência dessa lógica do capital no Brasil Colônia, que incluía, por exemplo, o mercado de escravos, proporcionava fora outros processos subjetivos, a conservação da logística escravocrata, a manutenção política e econômica de uma sociedade inteira via produção escrava, podendo dessa forma ser encarada como parte constituinte de uma razão de Estado categoricamente instrumentalizada.

Afirmar o poder incisivo do capital mediando as relações sociais compunha também com a construção de uma subjetividade escrava, na medida em que essa razão técnico-científica, a instância máxima do poder constituinte, marca no corpo do negro africano o seu valor de uso, determinado pelas qualidades físicas desse que é, agora, mercadoria. Não haveria mais dúvidas quanto a isso, ou seja, essa subjetividade anulava a presença afirmativa do negro.

No capitalismo, o sistema escravocrata engendra sua própria dinâmica social, afetando desde pequenos proprietários aos grandes latifundiários. Em todos os níveis de acumulação, a manutenção dos fluxos mercantis de compra e venda passa pela necessidade permanente de se possuir escravos, também imersos na lógica destes fluxos, como bem disse a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha:

Os negros de ganho estão por todo o Rio de Janeiro. Ocupam as ruas da cidade. Sustentam-se, a si e a seus senhores, dos mais ricos àqueles caídos na miséria, para quem um negro de ganho, por velho que seja, é o único recurso. A classe média carioca, o “pequeno capitalista” como se dizia à época, satisfaz-se com a renda de um par de negros, recolhida semanalmente, que lhe permite levar ociosa existência: nada a ver com a escravaria numerosa que povoa as fazendas de café. Ter escravos é o investimento mais comum e o meio de vida habitual (CUNHA, 1988, p. 24-25).

Em meio a esse fundamento, que, para seu bom funcionamento, permite a idealização de uma razão punitiva, a brutalização e todo tipo de violação sofrida pelo negro, não se aplicavam na legislação vigente como um problema grave de violência contra a integridade humana. Não havia questões suficientemente danosas, na perspectiva dos escravos, que pudessem sensibilizar e ocupar as lacunas deixadas pelas leis. Sendo assim, a partir desse Estado regente, abrem-se as cortinas que dão visibilidade para todas as condições ideais que autorizam o princípio da medida, ou seja, tudo aquilo que afirma a escravidão e sua naturalização dentro de um *modus operandi*: senzalas, troncos, navios negreiros, correntes, feitores, comércio, moedas, trabalho, punições, corpo, leis, chicote, religião, agricultura, propriedades, engenho, medo, colonização, educação, complexo de inferioridade, servilismo, ciência, polícia, etc.

Na prática, todos estes elementos objetificados são imputados pelo princípio da medida como verdade. Esta verdade, assumida também como um valor transcendente, estabelece o nexo entre estruturas de poder que habitam tanto o terreno do empírico – dando condições materiais para que a escravidão se mantenha –, quanto o terreno do sublime – o mundo sendo regido por Deus, que determina, segundo suas leis, o destino dos não-brancos –, produzindo assim coerência interna, tão mítica quanto tangível.

Nesta configuração, portanto, está fora de alcance toda suposta resistência que poderia contrariar essa dinâmica e duvidar de suas ações. Entretanto, em meio a essa redoma aparentemente intransponível, a fenda imposta pela radicalidade com que a fuga do escravo escancara aos olhares incrédulos de seus dominadores, fruto da potência que faz transbordar força e vontade de seu corpo demasiadamente marcado, torna factível um duplo testemunho: testemunha-se uma metodologia da violência que não se quer mais e a desarticulação de uma essência inata que precede e justifica tais métodos. Atentamo-nos aqui para esta direção assinalada a respeito do testemunho; este que se encontra no gesto, na palavra, na ação e no acontecimento que interpela e problematiza a naturalidade da sujeição disposta.

No momento em que ser escravo, tornar-se coisa, estar perfeitamente adequado ao fluxo ininterrupto de um sistema produtor de mercadorias, é confrontado pela possibilidade real de uma desarmonia das esferas de poder, fruto da inquietação desse escravo que foge por não se sentir parte de nenhuma dessas esferas, este princípio da medida, especificamente, aos poucos deixa de existir. O escravo que foge não escapa das cicatrizes, memórias e traumas do sofrimento, mas corta o próprio sinal de ignomínia deixado pelo ferro em brasa no seu corpo, quebra o ferrete que lhe impõe a marca duradoura da propriedade, rompe com a subjetividade dominante que vige em si mesmo. Sem essa medida de valor, a escravidão se tornava impossível.

Pensar o fim deste princípio da medida, que levaria ao fim da escravidão e seus elementos constitutivos como uma etapa dessa experiência de libertação, também percorreu o pensamento do filósofo italiano Antonio Negri, no livro *Jó: a força do escravo*. Negri associa a passagem bíblica de Jó – personagem cuja experiência limite da provação lhe colocaria no embate corpo-a-corpo com Deus –, às lutas do movimento operário italiano ao longo dos anos 1970 – organização cuja idealização de suas referências e estratégias políticas esfarelava-se diante das novas concepções do trabalho e dos modos de produção capitalista. Este, que por razões políticas fora trancado em uma prisão de segurança máxima, em sua análise sobre a derrota do operariado frente à mutação do mundo do trabalho, pôde compreender nos seus estudos que, tanto Jó no seu duelo de forças com Deus, quanto a classe trabalhadora no seu enfrentamento revolucionário contra o Estado, em suas relações com uma medida de valor que aos poucos vai perdendo seu caráter absoluto e, diante disso, sofre transformações, tentavam definir quais seriam agora as motivações de suas lutas, onde poderiam estar alojadas suas intenções.

Nesse sentido, na ânsia por liberdade, Jó e o movimento operário italiano precisavam ultrapassar, cada qual, a sua medida, o seu modelo hegemônico: Deus e capital. Paralelamente, mulheres e homens negros precisaram ultrapassar uma hegemonia da escravidão, visando o fim de uma impossibilidade iminente, mostrando, ao mesmo tempo, que era preciso criar algo novo. Na desabsolutização de uma medida de valor impositiva e dominadora, as lutas ganhavam novo fôlego, porém, como consequência, novas medidas surgiriam:

(...) valia também para mim, assim como para o movimento operário, a experiência vivida por Jó, ou seja, a dor da incomensurabilidade e a consequente descoberta de que só a paixão da criação poderia

responder à derrocada da medida. Lá onde as velhas medidas caíram, era preciso criar novas, e a partir daí a paixão residia inteiramente na capacidade de mover-se com alegria para além da medida. Somente a partir dessa perspectiva seria possível imaginar o comunismo (NEGRI, 2007, p. 10-11).

As reflexões de Negri coadunam-se com aquelas que perspectivamos a respeito do escravismo, das questões que cercam o princípio da medida e o conceito de testemunho, nesse tempo histórico. Aos poucos, na desabsolutização de uma relação com a medida, que sustentava um cenário propício à escravidão, em seu modelo escravagista<sup>1</sup>, estabelece-se agora, neste novo panorama, uma tentativa de distanciamento para além da medida. Esse afastamento indica uma nova maneira de viver e pensar as relações entre os que foram submetidos à violência de todas as formas e aqueles que tinham nas mãos todas as determinações favoráveis para o exercício dessa violência, pois, no momento em que o escravo se desescraviza, desaloja também o dominador da condição de seu domínio.

Eis que surge então o reencontro com o corpo, uma reivindicação de sua presença e de sua resistência no mundo, num esforço de não mais ser submetido pelos princípios da medida analisados até agora, como aponta Giuseppe Cocco, revisor do livro de Negri, ao entender que a ruptura de “Jó, o escravo, pode enfim dar corpo ao êxodo para fora da relação dialética” (COCCO, 2007, s/p). No rompimento de Jó, o escravo, com Deus – esta medida absoluta que lhe é alheia e em relação a qual só resta obedecer –, Jó, o homem, encontra-se com o corpo, a materialidade da construção de sua própria vida. Porém, a presença do corpo nas lutas, que mostra, de fato, o que é mover-se “para além da medida”, ou seja, afirmação do ser como criação, que se coloca neste “êxodo para fora da relação dialética”, ao mesmo tempo, não quer dizer que a medida se tornou inexistente. O “para além da medida” não indica que esta tenha desaparecido, mas que se ultrapassou sua condição soberana e eterna, condição de lei irrevogável, ao retomá-la agora nas determinações de sua materialidade, de sua criação. Quebra-se aí uma relação distanciada entre sujeito e medida. Este Jó agora pode ver-se participante da constituição de medidas outras mais afeitas à vida.

---

<sup>1</sup> Não queremos com isso afirmar que a experiência da escravidão tenha se extinguido. Ao longo dos séculos, como bem sabemos, a prática da escravidão vem atuando em conformidade com a sistematização do poder, encontrando novas formas de manifestação e atualização de seus procedimentos, ainda que não vinculadas a um sistema escravagista instituído como norma, como vimos no Brasil Colonial. A escravidão pode ser entendida hoje a partir de seus inúmeros mecanismos de dominação, que estão pulverizados institucionalmente nas novas modulações do capital, nas formas de governo, no mercado globalizado, no sistema jurídico, no mundo do trabalho, percorrendo também caminhos de aspectos tão abstratos e sutis quanto tangíveis e modernizantes nas relações sociais. A escravidão agora está em toda parte como normalização.

Se pensarmos que o terreno onde se estabelecem os conflitos está imerso numa constância de ações que evidenciam o surgimento de novas condições para que as disputas se estabeleçam, este “para além”, na qual a ruptura com um certo princípio da medida anula toda e qualquer mediação impositiva nas relações circunstanciais de poder, entretanto, não significa prever um certo fim dos antagonismos, das questões cruciais que delimitam o terreno dos embates sócio-históricos, mas torna a necessidade deste reencontro com o corpo como parte de um exercício de incorruptibilidade dentro da construção de um outro princípio da medida. Quando dizemos “outro princípio da medida” isso aponta para outra relação com esta, em que os sujeitos podem se apropriar e criar novas diretrizes, regras e modos de existência.

Para Negri, mesmo que a medida tenha essa capacidade de prender a realidade numa certa razão determinista, devemos nos atentar ao fato de que uma nova insurreição só seria possível no momento em que entendemos o ser como criação, reconquistando a vida em um nível mais alto, “em uma redenção absolutamente materialista” (NEGRI, p. 16). O fim de certo princípio da medida, mesmo que surjam outros em seguida, está na capacidade dos homens de se tornarem criadores de suas próprias condições materiais, abolindo as classes e que, com isso, possam ter a posse direta de todos os momentos de suas atividades. Vai dizer:

*O Livro de Jó é um existencialismo sarcástico, que nega qualquer dialética através da experiência da dor e só conhece o ser como criação. Depois de Auschwitz e Hiroshima não há mais Deus – mas a necessidade humana de criar se mantém, integral e sempre mais urgente. É preciso desenvolver a potência depois de reconhecido (e dominado) o irredutível conteúdo passivo que ela contém, a dor da qual a potência é filha (NEGRI, 2007, p. 97).*

Para Negri (2007), Jó, sendo este homem temente, quanto mais descobre a incomensurabilidade da sua distância de Deus, mais corpo ele o é. Neste momento, com essa situação de distanciamento absoluto, na quebra da relação exteriorizada e obediente em relação à medida, inicia-se o embate entre Jó e Deus. Para Jó, ao passar por todas as condições desfavoráveis possíveis, ao passar pela desmedida de um Deus juiz, recusa deste uma medida transcendente de grandeza moral:

O “trabalho de Jó” desmascara (...) também qualquer tentativa de reconstituição de um critério moral de justiça. Jó, o escravo, pode enfim dar corpo ao êxodo para fora da relação dialética, lutar resolutamente contra todo o tipo de transcendência. O servo não precisa mais do patrão. A redenção é o fato dessa ruptura. A ética é o ser. É, pois, a própria relação entre o homem e o ser que é divina. A dor se transformou em ontologia da criação, em messias. A saída da dialética das luzes não fica nua, sem qualidade, indiferente, mas abre-se ao messias, à redenção: ou seja, a um critério de valor que coincide

exatamente com a potência que o cria e não tem medida (COCCO, 2007, s/p).

Da mesma forma podemos pensar o movimento operário frente às novas modulações do capitalismo e da reestruturação do Estado. O corpo, seja aquele do próprio Antonio Negri enquanto militante, que viveu a prática política de forma abstrata, entre os livros, na ideologia, quanto dos seus companheiros, também era atraído para essa incomensurável relação de luta. Disse ele:

Toda a minha história perderia o sentido se nossos corpos não estivessem lá. Tínhamos de passar pelo corpo, pela concretude do corpo: só agindo assim o projeto comunista poderia se libertar do idealismo e revelar seu materialismo. Quanto mais insistíamos no corpo, mais comunista nos tornávamos (NEGRI, 2007, p. 11-12).

Os pés descalços dos escravos, daqueles que fogem ou dos que ainda estão acorrentados pelas canelas, punhos e pescoços, seus corpos sendo absorvidos na materialidade que o terreno das lutas impõe, reagem “contra todo tipo de transcendência”. Transcendência é verdade absoluta. Se na supremacia Deus, o capital e a escravidão vociferam em nome da verdade onipotente; Jô, o movimento operário e os escravos, na resistência, traçam, na “concretude do corpo”, os questionamentos de valores “absolutos”, “naturais”, “eternos” ao se aliançarem com a experiência<sup>2</sup>. A experiência ética da dor através do corpo abre-se para uma outra relação com o que seja a verdade. Voltar a ver o homem livre, além do desmedido domínio do capitalismo e do poder sobre o existente, faz com que a relação com a noção de verdade só possa consistir em uma nova visão coletiva. É na aliança com a experiência, plano de forças, de lutas, de construção de princípios e valores sempre contingentes, por que sempre possíveis de serem repensados e problematizados, que a visão coletiva afirma sua reinvenção, na qual toda a incerteza do destino estará sujeita à potência.

Nas cenas que até agora nos acompanharam, o dizer-se livre do negro em fuga, os pés descalços e acorrentados, as algemas que prendem os pulsos, a força do escravo, a concretude dos corpos e o sustentar-se nas mais atribuladas situações, podemos ver que o testemunho está em cada tentativa de sobrevivência. O testemunho como sinal da insubmissão à predestinação

---

<sup>2</sup> A noção referida baseia-se na discussão que faz Jorge Larrosa tomando a experiência como sendo o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Do latim vem de *experiri*, provar (experimentar), o que exige também certo risco, perigo, ao pôr-se na relação com o que se experimenta, se prova. A experiência é então lugar dos acontecimentos, onde o sujeito se constrói renovadamente. O sujeito da experiência, portanto, como aponta o autor, “tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “*ex-iste*” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente” (LARROSA, 2002, p. 25).

ou como gesto de (re)existência. Estes gestos nem sempre feito de palavras, de ações puras, mas que cumprem efeito de enunciação, de práticas, apontam a arbitrariedade da medida transcendente, das verdades absolutas que se impõem à vida. O testemunho, por isso, na relação com a experiência processual faz emergir do solo cada corpo não descoberto em decorrência dos interesses históricos.

A noção de testemunho que estamos tentando estabelecer vem da reflexão, pela via da arte, de todos esses resquícios colhidos historicamente, cujo rastro se prolonga até a atualidade. Na obra realizada por Luis Trimano, na qual iremos nos deter para analisarmos questões que possam nos levar a entender a obra de arte como um testemunho, muitas feridas abertas relativas ao passado do negro escravizado persistem em nos lembrar de que, hoje, mesmo na sua condição de “homem livre”, este mesmo homem ainda encontra-se vinculado a uma experimentação negativa, de aniquilamento e subtração radical para além dos direitos.

Para Márcio Seligmann-Silva, no texto *Apresentação da Questão - A Literatura do Trauma* (2006), através dos conceitos sobre *literatura de testemunho* podemos compreender o testemunho como o movimento de estabelecer uma conexão com um passado traumático, na medida em que se pensa este passado como um fato que deve ser relatado, rememorado, tamanha as reverberações desse acontecimento, o que implica repensar a nossa visão dos fatos históricos e da própria História. Segundo o autor:

O conceito de testemunho desloca o “real” para uma área de sombra: testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que exige um relato. Esse relato não é só jornalístico, reportagem, mas é marcado também pelo elemento singular do “real”. Em um extremo dessa modalidade testemunhal encontra-se a figura do *mártir* – no sentido de alguém que sofre uma ofensa que pode significar a morte –, termo que vem do grego *mártur* e significa testemunha ou sobrevivente (...). Devemos, no entanto, por um lado, manter um conceito aberto da noção de testemunha: não só aquele que viveu um “martírio” pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal. E, por outro, o “real” é – em certo sentido, e sem incorrer em qualquer modalidade de relativismo – sempre traumático (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 47-48).

Na experiência do coletivo, onde o contágio e os sintomas se fazem presentes todo o tempo, o testemunho não está pactuado com uma medida transcendente, mas acessa novamente a experiência viva dos acontecimentos, dos sintomas. Há um testemunho impregnado na própria vida do escravo, pois este testemunho está descolado de uma imposição, descolado daquilo que vem de fora pra dentro, de cima para baixo, regra basilar dessa dinâmica de dominação. Na escravidão o testemunho caminha no tempo e no espaço, indissociáveis da vida do

escravo, toda vez que se instala um gesto de interrupção numa certa condição instituída. O fim desta condição faz surgir novos modos de existência. Longe de qualquer lei abolicionista, de qualquer indicativo que vincule mulheres e homens livres à chancela real, que não alcança na prática a potência com que a liberdade do escravo estava circunscrita, o testemunho como um ato desses novos modos de existência, tem, na experiência, o seu lócus.

O escravo alforriado, filho da liberdade dada por uma autoridade por meio de documentação oficial, colhe na terra, com o rosto cheirando o chão onde se pisa, debruçado na posição simbólica da subserviência, os frutos da nova medida. Essa “liberdade dada” pode ser entendida como o início de um novo princípio da medida, onde o que se entrega de fato aos ex-escravos é a liberdade já consumida pela não inclusão. O testemunho que está no corpo do ex-escravo não quer apagar a História, não pode esquecer a medida, mas pretende “mover-se com alegria para além da medida”, inclusive das novas que surgem. Essa liberdade consentida, fornecida pelo documento, ainda não é liberdade. Há que se fazer do testemunho, como modo de vida, a memória viva das lutas, da liberdade conquistada, da não escritura. O testemunho é a prática cotidiana e ininterrupta pela afirmação de uma vida não-escrava. Por debaixo de cada carta de alforria escrita permanece o indicativo de uma nova medida impositiva. Mulheres e homens negros não necessitam de documentos e registros que lhes concedam o direito à liberdade, dessa forma, o testemunho amplia nossa visão apontando para uma experiência não regulamentar, não fundamentada na legislação. Regulamentações e legislações, na maioria das vezes, existem para cercar o domínio de quem governa. O testemunho é a experiência no lugar dos acontecimentos, da autogerência, do corpo-a-corpo, do pôr em jogo a vida e, até mesmo, das formas e condições sob as quais algo ocorre ou deixa de ocorrer.

## **I.2 – O testemunho como acesso à experiência**

Criar em arte – como também em pensamento – ‘após Auschwitz’ significa não só rememorar os mortos e lutar contra o esquecimento, uma tarefa por certo imprescindível, mas comum à toda tradição desde a poesia épica, mas também acolher, no próprio movimento da rememoração, essa presença do sofrimento sem palavras, nem conceitos, que desarticula a vontade de coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos e reflexivos (GAGNEBIN, 2003, p. 104).



Na condição de escravo, o esfacelamento total de sua integridade e a perda gradual dos laços intrínsecos que lhe estabeleciam o vínculo necessário para o cultivo de um afeto singular, beneficia estrategicamente um panorama político e econômico baseados no sofrimento. A experiência física mais aguda desse sofrimento é a morte, o extermínio das probabilidades, o afogamento da vontade. Diante dela, encerra-se a presença do corpo, do desejo mais profundo, da possibilidade do “vir a ser”. A dor que precede essa ação derradeira, porém, pode ser entendida como o desafio que coloca os escravos dentro de uma multiplicidade dialogante. Nesse diálogo, a dor é reconhecida através da relação entre mulheres e homens. “São irmãos diante da miséria”, como diria Nietzsche. Na incomensurabilidade da dor reconhece-se o sofrimento e a necessidade do diálogo entre os corpos, fundamentais para a experiência humana. A dor se torna produtora do mundo.

Rememorar uma experiência traumática nos garante alguns questionamentos. Como transmitir no percurso cortado pelo sofrimento esse momento que é impossível de ser deslocado e dimensionado? Como comunicar a dor na tentativa de estabelecer um vínculo elementar e não espetacularizado com aqueles que não foram vitimados? Em contextos históricos radicalmente diferentes, como reconhecer hoje o escravo em nós? Distantes no tempo e no espaço do horror, o que o testemunho tem para nos dizer diante daquilo que outrora foi concreta, real e sem maquiagem, o sofrimento e a morte de milhões de pessoas?

Tais indagações nos permitem pensar um dispositivo que nos ajude a compreender o passado segundo um evento traumático, e o presente como desdobramento ético-político do passado: esse dispositivo é o testemunho. Produzir um novo mundo que seja capaz de romper com este ponto sem retorno, romper com este único modo de viver e que nunca poderá ser refeito, após a escravidão brasileira, ou o holocausto, por exemplo, parece ser essa a premissa do testemunho. Podemos compreender o testemunho como esse mesmo exercício ético-político constituído por uma outra relação com o evento traumático, com a dor. Essa outra relação precisa ser capaz, por parte daqueles que estão dispostos ao enfrentamento, de revirar as verdades oficiais e reativar de dentro delas novas estratégias de resistência no presente. Uma tarefa por certo infinita, como aponta Seligmann-Silva:

Os sobreviventes e as gerações posteriores defrontam-se a cada dia com a tarefa (...) de rememorar a tragédia e enlutar os mortos. Tarefa árdua e ambígua, pois envolve tanto um confronto constante com a catástrofe, com a ferida aberta pelo trauma – e, portanto, envolve a resistência e a superação da negação –, como também visa a um consolo nunca totalmente alcançável (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 52).

Esse testemunho que “justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no “real” para apresentá-lo” (SELIGMANN-SILVA, 2006), relaciona-se diretamente com a já mencionada construção de uma medida não transcendente (NEGRI, 2007), pois é no campo da experiência singular que tal experiência (o que existe de mais terrível no “real” e que deverá ser apresentado) se separa da idealização. Dessa forma, não há espaço para algo que já está dado, não há espaço para certo e errado, bom e ruim, fora e dentro, ou seja, numa relação não-dialética, de não-dualidade com a experiência, o falso deixa de ser questão.

Se o princípio da medida nos remete, como apontado inicialmente por Negri, a uma planificação da vida, não acolhendo a diferença, logo, se exclui a dor do diferente pela morte. O medo, o aprisionamento e o ato de matar recolocam os elementos dessa dicotomia nas suas devidas extremidades. Sendo assim, a evidência da dor já é um indicativo dessa desarmonia do princípio da medida. A dor marca a presença do corpo ainda vivo. Sem ela, ou seja, com o fim de qualquer atribuição potente que possa demonstrar uma perspectiva para o fim do sofrimento, a medida se mantém inabalável. Entretanto, é da dor, do sofrimento e da diferença que se constrói outra relação com a experiência. De acordo com Negri, a potência instaura-se na dor como potência da comunidade, e somente a dor pode ser reconhecida autenticamente na base do viver social, como uma genealogia da sociedade. Segundo ele:

A dor excede a lógica, o racional, a linguagem. A dor é uma chave que abre a porta da comunidade. Todos os grandes sujeitos coletivos são formados pela dor – pelo menos aqueles que lutam contra a exploração do tempo da vida por parte do poder, aqueles que descobriram o tempo de novo, como potência, como recusa do trabalho explorado e dos ordenamentos que se instauram com base na exploração. A dor é o fundamento democrático da sociedade política, na mesma medida em que o medo é seu fundamento ditatorial autoritário (NEGRI, 2007, p. 139-140).

Pensar a dor como elemento genealógico da comunidade está diretamente ligado à potência que se abre para esta comunidade. No plano do comum, potência e dor são dimensões complementares da vida, são produtos dessa força ontológica transformadora que surge pela via do sofrimento. Para Negri, a potência que se abre para a comunidade também está aberta para a dor, e essa relação de completude faz da comunidade não somente “a sede de legitimação do ético, mas também a base de uma projeção futura, redentora, do homem” (NEGRI, 2007, p. 141).

Esse reconhecimento ético da dor (“fundamento democrático da sociedade política”) que se abre para a potência faz reaproximar o testemunho de seus sujeitos, da comunidade, fazendo

dessa experiência dolorosa de rememoração uma aposta no corpo, aposta na vida. O corpo do presente não se esquece do antigo rastro deixado pela prática do escalpelamento, cuja prova da morte dos sujeitos seria erguer as próprias peles arrancadas como um troféu. O testemunho nos coloca de frente com um corpo sem pele para que a costuremos de volta. Mas, mesmo quando essa costura não é tão firme, mesmo na frouxidão das linhas que deixam alguns espaços abertos, podemos nos reposicionar de dentro do nosso próprio couro. Cada fio entrelaçado dessa costura é um ato de doação. Diante de nós, na luta, este corpo do passado desprovido de uma integridade, sem pele, anulado externamente, precário, mas repleto de memória, nos obriga a acolhê-lo, e, em acolher, nos tornamos iguais a ele para nunca esquecermos.

Se há uma determinada relação com a verdade, em que esta é transcendente, separada dos sujeitos e a eles imposta como lei e regra de conduta, no cultivo de uma relação outra com a verdade esta não vem de fora, de cima para baixo, mas é inventada, produzida no nexos ético dos sujeitos com a experiência singular de suas vidas.

O nexos entre os sujeitos é a base da experiência da comunidade, e que, certamente, também está submetido aos conflitos que surgem dessa relação. Como dito anteriormente, a crise da medida estabelece não somente o princípio do fim de uma opressão imanente e legalizada, como também faz emergir uma tentativa de experiência mais autônoma no surgimento de novas medidas, tirando delas o seu caráter absoluto ao se apropriarem das mesmas como produção de afirmação da vida, e não o contrário. Isso nos mostra que a dinâmica estabelecida no plano do comum não é cordial, mas de dissensos. Por outro lado, nessa mesma experiência da comunidade, também é mostrada na sua constituição as marcas de uma criação vista como potência, ou seja, potência dentro de um processo inconcluso, de lutas permanentes e indefinidamente criadoras. É nesse momento que Negri nos diz:

A potência é o tempo desse percurso, das transformações ontológicas que acontecem nesse percurso. Essa associação da vida e da morte, da potência e do ato é uma produção comunitária, uma acumulação extraordinária de possibilidades (NEGRI, 2007, p. 140).

A experiência é o próprio plano da História, plano de lutas, de oposições, de afirmações, do encontro de forças, onde os sujeitos se constroem nessa “produção comunitária”. O testemunho é afirmação da experiência, que ainda que atualizada na vida de um sujeito, não é apenas experiência pessoal, pois é também coletiva. Coletiva, pois expõe um evento traumático, de um aniquilamento comum a muitos, que atingiu o passado e determinou o

presente. O princípio da medida na sua forma mais brutal. O que se afirma, portanto, no testemunho, é a experiência. Testemunhar é acessar e tornar visível e audível esse plano cotidiano onde a vida e a morte acontecem sob uma heterogestão.

Os movimentos totalitários e aprisionadores, ao explicitar a violência tal como é, têm como efeito a negação da experiência e a obliteração do testemunho. No entanto, a experiência, quando afirmada pelo pulso dos sobreviventes, produz um testemunho amparado no seu próprio movimento de resistência, esta resistência que fomenta as lutas cotidianas que se travam a partir da compreensão de uma dor, sofrimento este ainda presente na memória, no corpo e nas relações sociais. Entender a dor, neste ponto, não é simplesmente um ato intelectual, mas um compartilhar, um sofrer junto, um exercício de compaixão. Compaixão esta que é o afeto constitutivo de aceitar o outro como um legítimo outro, como bem disse o professor Ricardo Rodrigues Teixeira no texto *As redes de trabalho afetivo e a contribuição da saúde para a emergência de uma outra concepção de público*, apontando:

Ora, “o apoio na queda não se faz por um “ter pena de”, mas por um “sofrer com”...” E eis outro modo de se fazer “zona de comunidade”: com-paixão. “Um “sofrer com” feito ao mesmo tempo de indiferença e de cumplicidade: indiferença em relação a tudo o que cheira a vontade de homogeneização (por exemplo, viver a queda como vítima), mas cumplicidade também com todo e qualquer movimento de entrega e de diferenciação” (TEIXEIRA, 2004, s/p).

Para Negri, ou mesmo para Teixeira<sup>3</sup>, é impossível conhecer a dor do outro, mas, por outro lado, mesmo sem poder jamais conhecê-la, é justamente nessa condição suscetível de aproximação a essa dor que poderíamos ser conduzidos, através da compaixão, “rainha das artes éticas”, ao reconhecimento da ontologia da comunidade ética. Segundo Negri, seria o discurso da dor e da compaixão um valor em si mesmo:

Não é o reconhecimento de um comportamento de dor, nem a comunicação de uma dor que nos oferecem o processo constitutivo do social – a dor é esse processo constitutivo e somente ao vivê-lo, ao compartilhar a dor com o mundo, será possível reconstruir o mundo pela dor. A compaixão vai além do reconhecimento, do conceito, da representação. A dor, eu só posso representá-la na medida em que a vivo. Não posso reconhecer o outro tomado pela dor, se não a compartilho com ele. Mas através dessa ação de colocar-me nele com amor, dessa ação de compaixão, posso levar a efeito a construção do mundo. Não é a divindade, um significado que vem do alto, mas o sofrimento e a dor, que vêm de baixo, que constroem o ser próprio do

---

<sup>3</sup> Tanto o professor Ricardo Teixeira quanto o filósofo Antônio Negri têm em comum em suas elaborações, ainda que trabalhem em campos diferentes – mas não separados – do conhecimento (entre as áreas da saúde, filosofia e política), as leituras e o suporte do pensamento de Espinoza, que aponta sempre para a dimensão da Ética.

... mundo. (...) A ontologia da comunidade é descoberta através do sofrer junto – um sofrer que se subtrai à passividade e torna-se construtivo. Ético (NEGRI, 2007, p. 145).

Neste ponto, os conceitos de testemunho e compaixão se articulam. Quando Negri afirma que a dor só pode ser representada na medida em que se a vive, o testemunho não pode estar fadado somente ao relato de uma dor, a uma representação externa, reduzido a um conteúdo, a uma linguagem que traz consigo as ferramentas perfeitamente adequadas para tornar inteligível ao outro uma dor, mas precisa ser vivenciado na verificabilidade que a verdade da tragédia marcada no corpo imputa no presente, esse “compartilhar a dor com o mundo” para reconstruí-lo na base desse testemunho. O testemunho constitui uma experiência de afetabilidade, de encontro onde aquele que conta e aquele que escuta se despedem de seus contornos de separação, em que estes se encontram em uma dimensão de comunidade que os torna inseparáveis e os despersonaliza.

O testemunho como verdade produzida a partir da experiência é uma aposta na reinvenção, onde nada cabe de antemão, onde não existe uma personificação a priori, pois a experiência é imanente ao mundo em construção, ao mundo em que se é reinventado. O testemunho é a emergência da consciência de um “outro” que nesta composição “implica a possibilidade de outros, para os quais eu mesmo sou um Outro”, como bem lembra a teórica Rosalyn Deutsche no texto *A arte de ser testemunha na esfera pública* (2009), em sua reflexão sobre esfera pública, citando o filósofo Colin Davis.

Enxergar o outro em nós, isso é compaixão. O testemunho tem como efeito a experiência da compaixão, que não é outra coisa senão compartilhar um mundo e nele se solidarizar, e que, na solidariedade, cria a interdependência entre os sujeitos, um não viver sem o outro, ou, como para Colin Davis (explorando conceitos formulados por Lévinas) no texto de Deutsche, dando continuidade a noção de Outro, vai dizer que “o Outro não existe só para mim, de que meu vizinho também é vizinho de uma terceira parte e que de fato para eles sou eu a terceira parte” (DAVIS apud DEUTSCHE, 2009, p. 177).

Assim como Antonio Negri, outro importante autor no qual podemos reconhecer no discurso elementos que aproximam o testemunho da compaixão é Primo Levi. Assim, afastemos-nos por ora da escravidão no Brasil Colônia para nos aproximarmos agora da escravidão na Alemanha Nazista, mais especificamente Auschwitz.

Primo Levi, que escreve sobre sua experiência como vítima do campo de concentração de Auschwitz, sob o número de identificação 174.517 marcado eternamente em seu braço, não se reconhece como uma verdadeira testemunha do holocausto. Na sua condição de sobrevivente e diante dessa aparente contradição, a convicção do testemunho de Levi é colocada em questão por ele mesmo no momento em que admite uma única verdade testemunhal inacessível, vinda exclusivamente daqueles que não foram salvos<sup>4</sup>, ou seja, daqueles que sofreram, segundo Rosalyn Deutsche (idem, p. 180), “a experiência completa dos campos, uma experiência de morte”.

Deutsche admite que Primo Levi, ao definir o seu testemunho, de acordo com Lévinas, como um “ser-para-o-outro”, tenta se colocar numa posição de igualdade com aqueles que chegaram até o fundo e não voltaram mais, admitindo uma proximidade entre iguais, entre “irmãos”. Podemos entender, portanto, a partir da leitura realizada por esses autores, que para Levi, existe uma relação ética entre aqueles que sofreram o cotidiano de um campo de concentração; uma maneira dele próprio – aquele que passou, mas sobreviveu – entrar no sofrimento daqueles que passaram, mas morreram, podendo chegar o mais próximo possível da experiência derradeira que se coloca no holocausto, para retirá-la do esquecimento. Esse dispêndio para o derradeiro só é possível ao reconhecer o outro como si mesmo, e, nesse desprendimento, forma-se uma postura afirmativa da vida que atribui ao testemunho a qualidade de uma enunciação interventiva, como bem escreveu Negri, ao citar Saul Kripke:

(...) a representação da dor entra na formação e na qualidade da minha atitude diante de quem sofre. Tendo eu mesmo experimentado a dor e podendo imaginá-la, posso imaginar-me no lugar de quem sofre; e a capacidade de fazê-lo dá a minha atitude uma qualidade que ela não teria se tivesse simplesmente aprendido um conjunto de regras sobre quando se deve atribuir uma dor aos outros e sobre como ajudá-los... (NEGRI, 2007, p. 144).

---

<sup>4</sup> Conforme escrito por Levi no livro *Os afogados e os sobreviventes*, de 1986: “Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. (...) Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, (...) os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção. (...) Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menor sabedoria não só o nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram: mas tem sido um discurso “em nome de terceiros”, a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar a sua morte. Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, porque a sua morte começara antes da morte corporal. Semanas e meses antes de morrer, já haviam perdido a capacidade de observar, recordar, medir e se expressar. Falamos nós em lugar deles, por delegação.” (LEVI apud AGAMBEN, 2008, p. 42-43).

Para Levi o trabalho completo, na morte de centenas de milhares de judeus, não pode ser contado por ninguém. Observa-se que para este parece haver um limite quanto ao testemunho, pois sente que ter sido salvo para testemunhar avilta aqueles que não foram salvos.

No entanto, para Deutsche, Levi podia sentir-se culpado por ter sobrevivido, não por ter testemunhado, pois, em sendo um sobrevivente, pode colocar-se no lugar do outro, expondo-se à alteridade. De acordo com ela:

A testemunha sobrevivente é, portanto, uma “testemunha por proximidade”, uma testemunha para o outro. Já que a testemunha completa não pode falar, Levi torna-se uma testemunha secundária, mais do que primária, cedendo seu lugar ao outro (DEUTSCHE, 2009, p. 181).

Essa reflexão de Deutsche encontra paralelos com a fala de Negri, quando se “imaginar no lugar de quem sofre” também pode ser vivido como um ceder “seu lugar ao outro”. Ao outro não como um sujeito determinado, mas como experiência de alteridade, esta que permite acolher estranhamentos, questionar a si, ao outro e à História de modo a se constituírem diferentemente. O outro “é mais do que a outra pessoa no mundo: é a manifestação do Outro no sentido daquele que não pode ser integralmente visto ou conhecido. O Outro se aproxima, mas não pode ser reduzido a um conteúdo (...)” (DEUTSCHE, 2009, p.177).

Portanto, que lugar é esse que precisa ser cedido para que possamos acessar uma experiência, neste caso, a do Holocausto, ou mesmo da escravidão? Pode-se pensar que a condição para acessar uma experiência vivida por outros é a saída de um lugar, de uma posição, própria e individualizante. É preciso sair de um lugar de ensimesmamento.

Colocando-nos na experiência da alteridade, sentimo-nos igualmente próximos e suficientemente afetados por acontecimentos de proporções desumanas que se seguiram até o presente atingindo novos sujeitos, produzindo novas subjetividades. “A minha vida é o conhecimento de ti – meus olhos te viram. Eu sou. O homem é”, nos lembra Negri (2007, p. 150). Com isso, a experiência, e consequentemente o testemunho, tornam-se impessoais. Somente na dimensão impessoal e coletiva do testemunho é que os sujeitos se conectam, pois não há um testemunho que possa ser somente de um ou de outro. É na impessoalidade que este plano é composto, transitando na não permanência dos fatos, possibilitando, nas reverberações dos acontecimentos que inventam novas formas de racionalidade histórica, o compartilhar entre sujeitos para além da relação dialética. Do contrário, se atribuirmos ao testemunho e a experiência uma autoria final, um representante legítimo, uma

individualidade, um bem único dos sentidos, somente terá acesso a esta presença quem as transmite, nunca o outro ávido por receber. Com o testemunho e a experiência seguros nas mãos de quem as conta, a separação dicotômica ressurgue.

Essa dimensão impessoal no testemunho, que retira dos sujeitos a ideia de possuir um mundo exclusivo, também encontra na própria análise de Deutsche sua afinação:

A abordagem do outro, ou a aparição, pressupõe o mundo social, mas me diz que eu não consigo encontrar esse mundo a partir da posição de completo entendimento, o que faria o mundo ser “meu”. O mundo não me pertence. Lévinas escreve: “a presença do outro é equivalente a colocar em questão minha prazerosa posse do mundo” (DEUTSCHE, 2009, p. 177).

Um “mundo social”, que reconhece sua autenticidade na base do viver coletivo, torna-se completamente nulo de potência quando o predicativo “o mundo é meu” carimba a marca da identidade, aquilo que o torna “um” e não “infinitos”. Ainda que não compreenda sua totalidade, a interjeição soberana “o mundo é meu” determina terminantemente a não integração do outro, ou, consegue integrá-lo desde que este esteja sufocado nesta submissão forçada. Dessa maneira, testemunho e experiência tornam-se impossíveis, o que, de certa forma, também implica na impossibilidade de uma comunidade e, num processo contínuo, impede a criação e a redenção do homem.

A experiência do testemunho, nessa direção aqui construída, implica em uma atitude ética por não se colocar como uma fala que discursa em nome próprio. O que se testemunha é uma experiência que, ainda que vivida por outro, tem a marca do coletivo. O testemunho afirma que, o que se passou ou o que se passa como um acontecimento, diz respeito a todos, dando passagem e permitindo, conseqüentemente, que outros acessem também essa experiência. Podemos então dizer que o testemunho é a porta que se abre para o acontecimento no interior da prática coletiva.

### **I.3 – O testemunho na série *O Negro***

Trimano se retira ao vermelho. Sob a camisa do cotidiano polido, normal, enxerga – a traços nevrálgicos – uma prancha anatômica. É a uma cirurgia do humano que procede a “alma apertada”: ao rasgar-se o véu das facetas, e o próprio véu das nossas peles, sobre um achado arqueológico que tem o peso do horror. Ante a normalidade catastrófica de cada momento, somos pedras que sangram, massas de músculos, lixos de ossos. As caras e o véu das roupas podem variar quanto queiram: o que importa e é decisivo são as cartilagens que rangem (FRÓES, 1997, s/p).



Luis Trimano pertence àquela geração de desenhistas e artistas gráficos que ao longo de suas formações tiveram que trabalhar a imagem de modo ambivalente. É o primeiro Trimano entre nós, sob a ditadura brasileira, que de imediato obriga seus “espectadores” a um deslocamento do olhar, uma vez que, nas ilustrações impressas nas páginas do jornal Opinião (entre 1972 a 1975), os códigos, as entrelinhas, os subtextos estabelecidos pelo artista estavam todos discursando contra o estado de exceção vigente. Trimano “tinha de desenhar levando em conta a interpretação do censor (...). Nesse sentido, a excessiva legibilidade dos objetivos políticos do desenho resultaria na incidência bárbara da censura. Por outro lado, a clandestinidade do desenho exigia-lhe um refinamento, transformando em estratégia (...)” (HERKENHOFF, 1997, s/p). Assim sendo, as produções das imagens deveriam sempre corresponder a uma ação oculta, de “ilegalidade”, capaz de exercerem eficazmente a função transgressiva daquilo que já está sob interdição, da sentença julgada a revelia.

Tal empenho encontra-se também nas abordagens de certos artistas argentinos que, adotados integralmente por Trimano como seus “professores”, acredita-se compactuarem dessa prática de atravessamento das ideias. Dentre os mais celebrados por Trimano temos o “condecorado” pintor, gravurista e ilustrador Carlos Alonso, que dilapidou intensamente o regime ditatorial argentino (considerado o mais brutal de toda a América do Sul), expondo suas vítimas e seus financiadores; fora a exploração do trabalho, o subproletariado e os párias, tanto ou mais obscenos quando resultam da organização social de um país rico como a Argentina depois da Segunda Guerra. Personagens da História que certamente pedem por um testemunho.

Ao iniciarmos esse capítulo com a citação do poeta e jornalista Leonardo Fróes, que submete os desenhos do argentino Luis Trimano à palavras de tão eloquente dramaticidade, somos cercados com algumas pistas introdutórias que podem tornar evidente, dentro da complexa rede de enunciados que o trabalho deste artista está inserido, aquilo que estabelecemos até agora como uma “experiência do testemunho”, entendendo, a posteriori, a função do testemunho no campo da arte.

Desmembrando essa citação de Fróes para encontrar nela os dispositivos e as prováveis conexões simbólicas que nos aproximam das proposições até agora discutidas, percebemos de início que, no desenho de Trimano, as “cartilagens que rangem” podem produzir efeitos enunciativos determinantes; consequência dessa ação de rasgar, nas palavras do poeta, “o próprio véu das nossas peles, sobre um achado arqueológico que tem o peso do horror”. Tais

“tecidos”, ao provocarem esse ruído áspero que nos mostra um possível desajuste estrutural, indicando que algo soa estranho internamente, – incomoda, dói –, tornam visíveis esse desajuste sob o olhar cirúrgico da “prancha anatômica” que a obra faz despertar, local onde Trimano executa sua “cirurgia do humano”. Essa operação nos remete, segundo a análise emblemática, quase poética, de Fróes, a um “passado coletivo presente, como se houvesse em plena rua uma erupção rupestre” (1997). A ação de “operar” torna-se então uma luta travada a partir da obra em direção ao “real”, para que esse passado coletivo, esse “achado arqueológico”, se apresente; expondo as cartilagens, cujo rangido se fará pactuar com a experiência ética do testemunho.

O passado coletivo, que carrega na sua constituição tanto o peso da dor vivida quanto do trauma entranhado, ao mesmo tempo em que precisa afirmar uma visibilidade no presente para que a tragédia não se repita, também se dispõe a ser, a partir da ação entre os protagonistas desse evento, o testemunho que faz surgir no interior do seu discurso, nos termos precisos de Fróes sobre o obra de Trimano, “esses coágulos que borram os muros” (1997).

Para compreendermos mais profundamente a função do testemunho na arte, além da visceralidade com que as palavras de Fróes sugerem tal empreendimento, é preciso ter em mente também a dimensão histórica do corpo traumatizado, aquela onde o testemunho se ancora, para, com isso, compreendermos por que a experiência da dor na história da arte é tão importante. Neste campo, alguns exemplos nos ajudam a perceber que, as reverberações que surgem dessa dimensão histórica apontam sempre para a presença afirmativa do corpo no presente, como uma característica intrínseca aos possíveis movimentos de resistência que surgem das relações de conflito.

O testemunho que manifesta um “registro e escritura sobre o corpo-cadáver” (SELIGMANN-SILVA, 2005), convoca, pela via da arte, a uma resposta e necessidade premente e que não se reduz de modo algum a uma “*mimesis* quase patológica do choque”. A arte como experiência do testemunho traz para a nossa cultura abalada por eventos de tão perversa magnitude, como a escravidão e o Holocausto judeu, segundo Seligmann-Silva, uma “escritura que não se entrega ao abjeto, mas antes se confronta com ele”, tentando reatar “um diálogo com a morte enquanto um Tu<sup>5</sup>, e não perpetrar uma *mimesis* da mesma”. Com isso, o autor indica registrar,

---

<sup>5</sup> Este “Tu” é uma referência direta ao poema *Fales também Tu*, do livro *De Limiar em Limiar*, de 1955, escrito pelo romeno Paul Celan, também sobrevivente dos campos de concentração (autor recorrente nos estudos de

através da manifestação desse “corpo-cadáver”, o “instantâneo do grito” cuja a representação, como *mimesis*, não consegue mais dar conta. Vai dizer, usando a fotografia como exemplo dessa diferenciação pragmática, que:

*A verdade parece residir agora no trauma: no corpo como anteparo dessa ferida; num corpo-cadáver que é visto como uma protoescritura que testemunha o trauma. Nessa nossa cultura fascinada pelo trauma estabelece-se uma nova ética e estética da representação. A fotografia concebida não na sua definição metafísica de espelho do real, ou romântica de transformação do real, mas sim como “traço de um real”, deve ser tomada como um ideal da arte do trauma. A fotografia assim concebida não seria nem um ícone nem um símbolo do real, mas sim um índice do mesmo: assim como a fumaça é um indício do fogo, a *sombra* indica uma presença, a *cicatriz* é a marca de uma ferida ou *ruína* um traço do passado (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 43).*

Se a fotografia, dentro dessas novas concepções éticas e estéticas da representação, torna-se um indício do “real” diante daquilo que é sugerido na imagem como um “traço” deste, podemos dizer, portanto, que nela também se encontram os vestígios que unem a “arte do abjeto” (SELIGMANN-SILVA, 2005), – que se compõe essencialmente com a morte perante essa escritura do corpo como indício dos sofrimentos e traumas contemporâneos –, com a experiência que atesta o testemunho de uma existência. É no vestígio, na dúvida, ou seja, neste jogo de possibilidades obscuras, que está o vínculo que coloca o “tornar visível” da experiência do testemunho com uma arte que, através do indicativo de uma probabilidade latente, pode tornar acessível uma visibilidade potente.

Com isso, entendemos que, tanto o indício como traço do “real”, quanto a experiência do testemunho, trabalham com o pressuposto de uma realidade que não está dada de antemão, nem lacrada hermeticamente num único sentido, que não se esgotou nos modos como já foi narrada, mas que se forja em meio a lutas, antagonismos, tensões, bloqueios, movimentos, que afirmam o seu caráter múltiplo. Como apontava Walter Benjamin, o objetivo não seria olhar o passado ou um acontecimento como possível de ser explicado por meio de uma diretriz linear e encadeada. Trata-se agora de escovar a História a contrapelo, acentuando possibilidades ainda não realizadas, que não se atualizaram (BENJAMIN apud HECKERT, 2004, p. 82) e produzir uma história não mais a partir do ponto de vista dos vencedores, aquela que nos chega oficialmente, mas a partir dos conflitos presentes em todo e qualquer acontecimento que comprovam suas infinitas configurações, que admite “várias sequências

---

Márcio Seligmann-Silva sobre literatura de testemunho), que, em suas primeiras estrofes nos diz: Fales também tu,/ fales como a última,/ profiras teu dito.// Fales –/ Mas não separe o Não do Sim./ Dê ao teu dito também o sentido:/ dê sombra a ele.

diferentes, várias conclusões desconhecidas” (GAGNEBIN, 2004, p.63), história, portanto, que “pode ajudar não só a escolher, mas mesmo a inventar, na retomada e na transformação por muitos de uma narrativa à primeira vista encerrada na sua solidão” (idem). “Olhar o passado, não para se reconciliar com ele, mas para estranhar o presente, apreendendo-o em suas discontinuidades e rupturas” (HECKERT, 2004, p. 82).

Sob a perspectiva da representação nas obras de arte (que, em muito dos casos, também tenta simular um domínio da natureza orgânica do mundo), olha-se a história como se já tivesse sido contada e escrita, e que, diante da dor e do trauma, supostamente, essa representação viria apenas preencher suas próprias lacunas constitutivas e formais. Essa concepção, por certo, não está aliançada com a direção aqui afirmada para o testemunho, pois este, na relação com os indícios, nos traços que preenchem o “real” de vestígios e incertezas, não é representação de uma experiência, mas a presentificação (característica do tempo vivo) de outros modos de ver o acontecimento.

Dessa maneira, percebemos que tanto o “corpo-cadáver” anunciado quanto a protoescritura que dele emana, seriam, dentro das concepções formuladas até agora, indícios de um acontecimento que torna seus testemunhos esse lugar da experiência. Assim como as “pegadas” do poema *Apague as pegadas* de Bertold Brecht<sup>6</sup> (1986) e o silenciamento imposto nelas, ou, numa outra proposição, os desenhos de Luis Trimano na série *O Negro* (2005) com as rachaduras que neles se apresentam, tais obras, por exemplo, possuem igualmente suas protoescrituras, ou seja, seus indícios traumáticos que nos permitem abri-las e com isso acessar a experiência do testemunho que elas ativam, estilizando as oficialidades da História e da representação.

Ao aproximarmos as obras de Brecht e Trimano, indicando simultaneamente suas aberturas, seus encaixos, seus “traços”, colocamos os respectivos trabalhos no embate iminente que surge da integralidade não harmoniosa entre os sujeitos. A arte, não se entregando ao abjeto

---

<sup>6</sup> Referimo-nos aqui ao poema retirado do livro *Manual para habitantes das cidades*, de 1933, que proclama: Separe-se de seus amigos na estação / De manhã vá à cidade com o casaco abotoado / Procure alojamento, e quando seu camarada bater: / Não, oh, não abra a porta / Mas sim / Apague as pegadas! / Se encontrar seus pais na cidade de Hamburgo ou em outro lugar / Passe por eles como um estranho, vire na esquina, não os reconheça / Abaixo sobre o rosto o chapéu que eles lhe deram / Não, oh, não mostre seu rosto / Mas sim / Apague as pegadas! / Coma a carne que aí está. Não poupe. / Entre em qualquer casa quando chover, sente em qualquer cadeira / Mas não permaneça sentado. E não esqueça seu chapéu. / Estou lhe dizendo: / Apague as pegadas! / O que você disser, não diga duas vezes. / Encontrando o seu pensamento em outra pessoa: negue-o. / Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato / Quem não estava presente, quem nada falou / Como poderão apanhá-lo? / Apague as pegadas! / Cuide, quando pensar em morrer / Para que não haja sepultura revelando onde jaz / Com uma clara inscrição a lhe denunciar / E o ano de sua morte a lhe entregar / Mais uma vez: / Apague as pegadas! / (Assim me foi ensinado.).

enquanto encenação, enquanto possibilidade de um trauma que aborta o encontro com o real (se perdendo na mimetização de sua estrutura), se posiciona no corpo-a-corpo entre obra e mundo pela via do abjeto, da adversidade e do sofrimento. Assim sendo, nesse caminho que estamos assinalando, Jeanne Marie Gagnebin, no livro *História e Narração em Walter Benjamin*, torna mais consistente os indícios em Brecht, que por essa mesma direção repulsiva faz surgir de seu poema um possível testemunho, ao dizer:

As últimas palavras, entre parênteses, desse poema indicam, ironicamente, que a única experiência que pode ser ensinada hoje é a de sua própria impossibilidade, da interdição da partilha, da proibição da memória e dos rastros até na ausência de túmulo. Poema exemplar, pois descreve na sua crueldade as condições de vida anônimas da maioria dos habitantes de grandes cidades, denunciando, simultaneamente, os bastidores de um palco no qual se poderia ainda encenar o espetáculo ingênuo da doçura do viver (espetáculo burguês, segundo Brecht). Poema exemplar, igualmente pelo fato de sinalizar também, e com lucidez, ao recusar o idílio de uma existência protegida, que este ser sem amigos, sem família, sem rosto, sem palavras próprias, sem nome e sem túmulo, este homem que só teria o chapéu que ele periga, infelizmente, esquecer, que este “ninguém” de sobreaviso está sempre fugindo de uma polícia que procura apanhá-lo pela mínima negligência (“Quem não estava presente, quem nada falou/Como poderão apanhá-lo?”). Descrição profética da perseguição nazista e dos mecanismos de abandono e de demissão cegos que ela ia encorajar. Descrição, igualmente, desta desumanização e desta despersonalização radicais que os campos de concentração iam instaurar sistematicamente, esta realidade ao mesmo tempo funcional e inominável que os livros insuportáveis de Primo Levi enunciam com uma voz sem cor (GAGNEBIN, 2004, p. 61-62).

Os indícios deixados por este “ninguém”, corpo-cadáver circunscrito na experiência do trauma, que quer limpar suas pegadas no intuito de desaparecer de um convívio social de suposta vigilância (se já não estiver, de fato, morto), são reconhecidos antes de seu eventual apagamento como “traços de um real”; impressões assistemáticas dessa passagem. O testemunho no acesso a essa fragmentação, toma este corpo para si na medida em que os sinais deixados são recolhidos, ao invés de apagados, extraindo daí a consistência de sua narrativa, na tentativa de nos dizer algo contra seu esquecimento.

A pegada é a presença do corpo justamente na sua ausência, que margeia a história burlando sua objetividade, restituindo agora no testemunho sua dimensão de corpo presentificado (mesmo que ausente, na morte). Dessa forma, a margem, onde essa ausência está posta, reafirma-se no espaço da arte e cruza com sua multidão de corpos-cadáveres a fronteira estabelecida pela funcionalização moral da dor que deixa de responder a uma experiência compassiva do sofrimento. Essa institucionalização da dor no campo da arte é colocada em

questão com o abalo causado pelo cruzamento das fronteiras, imposta pelo avanço das margens, permitindo, assim, um reestabelecimento dos limites que ajudavam a manter a sociedade coesa. Neste cruzamento entre terrenos repletos de sujeitos e pegadas, nos deparamos com uma questão importante: a arte vista como uma experiência do testemunho não precisaria buscar essa experiência em outro lugar, fora dela, para legitimar sua “opção”, mas ela mesma é o fundamento dessa experiência. Portanto, não está dissociada dos sujeitos como metafísica, abstrata, separada do mundo e distanciada de nossas ações. É política. Como bem disse Giorgio Agamben, ao usar metaforicamente as palavras “poema” e “canto”, remetendo-as em suas análises sobre o testemunho a partir do filme *Shoah*<sup>7</sup> de Claude Lanzmann: “Não é o poema ou o canto que podem intervir para salvar o impossível testemunho; pelo contrário, se muito, é o testemunho que pode fundar a possibilidade do poema” (AGAMBEN, 2008, p. 45).

É no entroncamento das fronteiras, nas indefinições desses parâmetros formais, que o acesso a experiência do testemunho na arte, antes segregada apenas no subúrbio da paisagem estética, potencializa agora as vozes desses corpos impalpáveis que as tragédias produziram, tornando favoráveis as condições nas quais outras vozes possam ser emitidas, e assim sucessivamente, prolongando a vida por outros meios num constante exercício ético. Sobre tal processo generalizado de dessimbolização das estruturas representativas na arte, Seligmann-Silva expressou nesses termos:

A arte surge como “espaço marginal” – ou seja, de apagamento/traçamento das margens – onde tanto aquilo que é posto “de lado”, “para baixo”, na sociedade voltada para a produtividade, pode se manifestar “livremente”, como também, ao fazê-lo, volta-se contra esse recalque que sustenta a vida social cotidiana. Daí a relação íntima entre apresentação – e não mais representação da dor (trágica) e da ironia (romântica) corrosiva e auto-reflexiva (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 47-48).

Segundo o autor, se pretendemos ampliar a esfera política que atribui ao campo da arte um tipo de assertividade que assombre a esfera pública nas suas estruturas normativas, mesmo que o corpo-a-corpo com tal realidade monstruosa (escravidão e Holocausto), certamente, não procure dar respostas definitivas aos dilemas atuais, tamanha complexidade dos fenômenos, é preciso compreender criticamente o problema da representação da dor também como uma

---

<sup>7</sup> Documentário produzido entre os anos de 1973 e 1985, lançado em 1986 e com nove horas e meia de duração. Conta a história do Holocausto a partir de entrevistas com as testemunhas oculares; judeus, alemães e envolvidos de maneira direta e indireta com os campos de extermínio nazista, sem precisar recorrer a imagens de arquivo, usando depoimentos e cenários recentes.

questão política que deve ser repensada, na medida em que, ao tornar a dor “representável”, achatamos o testemunho ao seu “representante” simbólico, despotencializando o discurso, mitificando o objeto representado, e conseqüentemente anulando seus efeitos junto aos sujeitos, agora separados de suas ações.

O testemunho feito alienado teria um “porta-voz estético” bem distante de seus protagonistas. Como em muitos momentos quando nos deparamos, por exemplo, com o mural *Guernica* (1937) de Pablo Picasso ou a série de fotografias intituladas *Ocupações*<sup>8</sup> (1969), do artista alemão Anselm Kiefer, e, diante de tanta incerteza só conseguimos pronunciar, tamanha estupefação: que lindo! Uma afetação por certo conveniente do ponto de vista esotérico-institucional-dogmático-transcendente-normativo, mas equivocada no aprofundamento das teses ligadas à prática democrática. Ou seja, dependendo da relação que se estabelece com essas ou com milhares de outras obras de caráter político que expõe cada qual suas tragédias, ao invés de potencializar uma experiência de acesso ao “outro”, encorajando a *aparição*<sup>9</sup> desse “outro” na esfera pública e que nos obriga a um envolvimento com as questões relacionadas, nos atemos somente ao julgamento estético e representacional do passado, desconsiderando o caráter urgente de uma mudança social mais ampla e o exercício de conceber “o outro” ou mesmo aquilo que se deseja mostrar – guerras, escravidões, pobreza, massacres, etc. –, “não como um objeto de compreensão, mas como um enigma” (DEUTSCHE, 2009).

Entretanto, mesmo nas reflexões que nos convocam a outra experiência de coletivo, mais próximas das noções de interdependência entre os sujeitos, Rosalyn Deutsche irá nos atentar sobre as dificuldades que enfrentam todos aqueles que querem afirmar ética e politicamente, no seio da comunidade, a *face*<sup>10</sup> do outro que foi apagado pela História “oficial”. Ao buscar na

<sup>8</sup> Primeira exposição individual do artista, que mostra um conjunto de fotografias onde o próprio Kiefer aparece vestido com trajes militares nazistas, simulando a saudação *Sieg Heil* (“*Salve a vitória*”) em vários locais da França, Suíça e Itália, convocando os alemães a se lembrarem do Terceiro Reich e reconhecerem a perda de sua cultura nesse período de intensa xenofobia.

<sup>9</sup> Termo desenvolvido pela filósofa Hannah Arendt em 1958 no livro *A Condição Humana*, onde, nas suas famosas palavras, discorreu: “A polis (...) não é a cidade-estado no seu lugar físico: é a organização das pessoas à medida que surgem o atuar e o falar juntos, e seu verdadeiro espaço está entre as pessoas vivendo juntas para esse propósito, não importando onde estejam (...) é o espaço da aparição no sentido mais amplo da palavra, ou seja, o espaço em que eu apareço para os outros à medida que os outros aparecem para mim, em que o homem (...) faz a sua aparição explicitamente.” (ARENDRT apud DEUTSCHE, 2009, p. 175).

<sup>10</sup> De acordo com Deutsche, Lévinas formula a ideia de face a partir da aproximação com o Outro neste que chamamos “espaço da aparição”. A manifestação do Outro é a que potencialmente surge na alteridade, ou seja, aparece em tudo aquilo que não pode ser visto, compreendido e conhecido completamente, mas que está presente nas relações, expondo-se no plano comum que a ordem pública efetiva. A face é mais do que o entendimento do Outro, ou mesmo ver a outra pessoa no mundo; é a “emergência da consciência” que opõe diferença à identidade e sua decorrente noção de “posse” do mundo. Segundo Deutsche, “a face de Lévinas não é literal, mas

arte elementos que indicam suas apropriadas argumentações e estratégias de diálogo com um mundo cego para o outro, os artistas podem equivocarem-se ao tentar fazer surgir um outro que não pode ser completamente visto ou reduzido a um conteúdo. Segundo ela:

Levar adiante a não indiferença, no entanto, não é simplesmente uma questão de tornar visível aqueles grupos sociais que foram tornados invisíveis nas esferas públicas existentes ou produzir imagens verdadeiras desse outro para contradizer as falsas. Como vimos, a face do Outro de Lévinas é precisamente o que se perde quando capturado em imagem. Imagens, Lévinas alerta, transformam faces em “figuras que são visíveis, mas cuja face foi retirada” (DEUTSCHE, 2009, p. 178).

Assim sendo, é necessário aproximar a dupla Lévinas/Deutsche à Seligmann-Silva, que, praticamente em tom de manifesto, também evidencia essa não adequação do discurso, ou mesmo o equívoco de trazer uma resposta eficaz, representativa, para o problema do testemunho, e da “arte da dor” como possibilidade de entrada para este:

(...) cabe a nós dialogar com a “arte da dor” que pode nos mostrar não apenas como pensar as fraturas das nossas identidades, mas também pode justamente nos ensinar a não esperar respostas completas e prontas para os desafios impostos pelo convívio em uma sociedade agredida pelas violências tecnológica, urbana e social, acuada pela questão da diferença e pelas duas vertentes mais irracionais da “solução” dessa questão: a da globalização, que nega as diferenças, e a do fundamentalismo, que reafirma a velha ontologia racista. O campo do estético não pode mais ser pensado como independente do ético (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 56).

Neste momento, façamos nossa a questão chave colocada por Deutsche, que põe sobre este território ambíguo uma tentativa, quase empírica, de juntar os muitos fios soltos que podem nos ajudar a compreender melhor como se dá o acesso ao testemunho pelo caminho da arte, e, no que diz respeito à série *O Negro*, objeto deste estudo, de que maneira este conjunto de desenhos pode ativar o testemunho. Posto isto, Deutsche nos pergunta “como pode a arte ajudar na aparição do outro, ao mesmo tempo em que torna visível os limites que a face coloca em sua representação – limites que, em certo sentido, são a mensagem da face”?

Com a série *O Negro*, Luis Trimano traz para junto de seus desenhos de escravos essa “mensagem da face” pensada por Lévinas. Tais desenhos, que de maneira ostensiva nos possibilita aprofundarmos a questão da escravidão brasileira e suas inflexões históricas, políticas e sociais, encoraja a aparição da face na esfera pública não como um “acontecimento

---

precisamente aquela que escapa ao cerco do conhecimento e da visão. Ao aparecer, a face ultrapassa o que pode ser “visto”. De preferência, diz Lévinas, “a face fala”.” (DEUTSCHE, 2009, p. 179).



visual”, simplesmente um “tornar visível os invisíveis”, mas como uma visibilidade que parte da não indiferença e que obriga outros modos de ver, por certo menos objetificados, e com um envolvimento mais dispendioso em relação às questões apresentadas.

Tomemos então a frase de Deutsche, para, a partir dela, nos lançarmos na reflexão sobre testemunho, por dentro deste território específico que engloba a série *O Negro* e o espaço da aparição, que diz: “(...) artistas que exploram essas possibilidades atuam na transformação psíquica e subjetiva que, como a transformação material, é um componente essencial – não apenas um epifenômeno – de mudança social” (DEUTSCHE, 2009, p. 178).

As obras de arte, com isso, não estão alheias aos antagonismos e reverberações que surgem no espaço da aparição, mas são componentes desses processos. As disputas no campo da arte não divergem de outras surgidas em diferentes campos do conhecimento, mesmo que aparentem ter questões específicas do seu meio, mas, pelo contrário, estão sempre impregnadas por aspectos também históricos, políticos e sociais, ainda que diante da suposta tendência ao sublime que insiste em manter seus laços metafísicos com as realidades postas. A arte, neste jogo, potencializa de forma efetiva seus princípios constitutivos, amplia seus espaços discursivos e libera suas estratégias de resistência. O testemunho, nesse sentido, é uma dessas estratégias que pretendemos ressaltar.

A série *O Negro*, para quem dela tem acesso, não quer oferecer através de desenhos uma amostra peculiar, um álbum historiográfico ou uma versão pitoresca do que foi a escravidão brasileira; ela expõe os traumas, as associações perversas e as tentativas de recompor toda a obliteração imposta que colocaram o negro no centro de uma razão sangrenta. Nesse sentido, o testemunho encontra eco dentro de uma obra que pretende retirar os sujeitos de uma solidão imposta. *O Negro* fortifica a noção de testemunho na medida em que reconduz os escravos ali presentes em direção à esfera pública, na reunião com os sujeitos. O testemunho está na obra, nascendo, portanto, do choque entre a chancela da inferioridade e o silêncio dos dominados contra a heterogeneidade dos indivíduos na experiência da comunidade; é a vontade de falar que não se pode dominar, provocando assim a ruptura com um ambiente aparentemente coerente e preestabelecido.

Enquanto as fotografias de escravos do português Christiano Junior, vendidas como cartões postais para visitantes europeus, amenizam as circunstâncias nas quais os negros estavam inseridos, camuflando seus hábitos em benefício de um exotismo que acolhe indiferentemente subordinação, violência e marcas ancestrais, *O Negro*, onde tais fotos foram apropriadas,

retira os estereótipos impregnados de ideologia racista para exhibir as “cartilagens que rangem” (FRÓES, 1997) surgidas dessa “dissecação”. Este ato de “dissecar”, essa capacidade de intervenção autêntica que a obra estabelece, possibilita tornar os indivíduos passíveis de se reconhecerem nas suas fragilidades e assim também serem percebidos pelo outro, tornando-se iguais. Ou seja, ao permitir que os escravos silenciados venham à tona, retirando-os das condições que os fizeram cair no esquecimento, *O Negro* institui diante dos sujeitos um sentimento de pertencimento e uma responsabilidade ética, e essa independe das distâncias formuladas no espaço e no tempo dos acontecimentos históricos, tampouco dos limites físicos e territoriais na relação entre as pessoas. Recorremos então às palavras de Lévinas, que completa essa reflexão, ao dizer: “outrem não está simplesmente próximo de mim no espaço, ou próximo como um parente, aproxima-se essencialmente de mim enquanto me sinto – enquanto sou – responsável por ele” (LÉVINAS, 2000, p. 88-89).

Ao se utilizar das fotografias de Christiano Junior, a série *O Negro* reforça os parâmetros ideológicos que nelas existem para expô-los como base da crítica que a obra quer apresentar de maneira contundente. Insistimos aqui neste teor crítico da série *O Negro* e pactuamos com os dizeres de Deutsche sobre as práticas artísticas que produzem imagens críticas em contraposição às imagens que causam “fantasias narcisistas” entre os seus interlocutores:

Tais fantasias nos cegam à “outridade”, seja por rejeitá-la ou assimilá-la ao ego-sabedor ou ao Mesmo. Imagens críticas interrompem o excesso de autorreferencialidade, promovendo “responsabilidade” ao outro, estabelecendo modos de ver, e desenvolvendo a experiência do ser em público. Ao fazer isso, elas também trabalham contra as maneiras de ver promovidas pelo *mass media* (...) (DEUTSCHE, 2009, p. 179-180).

Há nessas fotografias um elemento de *mass media*. O fato de serem usadas posteriormente como cartões postais não nos deixa dúvidas. Não se consegue ver a potência do negro nas fotografias em questão. Isso significa que mesmo que exista nessas fotos uma forte tendência de manter os estigmas da escravidão brasileira transmitidas incondicionalmente às diversas gerações (talvez a perenidade das fotografias em geral reitere esse percurso), os desenhos de *O Negro* nos permite ver para além desses estigmas, para além das fronteiras do “capital humano” escravizado que as fotos realçam. Há uma desobjetivação da figura do escravo perceptível nesta obra, e, certamente, ela evidencia também o desencaixe das estruturas políticas e ideológicas que mantinham tais condições. Dessa forma, através do testemunho contido em *O Negro*, as marcas que Trimano faz questão de acentuar se revelam como prova

dessa desestruturação; mostram-se como a rachadura que corta de um lado a outro o chão de todas as certezas ditas, escritas e registradas sobre os negros brasileiros.

A série *O Negro*, nesse sentido, passa a ser o extremo oposto do que se vê nas fotografias de Christiano Junior, já que nestas os negros encontram-se coagidos pela lente e intenções do fotógrafo e pelo disfarce cínico que esconde a subalternização colonialista das gerações futuras, como afirma Sodré ao analisar tais fotos dos escravos urbanos no Rio de Janeiro, em seu texto *À Sombra do Retrato*:

Levado ao estúdio, constringido à codificação da pose – portanto a imobilizar-se em gestos de significação pré-marcada pela etiqueta de um olhar europeizante –, o indivíduo negro se retrata sem a exibição conflagratória de seu cotidiano. Perpassa a intencionalidade fotográfica um ideograma do tipo “leve, caro visitante estrangeiro, essa imagem típica e pacificada do Brasil”.

“Ideograma” é bem o termo. Acadêmico demais, certo, mas oportuno para designar um sentido que se congela e se intemporaliza. É o mesmo que se desdobra até hoje em imagens estereotipadas para turistas ou em textos escolares dessa ordem: “Lúcia trabalha comigo há 20 anos. Sabe que vovó Lice e Beto gostam dela. Por isso, Lúcia é uma preta feliz”.

As fotografias do século passado e esses clichês de um *ethos* racial são naipes diferentes de uma mesma cartada ideológica (SODRÉ, 1988, p. 20-21).

A série *O Negro* lança-se sobre um empreendimento incompleto, não se limitando aos terrenos institucionais das exposições de arte para que se reflita acerca de suas proposições, visando o debate político que se configura no âmbito da esfera pública; que é travado nos espaços ditos democráticos onde os escravos e todo resquício de memória traumática deveriam ressurgir. Espaços democráticos esses, que, segundo Claude Lefort, são instituídos e sustentados “pela dissolução dos marcos da certeza”. Inaugurando “uma história na qual o povo experimenta uma indeterminação relativa à base do poder, da lei e do conhecimento, no que diz respeito à base das relações entre o si mesmo e o outro” (LEFORT apud DEUTSCHE, 2009, p. 176).

O que Lefort, através de Deutsche, nos faz pensar, é que somente compreenderemos de fato o testemunho na obra de arte, se estes estabelecerem nos espaços democráticos, agora sem as bases imanentes de poder, uma experiência voltada à aparição pública do outro, mas não como uma “visibilidade invisível” que possa posteriormente corporificar em um altruísmo moralista, ficcional e apologético, mas como capacidade de enfrentamento do “real”, neste que é o plano das interações e disputas políticas “reais”. “A partir da interação”, argumenta

Deutsche, “aqueles que não têm lugar algum na comunidade política fazem a aparição” (2009). E continua:

No ato de declarar direitos novos, específicos, eles repetem a demanda democrática original por liberdade e igualdade. Assim eles também declaram o que Etienne Balibar chama de “o direito universal à política”, que, seguindo Lefort, pode ser entendido como o direito de aparecer como um sujeito enunciador na esfera pública. O espaço de aparição – a esfera pública – aparece então quando grupos sociais declaram o direito de aparecer (DEUTSCHE, 2009, p. 176).

Portanto, com a ajuda de Lefort e Deutsche, podemos entender em *O Negro*, relacionando-o a uma experiência do testemunho e com todos os espaços de fala que necessitam de efetivação irrestrita, que todo o caminho percorrido para se compreendê-los e situá-los na emergência do presente estão sempre vinculados ao fato de que: 1 – as verdades autoevidentes atribuídas a uma fonte transcendente, estabelecidas ao longo dos séculos pelo poder do Estado, são postas definitivamente em dúvida, e, 2 – o testemunho que surge da obra reivindica o espaço de aparição aos escravos, retirando-os de seus silêncios coletivos seculares e devolvendo aos que ainda vivem (comunidades quilombolas e demais descendentes de escravos ao redor do mundo, por exemplo) o poder da fala; de ter a vida nas próprias mãos mesmo nas incessantes lutas cotidianas.

O testemunho colabora para a aparição da face, e, no caso dos desenhos de Trimano, ajuda a extrair das fotografias de Christiano Junior, cristalizadas pelas circunstâncias do passado, as imagens do sofrimento que não conseguimos ver, inebriados às vezes pelo exotismo e a demasiada experiência estética. Na presença do espectador, os 32 desenhos de escravos também ajudam a extrair das fotografias algo que “só se revela ao olho armado pela parceria, ao olhar mancomunado de quem se iniciou: a irresistível pulsão das energias que não foram jamais submetidas por uma unidade (a ficção ocidental do sujeito da consciência) (...)” (SODRÉ, 1988, p. 21).

Evidentemente, a utilização recorrente de alguns recursos provenientes da técnica e a abordagem pouco casual no uso de elementos figurativos, mas que se destacam neste conjunto de desenhos, nos permite ver mais claramente como esta obra cria suas vinculações simbólicas e justificativas estéticas, para que se possa com elas dar subsídios à experiência do testemunho, explorando a fundo as alianças e os antagonismos na relação entre os fatos retratados e os indivíduos em sociedade. Como dito anteriormente, o testemunho é resultado dos processos artísticos, que, por sua vez, encontram-se indissociáveis dos processos políticos

e sociais. Ainda que conduzindo tais procedimentos de análise dentro da própria produção artística, é a partir das conclusões e suas conseqüentes implicações no mundo que podemos afirmar o testemunho como um elemento passível de se realizar, estando agora amalgamado às questões sociais urgentes, que as imagens, como uma tentativa de entendimento, colocam em destaque.

Resta-nos saber agora de modo inevitável, quais seriam os métodos utilizados por Trimano na série *O Negro* que melhor responderiam à convocação da face; como a relação intrínseca entre os desenhos de Trimano com as fotografias de Christiano Junior determina uma nova postura ética para com os escravos retratados; e porque tais gestos e elementos figurativos, escolhidos pontualmente pela grande carga simbólica que carregam, mostram-se como suporte justificável para que o testemunho se mostre na sua emergência.

Ao debruçarmos sobre cada particularidade desta série, as estratégias de apropriação surgem como procedimento comum neste processo de constituição, apresentando-se como uma tática de apreensão e remanejamento sobre as fotografias de Christiano Junior antes reduzidas ao que é belo, exótico e comercialmente viável, para, agora, serem conduzidas por Trimano, que as despem de seus antigos atributos racistas, denunciando-os, recolocando-as frente à irreduzibilidade, a inapreensão e a multiplicidade pulsional que o negro de *O Negro* almeja. Este é o caminho que nos possibilitará decifrar alguns dos enigmas presentes nestes desenhos.

## II. SOBRE “FISIONOMIAS”, “DESMEMBRAMENTOS” E ESTRATÉGIAS DE APROPRIAÇÃO

### II.1 A obra de Luis Trimano na tensão entre o desenho e a fotografia.

E no número 4, de dois de outubro, vislumbrei a dimensão de seu trabalho; (...) Página 18: retrato de Jânio Quadros. Que miserável este Jânio Quadros. É o rosto da própria decadência, física e moral. Vejam bem, minha admiração é justificável, é necessário pensar no que havia imediatamente antes. É no contraste que está a sensação. O Brasil estava acostumado às caricaturas de um Jânio esquelético, zoroastriano, despenteado e caspento. E vem Trimano e cega o vesgo. Sim, desenha o flácido decrépito de olhos fechados. Tive sorte, tinha vinte anos. E me disse: este homem viu o Jânio, só ele viu o Jânio. É como ter dito: é preciso ver, abrir os olhos e ver, nunca mais aceitar o estereótipo. Eis o que pensava quando disse da emoção genuína – até porque inesperada – de quando vi há 24 anos um desenho deste homem, este exato momento inaugural de uma maneira de ver. Foi aquele Jânio (LOREDANO, 1993, p. 14-15).

Eis o caminho alegórico afirmado pelo argentino Luis Trimano ao desenhar fechados os olhos do ex-presidente Jânio Quadros: o caminho da não-objetivação (Figura 7).



Figura 7: Luis Trimano, caricatura de Jânio Quadros, revista Veja nº 4, 1968, nanquim sobre papel.

Estamos diante de um personagem tão folclórico quanto real para milhares de caricaturistas e chargistas, cuja prerrogativa visual desses profissionais encontra-se quase que unicamente nas feições moribundas de Jânio; no olhar torto e caído, no corpo esguio e sem eixo, no discurso conservador e patético, no *jingle* de sua campanha presidencial de 1960 “Varre, varre, vassourinha...”. Trimano, por sua vez, parece querer mostrar ao leitor da revista *Veja* número 4 de 1968, na página 18, um Jânio que deixa de ser um mero objeto anedótico, para se tornar a imagem discursiva da relação dialética entre aquele que o desenhou com a representação ideológica que a figura pública deste político carregava, ou seja, entre o caricaturista e o caricaturado existe uma teia de relações políticas e sociais que reforçam a opção do autor pela disputa revolucionária travada na página da revista. Não se pode analisar um separado do outro.

O Jânio de Trimano está desfalecido, estático, boca e olhos fechados. Estaria morto? Podemos pensar que essa perspectiva – a de retratar um personagem conhecido e aparentemente morto – aponta uma mudança vinda desta postura de Trimano, não mais ancorada no humor gráfico tradicional (lugar onde realmente nunca esteve), mas abrindo um afluente novo no já estabelecido rio de referências visuais propostos por desenhistas anteriores (Figura 8), que, usando de uma humilhação latente, continuam suas críticas imersos na tradição dos “bonecos”, pensando em como articulá-los para que favoreçam a piada que se quer contar.



Figura 8: Vários autores. Caricaturas de Jânio Quadros, ca. 1961-1968, nanquim sobre papel.

A estratégia adotada por Trimano é a do refinamento, como afirma Cássio Loredano:

Nada contra a caricatura tradicional, ao contrário, Trimano adora Nássara e Jota Carlos. O caso é que já vamos, na época, mais do que entrados na segunda metade do século. O labor daqueles mestres são lindas respostas a outras questões, que já não nos afetam. Para pensar o agora conseguindo aquele “maior rigor plástico”, toma a providência primeira de “exasperar o traço (...)” (LOREDANO, 1993, p. 11).

Tornar “enfurecido” o traço constitui a base formativa que acompanha os processos do artista desde os tempos em Buenos Aires; não é, portanto, uma ação exclusiva para o retratado em questão, mas uma prática. Evidentemente, essa é uma escolha amparada também na história de outros retratistas e caricaturistas que passaram pela experiência da reprodução gráfica em revistas, jornais e folhetins, e que puderam ser vistos por Trimano dentro dessa expectativa contestadora que ele buscava. Havia sempre um discurso que surgia no interior de todos aqueles traços “exasperados”, que não reduzia o desenho a mero ornamento da página impressa. Trimano engajava-se politicamente ao retratar alguma personalidade familiar à paisagem da esquerda tradicional ou caricaturava de forma ironicamente panfletária seus desafetos políticos; tornando mais multifacetados os jogos simbólicos sugeridos nas entrelinhas de cada desenho publicado.

A complexidade técnica nos traços que levam ao surgimento da figura de Jânio, e assim sucessivamente com todos os outros desenhos de Trimano publicados no decorrer de sua trajetória, transforma o até então longo percurso editorial de chargistas e caricaturistas apoiados no hábito em se desenhar “bonecos”. Essa mudança de significação e intencionalidade estética produz um certo deslocamento perceptivo no modo com que as imagens eram lidas, tirando-as de uma tradicional ideia de “fisionomia” – onde a semelhança com o personagem em destaque e a depreciação dos seus atributos físicos se sobreporiam a qualquer outro elemento figurativo do desenho – para a de “desmembramento” – o desenho do personagem não está condicionado às suas características fisionômicas, que trazem um sentido único à imagem proposta, mas propicia a capacidade de atribuir uma carga discursiva desindexada de uma certeza objetiva, ampliando, dessa forma, os efeitos reflexivos e críticos que os retratos ou caricaturas podem proporcionar.

Sendo assim, Trimano não busca se sustentar na mera deformação, com o grotesco ou o exagero, mas, anterior a isso, sabe que a linguagem de sua própria linha é o plano essencial da mensagem icônica.



Embora a série *O Negro* não tenha no seu conteúdo imagético qualquer construção pautada na inserção de caricaturas, algumas questões elaboradas por Trimano, enquanto desdobramentos na própria atividade de caricaturista, serão levadas adiante. Em meados dos anos 1990, Luis Trimano abandona o trabalho na caricatura, passando a se dedicar fundamentalmente às ilustrações de livros e peças promocionais para teatro, poemas ilustrados publicados em espaços especializados e retratos de escritores, músicos e filósofos para periódicos e materiais exclusivos. A passagem da caricatura ao retrato (Figuras 9, 10, 11, 12, 13) significou não somente uma mudança na prática, mas, principalmente, configurou novos métodos de abordagem:

E, assim, Trimano voltou ao retrato. “O desenho mudou”, constata. Nessa acumulação de estratos que é a carreira do artista, ele une agora duas preocupações anteriores para desembocar nesta terceira etapa: 1) aquelas conclusões sobre a “visualidade de nossos dias” que o tinham levado já no início da década de 70 a uma crescente utilização do projetor; e 2) a questão da indústria da reprodução como padrão da produção (LOREDANO, 1993, p. 25).



Figura 9: Luis Trimano, retrato de Mário Lago, revista Ícaro, 1996, nanquim sobre papel.



Figura 10: Luis Trimano, retrato de Torquato Neto, 2005, editora Casa Amarela, nanquim sobre papel.  
 Figura 11: Luis Trimano, retrato de Antonio Gramsci, 2000, jornal Muito Mais, nanquim sobre papel.

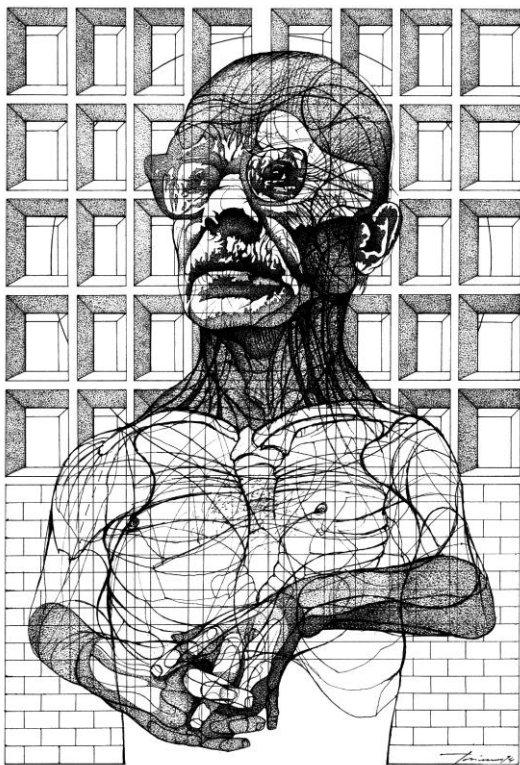


Figura 12: Luis Trimano, retrato de Ernesto Sábato, 1994, jornal Folha de São Paulo, nanquim sobre papel.  
 Figura 13: Luis Trimano, retrato de Jean-Paul Sartre, 1997, jornal Folha de São Paulo, nanquim sobre papel.

“Fazer caricatura com o rosto tal qual ele é não me interessa, qualquer fotografia serve”, declara o artista, “o importante é devolver ao papel as impressões que ficaram do retratado e aquilo que eu penso dele” (TRIMANO apud LOREDANO, 1993, p. 17).

A partir dessa fala e do depoimento enfático do artista e pesquisador Cássio Loredano, cuja intenção é encarada por ele próprio quase como um postulado ético quando afirma que “é preciso ver, abrir os olhos e ver, nunca mais aceitar estereótipo” (LOREDANO, 1993, p. 15), podemos caminhar, portanto, nessa mesma direção, na tentativa de delimitar as diferenças conceituais entre os aspectos ligados à “fisionomia” – aqueles “imersos na tradição dos bonecos” – e ao “desmembramento” – quando a partir dos cortes podemos de fato “abrir os olhos e ver” –. Como bem disse Loredano na citação inicial: “é no contraste que está a sensação”. Partimos então da identificação e da consequente problematização destes contrastes.

A abordagem crítica de Luis Trimano se debruça nesse esforço permanente (comum em muitos artistas argentinos contemporâneos de Trimano) por alcançar um tipo de interferência em quem diante de sua obra está. Os desdobramentos que a série *O Negro* provoca e que estamos tornando visíveis neste trabalho, pode justificar tal afirmação. A técnica de Trimano – de característica, digamos, “subcutânea”, assinalando tudo o que está sensivelmente debaixo da pele, como músculos, nervos, tensões e desígnios – auxilia na produção desse afeto de propensões políticas e ideológicas, ajuda na descoberta de outras percepções de mundo, ou seja, consegue manter visíveis nos desenhos todas as camadas seccionadas para serem tomadas posteriormente pelo espectador, numa tentativa de juntá-las para que os sentidos surjam. Tornam-se, portanto, a cada novo empreendimento, mais relacionados com aquilo que analisamos no capítulo anterior e identificamos como uma possível alteração nos rumos de um princípio da medida transcendente, reificada, ou no seu correlato “caminho da não objetivação”. No momento em que sua obra se encontra diante das causas e efeitos produzidos na distorção radical de uma condição determinada, localizamos a partir dessa distorção o terreno conflituoso onde todo o trabalho de Trimano irá percorrer.

Neste contexto, podemos entender como “fisionomia” o achatamento das características identitárias ao objeto que se quer retratar, seja ele humano ou não. Esta “fisionomia” seria a ação epistemológica de colar certo valor naturalizado ao seu condicionante, permitindo o enquadramento de suas atribuições físicas e processuais. Dessa forma, a complexidade que a figura de Jânio Quadros poderia trazer como uma proposta expansiva do ponto de vista

simbólico, por exemplo, é reduzida e solidificada a partir de seus atributos fisionômicos, sujeitados à sua condição de “boneco” (esquálido, zarolho, despenteado e caspento), obstacularizando as lacunas que possibilitariam algum tipo de ingerência, já que os processos de identificação são impostos.

A via reducionista que a ideia de uma “fisionomia” assinala, onde muitos caricaturistas e chargistas se ancoram, não está somente entrelaçada à objetivação de aspectos físicos do personagem, mas a uma certa visão de mundo produzida sob certezas também “estereotipadas” – certezas até mesmo “fisionômicas” se atribuirmos ao forte aspecto racista do período colonial brasileiro que a série *O Negro* denuncia –, correspondendo diretamente àquilo que se vai desenhar e de que maneira será o tratamento desse desenho. Junto desse achatamento entre objeto, forma e sentido, como consequência da articulação semântica entre esses três princípios, surgem ao mesmo tempo características morais pouco confiáveis, que de certa forma contribuem para a leitura de uma naturalização da realidade, da objetivação não somente das especificidades aparentes, mas de uma perspectiva totalizante, e, por assim dizer, totalitárias.

Ao definir o “exato momento inaugural de uma maneira de ver” (1993, p. 15), Cássio Loredano, com veemência, diante da caricatura produzida por Trimano, traz para o plano tangível as tensões já imanentes entre as vias possíveis no desenho que abordam os princípios de “fisionomia” e “desmembramento” quando colocados no antagonismo dessa relação dialética. Diferentemente de uma prática de fechamento, que num dado momento torna as condições aceitáveis e que contém sua própria regularidade, estratégia e razão, *ver* é uma prática de abertura, de amplitude, e, como tal, fratura as certezas. Na medida em que emergem as consequências de tais certezas – aquelas que caminham contra a multiplicidade das coisas, simplificando algo que é complexo ou impondo discursos verdadeiros por onde circulam –, é preciso *ver*. O que Trimano nos dá a ver? O que somos capazes de ver através das imagens de Trimano? O que vimos no Jânio e somos capazes de ver em *O Negro*?

Se a noção de “fisionomia” des-historiciza, portanto submete os desenhos antigos sobre Jânio Quadros a um vazio sem interlocuções, a uma trivialidade anatômica e irônica “por natureza”, Luis Trimano emblematicamente retira a figura de Jânio do plano que já está determinado, seja nos desenhos antigos como na própria fotografia usada como base para o seu desenho, para fazer disso um “acontecimento”, ganhando força de intervenção. É na

*acontecimentalização* (FOUCAULT, 2010) que se encontra o sentido por onde caminha esse “desmembramento” que os desenhos de Trimano evocam.

É importante salientar que tanto o trabalho na caricatura de Jânio Quadros, produzido em 1968 para a revista *Veja*, assim como todos os desenhos da série *O Negro*, de 2005, expostos no Museu Nacional de Belas Artes, possuem essa característica paradigmática do “desmembramento”, isto é, seguem de encontro com essa capacidade de desanexar de seus critérios simbólicos e estéticos todo e qualquer atributo de coisificação que pudesse permitir uma despotencialização do desenho, no que se refere ao seu aspecto ético e político.

Se esperávamos, com o desenho de Trimano, olhar nos olhos de Jânio para vermos o quão “estrábico” politicamente ele era, fomos surpreendidos justamente na intenção oposta; vendo a impotência honesta e expressão desolada daqueles olhos fechados. Se esperávamos, com o desenho de Trimano, ver um tratamento hierarquicamente piedoso e distante do artista para com os escravos que a historiografia oficial brasileira nos apresenta e que as fotografias de Christiano Junior ajudam a reafirmar tal oficialidade, fomos também surpreendidos na intenção oposta; a série *O Negro* nos chama para adentrarmos na escravidão desmitificada do presente.

Trimano usa fotografias de maneira recorrente. Usou para produzir a caricatura de Jânio Quadros assim como usa nos 32 desenhos de *O Negro*. Houve, com o passar do tempo, uma maior familiaridade por parte de Trimano no uso de fotos, passando de uma mera referência anatômica e pitoresca do retratado para a radicalidade metodológica de apropriação e resignificação dos elementos que a fotografia nos permite ver.

Desde o abandono do ofício de caricaturista e com este processo ininterrupto de buscar recompor aquilo que foi rompido, o trabalho de Trimano focado agora nos desenhos de retratos e nas ilustrações, está imerso, conforme menciona Paulo Herkenhoff, na “persistência do enigma”, ou seja, na confirmação de “que a recolagem jamais recompõe a fratura” (HERKENHOFF, 2005, s/p) e que nada mais poderá ser como antes: as fotografias de Christiano Junior são fotocopiadas em preto e branco com tamanhos diferentes, rasgadas posteriormente e remendadas com fita adesiva respeitando uma nova composição ao incluir também imagens fotocopiadas de objetos que remetem ao cotidiano dos escravos, assim como em outras metáforas visuais. Trimano usa o projetor para jogar essa montagem em uma folha em branco e, a partir dessa etapa, desenha com nanquim e caneta esferográfica absolutamente tudo o que está visível na colagem, incluindo as fitas adesivas (indicando até suas

transparências), as imperfeições que surgem no gesto de rasgar as imagens, assim como os defeitos e as texturas que as cópias em preto e branco não escondem. A própria assinatura de Christiano Junior é despossuída de seu dono, sendo redesenhada agora pelo artista em toda a sua exatidão, numa demonstração clara de que Trimano “confisca” a autoria do fotógrafo para si, bem como as intenções passíveis de dúvidas no uso dos escravos enquanto modelos de propaganda pró-colonialista. Dessa forma, ao indicarmos aqui as primeiras impressões sobre a montagem de Trimano para a série *O Negro*, cabe-nos aproximar essa descrição aos dizeres do teórico Benjamin Buchloh, no texto *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea* (2000):

Na medida em que diversas fontes e autores de “textos” citados se mantêm intactos e perfeitamente identificáveis na montagem contemporânea, o espectador se depara com um texto descentralizado que se completa por sua própria leitura e pela comparação do original com as diferentes leituras ou interpretações possíveis extraídas do texto/imagem (BUCHLOH, 2000, p. 189).

Trimano, na sua insistência em se apropriar até mesmo do próprio Christiano Junior, nos recorda o que é impossível esquecer. Seus desenhos “desmembrados” não nos diz tudo, estão “incompletos”, não solucionam. Nessa perspectiva, as imagens nos lançam para um campo de problematização difuso, que é parte da própria construção fragmentada da História, fazendo-se analisadora. Dessa forma, podemos entender que *acontecimentalizar*, na visão formulada por Michel Foucault (2010), seria esse procedimento analítico que o “desmembramento” atualiza, ou seja, cada desenho de Trimano deve ser desincorporado dos vernizes habituais que não permitem rachaduras na sua estrutura.

*Acontecimentalizar* no sentido de equivocar aquilo que parece evidente, para se encontrar com a multiplicidade da realidade. Isto é, ao “desmembrar” a imagem Trimano dispara a suspeita, a incerteza da “recolagem” na qual o *acontecimentalizar* se apoia para reencontrar as conexões e as descontinuidades dos múltiplos processos históricos, dentro de um campo de forças.

“O que se deve entender por *acontecimentalização*?”, pergunta Foucault (2010, p. 339), ao iniciar sua análise a respeito deste conceito, na mesa-redonda de 20 de maio de 1978 com historiadores na França, em que respondia a questões sobre seu recente livro *Vigiar e Punir*.

Segundo Foucault, *acontecimentalizar* torna-se um procedimento de análise útil quando faz emergir uma singularidade, a expressão de uma novidade (aspectos que nunca haviam sido pensados e mostrados, tanto no Jânio quanto na escravidão brasileira). Isso se torna possível

na provocação de um desencadeamento em relação a processos que parecem constitutivos de uma continuidade histórica, “ou a um traço antropológico imediato, ou ainda a uma evidência se impondo da mesma maneira para todos” (FOUCAULT, 2010, p. 339). Diante da linearidade, da padronização, das respostas prontas e banalizadas, será preciso, como Foucault aponta, fazer a:

Ruptura das evidências, essas evidências sobre as quais se apoiam nosso saber, nossos consentimentos, nossas práticas. Tal é a primeira função teórico-político do que chamaria “acontecimentalização”. Além disso, a “acontecimentalização” consiste em reencontrar as conexões, os encontros, os apoios, os bloqueios, os jogos de força, as estratégias etc. (...) (FOUCAULT, 2010, p. 339).

É nesse momento que a noção de “desmembramento” discutida a partir da obra de Trimano encontra paralelos com a *acontecimentalização* foucaultiana. Podemos pensar que o procedimento empreendido no campo da Filosofia e da História, de maneira bem próxima, pode também ser visibilizado como operação no campo da Arte, no que realiza Trimano.

Imaginemos uma situação hipotética onde Trimano, na redação da revista *Veja*, em 1968, olha para o retrato original de Jânio Quadros; este que seria usado como referência para o seu próximo desenho. Acompanhado pelos espectros que carregam todos os erros e acertos que levaram desenhistas anteriores a se apoiarem num determinado aspecto, menos substancial e mais burlesco, na figura de Jânio, Trimano, diante do retrato, antes de traçar as primeiras linhas, poderia dizer: “mas será que é isso?”. No caminho da suspeita, Trimano não parte de algo abstrato, elementos dispersivos e sem conexões claras, mas justamente de seu extremo oposto: a fotografia e desenhos anteriores ao seu, isto é, a constituição planejada da imagem a partir de uma “história oficial” sobre Jânio. Isso por que, em uma certa tradição no desenho de imprensa, uma forma “Jânio” já existia. Portanto, perante Trimano, a princípio, não há outra coisa se não forma. Ele dela parte, mas para rachá-la.

Podemos pensar este mesmo trajeto com relação ao uso das fotografias de Christiano Junior. Trimano, ao investi-las para a série *O Negro*, não pretende ser cordial, nem tampouco conivente com o tema. Não operará, segundo Herkenhoff, “no teatro do maravilhamento etnológico da sociedade brasileira”, porém, para o crítico, o artista “sobre-actuará” no cenário predominantemente dominado pelo exotismo inócuo, “carregando as tintas no tema” (HERKENHOFF, 2005, s/p). A série *O Negro*, ao estilhaçar as “verdades” que as fotos de Christiano Junior tentam corroborar, torna-se irreduzível a uma “antropologia da conciliação de conflitos” (2005, s/p).

Rachar a forma é abrir um ponto de questão na concretude das provas cabais, deixando escorrer do desenho o fluxo imaterial das práticas históricas, que remetem ao chão mesmo das tensões e reviravoltas, à luta de forças, aos modos, por vezes incongruentes, como a experiência da arte se atualiza.

Por mais que possa parecer, analisar os desenhos de Luis Trimano nessa perspectiva da “rachadura”, não é partir de uma negação da forma inicial (a da fotografia de Jânio Quadros ou as dos escravos de Christiano Junior), nem se trata de superar esta forma como se nela houvesse um obstáculo, um código oculto a ser decifrado que dificultasse a passagem para o “verdadeiro” e que deveria ser destruído; “nada contra a caricatura tradicional”, nos lembra novamente Loredano (1993, p.11). A forma precedente é um importante instrumento de análise, sendo assim, não estamos estabelecendo aqui nenhuma dicotomia às cegas entre trabalhos; de um lado as fotografias de escravos e a foto de Jânio, usadas como argumento de desqualificação e ilegitimidade, e, de outro, os desenhos de Trimano na série *O Negro* e na caricatura de Jânio vistos como uma adequação contextualmente mais apropriada.

Ao entrarmos na sala onde a exposição *O Negro* estava montada (Figuras 14,15,16,17), Trimano fez questão de nos apresentar, ao lado de cada desenho, as fotografias de Christiano Junior correspondentes. As fotos estavam lá, intactas na parede. Não foram ignoradas ou anuladas do processo, desfavorecidas em relação à exibição da obra “principal”. Trimano, certamente, tenta prolongar o embate entre fotografia e desenho; choque este que já havia sido iniciado no momento em que a série começou a ser produzida e que, no espaço do Museu Nacional de Belas Artes – conhecido pelo legado deixado a partir da Academia Imperial de Belas Artes, e pela expansão cultural da política imperial brasileira do século XIX – tornariam mais eloquentes as adversidades surgidas nesse reposicionamento. De um lado as fotografias do século XIX nos dizendo sobre uma mansidão servil, sobre um atributo moral pautado na diferença hierárquica, sobre uma dedicação irrestrita ao trabalho árduo; do outro os desenhos de 2005, nos mostrando que a reconstrução de uma integridade, antes suprimida, exige um redimensionamento não somente do olhar do espectador, apontado agora para o presente, mas, do mesmo modo, um redimensionamento das dinâmicas sociopolíticas que colocam os negros como protagonistas dessa outra História.





Figura 14: Luis Trimano, série *O Negro*, 2005, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Figura 15: Luis Trimano, série *O Negro*, 2005, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.





Figura 16: Luis Trimano, série *O Negro*, 2005, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Figura 17: Luis Trimano, série *O Negro*, 2005, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Dessa forma, não atribuímos à forma posterior a espécie de fetichização que percebemos no caso das fotografias de Christiano Junior, desvinculando-as de seus processos constitutivos, da mesma maneira que a forma-mercadoria, numa relação também fetichizada, se desprende daquele que a produziu, ganhando vida própria e apagando todos os rastros de trabalho humano.

Essa maneira de olhar para os desenhos de *O Negro* e enxergá-los “desmembradamente” não separa aquilo que foi criado inicialmente – as próprias fotografias de escravos de Christiano Junior – dos seus caminhos de criação, mas a forma-fotografia funciona como um dispositivo. Quando há um descolamento dos processos, objetificando a forma, perde-se seu plano histórico, o que possibilita a construção de verdades que parecem essenciais e operatórias para todo e qualquer tempo, como, por exemplo, no conceito marxista do fetichismo da mercadoria, que é encarado como um dado natural da própria mercadoria, segundo a economia política clássica, e não como um modo de produção histórico, e, portanto, transitório.

Ao rachar, queremos ver despedaçados os discursos que embasam a universalidade da forma. Cada fragmento mostra, enfim, os rastros de trabalho humano, antes ignorados; mostra a “visibilidade de uma época”, como bem disse o filósofo francês Gilles Deleuze (2000, p.120). Não há na forma nenhuma inerência ou *a priori*; a forma, qualquer uma, é fruto sempre de um processo de elaboração repleto de incongruências, e, mesmo que esta se manifeste pela “fisionomia” ela não deixa de ser criação humana, portanto, contraditória por si mesma. A “forma - o negro” é o artifício inacabado, disparado pela fotografia para que uma invenção humana se manifeste, que no caso de *O Negro* pode ser vista nos desmembramentos que Trimano sugere, pretendendo reconstruir criticamente essa difícil coesão do espaço social decomposto.

Sobre a ideia de uma forma como construção histórica, Deleuze parece nos auxiliar ao dizer que “é preciso pegar as coisas para extrair delas as visibilidades. (...) Do mesmo modo é preciso rachar as palavras ou as frases para delas extrair os enunciados” (2000, p. 120-121).

Extrair visibilidades – modos de ver –, e enunciados – modos de dizer –, em relação às formas, não é encontrar nelas sua essência, ao contrário, é religar qualquer coisa ou acontecimento que pareça natural a seu processo de constituição. Modos de ver e modos de dizer são expressões de determinados momentos históricos. Em certa época ver e dizer “negro” encontrava-se com a “forma-escravo”; ainda hoje os discursos e os modos de ver

continuam vinculando ver e dizer “negro” com a criminalidade. É preciso rachar essas aparentes verdades para encontrar os discursos e olhares políticos, econômicos, sociais, afetivos, midiáticos e artísticos que as sustentam.

Arrancar o enunciado através da rachadura que a frase “mas será que é isso?”, dita por Trimano, provoca, por mais hipotética que seja a situação, aproxima-se de uma inquietação proeminente que encontra eco em outros artistas argentinos, imersos historicamente num contexto político generalizado, que se reflete em praticamente todos os setores de atividade no país desde o desembarque dos primeiros anarquistas espanhóis e italianos nas últimas décadas do século XIX. O trabalho de Luis Trimano se constrói nesse movimento, no gesto de contingenciar passado-presente produzindo uma teia de interrogações, desencaixes, torções, desnudamentos, conflitos e afetos. Ao compreender que essas atribuições são frutos de um exercício ético; os desenhos feitos por Trimano se expõem ao olhar desafiador do ideário racista, ao mesmo tempo em que tornam visíveis suas referências, suas veias abertas, suas ossadas.

Veias e ossos que surgem dessa “lição de anatomia” que a série *O Negro* prioriza.

Essa ação de “dissecar” a imagem pelo desenho, de escavar incessantemente no intuito de que um outro sentido se construa, é compartilhada não só por Trimano, como por muitos dos artistas argentinos que fomentaram sua produção entre as décadas de 40 e 60, boa parte deles alunos na Universidade Nacional de Tucumán (no recém-criado Instituto Superior de Artes, dirigido por Lino Enea Spilimbergo em 1949). Local cuja importância foi tão significativa que levou a adoção do termo “desenhistas tucumanos” pela História da Arte Argentina oficial, tamanha eram as marcas.

Este trabalho de investigação no desenho de Trimano vem nos permitindo explorar algumas questões determinantes no território da arte, dentre as quais sobressaltam a ideia sobre o que existe para além da forma. Se, numa alusão à teoria marxista, voltarmos nossa atenção novamente ao fetiche da forma-mercadoria, abranger a totalidade da obra para além da “forma-objeto artístico” pode nos permitir compreender melhor as ramificações do trabalhador-artista. A “mão anônima”<sup>11</sup>, que molda de maneira universal a racionalidade

---

<sup>11</sup> O termo “mão anônima”, no qual fazemos referência, diz respeito a uma série de pinturas e desenhos realizados pelo artista argentino Carlos Alonso (uma das mais significativas influências para Trimano no campo do realismo social) entre 1983 e 1986, onde retrata a perseguição, a tortura e a consequente morte sofrida pelos milhares de opositores ao regime militar instaurado na Argentina desde 1966. Neste contexto, Alonso perde sua filha Paloma, sequestrada e morta em 1977, na gestão do presidente Jorge Rafael Videla. Entre os anos de 1976 e

escrava, obriga a nos posicionarmos, enfim, no território de uma simbólica “luta de classes” entre produção humana (a mão manifesta) e mercadoria sublimada, apoiando-nos na sublevação das categorias desnaturalizadoras do objeto, contrárias ao aspecto burguês da contemplação espetacularizada, onde o espectador é sujeitado a uma passividade etérea.

A aposta na não-objetivação do objeto artístico nos ajuda a descobrir no desenho de Trimano os vários planos desarmônicos da figura, que ao se sobreporem durante o processo não descartam planos anteriores. É justamente na dificuldade das junções, nos espaços entreabertos e nas prováveis pontas soltas, passíveis de serem conectadas por novas linhas que não sabemos a princípio de onde vem, que, de fato, marca-se o lugar onde está encampada as lutas que Trimano quer travar.

Esse método das “pontas soltas”, de linhas que se entrelaçam, fruto dessa linhagem “tucumana” do desenho, é estabelecido inicialmente por artistas de marcada vocação docente, como o importante professor húngaro radicado na Argentina, Lajos Szalay, o já citado Lino Enea Spilimbergo, assim como Juan Carlos Castagnino, cujo ateliê Trimano frequentava (Figuras 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24). Segundo Loredano (1993, p. 18), o que se tornou característico dessa herança, na qual Trimano é cria, foi uma “tendência, entre outras, subcutânea”. Disse ele:

Parece que quer expor o que está imediatamente debaixo da pele na figura humana. Vê-se isto em Carlos Alonso, em desenhos mais antigos de Sábat ou em trabalhos de quando Justo Barboza, recém-chegado, começou a publicar em El País, em Madri. Luis Trimano radicalizou esta tendência no Brasil. Os desenhos palpitavam, eis aí. Sentiam-se neles veias, nervos, sangue; pulsação. Jurar-se-ia que a vida da carne se move ali. (...) Os desenhos de Trimano nesta época são descarnados como trabalho de dissecação. Alguns retratados são vítimas do desenhista em sua fúria por desnudar impiedosa, às vezes cruelmente. (...) Sua predileção é por ver o que se passa na região do

---

1981, Alonso viveu exilado em Roma e Madri. “Eu estive paralisado” (ALONSO apud SCHNETZER, 2009, p.5), escreveu o artista durante os anos que se seguiram ao desaparecimento da filha. Ao retornar ao seu país, este isolamento continuou, dedicando-se, então, a pintar somente paisagens. “Minha pausa foi com as pessoas, fazia árvores porque não poderia sequer rascunhar a figura humana. Senti realmente como se tivesse quebrado o mundo.” (2009, p.5). Este exílio interno, recorrendo à pintura de paisagens como um luto, de aspiração sufocante e corrosiva, se rompe alguns anos depois, em 1983, com o fim da ditadura e a volta de Alonso à Argentina. Na sequência deste tempo deslocado, fora do país, e, com o seu retorno, rearranjado agora entre a história coletiva e a história pessoal, entre os acontecimentos ainda vivos (seja na memória dos que sobreviveram ou naqueles que procuram pelos desaparecidos) e a subjetividade que se produz a partir destes fatos, a figura humana volta a habitar a obra de Carlos Alonso, iniciada com a série *Mãos Anônimas*. Podemos pensar que em tal obra, como uma dissecação desses cadáveres que ainda o sobrevoam, Alonso procura entender o que aconteceu para extrair desse “ato cirúrgico” uma forma de potência. As “mãos anônimas” sugeridas por Alonso seriam justamente aquelas que nos sufocam, e que, mesmo sabendo qual é o corpo que as sustentam, mesmo as vendo legitimar o cerceamento de toda e qualquer liberdade, responsabilizam as vítimas pelas suas próprias mortes.

rosto que está abaixo dos olhos, a parte inferior dos músculos orbiculares, por sobre os malares, lado interior. Por aí escarva com a canetinha de pau na direção dos masseteres até ver que doenças se ocultam. Estranho, buscar aí o caráter das pessoas e encontrar. Não nos olhos nem nas mãos, aí (LOREDANO, 1993, p. 18-19).



Figura 18: Juan Carlos Castagnino, ilustração para Martin Fierro, 1962, nanquim sobre papel.

Figura 19: Juan Carlos Castagnino, ilustração para Martin Fierro, 1962, nanquim sobre papel.

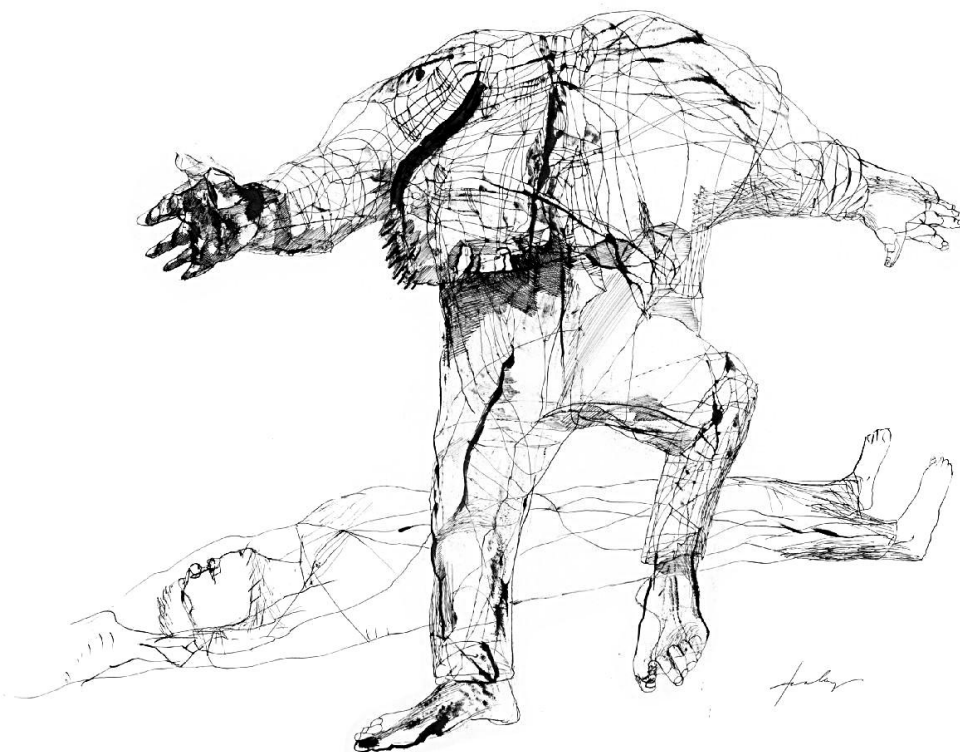


Figura 20: Lajos Szalay, Dor, 1970, nanquim sobre papel, 45,5 x 59 cm.





Figura 21: Lajos Szalay, Cabeças (detalhe), 1973, nanquim sobre papel, 40,4 x 49,8 cm.  
 Figura 22: Lino Enea Spilimbergo, retrato de Roberto Glajaveska, 1952, nanquim sobre papel.

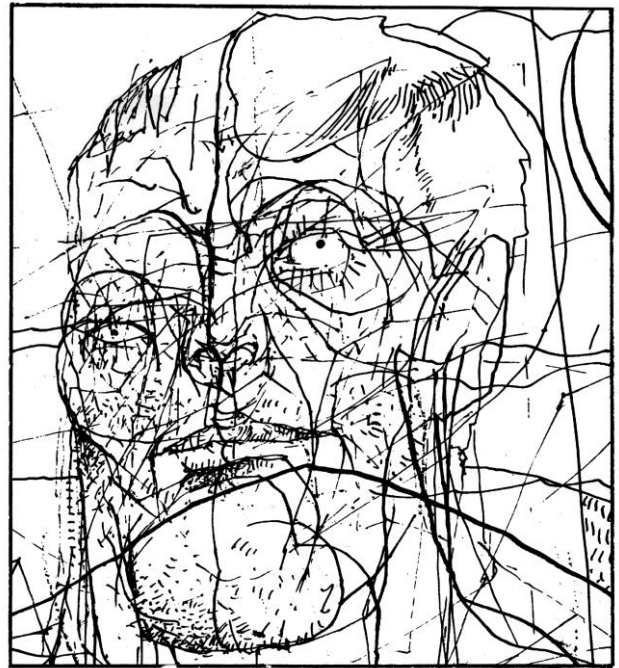


Figura 23: Luis Trimano, ilustração para A Paixão Medida (detalhe), 1980, nanquim sobre papel.  
 Figura 24: Luis Trimano, ilustração para A Paixão Medida (detalhe), 1980, nanquim sobre papel.

Assim, o que fizemos até aqui foi tentar, a partir do foco no desenho de Trimano, indicar um percurso formativo pautado na extensão dos nexos entre artistas de determinações técnicas e formais muito evidentes com suas dimensões políticas e ideológicas (artistas estes que, por sua vez, procuram tais nexos com outros, e assim por diante). Ao iniciarmos essa reflexão com uma misteriosa imagem do ex-presidente Jânio Quadros de olhos fechados, encontrando nesta os pontos de convergência que a leva de encontro à série *O Negro*, estamos buscando delinear nestas duas obras os potenciais aspectos constitutivos que circunscrevem desenho e fotografia com a ideia de um possível “desmembramento”, ou seja, se a construção de mundo muitas vezes se encontra presa a uma idealização que anula os sujeitos, as obras citadas devem contribuir para a quebra de todos estes padrões de aprisionamento mencionados até aqui.

Se pela provável via do “desmembramento” entendemos que as obras de arte, quaisquer que sejam elas, mesmo pertencendo às categorizações teóricas e institucionais que as legitimam, mas que, ao mesmo tempo, devem também ser remetidas às construções históricas e políticas que problematizam essas mesmas categorizações, opondo-se assim a uma abstração ou reificação essencializada do objeto artístico que alimenta totalizações e universalismos, do mesmo modo, parece-nos possível alinhar toda essa profusão teórica com as que são relacionadas às *estratégias de apropriação* na arte. Como resultado desse “desmembramento” proposto, a série *O Negro* intensifica aquilo que identificamos como formas fragmentadas para percebermos, em cada uma das frações, os elementos “desviados” de seus contextos imagéticos habituais. É no desvio que as *estratégias de apropriação* se fundamentam.

Ao assinalarmos em *O Negro* todos os elementos que reforçam as noções mercantis da escravidão, entendemos que Trimano opta por converter os objetos desse imaginário escravagista em “objetos” artísticos. Neste novo campo de interlocuções, retirados os aspectos meramente inteligíveis, os objetos passam a ter função de acusação. Portanto, neste caso, para compreendermos melhor as *estratégias de apropriação* empregadas devemos ater as práticas de confisco às definições de propriedade e autoria, subvertendo os princípios de posse que rodeiam os objetos, fazendo-os voltar para dentro da obra de arte através dos procedimentos alegóricos, opondo-se assim também a uma reificação.

A partir dessa etapa, o que determinamos até o momento na obra de Trimano como uma proposta possível de “desmembramento”, nos leva agora, como consequência de toda não-objetivação que permeia a ideia, a analisarmos sob o ponto de vista da montagem cada



problematização que a série *O Negro* dimensiona. Se a noção de um “desmembramento” nos auxilia na construção de uma via para pensarmos sobre o testemunho em *O Negro*, é pertinente levarmos também para essas formulações as *estratégias de apropriação*, na medida em que, esse aspecto testemunhal que a série potencializa “libertaria” as imagens fragmentadas que compõem este conjunto dos sentidos e linguagens impostos pelo costume e pela idealização, tornando-as fundamentais para toda argumentação política da obra que se quer ressaltar.

## II.2 – Estratégias de apropriação: o mundo presente é o mundo dos objetos.

Essa constante da economia capitalista que é a *baixa tendencial do valor de uso* desenvolve uma nova forma de privação dentro da sobrevivência ampliada. Esta não se torna liberada da antiga penúria, pois exige a participação da grande maioria dos homens, como trabalhadores assalariados, na busca infinita de seu esforço; todos sabem que devem submeter-se a ela ou morrer. É a realidade dessa chantagem: o uso sob sua forma mais pobre (comer, morar) já não existe a não ser aprisionado na riqueza ilusória da sobrevivência ampliada, que é a base real da aceitação da ilusão geral no consumo das mercadorias modernas. O consumidor real torna-se consumidor de ilusões. A mercadoria é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é sua manifestação geral (DEBORD, 2002, p. 33).

Guy Debord, filósofo francês, em seu livro *A Sociedade do Espetáculo*, define em linhas bastante incisivas aquilo que poderíamos classificar como o predomínio completo da abstração real da forma-mercadoria sobre as várias esferas da vida, transformando-a num mundo de imagens cada vez mais alienadas e distantes do controle social consciente. O conceito de *espetáculo* surge para designar esse caráter extremamente separado das relações sociais presente, onde o autor assume de maneira séria a crítica do fetichismo da mercadoria. O fetichismo não é uma mera ilusão, mas uma ilusão real. O *espetáculo*, portanto, não é o reino do consumo, mas o da produção das abstrações mercantis que penetram todas as esferas da vida cotidiana, até o indivíduo ser completamente aniquilado. Vai afirmar Debord:

O espetáculo, que é o apagamento dos limites do eu e do mundo pelo esmagamento do eu que a presença-ausência do mundo assedia, é também a supressão dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalçamento de toda verdade vivida, diante da *presença real* da falsidade garantida pela organização da aparência. Quem sofre de modo passivo seu destino cotidianamente estranho é levado a uma loucura que reage de modo ilusório a esse destino, pelo recurso a técnicas mágicas. O reconhecimento e o consumo das mercadorias estão no cerne dessa pseudo-resposta a uma comunicação sem

resposta. A necessidade de imitação que o consumidor sente é esse desejo infantil, condicionado por todos os aspectos de sua despossessão fundamental. Segundo os termos que Gabel aplica em outro nível patológico, “a necessidade anormal de representação compensa aqui o sentimento torturante de estar à margem da existência” (DEBORD, 2002, p. 140-141).

É neste cenário, que o filósofo francês nos apresenta de forma cáustica, que iremos nos debruçar sobre os conceitos que circunscrevem as estratégias de apropriação na obra de Luis Trimano. Entendemos, portanto, que imagens de objetos fragmentados e descontextualizados são elementos recorrentes no trabalho desse artista, de modo que, ao fazer desta uma escolha estética que está aliançada a um discurso político, abre espaço para refletirmos sobre em que condições a mercadoria (no seu aspecto fetichizado) dialoga com a arte na medida em que é expropriada de seu território “meramente” mercadológico e de produção de valor.

Se com a Revolução Industrial o discurso moderno da arte estabelece um novo paradigma formal diante da utilização da mercadoria, também é nessas condições de produtividade emergente que podemos associar também ao conceito de *espetáculo* o início de um certo distanciamento sócio-histórico na relação abstrata entre espectador e obra, onde o julgamento pessoal (estético-moderno) entra em desacordo com o juízo histórico.

O *espetáculo* seria a forma de exposição última e mais desenvolvida do poder alienado do mercado, portanto, as leis que regem tais determinações sobre todas as pessoas permite que estas se tornem reduzidas a meros seres contemplativos de todo esse poder, através da forma suprema da abstração em imagens. Nessas condições, o campo da arte – que, de certa maneira, não deixa de assumir sua “forma-fantasmagórica” (em Marx) quando lhe convém, numa relação social definida entre coisas – também não está imune à ordem *espetacular*, na medida em que – como propõe Hal Foster, no texto *Arte contemporânea e espetáculo* – numa relação social definida por imagens, os próprios elementos artísticos “são demolidos, paralisados, reemoldurados de maneira que tomamos paradoxalmente consciência de nossa própria sedução” (1996, p. 120). Esse movimento que percorre o território da cultura de maneira geral, de acordo com o teórico, nos permite ver como o *espetáculo* funciona:

(...) ao contrário de uma representação que trabalha mediante nossa fé em seu realismo, o espetáculo opera mediante nosso fascínio pelo hiper-real, pelas imagens “perfeitas” que nos fazem “inteiros” ao preço da ilusão da submissão. Ficamos aprisionados em sua lógica porque o espetáculo realiza ao mesmo tempo a perda do real e nos fornece a imagem fetichizada necessária para negar ou aliviar a perda.

Nosso fascínio com o espetáculo é portanto ainda mais total do que é com a mercadoria (FOSTER, 1996, p. 120).

Assim como Debord que vê no *espetáculo* em geral a “inversão concreta da vida”, estando essa inversão pautada no “movimento autônomo do não-vivo” (2002, p. 13), Foster, ao incluir a produção dos artistas também nessa supressão da experiência “real” em favor da “ilusória”, corrobora com o argumento do filósofo francês ao afirmar que “cada forma de arte é apresentada em termos de uma posição entre elementos “vivos” (presentes, ativos, etc.) versus elementos “mortos” (representados, já registrados, etc.)” (1996, p. 118).

Se Debord traz esse fim trágico como consequência da excessiva acumulação de valor, Benjamin Buchloh, por sua vez, canaliza sua análise inicial no uso de mercadorias pela arte como “métodos alegóricos de confiscação, de fragmentação e de superposição” (2000, p. 179). Isso faz com que um mundo dominado pelas mercadorias seja o disparador para a *estratégia de apropriação*.

O fato de termos, por um lado, uma teoria que concentra sua crítica em “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção” (DEBORD, 2002, p.13) e que por isso, essa vida “se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*” (idem, p. 13), não quer dizer, por outro, que os frutos dessas modernas condições de produção, as mercadorias, sejam usados no campo da arte sempre para seu próprio enaltecimento. Numa paisagem pessimista podemos dizer que perdemos a batalha na *sociedade do espetáculo*, dessa forma, as *estratégias de apropriação*, contrariando a falta de perspectiva do controle social consciente que o *espetáculo* nos apresenta, permitem que as mercadorias, ao serem apropriadas nas obras de arte, percam, total ou parcialmente, a autonomia primária que lhes transformou em uma “entidade autônoma”, no momento da inflexão de seu princípio objetivo. Com isso podemos, enfim, encontrar por dentro da lógica do *espetáculo* o sentido de *apropriação*.

Benjamin Buchloh vai iniciar o texto *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea* (2000) apresentando um possível mapeamento das condições que favoreceram o artista dadaísta alemão John Heartfield ao inventar, junto com George Grosz, a técnica da fotomontagem, e, ao mesmo tempo, aquilo que o autor denomina como “estratégia da montagem”. Buchloh sugere que tanto na descrição de Heartfield quanto na de Grosz sobre os materiais utilizados nos processo de fotomontagem, existe um método alegórico de confiscação, de superposição e de fragmentação, que indica, segundo ele, uma “dialética da

estética da montagem: ir de uma contemplação meditativa da reificação à manipulação de um poderoso instrumento de propaganda de agitação de massa” (2000, p. 179). Com o passar do tempo, o desenvolvimento dessas questões faz surgir uma percepção mais aguda da potência, tanto alegórica quanto política, que existe neste procedimento. Segundo Buchloh:

Os inventores das técnicas de colagem/montagem compreenderam que, sobre a prática significante, poética ou pictórica, realizavam operações que incluíam desde a menor e mais sutil interferência nas funções linguísticas e representativas até as atividades de propaganda, mais explícita e poderosamente programáticas. (BUCHLOH, 2000, p. 179).

Essa dialética da estética da montagem, portanto, produz o uso e o olhar incomum sobre as imagens utilizadas, permitindo neste agenciamento uma reinterpretação dos significados no rastro de sua comunicação indireta, burlando não somente típicas estruturas de poder como as próprias estruturas formalistas que prendem as obras de arte no reino da mediação ilusória.

Segundo Buchloh, se quisermos chegar a uma leitura adequada da importância de certos aspectos da montagem contemporânea, de seus modelos históricos e do significado de sua transformação na arte, temos que recorrer a Walter Benjamin, que analisou as condições processuais que deram origem às práticas alegóricas na literatura europeia barroca.

De acordo com as reflexões de Buchloh, baseadas nos estudos sobre métodos alegóricos em Benjamin, houve, por parte da literatura barroca, uma percepção generalizada do caráter “perecível” do mundo e que, com isso, invalidaria os objetos materiais na medida em que se transformam em mercadorias, cada vez mais autônomas com o passar do tempo, sem história e sem passado. Podemos entender que essa natureza efêmera, na qual as mercadorias do mundo impõem uma nova dinâmica social, faz parte da transformação produzida pela força determinante e generalizada do modo de produção capitalista, afetando profundamente a experiência dos indivíduos, cada vez mais alheios aos processos de produção.

É preciso ter em mente que o fetichismo da mercadoria é um aspecto de análise importante nesse contexto, pois, na medida em que se evidencia a separação entre produto e produtor, instaura-se, ao mesmo tempo, certo desarranjo ideológico na ação de transformar esta mercadoria em emblema. Paradoxalmente, a depreciação da mercadoria ao ser usada como emblema pode caracterizar sua própria valorização. Isto é, se na alegoria percebemos o avesso de seu aspecto objetivo em função de uma nova carga semântica, entretanto, ainda residirá o fato desta alegoria continuar sendo uma mercadoria. O fetichismo, de certa forma, garante

essa dificuldade ao sobrepôr algo que possui suas próprias leis sobre emblemas que, por suas características imprevisíveis, não possuem lei nenhuma.

Nesse sentido, Buchloh apresenta uma espécie de “revanche” contra a mercadoria no interior da própria prática alegórica, onde a ação se potencializa no confisco dessa autonomia da mercadoria, subvertendo os próprios mecanismos que a constituem como forma elementar da produção de valor. Ao tomar dela justamente aquilo que a determina, deixando a mercadoria “nua” de sua soberania, a prática alegórica revela a existência de um outro que se compõe na experiência dos processos, caminhando assim na direção oposta da lógica vigente. É neste novo horizonte, conseqüentemente, que o objeto abre-se para uma forma a ser decifrada na relação com o mundo, manifestando-se como um possível discurso de enfrentamento. Com isso, Buchloh vai dizer:

A mente alegórica se põe à parte do objeto [*sides with the object*] e protesta contra sua redução ao estado de mercadoria, desvalorizando-o uma segunda vez por uma prática alegórica. Na separação do significante e do significado, o alegorista submete o signo à mesma divisão de funções à que foi submetida o objeto durante sua transformação em mercadoria. Repetir o ato original de depreciação e atribuir ao objeto um sentido novo o redimem (BUCHLOH, 2000, p. 180).

Neste ponto, certamente, podemos entender que tanto a mente alegórica (a capacidade cognitiva de assimilar tais percepções) quanto a prática alegórica estão associadas a uma nova construção simbólica do objeto. A montagem, que é a convocação desse procedimento, pode ser compreendida na esteira das operações táticas dadaístas, segundo Buchloh, ao evocarmos como exemplo a obra de Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q. (1919), que, na sua concepção, possui os elementos que estruturalmente definem o princípio de apropriação:

Ao se apropriar de um ícone da história cultural reproduzido em massa, a Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, Duchamp submeteu a imagem impressa aos procedimentos essencialmente alegóricos de confiscação e a inscreveu em uma configuração textual que existe como texto apenas em sua *performance* fonética. A imagem mecanicamente reproduzida da obra, outrora única e aurática, opera como o complemento ideológico da mercadoria manufaturada que o *ready-made* enquadra em seu esquema alegórico (BUCHLOH, 2000, p. 181).

Com essa obra, Duchamp retira da Mona Lisa tudo aquilo que poderia aprisioná-la na fixidez de um ser inorgânico. A solução, portanto, seria reintroduzi-la agora, não mais na paisagem reificada que ela correspondia, mas no campo de disputas ideológicas que tem na mercadoria o elo das tensões.

Se a resignificação da Mona Lisa proposta por Duchamp permitiu, a partir da depreciação da imagem confiscada, reconhecer a capacidade ostensiva dos atributos mercadológicos que operam no campo da arte e que as circunscreve política e institucionalmente diante dos dispositivos de enquadramento, pode-se reconhecer estes mesmos procedimentos de apropriação e resignificação também na série *O Negro* no momento em que estabelecemos os embates entre a fotografia de Christiano Junior e a sua apreensão pelos desenhos de Luis Trimano. De posse dessas fotografias, Trimano não somente se apodera da mercadoria em si, de sua autoria pregressa, como desvia todos os elementos constitutivos que colocam os personagens retratados no centro dessa fundamentação violenta.

Segundo Buchloh, com o desenvolvimento pela Internacional Situacionista<sup>12</sup> de uma *estética situacionista* entre o final dos anos de 1960 e o início da década de 1970, que elegia, segundo a própria IS, o “desvio [*détournement*]<sup>13</sup> de elementos estéticos pré-fabricados” (IS apud JACQUES, 2003, p. 66) como um modo de se apropriar do *mass media*, promovendo, a partir da subversão de seus conteúdos, um novo tipo de comunicação, considerou-se desde então “uma mudança irreversível nas condições cognitivas da produção artística” (BUCHLOH, 2000, p. 185). Tais circunstâncias nos levariam a perceber que “qualquer retorno a uma

<sup>12</sup> A Internacional Situacionista (IS) foi um movimento contestador surgido em 1957 na Itália, cuja atuação foi marcante em todo o processo de luta política, ideológica e cultural que culminou nos acontecimentos de 1968 em alguns países europeus, prolongando-se principalmente na França. O grupo, que teve em Guy Debord e Raoul Vaneigem seus pensadores mais influentes, definiu sua posição radical ao longo dos seus 15 anos de intensa atividade, sobretudo, na crítica ao urbanismo, à arte e à arquitetura, atuando também em meio às greves do movimento operário francês, à crise das universidades, nas organizações dos grupos comunistas de conselhos e, como sustentação teórica, nos estudos sobre teoria política e filosofia, pautada na maioria das vezes pela obra de Karl Marx e György Lukács. A IS deixou de existir em 1972.

<sup>13</sup> De acordo com as definições publicadas no primeiro número da revista Internacional Situacionista (IS), em junho de 1958, emprega-se o termo “desvio” (*détournement*) como “abreviação” da expressão “desvio de elementos estéticos pré-fabricados”. Integração das produções artísticas atuais ou passadas numa construção superior do meio. Neste sentido, não pode haver uma arte situacionista, mas sim um uso situacionista dos recursos provenientes desse campo. Numa acepção mais básica, o “desvio” como artifício empregado no interior das antigas esferas culturais é um método de propaganda, que testemunha o desgaste e a perda de importância dessas esferas. Na revista surrealista belga *Les Lèvres Nues* (1954-1958), edição de número 8, na qual publicou Guy Debord e Gil Wolman, podemos encontrar os primeiros esboços teóricos sobre esse “método” utilizado posteriormente pelos situacionistas: “Na verdade, deve-se acabar com toda noção de propriedade pessoal nesta área. O surgimento de outras necessidades torna caducas as realizações “geniais” precedentes. Todos os elementos, de qualquer origem, podem ser sujeitos a novas relações. (...) A interferência de dois mundos sentimentais, a união de duas expressões independentes, ultrapassa seus elementos primitivos criando uma organização sintética mais eficaz. É claro que podemos não apenas corrigir uma obra ou integrar diversos fragmentos de obras caducas em uma nova, mas ainda mudar o sentido desses fragmentos e falsear de todas as maneiras que julgemos boas aquilo que os imbecis insistem em chamar de citações. Devemos portanto desenvolver um estágio paródico-sério, onde a acumulação de elementos desviados, longe de quererem suscitar a indignação ou o riso fazendo referência à obra original, marcarão ao contrário nossa indiferença em relação à um original esvaziado de sentido e esquecido, se empregará em criar um certo sublime. As deformações introduzidas nos elementos desviados devem ser simplificadas ao extremo, sendo a força principal de um *détournement* função direta de seu reconhecimento, consciente ou turvo, pela memória” (DEBORD; WOLMAN, 1956).

autonomia incondicional da produção artística seria mera pretensão desprovida de lógica e consequência histórica” (2000, p. 185). Sendo assim, ao retornarmos para os desenhos de Trimano, é importante perceber que as implicações dos situacionistas sobre a ideia de “desvio”, sobre esse movimento de apoderamento da carga simbólica das mercadorias que Buchloh mostra, também nos auxilia na análise pretendida para a série *O Negro*, uma vez que as *estratégias de apropriação* que esta obra parece indicar, manifesta a intenção de tornar visível uma versão da história dos escravos até então substancialmente ignorada, desmentindo toda a autonomia durável, intervindo por meio dessa *ação violenta* “que incomoda e arrasta toda ordem existente”, lembrando que “essa existência (...) não é nada em si mesma.” Somente podendo “conhecer sua fidelidade”, ou seja, sua exatidão na experiência do vivido, “pela ação histórica e pela *correção histórica*” (DEBORD, 2002, p. 134-135).

De acordo com Debord, o *desvio* funciona como crítica ao fluxo de informações unilaterais ocupando como verdade todos os espaços da vida, ocasionando produção e consumo incessantes. O *desvio* é visto como uma transmutação de intencionalidade política dos aspectos materiais e simbólicos das imagens-mercadoria presentes no mundo, tornando-as ferramentas de *agitprop*, isto é, de intervenção propagandística de cunho revolucionário. Para a série *O Negro*, as mudanças sensíveis que as *estratégias de apropriação* (ou *desvio*) provocam em seu território de ação, põe uma dúvida na cristalizada noção de neutralidade artística, ou “neutralidade estética sob a qual se resguardou a atividade fotográfica” (BUCHLOH, 2000, p. 191); neutralidade esta que sugere as imagens-mercadoria apenas como atributo material de finalidade específica, e seus autores apenas como produtores de conteúdos culturais separados de outras esferas. Vale ressaltar ainda o desdobramento paradigmático que Debord dá ao termo *desvio*, aproximando sua dinâmica conceitual com a prática:

(...) fragmento arrancado do seu contexto, do seu movimento, da sua época como referência global e da opção exata que representava dentro dessa referência, exatamente reconhecida ou falseada. O desvio é a linguagem fluida da antiideologia. Ele aparece na comunicação que sabe que não pode deter nenhuma garantia em si mesma e definitivamente. Ele é, no mais alto nível, a linguagem que nenhuma referência antiga e supracrítica pode confirmar. Ao contrário, sua própria coerência, em si mesmo e com os fatos praticáveis, pode confirmar o antigo núcleo de verdade que ele traz de volta. O desvio não fundamentou sua causa sobre algo exterior à sua própria verdade como crítica presente (DEBORD, 2002, p. 134).

O uso *desviado*, ou *apropriado*, é o contrário da autoridade instituída, sempre falsificada pelo simples fato de ter se tornado autoridade, oficialidade. No *desvio* e na *apropriação*, os modos de dominação tornam-se incapazes de seguirem com seus objetivos ao serem embargados de suas realizações. As *estratégias de apropriação* que Buchloh evidencia, ou o *desvio* situacionista, encontram a justaposição necessária para incluir a série *O Negro* nesta afinação, aproximando-a da fotografia original de Christiano Junior para lhe quebrar a autoridade. Ao se apropriar das imagens do fotógrafo, que, na direção assinalada por Buchloh, são “um pretexto, uma referência icônica à dimensão oculta do autoritarismo” (2000, p. 188), Trimano se depara com escravos que se encontram absorvidos numa condição primitiva dramática e que necessitam superar o vácuo verbal. Neste conjunto de desenhos, Trimano abre fissuras na posição do rosto onde deveriam estar as bocas dos escravos retratados, indicando a incompletude dos discursos, tanto aqueles anulados no que se refere aos negros, quanto os legitimadores do sistema que os subjagam. A partir desse ponto, Trimano passará a elaborar história onde havia silêncio. O ato de rasgar a boca do escravo sugere a inexistência de sua integridade física perante o fotógrafo, ao mesmo tempo em que abre os espaços de fala, de denúncia.

Em *O Negro* uma enervação singular se desenrola, que, em termos gerais, sustenta um discurso contra a absolutização do poder, mas que, ao mesmo tempo, opera uma crítica singular à complexa rede de atividades legitimadoras que esse poder prioriza. Não há parâmetros ou padrões estilísticos que se apliquem mecanicamente no desenho de Trimano para esta série, ou seja, nunca lhe serviria reduzir ou uniformizar a composição para operar uma síntese do discurso. Cada mancha de tinta preta, cada área vazia, cada imagem apropriada e fotocopiada, cada sobreposição, recorte, rasgado e remendo precisa ser inventado e submetido à rede de conotações específicas. Os traços que fluem como capilaridades propagam o sentido analítico por toda a extensão da obra. Como em seus trabalhos anteriores, nervuras da pele estiram a superfície como construção histórica do fenômeno do corpo vivido.

Pela *estratégia de apropriação* o artista se propõe a agenciar o presente a partir da história passada, esteja essa história fixada nas fotografias ou nas imagens recorrentes que nos remetem ao período escravocrata brasileiro. A série *O Negro*, “em lugar de convocar verdades históricas assentadas, define previamente que tudo, mesmo as evidências socialmente consideradas mais confiáveis, como a fotografia, já não pode mais ter a garantia de estabilidade” (HERKENHOFF, 2005, s/p). Não há verdades estáveis, nem mesmo as



simbólicas o são. Na multiplicidade de histórias, é preciso projetar novas lógicas de conexões entre os fios “desencapados” para costurar significados de aspiração ética.

Ao arrancar das fotografias de Christiano Junior toda a substância “estável”, Trimano desvaloriza o objeto da representação, esgotando sua condição de mercadoria. “A visão confortável do passado”, segundo Walter Benjamin, “deve ser substituída pela visão política do presente” (BENJAMIN apud BUCHLOH, 2000, p. 190). Assim sendo, usando das próprias conclusões de Benjamin que Buchloh nos fornece, podemos perceber em Trimano a mesma disposição em tentar converter a posição do fotógrafo como um produtor isolado, de mero fornecedor de bens estéticos, para, na *apropriação*, Trimano fazer de *O Negro* o resultado de “uma força atuante na transformação do aparato ideológico e cultural existente” (BUCHLOH, 2000, p. 190).

Segundo Paulo Herkenhoff, “Trimano é movido por uma razão social relevante”, não perdendo “o horizonte à interpretação da história pelo materialismo histórico” (HERKENHOFF, 2005, s/p). Se no materialismo histórico pretende-se compreender o percurso das sociedades humanas, suas mudanças estruturais e desenvolvimentos tecnológicos, através de fatores materiais de caráter essencialmente econômico, Trimano, “não perdendo o horizonte”, ao se apropriar das fotografias de Christiano Junior – já impregnadas de interpretações históricas desfavoráveis à condição do negro –, estabelece um olhar contemporâneo menos enrijecido pelos alicerces que determinaram os escravos como força produtiva, porém, mais próximo de um testemunho que os apresentam publicamente dentro do espaço da aparição. Essa é a ação tática no uso das fotos.

Trimano exacerba o caráter de libelo dessas fotografias. Busca situá-las na resistência contra os desdobramentos negativos projetados no presente. Resistência essa que dinamiza os conflitos no espaço público, onde, no processo de substituição da mão de obra escrava pelo imigrante, projetou uma racionalidade brutal nos modos de existência e inclusão do negro, afetando profundamente os mais sutis espaços de subjetividade. A série *O Negro* não pretende ser benevolente, como eram percebidas as fotografias de Christiano Junior diante do argumento de se tornarem um “cartão postal” (ou *cartes-de-visite*) para a sociedade europeia. Nesse contexto, o que é o cartão postal se não a tendência, dentro da lógica do *espetáculo* “debordiano”, de manter caridade de quem o envia e o cinismo de quem o recebe? *O Negro* apropria-se das fotos para dizer que o passado escravagista está aqui, bem vivo no presente.

No século XIX, os negros nas fotografias de Christiano Junior, escravos de ganho com seus respectivos ofícios, estão postos no foco da alienação, daí a ideia de uma “natureza escrava”. Para Trimano, a desobjetivação (ou inalienação) do lugar do negro, mesmo diante de todos os elementos graves remetidos aos dias de hoje como frutos da escravização, já não está mais vinculada somente a sua história originada no continente africano, mas sim na própria ideia do que seja *negro*, tanto no Brasil – ideia essa que, ainda no século XIX, desloca o negro para a condição de objeto de um saber dito “científico”, não passando na verdade de “um amontoado de ideias sobre a questão nacional baseado em opinião raciais” (SODRÉ, 1988, p.20) –, como em qualquer país da África e no resto do mundo. A diáspora negra é a fratura na produção inalienada de uma identidade e o esforço permanente da cesura nos desenhos de *O Negro*.

O conjunto de imagens que Christiano Junior oferece a seus clientes é como um catálogo de produtos; descreve uma série de possibilidades de trabalho dos chamados escravos de ganho. São vistos e retratados como opções de compra. O catálogo anuncia os “tipos de pretos”, mostrando a “serventia” de cada um deles. Exibe de maneira ordenada as funções e as boas condições de saúde dessas máquinas de produção de ganhos. No entanto, de acordo com Herkenhoff, “o escravo dificilmente poderia ter sido consumidor ou proprietário das imagens de si mesmo – custa a crer que desviaria suas economias para a aquisição de seu retrato antes de juntar dinheiro para a compra da própria liberdade” (2005, s/p). Os escravos, obviamente, não constituíam a clientela do estúdio de Christiano Junior, não teriam desenvolvido este tipo de desejo narcisista pequeno burguês, já que o valor cobrado era dez vezes maior que o salário de um africano livre (AZEVEDO, LISSOVSKY, 1988, p. 12).

Se existe uma preocupação nesta série de Trimano em potencializar o negro, superando assim o efeito da alienação preponderante em seu corpo inferiorizado, como contraponto, pode-se ver que este mesmo escravo, já na fotografia de Christiano Junior, demonstra, em palavras de Hal Foster sobre o resultado sintomático da reificação no espetáculo *debordiano*, “o oposto da comunidade, o próprio instrumento da alienação: a mercadoria” (1996, p. 130). Se o escravo fotografado não está ali para proporcionar a concepção inequívoca de uma comunidade e ser visto como parte dela, se não é permitido ao escravo ser alguém que possa compartilhar de sua própria visibilidade e consciência como uma experiência na esfera pública, cabendo a ele servir unicamente para preencher o papel de tipo etnológico e de produção de valor, então não há outra opção em *O Negro* que não seja se apropriar dessa fotografia para fazer do objeto a expressão de sua própria negação. Na demarcação conflituosa dos espaços, o uso da

apropriação talvez seja essa opção pragmática, de fazer com que os desenhos se convertam, em alguma instância, em documentos com validade política.

Paradoxalmente, duvidar das fotografias de Christiano Junior, duvidar da autoridade patriarcal do fotógrafo – que de maneira genérica segura nas mãos dos escravos para, de dentro do estúdio, garantir o melhor enquadramento ao recriar suas atividades correspondentes –, ao mesmo tempo em que a série *O Negro* se utiliza dessas imagens, é trabalhar contra a hegemonia do objeto/imagem/propriedade – no ponto em que “a aparência estética se torna uma função da natureza da mercadoria” (FOSTER, 1996, p. 130) – junto de todas as noções que desvincula o retratado de sua própria vida.

Noções estas que nos levam a pensar em um duplo encarceramento: primeiro, a ideia de cárcere composto com a fotografia, cumprindo os seus papéis de anularem todos os laços sociais prévios dos negros, fazendo do senhor de escravos e do turista europeu que consome essas imagens os únicos elos destes escravos com o mundo. Segundo: a ideia de cárcere composto com Christiano Junior; o autor agora cumprindo o seu papel de “senhor de escravos paralelo”, se torna o possuidor de todos os negros fotografados, dono de todos estes objetos. Há em cada “tipo de preto” as iniciais de seu proprietário, como gado marcado com ferro em brasa.

Se Christiano Junior apropria-se inteiramente dos escravos (exploração), Luis Trimano por sua vez subverte a motivação original se apropriando não somente da produção fotográfica (representação) como do próprio Christiano Junior (“explorando o explorador”, por exemplo, no redesenho de Trimano da assinatura original do fotógrafo, sugerindo certa cumplicidade deste com o sistema escravocrata). Ao identificarmos toda essa disputa ideológica entre produções distintas, algo que as *estratégias de apropriação* denotam, pode-se compreender o esforço da série *O Negro* em remontar a dolorida história dos negros numa espécie de diagrama da opacidade social do presente. Essa problematização no enquadramento entre o que foi substancialmente explorado com o que agora pode ser representado no campo da arte, encontra nas palavras de Douglas Crimp sobre as *estratégias de apropriação* realizadas pela artista americana Sherrie Levine, a definição menos ortodoxa dessa prática, porém mais adequada politicamente, ao dizer:

Ao roubar descaradamente imagens já existentes, Levine não faz nenhuma concessão às noções convencionais de criatividade artística. Ela faz uso das imagens, mas não para constituir um estilo próprio.

Suas apropriações só tem valor funcional para os discursos históricos específicos nos quais estão inseridas (CRIMP, 2005, p. 121).

Quando Sherrie Levine, na sua série *After Walker Evans* de 1981, “rouba” categoricamente as fotografias que Walker Evans produziu dos pobres da zona rural americana, Craig Owens, ao ser citado por Crimp, coloca duas questões pertinentes nesta ação, a fim de problematizar algo até então inédito nas histórias da fotografia e da arte e que, certamente, são demandas que encontram paralelos na *estratégia de apropriação* adotada por Trimano. As indagações que Owens coloca para Levine seriam a de que:

(...) ela simplesmente está exagerando as reduzidas possibilidades de criatividade numa cultura saturada pela imagem, como se costuma repetir? Ou sua recusa da autoria não é na verdade a recusa do papel de criador como ‘pai’ de seu trabalho, dos direitos paternos atribuídos ao autor pela lei? (OWENS apud CRIMP, 2005, p. 6-7).

Segundo Owens, esta leitura das estratégias de Levine “apoia-se no fato de que as imagens apropriadas por ela são invariavelmente imagens do Outro: mulheres, natureza, crianças, o pobre, o louco” (OWENS apud CRIMP, 2005). Aos aproximarmos as obras, vemos que tanto *After Walker Evans* quanto *O Negro* utilizam de um procedimento capaz de desviar a ideia de autoria para implicar o autor original como elemento que também pertence ao jogo de forças políticas, de antagonismos, ou seja, Walker Evans e Christiano Junior também são colhidos no campo de questões aberto pelas respectivas obras. Levine e Trimano não isentam suas referências. Trimano, assim como Levine, também se apropria desse Outro: homem, mulher, animal, o negro, o cativo, o escravo. Talvez estes sejam o Outro que as fotos de Christiano Junior “aprisionam”.

*O Negro*, portanto, se coloca como lugar do não esquecido. Trimano, antes de estabelecer um estilo, uma preocupação estética e estilística, entende a urgência da validade histórica a todos os que sofreram a desumanidade da escravidão. Mas para que esse entendimento ecoe, é preciso que o artista se arme dos elementos e das necessidades objetivas que o cerca, furtando-os de suas determinações simbólicas e materiais para, em todas as necessidades que o presente exige, jogá-los no terreno da crítica e das complicações formais, e isso inevitavelmente exige a presença de Christiano Junior.

### III. SOBRE OS DESENHOS DA SÉRIE *O NEGRO*

Como não lembrar Macbeth? “Teu rosto, meu nobre, é um livro, onde os homens podem ler coisas”. O que se lê, se tem lido no rosto do negro brasileiro durante mais de um século? Esta é uma das questões suscitadas por retratos de repente trazidos à luz, arrancados por acaso à câmara escura da História (SODRÉ, 1988, p. 17).

A partir das perspectivas artísticas, éticas e políticas que cercam a produção da série *O Negro*, no que tange os conceitos de testemunho e apropriação até então trabalhados, podemos enfim aprofundar a análise desses desenhos, tirando da própria obra a força que dela emerge. Procuramos explorar de maneira aguda alguns símbolos fragmentados e conexões afetivas estabelecidas pelo artista, relacionando-os por dentro do território onde a completa falta de uma história do ponto de vista dos escravos se normatizou. Essa é a arqueologia que se pretende fazer com tais análises, evidenciando, pelo campo da arte, os espaços não penetrados, as junções não encaixadas e os cortes mal suturados do discurso oficial secular.

Mesmo diante da crueza dos temas apresentados, o corpo colonizado impõe resistência, e é exatamente este corpo, isolado na escuridão, fazendo de cada porão de navio e senzala uma extensão inaudita de seu sofrimento, que insiste em se apresentar completo e digno. Neste momento podemos confirmar então a irredutibilidade dos sujeitos à condição de objeto e alvo, ou seja, a série *O Negro* aposta no protagonismo de seus principais atores.

Ao acessarmos *O Negro* de Luis Trimano com o olhar atencioso que a obra exige, um indivíduo, ou um estrato social, podem conectar-se produtivamente a essa história negligenciada dos escravos no Brasil como diagrama de liberdade, que caminha para o embate contra o imaginário que até então fora construído. Este antagonismo, de movimento ininterrupto, é necessário ao processo de emancipação e solidariedade. Cada desenho de *O Negro* foi anteriormente uma superfície cega, na qual se debatia, sem circulação, uma fantasmática coletiva da injustiça. Uma vez percebido que a série de fotografias de Christiano Junior não reclama por interpretantes ativos por ainda estar aprisionada na lógica da hierarquização, *O Negro* tenta atingir o espectador convocando-o em agente da complexa operação de resgate daqueles que foram obliterados pela história. O trabalho de Christiano Junior estabelece o lugar do negro no regime de produção cultural que endossa o exótico na mesma proporção em que é absorvido pelo sistema produtor de mercadorias. Na contramão

dessa dinâmica, Luis Trimano, ao definir sua posição basilar, teve que atuar contra a sentença capital de reificação do escravo.

Máquinas, ferramentas e escravos são partes do mesmo investimento colonial, e, a princípio, são apresentados como tal em toda a série, ou seja, há uma primeira necessidade de considerar todos os aspectos de uma economia subjacente baseada na exploração total e irrestrita. As nações que empreenderam uma sanguinária colonização, à custa do sequestro e confinamento de milhares de africanos, não se preocuparam com as consequências do confronto entre culturas distintas. A série *O Negro* dá ênfase a essa preocupação.

Tal operação que propomos realizar neste momento, será apoiada por questões que permitirão articular os conceitos disparados nos capítulos anteriores com as descrições formais de cada conjunto escolhido. Isso significa que toda a problematização adotada para a obra terá como ponto de partida quatro principais diretrizes: o que estamos vendo; que relação estas imagens tem com as ideias de testemunho e apropriação; como estas imagens testemunham e de que seriam testemunha; e que relação estes desenhos estabelecem com seu entorno, isto é, com o espaço expositivo e o museu.

A escolha dos cinco conjuntos estudados levou em consideração alguns elementos-chave que se repetem ao longo de toda a série. Esses elementos, a princípio vistos como um código a ser acessado pelo espectador que tenta decifrá-lo de acordo com seu repertório particular, podem ser entendidos também como resquícios de uma memória documental fragmentada cujas partes se articulam a fim de restituir os sentidos até então despedaçados, contribuindo assim para a entrada no difícil tema proposto pelo artista. Moedas, ossos, animais, objetos do cotidiano, fitas adesivas, entre outras escolhas formais, compõem com os escravos na medida em que Trimano faz de sua produção um novo terreno para a história destes negros. Todos os símbolos passam a ter uma importância política para além da simples descrição metafórica.

Por mais hipotética que seja a tentativa de impregnar a memória do espectador que diante da série *O Negro* esteve, é importante salientar as reverberações que tal obra provoca e que a coloca como fator preponderante dessa pesquisa, nove anos depois de sua exibição no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Isso significa que os desenhos, a partir da experiência expositiva, buscam estender este horizonte de probabilidades. Trimano “recupera a câmera discreta de Christiano Junior, com sua serena organização dos corpos e ofícios dos escravos, para lançá-la no centro da "tragédia humana" brasileira” (HERKENHOFF, 2005), já devidamente atualizada.

### III.1 Série *O Negro*: conjunto 1



Figura 25: Luis Trimano, série *O Negro*, 2005, nanquim sobre papel, 1,00 x 0,80m.

Figura 26: Luis Trimano, série *O Negro*, 2005, nanquim sobre papel, 1,00 x 0,80m.

Não nos restam dúvidas: o negro no qual Trimano se alia é aquele visto ininterruptamente como produção de valor capitalista. Escravizado, seu “capital humano” está sob o domínio de quem o tomou; esteja o negro do período colonial brasileiro e seu “conjunto de recursos” subjugados pelo seu senhor ou absorvido integralmente nos dias de hoje pela condição neoliberal atual, que transforma sua existência num empreendimento constante de acúmulo de condições destinadas à valorização dos mercados.

O desenho em destaque, assim como em toda a série, faz vir à tona o testemunho dessa situação de incontestável degradação do negro. Os símbolos que evidenciam este desgaste se espalham por toda a imagem. O passado escravocrata e o presente de elevado expansionismo produtivista tornam-se a mesma face de uma moeda cada vez mais rentável; o tempo da exploração ultrapassa e se sobrepõe violentamente ao tempo da liberdade. A potência do negro nestes desenhos, contrariando a naturalização do discurso sobre produtividade e acúmulo de riquezas, está para além do capital.

A cabeça do escravo se divide no furioso gesto da imagem rasgada. A boca se encontra exatamente no meio desta ação perpetrada por Luis Trimano. Uma moldura de fita adesiva contorna toda a imagem, mas a boca do escravo permanece dividida, aberta, já não há emendas que possam fechá-la, fazendo com que, no surgimento da fresta, um pequeno espaço de fala surja. A fita adesiva transparente que circunscreve a imagem torna-se a ineficaz moldura de tudo aquilo que não se pode mais emoldurar. A tentativa é de recompor uma história oficial cujo encaixe já não é mais possível, assim como, no olhar de Trimano, a escravidão também não deveria ser.

Do lado esquerdo, o desenho de um crânio com a mandíbula solta, rodeados por fragmentos de escritos retirados do livro alemão de anatomia do século XVI (HERKENHOFF, 2005) e dois ossos dispostos paralelamente logo abaixo. Trimano nos mostra o resultado final de todo o esforço secular dos escravos: a produção real do homem brutalizado segue afirmando sua própria condição de brutalidade. O negro escravizado existe somente para trabalhar e morrer. Cada aspecto de sua existência é usurpado por formas políticas e econômicas, que fazem da morte e do esquecimento do negro sua própria reprodução e finalidade. O trabalho escravo é a máquina de matar do capitalismo. Elimina-se, com essas ossadas, toda substância potente, singular e intransponível de cada mulher e homem negros. Os tratados de anatomia tornam iguais todos os corpos, independente de seus dramas. Não indica a doença, muito menos propõe cura. Porém, se há na série *O Negro* essa capacidade de analisarmos a história sob o ponto de vista dos vencidos, abrindo, portanto, caminhos para o surgimento de milhares de testemunhas ignoradas, que façamos nós, então, parte desse esforço conjunto de ouvirmos da pequena fissura que abre a boca do negro, a sua própria afirmação sumária: “há um corpo por detrás da tragédia” e este corpo será “sempre cenário da tragédia escravocrata” (HERKENHOFF, 2005, s/p).

### **III.2 Série *O Negro*: conjunto 2**

Uma grande área neste desenho é ocupada pela presença de um animal; o cavalo. Para enfatizar a sua vulnerabilidade frente à dominação de seu dono, Trimano o retrata com todos os objetos que aprisionam seu corpo ao trabalho forçado que lhe é destino fatídico. Tal como o negro africano; que, para que se mantivesse economicamente viável o seu uso durante o



período colonial brasileiro, foi incessantemente capturado, negociado, transportado, vendido e tratado no trabalho como um animal.

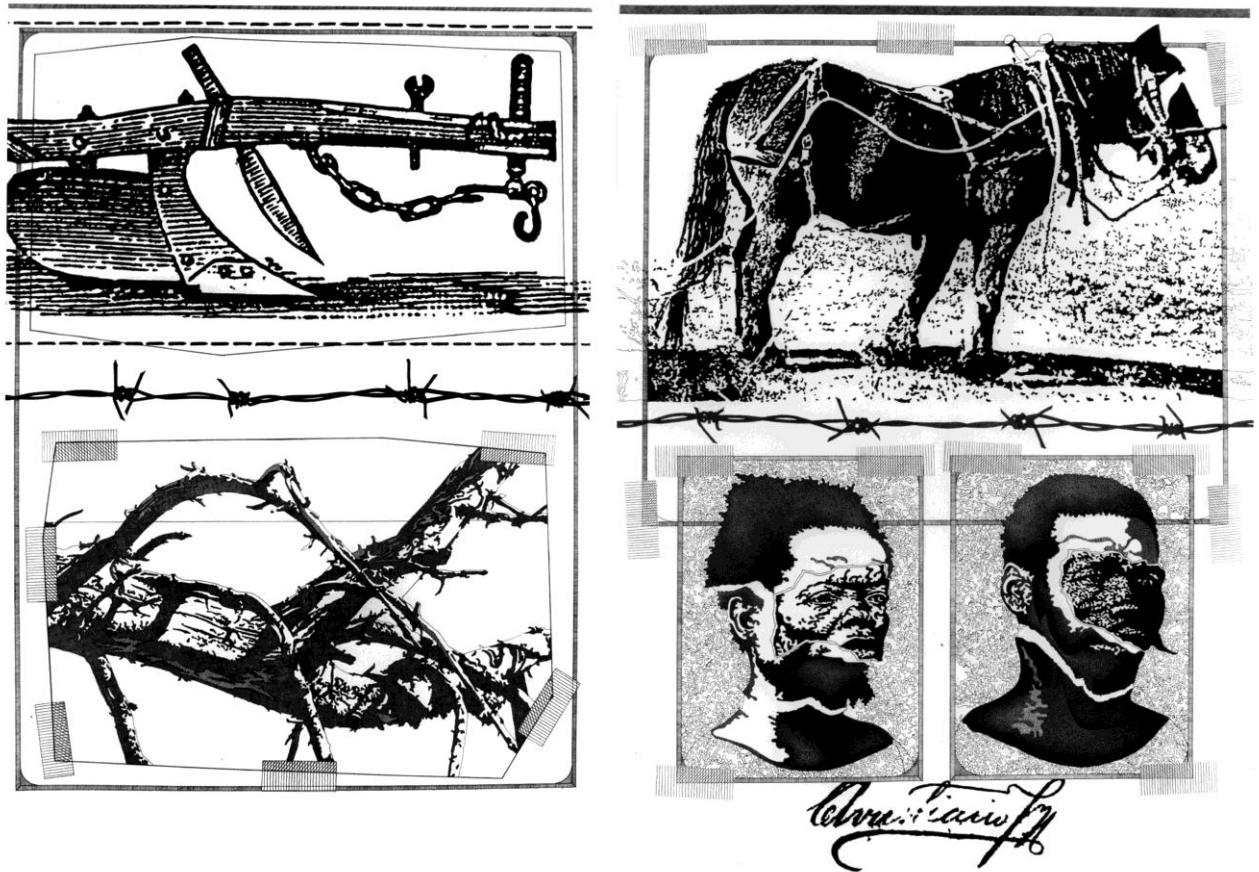


Figura 27: Luis Trimano, série *O Negro*, 2005, nanquim sobre papel, 1,00 x 0,80m.  
 Figura 28: Luis Trimano, série *O Negro*, 2005, nanquim sobre papel, 1,00 x 0,80m.

O domínio sobre os animais, em todos os momentos históricos, talvez não nos pareça ser um problema, ou uma ferida aberta, da mesma forma como hoje entendemos a escravização do homem pelo trabalho capitalista. Tudo se torna evidentemente um princípio axiomático, dominado pela invisibilidade do poder, gerando discursos de naturalização. Também não nos parece clara a condição presente de “escravos de ganho”, tampouco escravos animalizados, nas quais estamos todos imersos. A dúvida vai sendo apagada na medida em que não nos vemos mais do lado de fora do mundo do trabalho.

Na sujeição dos animais, que tanto se confunde com a dos homens, ainda que permeados neste presente histórico por imenso progresso tecnológico, brilha mais uma vez a mácula transhistórica que marca cegamente a testa de todos os seres vivos. Diante das enormes possibilidades onde a tecnologia mais avançada apresenta sua eficácia, pode vir à tona o absurdo da continuidade desse estigma. Na crise da sociedade do trabalho, aos

homens/animais/escravos sobram menos renda, menos restos de comida, menos liberdade, menos moradia, menos tempo de vida.

Apesar de o fragmento ser a tônica de toda a construção da série *O Negro*, o desenho do cavalo permanece propositadamente intacto; talvez seja importante nos identificarmos hoje à condição humilhante dos animais. Entretanto, as duas cabeças de escravos logo abaixo se encontram fragmentadas. As cabeças mutiladas separam-se de seus pescoços, enquanto que o rosto de cada negro é arrancado do que lhes restam de suas próprias cabeças. Se a fotografia original de Christiano Junior falseia a rotina de maus tratos para com indivíduos socialmente dependentes das regras estabelecidas por senhores ávidos por lucros e acumulação, e, para os quais o negro nada mais seria do que sujeito sem estatuto de cidadania, *O Negro* de Trimano desmonta o discurso enviesado da estética de Christiano Junior – este assentado na imagem ideológica da submissão e do exotismo. Desmonta para tornar impossível a operação de recompor uma história oficial já marcada pela inveracidade, na medida em que se pulveriza o ideário racista nos séculos seguintes, independente daquilo que se convencionou chamar “fim da escravidão”.

Os desenhos das cabeças dos escravos afirmam que não há mais emendas possíveis por detrás de *O Negro*; emendas que reagrupem os fragmentos junto do contexto escravagista que os cercam, pois cada pedaço solto indica um provável testemunho que ainda não tivemos acesso, mas que, certamente, contraria as narrativas unilaterais e tendenciosas das estruturas de poder. Ao mesmo tempo, tais fragmentos combatem essa objetividade sistêmica das oficialidades históricas, lutando contra um tipo de normatividade que anula todas as expectativas dos negros, apaga todas as vias não mapeadas, acaba com toda a imprevisibilidade que levaria os negros para fora do círculo de constantes restrições.

É possível ver que a assinatura de Christiano Junior também está presente nesta composição. Luis Trimano se apropria da mão do fotógrafo português, do gesto que denota uma marca, uma autoria. Apodera-se do sentimento de posse do fotógrafo sobre os produtos que está a exhibir. O artista desenha a assinatura como se estivesse exigindo a presença do fotógrafo ali. Trimano o convoca através de sua chancela, com todos os sinais caligráficos e falhas que indicam a permanência de um tempo já esquecido. Não bastava para Trimano se apropriar das fotografias – exibindo mutilados os corpos que outrora se mostravam sadios – mas é o próprio Christiano Junior que se junta ao discurso antagônico de *O Negro*, se apresentando na atualidade do sistema de desigualdades no Brasil para desmitificar a si próprio.

Os desenhos do cavalo juntamente com as duas cabeças dos escravos conjugam do lado esquerdo com o arado e os galhos secos da árvore. A conotação nos parece óbvia: a imagem do animal que puxa o arado é o espelho da condição dos homens, sujeitos do trabalho escravo. Cortando de uma ponta a outra, a imagem de um arame farpado dividindo todo o desenho; o limite que separa as propriedades rentáveis dos não-rentáveis do mundo, terreno onde a existência só é permitida a quem ou o que gere lucro. Na medida em que o capital é incansavelmente cobiçoso de trabalho humano, o trabalho escravo só é “válido” no nível da rentabilidade. Dessa forma, mulheres e homens negros não produtivos são como troncos secos, isto é, a natureza potente daquilo que é vivo e floresce aqui é somente uma árvore morta.

### III.3 Série *O Negro*: conjunto 3

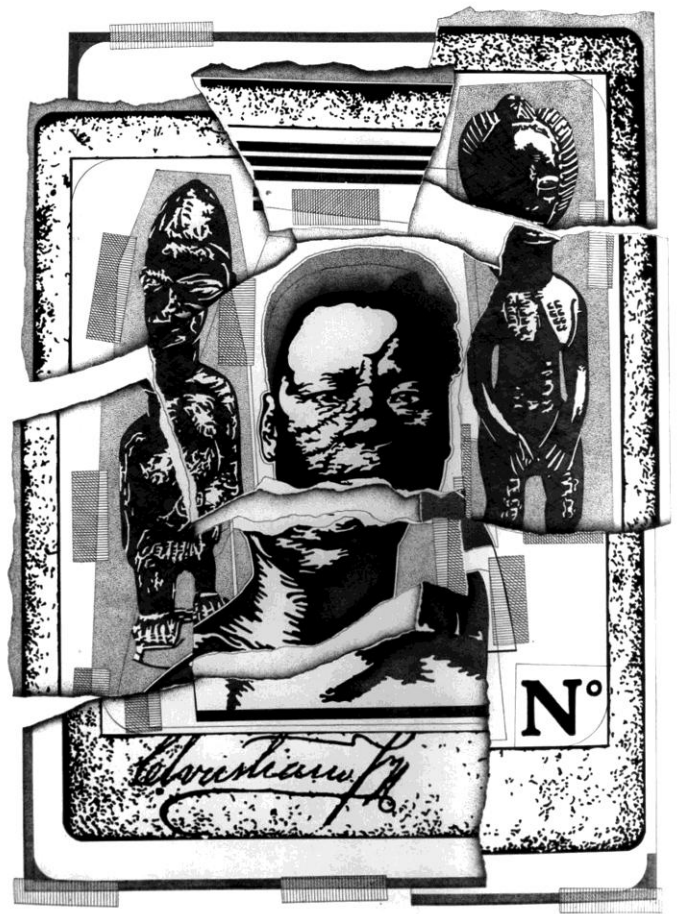


Figura 29: Luis Trimano, série *O Negro*, 2005, nanquim sobre papel, 1,00 x 0,80m.

Figura 30: Luis Trimano, série *O Negro*, 2005, nanquim sobre papel, 1,00 x 0,80m.

A imagem rasgada da cabeça do escravo está emparedada por duas pequenas esculturas africanas também fraturadas pelo gesto incisivo. As poucas fitas adesivas são insuficientes para restaurá-las, portanto, há de se encarar um desenho parcialmente fragilizado. Os espaços entreabertos tornam as representações originais irrecuperáveis – tamanha profundidade de seus cortes –, permitindo assim construir outros encaixes entre as lacunas, outras formas de ter seus vazios preenchidos.

Segundo o crítico de arte Paulo Herkenhoff (2005), na longa história do apagamento da memória referente à escravidão, a ordem vinda do então Ministro da Fazenda, Rui Barbosa, em 14 de novembro de 1890, era de rasgar e queimar todos os papéis oficiais, livros de matrícula, documentos cartoriais e registros fiscais existentes em órgãos referentes ao seu Ministério, que comprovassem práticas escravocratas passadas. Os motivos, de acordo com Herkenhoff, seriam:

(...) extirpar a “mancha negra” da escravidão, embora visassem preservar o Tesouro das reivindicações de indenização dos antigos senhores de escravos. (...) Foi mais conveniente “queimar” a memória da “mancha negra” por razões de Estado (elas discrepariam fundamentalmente das razões da classe dominante?) do que mantê-las vivas como testemunho. Porque se esqueceram de perguntar aos ex-escravos se era possível esquecer que a obra de Trimano se prova ainda mais necessária hoje (HERKENHOFF, 2005, s/p).

A série *O Negro* confirma que este *memoricídio* falhou. Tal falha está na tentativa constante e infrutífera de tornar nula, por parte dos discursos hegemônicos e movimentos racistas, a tensa inserção social dos negros; estes que operam no eterno jogo de transigências e negações para que possam ter voz ativa e agenciamentos próprios. A falha deste apagamento também concentra sua ineficácia em não conseguir reduzir a importância política das pautas que problematizam a *aparência* do negro na esfera pública. *O Negro* é a investida artística contrária aos argumentos de exclusão, nos quais, pela via do poder, pela inserção do racismo nos mecanismos do Estado, criam-se condições para a crença na suposta insignificância de um passado de lutas e conquistas que poucos conhecem e consideram, e que, dessa forma, pode ser despedaçado e transformado em migalhas para que o desaparecimento seja mais eficaz. O negro do presente em Luis Trimano, diferentemente de Christiano Junior (cuja convocação, novamente através de sua assinatura, o tira da frente de seus “modelos” para jogá-lo direto na complexa teia de implicações éticas), se encontra, mesmo que rasgado, diante dos desafios de sua própria recomposição.

Na medida em que o escravo africano sabe que aqui é o lugar do infortúnio, a demanda coletiva pelas formas sagradas, pelos ritos de purificação, pelas danças, torna-se uma das estratégias de resistência contra todas as experiências negativas que caem sobre sua própria existência. No desenho em questão vemos deterioradas as formas identitárias, um esforço para destruir estes objetos do cotidiano africano que não se separam de sua sacralidade, instrumentos estes oriundos de uma vontade de apreender o mundo. Mesmo com as tentativas da logística escravocrata de despotencializar os laços afetivos que une os negros a sua história, a permanência no vínculo está justamente ligado à criação de recursos para uma continuidade africana no exílio, algo que permita a reestruturação da personalidade cativa na diáspora.

O escravo no centro do desenho é esse homem negro mutilado de sua cultura, e que forçadamente entra em contato com a cultura de seu próprio algoz, onde o rastro de destruição que se perpetua em nome desse *embranquecimento* estrutural faz de todo o passado africano aportado no Brasil um enigma absoluto. Enigma tão bem dissimulado que, no desenho da escrava de turbante com um papel de parede estampado ao fundo, extingue todo o deslocamento territorial forçado e inadequação ao novo lugar, fingindo ser agora um espaço seguro.

As imagens das esculturas, apropriadas estrategicamente por Luis Trimano, foram extraídas do catálogo da Coleção de Arte Africana, de Raul Lody e Mariza Guimarães, e exibidas no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1983 (HERKENHOFF, 2005). O aprisionamento e a fetichização que os espaços determinados para este fim muitas vezes estabelecem para com os objetos de arte, exibindo-os dentro de suas respectivas redomas de vidro, retiram da natureza das esculturas africanas todos os seus prolongamentos espirituais e sociais. Partindo dessa lógica, podemos pensar que a série *O Negro*, já devidamente oficializada como uma mostra de arte, se utiliza de uma certa tática visual que intensifica a, digamos, “funcionalidade escravocrata” do museu na medida em que Trimano coloca escravos e esculturas lado a lado no mesmo desenho, equalizando as “operações prisionais”, a organicidade dos sistemas de isolamento e objetivações de cada meio instituído; a escravidão do passado e o museu do presente. Se as atividades mais amplas dos negros cooperavam com o conjunto de um mundo onde mulheres e homens africanos afirmavam seu domínio sobre as coisas, imprimindo-lhes suas marcas, hoje se encontram aprisionados em interpretações exteriores, vazios deles mesmos.

III.4 Série *O Negro*: conjunto 4

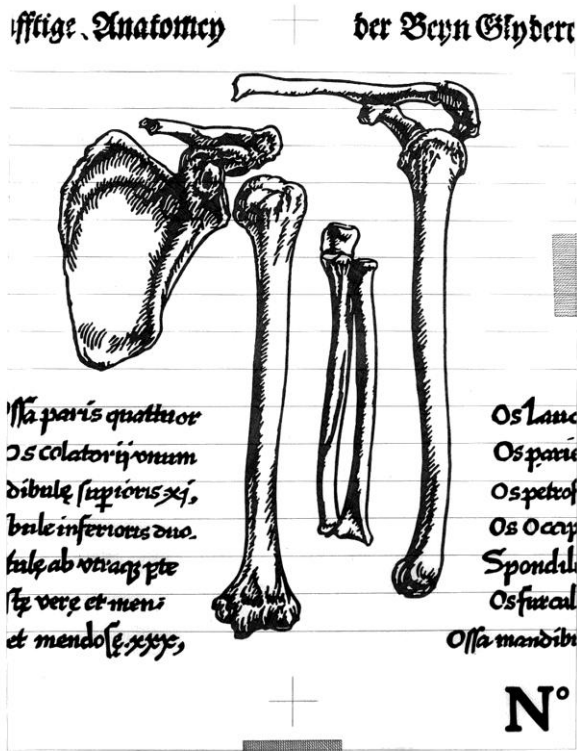


Figura 31: Luis Trimano, série *O Negro*, 2005, nanquim sobre papel, 1,00 x 0,80m.

Figura 32: Luis Trimano, série *O Negro*, 2005, nanquim sobre papel, 1,00 x 0,80m.

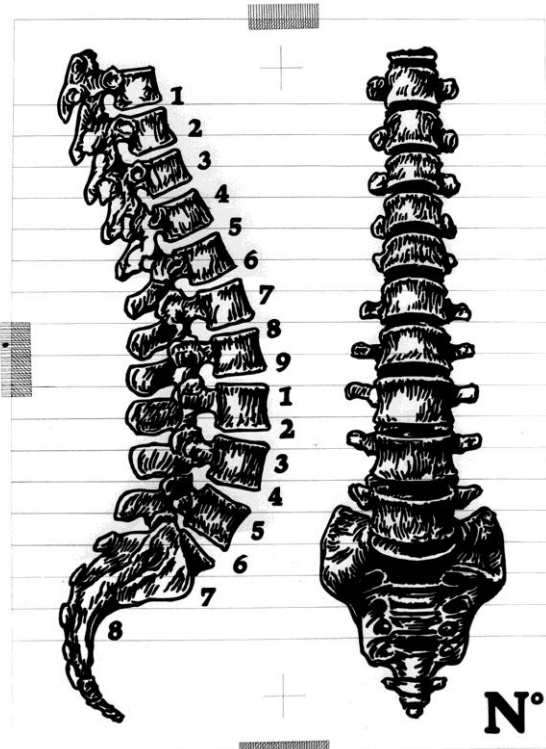


Figura 33: Luis Trimano, série *O Negro*, 2005, nanquim sobre papel, 1,00 x 0,80m.

Figura 34: Luis Trimano, série *O Negro*, 2005, nanquim sobre papel, 1,00 x 0,80m.

Mães escravas que carregam os filhos escravizados nas costas. Uma delas, desempenhando a função que lhe foi determinada, ainda apoia em sua cabeça um pesado cesto de mantimentos destinados ao comércio. Se as fotografias de Christiano Junior, a todo o momento, querem evidenciar os tipos e as atividades dos escravos muito mais do que designar indivíduos, estes desenhos de Luis Trimano propõem a inversão radical dessa posição servil: a reconstrução de imagens – não somente pelas emblemáticas fitas adesivas representadas, mas por todo aspecto testemunhal que a obra dinamiza entre os negros do passado e os espectadores do presente, ajudando nesta recomposição de dentro da esfera pública – que fortaleçam a potência negra feminina, no intuito de superar a tripla carga opressora que as mulheres negras enfrentam desde os primeiros empreendimentos colonialistas ao redor do mundo até os dias atuais; racismo, machismo e sexismo.

Nesta obra de Trimano, a mulher negra, antes fecunda, não é “somente” máquina reprodutora de novos escravos, como também tem agregada ao seu corpo a terrível função sexual que atende às demandas patrimoniais estabelecidas pelo seu senhor/estuprador. Dessa forma, podemos pensar que a série *O Negro* é parte também desse conjunto de ações coletivas urgentes que reconhece, a partir do contexto da escravidão, a insustentabilidade desse cotidiano de extremo aviltamento, onde a integridade feminina é dominada por todas as determinações capitalistas que atuam sobre o corpo, incluindo, além do trabalho forçado, a terrível sujeição ao sexo forçado.

Com esses desenhos especificamente, a série *O Negro* deixa claro que a opressão sistematizada de um povo se solidifica como estatuto através da manutenção de um paralelismo entre práticas racistas, machistas e sexistas, onde cada uma dessas estruturas se alimenta uma das/nas outras, isto é, distinguem-se, mas não se separam. Mais uma vez os desenhos de Trimano escancaram o que as fotografias de Christiano Junior ocultam: o flagelo feminino como protagonismo, fundamentado no enorme contingente de mulheres que foram expropriadas de sua sexualidade e maternidade neste período. As fotos que revelam o exótico aos olhos do colonizador desmantelam, ao mesmo tempo, a integridade existencial de todos os colonizados, inertes nas posições cotidianas que o fotógrafo determinou. Passados os séculos, a série *O Negro* se esforça para reestabelecer agora as novas tentativas de dar corpo a essa intangibilidade que nos tornamos depois da escravidão brasileira, essa que produziu a subjetividade mais cruel, sutil e duradoura da história. Para todas as escravas, de ontem e de hoje, ser mulher e mãe torna-se obrigatoriamente um ato de resistência. Dessa forma, é

preciso colher de imediato todas as vozes que ecoam de dentro desses desenhos para levá-las conosco.

Ao lado dessas mulheres estão os ossos. De imediato percebemos que não há nenhuma fita adesiva nestes, isto é, as imagens não sofreram cortes que dependessem de algum tipo de junção para o seu entendimento ou recuperação. Vemos uma coluna vertebral inteira mostrada em duas posições, uma omoplata, ombro e alguns ossos do braço. Os ossos estão intactos enquanto os corpos não. Portanto, seriam essas as ossadas das escravas em questão? Se for afirmativa a resposta, automaticamente deve-se querer saber “o quê” ou “quem” as mataram.

Podemos pensar que este direito de matar, de dissecar o corpo e colocar seus ossos a mostra – ações de grande impacto traumático que o sistema escravocrata na sua perversidade imanente autorizava –, parte de regulamentações externas que carregam em suas proposições, tanto políticas quanto ideológicas, um poder absoluto que impera sobre a vida em geral. A “lição de anatomia” apresentada no desenho, que contempla algumas partes de um esqueleto anônimo junto de minuciosas anotações feitas pelo olhar atento do executor, tenta não indicar que o corpo, quando vivo, carregou as marcas do trabalho extenuante e da punição severa e humilhante. Talvez sejam esses os vestígios que ossos sem identificação e anotações escritas em um idioma remoto queiram esconder. Perante o “segredo da dominação” (DEBORD, 2002) – essa mentira sem contestação que tiraniza o mundo das verdades –, dando ao que é falso uma qualidade superior, não conseguiremos jamais saber de quem realmente são os ossos apresentados.

### **III.5 Série *O Negro*: conjunto 5**

Agora estamos diante de uma cabeça de escravo cortada ao meio, na altura do nariz. As fitas adesivas, contudo, foram insuficientes para recompor estas duas partes, já que também sofreram com a violência do corte. Diferentemente de outras imagens desta série, o negro aqui não foi decapitado, ou seja, o pescoço se manteve intacto, pois a ênfase está na gargalheira e na corrente, objetos rudimentares que tem o peso da mão cuja garganta asfixia. Entretanto, para o torturador, sempre existirá um minuto a mais de tortura, sempre haverá espaço no corpo violado para mais uma ferida. Dessa forma, o escravo mesmo estando no centro dessa



violência que a gargalheira imputa, encontra-se ainda coagido, emparedado entre a assinatura de Christiano Junior e a bigorna.

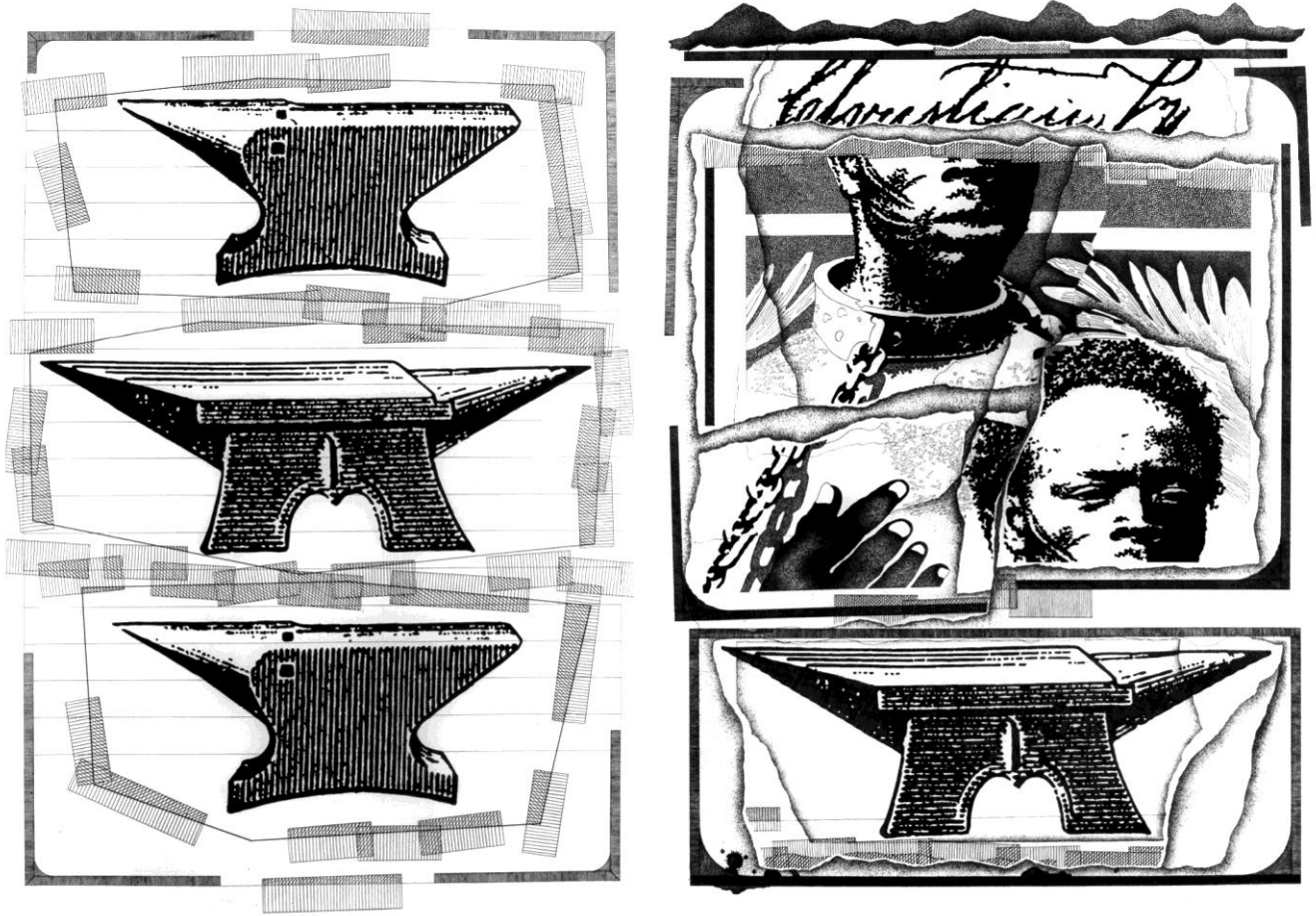


Figura 35: Luis Trimano, série *O Negro*, 2005, nanquim sobre papel, 1,00 x 0,80m.

Figura 36: Luis Trimano, série *O Negro*, 2005, nanquim sobre papel, 1,00 x 0,80m.

Na parte de cima do desenho vemos novamente a autenticação que confirma a cumplicidade do fotógrafo junto de todos os registros, destruídos ou não, que colocaram o negro neste pernicioso jogo de viver e morrer. É a assinatura do fotógrafo que nos autoriza ver, é com ela, portanto, que tudo de mais aterrador se aprova. Perante a visão opaca do regime escravocrata, incide sobre Christiano Junior, adepto das “poses insuspeitas” e da “neutralidade da visão do artista”, a dúvida que aponta para uma estranha corrupção e habilidosa perversidade.

Na parte de baixo está a bigorna, bloco maciço de ferro forjado que de tão resistente e pesado torna-se imóvel. A imobilidade é o regulamento dessa história na sociedade brasileira. Em janeiro de 1984, Luis Trimano teve acesso a um exemplar especial da revista *Correio da Unesco*, onde todas as reportagens partiam de um único tema; a atualidade do regime

escravocrata no Brasil e no mundo (HERKENHOFF, 2005). Segundo Herkenhoff, o pressuposto contemporâneo da série *O Negro* é defendido por Trimano na medida em que este aponta, de acordo com a publicação, para o elevado número de trabalhadores vivendo sob circunstâncias que podem ser definidas como escravidão. Se os pintores Debret e Rugendas – ao mostrar cada qual os seus escravos –, simbolizaram gargalheiras e correntes, por exemplo, como partes de um conjunto de temas referentes a uma iconografia colonial brasileira no século XIX, Trimano com a bigorna “trata de modo analítico de uma prisão do corpo pela história” (HERKENHOFF, 2005) no século XXI.

A bigorna, que é usada para moldar ferramentas de trabalho, molda também as ferramentas de dominação. Para que gargalheiras e correntes existam, há de se considerar neste mesmo contexto a dupla função fabril da bigorna; este objeto de onde surgem todos os outros objetos que promovem coerções e prisões seja por uma instrumentalização que sirva tanto para impor o trabalho extenuante quanto para manter a completa falta de liberdade. Numa sociedade escravocrata, gargalheiras e correntes são extensões do corpo escravizado, como se cada negro parido já trouxesse esses objetos do útero que o gestou. Se todas as coisas produzidas no passado por mãos africanas livres nos fazem lembrar a criação de um mundo contínuo, onde a atividade mais ampla de todos os negros coopera com a construção ininterrupta dos sentidos que os fixam a terra, imprimindo-lhe suas marcas e em alguns momentos seus rostos, a bigorna, como contraponto, surge pelas mãos do colonizador para cessar de maneira brutal toda criação que desfilava até então pelos dedos dos artistas negros, agora separados dos meios de produção objetivos e reduzidos à subjetividade desterritorializada do trabalho escravo. Escravo torna-se conceito genérico-abstrato de homem.

São quatro bigornas apresentadas, compreendidas no conjunto sem nenhum tipo de rasgo. Em cada uma delas impera as noções de estabilidade e rigidez, as mesmas diretrizes absolutas que mantém milhares de negros dominados por um poder de normalização que quer exercer a todo o momento o antigo direito soberano de matar. O que está instituído na escravidão como princípio normativo, neste desenho é multiplicado por quatro, isto é, vemos em demasia a drástica imobilidade dos negros, apropriados pelo medo da morte e pela racionalização forjada sobre a ideia de resignação.

A bigorna não é um objeto africano, não é algo que pode ser identificado e apreendido positivamente pelo negro, mas o seu contrário, é o monólito que sustenta o culto à gargalheira e a corrente, prioriza a servidão do trabalho como necessidade incontestável, destruindo assim

todos os sistemas de referências anteriores, todos os valores culturais e modalidades de existência.

Dessa forma, dizimada toda a potência da criação, toda a comunhão com o mundo, não sobrando mais nenhum tipo de vínculo fora o estabelecido com o seu dono, o negro neste momento é cativo e comandado neste novo modo de isolamento e separação que se construiu. Aquele que antes havia imprimido sua marca sobre as coisas realiza, pelos mesmos pulsos que agora cultivam algemas, os gestos vazios e solitários que irá criar junto dessa nova “comunidade carcerária” de trabalhadores, a categoria-chave da barbárie que enquadra mulheres e homens negros vivos e suas energias vitais no mundo moderno da destruição da própria subjetividade.

#### IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS: *O NEGRO EM NÓS*

O sujeito do testemunho é constitutivamente cindido, só tendo consistência na desconexão e na separação – não sendo, contudo, redutível às mesmas. Isso significa “ser sujeito de uma dessubjetivação”; por isso, a testemunha, o sujeito ético, é o sujeito que dá testemunho de uma dessubjetivação (AGAMBEN, 2008, p. 151).

Em *O Negro* partimos do princípio de que, os atributos estéticos no campo da arte e a dor não se excluem; como não se excluem da mesma maneira os atributos políticos desse mesmo campo e a estética. O passado e o presente do sofrimento ajudam Trimano a construir esse gigantesco corredor por onde caminha a série *O Negro*. É possível que os negros de hoje consigam ouvir de um lado desse corredor os gritos vindos do outro lado, onde se encontram os escravos açoitados. A dor na construção de uma estética toma o campo da arte como sendo o lugar do político, o que torna a estética e o político categorias inseparáveis, delineando, por fim, uma afirmação ética. Sobre a inerência entre as dimensões éticas, estéticas e políticas na atualidade, estas que se incorporam à criação de mundos diversos, devemos, seguramente, considerar os questionamentos apontados pela professora Tatiana Roque (2003, p.7), que sobre essa inseparabilidade nos diz:

O que seria a união entre a ética e a estética, sem a política, senão uma exaltação do indivíduo? Como se arriscar na associação entre a estética e a política, sem a ética, depois da terrível experiência nazista? Por que insistir na relação privilegiada da política com a ética, sem a estética, após o enfado dos últimos anos na trajetória da esquerda? (ROQUE, 2003, p. 7).

Poderíamos, portanto, retomar a essa mesma tríade para falar do título deste trabalho: *Arte e testemunho na urgência do presente*. Cada um desses termos – arte, testemunho, presente – devem ser associados aos domínios da ética, da estética e do político, na medida em que a série *O Negro* – portadora da arte, do testemunho e do presente – busca ampliar, segundo seu conjunto, um caminho de potência, que se firma como um ato de fala, como resistência obstinada.

O testemunho que surge da radicalidade do mundo, caminhando por entre fraturas institucionais e montanhas de corpos, a fim de encontrar nos escombros alguma voz que insista no prolongamento da vida, depara-se com obstáculos quando tenta, por intermédio da arte, criar um rosto para essa voz, um rosto “palpável” que nos sirva (por certo insatisfatório)

como tradutor das catástrofes. Esses obstáculos, portanto, são indicativos para importantes questões a cerca do conceito de representação; reflexões que tem a obrigação de serem colocadas no entremeio da relação da arte com o testemunho.

Como compreender a morte do ponto de vista estético se, como diz Primo Levi, ela é irrepresentável? Como estetizar a aniquilação do homem se não existe linguagem capaz de expressar a ofensa derradeira? E ainda, para descer ao fundo mais abissal das incertezas, tomamos como nossa as duas últimas dúvidas, aqui colocadas de maneira cortante pelo filósofo Peter Pál Pelbart (2000), que diz:

Como fazer para que a vida eminente, sanguínea, palpitante, não seja propriedade exclusiva desse cadáver sagrado e consagrado pelo sofrimento, e, portanto, que não permaneça ali, enterrada, na estéril monumentalidade de uma lápide? Como fazer para que a vida não seja apenas, ao contrário, monopólio do estrelismo midiático, desse que através dos colóquios e mesas-redondas e debates e publicações, fala *sobre* a catástrofe, sua ou alheia, e que pretende, talvez, representá-la também para sua glória própria, narcísica, num estranho e duvidoso vampirismo? (PELBART, 2000, p. 173).

É possível que as respostas a essas difíceis questões priorize o fato de que, mesmo que este trabalho nos possibilite pensar a escravidão segundo uma representação, cujo interesse inicial está depositado nos 32 desenhos que compõem a série, não existe de fato uma forma-escravo fechada em si mesma, que determine uma presença ou permanência originária desse escravo do passado a ser representada em desenhos, se restringindo apenas às formas. É a perda, a falta, que pede por uma representação, não a presença ou a permanência, caminhos pelos quais se perpetuam os discursos transcendentais e a solidificação dos princípios da medida. A ausência recorre ao testemunho como algo até então não dito. A obra que se constrói pela via da ausência, se situa na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho. Assim, também o resto que se manifesta na vigência do sistema escravocrata – as testemunhas – não é, segundo Agamben, “nem os mortos, nem os sobreviventes, nem os submersos, nem os salvos, mas o que resta entre eles” (AGAMBEN, 2008, p. 162).

Pelo escravo, a impossibilidade de dar testemunho torna-se real, existe como tal. Se a série *O Negro* é testemunho não dos troncos e senzalas ou do sistema escravocrata como um todo – estas que são formas fixas asseguradas –, mas do negro escravizado; se *O Negro* fala a partir de uma impossibilidade de fala do escravo, então o testemunho que emana da obra não pode ser negado. A escravidão como regulamentação permanente, acontecimento de que não é

possível extrair qualquer testemunho, fica provada a sua desumanidade de modo absoluto e irrefutável. *O Negro*, portanto, não é testemunho de uma experiência pessoal, mas coletiva.

Os sistemas de representação empreendidos pelas fotografias de Christiano Junior diferenciam-se de maneira crucial da obra de Trimano justamente por não produzirem fraturas, mas o seu oposto, manter a estabilidade que sustenta o negro na sua condição de escravo. O que coloca os dois autores em posições divergentes está na ação que cada um determina como método e nos propósitos que motivam a aparição desse negro. De um lado temos Christiano Junior e o seu cuidado na acentuada caracterização do escravo e na fixação da pose, do outro Trimano, que rasga e emenda as mesmas imagens, desmontando a rígida objetividade fotográfica, correspondendo mais claramente a um “estado de mutismo e incompreensão do que ao espetáculo ilusório do belo” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 13).

O testemunho na série *O Negro* nos alerta sobre uma produção de sentido. Assim sendo, o que impulsiona essa pesquisa não é o que a obra tem a dizer ao espectador que eventualmente a interpreta, mas sim o que ela é capaz de destruir por dentro das certezas desse espectador. *O Negro* carrega a força da problematização, o “testemunho de uma dessubjetivação”. Dessubjetivação que abre os caminhos para que outros modos de ser sujeito apareçam, acima da forma-sujeito produzida pelo capital e que a escravidão do passado demonstra de maneira perdurável. Uma subjetividade contra os limites da forma-sujeito e contrária ainda aos espaços mimetizados da arte, deve resistir através do pensamento crítico e na produção de outros modos de existência, prerrogativas que não podem estar dissociadas de uma produção.

Trimano se coloca na assertividade do ofício, tornando impossível, pelo percurso do artista e para o contexto que abrange a série *O Negro*, desvencilhar-se do desenho. Contudo, os desenhos aqui colocados, ainda que o autor demonstre seu refinamento técnico, não devem ser assimilados como pura demonstração de formas harmoniosamente bem construídas. Também a linguagem assumida não deve funcionar somente como um auxílio para que certo conceito principal seja revelado, tendo a obra mais validade no campo da abstração – privilegiando uma consciência abstrata – do que no campo da estética. A resposta para este possível paradoxo parece assinalar que os desenhos de *O Negro*, da mesma forma que admitimos seu grande aspecto formal, são estes os mesmos que também devem se abrir para o mundo, caminhando junto dos antagonismos que os espaços demarcam. Não podem ser somente passagem para este mundo, já que se constituem juntos, construindo seus nexos conceituais/estéticos/políticos/ideológicos dentro da mutualidade que essa junção exige. As

estratégias de apropriação que procuramos analisar nessa série são o resultado dos dissensos gerados nesse encontro.

Na apropriação, cada elemento do mundo tomado/deslocado pelo autor e que passa a integrar o significado de *O Negro*, da assinatura de Christiano Junior à bigorna, reforçam o testemunho desse escravo ao associá-lo aos símbolos que ora corroboram, ora problematizam a construção dessa solidez escrava. Uma fixa ideia de negro é desviada radicalmente de sua trajetória habitual de estigmatizações e violências, auxiliada por uma extensa rede de sistematizações, também desviadas de suas propriedades e intenções particulares, para ativarem juntas o jogo político dos sentidos. Assim sendo, fica possibilitada a criação de novos paradigmas baseados neste tipo de encontro subversivo e potente, entre a figura do escravo e os elementos que foram drasticamente retirados de seus sentidos originais. O testemunho que se junta às estratégias de apropriação inverte a ordem de relação possessor – possuído.

Ao chegarmos nesse ponto da pesquisa, evidencia-se, na série *O Negro*, que a via do testemunho e as estratégias de apropriação entram em um movimento de circularidade, por se justificarem no seu entrecruzamento, ou seja, a apropriação é um modo de atualização e construção do testemunho, e o testemunho é o motor das estratégias de apropriação. É nesta relação também que é possível ao final dizermos que o desenho de *O Negro* é necessário como superfície sensível, de onde surgem os atravessamentos, que na incidência das forças sobre um plano sensível produzem mudanças.

Decerto que a obra não possui existência independente plena, vivendo em esfera separada, mitificada e fora das reais relações de produção capitalista – como querem aqueles que acreditam na divindade do artista, alguns historiadores da arte, muitos museus e colecionadores. Por isso é preciso continuar caminhando junto com *O Negro* por essa superfície de muitas rachaduras, similar ao solo castigado pela seca, para incitar um olhar vibrátil<sup>14</sup> não representacional, contrário a objetificação da forma que separa toda e qualquer produção dos corpos que a produzem.

A potência vibrátil do olho é ativada por “um olhar mais geográfico”, como dito por Hubert Godard (apud ROLNIK, 2005), para o qual, segundo ele, “não há sujeito ou objeto, mas uma

---

<sup>14</sup> O *vibrátil* ao qual nos referimos faz referência ao termo “corpo vibrátil” cunhado por Suely Rolnik, que em sua definição nos diz: “(...) só são apreensíveis por teu corpo vibrátil, aquele que alcança o invisível. Corpo sensível aos efeitos dos encontros dos corpos e suas reações: tração e repulsa, simulação em matérias de expressão” (ROLNIK, 1989, p. 26).

fusão no contexto: é como se o mundo chegasse dentro de mim” (GODARD apud ROLNIK, 2005, p. 15-16). E o mundo que nos chega é esse, que permite enxergarmos *O Negro* em nós, em toda a sua extensão “rachada”, do escravocrata ao escravo.



## V. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Maurício (Orgs.). **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Junior**. São Paulo: Ex Libris, 1988.
- BRECHT, Bertolt. Apague as pegadas. In: BRECHT, Bertolt. **Poemas**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BUCHLOH, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. **Revista Arte&Ensaio**, nº 7, novembro 2000, p. 178-197.
- CLÉMEN, Carlos. A paixão necessária. In: TRIMANO, Luis. **Trimano: desenhos e ilustrações**. Rio de Janeiro: Relume - Dumará, 1997.
- COCCO, Giuseppe. Apresentação. In: NEGRI, Antonio. **Jó: a força do escravo**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- CRIMP, Douglas. Apropriando-se da apropriação. In: CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Olhar escravo, ser olhado. In: AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Maurício (Orgs.). **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr**. São Paulo: Ex Libris, 1988.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.
- DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. **Um guia para o desvio** (1956). In: <http://www.imagomundi.com.br/cultura/desvio.pdf>. Arquivo consultado em 21 de março de 2014.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.
- DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública em tempos de guerra. **Revista Concinnitas**, Ano 10, Vol. 2, nº 15, UERJ, RJ, 2009.
- FOSTER, Hal. Arte contemporânea e espetáculo. In: FOSTER, Hal. **Recodificação: Arte, Espectáculo, Política Cultural**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FOUCAULT, Michel. Mesa redonda em 20 de Maio de 1978. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos IV**. Estratégia, poder-saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FRÓES, Leonardo. S/Título. In: TRIMANO, Luis. **Trimano**: desenhos e ilustrações. Rio de Janeiro: Relume - Dumará, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Após Auschwitz”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HECKERT, Ana Lúcia Coelho. **Narrativas de resistência**: educação e políticas. Tese de Doutorado em Educação. Universidade Federal Fluminense. UFF/RJ, 2004.

HERKENHOFF, Paulo. Luis Trimano. Ontem é hoje ou histórias de agora. In: TRIMANO, Luis. Série “O Negro”: estudos sobre a fotografia de Christiano Jr.. **Catálogo**. Museu Nacional de Belas Artes – MNBA. Rio de Janeiro, 2005.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista brasileira de educação**. Jan/Fev/Mar/Abr, n. 19, 2002.

LÉVINAS, Emmanuel. **Ética e infinito**: diálogos com Philippe Nemo. Portugal: Edições 70, 2000.

LOREDANO, Cássio. Apresentação. In: LOREDANO, C. (Org.). **Luís Trimano**, desenhos 1968-1990. São Paulo: Mil Folhas, 1993.

MENDES, Talita. Memórias de Hiroshima: Krzysztof Wodiczko e o reflexo da catástrofe. In: **Revista-Valise**, v. 2, n. 4, ano 2. Porto Alegre, dez. 2012.

NEGRI, Antonio. **Jó**: a força do escravo. Rio de Janeiro: Record, 2007.

PELBART, Peter Pál. Cinema e holocausto. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**. Transformações Contemporâneas do Desejo. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, Suely. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. In: **Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule, à vous de donner o souffle**, catálogo de exposição, Suely Rolnik & Corinne Diserens (Eds.). Nantes: Musée de Beaux-Arts de Nantes, 2005. Tradução brasileira: Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

ROQUE, Tatiana. Prefácio. In: NEGRI, Antonio. **Kairós, alma vênus, multitude**: nove lições ensinadas a mim mesmo. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SCHNETZER, Alejandro García. Prefácio. In: GELMAN, Juan. **Bajo la lluvia ajena**. Ilustraciones: Carlos Alonso. Buenos Aires: Fund. Mundo Nuevo: Libros Del Zorro Rojo, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

SODRÉ, Muniz. À sombra do retrato. In: AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Maurício (Orgs.). **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.** São Paulo: Ex Libris, 1988.

TEIXEIRA, Ricardo Rodrigues. As redes de trabalho afetivo e contribuição da saúde para a emergência de uma outra concepção de público. Apresentado na **Research Conference on: Rethinking “the Public” in Public Health**: Neoliberalism, Structural Violence, and Epidemics of Inequality in Latin America Center for Iberian and Latin American Studies University of California, San Diego, 2004. In: <http://www.corposem.org/rizoma/redeafetiva.htm>

TRIMANO, Luis. **Trimano**: desenhos e ilustrações. Rio de Janeiro: Relume - Dumará, 1997.

TRIMANO, Luis. Série “O Negro”: estudos sobre a fotografia de Christiano Jr.. **Catálogo**. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 2005.

## V.1 REFERÊNCIAS DE IMAGENS

Figura 1: TRIMANO, Luis. **Série O Negro**, Rio de Janeiro, 2005. Nanquim sobre papel. Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 2: CHRISTIANO JUNIOR, José, carte de visite, Rio de Janeiro, ca. 1865. Fotografia. Fonte: AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Maurício (Orgs.). **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.** São Paulo: Ex Libris, 1988.

Figura 3: TRIMANO, Luis. **Série O Negro**, Rio de Janeiro, 2005. Nanquim sobre papel. Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 4: CHRISTIANO JUNIOR, José, carte de visite, Rio de Janeiro, ca. 1865. Fotografia. Fonte: AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Maurício (Orgs.). **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.** São Paulo: Ex Libris, 1988.

Figura 5: TRIMANO, Luis. Série Estigmas – Sobre poemas humanos de César Vallejo, 1988. nanquim e guache sobre papel. Fonte: TRIMANO, Luis. **Trimano**: desenhos e ilustrações. Rio de Janeiro: Relume - Dumará, 1997.

Figura 6: TRIMANO, Luis. **Série O Negro**, Rio de Janeiro, 2005. Nanquim sobre papel. Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 7: TRIMANO, Luis. Caricatura de Jânio Quadros, revista Veja nº 4, 1968. Nanquim sobre papel. Fonte: LOREDANO, Cássio (Org.). **Luís Trimano**, desenhos 1968-1990. São Paulo: Mil Folhas, 1993.

Figura 8: Vários autores. Caricaturas de Jânio Quadros, ca. 1961-1968. Nanquim sobre papel. Fonte: LOREDANO, Cássio (Org.). **Luís Trimano**, desenhos 1968-1990. São Paulo: Mil Folhas, 1993.

Figura 9: TRIMANO, Luis. Retrato de Mário Lago, 1996. Nanquim sobre papel. In: **Revista Ícaro**. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 10: TRIMANO, Luis. Retrato de Torquato Neto, 2005. Nanquim sobre papel. In: **Editora Casa Amarela**. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 11: TRIMANO, Luis. Retrato de Antonio Gramsci, 2000. Nanquim sobre papel. In: **Jornal Muito Mais**. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 12: TRIMANO, Luis. Retrato de Ernesto Sábato, 1994. Nanquim sobre papel. In: **Jornal Folha de São Paulo**. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 13: TRIMANO, Luis. Retrato de Jean-Paul Sartre, 1997. Nanquim sobre papel. In: **Jornal Folha de São Paulo**. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 14: TRIMANO, Luis. **Série O Negro**, Rio de Janeiro, 2005. Fotografia da montagem. Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 15: TRIMANO, Luis. **Série O Negro**, Rio de Janeiro, 2005. Fotografia da montagem. Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 16: TRIMANO, Luis. **Série O Negro**, Rio de Janeiro, 2005. Fotografia da montagem. Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 17: TRIMANO, Luis. **Série O Negro**, Rio de Janeiro, 2005. Fotografia da montagem. Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 18: CASTAGNINO, Juan Carlos. Ilustração. 1962. Nanquim sobre papel. Fonte: HERNANDEZ, J. **Martin Fierro**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires – EUDEBA.

Figura 19: CASTAGNINO, Juan Carlos. Ilustração. 1962. Nanquim sobre papel. Fonte: HERNANDEZ, J. **Martin Fierro**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires – EUDEBA.

Figura 20: SZALAY, Lajos. Dor, 1970. Nanquim sobre papel. Fonte: Lajos Szalay. **Catálogo**. Publicado por: Kovács Gábor Művészeti Alapítvány. Budapest. 2009.

Figura 21: SZALAY, Lajos. Cabeças (detalhe), 1973. Nanquim sobre papel. Fonte: Lajos Szalay. **Catálogo**. Publicado por: Kovács Gábor Művészeti Alapítvány. Budapest. 2009.

Figura 22: SPILIMBERGO, Lino Enea. Retrato de Roberto Glajaveska, 1952. Nanquim sobre papel. Fonte: LOREDANO, Cássio. (Org.). **Luís Trimano**, desenhos 1968-1990. São Paulo: Mil Folhas, 1993.

Figura 23: TRIMANO, Luis. Ilustração para A Paixão Medida (detalhe), 1980. Nanquim sobre papel. Fonte: TRIMANO, Luis. **Trimano**: desenhos e ilustrações. Rio de Janeiro: Relume - Dumará, 1997.

Figura 24: TRIMANO, Luis. Ilustração para A Paixão Medida (detalhe), 1980. Nanquim sobre papel. Fonte: TRIMANO, Luis. **Trimano**: desenhos e ilustrações. Rio de Janeiro: Relume - Dumará, 1997.

Figura 25: TRIMANO, Luis. **Série O Negro**, Rio de Janeiro, 2005. Nanquim sobre papel. Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 26: TRIMANO, Luis. **Série O Negro**, Rio de Janeiro, 2005. Nanquim sobre papel. Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 27: TRIMANO, Luis. **Série O Negro**, Rio de Janeiro, 2005. Nanquim sobre papel. Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 28: TRIMANO, Luis. **Série O Negro**, Rio de Janeiro, 2005. Nanquim sobre papel. Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 29: TRIMANO, Luis. **Série O Negro**, Rio de Janeiro, 2005. Nanquim sobre papel. Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 30: TRIMANO, Luis. **Série O Negro**, Rio de Janeiro, 2005. Nanquim sobre papel. Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 31: TRIMANO, Luis. **Série O Negro**, Rio de Janeiro, 2005. Nanquim sobre papel. Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 32: TRIMANO, Luis. **Série O Negro**, Rio de Janeiro, 2005. Nanquim sobre papel. Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 33: TRIMANO, Luis. **Série O Negro**, Rio de Janeiro, 2005. Nanquim sobre papel. Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 34: TRIMANO, Luis. **Série *O Negro***, Rio de Janeiro, 2005. Nanquim sobre papel. Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

Figura 35: TRIMANO, Luis. **Série *O Negro***, Rio de Janeiro, 2005. Nanquim sobre papel. Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

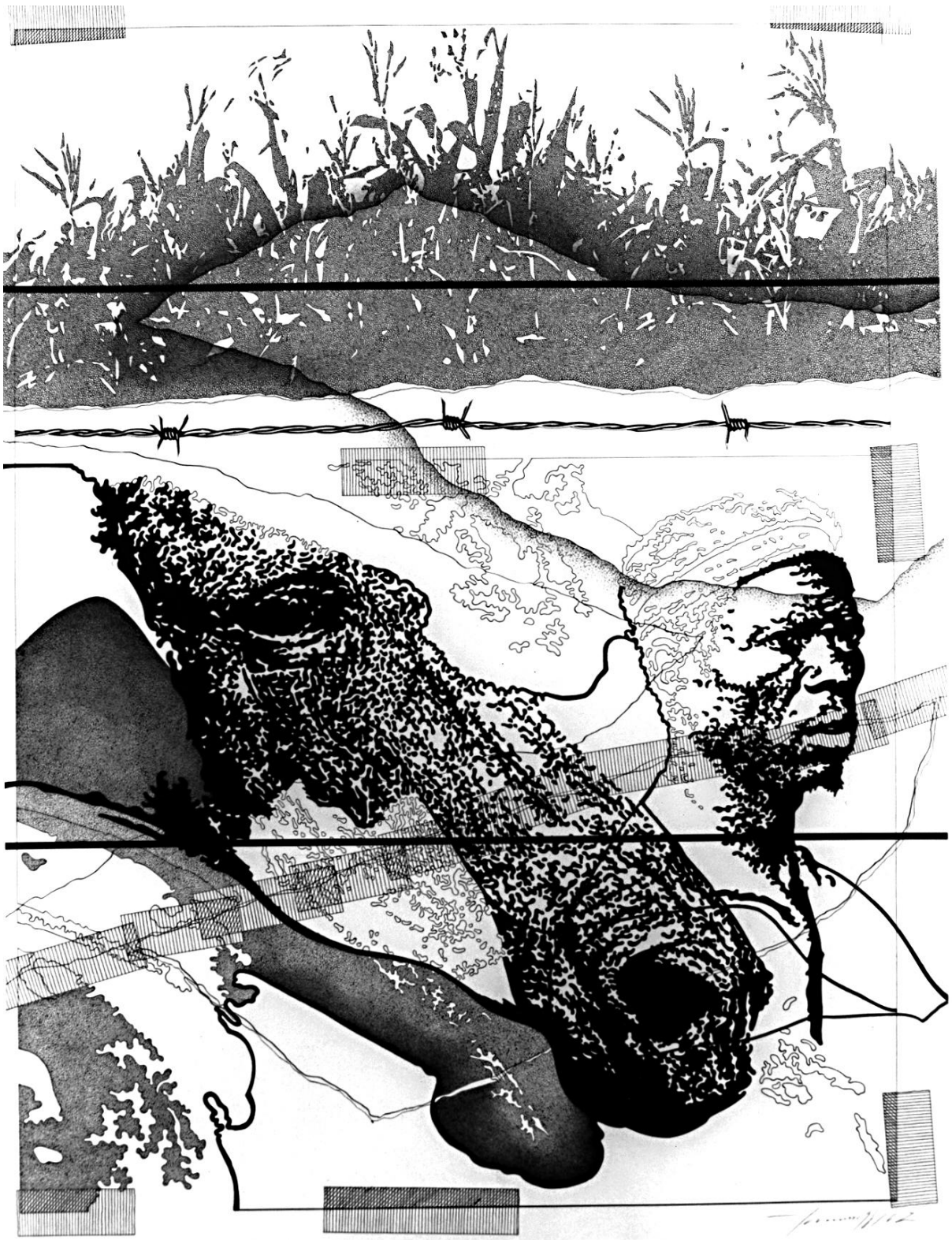
Figura 36: TRIMANO, Luis. **Série *O Negro***, Rio de Janeiro, 2005. Nanquim sobre papel. Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Arquivo pessoal do artista.

## ANEXOS

As imagens em anexo fazem parte do arquivo pessoal do artista Luis Trimano e configuram os desenhos restantes referentes à série *O Negro*. A ordem aqui apresentada segue a mesma disposição da montagem realizada no Museu Nacional de Belas Artes.



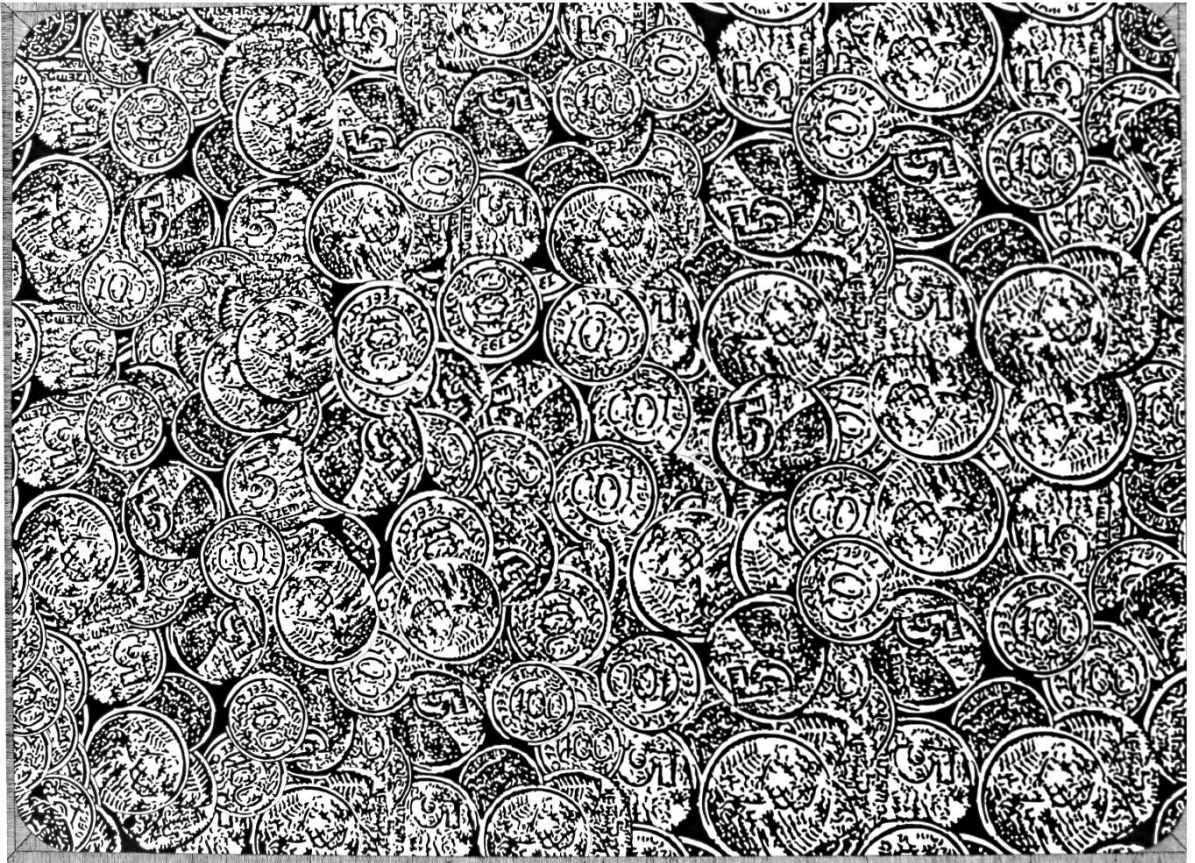


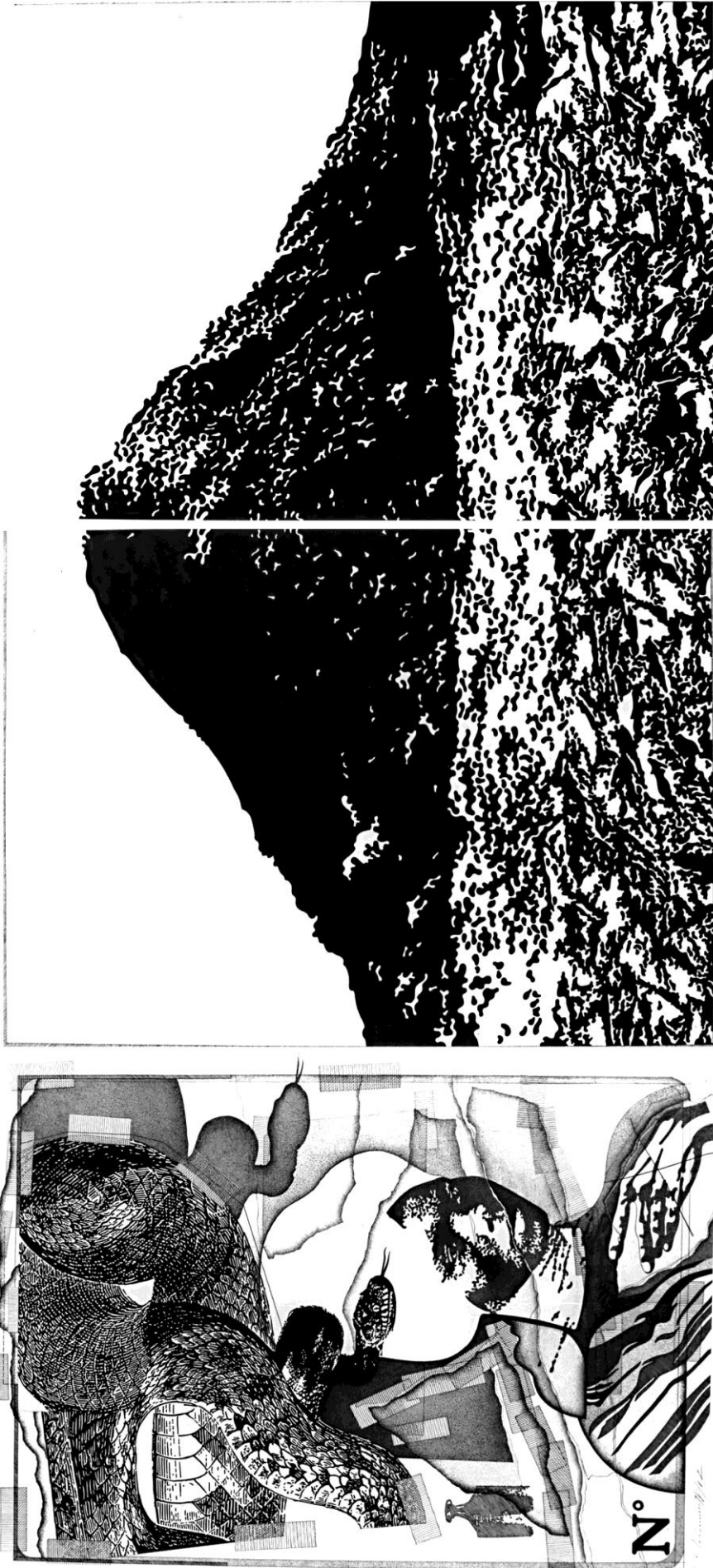




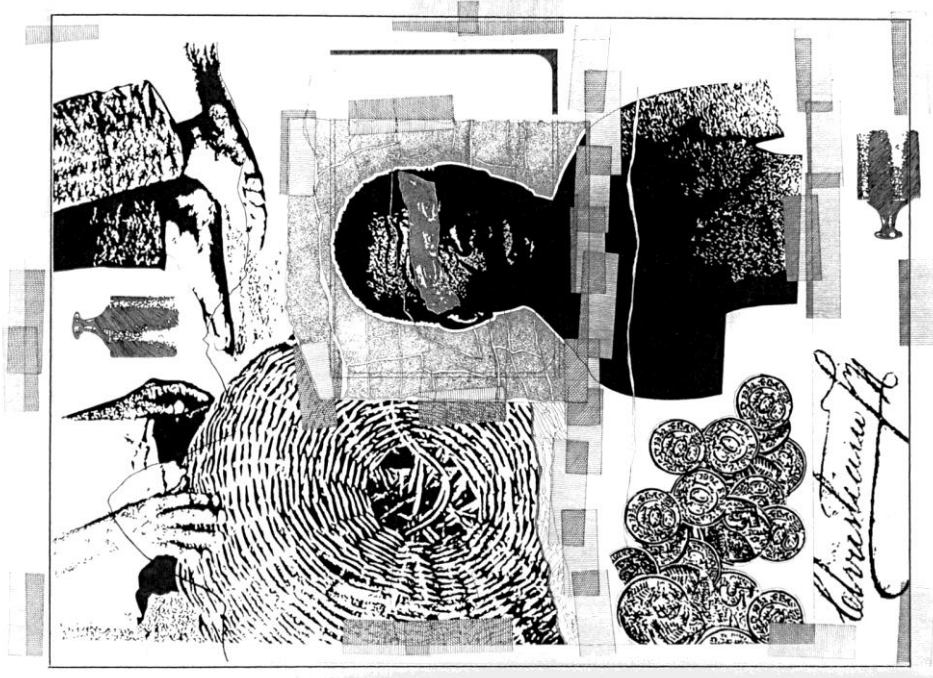


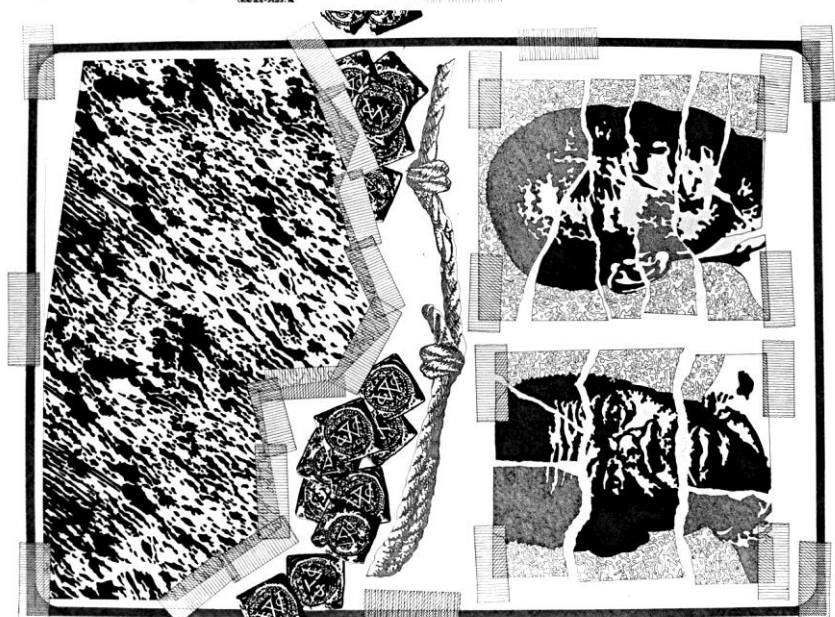
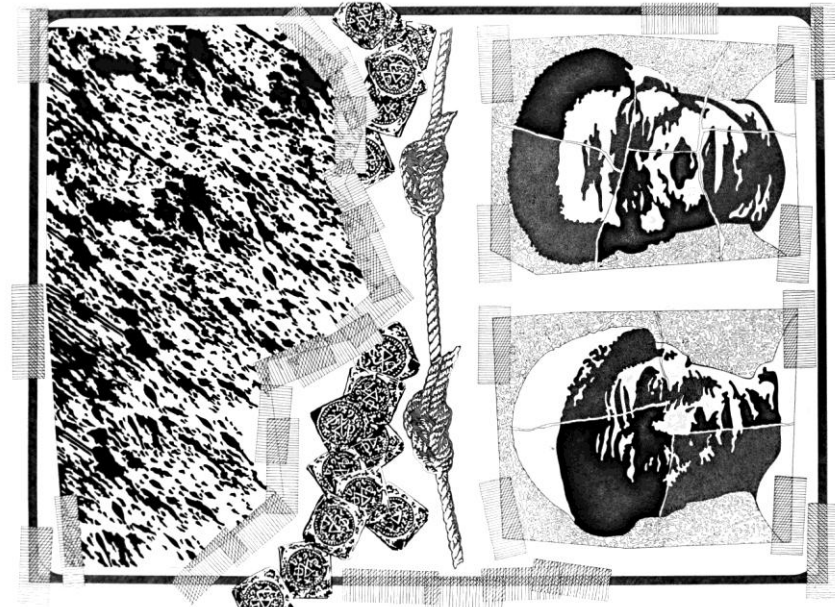
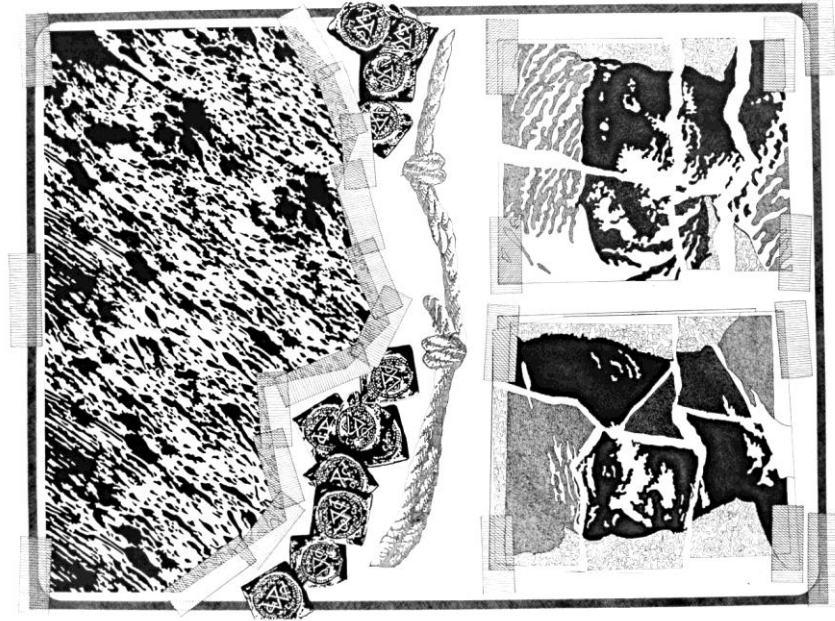
















N°

*Handwritten signature or mark*

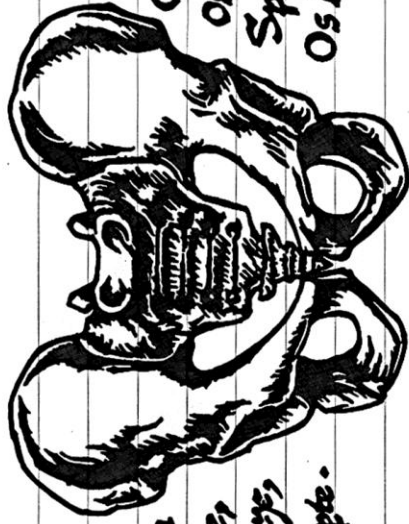






Bartholffige Anatomie

petrus  
 infere  
 mag. pte.  
 b. v. mag. pte.  
 3 Occipitale,  
 mendose. x. x. x.  
 ab v. mag. pte.



Os lam.  
 Os petri  
 Os petros  
 Os occipita  
 Os frontale ab  
 Spondales vi  
 Os Adintoreij,

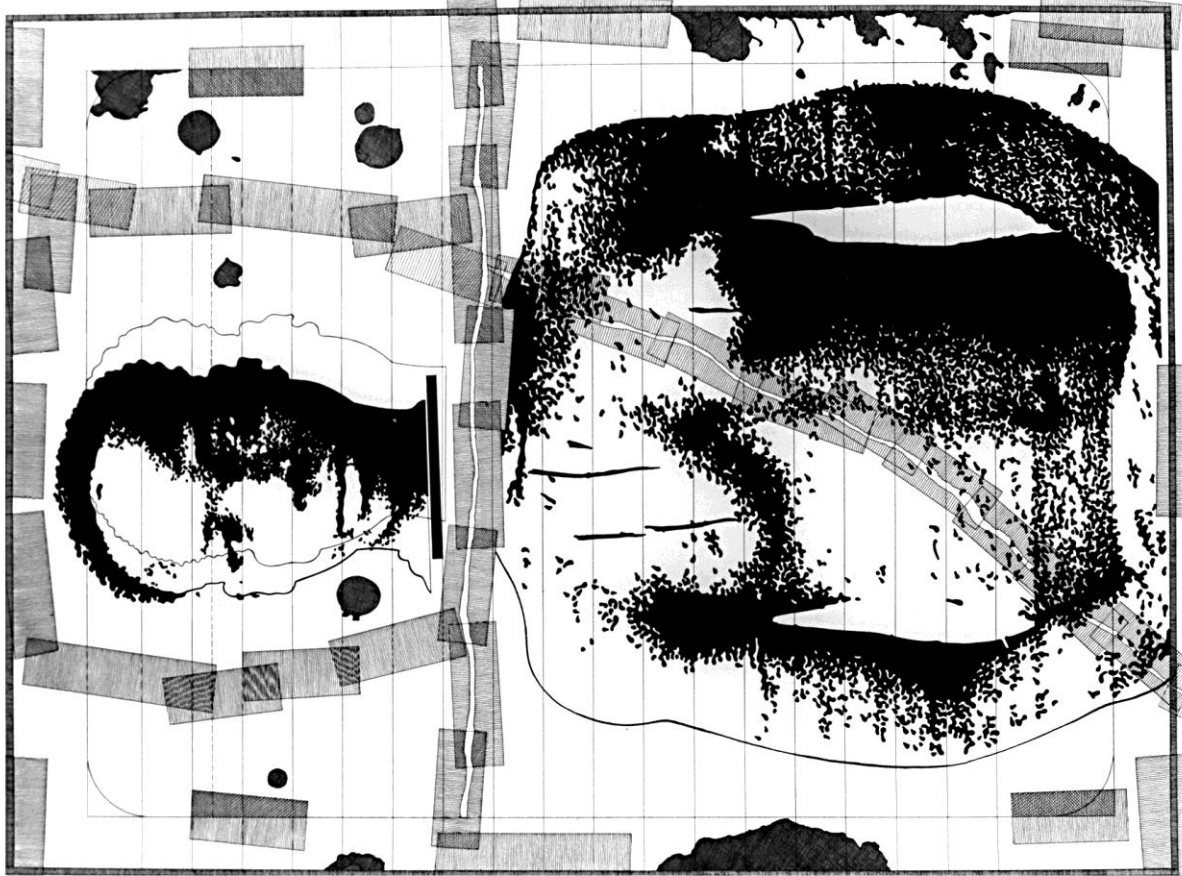
der Bryn Eyderen des Menschen.

ronale  
 nator  
 riy. omum  
 sapientis xxi,  
 inferioris duo.  
 le ab v. mag. pte



Ossa pra  
 Ossa. r. af  
 Os colator  
 Ossa mandib  
 Ossa mādibule  
 Os spintule ab vi

N°



*No combate entre você e o mundo, prefira o mundo.*

Franz Kafka