

Silêncio na Pinacoteca: Estudo para *Libertação dos Escravos* no campo dos discursos

Walker Douglas Pincerati¹

Universidade Federal do Pampa, Jaguarão, Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo: Este trabalho dá continuidade à análise da pintura Estudo para *Libertação dos Escravos* (1889), de Pedro Américo (1843-1905), que foi motivada e iniciada em trabalho recente (PINCERATI, 2016). Pode-se dizer que a análise realizada aqui parte das considerações de E. Orlandi (2002) sobre o silêncio e, num dado momento do percurso, evoca S. Freud para pensá-lo como retorno do recaiado, em que a negação é símbolo de resistência e de desvio daquilo que não pode vir à tona.

Palavras-chave: Discursos; Pintura; Silêncio; Recalque; Negro.

Title: Silence in the Pinacoteca: Study for the Libetration of Slaves in the field of discourse

Abstract: This paper follows up the previous analysis of the painting *Study for the Liberation of the Slaves* (1889), by Pedro Américo (1843-1905), which has been motivated and initiated in a previous publication (PINCERATI, 2016). The present analysis starts from E. Orlandi's (2002) remarks on silence; it then draws from S. Freud in thinking about silence as a return of the repressed, by means of which negation is posited as symbol of resistance and deviation of that which cannot surface.

Keywords: Discourses; Painting; Silence; Repression; Black people.

1

Devo começar conjugando os significantes 'Análise do Discurso', 'Política' e 'Resistência'; conjugação que aqui soará como uma provocação. Isso porque não me considero um analista do discurso. Meu interesse está mais voltado ao campo dos discursos. Ou melhor, ao campo dos estudos discursivos precisamente pelo 'modo de compreensão' dos dizeres dos homens e mulheres em sociedade que eles instauram, ao tomarem o 'discurso' como 'efeito de sentido entre locutores' e que os efeitos de sentido têm sua opacidade histórica, logo ideológica, constituindo sujeitos e posições de sujeito numa dada sociedade numa dada historicidade com efeitos nos corpos.

Devo dizer ainda que esse interesse foca os corpos negros. Contudo, isso é feito porque tenho tentado aliar a noção de 'negro' à de 'louco'. No entanto, não vou aqui avançar nisso por falta de "instrumentos" e "elementos". Esse é um projeto que se delinea... Creio, porém, que essa aliança terá impacto aqui pelo fato de que o par (cartesiano) 'branco.negro' espraia-se nos pares 'bendito.maldito' e 'superior.inferior' de forma silenciosa no seio da nossa

¹ Doutor em Linguística (UNICAMP), Professor Adjunto na UNIPAMPA Jaguarão.

E-mail: walkerpincerati@unipampa.edu.br

sociedade. Para avançar um pouquinho neste ponto, vou esboçar uma análise em que isso se dá a ver.

2

Já que devo falar de *política*, vou evocar uma coincidência histórica. Ou seja, evocarei umas histórias relacionadas ao dia 13 de maio...

No dia 18 de maio de 2016, 6 (seis) dias após nosso Senado afastar Dilma Rousseff da Presidência da República e 5 (cinco) após a data em que se “comemora” – o quê? – o 128º (centésimo vigésimo oitavo) aniversário da assinatura da Lei Imperial nº 3.353 (três mil trezentos e cinquenta três), chamada *Lei Áurea*, pela Princesa Regente do Brasil, Dona Isabel, fui à Pinacoteca de São Paulo espiar as mostras então expostas.

Percorri toda a tarde do térreo ao segundo andar, na verdade o último andar, quando, de repente, detive-me demoradamente diante desta tela a óleo monumental, de 140 por 200 cm, intitulada “Estudo para *Libertação dos Escravos*”, do artista paraibano Pedro Américo. A obra é de 1889. Ei-la:

Figura 1 - Reprodução fotográfica da obra *Libertação dos Escravos* (1889)



Fonte: Branco (2012)

O que me fez parar diante dessa tela foi justamente a composição das cores, a oposição de cores, o modo como os tons branco e negro desenhavam – pintam – delineiam os corpos. É absolutamente tocante o fato de que a cor branca – no plano superior – é a que ilumina toda

a cena, bem como é branca a tocha do fogo da Vitória, à esquerda. A cruz fulgurante à direita é igualmente branca e é pintada como se o artista tivesse querido fazer dessa cor surgir as formas santas e a forma do sinal (do) santo.

No plano central está a corte igualmente branca, mais a Liberdade, que, como que descendendo, pousasse no quadro, na sua parte inferior, onde estão os negros: um homem, uma mulher, uma criança e um anjo caído.

Vejam, então, que o jogo de cores é constitutivo de toda a cena. Sinal disso, creio, está na iluminação da cena: o sol que a ilumina é branco. Trata-se, esta imensa alegoria, de uma clara metáfora cristã.

Contudo, o discurso que expõe esse quadro fita outras coisas... O texto que se dava a ler ao lado do quadro não falava nada a propósito disso tudo. Tão somente aludia à composição da cena e referia às figuras centrais. Nada da oposição 'branco.negro'.

Curioso, comprei o catálogo e guia de visitaçãõ de toda mostra e nele detectei a mesma ausência. Escute bem – fitando nosso objeto histórico – o que se dá a ler e, nessa leitura, o que se dá a ver:

Esta obra, esboço para uma pintura em grande formato jamais executada, tem sua gênese na encomenda do governo imperial em 1886. Fica evidente que a alegoria comemoraria leis como a do Ventre Livre (1871) e a Saraiva-Cotegipe (1885), que libertavam os novos descendentes de escravos e aqueles com mais de sessenta anos, estipulando assim a extinção gradual da escravatura no Brasil. Porém, esta encomenda não foi adiante. Em 13 de maio de 1888, a Princesa do Brasil, Dona Isabel – então regente da nação por ocasião da terceira viagem à Europa de seu pai, Dom Pedro II – assinou a Lei Áurea, que extinguiu a escravidão no Brasil. Não seria estranho imaginar que Pedro Américo fosse convidado a realizar uma alegoria sobre o ocorrido. (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2013, p. 69).

Esta parte do texto por si só levanta questões. Mas é o que vem agora que mais importa:

Ao centro, há um grupo de escravos – provavelmente pai, mãe e filho, agora libertos e ajoelhados diante de uma figura representando a Liberdade, que lhes rompe os grilhões. Atrás desse grupo, se vê um demônio morto, representação da escravidão defunta. Acima do demônio paira um grupo organizado em forma piramidal, composto de uma Vitória alada, que segura na mão direita uma tocha e que é sustentada por duas figuras: a Música e o Amor. Ao fundo e à direita, a cristandade está representada por uma cruz resplandecente carregada por um grupo de anjos. Organizadas em semicírculo, sentadas uma ao lado da outra em uma estrutura arquitetônica que lembra um teatro de arena, estão representações das províncias brasileiras. E ao centro, dominando o grupo, nota-se uma figura feminina sentada sobre um trono. Com base no cedro que ela carrega na mão direita e no manto de papo de veludo verde bordado de galão de ouro, é possível supor que se trate de uma representação da monarquia brasileira, que

estaria presidindo aos acontecimentos com ar imperturbável [...]”. (Ibid.; ênfases minhas).

A estrutura do texto nos lança a um mistério: quem é essa figura central? Esse mistério nos mostra a direção e o sentido do olhar do e/ou da redatora. Nesse olhar pode-se notar, primeiro, a eliminação do plano inferior do quadro. O quadro, nessa perspectiva, tem duas dimensões ou planos, e não três. Ora, os “escravos” não podem estar no mesmo plano que o do de seus senhores. Há um desnível no quadro sobre o qual esse texto se silencia..., ou erra.

Em segundo lugar, os redatores desse texto não ignoram a importância das cores no quadro, mas em seu texto só fazem ver aquelas que denotam as insígnias reais, e se calam sobre as cores dos corpos.

Há silêncio nesse texto! A que se deve esse silêncio em pleno museu?

3

Essa pergunta leva em consideração não só as datas “comemorativas” de maio, mas também que o nome da mostra de longa duração, da qual faz parte o quadro, se chama “Arte no Brasil: *uma história* na Pinacoteca de São Paulo”. (Ibid.; ênfase minha). O diretor executivo do museu, Marcelo Mattos Araújo, diz, na abertura do catálogo e guia de visita da mostra, que “o objetivo central” da mostra “é oferecer ao público [...] *uma leitura da formação da visualidade artística* e da constituição de um sistema de arte no Brasil desde o início do século XIX até meados dos anos 1930.” (Ibid., p.2; ênfase minha).

Para esboçar uma resposta à questão acima, lembro duas teses que Eni Orlandi lançou em seu livro ***As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*** (2002). A saber:

- 1) que o silêncio é fundante; e
- 2) que ele é o real do discurso,
ele é;
ele é a significação e
ele deve permanecer em silêncio.

Ela afirma ainda que há duas formas de silêncio:

- a) o silêncio fundante e
- b) a política do silêncio, o silenciamento.

A primeira indica que todo processo de significação traz uma relação necessária ao silêncio, a segunda diz que – como o sentido é sempre produzido de um lugar, a partir de uma posição de sujeito – ao dizer, ele estará, necessariamente, não dizendo “outros” sentidos. Isto produz um recorte necessário no sentido. Dizer e silenciar andam juntos. (ORLANDI, 2002, p. 55).

Então, a partir disso, é possível pensar, com Freud, a *resistência* nessa necessidade de não dizer. Em primeiro lugar, está claro que a leitura da Pinacoteca conta uma história: a dos atos da família real. Ao mesmo tempo, dá a ver um recalcado: desvia olhar ao negro na história. Ou seja, o negro só pode vir ao plano da consciência, logo do discurso enquanto recalcado; isto é, de uma forma desviada.

Por último, Orlandi diz que o silêncio não se torna visível; que é preciso observá-lo “indiretamente” por métodos (discursivos) históricos, críticos, des-construtivistas. “Não podemos observá-los senão por meio de seus efeitos (retóricos, políticos) e pelos muitos modos de construção da significação. Quando se trata do silêncio, nós não temos marcas formais mas *pistas*, “traços”. (ORLANDI, 2002, p.47-48; ênfase da autora).

Ora, se o discurso é efeito de sentido e o sentido é o real do discurso porque ele é, há nesses textos da Pinacoteca um não dito necessário que diz respeito aos corpos. E é neste ponto que evoco Freud.

4

Há um erro; ou melhor, um lapso na leitura do quadro. O *discurso* da Pinacoteca situa “o grupo de escravos” e a figura da Princesa, ambos, no centro. Isso é uma incongruência histórica e social. Os “escravos” estão – sim podemos dizer – no plano frontal, mas não no centro do quadro. Ora, dizer que o “grupo de escravos” – e não de “negros” ou de “libertos” – está no centro é, num certo sentido, direcionar o olhar à figura que está efetivamente no centro: a impávida e imperturbável Princesa. Ela, ademais, veste insígnias que atualizam outra representação: Dom Pedro II – seu Pai – O Imperador. As cores só são evocadas para assinalar que se trata dela no lugar d’Ele: “um manto **verde** bordado de galão de **ouro**.” Eis o jogo que forma o mistério.

Aliás, escutemos o retorno do recalcado, isto é, aquilo que só pode aparecer no discurso consciente se e somente se negado, desviado e deformado (ver a propósito PINCERATI, 2015, p.41-58). O nome do quadro, que remeteria a uma história, acaba por desviar a outra: a da Princesa Dona Isabel, a Regente do Brasil. Não é à toa que no 13 de maio se comemora a **assinatura** da Lei **Aurea**, e nada se diz da luta dos negros no processo. A emergência dessa memória é negada. Pois é exatamente isso que lemos em *Brasil: uma biografia*, escrita pelas historiadoras brasileiras Lilia Schwarcz e Heloisa Starling:

Comemorada no estrangeiro como uma vitória do governo imperial, a Lei de 13 de maio foi recebida no Brasil, após a explosão inicial de júbilo, com muita expectativa, e se constituiu no ato mais popular do Império. Joaquim Nabuco – nessa época chamado de Príncipe da Abolição – escreveu em 23 de maio de 1888: “Está feita a abolição! Ninguém podia esperar tão cedo tão grande fato e também nunca um fato nacional foi comemorado tanto entre nós. Há vinte dias vive esta cidade um delírio [...]. A monarquia está mais popular do

que nunca...”. Estava e não estava certo o famoso parlamentar. De um lado, há quem diga que a ausência de d. Pedro do país fora proposital, e que ele pretendia dar a Isabel a autoria do ato popular e pavimentar sua passagem segura para o Terceiro Reinado no Brasil. E a imagem pública de Isabel seria mesmo muito valorizada com a lei, sendo ela lembrada como “a redentora dos negros”. A própria maneira como a abolição foi apresentada oficialmente – como um presente e não como uma conquista – levou a uma percepção equivocada de todo esse processo marcado pelo envolvimento decisivo dos próprios escravizados na luta. A estratégia política implicava divulgar que eles haviam sido “contemplados” com a lei, recebido uma dádiva, e mais: precisavam mostrar apenas gratidão pelo “presente”, assim como ampliar e consolidar antigas redes de dependência. (2015, p. 310).

Pois não é exatamente essa exaltação divina do ato imperial e o silenciamento da luta negra que Pedro Américo nos mostra? Trata-se, na tela, de um plano (superior) oprimindo o outro (inferior): a salvação branca contra a maldição negra. Isso é exatamente o que se faz na escrita e na leitura ofertada pela Pinacoteca. Uma leitura que, ao fitar o quadro, ignora e se silencia sobre as evidentes cores opostas dos corpos, as quais, tais como outras cores, constituem a força da cena pintada. Trata-se de uma leitura que oblitera outra. Afinal, o que se faz, em matéria de racismo, quando se preza determinadas cores e se ignora as cores dos corpos brancos e negros tão em evidência?

Segundo o pensador caribenho Lewis Gordon (2008, p.14), a ideologia que ignora a cor apoia o racismo que nega. Com efeito, ele assevera, a exigência de ser indiferente à cor significa dar suporte a uma cor específica: o branco (*ibid.*). O antropólogo congolês radicado no Brasil, Kabengele Munanga, defende, em *As ambiguidades do racismo à brasileira* (2017, p.40), que o silêncio é, dentre outras de suas formas, uma característica do racismo à brasileira, que é da ordem do “implícito” (*ibid.*, p.38).

Contudo, Frantz Fanon, pensador revolucionário, psiquiatra e psicanalista martinicano preocupado com os efeitos do racismo em seu povo, diz que, mesmo que reconheçamos a existência de peculiaridades nacionais relativas ao racismo, não devemos jamais nos esquecer que “a Europa tem uma estrutura racista.” ([1952] 2008, p.89). É, talvez, a isso que devemos remeter ao “bovarismo” do brasileiro aludido por Schwarcz e Starling (2015, p.16-17), o qual o leva a “recusar o país real e a imaginar um Brasil diferente do que é”; que faz com que aqui se pratique um gênero de deslocamento do famoso “ser ou não ser” para “não ser é ser”. “Ou então, nas palavras de Paulo Emílio Sales Gomes, esse seria “a penosa construção do nós mesmos [que] se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”. (*Ibid.*). Ser descendente de português, de espanhol, italiano... ser polaco, japonês, alemão... e (não) ser brasileiro.

Em síntese, é preciso remeter o racismo à estruturação da relação colonial. Afinal, o que significaria, em última instância, atribuir unicamente à alva Princesa o gesto da libertação? O que Pedro Américo nos deixa ver em sua pintura senão a manutenção da estrutura e infraestrutura colonial? Eis um ponto a ser melhor explorado em trabalhos futuros. O que importa neste momento é chamar atenção à manutenção e perpetuação do silêncio no Brasil

atual na estrutura estatal e, mais essencialmente, num museu estatal. Isso só é feito pela manutenção de uma negação essencial que deforma a leitura de uma memória complexa: a da violenta luta negra contra a escravidão branca.

5

No dia 13 de maio de 2009, nosso Senado Federal publicou uma edição especial ou “comemorativa dos 120 anos da Lei Áurea” que simulou, sob a forma de “uma reconstituição histórica”, “o que poderia ser uma edição do **Jornal do Senado** publicada em 14 de maio de 1888, dia seguinte ao da assinatura da Lei Áurea.” (JORNAL DO SENADO, 2009, p.2). O expediente do *Jornal* informa que, na época, o Senado não possuía nenhuma publicação jornalística e que os textos foram elaborados com base nos Anais do Senado e da Câmara dos Deputados, jornais e revistas do período e livros de estudiosos do movimento abolicionista (*Ibid.*). Interessa-nos, portanto, como o discurso aqui em pauta se atualiza na história.

Nessa reconstituição de um *Jornal do Senado*, Órgão do Senado do Império, noticia-se a boa nova: a assinatura da Lei Áurea pela Princesa Regente do Brasil, Dona Isabel. Das 8 (oito) páginas que possui, 5 (cinco) são respectivamente dedicadas à explanação dos feitos legislativos até a data da assinatura (página 2), ao gesto da família real (página 3), à participação da Câmara (página 4) e do Senado (página 5) no processo. Da página 6 (seis) à 8 (oito), retrata-se a “luta social”, a “resistência” e a abolição ocorrida no Ceará em 25 de março de 1884. A expressão “resistência negra” aparece uma vez no conjunto dos títulos do jornal; aparece na primeira página ao lado de outros 6 (seis) títulos. Não está no título de nenhuma das manchetes principais.

Em suas páginas iniciais, a libertação é retratada com certa dose de pompa e louvor. No topo da página de abertura, a primeira página, se lê em letras garrafais: “*Assinada a Lei Áurea*”. A primeira frase desta manchete é esta: “*O Brasil está livre do trabalho escravo*”.

Na página 3 (três), desenvolve-se essa manchete. A matéria principal é intitulada: “*Princesa Isabel assina a Lei Áurea*”. O texto dela principia assim:

Desde a tarde de ontem, dia 13, está extinto em todo o Brasil o trabalho escravo, prática das mais cruéis e condenáveis que foi permitida legalmente no país por mais de 300 anos. Menos de três horas depois da aprovação do projeto pelo Senado Imperial, a Princesa Regente Dona Isabel, *com uma pena de ouro ofertada pelo povo*, sancionava em solenidade no Paço da Cidade a já chamada Lei **Áurea**. (*Ibid.*, p.3; ênfases minhas).

Com isso entendemos o nome Lei *Áurea*.

Se não desprezarmos a ordem social de fato vigente no Brasil (cf. SCHWARCZ, STARLING, 2015) e a colocarmos em relação ao mistério ao qual somos lançados pelo texto da Pinacoteca sobre o que se vê em *Libertação dos Escravos*, logo vemos o sinal que irrompe na mítica e peculiar qualidade – de dádiva e gratidão – da **cor da pena** segundo a direção que percorre.

Nesse sentido, embora todos os textos reconheçam que a escravatura foi uma prática cruel e condenável, todos acabam por destacar as cores que constituem sinais reais, sobretudo a *áurea*. Logo, desviam nosso olhar à Princesa – a *loura* – e a ver no manto que veste o sinal do Pai, o Imperador: D. Pedro II. Perpetua-se, assim, na história da Brasil a história da família Bragança.

Vê-se, enfim, que o que se reconhece no discurso em pauta é a existência de um sistema: o escravocrata. A leitura no museu, nessa direção, preserva uma análise de nosso objeto histórico que destaca a abolição desse sistema como um gesto colorido de particularidade, silenciando-se radicalmente sobre as cores dos corpos que o artista não deixa de desnudar. Assim, as cores ‘branca.negra’ planam sob a superfície de nossos olhares, enquanto os murmúrios do discurso fazem nossos ouvidos escutar uma outra história.

Com Gordon (2008) e Fanon ([1952] 2008), podemos entender – com Freud – que isso tudo significa que não se deve falar dos corpos e de suas cores porque isso evoca memórias que devem permanecer recalçadas. Diante disso, e aproximando a história da loucura (cf. Foucault, [1961] 1972/2003, p.459-503) à do negro; ou seja, escutando nesse discurso, ou melhor, no campo em que se formula esse discurso gestos de interpretação que evocam o gesto positivista que reduziu a fala do louco ao silêncio, pode-se levantar uma questão: na *Libertação dos Escravos*, há libertação?

Referências

BRANCO, Enio. *Pedro Américo – Estudo para Libertação dos Escravos*, 1889. Fotografia, color., tirada em 23 de junho de 2012. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/brutamonte/7454142144/in/photostream/>. Acesso em: 15 mai. 2015.

JORNAL DO SENADO. Brasília, v. 14, n. 2801/172, 12 mai. 2008. Edição Especial, 12/05/2008. Disponível em: http://www.senado.gov.br/noticias/jornal/arquivos_jornal/arquivosPdf/encarte_abolicao.pdf. Acesso em: 26 mai. 2017.

FANON, Frantz (1952). *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel ([1961] 1972). *História da loucura na idade clássica*. 7. ed. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 459-504.

GORDON, Lewis. Prefácio. In: FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas* (1952). Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 11-24.

MUNANGA, Kabengele. As ambiguidades do racismo à brasileira. In: Noemi Moritz KON, Maria Lúcia DA SILVA e Cristiane Curi ABUD (orgs.). *O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p.33-44.

ORLANDI, Eni. *As formas de silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Edunicamp, 2002.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo*. Coordenação editorial de Júlia Souza Ayerbe; coordenação editorial e textos por Valéria Piccoli e Giancarlo Hannud. 2. ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013. Guia de Visitação.

PINCERATI, Walker Douglas. O retorno do recalçado. In: *Em busca do mecanismo psíquico da psicose*. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2015, p. 41-58.

PINCERATI, Walker Douglas. Negro é o inferno! Um ensaio sobre as cores dos homens, dos demônios e dos deuses. *Working Papers em Linguística*, Florianópolis, v. 17, n. 2, p. 46-71, 2016.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Recebido em: 06/03/2018

Aceito em: 17/08/2018