



Rosana Paulino

Ainda a lamentar, 2011

Coleção Fernando e Camila Abdalla

MENÇÃO HONROSA / CONCURSO DE ENSAÍSMO *serrote*

Um antimonumento às Bandeiras

Maíra Vieira de Paula

Ainda a lamentar, de Rosana Paulino,
subverte a grandiloquência e a celebração da barbárie
encarnadas pela obra com que Brecheret exaltou
a identidade paulista



1. Organizada pelos curadores Valéria Piccoli e Pedro Nery, a mostra aconteceu entre dezembro de 2018 e março de 2019, na Pinacoteca de São Paulo, e, posteriormente, no Museu de Arte do Rio, entre abril e setembro de 2019.

2. No lugar do termo “contramonumento”, concebido por James Young (1992) para nomear propostas de espaços de memória que rejeitavam as tradicionais formas e motivos que até então impulsionavam os projetos de arte memorial pública, prefiro a noção mais ampla de “antimonumento”. Faço essa opção, sobretudo, devido à materialidade, ao caráter permanente e à dimensão figurativa da escultura de Paulino – características, em geral, desconsideradas por Young. James Young, “The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today”. *Critical Inquiry*, v. 18, n. 2, inverno 1992, pp. 267-296. Disponível em: www.jstor.com/stable/1343784. Acesso em: 29.04.2020.

A primeira vez que vi *Ainda a lamentar* (2011) foi na exposição *Rosana Paulino: a costura da memória*.¹ Ao me colocar diante da escultura – que discretamente parecia demandar um olhar mais atento do público ali presente –, uma espécie de lampejo me fez lembrar do *Monumento às Bandeiras* (1920-1953), de Victor Brecheret, que, num sentido oposto, impõe-se, sem qualquer pudor, aos que passam logo no início da avenida Brasil, em frente ao Ibirapuera, principal parque público da capital paulista.

Apesar de nunca haver lido qualquer menção a possíveis diálogos entre as obras, e a despeito das drásticas diferenças que, a princípio, notam-se entre elas, naquele momento vislumbrei *Ainda a lamentar* como uma espécie de avesso simbólico da produção de Brecheret. No lugar de um monumento em homenagem aos bandeirantes, a escultura de Paulino parecia se colocar como uma espécie de antimonumento² a toda barbárie fruto da atuação daquelas figuras históricas que, a partir do final do século 19, foram eleitas pelas classes dirigentes paulistas como o emblema máximo da identidade do estado. No lugar da celebração de tais sujeitos, coube à mulher



negra escravizada, elemento ausente no *Monumento às Bandeiras*, o papel de protagonista na revisão crítica dos mitos de origem de São Paulo proposta por Rosana Paulino.

O que se estabelece entre as duas obras é, de imediato, o embate entre a representação da mulher negra escravizada e a figura composta pela justaposição das imagens de caubói e super-homem; as dimensões, os materiais e os procedimentos criativos utilizados por cada artista; a ideia de marcha como esquema de representação e, por fim, seus respectivos títulos, que, a meu ver, apontam para diferentes perspectivas dos processos históricos de formação do Brasil.

Concomitante à exposição de Rosana Paulino, a Pinacoteca de São Paulo apresentava *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*,³ mostra que se estruturava em quatro eixos temáticos – dentre eles, “O artista e a modelo” reunia pinturas que representavam exclusivamente mulheres brancas. Tais representações femininas não apenas correspondiam aos fetiches oriundos do ideal de beleza compartilhado pelos artistas (homens brancos, em sua maioria), mas eram igualmente o resultado de um processo por meio do qual cada modelo foi objetificada pelo olhar do artista, sendo transformada em um “pedaço da natureza a ser dominado pelo pincel – quase sempre masculino”.⁴

A decisão de percorrer essa mostra antes das salas dedicadas a Rosana Paulino foi fundamental para entender como reagiu às obras da artista paulistana. É notável, logo de início, a completa ausência de modelos negras em *Trabalho de artista*, assim como é nítido o destaque que Paulino deu a tais mulheres em *A costura da memória*. Não era, evidentemente, um dado inédito para mim o fato de a mulher negra ter sido praticamente excluída do ideal de beleza feminina cultuado pela arte brasileira entre o século 19 e o início do seguinte. Não foram informações novas que obtive naquela ocasião. O que se revelou fundamental foi a ação concreta de me colocar diante de cada uma das obras que compunham as respectivas mostras, para perceber fisicamente a invisibilidade imposta às mulheres negras pela tradição artística. Essa experiência sensível me acometeu como uma espécie de agressão.

Em certa medida, as modelos brancas de *Trabalho de artista* e a mulher negra escravizada de *Ainda a lamentar* partilhavam a mesma condição de objeto passível de ser apropriado pelo olhar e pela ação masculinos. Porém, se a modelo branca

3. *A costura da memória e Trabalho de artista* ocuparam salas adjacentes no primeiro andar da Pinacoteca de São Paulo. A segunda contou com a curadoria de Fernanda Pitta e com a cocuradoria das professoras Ana Cavalcanti (UFRJ) e Laura Abreu (MNBA).

4. Fernanda Pitta, *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, pp. 19-22.

Página ao lado:
[Figura 2]

5. Lélia Gonzalez, “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, in: Luiz Antônio Machado da Silva, *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos*. Brasília: Anpocs/CNPq, 1983, pp. 228-230.

6. *Ibidem*, pp. 223-244.

servia como substrato para as representações idealizadas dos fetiches sexuais masculinos, à mulher negra restavam as funções mais degradantes da ordem social: a de servir, na condição de “doméstica”, como “burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas”, e a de satisfazer (enquanto “mulata deusa do meu samba”) todos os desejos sexuais dos seus senhores.⁵

Lélia Gonzalez destaca que a exaltação da beleza da mulata, repetida todo ano no breve período do Carnaval, esconde a verdadeira condição de existência da mulher negra no país. Para ela, é no cotidiano que se enxerga o outro lado da falsa democracia racial brasileira, que até hoje submete tais mulheres à condição de domésticas responsáveis por atenderem às necessidades de todos.⁶ A reflexão de Gonzalez sobre a “mulata” e a “doméstica”, os dois principais papéis conferidos à mulher negra no mito da democracia racial no Brasil, contribui para compreendermos a representação da figura feminina em *Ainda a lamentar*. Pois é exatamente nesse dia a dia que Rosana Paulino insere sua escultura. Nessa obra, a artista parece recusar qualquer forma de redenção da culpa histórica que nossa sociedade tem em relação à população negra, em especial às mulheres.

Retornemos à escultura. Observe como a mulher negra representada aparece nua, com sua carne completamente exposta, à disposição de qualquer olhar que queira desfrutar do contorno de suas formas [Figura 2]. Diferentemente das representações femininas em *Trabalho de artista*, aqui não há meio-termo, não há dispositivos de sedução nem mistério. Na obra de Paulino, a carne negra repleta de feridas e marcas se vê totalmente disponível para ser explorada à exaustão por uma sociedade que sempre a colocou nos estratos mais inferiores do tecido social. A constituição bruta e os músculos hipertrofiados da mulher negra parecem aludir tanto à exploração física a que ela foi submetida em uma sociedade cuja estrutura econômica historicamente esteve baseada no trabalho escravizado, quanto ao olhar masculino que historicamente objetificou o corpo negro, associando-o a qualidades como sensualidade e virilidade físicas.

Paulino se recusa a nos oferecer uma falsa imagem idealizada de exaltação da mulher negra, tal como Brecheret empreendeu em relação aos bandeirantes. É por isso que a protagonista de *Ainda a lamentar* corresponde à imagem de uma



mulher escravizada que, em função de sua condição, não precisa ser tratada como ser humano, mas como animal – o que pode ser facilmente constatado pelo formato de seus pés. Note como eles foram substituídos por patas de cavalo, talvez o mesmo cavalo no qual o chefe dos bandeirantes aparece montado no *Monumento às Bandeiras*. A ausência de braços, por sua vez, parece aludir à privação da liberdade de ação imposta à mulher escravizada. Tal ausência também sintetiza, em certa medida, todas as agressões físicas que, ao longo dos séculos, foram impostas pela população branca às mulheres negras.

Proponho que a figura feminina concebida por Paulino seja resultado daquele violento processo de justaposição dos papéis de “mulata” e “doméstica” descritos por Lélia Gonzalez. O ser híbrido entre mulher e cavalo de *Ainda a lamentar* corresponde, a meu ver, à figura estruturalmente violentada da mucama, que, segundo Gonzalez, a sociedade brasileira buscou sempre relegar ao esquecimento, para não precisar lidar com toda a culpa pelos males causados à população negra.

Ainda a lamentar partilha com *Monumento às Bandeiras* apenas a estrutura plástica definida pela representação de uma marcha, de um movimento para frente, ascensional, fruto de um empenho coletivo, na obra de Brecheret, ou de um esforço individual, na de Paulino. No *Monumento às Bandeiras*, essa trajetória se inicia na cauda do conjunto, onde estão os sujeitos que empurram as

7. “Mameluco” era o nome dado aos filhos das uniões sexuais (em sua maioria forçadas) entre os colonizadores europeus e as mulheres indígenas. Tal figura remete ainda a um dos mitos de fundação da “raça” paulista, o casal João Ramalho e a índia Bartira, cujos descendentes teriam sido os primeiros paulistas.

jangadas, e atinge o ápice no par de homens a cavalo – sendo a imagem de maior autoridade representada pelo homem branco, que tem como braço direito o mameluco, também representado.⁷ Em *Ainda a lamentar*, o vértice desse movimento não paira sobre a figura dianteira, a mulher negra, mas sobre o boneco, misto de caubói e super-homem, que infla o peito em imponente e confortável autoridade [Figura 3].

Outro detalhe fundamental na configuração plástica das obras está nos sentidos que podem ser apreendidos da cisão física entre os elementos frontais e os posteriores. Em *Brechet*, essa divisão espacial serve para destacar a função de liderança dos dois cavaleiros, em especial o homem branco que se vira para supervisionar a ação dos demais. Apesar dessa clara hierarquia de papéis, no *Monumento às Bandeiras*, brancos, negros e indígenas parecem realizar em conjunto um só movimento que resultará no sucesso daquela empreitada.

Todas as figuras representadas no monumento compartilham a mesma base, o mesmo solo de granito sobre o qual marcham em coesão. Em *Ainda a lamentar*, a mulher negra não pisa sobre o mesmo chão que o boneco branco de plástico

[Figura 3]



e suas demais posses. Sozinha, ela se esforça para carregar e fazer avançar todo o comboio. Na escultura de Paulino, há uma cristalina divisão de funções: ao homem branco cabe ocupar uma posição de poder, que lhe dá direito a explorar o trabalho dos demais para seu enriquecimento; à mulher negra escravizada resta, por sua vez, apenas suprir todas as demandas dessa classe governante branca. Cabem a ela, portanto, as funções tanto de “burro de carga” quanto de “mucama”.

Se a composição de Brecheret parece ter se estruturado na defesa de uma convivência harmoniosa entre cada uma das “raças” que formariam a civilização brasileira, a de Paulino busca desvelar esse mito da democracia racial, até hoje em vigor.

Observe o boneco de plástico de *Ainda a lamentar*. Repare como ele porta um chapéu ao estilo dos caubóis norte-americanos, ao mesmo tempo que exhibe no peito inflado, com aparente orgulho, o “S” característico do uniforme do super-homem. Por um lado, o figurino confere ao brinquedo uma clara dimensão heroica, de força sobre-humana, que a meu ver alude ao projeto de construção de uma visão “do bandeirante como um vencedor, espelho para o paulista dos anos 1920” – diretriz do projeto encabeçado pelo então diretor do Museu Paulista, Afonso d’Escagnolle Taunay.⁸ Por outro, a figura do caubói norte-americano representa um mito essencialmente masculino, segundo Eric Hobsbawm,⁹ de abrangência quase universal. Além da versão norte-americana, o historiador inglês também analisou representações semelhantes em diferentes países, que partilham os mesmos elementos centrais: “Tenacidade, bravura, o porte de armas, a prontidão para causar ou suportar dores intensas, um temperamento indisciplinado e uma personalidade marcadamente bárbara”.

Diferentemente das imagens consolidadas na década de 1960, em especial a partir dos filmes estrelados por Clint Eastwood, a figura do caubói não estava originalmente associada à imagem do pistoleiro que, sem medo, buscava adentrar o território selvagem dos Estados Unidos para expandir as fronteiras nacionais e disseminar os valores da civilização cristã ocidental. De acordo com Hobsbawm, a função primordial desses profissionais era capturar cabeças de gado dispersas em áreas remotas do interior dos Estados Unidos e levá-las para venda nos mercados locais. A versão romântica do mito do caubói, combinada com a metáfora do Oeste selvagem a ser vencido, é uma tradição inventada¹⁰ pelas elites

8. Maraliz de Castro Vieira Christo, “Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico”. *Projeto História*, São Paulo, v. 24, jul. 2002, pp. 307-335. Disponível em: revistas.pucsp.br/revph/article/view/10624. Acesso em: 20.04.2020.

9. Eric Hobsbawm, “The American Cowboy: An International Myth?”, In: Eric Hobsbawm, *Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century*. Londres: Hachette Digital, 2013. Edição Kindle.

10. De acordo com Hobsbawm, o termo “tradição inventada” se refere tanto aos costumes que foram abertamente “inventados, construídos e formalmente instituídos” por determinadas civilizações, quanto aquelas tradições que, apesar de terem sido igualmente criadas em determinado momento, buscaram velar tal condição de “invenção”, em função de um desejo de estabelecerem relações “mais” diretas de continuidade entre o presente histórico e um passado remoto original. Eric Hobsbawm, “Introduction: Inventing Traditions”, in: Eric Hobsbawm e Terence Ranger (ed.). *The Invention of Tradition*. Nova York: Cambridge University Press, 1992, pp. 1-14.

norte-americanas, uma criação tardia que, para Hobsbawm, tem dupla função: o caubói encarna o famoso ideal de liberdade individual e também simboliza os esforços de grandes corporações e empreendimentos financeiros para ampliar suas oportunidades comerciais.

Nessa perspectiva ampliada, o caubói pode ser associado tanto aos vaqueiros brasileiros quanto aos bandeirantes paulistas que, na prática, adentravam o país em busca de “cabecas” de indígenas e de escravizados que haviam fugido da opressão de seus senhores. Ao idealizar e destacar o papel de liderança dos homens brancos, o *Monumento às Bandeiras*, emblema maior do mito dos bandeirantes, também contribuiu para o apagamento do protagonismo histórico de populações negras e indígenas nos processos de formação do país.

Conduza novamente sua atenção à escultura de Paulino e perceba também como o caubói/super-homem é, na verdade, um brinquedo fabricado industrialmente, um *ready-made* apropriado pela artista. Agora, observe os demais elementos. À frente do brinquedo *ready-made*, encontra-se a híbrida figura feminina negra que comentei; atrás dele, há quatro objetos: um coração de *biscuit*, um anel dourado, uma casa rosa de massinha e, por fim, uma criança branca de plástico.

O que eles têm em comum? Em primeiro lugar, o coração e a casa foram modelados por Paulino, ou seja, no sentido tradicional do termo, foram “criados” pela própria artista, ao contrário do caubói/super-homem. Em segundo lugar, mesmo que o anel e a criança tenham sido simplesmente apropriados por Paulino, ambos são identificados, tradicionalmente, como brinquedos associados ao universo infantil feminino, como a casa e o coração. Em sentido contrário, o caubói/super-homem representa um mito fundamentalmente masculino que busca exaltar “o guerreiro, o agressor, o bárbaro, o estuprador e não o estuprado”.¹¹

11. Eric Hobsbawm, *op. cit.*, 2013.

Perceba, portanto, a condição estrangeira desse elemento em relação aos demais. Note ainda como ele, de maneira isolada, esboça uma pose ativa, de legítimo desbravador. Parece acreditar que ao vestir seu uniforme de super-homem adquire força sobre-humana, capaz de subjugar tudo e todos ao seu redor. À sua frente, vê a mulher negra escravizada, que considera objeto sexual e “burro de carga”. Atrás de si, está a representação de tudo aquilo que igualmente lhe pertence: um coração de *biscuit*, o anel dourado simbolizando as riquezas minerais

do país, uma casa de massinha rosa e, por fim, uma criança branca. Por tais e tantos outros motivos, ele infla o peito em uma postura confortável e imponente de autoridade.

O que ele não percebe, todavia, é o gesto subversivo de Rosana Paulino, que, embora não seja capaz de reescrever inteiramente a história de opressão e barbárie da população negra, opta por não contribuir para a celebração do mito dos bandeirantes. Paulino não cria uma nova imagem dessa figura histórica, meramente se apropria de um objeto, *ready-made* de uma imagem masculina daquele ideal. A aparente simplicidade de tal decisão subverte a grandiloquência do *Monumento às Bandeiras*. No lugar da nobreza, da durabilidade e do resplendor do granito utilizado por Brecheret, o descaso intencional de Paulino na representação do bandeirante – um brinquedo de plástico, produzido industrialmente – bota por terra o monumento à barbárie que se impõe na avenida Brasil.

Em *Ainda a lamentar*, Rosana Paulino desvela a dimensão de injustiça do projeto ideológico de resgate do mito bandeirante, desenvolvido pelas elites de São Paulo a partir do final do século 19 e concretizado plenamente no *Monumento às Bandeiras*. Os títulos das duas obras também são reveladores dessas tomadas de posição. A própria ideia de “monumento” implica um gesto de celebração, vontade clara da classe dirigente de empreender um retorno simbólico a determinado instante original no passado, de modo a reviver, no presente, a glória do mito dos bandeirantes. Já o advérbio “ainda”, no título da obra de Paulino, implica um tempo dilatado, uma continuidade ininterrupta entre passado e presente, conectados pela mesma condição de opressão e barbárie vivenciada até hoje pela população negra.

Como contraponto à celebração ensurdecidora do dito esplendor da verdadeira raça paulista, eternizada no *Monumento às Bandeiras*, a escultura de Paulino, discretamente, ecoa os lamentos que ainda podem ser ouvidos por todo o país. Lamentos por João Pedro, Miguel, Ágatha, Jenifer, Kauã e tantos outros. Lamentos que não visam resgatar um passado idealizado, lamentos que carregam somente a esperança de um dia poderem cessar.

Maíra Vieira de Paula (1987) é fotógrafa e pesquisadora, associada ao Grupo de Estudos Arte&Fotografia da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É mestre em artes pela ECA-USP e doutoranda pelo mesmo programa.

Nascida em São Paulo, **Rosana Paulino** (1967) tem se dedicado a abordar em suas obras o lugar da população negra – sobretudo as mulheres – na sociedade brasileira. Em gravuras, desenhos, esculturas e instalações, questiona a violência histórica do racismo e o legado da escravidão para o país. Entre dezembro de 2018 e março de 2019, teve a primeira retrospectiva de seu trabalho, *Rosana Paulino: a costura da memória*, realizada na Pinacoteca de São Paulo. Dela, a *serrote* #31 publicou o ensaio visual “História natural de um suposto paraíso tropical”.