Banzo e Preguiça: notas sobre a melancolia tropical

Publicado nos Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
1808 – 2008: Mudanças de paradigmas para a História da Arte no Brasil
Museu Nacional de Belas Artes, outubro de 2008.

Leila Danziger

Entre os inúmeros estudos preparatórios para suas aquarelas realizadas no Brasil, Debret desenhou vários escravos sentados ao chão, inativos, afastados de qualquer atarefamento. São homens curvados, semi-nus, dobrados sobre si mesmos em posturas que poderiam inscrever-se na iconografia da melancolia. Mas essa aproximação é imprecisa, pois, se acompanharmos à vasta produção artística relativa a este tema, observamos que a afecção melancólica é inseparável de um entorno de signos culturais.

Há algo brutal nesses estudos de Debret que é atenuado em suas aquarelas e gravuras. A operação é bastante clara se compararmos os desenhos em questão à aquarela *Negra tatuada vendendo caju* (1827), obra em que a postura da personagem central inscreve-se claramente nas representações da melancolia, cuja imagem mais célebre é a gravura *Melencolia I* (1514), de Dürer. Em sua aquarela, Debret situa a escrava à direita da imagem, em um espaço externo e urbano, próxima a elementos sólidos e estáveis, como os degraus de uma escada, à frente de uma construção semelhante a uma casa. E o que lhe confere particular estabilidade é o marco vertical de pedra, que a supera em altura, da mesma forma que a torre é mais alta que a figura alada na gravura alemã. A negra foi representada na postura tradicional da melancolia: o braço esquerdo sustenta o peso da cabeça e a mão direita descansa ociosa sobre a saia. Observe-se que a penca de balangandãs que a mulher leva à cintura corresponde à bolsa e ao molho de chaves levado pela figura alada da gravura de Dürer. Ao contrário dos desenhos dos escravos despojados de tudo e sentados ao chão, a negra tatuada,

embora alheia ao mundo, mantém a altivez e guarda elementos de sua cultura de origem – além dos amuletos que leva à cintura, há ainda a pintura em seu rosto, que indica sua procedência angolana[1].

Ao tomar como modelo a gravura de Dürer - uma afirmação do Humanismo ocidental - , Debret indica uma possível saída do estado de barbárie que atribui aos escravos. Importa ressaltar que há uma diferença entre o modo como o artista descreve os negros nos comentários que acompanham as pranchas de *Viagem História e Pitoresca ao Brasil*, e o tratamento formal que lhes confere nas imagens. Enquanto os comentários inscrevem-se na ótica racista tão própria ao século XIX, nas aquarelas há considerável humanidade e empatia com os escravos. Com a aquarela *Negra tatuada,* Debret parece querer prescrever valores humanistas para a nova nação; a obra é um quase-manifesto sutil, carregado de ideais civilizatórios. [2]

Mas o que fazer com aquela desesperança sem nome, inscrita nos corpos dos escravos dos desenhos preparatórios? Soltos no espaço da folha de papel, com poucas indicações espaciais do lugar que ocupam no mundo, afastados de toda comunidade, eles encarnam o "homo sacer", aquele cuja vida pode ser exterminada sem que se constitua uma violação, como tão bem identificou Agambem, atualizando "uma obscura figura do direito romano arcaico, no qual a vida humana é incluída no ordenamento unicamente sob a forma de sua exclusão (ou seja, de sua absoluta matabilidade) (...)".[3]

No conjunto de estudos dedicados aos escravos de rua, destaca-se *Negro com máscara*, desenho de um escravo de torso nu e calça em farrapos que carrega sobre a cabeça um

---

[1] Como observam Pedro Corrêa do Lago e João Bandeira, a negra tatuada se parece com o último rosto dos dezesseis desenhados por Debret na prancha 22 do volume II de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. "Entre as dezesseis nações africanas representadas ali, ele assemelha-se à 'Angola, negra livre quitandeira'". In: CORRÊA DO LAGO, Pedro e BANDEIRA, Mello. **Debret e o Brasil**, obra completa – 1816 -1831, Rio de Janeiro: Capivara, p.205.

[2] Esse argumento é desenvolvido de modo extenso em meu artigo **Melancolia à brasileira: A aquarela *Negra tatuada vendendo caju*, de Debret**. In: 19&20 - revista eletrônica. Volume III, n. 4, outubro de 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/19e20/

[3] Agamben. Giorgio. **"Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I"** (tradução Henrique Burigo), Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, p. 16.

imenso jarro. O terrível detalhe da obra é a máscara em forma de focinho, dotada de orifícios que permitem a visão e a passagem do ar, mas conferem aspecto bestial ao negro, por recobrir todo o seu rosto. Na margem inferior do desenho, uma anotação revela as razões do castigo: "Máscara de ferro usada nos escravos que tem a paixão de comer terra".

Neste desenho, Debret também não esboça o espaço urbano, tampouco insere o escravo em alguma forma de comunidade, como acontece nas aquarelas e pranchas de seu livro (mesmo que esse *estar-entre-os-homens* signifique quase sempre para o negro situações rebaixadas, servis ou francamente cruéis). O escravo mascarado é representado a prumo e em trânsito. Sua verticalidade é fruto da obrigação de equilibrar o fardo que leva sobre a cabeça. Talvez pela própria natureza da máscara, que o singulariza ao extremo, ele tenha sido isolado pelo artista, e apenas o detalhe da representação de sua própria sombra o acompanhe.

Uma interessante aproximação literária entre a melancolia, ou melhor, entre uma de suas traduções culturais - o banzo[4] – e o ato de comer terra, é mencionada pelo poeta Leminski, em seu ensaio sobre Cruz e Souza. "Quando um negro 'banzava', ele parava de trabalhar, nenhuma tortura, chicote, ferro em brasa o fazia se mover. Ele ficava ali, sentado, 'banzando', 'banzando'. Vinha o desejo de comer terra. E, comendo terra, voltar para a África através da morte"[5].

Banzo é também o título de um livro de contos de Coelho Neto, publicado em 1912. A narrativa principal, que dá título ao volume, descreve um mundo em decomposição, visto pelos olhos de Sabino, negro errante numa sociedade em que a escravidão foi extinta, mas onde não foi previsto lugar algum para os libertos. Expulso da fazenda em que viveu desde que chegou da África, seu futuro é a caridade, a errância, a nostalgia

[4] Rubim de Pinho, psiquiatra que pesquisou doenças mentais em sua relação com a cultura, afirma que "o banzo é um tipo de nostalgia ou melancolia mortal dos negros da África, se tomados cativos e ausentes de suas pátrias. O antecedente do africanismo "banzar" é encontrado (...) no verbo *cubanza*, de língua angolana, significativo de "pensar". DALGALARRONDO, P.; SANTOS, S.M.A.; ODA, A.M.R. **A psquiatria transcultural no Brasil: Rubin de Pinho e as "psicoses" da cultura nacional**, in: Revista Brasileira de Psiquiatria, vol 25, no1, São Paulo março 2003, p.20. In: http://www.scielo.br/scielo (Acesso em 20 de fevereiro de 2008)
[5] LEMINSKI. Vida**: Cruz e Souza, Basho, Jesus e Trotski**. Porto Alegre: Sulina, 1990, p. 23.

do tempo em que seu lugar era o campo, agora tomado pelo colono branco. "Sabino sentia a morte da natureza: tudo estava acabando".[6] A extinção da escravidão não parece resultar em nenhum benefício aos olhos do escravo abandonado em um mundo que rui. O banzo descrito por Coelho Neto é, portanto, o exílio dentro do exílio - primeiro a expatriação da África (mencionada sem nenhuma especificidade à nação a que pertencera Sabino), e, em seguida, da fazenda em que vivera.

Quanto a Debret, se há representações do banzo em sua obra, elas estão na parte excluída das imagens que publica na França. O conjunto de gestos e posturas, observados nos escravos de rua, é inapreensível pelo olhar neoclássico. Sentados ao chão, infensos à verticalidade, eles parecem confinados em seus corpos. Observe-se especialmente, no grupo de escravos muito magros, o homem da esquerda, que num espantoso contorcionismo, esconde a cabeça encaixando-a entre as pernas; perde assim seu rosto e parece aprisionar-se entre seus próprios membros. (fig.1)

Fig. 1 – Jean-Baptiste Debret, aquarela, 10,6 x 3,1 cm, c. 1817-1829.

[6] COELHO NETO. **Banzo**, Porto: Livraria Chardron, de Iello & Irmão Editores, 1912, p.20.

Olhar hoje esses desenhos de Debret, depois de mais de um século pontuado por imagens de instituições de controle, como os diversos tipos de asilos e prisões, implica, claro, compreendê-las *a posteriori* entre essas representações. A violência inscrita na carne dos escravos antecipa, mesmo de longe, certos desenhos de Antonin Artaud, em suas tentativas de resistir à captura da alma, do corpo e da linguagem pela psiquiatria. Os desenhos dos escravos prostrados e inativos, que nos lega Debret, confrontam-nos à resistência de corpos insubmissos, que, por diversos motivos, parecem ter escapado (nem que ao menos por instantes e sabe-se lá a que preço) ao jugo servil do trabalho escravo.

Mas teríamos que esperar cerca cem anos para que algo de mais específico em relação ao banzo, ou à nossa melancolia tropical, adquirisse forma. Em *A Negra* (1923), de Tarsila, o corpo monumental é seccionado e incongruente, mas intenso, pulsante, dotado de um apelo sensual ambíguo. No rosto, há uma tensão insuperável entre a força ascendente dos olhos oblíquos e o volume descendente dos lábios. Sobretudo, creio que em sua monumentalidade há o esforço de conferir forma a experiências que se transmitiram em silêncio, vidas que deixaram poucos vestígios em documentos. Em *Leite Criôlo*, texto de 1929, Guilhermino César parece dirigir-se à *Negra* de Tarsila: "Nós todos mamamos naqueles peitos fartos de vida e estragados de sensibilidade. Em vez de alegria nos pegou foi a tristeza banzativa que não cuida de melhorar. Até hoje não tivemos a peneiração de quanta coisa feita nos amolece a vontade de responder à terra". [7]

De volta a Debret, uma de suas aquarelas, também não incluída em *Viagem Pitoresca*, nos confronta, de forma premonitória, aos meandros de nossa melancolia tropical. Em *Sábio trabalhando em seu gabinete* (1827), Debret representa um ambiente de trabalho caracterizado pelos signos do conhecimento: o globo terrestre e as estantes

[7] CÉSAR, Guilhermino. Publicado do jornal Leite Criôlo (Belo Horizonte, 13 de maio de 1929) Apud Mendonça Teles, Gilberto. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**, Petrópolis: Vozes, 1978, p. 308.

de livros destacam-se no ambiente austero, porém desordenado. [8] O espaço meio oblíquo que não se afirma em profundidade, confere a marca enviesada do conhecimento na Colônia. Embora esteja concentrado em seu trabalho, o sábio não foi retratado à escrivaninha, mas sentado numa rede. A atividade intelectual é intensa, porém doméstica e precária. A cabeça apoiada sobre o punho e os trajes que veste (camisolão e chinelos) sugerem certa preguiça, um prolongamento do despertar.
(fig. 2)

Fig 2 - Jean-Baptiste Debret, *Sábio trabalhando no seu gabinete*, aquarela sobre papel, 16 x 21 cm, 1827.

Seria interessante compararmos a aquarela de Debret às representações do trabalho intelectual, como aparecem em algumas telas de Vermeer e nas pinturas e gravuras que nos mostram São Jerônimo. A imagem do santo passa por uma notável

[8] Remeto à leitura que Vera Beatriz SIQUEIRA faz dessa obra no ensaio: **Aquarelas do Brasil: A obra de Jean Baptiste Debret**, *in:* In: 19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte. Volume II, n. 1, janeiro de 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/19e20/

transformação no início do século XVI, e ele é visto com freqüência na figura do tradutor, de um humanista, portanto, e não mais como um anacoreta atormentado[9].

Em *São Jerônimo em sua cela*, gravura de Dürer que pertence ao mesmo ciclo dedicado à conhecida imagem da melancolia, o espaço, rigidamente ordenado e harmônico, é construído como um nicho, que tem na figura do santo seu centro e razão de existir.

> "Os objetos que mobíliam a peça participam igualmente dessa impressão de serenidade e lembram o valor simbólico da cena: assim, as almofadas de veludo, dispostas sobre os bancos perto da grande janela, assinalam o aspecto confortável do lugar; o chapéu cardinalício e a ampulheta pendurados na parede do fundo evocam a suspensão do mundo temporal pelo santo inteiramente ocupado em seu trabalho de tradução que nada pode perturbar". [10]

Enquanto na obra de Dürer, o trabalho intelectual é estabilizado pela ordenação geométrica do espaço e valorizado pelo púlpito colocado sobre a mesa do santo, para nosso sábio tropical o trabalho intelectual se faz sobre as coxas, na instabilidade da rede. Apresso-me, contudo, em afastar deste 'fazer sobre as coxas'o sentido que lhe confere o uso popular - algo de apressado ou mal feito. Depois de mais de meio século de reflexões e obras que investem numa inteligência decididamente corpórea, podemos entender de forma estratégica e produtiva esse conhecimento praticado junto ao corpo.

Vale lembrar que um de nossos maiores modernistas foi retratado de modo semelhante pelo olhar de Lasar Segall. Em *Mário na rede*, gravura de 1929, Mário de Andrade exerce seu ofício de escritor com lápis e papel apoiados sobre as pernas cruzadas, sentado numa rede, vestido de forma elegante, tendo ao fundo uma idealizada paisagem tropical. Entre os inúmeros retratos do poeta feito pelos pintores modernistas[11], esse é o único que o representa de corpo inteiro, situando-o num lugar incerto (varanda? jardim?). À sua volta, inexistem livros ou outros objetos do conhecimento, apenas a paisagem sumária e o sol que se põe. (fig. 3)

---

[9] SCHUSTER, Peter Klaus. "Melencolia I, Dürer et sa posterité". In: CLAIR, Jean (org.) **Mélancolie, génie et folie en Occident**, Paris: Réunion des Musées Nationaux/ Galimmard, 2005, p.138.
[10] Idem.
[11] Sobre os retratos de Mário de Andrade, ver: MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920 – 1940)**, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 83 -96.

Sabemos, pelo próprio Mário, que a primeira versão de Macunaíma foi escrita "em seis dias ininterruptos de rede cigarros e cigarras na chácara de Pio Lourenço, perto do ninho de luz que é Araraquara." [12] É verdade que o tempo breve da escrita do livro sucedeu a um longo período de pesquisa. Como observou Eneida Maria de Souza, na revelação de seu processo de trabalho, Mário estabelece "uma dialética entre a lentidão da pesquisa e a pressa com que se reconstrói, pela escrita, o saber documental". [13] Assim, compreende-se plenamente o sentido do retrato feito por Segall, que retira Mário do tradicional gabinete do escritor e o situa num entorno de signos da natureza.

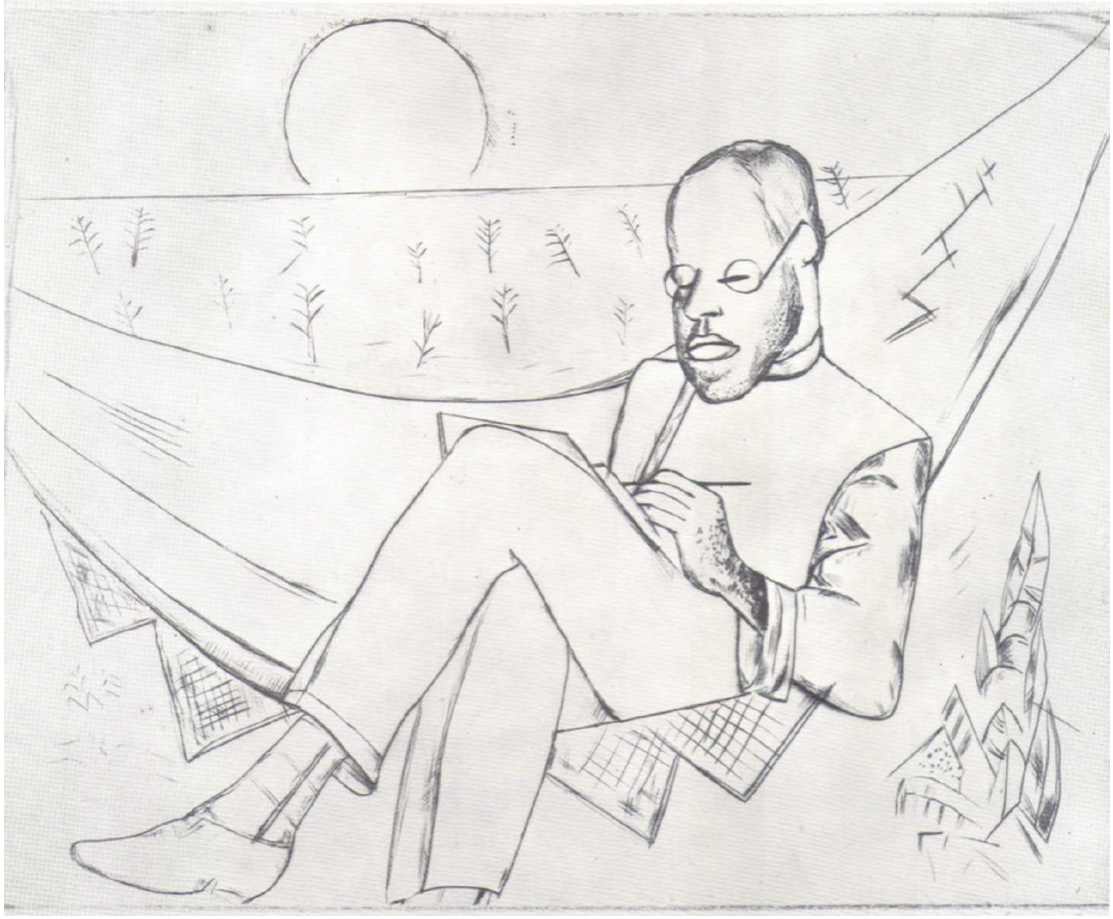

Fig. 3 - Lasar Segall, *Mário na rede*, ponta-seca, 25,5 x 32 cm, 1929.

[12] ANDRADE, Mário. "Prefácios para Macunaíma" (1928 – Fotocópia do manuscrito legado pelo Autor a Luis Saia – IEB - USP). In: Batista, Marta et al. **Brasil tempo modernista – 1917– 29**. Documentação. São Paulo, SP: Instituto d Estudos Barsileiros, 1973, p. 289. Apud Souza, Eneida Maria. "A preguiça – mal de origem", in: Alceu, Rio de Janeiro, v. I, nº 2, jan/ jun 2001, p. 82.

[13] SOUZA, Eneida Maria. Op. cit, 82

A cultivada e propalada preguiça, bordão do 'herói sem nenhum caráter', poderia ser compreendida como uma das manifestações da melancolia, um de seus tantos nomes através dos tempos?

Vale lembrar que a melancolia no século XVI pode ser compreendida, sucintamente, como uma reação paradoxal à avassaladora ampliação dos horizontes cognitivos e geográficos – os homens no Renascimento desvendavam os mares e as estrelas -, mas essa potência expansiva era acompanhada pela consciência de que certa dimensão metafísica permaneceria inacessível. No século XX, com a falência daquela idéia de sujeito, cujos primórdios informavam a gravura de Dürer, a melancolia deve-se justamente à renúncia definitiva à idéia de totalidade. Por outro lado, a ânsia de conhecimento que dispersava os objetos aos pés do anjo na imagem alemã foi, pouco a pouco, sendo substituída pelo desejo de expansão técnica e dominação desmedida da natureza. Lembro aqui uma bela passagem de Adorno, em *Mínima Moralia*, em que o filósofo defende uma possível estratégia reativa às forças produtivas: "talvez a verdadeira sociedade se farte do desenvolvimento e deixe, por pura liberdade, possibilidades sem utilizar, ao invés de se precipitar com uma louca compulsão rumo às estrelas distantes. (...) Até mesmo o prazer seria por isso afetado, visto que seu esquema atual é inseparável da industriosidade (...)". E, por fim, Adorno faz uma interessante sugestão: "*Rien faire comme une bête*, flutuar na água olhando pacificamente para o céu, 'ser, e mais nada, sem nenhuma outra determinação nem realização', eis o que poderia ocupar o lugar do processo, do fazer, do realizar, e, assim, cumprir verdadeiramente a promessa da lógica dialética, de desembarcar em sua origem". [14]

Assim, tomada como um conceito operacional, a preguiça, em sua matriz melancólica poderia ser compreendida como uma forma de resistência à aceleração do tempo na modernidade, vista especificamente como redução do 'espaço de experiência' e aumento do

[14] ADORNO, Theodor. **Mínima Moralia: reflexões sobre a vida danificada**, São Paulo: Ática, 1992, pp. 137 – 138.

'horizonte de expectativa', como definiu Reinhardt Koselleck. Creio que a preguiça e a lentidão - representadas nas obras ou efetivamente vividas no real estético (penso também em algumas obras de Tunga) - são estratégias reativas a um tipo de temporalidade em que o futuro desprende-se decididamente do passado, fundado na idéia de um tempo linear, a caminho de um progresso inexorável. Talvez a experiência de um tempo distendido e lento, presente na arte e na literatura brasileiras, possam ser compreendidas como uma forma de construir e fortalecer o passado, ruminar experiências vividas por corpos opacos a si mesmos.

De volta a Mário de Andrade, para Noemi Jaffe, a melancolia de Macunaíma atravessa a narrativa. "Tal desgosto pela vida, que surge às vezes, aliado à ambigüidade e gratuidade com que o herói vive e age, cria uma tensão que sugere sempre a dúvida entre o apego e o desprezo a esse herói desconcertante".[15] Macunaíma foi dedicado a Paulo Prado, e publicado no mesmo ano em que este autor lança o tão polêmico *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Para Oswald de Andrade, *Retrato do Brasil* é o glossário histórico de Macunaíma[16]. Embora discorde de Prado e considere que nos capítulos dedicados à Luxúria e à Cobiça, o autor reitere "as monstruosidades de julgamento do mundo ocidental sobre a América descoberta", Oswald afirma, não sem ironia, que "o livro é um panfleto admirável, que a gente lê inteirinho com alegria."[17] Para Walnice Nogueira Galvão, *Retrato do Brasil* é o último lance de nosso etnopessimismo[18]. No livro de Prado, o único legado de riqueza que nos foi transmitido do passado colonial é obra de Aleijadinho, mas vista sob a ótica romântica de uma 'quase-ruína'.[19]

Desnecessário lembrar que o ano de 1928 vê surgir *Macunaíma*, *Retrato do Brasil*, o *Manifesto Antropófago* e a tela *Abaporu*, de Tarsila. Na pintura, a postura do personagem indefinível repete o motivo fixado nas representações da melancolia - a

---

[15] JAFFÉ, Noemi. **Macunaíma**, São Paulo: Publifolha, 2001, pp. 27-28.
[16] Andrade, Oswald. "Retoques ao Retrato do Brasil", in: Prado, Paulo. **Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira**, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, 9ª edição, p. 229.
[17] Idem, p. 228.
[18] GALVÃO, Walnice Nogueira. **Desconversas**, São Paulo: Companhia das Letras, p. 43.
[19] PRADO. Paulo. Op. cit. p. 194.

cabeça inclinada e apoiada sobre o braço. Ressalte-se que mesmo antes da gravura de Dürer, esse gesto aparece em certas representações de Cronos e Saturno na Idade Média, como mostraram Klibanski, Saxl e Panofski em *Saturno e Melancolia*. Assim, podemos ver o *Abaporu* submetido a um tempo sonolento, distendido, preguiçoso, iluminado por um sol frio - fruta cítrica ou imenso olho solitário – que não aquece o céu azul arroxeado. Seu peso, sua inércia, sua monumentalidade ambígua, o lugar indefinível que habita – entre o sonho e o mito, entre o moderno e o arcaico – , eis claramente uma das obras de nossa melancolia tropical.