

Arte e aceitabilidade: alguns problemas suscitados pela visualização da escravidão caribenha através do modernismo

Leon Wainwright

Introdução

Em 1763, dois homens escravizados, Cuffy¹ e Accara, lideraram uma revolta contra os proprietários holandeses da fazenda Magdalenberg no rio Canje em Berbice, hoje um condado da Guiana, então uma colônia holandesa à parte. Após matarem o administrador da fazenda e incendiarem sua casa, seguiu-se quase um ano de bem-sucedida resistência. Esse foi o quinto levante registrado na colônia em trinta anos e a maior rebelião de escravos no Caribe até hoje. Uma unidade militar chefiada por Cuffy assumiu o comando de uma longa lista de outras fazendas e também de Fort Nassau, enquanto ele tentava, por meio de vários despachos escritos, negociar um acordo de paz com o General Van Hoogenheim. Mas a intransigência dos fazendeiros, a chegada de tropas europeias e divisões nas fileiras dos rebeldes levaram o empreendimento ao fracasso, com a morte de Cuffy e a punição brutal dos que o apoiavam.²

Nos anos imediatamente anteriores e posteriores à independência da Guiana do domínio britânico em 1966, vários artistas do país se voltaram para a memória desse levante e o tornaram a base de algumas obras de arte distintas e controversas. Em 1960, Aubrey Williams (1926-1990), pintor nascido na Guiana, encontrou na história dos rebeldes uma alegoria da descolonização do Caribe de então e produziu a pintura *Revolta* (1960) [Fig. 1]. Seu interesse na rebelião de 1763 contribuiu para pôr em foco preocupações persistentes que se desenvolveram na Guiana na década de 1970. Em 1976, o pintor e escultor guianês Philip Moore (1921-2012) fez sua grande escultura pública, o *Monumento 1763*, popularmente conhecido como "o monumento do Cuffy" [Fig. 2]. Uma obra típica do amplo acervo de pintura e escultura do artista, nela Moore tratou desse mesmo tema histórico da rebelião de Berbice, apresentando uma figura colossal com membros tubulares, superfície freneticamente modelada e motivos um tanto obscuros.



Il. 1: Aubrey Williams, *Revolta*, 1960. Óleo sobre tela, 134 x 165 cm. National Gallery of Guyana. © Espólio de Aubrey Williams. Todos os direitos reservados, DACS 2014.

1 A grafia desse nome tem sido anglicizada desde aquela época, assim como neste artigo. No registro contextual, ela é dada como Coffij.

2 V. Cornelis Christiaan Goslinga, no livro editado por Maria J. L. van Yperen em 1985, e Klars 2020.



Il. 2 e 3: Philip Moore, *Monumento 1763 (ou monumento do Cuffy)*, 1976. Georgetown, Guiana. © The Guyana National Trust.

De certa forma, as tentativas diversas de representar e lembrar os eventos de 1763 feitas por esses dois artistas fracassaram tanto quanto a própria rebelião. Elas não foram bem recebidas nem tiveram apelo duradouro. No entanto, talvez seja por causa desse desfecho, em vez de apesar dele, que essas duas obras de arte se tornaram reveladoras de alguns lugares sociais especialmente complexos. No mínimo, ambas estão subentendidas nas relações entre vários artistas que atuaram na descolonização e no pós-independência da Guiana; mais significativamente, elas ocuparam uma mistura instável de interesses político-partidários, religiosos e nacionalistas, cada qual focalizando o tema da rebelião de 1763. Conseqüentemente, a questão do respectivo "sucesso" de Williams e Moore com suas duas obras é, no fundo, como ver a arte moderna no Caribe. Mais propriamente, é como essa arte tem sido vista por seus públicos e por seus artistas. Reunir essas obras pode propiciar um debate sobre o que veio à tona quando os artistas do Caribe se voltaram para o tema do passado de escravidão nas plantações da região e para o tema da resistência.³ Na verdade, a história da atenção de Williams e Moore à escravidão mostra como a Guiana olhou para trás a partir de uma série de pontos de vista sobre seu passado. Esses episódios de retrospectão, praticados na elaboração e na recepção da arte, demonstram que a visualização desse passado pode, ao mesmo tempo, levantar questões sobre a criatividade e a imaginação em geral: a força e o propósito neles investidos, e as razões pelas quais muitas vezes parecem decepcionar (se é que não até alarmar) seus espectadores.

Quando se presume que a arte é uma forma de perturbar o presente por meio da atenção ao passado histórico, ela se enreda em uma interação de forças especialmente complexa. Muito mais que comemoração está acontecendo quando se atribui a obras de arte a responsabilidade de revisitar a escravidão. No entanto, há limitações quando se delega à arte o papel de cabide da memorialização

³ Este artigo se baseia em minhas tentativas anteriores de examinar este campo, incluindo publicações anteriores minhas sobre os mesmos trabalhos-chave de Williams e Moore. V. Wainwright 2006; 2009; 2011; 2016; 2018.

pública. As causas das tensões provocadas por tais tentativas de empregar obras de arte parecem referir-se aos aspectos formais da própria criatividade material. Enquanto as obras de arte individuais estão frequentemente sujeitas a expectativas de utilidade política, no cenário da Guiana das décadas de 60 e 70, houve artistas que se propuseram a visualizar o passado como, mas ao mesmo tempo, tentaram “reconquistar” suas obras liberando-as desse propósito. Ao fazer isso, eles destacaram uma dificuldade específica para a arte moderna quando ela assume o fardo da comemoração. Quando os resultados da visualização e materialização do passado estão desfasados do contexto (ou mesmo totalmente inaceitáveis), parece sensato avaliar as exigências feitas às obras de arte modernas e como elas se comportam.

A pesquisa histórica e curatorial sobre a “visualização da escravidão” tem abordado a produção artística em vários contextos no âmbito da diáspora africana, principalmente nos Estados Unidos, para mostrar como os artistas modernos e contemporâneos podem voltar-se para tais histórias enquanto a elas estiverem ligados por circunstâncias do presente (Bernier e Durkin 2016; Copeland 2013; Barson e Gorschlüter 2010). A pesquisa desse tema focada no Caribe beneficiou-se da análise seminal de Marcus Wood (1997) dos fenômenos visuais que definiram os processos de abolição da escravidão das plantações. Wood mostrou que a historiografia da escravidão e do heroísmo, em particular, sofrem de “memória cega” (referindo-se a como a vertente dominante do pensamento abolicionista se baseava em imagens da passividade negra e da fetichização do corpo). Refletindo melhor, vale a pena perguntar se não existe também uma correspondente “fé cega” na capacidade que tem a arte de fazer o trabalho da memória. Muita fé tem sido colocada na eficácia das obras de arte modernas em lembrar o passado, mesmo que na prática elas sejam mais propensas a frustrar ou mesmo subverter tal instrumentalização. Embora tais abordagens da arte provavelmente não sejam específicas dos processos de visualização da escravidão, elas têm um papel a desempenhar na arena comemorativa. É uma questão ainda não levantada nos estudos de arte moderna voltados para o Caribe, a ser abordada na esteira de uma consideração do modernismo em seus contextos globais e comparativos.

O treinamento do foco na materialidade das obras de arte (Wainwright 2017; Fuglerud e Wainwright 2015) pode permitir uma análise assim. Ele pode revelar como diferentes meios artísticos se comparam no atendimento às expectativas historicamente contextuais dos artistas e de seus públicos. Através do processo de comemoração visual, cada meio se vê fazendo seu próprio trabalho, cada um conforme seus recursos. Ver o Caribe mais de perto pode auxiliar na compreensão das instâncias históricas quando o objetivo de cumprir o potencial ostensivamente comemorativo da arte se torna operativo na produção e na recepção de práticas visuais públicas. A imaginação pictórica e a escultórica se separam uma da outra e também divergem da imaginação histórica, esquivando-se das expectativas implícitas da memorialização. Tal percepção é salutar para os estudiosos das histórias da escravidão, cujo interesse pelas formas de arte tem crescido ultimamente, e para as pesquisas mais gerais sobre as práticas de memorialização durante o século XX.

Problematização da eficácia comemorativa da arte

Embora ostensivamente baseadas no mesmo tema, o ano de 1763, as obras de Williams e Moore aqui enfocadas foram feitas para desempenhar funções memorialísticas bem diferentes. Igualmente dependentes da mudança de significação da rebelião escrava antes e depois da independência da Guiana são as variáveis circunstâncias de produção e recepção das obras. É impressionante que, em 1960, a visibilidade da pintura de Williams tenha sido temporariamente impedida, frustrando a ambição do artista de mostrá-la durante os últimos anos da colonização, e que em 1976, ao contrário, o monumento de Moore sobre o mesmo tema tenha sido descerrado com orgulho. Há também expectativas políticas, sociais e religiosas particulares que ressaltam essas diferenças, as quais podem ser mostradas se dermos particular atenção ao meio visual de cada obra de arte e se perguntarmos que trabalho exatamente se esperava que fizessem.

Executada na Grã-Bretanha, onde Williams então vivia, e dada por ele de presente ao povo da Guiana, a pintura *Revolta* está agora na Guyana National Gallery, em Georgetown. *Revolta* se compõe em torno de uma silhueta que delinea a figura de um rebelde escravizado empunhando uma arma enquanto se apresenta como vencedor sobre um corpo branco mutilado, uma mulher branca despida e um homem branco indefeso. O conteúdo provocativo da obra inaugurou uma série de eventos, entre os quais se incluem a interdição de apresentação ao público, um protesto subsequente da imprensa local apoiado pelo escritor Jan Carew (1960) e um longo hiato até sua exposição, que só ocorreu após a Independência, em 1970, quando foi selecionada por um subcomitê liderado por Williams para uma exposição retrospectiva no National Museum.

Por um instante, limitarei minhas reflexões ao tratamento de seu tema e recepção durante a década de 1960 e dois aspectos interligados. O primeiro é a autoidentificação do artista com o homem escravizado. O perfil físico do Cuffy é retratado para se assemelhar ao do próprio Williams, que se faz passar pelo artista ao se pintar olhando no espelho. Sua mão levantada durante o auto-retrato teria segurado um pincel, que aqui é substituído por uma arma. O segundo é sua composição, que explora um arranjo coreográfico que coloca o espectador por trás das costas do escravizado, de modo que a "revolta" em questão torna-se tanto a de 1763 quanto a de 1960. Em todos os sentidos, a obra afirma tanto a retidão do rebelde do século XVIII quanto do atual artista-ativista anticolonial, acima de tudo presumindo, até exigindo, que seu público apoie o princípio político da luta trans-histórica contra a dominação europeia. *Revolução* definiu a promessa de liberdade política na Guiana Britânica como a resolução de um longo programa de luta nacional que remontava, no mínimo, à rebelião de Berbice. No entanto, ao desprender-se significativamente do propósito didático de rememoração do ano de 1763, ela também contrariou as diversas expectativas diante da arte moderna que vigoravam no Caribe e na Grã-Bretanha por volta de 1960. Esse aspecto da eficácia da obra repousa no meio escolhido pelo artista, a pintura, e depende de seu principal interesse ser a figuração. Para sua intervenção de 1960 na Guiana, Williams escolheu a pintura porque ela remetia à ordem colonial, mais antiga, e oferecia uma forma de abordagem que dependia do contexto de uma exposição, que era compre-

endido e acessado pelo público da elite colonial. Na década de 1960, o meio da pintura e das representações da figura humana não podia mais ser visto como condição *sine qua non* da arte moderna. Esse status superior da pintura no Caribe havia caído na virada para a escultura e para formas contingentes de espetáculo baseadas no tempo: dança, teatro, carnaval, tambores de aço e calipso (contanto que tais *performances* também se cruzassem com a produção literária).⁴

Entretanto, os artistas da Grã-Bretanha que persistiram na figuração, o fizeram para enfrentar um ataque liderado por Nova York à própria representação e reagir ao domínio da forma abstrata e à chegada da nova obra tridimensional. Para uma percepção mais clara das forças críticas que se opunham à pintura da década de 1960 no norte metropolitano, podemos notar que, em 1958, Allan Kaprow referiu-se ao "legado" de Jackson Pollock como uma ordem para que usássemos todos os nossos sentidos, sugerindo que o método do artista deveria estender-se para além das fronteiras da pintura, criando uma "nova arte concreta". Em suas próprias palavras, "Aqui, a aplicação direta de uma abordagem automática ao ato [de pintar] só deixa claro que este não é o antigo ofício da pintura, mas talvez beire o próprio ritual, que por acaso tem na tinta um de seus materiais. [...] Não satisfeitos com a sugestão de nossos demais sentidos por meio da tinta, utilizaremos as substâncias específicas da visão, do som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do tato". No Japão, *O Manifesto Gutai*, de Jiro Yoshihara (1956), foi outro réquiem para a pintura; em 1963 uma feminista como Carolee Schneemann já estava usando o próprio corpo pintado como material escultórico; paralelamente, Gunter Brus, por sua vez, havia desistido da pintura em favor da *performance* muito antes. É possível traçar comparações com *The Chelsea Hotel Manifesto*, de Yves Klein ("Não seria o futuro artista aquele que exprimiu através de um silêncio eterno uma imensa pintura sem dimensão?", 1961), Guy Debord e a Situationist International (1957), e *Untitled Guidelines for Happening*, de Kaprow (c. 1965), enquanto um conjunto diferente, mas importante, de coordenadas teóricas era proposto por Robert Morris em "Notes on Sculpture" (Partes I e II), em 1966.

No Caribe, após a Segunda Guerra Mundial, a pressão sobre a pintura, embora igualmente defendida, era de caráter bem diferente. Aqui, um esvaziamento do campo da criatividade deu lugar ao espetáculo público: o carnaval de máscaras (que ficou conhecido em Trinidad simplesmente como "mas"), as bandas de percussão em metal e assim por diante. A Guiana produziu variações disso na década de 70, com suas pinturas cortadas em painéis quadrados e apresentadas em desfiles durante a recém-inaugurada Semana da Cultura.⁵ No Caribe atual, essas divisões estão sendo sistematicamente problematizadas, em sintonia com o crescimento global do interesse em práticas artísticas 'participativas', projetos criativos que exigem o envolvimento de seu público. Artistas visuais têm trabalhado com designers de fantasias de carnaval, apresentando seus trabalhos em espaços internacionais para a prática da arte contemporânea, como o artista meio-guianês

4 Para alguns exemplos na Guiana, v.: Creighton 1995 e Maes-Jelinek 1989.

5 Também vale a pena lembrar, em contraposição, que nos primeiros anos de independência política no Caribe anglófono houve um conservadorismo persistente a esse respeito. Especialmente na área da política de educação artística, houve resistência ao encontro da pintura e do carnaval em qualquer contexto institucional. Por exemplo, o grande projeto de M. P. Alladin, seu livro *Man is a Creator* (1967), prescrevia uma firme divisão entre essas formas de arte, pois seu autor, na qualidade de primeiro Ministro da Cultura de Trinidad e Tobago, supervisionou a destinação de fundos oficiais para a padronização da arte visual através do ensino em estúdios.

Hew Locke e Marlon Griffith, de Trinidad, em obras como *Up Hill Down Hall: An Indoor Carnival* (Tate Modern 2014) e *The Procession* (Tate Britain 2022), e o grupo de colaboradores de *En Mas': Carnival and Performance Art of the Caribbean* (Contemporary Arts Center, Nova Orleans 2015, e apresentações itinerantes).

Graças a sua prática como artista em ambos os continentes durante a década de 1960, deve-se considerar que Williams se empenhou em resistir ao movimento concertado de abandono da pintura no Caribe em processo de descolonização, ao tempo em que subvertia o alto modernismo de meados do século (centrado na abstração) que se estabeleceu nos centros metropolitanos do Atlântico Norte. Os termos em que o fez são complexos e específicos da geografia cultural do Caribe e de seus intelectuais na diáspora. Williams os sintetizou no ensaio "The Predicament of the Artist in the Caribbean" (1968), uma reflexão sobre o movimento de afastamento da pintura e o impulso em direção à abstração. Ele o abriu com o argumento de que "a arte está sempre em primeiro plano; é a verdadeira vanguarda. As artes visuais, por serem as mais simples e diretas, deveriam estar um pouco à frente da literatura porque, com povos emergentes, há o problema do analfabetismo, e o contato direto é o nível natural de comunicação nessa sociedade". Para o Caribe, a arte deveria ser "a tecnologia, a filosofia, a política e a própria vida do povo". Escrevendo como um defensor da pintura que achava o próprio termo "abstrato" um tanto inútil, Williams sublinhou, apesar disso, que "as artes da [nossa maior] civilização do passado eram em grande medida não figurativas", confessando-se "preocupado com uma concepção prevalecente de que a boa arte, a arte que funciona, deve falar, deve ser narrativa. Não vejo necessidade de que a arte seja narrativa porque, pensando no passado e no homem, a arte nunca foi muito 'narrativa'". E resumiu sua posição desta maneira:

Não pretendo pedir aos intelectuais caribenhos que considerem a abstração como "alta arte", "arte do futuro" nem qualquer coisa do gênero. Na verdade, sequer penso em minhas pinturas como abstratas. Não consigo realmente ver a abstração. Abstração para mim seriam duas cores sobre uma superfície, sem estrutura, sem forma e sem marca da mão humana. Não acho que os pintores pintem abstração nem que os escultores esculpam abstração. Não estou muito certo de compreender o significado dessa palavra.⁶

O tema da politização da *Revolta* de Aubrey Williams durante a década de 1960 merece a atenção de um projeto mais amplo de bolsas de estudo sobre o modernismo artístico que mapeie os movimentos da arte e dos artistas do Caribe, assim como suas atitudes em relação ao modernismo artístico, levando em conta suas diversas localizações ao redor do Atlântico (Wainwright 2011; Huckle 2013). O que se pode observar aqui em um relato mais focado é que a prática pictórica de Williams foi, na maior parte das vezes, um entrelaçamento de naturalismo e abstração. Na época, teria parecido conservadora aos modernistas do Atlântico

6 Williams, Aubrey, "The Predicament of the Artist in the Caribbean", *Caribbean Quarterly*, 14:1/2 (Mar./Junho de 1968): 60-61. Sou grato a Claudia Huckle por compartilhar comigo essa visão em relação a suas pesquisas sobre as visitas da Williams à Jamaica. Nos Estados Unidos, uma importante reação a essas questões durante a década de 1930 mostra uma complexidade comparável no exemplo de *The Life of Toussaint L'Ouverture*, série de Jacob Lawrence que consiste em quarenta e uma composições individuais em têmpera sobre papel executadas entre 1936 e 1938. Embora a série seja agora amplamente celebrada, tende-se a esquecer que originalmente ela era parte da tentativa de fazer formas figurativas abstratas contra o pano de fundo da hostilidade tanto ao realismo social quanto ao modernismo, um movimento que sujeitou Lawrence a críticas estridentes, v. Ellen Harkins Wheat, 1986.

Norte e seus proponentes, mas sua abordagem faz muito mais sentido agora que sabemos como a arte se desenvolveu no final do século XX. Com efeito, Williams estava implicado em um processo de abertura da comunidade artística para a valorização das obras que dependiam mais das condições locais de produção. Fora dos centros históricos do modernismo, houve uma mudança radical de atitudes diante da arte que ganhou destaque e começou a moldar uma geografia cultural mais transnacional. Então, com sua *Revolta*, em pelo menos dois sentidos ele virou de cabeça para baixo o anacronismo que passara a ser associado à pintura e à figuração.

O contexto de produção do *Monumento 1763* de Philip Moore foi moldado tanto pela influência de Williams como artista quanto pela prática artística mais ampla de Moore, por sua busca deliberada de novas abordagens, definições e materiais para o que considerava uma expressão autêntica na arte que fosse cultural e até espiritualmente apropriada para o Caribe em seu sentido mais amplo. Como disse Moore ao escritor Andrew Salkey em 1970 sobre a questão de seu próprio desenvolvimento como artista, "eu rompi com a forma rigidamente anatômica de representar minhas figuras e comecei a expressar-me livremente, incentivado por um artista guianês que tinha ido para Londres e voltado. Refiro-me a Aubrey Williams" (Salkey 1972: 87).⁷ Na verdade, Williams iniciou e coordenou o *Monumento 1763*, após uma licitação ganha pelo guianês Karl Broodhagen (1909-2002).⁸ Quando Broodhagen se recusou a fazer certas alterações solicitadas em sua inscrição e depois a retirou, Philip Moore, que não participava dessa concorrência, foi instado por Aubrey Williams a substituí-lo. Essa solução acordada veio por decisão do artista, arqueólogo e fundador institucional Denis Williams (nenhuma relação de parentesco), que supervisionou o processo de execução do primeiro e último monumento público de grande escala da Guiana. Eve Williams, filha de Denis, registra que

O artista Philip Moore veio dos Estados Unidos para a Guiana para realizar esse trabalho. Sua estátua de bronze de cerca de quatro metros e meio, pesando duas toneladas e meia, foi feita para a Guiana na famosa fundição britânica Morris Singer em Basingstoke, onde a obra foi supervisionada por Williams, Diretor de Arte do Conselho de História e Artes da Guiana. A maquete original que Moore esculpiu em madeira também foi moldada em bronze e, mais tarde, foi destaque na exposição da Guiana no Jamaica Institute durante o CARIFESTA 1976 (Williams 2012: 118).

Essa aparição na Jamaica dez anos após a Independência identificou o *Monumento 1763* com uma "escola nacional" de arte guianesa. O rótulo simplifica demais a geografia transnacional associada ao movimento do monumento e aos artistas que nele colaboraram, conectando Estados Unidos, Guiana, Jamaica e Grã-Bretanha. No entanto, o monumento foi criado sobretudo para servir à nação durante uma década de otimismo inicial em relação à República Cooperativa da Guiana. Colocado na Praça da Revolução ("Aos heróis da revolução de 1763 contra o trabalho forçado e o sistema de plantação", lê-se em sua placa), foi descerrado três dias antes do décimo ano de independência da Grã-Bretanha, e o aniversário do levante de 1763 em 23 de

7 A entrevista é transcrita em Salkey 1972.

8 Broodhagen obtivera do Governo de Barbados a encomenda do *Monumento à Emancipação*, popularmente conhecido como "a estátua de Bussa", descerrado em 28 de março de 1985. O escultor chamou a estátua de *Escravo em Revolta*, em referência à maior revolta contra a escravidão na ilha de Barbados, a de 1816.

fevereiro foi escolhido como Dia da República. Aí estava a comemoração de uma história de luta contínua, resistência e consequente emancipação da escravidão que marcou o início ostensivamente anticolonial da Guiana.

Meu próprio encontro com o monumento foi em 2005. Eu o vi do chão e lá percebi que, escondido atrás da estrutura, havia um altar temporário repleto de velas e ovos azuis que era vigiado ritualmente por um seguidor todo vestido de branco dos “espíritas” (da fé Batista Espiritual afro-sincrética do Caribe). Era agosto, mês em que as cerimônias de libação são mais frequentes e, também, considerado o mês que marca o período histórico de uma visita de Cuffy e seus seguidores à área, na esperança de sucesso na negociação com os colonizadores.⁹ Tais oferendas e libações ao pé do *Monumento 1763* não são incomuns e assinalam sua dupla importância para as comunidades nacional e religiosa.¹⁰ O foco das crenças religiosas afro-sincréticas no monumento condiz com a filosofia pessoal de Philip Moore, baseada na pressuposição da natureza divina do indivíduo implícita no conceito rastafariano de “godmanliness”. Isso se deve a sua filiação aos jordanitas e à estrutura pan-africana que ele promoveu em suas tentativas de “representar o homem africano em todas as suas esferas; com isso, refiro-me aos africanos que vivem na África e aos descendentes de escravos no Caribe, América, América Latina, Canadá e Grã-Bretanha, em qualquer lugar para o qual tenham viajado e onde tenham se estabelecido” (Salkey 1972: 88-89).

Se a *Revolta* de Williams foi uma obra de autoidentificação, tal prática ressurgiu com o monumento de Philip Moore, só que de uma forma que apontava, não para uma imagem do indivíduo, mas sim para o que pode ser chamado de eu “elemental”: uma forma espiritual do ser humano com a qual todos os guianeses podem identificar-se. Isso representou para o artista e seus públicos um desafio e tanto. Como disse ele ao escritor visitante Andrew Salkey em 1970, “estamos tendo um pequeno debate pelo fato de a imagem do Cuffy não ser muito correta, você sabe”.¹¹ Com isso, referia-se à busca do que poderia servir como “símbolo” nacional adequado para a Guiana, o que o levou a protestar que “Nenhum verdadeiro nacionalista veneraria Cuffy menos se ele fosse retratado, como eu acho que deveria ser, como um homem forte, duro, mal arrumado, de cabeleira embaraçada [...]. Se tivermos que embelezá-lo, é porque temos vergonha dele, vergonha do que é nosso, vergonha de nosso passado” (Salkey 1972: 98-99). Salkey relatou que, em 1970, Moore tirou do bolso da camisa um “camafeu” com a efígie de Cuffy que havia esculpido. Ele poderia muito bem ter sido um protótipo da mesma imagem repetitiva em argila pintada que Moore doou à Burrowes School of Art da Guiana, baseada nas técnicas de modelagem que ele mesmo ensinou quando trabalhava em Princeton [figura 3]. A menção de Moore ao “pequeno debate” aludia à divergência entre o gosto da elite e o gosto do povo da Guiana em suas atitudes diante da figuração. Isso ficou ainda mais claro quando o *Monumento 1763* foi feito seis anos depois: a opinião verbalizada na imprensa mostrou desaprovação, ao passo que os espíritas, que se colocaram fora desse debate, começaram a abraçá-lo, como ainda hoje fazem.

9 Por sua iconografia, essa combinação de elementos foi explorada em pinturas por Stanley Greaves, com suas referências aos monumentos cobertos, figuras públicas e signos de obeah.

10 V. também Williams 1990.

11 Salkey chamou a atenção para um editorial de Carl Blackman, intitulado “Is that you, Cuffy?” (É você, Cuffy?), no qual perguntava: “Que espécie de homem era Cuffy, o líder da maldita Rebelião de Berbice e, agora, o primeiro herói da Guiana?” (Salkey 1972: 98).



Il. 4: Philip Moore, *casa-modelo* (detalhe), s.d. Acervo Burrowes School of Art.

Críticos e comentaristas tiveram dificuldade em sintetizar o significado da obra de arte de Moore e acabaram tergiversando sobre seu valor. Stanley Greaves, por exemplo, escreveu:

O Monumento foi uma obra visionária, característica do artista e escolhida para simbolizar o espírito revolucionário que o Governo estava estimulando. No entanto, surgiu uma controvérsia nacional, pois a população em geral sentiu que a imagem deveria ter sido mais realista. Outra opinião expressa foi que sua natureza "africana" atávica não permitia que outros grupos raciais o aceitassem como um símbolo verdadeiramente nacional. A figura central simbolizava o espírito de Cuffy (Kofi), que havia liderado um longo levante de escravos contra os holandeses em 1763. Esse prenunciou um evento semelhante, idêntico em muitos detalhes, porém maior em escala, encenado por Toussaint Louverture no Haiti contra os franceses em 1791 (Greaves 2010: 180).

O advogado e polímato guianês Rupert Roopnaraine escreveu para explicar a questão do "realismo":

É verdade que a rejeição popular do "Cuffy" [o monumento], como passou a ser conhecido e odiado, também tem a ver com a sina da arte pública não representacional na região como um todo. Não queremos saber de Henry Moore nem de Barbara Hepworth. Nós queremos que nossos monumentos sejam realistas, tão reconhecíveis quanto nossos vizinhos do lado (2012: sp).

O que Greaves e Roopnaraine querem dizer com "realista" é menos claro do que aquilo que têm em mente como o público "popular" da arte no Caribe. Quem é

esse “nós” em “Nós queremos que nossos monumentos sejam realistas?” No Caribe, há linhas difusas entre monumentos e outras formas de memória histórica, inclusive em formas culturais como o carnaval ou a música, assim como na encarnação ritual do passado. A escultura de Moore, independentemente de seus esforços para abandonar o naturalismo ou o “realismo” em favor de uma figuração mais ambígua, geralmente foi identificada como africana. Isso parece ter contribuído para incitar dois públicos etnicizados – o indo-guianês e o afro-guianês – em suas reações ao monumento. Em 1976, houve ressentimento entre os descendentes de indianos pelo fato de o dinheiro público estar sendo canalizado para longe de sua comunidade. A frustração pelo adiamento da inauguração de um monumento (projetado por Denis Williams) em memória dos Mártires de Enmore – os cinco operários indo-guianeses mortos pela polícia num protesto em 1948 – descerrado por Burnham em 16 de junho de 1977, no 29º aniversário do evento, foi alimentada por especulações de que verbas reservadas para o monumento de Enmore haviam sido gastas no Cuffy. Em geral, apesar de tentar defender o monumento de Moore, adiante Roopnaraine argumenta que o produto final nunca foi como o artista pretendia. Ele ressalta a produção de outra maquete para um monumento que nunca foi produzido, o qual incluía uma “roda de revolução (e reconciliação) eterna” composta da xícara, do coqueiro e do sol, símbolos dos principais partidos políticos na época da independência da Guiana. E também relata que as “muitas decepções” de Moore chegaram ao ponto de fazê-lo colocar o *Monumento 1763* sobre um plinto,¹² numa medida para protegê-lo contra possíveis ataques a bomba em decorrência das tensões evidentes.¹³ Roopnaraine continua: “Philip Moore não pretendia que Cuffy fosse para o céu [...]. Tragam-no à terra para que possamos compartilhar de seu poder” (2012: sp).

E poder é a palavra-chave. A visão de mundo de Moore estava muito em desacordo com as circunstâncias sociais em torno da encomenda da obra, tanto quanto sua expectativa de ter a palavra final quanto ao modo como a escultura seria apresentada. Porém as inovações que Moore fez através do esquema estético de sua figura e o programa iconográfico que propôs nas placas do monumento não foram totalmente desvalorizados. Com efeito, o monumento mantém uma espécie de agência própria entre os espíritas. Uma obra de arte moderna, cumprindo os objetivos conceituais do modernismo, não satisfaz o gosto da “população em geral”, mas encontrou abrigo e emprego dentro de uma comunidade religiosa, um nexo entre gosto e crença às margens da nação. Isso é fascinante não apenas por sua conjunção de valores estéticos e religiosos (que a apresentariam como uma curiosidade do Caribe ou da construção de uma nação pós-colonial), mas também pelo modo como constitui uma declaração sobre as variedades do modernismo artístico. A obra de arte foi alvo de relativo alheamento e acrescentou uma força disjuntiva às correntes que giravam a seu redor.

Podemos colocar a leitura acima ao lado de outra que não é só mais uma na mistura de interpretações. Comumente atribuída ao monumento pelos públicos atuais (em geral, em tom afetuoso de brincadeira e com uma explicação discreta dos ângulos oblíquos de visão necessários), essa outra leitura vê na figura do Cuffy um propósito deliberadamente onanista. Seu corpo tenso inclina-se para trás com

12 Projetado por Albert Rodrigues, o plinto tem 5,5 metros de altura e cinco placas de latão.

13 V. também Stanley Greaves, “Meeting Denis - A Mind Engaged”, em Williams e Williams 2010: 180.

pernas ligeiramente dobradas, agarrando um objeto ambíguo, mas sugestivamente fálico, em um ângulo insuspeito. A boca está aberta, com os lábios projetados para fora em um círculo bem definido. A aparente excitação e potência sexual da figura encontra uma metonímia na água que flui a seus pés antes de cair em uma série de piscinas rasas. A sensação especialmente vívida do monumento como uma declaração procriadora e irreverentemente autogratificante, pode ser obtida do escritório do diretor da National Gallery of Guyana, Casa Castellani. Essa sala já pode ser o quarto do Presidente Forbes Burnham em sua residência oficial na capital. O fato de mais tarde o edifício ter sido destinado a abrigar a coleção de arte da nação parece posicionar a representação visual no centro da vida política nacional. Porém a figura esculpida que ele descerrou em 1976 pode ter se masturbado mais visivelmente do ponto de vista físico que tinha Burnham. Como é muito difícil ver nesse aspecto um pretense objetivo da encomenda do monumento, essa leitura caracteriza a recusa da arte em conformar-se inteiramente às ambições propagandistas de um líder político. Ela não afeta em nada a presença do historicismo grandioso sugerido no paralelo de Greaves com o sucesso alardeado da revolução negra no Haiti. A impossibilidade de se alegar a predominância de algum ponto de vista da escultura, estando ela no centro de inúmeros ângulos de visão, provavelmente a ajudou a a obra de arte evitar a injunção de indecência pública.

Conflito e visualização

No contexto guianês de recordação de histórias de escravidão, aos conflitos e traumas do passado colonial crescem-se os atritos e discordâncias decorrentes de uma prática de visualização. As abordagens da questão da "semelhança" do Cuffy feitas por Moore através do *Monumento 1763* e a linguagem de seu comportamento corporal permitiram ao artista tomar uma posição voltada simultaneamente contra a opressão colonial (escravidão nas plantações), o gosto estético privilegiado e o poder burocrático e político-partidário pós-colonial. O fato de Moore ter criado uma versão tridimensional de Cuffy é fundamental para sua tentativa de manter reunidos esses múltiplos pontos de vista, em um ambiente de discordância quanto a como ver o passado no presente. Tornou-se uma ocasião para testar o modernismo em circunstâncias especiais que ele raramente encontrou na metrópole do norte.

O discurso em torno da memorialização da escravidão e da resistência na Guiana condensou-se repetidas vezes no levante de 1763, o que colocou processos de visualização em primeiro plano. Quando a pintura *Revolta* finalmente foi mostrada ao público em 1970, abriu-se uma oportunidade política para Cheddi Jagan, líder de oposição pelo Partido Popular Progressista. Um relatório do *The Sunday Chronicle* (domingo, 15 de fevereiro de 1970) revelou como o "Dr. [Cheddi] Jagan disse que foi o governo em exercício (mas não no poder) do PPP que insistiu em que o quadro *Revolta*, de Aubrey Williams, fosse exibido e, depois disso, abrigado na Public Free Library; que, durante os primeiros anos da Semana Anual de História e Cultura, foi o PPP que retirou Cuffy de seu desconhecido lugar de descanso para as valorosas páginas da história da Guiana [...]" (Salkey 1972: 95).¹⁴ Com tamanha importância política continuamente colocada na figura de Cuffy e na função da arte no estímulo ao debate público, torna-se mais fácil ver o que levou à encomen-

14 O artigo é longamente citado em Salkey 1972.

da da escultura de Moore. O significado escultórico no espaço urbano da Georgetown da década de 70 havia se tornado um tema vivo. Jagan afirmou que a remoção da estátua da Rainha Vitória dos gramados dos tribunais de justiça "tinha valor terapêutico para a nação e para o indivíduo" (Salkey 1972: 95).

Mas, embora essa motivação ou vontade política de atrair a rebelião de 1763 para as "valorosas páginas da história da Guiana" possa ter sido bastante clara, nenhuma das duas obras de arte parecia capaz de cumprir esse objetivo. A escultura de Moore ofendeu uma visão popular da semelhança de Cuffy, assim como a pintura *Revolta* ofendeu uma visão da elite em sua expectativa de certos padrões para a arte na Guiana. A situação não melhorou em nada com o processo pelo qual a pintura entrou em competição com a escultura. A busca de modos adequados de figuração tridimensional que pudessem deslocar a estatuária dos colonizadores já estava adiantada, tendo em vista que o próprio meio da pintura ficou estigmatizado por suas conotações de gosto hegemônico europeu. O artista e educador guianês Stanley Greaves lembrou recentemente a ocasião em que ele e um pequeno grupo de contemporâneos (Emerson Samuels e Michael Leila) receberam permissão para ver a *Revolta*:

Parecia [...] mais um estudo que uma pintura acabada, pelas seguintes razões. A parte esquerda do quadro era ocupada pela grande silhueta de um escravo com grilhões rompidos nos pulsos segurando uma lâmina ensanguentada de uma maneira obviamente *improbabilíssima*. A silhueta em si *contradizia* a modelagem nas calças, dispersando a unidade visual. As *imprecisões* no desenho das figuras eram evidentes na representação do pequeno grupo, incluindo os feridos e mortos, à direita, sob o braço que o escravo erguia empunhando a faca. Os *problemas* de escala eram evidentes na relação entre o grupo e a figura dominante. Estes foram agravados pelo achatamento do espaço pictórico e por uma perspectiva *distorcida*, não condizente com a pintura da figura em um gênero naturalista (ênfase minha).¹⁵

O ostensivo menosprezo às qualidades formais do quadro teria contribuído para a recusa burocrática de sua exposição pública, encorajando a Royal Agricultural and Commercial Society, que ficara com a custódia da obra em 1960. Evidentemente, o espírito de rebelião que impeliu Cuffy e seus seguidores à violência desesperada e à luta armada mobilizada fora completamente dissolvido sob a avaliação estética normativa dos guianeses cultos que viram o quadro. Greaves recomenda que as composições de figuras pintadas transmitam "unidade visual", evitem contradições, demonstrem precisão com relação à escala, à perspectiva e assim por diante. Acima de tudo, ele deplora a qualidade "inacabada" de *Revolta*. Essa abordagem indica como a justificativa da recusa se baseava no valor estético, mascarando a oposição ideológica da insituição à sugestiva mensagem anticolonial da pintura. Greaves nos propicia uma janela para esse episódio histórico ao recitar padrões artísticos e fazer suas eternas ressalvas sobre a pintura; uma volta aos valores estéticos dominantes que premiavam o ilusionismo e o naturalismo.

15 Comunicação de Stanley Greaves, lida em voz alta em sua ausência em "Aubrey Williams: Now and Coming Time", conferência realizada na Universidade de Cambridge para celebrar a vida e a obra do artista (26 de abril de 2014)

A escrita sobre arte que se debruça sobre o Caribe como a de Greaves tende a priorizar a produção estética conduzida dentro das instituições de arte. Preocupada com as biografias e as realizações de personalidades artísticas renomadas e com a forma “apropriada” de representar o passado, frequentemente lamenta o estado da infra-estrutura artístico-institucional caribenha. Embora eu veja aqui um debate fascinante sobre a qualificação da obra de arte de Williams para ser vista como obra de arte – sobre como, neste caso, ele se saiu no testemunho de uma cena histórica –, tal debate nos desviaria do objetivo de entender a escravidão e a resistência em relação às práticas de visualização e materialização de uma forma mais ampla. Na verdade, precisamos ir mais longe; precisamos ir além de tentar julgar até que ponto um objeto pode vir a ser considerado “arte” (se é que isso é possível). É imprescindível colocar a comemoração visual moderna da escravidão na devida perspectiva: ela se tornou uma questão principalmente, mas não exclusivamente, institucional e monumental. O que vem a ser negligenciado são os processos cotidianos mais amplos da mediação material, ou seja, toda uma esfera da cultura que inclui as práticas de mostrar e significar através da manipulação da forma física.

Como Cuffy e seus seguidores articulavam materialmente seus objetivos e experiências? Como podemos resgatar as emoções que eles sentiam por meios estéticos ou performativos, seus efêmeros atos de significação no âmbito da percepção visual? O fato é que o registro material que serve de auxílio nesse modo de investigação não está muito em evidência. Todavia, fazer novas perguntas sobre os meios estéticos que foram empregados pelos próprios escravizados poderia fornecer as sementes de uma crítica do registro histórico disponível de rebeliões como a de 1763. Aparentemente, não há imagens nem artefatos desse evento que tenham resistido até os dias de hoje e, por isso, contradizer a autoridade de um registro ausente implica abordar essa ausência – seja ela textual, visual ou material – e, ao mesmo tempo, ter que labutar com a significativa falta de evidências. Um bom ponto de partida seria admitir que o serviço ao poder colonial pode encontrar continuidade se houver uma virada em favor do estudo de obras de arte que não leve em conta o campo material mais amplo. O discurso das belas-artes, suas tradições e instituições de produção, bem como seus domínios de reflexão e recepção aninham-se em relações com as práticas visuais e materiais em geral. E isso, lamentavelmente, não foi explicado pelo atual tratamento das controvérsias que cercam as obras de arte que celebram a resistência à escravidão.

A destruição da propriedade em que ficava a plantação pode ser considerada um exemplo de prática visualizadora primária que provém das mãos dos escravizados. Além de constituir um meio eficaz de interromper ou retardar a produção de açúcar, o fato de que os rebeldes se certificassem de que “o monte de fogo brilha vermelho”¹⁶ – como acontece em *Revolta* – sinalizou a seriedade de sua intenção e seu grau de organização. O ano de 1763 tornou-se cenário de tal significação incendiária (como havia acontecido no ano anterior na plantação Goed Fortuyn, de Laurens Kunckler, na parte superior da colônia de Berbice) quando em 28 de fevereiro todas as construções existentes em cinco plantações ao longo do rio Berbice foram incendiadas, excetuando aquelas em que os rebeldes

16 Referência ao poema *The Hill of Fire Glows Red* [1951], de Martin Carter, v. Carter 1997 e Robinson 2004.

estabeleceram seu quartel-general. Em segundo lugar, há a autoestilização de “Coffy, Governador dos Negros de Berbice, e o Capitão Accara”, para citar as palavras que abrem uma carta de negociação enviada aos holandeses, ditada pelo analfabeto Cuffy a um jovem mulato. É um título que pode sugerir que ele e os demais líderes rebeldes significaram sua posição através da indumentária – independentemente de a comunidade escravizada só ter tido acesso ao que havia de mais simples em matéria de roupa – assim como eles mesmos eram destituídos de armas, à exceção de espadas enferrujadas, pedaços de ferro, instrumentos agrícolas e alguns revólveres e pistolas.

Independentemente de eles vestirem roupas militares ou cerimoniais, ou mesmo se apropriarem dos uniformes dos colonizadores, sabe-se que Cuffy identificou seu posto com a mesma clareza que identificou sua etnia. Dos dois maiores grupos étnicos entre os rebeldes, sua origem se destacava da de seus oficiais, Accara, Atta, Fortuyn e Prins. Essas diferenças étnicas entre os rebeldes podem ter evoluído para uma divisão trágica quando os oficiais de Cuffy se voltaram contra ele num derradeiro desafio a sua autoridade que culminou em seu suicídio. No entanto, na memória popular guianesa da revolta, o suicídio tem o status apenas de uma alegação intolerável (e de uma invenção cruel do registro colonial). Certamente, um fim vergonhoso de auto-sacrifício estaria em conflito com a moralidade (cristã) do século XXI no Caribe. O que se pode supor, porém, é que as diferenças étnicas entre os rebeldes poderiam ser marcadas por práticas visuais e materiais de requisitos de apresentação pessoal – decoração ou marcação capilar e/ou corporal – ou bens pessoais, como também por idioma, parentesco ou filiação religiosa.

Seja qual for a forma que a diferença material tenha tomado entre os rebeldes, o amargo fim da luta de Cuffy ainda hoje é visto com incredulidade na Guiana, onde até mesmo a mais leve insinuação de que a revolta acabou em fracasso é sobrescrita pela comemoração patriótica e triunfalista de Cuffy. Há outro capítulo contextualmente impróprio na mesma narrativa. A memória colonial de 1763, que dá destaque aos corpos brancos feridos e mutilados, jaz além dos limites aceitos da memória *nacional* guianesa. Ela foi enterrada, pouco percebida fora dos arquivos,¹⁷ a não ser na iconografia da *Revolta* de Williams. De acordo com um observador holandês, as estacas da cerca do primeiro bastião de Cuffy ostentavam cabeças de vítimas brancas de um massacre em Peereboom. Tal exibição trazia vantagens táticas, ajudando a causa dos rebeldes ao aumentar o clima fatalista percebido por Van Hoogenheim que, por sua vez, convocou uma reunião especial do *Raad* colonial em 6 de março para tratar do curso de ação dos colonizadores. Ao mesmo tempo, Cuffy enviou duas petições de implorando aos holandeses que deixassem Fort Nassau. Até que, em 8 de março, os relutantes preparativos dos brancos para a retirada foram acelerados por outra carta em que Cuffy advertia simplesmente: “Deixem a colônia”. Finalmente, essa última mensagem foi sublinhada pelo mau augúrio de mais um surpreendente índice visual do poder rebelde: a marca racial da mensageira – a “amásia” branca de Cuffy – e o estado em que se apresentava – violada, desganhada e em farrapos.

17 V. também Kars 2020.

A arte como meio não confiável

As contribuições artísticas de Williams e Moore são testemunhos de duas controvérsias relacionadas a tentativas empreendidas por artistas de traçar paralelos entre a resistência do século XVIII ao sistema da escravidão e as condições do passado mais recente. Sua maior importância é mostrar como as circunstâncias da visualização na década de 1960 eram diferentes das da década que se seguiu. A pintura *Revolta*, de um artista residente em Londres que se voltou para a história da escravidão a fim de instigar o sentimento anticolonial na Guiana Britânica, foi eficaz ao provocar uma reação digna de proprietários entre as autoridades coloniais em sua tentativa de decidir que tipo de arte era apropriado para exposição pública. O *Monumento 1763* de Moore, por sua vez, pertencia a um locus de celebração política na Guiana pós-colonial que investiu com muita energia em gestos públicos de construção da nação.

Nesse trabalho posterior, não é mais o rebelde armado que confronta os escravagistas e os fazendeiros, nem a apresentação de seu tema repete a interpelação de Williams à cultura de elite e ao gênero de pintura da história europeia. Isso porque Moore se coloca inteiramente fora do dilema de mostrar algemas ou grilhões rompidos ou destravados, e habilmente embainha a arma da luta armada. Os códigos formais desta revolta são mais obscuros: um elaborado sistema de marcas corporais que se assemelham a uma armadura futurista; as mãos que seguram com confiança os animais; uma boca silenciosa, mas moldada para sugerir a voz. Assim é a tentativa de Moore de normalizar um modo de figuração fundamentado em uma linguagem particular de motivos e proporções figurais que não tinha nada que ver com naturalismo nem academismo. Foram-se o antagonismo em relação ao domínio colonial e o apelo didático pela independência que emanava da pintura *Revolta*, assim como qualquer informação de apoio, como caules de cana-de-açúcar ou colonos.

O impacto visual do *Monumento 1763* dependia muito do abraço do artista à especificidade de meio própria da escultura, que não pressupõe o ponto de vista único próprio da pintura – contra para a obra de Williams –, trazendo à tona o que o historiador de arte Alex Potts chamou de “instabilidades” de nosso encontro perceptivo com obras de escultura moderna (2000: 8). Voltando à questão do fogo, enquanto o ilusionismo da pintura, como em *Revolta*, pode transmitir prontamente a imaterialidade do fogo, tal ilusionismo está longe de ser uma qualidade óbvia da escultura e, por isso, não está presente na composição escultórica de Moore, na qual a iconografia padrão de revoltas e destruição – a casa em chamas e os campos de cana – está fisicamente fora de questão. Falando em termos mais práticos, para Moore era mais fácil adicionar uma fonte que modelar chamas ou mesmo manter um fogo aceso. Nesse último ponto, crucialmente material, as duas obras de arte se separam, sugerindo a necessidade de localizar respectivamente cada uma delas em um debate sobre a estética da historicização da escravidão.

A recalcitrância das obras de arte, aqui identificada por sua incapacidade de desempenhar um papel confiável na memória histórica, é algo com que é bem difícil lidar para todos os envolvidos – intelectualmente, emocionalmente, politicamente.

Com a visualização da escravidão há sempre a possibilidade de consequências inesperadas e significados errantes, mas estes podem ser tomados como atributos positivos se vistos pelas lentes do modernismo. No modernismo, as obras de arte afirmam uma certa soberania por meio de seus materiais, afirmação essa que era palpável nas obras de Williams e Moore. Nessas obras, em um sentido essencial, os meios diversos de que os dois artistas dispunham para transmitir uma mensagem histórica comum se prestaram a resultados diferentes. Aceita essa abertura, deveria então ser possível aceitar que as operações de obras artísticas em relação às lembranças do passado possam ocorrer em um lugar carregado de controvérsia e, ao mesmo tempo, em um locus estético dinâmico, que compensa atenção séria, uma vez que supera as circunstâncias contingentes de produção da obra de arte e sua recepção histórica original.

A sintonia com essa complexidade em torno do status das obras de arte também pode propiciar uma percepção mais aguçada de como a arte pode ativamente posicionar as pessoas em cujas vidas está implicada. Aubrey Williams estava ocupado em pintar, apesar da ascensão de mais público e também de tipos temporários de criatividade, como a produção escultórica, por um lado, e a *performance* teatral, por outro. Sua tentativa de recuperar o valor da pintura – quando esta estava se tornando um meio artístico ultrapassado na Guiana – ocorreu paralelamente à diminuição do status da pintura na metrópole do Atlântico Norte. (Nas palavras de Michael Fried (1967), a pintura tinha chegado a estar “em guerra” com o teatro e a teatralização na busca de um modernismo mais autêntico.) Embora Williams pintasse em Londres, o envio de *Revolta* à Guiana foi uma prova de que essa guerra tinha uma longa frente que se estendia até o Caribe. Ela teve, evidentemente, resultados contraditórios para Williams. Moore tentou encontrar sua própria medida de autenticidade artística, à parte mesmo das que eram normativas na Guiana (o representacionalismo europeu que ele evitava). Tal desejo sujeitou tanto o próprio Moore quanto seu monumento a imputações públicas de fracasso.

Conclusão

No campo da visualização da escravidão, as negociações dos artistas com o tema delicado de um passado traumático surgiram ao mesmo tempo que a experimentação e exploração mais amplas da materialidade da arte. Obras de arte da Guiana que contribuíram de modo crucial para a política do anticolonialismo (especialmente seus usos do passado por meio da comemoração de um levante durante a escravidão) estão ajudando a entender por que a arte visual do século XX foi pressionada e mudada através de uma prática de comemoração como essa. A evocação à memória dos acontecimentos de 1763 em Berbice no século XX foi, em grande parte, um pretexto para a tentativa de compreender as possibilidades criativas e as limitações da arte e da figuração. O resultado foi um impacto desconfortável na relação entre memória, pintura e escultura, em um clima político de fé inquestionável na arte como meio de intervenção decisiva na história. A questão do que conta como arte “aceitável” na reação a um passado inaceitável é, evidentemente, uma preocupação sensível no Caribe moderno. Assim, decidir o que constitui “sucesso” ou “fracasso” nesse domínio tem que ser radicalmente problematizado. Precisamos levar em conta obras de arte que comemoram episódios

de resistência à escravidão, mas também precisamos levar em conta a maneira como esses episódios históricos de resistência são avaliados. É notável que o ponto de vista segundo o qual o levante de 1763 foi um triunfo tenha sido confirmado pela condenação de exemplos de lembranças artísticas desse episódio histórico.

O imperativo de revisitar as histórias de escravidão e resistência atinge seu grau mais fascinante nos casos em que os artistas se envolveram com a amplitude interseccional dos desafios que a visualização pode trazer, do ideológico ao material. O processo de enfrentamento da escravidão como um tema afetivo, colocado nas mãos de artistas e diante de seus públicos, pode cair em um turbilhão de controvérsias sobre valor estético e modos apropriados de representação. Em resumo, ele revela os limites da agência artística. Mostrei como essa agência está relacionada às agudas diferenças materiais que existem entre um tipo de arte e outro – entre a pintura e a escultura – quando utilizados para revelação e elaboração da memória histórica. Acima de tudo, essas contestações materiais do passado tomam uma forma e uma substância inacabadas naquele que é, contudo, um campo permanentemente discursivo e emocional.

Referências

- Alladin, Mohammed P., *Man is a Creator*, Port of Spain: Trinidad, CSO, 1967.
- Barson, Tanya and Peter Gorschlüter (eds.), *Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic*. Liverpool and London: Tate Publications, 2010.
- Bernier, Marie-Celeste and Hannah Durkin (eds.), *Visualising Slavery: Art Across the African Diaspora*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016.
- Carew, Jan, "Revolt", *Tropica* (December 1960): 4.
- Carter, Martin, *Selected Poems*. Georgetown, Guyana: Red Thread Women's Press, 1997.
- Copeland, Huey, *Bound to Appear: Art, Slavery, and the Site of Blackness in Multicultural America*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2013.
- Creighton, Al, "The metaphor of the theater in *The four banks of the river of space*", *Callaloo*, 18: 1 (1995): 71-82.
- Fried, Michael, "Art and Objecthood", [1967], reprinted in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1968: 139-142.
- Fuglerud, Øivind and Leon Wainwright, (eds.), *Objects and Imagination: Perspectives on Materialization and Meaning*. New York and Oxford: Berghahn, 2015.
- Greaves, Stanley, Speech read out on his behalf at the 'Aubrey Williams: Now and Coming Time' conference held at the University of Cambridge to celebrate the artist's life and work, April 26, 2014.
- Harkins Wheat, Ellen, *Jacob Lawrence, American Painter*. Seattle: Univ. of Washington Press, 1986.
- Hucke, Claudia, *Picturing the Postcolonial Nation: (Inter)Nationalism in the Art of Jamaica*. Kingston and Miami: Ian Randle Publishers, 2013.
- Maes-Jelinek Hena, "Carnival and Creativity in Wilson Harris's fiction", in Michael Gilkes (ed.), *The Literate Imagination: Essays on the Novels of Wilson Harris*. London: Macmillan Caribbean, 1989: 45-62.

- Kaprow, Allan, "The Legacy of Jackson Pollock", *Art News*, 57: 6 (October 1958): 24-26 and 55-57.
- Kaprow, Allan, *Assemblages, Environments and Happenings*. New York: Harry N. Abrams, c. 1965: 188-198.
- Kars, Marjoleine, *Blood on the River: A Chronicle of Mutiny and Freedom on the Wild Coast*. New York and London: The New Press, 2020.
- Morris, Robert, "Notes on Sculpture, Part I", *Artforum*, 4: 6 (February 1966a): 42-4.
- Morris, Robert, "Notes on Sculpture, Part II", *Artforum*, 5: 2 (October 1966b): 20-3.
- Potts, Alex, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Robinson, Gemma, "'If Freedom Writes no Happier Alphabet: Martin Carter and Poetic Silence', *Small Axe*, 8: 1 (2004): 43-62.
- Rohlehr, Gordon, "The Calypsonian as Artist: Freedom and Responsibility." *Small Axe*, 9: 5 (2001): 1-26.
- Roopnaraine, Rupert, 'Philip Moore of Guyana and the Universe.' 2012. <http://www.stabroeknews.com/2012/features/05/20/philip-moore-of-guyana-and-the-universe/> (accessed 1st September 2015).
- Salkey, Andrew, *Georgetown Journal*, London: New Beacon, 1972.
- Yperen, Maria J. L. van (ed.), *The Dutch in the Caribbean and in the Guianas, 1680-1791*. Assen, Netherlands; Dover, NH: Van Gorcum, 1985.
- Wainwright, Leon, "Art and Caribbean Slavery: Modern Visions of the 1763 Guyana Rebellion", in Celeste-Marie Bernier and Hannah Durkin (eds.), *Visualising Slavery: Art Across the African Diaspora*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016: 168-183.
- Wainwright, Leon, "Visualising Figures of Caribbean Slavery through Modernism", in Pam Meecham (ed.), *A Companion to Modern Art*. Chichester, Wiley-Blackwell, 2018: 411-424.
- Wainwright, Leon, *Phenomenal Difference: A Philosophy of Black British Art*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017.
- Wainwright, Leon, *Timed Out: Art and the Transnational Caribbean*. Manchester: Manchester University Press, 2011.
- Wainwright, Leon, "Aubrey Williams: A Painter in the Aftermath of Painting", *Wasafiri*, 24: 3 (2009): 65-79.
- Wainwright, Leon, "Francis Newton Souza and Aubrey Williams: Entwined Art Histories at the End of Empire", in Simon Faulkner and Anandi Ramamurthy (eds.), *Visual Culture and Decolonisation in Britain*. London: Ashgate, 2006: 101-127.
- Williams, Aubrey, "The Predicament of the Artist in the Caribbean", *Caribbean Quarterly*, 14:1/2 (Mar./June 1968): 60-62.
- Williams, Evelyn, *The Art of Denis Williams*. Leeds: Peepal Tree Press, 2012.
- Williams, Charlotte and Evelyn Williams, eds, *Denis Williams: A Life in Works. New and Collected Essays*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2010.
- Williams, Brackette F., "Dutchman Ghosts and the History Mystery: Ritual, Colonizer, and Colonized Interpretations of the 1763 Berbice Slave Rebellion", *Journal of Historical Sociology* 3: 2 (1990): 133-165.
- Wood, Marcus, *Blind Memory: Visual Representations of Slavery in England and America, 1780-1865*. Manchester: Manchester University Press, 1999.