

Francielly Rocha Dossin

**ENTRE EVIDÊNCIAS VISUAIS E NOVAS HISTÓRIAS: SOBRE
DESCOLONIZAÇÃO ESTÉTICA NA ARTE
CONTEMPORÂNEA.**

Tese submetida ao Programa de Pós-
Graduação em História da
Universidade Federal de Santa
Catarina para obtenção do Grau de
Doutora em História.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria
Bernardete Ramos Flores.

Florianópolis
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Dossin, Francielly Rocha
Entre Evidências Visuais e Novas Histórias : Sobre
Descolonização Estética na Arte Contemporânea. / Francielly
Rocha Dossin ; orientador, Maria Bernardete Ramos. Flores
Florianópolis, SC, 2016.
529 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em História.

Inclui referências

1. História. 2. Arte contemporânea. . 3. Antirracismo. .
4. Descolonização estética. . 5. Regime de visualidade.. I.
Flores, Maria Bernardete Ramos.. II. Universidade Federal
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História.
III. Título.

Francielly Rocha Dossin

**ENTRE EVIDÊNCIAS VISUAIS E NOVAS HISTÓRIAS: SOBRE
DESCOLONIZAÇÃO ESTÉTICA NA ARTE
CONTEMPORÂNEA.**

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutora em História”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em História na linha de pesquisa Arte, Memória e Patrimônio.

Florianópolis, 26 de abril de 2016.

Prof.^a, Dr.^a Maria Bernardete Ramos Flores
Orientadora e Presidente da Banca Examinadora.

Banca Examinadora:

Prof.^a, Dr.^a Célia Maria Antonacci Ramos
Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof., Dr. Paulino de Jesus Francisco Cardoso
Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof.^a, Dr.^a Ana Lucia Oliveira Vilela
Universidade Federal de Goiás

Prof., Dr. Silvio Marcus de Souza Correa
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a, Dr.^a Flávia Florentino Varella
Universidade Federal de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

Acredito que mais do que estar às voltas com leituras e fontes, num trabalho solitário, uma pesquisa se dá através das partilhas e das trocas vindas dos relacionamentos que criamos durante esse processo. São encontros, conversas, bate-papos, indicações e apoio sem os quais o trabalho da tese não seria possível e este texto não teria sido concretizado. Por isso, são muitas as pessoas as quais desejo expressar minha profunda gratidão, e, mesmo correndo o risco de esquecer um ou mais nomes, tentarei nomeá-las aqui:

Primeiramente gostaria de agradecer aos artistas Sidney Amaral e Rosana Paulino, não apenas pela gentileza e generosidade com que aceitaram me conceder entrevista para esta pesquisa, mas também pelo trabalho inspirador que realizam. Meu imenso agradecimento também à Frente 3 de Fevereiro que gentilmente me recebeu em 2009 em São Paulo na ocasião da realização de minha dissertação, sempre respondendo positivamente às minhas solicitações por informações e atualizações sobre as atividades do grupo. A arte feita por Rosana Paulino, Frente 3 de Fevereiro e Sidney Amaral me possibilitou um grande aprendizado, cujos resultados espero conseguir compartilhar nesta tese. À minha querida colega e amiga Anne “Anita” Mazas por me chamar atenção para o que vinha ocorrendo em torno da instalação *Exhibit B* em 2015.

Para a pesquisa referente ao artista Wilson Tibério foi imprescindível a ajuda e apoio de algumas pessoas às quais gostaria de expressar minha sincera gratidão. À Yolande Levine, sem a qual a pesquisa continuaria na gaveta. A Céres Franco, Yandé Christiane Diop

e Gisele Tibério pelos agradáveis encontros e pelos depoimentos concedidos. Ao Museu Afro Brasil na pessoa do pesquisador Renato Araújo da Silva, pelo sempre solícito e generoso apoio. À fundação *The Gerard Sekoto Foundation* - na pessoa da pesquisadora Barbara Lindop; ao Instituto de Artes da UFRGS e à Pinacoteca Aldo Locatelli/Prefeitura de Porto Alegre. Ao grupo de pesquisa "Modernidade, arte e pensamento" (financiado pelo CNPq Edital Universal - processo 472241/2013-3) pelas valorosas discussões, em especial às contribuições da Prof.^a Dr.^a Luciene Lehmkuhl e da Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Fontes Piazza.

A minha orientadora Dr.^a Maria Bernardete Ramos Flores que com seu apoio e afeto para com o projeto desta tese fez com que eu perseverasse e não abandonasse esta empreitada, a despeito de todos os períodos de crise. E também por todas às trocas possibilitadas pelos eventos e pelos encontros com o grupo de pesquisa para os quais trabalhou incansavelmente para realizar.

À professora Dr.^a Célia Maria Antonacci Ramos do Centro de Artes - CEART da Universidade do Estado Santa Catarina - UDESC com quem me encontrei no primeiro ano de graduação em Artes Plásticas, onde me orientou no trabalho de fim de curso e na dissertação de mestrado no PPGAV e com quem os diálogos só tem se aprofundado – agradeço à ajuda na pesquisa relativa à biografia de Wilson Tibério e ao inestimável apoio para essa tese.

Ao professor Dr. Paulino de Jesus Francisco Cardoso do Centro de Ciências Humanas e da Educação – FAED da UDESC com quem encontrei na graduação em História da UDESC e que também acompanhou meu desenvolvimento acadêmico com valioso apoio. Esse

primeiro encontro coincidiu com o período em que realizava também o mestrado em Artes Visuais, momento em que o professor me apresentou à parte do arcabouço teórico com o qual trabalho, além da grandeza da história da África,

Ao meu orientador do estágio de doutorado sanduíche no exterior, professor Eric Michaud, que prontamente me recebeu na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais (*École des hautes études en sciences sociales* – EHESS) possibilitando que eu usufruísse de importantes experiências acadêmicas na instituição.

Agradeço ao professor Dr. Silvio Marcus de Souza Correa que oferecendo o seminário “Paisagens Coloniais” dentro do PPGH da UFSC me proporcionou o encontro com textos importantes.

À professora Dr.^a Ana Lucia Oliveira Vilela por sua participação na banca avaliadora com leitura sensível e valiosas contribuições. À professora Dr.^a Flávia Varela, e aos professores supracitados, por aceitarem fazer parte deste trabalho ao participar da banca examinadora.

À minha família no Rio Grande do Sul e à minha família no Mato Grosso, pai, Milton, mãe, Leila, vô, Nelson, vó, “Maricota”, madrasta, Herenia, também minhas mães, e manas Mariana e Camila, cujo amor e apoio me fortalece, eu os amo muito!

Aos amigos e colegas queridos que me presentearam com momentos incríveis, com suporte de todas as formas e que me deram, além de apoio, muita “coisa para pensar”: Daniela Queiroz Campos, Teresa Siewerdt, Gleicy Mailly Silva, Everton Michel Soccol, Celso Fernando Claro, Mariana Claro, Mariana Rotili, Clécio Dias, Alejandra Luna, Sabrina Melo, Luzia Gomes Ferreira e Paulo Avelar.

À família de Diogo Puppim Duarte, principalmente à Theresinha Puppim Duarte e Reinaldo Medeiros Duarte por me receberem prontamente e, com muito carinho, me dando um lar para os últimos, e portanto, os mais críticos, meses de feitura da tese. Eu não conseguiria ter finalizado esta tese sem este apoio.

Agradeço também ao apoio e à estrutura oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFSC, e a todos que o dão vida, assim como à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que com o Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) possibilitou com que eu realizasse um ano de estudos em Paris onde pude visitar obras e espaços expositivos que outrora conhecera apenas através de reproduções e catálogos, assim como importantes bibliotecas e arquivos.

Por fim, agradeço a meu companheiro Felipe Côrte Real de Camargo, não só pela paciência que precisou ter com sua companheira doutoranda e pelo cansativo trabalho de revisão deste texto, mas também por sempre acreditar em mim mais do que eu mesma poderia acreditar. Sua influência está muita além de intervenções pontuais, pois muito devo às nossas discussões e conversas, que de diferentes modos permeiam todo este trabalho. Amado, palavras não podem descrever toda admiração, amor e gratidão por sua presença, que com todo amor e companheirismo me ajudou a chegar até aqui. Muito obrigada por fazer parte de minha vida e ter “caminhado” comigo durante esses doze anos.

A todos os amigos e colegas, que tem feito parte desta caminhada, minha sincera gratidão.

“A utopia, ela está lá no horizonte. Me
aproximo dois passos, ela se afasta dois
passos. Caminho dez passos e o horizonte
corre dez passos. Por mais que eu caminhe,
jamais o alcançarei. Para que serve a utopia?
Serve para isso: para caminhar”.
Eduardo Galeano citando Fernando Birri,
1994.

RESUMO

A presente tese buscou identificar e compreender estratégias empreendidas por artistas contemporâneos brasileiros com objetivo de questionar o regime representacional racializado. Imbuídos de objetivos antirracistas, tais trabalhos questionam o regime de visualidade racializado com discursos e técnicas que envolvem fotografia, corpo, arquivo e história. Essas poéticas estão inscritas numa crítica pós-colonial e são entendidas nesta pesquisa como agentes de uma descolonização estética ao mesmo tempo em que são também agenciadas por este processo. A partir da instalação *Assentamento* de Rosana Paulino, da pintura *Incômodo* de Sidney Amaral e do vídeo *O que o cabelo fez para ser chamado de ruim?* do coletivo Frente 3 de Fevereiro procuramos compreender como as questões de desconstrução da visualidade racializada são agenciadas por artistas contemporâneos atuantes no cenário brasileiro e como essas ações e obras podem se constituir como um caminho para uma descolonização estética possível. As análises dessas obras são precedidas pela reflexão sobre a trajetória e a obra de Wilson Tibério nas quais identificamos estratégias antirracistas que antecederam às práticas contemporâneas, sendo finalizadas com a análise da instalação *Exhibit B*, nos possibilitando compreender as complexidades das estratégias antirracistas. Para essas interpretações foi necessário buscar nos estudos pós-coloniais e na historiografia e teoria da arte contemporânea os alicerces para as relações que possibilitassem a compreensão do fenômeno em questão.

Palavras-chave: arte contemporânea. antirracismo. descolonização estética.

ABSTRACT

This research aimed to identify and comprehend the counter-hegemonic strategies, which we call counter-strategies, undertaken by Brazilian contemporary artists in the racialized representational regime. Imbued with anti-racist objectives these artworks questions the racialized visibility regime with discourses and techniques involving photography, body, archives and history. These poetics are inscribed in a postcolonial critic and are understood, in this research, as agents of an aesthetic decolonization at the same time that they are agencied by such process. Starting from the installation *Assentamento* by Rosana Paulino, the painting *Incômodo* by Sidney Amaral and the video *O que o cabelo fez para ser chamado de ruim?* by the artist collective Frente 3 de Fevereiro, we tried to understand how the questions of deconstruction of racialized visibility are agencied by contemporary artists working in the Brazilian scenario and how these actions and works can constitute themselves as a path to a possible aesthetics decolonization. The analysis of these works are preceded by reflection about the trajectory and works of Wilson Tibério in which we identify antiracist strategies leading to contemporary practices, being finalized with the analysis of the art installation *Exhibit B*, enabling us to understand the complexities of antiracist strategies. To that end it was necessary to search in the postcolonial studies and in the historiography and theory of contemporary art the basis to relations that enabled the comprehension of the phenomenon in question.

Keywords: contemporary art. anti-racism. aesthetic decolonization

LISTA DE IMAGENS

| | |
|--|-----|
| Imagem 01 - <i>Monumento Horizontal</i> , Frente 3 de Fevereiro, 2004. | 33 |
| Imagem 02 - <i>Monumento Horizontal</i> , Frente 3 de Fevereiro, reconstrução. | 34 |
| Imagem 03 - <i>O Samba do Crioulo Doido</i> , Luiz de Abreu, 2013..... | 36 |
| Imagem 04 - Tabela da distribuição porcentual da população (2000-2010) | 43 |
| Imagem 05 - <i>Os sacudimentos</i> , Ayrson Heráclito, 2015. | 47 |
| Imagem 06 - <i>L'espoir fait vivre</i> , Chéri Samba, 1989..... | 86 |
| Imagem 07 - <i>Paris im Zeichen der Universalität</i> | 89 |
| Imagem 08 - <i>We are all post-exotic</i> , Fernando Alvim, 2004. | 110 |
| Imagem 09 - <i>Le Monde vomissant</i> de Chéri Samba, 2004. | 112 |
| Imagem 10 - <i>Zwischen Lagos und Berlin</i> , Karo Akpokiere, [detalhe], 2015..... | 115 |
| Imagem 11 - <i>Zwischen Lagos und Berlin</i> , Karo Akpokiere, 2015. | 116 |
| Imagem 12 - <i>Metalwork 1793–1880</i> , Fred Wilson, 1992..... | 130 |
| Imagem 13 - <i>Anonymous Stateless Immigrants Pavilion</i> , Veneza, 2015. | 138 |
| Imagem 14 - <i>Blackamoor</i> , Villa La Pietra – Florença, 2015. | 162 |
| Imagem 15 - <i>Blackamoors</i> no Museu Afro Brasil em São Paulo..... | 163 |
| Imagem 16 - Martin e Martine. | 166 |
| Imagem 17 - Livraria L'Harmattan, Paris, 2015. | 168 |
| Imagem 18 - Revista <i>Semana Ilustrada</i> . Capa segundo ano, nº 59, 1861. | 179 |
| Imagem 19 - <i>Bahia</i> - Wilson Tibério. | 221 |
| Imagem 20 - Duas cenas de Candomblé, Wilson Tibério.. | 222 |
| Imagem 21 - Autorretrato, Wilson Tibério..... | 239 |
| Imagem 22 - <i>Tiberio at work</i> , Gerard Sekoto..... | 246 |
| Imagem 23 - Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Negros | 250 |
| Imagem 24 - Tricontinental, Wilson Tibério..... | 255 |
| Imagem 25 - Ku Klux Klan, Wilson Tibério..... | 255 |
| Imagem 26 - <i>Afrique</i> , Wilson Tibério. | 257 |
| Imagem 27 – <i>Les Statues Meurent Aussi</i> | 259 |
| Imagem 28 - <i>Assentamento</i> , Rosana Paulino, 2013..... | 261 |
| Imagem 29 - <i>Assentamento</i> – vista frontal da sala. | 264 |
| Imagem 30 - <i>Somewhere over the rainbow</i> , Mario Cravo Neto..... | 269 |
| Imagem 31 - <i>Vertigo Sea</i> , John Akomfrah, 2015. I | 274 |
| Imagem 32 - <i>Vertigo Sea</i> , John Akomfrah, 2015. II | 274 |
| Imagem 33 - <i>Assentamento</i> [detalhe I], Rosana Paulino, 2013. | 278 |

| | |
|---|-----|
| Imagem 34 - <i>A cozinha na roça</i> de Victor Frond e Philippe Benoist.. | 282 |
| Imagem 35 - <i>Assentamento</i> , Rosana Paulino, 2013. | 285 |
| Imagem 36 - Retrato frontal de uma mulher, Augusto Stahl, 1865 | 286 |
| Imagem 37 - <i>From Here I Saw What Happened And I Cried</i> , Carrie Mae Weems. | 297 |
| Imagem 38 - <i>Vertigo Sea</i> , John Akomfrah, [detalhe], 2015..... | 298 |
| Imagem 39 - <i>Botânica</i> , Vasco Araújo, 2014..... | 300 |
| Imagem 40 - <i>Art market/Banana market</i> , Paulo Nazareth, 2011 | 301 |
| Imagem 41 - Série <i>Bastidores</i> , Rosana Paulino, 1997. | 304 |
| Imagem 42 - <i>Ama de leite</i> , Rosana Paulino, 2009 | 307 |
| Imagem 43 - <i>Criança e ama-de-leite brincando</i> , Jorge Henrique Papf, 1899 | 307 |
| Imagem 44 - <i>Mulher negra</i> , Albert Eckhout, 1641..... | 309 |
| Imagem 45 - <i>Inspecção de negras recentemente desembarcadas da África</i> , 1840..... | 310 |
| Imagem 46 - <i>Incômodo</i> , Sidney Amaral, 2014. | 315 |
| Imagem 47 - <i>Still</i> de vídeo mostrando detalhe da obra <i>Incômodo</i> | 325 |
| Imagem 48 - <i>Memória Black Maria</i> , Eustáquio Neves, 1995..... | 326 |
| Imagem 49 - <i>Honra e Glória ao Ministério de 7 de março</i> , litografia, 1871. | 330 |
| Imagem 50 - Conjunto fotográfico representando atividades de diferentes ofícios | 331 |
| Imagem 51 - <i>Ama-de-leite Mônica e o sinhozinho</i> Augusto Gomes Leal | 334 |
| Imagem 52 - Estudo para o primeiro painel da obra <i>Incômodo</i> | 336 |
| Imagem 53 - Cartão Postal feito por Rodolpho Lindemann, Bahia. | 347 |
| Imagem 54 - Retrato de negro de Mina de Augusto Sthal. | 347 |
| Imagem 55 - <i>Libertação do Escravos</i> , Pedro Américo, 1889..... | 349 |
| Imagem 56 - Sala da exposição <i>Histórias Mestiças</i> | 350 |
| Imagem 57 - " <i>Am I Not a Man and a Brother?</i> " Medalhão de 1787. | 356 |
| Imagem 58 - Moedas abolicionistas..... | 356 |
| Imagem 59 - <i>L'Abolition de l'esclavage dans les colonies françaises en 1848</i> | 358 |
| Imagem 60 - <i>História do sanitarismo no Brasil (o trono do rei)</i> | 360 |
| Imagem 61 - <i>Tigreiros</i> , Henrique Fleiuss, <i>Semana Ilustrada</i> n° 05. | 361 |
| Imagem 62 - <i>Tigreiros</i> . Henrique Fleiuss, <i>Semana Ilustrada</i> n° 35 | 361 |
| Imagem 63 - <i>Castigo imposto aos negros</i> , Jean-Baptiste Debret..... | 362 |
| Imagem 64 - <i>Filho Bastardo</i> , Adriana Varejão, 1992..... | 367 |
| Imagem 65 - <i>Filho Bastardo II</i> , Adriana Varejão, 1995..... | 368 |
| Imagem 66 - <i>Meu corpo preto incomoda</i> | 369 |
| Imagem 67 - <i>O que o cabelo fez para ser chamado de ruim?</i> | 372 |

| | |
|--|-----|
| Imagem 68 - <i>O que o cabelo fez para ser chamado de ruim? I</i> | 378 |
| Imagem 69 - <i>Propaganda da Pasta Alizabem</i> | 381 |
| Imagem 70 - <i>Série Boa Aparência</i> , Eustáquio Neves, 2005..... | 394 |
| Imagem 71 - <i>Qué ficar bunito?</i> Paulo Nazareth..... | 397 |
| Imagem 72 - <i>Negerhosen2000 The Travel Albums</i> | 399 |
| Imagem 73 - <i>Wir</i> , Aimé Ntakiyica, 2003. | 401 |
| Imagem 74 - <i>Antes que eu me esqueça</i> , Flávio Cerqueira, 2013..... | 407 |
| Imagem 75 - <i>Les Curieux en extase ou les Cordons de souliers</i> | 411 |
| Imagem 76 - <i>Hot En Tot</i> , Renee Cox, 1994. | 415 |
| Imagem 77 - <i>Exhibit B - The missing link or Sarah</i> , Brett Bailey..... | 433 |
| Imagem 78 - <i>Exhibit B - A Place in the Sun</i> , Brett Bailey..... | 436 |
| Imagem 79 - <i>Exhibit B - A Place in the Sun [detalhe]</i> , Brett Bailey | 437 |
| Imagem 80 - <i>The Year of the White Bear and Two Undiscovered Amerindians Visit the West</i> | 448 |
| Imagem 81 - <i>The Couple in the Cage: Guatianaui Odyssey</i> | 449 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 25 |
| 1. ARTE CONTEMPORÂNEA E GLOBAL | 71 |
| 1.1 <i>MAGICIENS DE LA TERRE</i> (1989) E <i>AFRICA REMIX</i> (2005): DOIS MOMENTOS DA ARTE AFRICANA NO OCIDENTE..... | 81 |
| 1.2 EXPOSIÇÕES NA CONSTELAÇÃO PÓS-COLONIAL: A BUSCA DO EIXO SUL POR UMA ESTÉTICA DESCOLONIAL | 120 |
| 2. RACISMO E VISUALIDADE | 143 |
| 2.1 HISTÓRIA E CULTURA VISUAL | 143 |
| 2.2 REGIME RACIALIZADO DE REPRESENTAÇÃO. | 156 |
| 2.3 VIOLÊNCIA E TRANSPARÊNCIA DA IMAGEM | 183 |
| 2.4 CONTRA-ESTRATÉGIAS DE DESCONSTRUÇÃO DO RACISMO | 201 |
| 3. ENTRE EVIDÊNCIAS VISUAIS E NOVAS HISTÓRIAS | 217 |
| 3.1 WILSON TIBÉRIO: TRAJETÓRIA E MODERNIDADE DE UM ARTISTA AFRO-BRASILEIRO. | 219 |
| 3.2 <i>ASSENTANDO</i> O CORPO RACIALIZADO | 261 |
| 3.3 HISTÓRIA COMO FONTE ARTÍSTICA/EXPLICANDO ARQUIVOS, CRIANDO IMAGENS/CRIANDO ARQUIVOS, EXPLICANDO IMAGENS. | 315 |
| 3.4 DO INUSITADO, O HUMOR E OUTRAS ESTRATÉGIAS: VISUALIZANDO O NÃO-VISÍVEL..... | 371 |
| 3.5 EXHIBIT B: ARTE CONTEMPORÂNEA ENTRE RACISMO E ANTIRRACISMO. | 421 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS: CAMINHOS DE UMA DESCOLONIZAÇÃO ESTÉTICA | 473 |
| REFERÊNCIAS | 503 |

INTRODUÇÃO

*O que há de novo no presente é algo que vem marcar o pertencimento ao passado*¹.

Eric Michaud

Entre evidências visuais e novas histórias: sobre descolonização estética na arte contemporânea é uma tentativa de identificar contra-estratégias² empreendidas por artistas contemporâneos brasileiros no regime representacional racializado e compreender como essa empresa pode constituir uma forma de descolonização. Tais poéticas, inscritas numa crítica pós-colonial, são entendidas nesta pesquisa como agentes de uma descolonização estética e ao mesmo tempo em que são agenciadas por este processo. Esses trabalhos se voltam para o passado para interrogar o presente, mostrando como o passado reflete em desigualdades e práticas, herdadas e atualizadas. E também, tais como as obras analisadas por González (2008, p. 19), esses trabalhos revelam práticas que reivindicam direitos ontológicos, tais como o direito de existir, o direito a uma história, a um território e à imagem.

¹ Eric Michaud durante seminário *Figure de l'homme nouveau: entre révolution et conservatisme (XIXe – XXI e siècles)* proferido na EHESS (Paris) em 5 nov. 2014.

² Contra-estratégia é o termo utilizado por Stuart Hall sobretudo em seu texto “The Spectacle of the ‘Other’” (**Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. London: Sage/Open University, 1997) e guarda algumas semelhanças com o conceito de tática de Michel de Certeau. O termo contra-estratégia é empregado para designer notadamente estratégias de resistência. Assim, uma vez contextualizado as intenções contra hegemônicas dessas estratégias, é possível referir-se apenas ao termo estratégia.

O objetivo desta pesquisa é refletir sobre como artistas criam formas de minar o discurso racial e a lógica colonialista da qual integra através de discursos históricos e de visualidades em que se fundamentam. Procuramos então nesta tese identificar e compreender estratégias que buscam desconstruir a visualidade racializada. A noção de discurso racial que utilizamos é baseada no pensamento de Stuart Hall, que “[...] pode ser entendido como uma intrincada intersecção de regimes representacionais, filosofias e sistemas de imposição que trabalham em conjunto para definirem os seres humanos como tipos raciais” (GONZALÉZ, 2008, p. 3)³. Ainda, como afirma González (2008, p. 3), o “discurso racial é a política de representação (em museus, arte, literatura, cultura popular, música, filmes, jornalismo, e outras mídias) que insistem em representar as pessoas como sujeitos ‘racializados’.”

O corpo sempre foi um eixo de interesse em minhas pesquisas. O trabalho de conclusão de curso do bacharelado em Artes Plásticas versou sobre o corpo urbano, ornado e modificado da *body modification*.⁴ Posteriormente, foi o corpo racializado que ganhou minha atenção, quando em 2009 defendi a dissertação *Monumento Horizontal: para além do racismo e da negritude*, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (sob orientação da professora Célia Maria Antonacci Ramos do Centro de Artes – CEART/ Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC), para a obtenção do título de mestre em Artes Visuais. Nessa pesquisa propus analisar a primeira ação do coletivo

³ Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas por mim.

⁴ *Modificação corporal*, o termo remete à várias práticas de interferências deliberadas, principalmente estéticas, no corpo como tatuagem, escarificação, *piercing*, *branding*, suspensão.

artístico paulista “Frente 3 de Fevereiro”, intitulada *Monumento Horizontal*. O coletivo paulista surgiu em 2004 com objetivo de desenvolver ações artísticas e pesquisas antirracistas que colocassem em evidência a morte do jovem dentista negro Flávio Ferreira Sant’Ana, assassinado a tiros por policiais que o “confundiram” com o acusado do roubo de um automóvel. No terceiro capítulo desta tese retorno a esse coletivo, desta vez na análise de um vídeo intitulado *O que o cabelo fez para ser chamado de ruim?* de 2007.

A ausência de artistas de origem africana na historiografia da arte ensinada durante minha formação inicial, assim como a forma com que o grupo “Frente 3 de Fevereiro” trazia a questão do racismo para o âmbito artístico, foram para mim um ensejo para trabalhar, no sentido de desnaturalizar e “desromantizar” uma noção de arte autônoma baseada em uma idealização por vezes descontextualizada. Ao realizar esta pesquisa entrei em contato com as poéticas da produção artística da diáspora africana, produção que desde o início me pareceu ser o que havia de mais relevante e tocante no cenário contemporâneo das artes visuais, pela forma apurada com que teciam críticas capazes de produzir fortes reflexões acerca, não apenas da história da arte, mas da própria narrativa da história, enquanto disciplina e enquanto historicidade mesma da percepção e significação dos feitos humanos.

Foi a partir dessa trajetória que surgiu o projeto para o doutoramento que foi intitulado, inicialmente, “Entre evidências visuais e novas histórias: arte africana contemporânea como descolonização estética”. Esse tinha como objetivo compreender na arte contemporânea africana o desenvolvimento de novas formas de representação do continente, seu confronto com a tradição estética ocidental e com a

história colonial do continente africano. Naturalmente o problema do próprio termo “arte africana” e “arte africana contemporânea” estava posto. Entretanto, o que seria arte africana? O que seria arte contemporânea, e ainda, o que seria arte contemporânea africana? É claro que não há a arte africana, no singular, mas artes, no plural, de todas as linguagens e poéticas, assim como há Áfricas, com toda a multiplicidade do continente africano demasiada grandiosa para podermos supor sermos capazes de dar conta de sua totalidade. O termo arte contemporânea também é problemático, mas para não entrarmos nessa seara, o que não é nosso objetivo neste momento, é suficiente observar que ele se refere notadamente às artes visuais, e mais especificamente, as artes visuais que tem por genealogia os últimos dois importantes marcos da historiografia da arte ocidental: as artes de vanguardas das décadas de 1960 e 1970 e o que chamamos de giro global a partir de 1989.

Mesmo trabalhando com reproduções das obras e com os comentários que as permeiam, a maioria delas está inscrita no que chamamos de diáspora africana, assim, deveria ou localizar no espaço uma produção específica ou focar-me na produção diaspórica que é igualmente diversa. Outra questão foi se tornando evidente ao longo da pesquisa: o regime de representação racializado é uma questão central em grande parte das obras dos artistas que trabalham na diáspora e que buscam uma desconstrução das imagens enviesadas do continente, uma vez que o racismo foi e é o agenciador mais importante nessa construção de imagens, e uma das consequências mais duradoras do colonialismo. O olhar que distorce a imagem do continente é um olhar com “o filtro do racismo”. Foi então que a questão da desconstrução do racismo tomou a

dianteira, desconstrução no sentido de análise e interpretação da construção, circulação e recepção de uma obra. A maior familiaridade com o contexto brasileiro, especialmente como com a obra do coletivo “Frente 3 de Fevereiro” e de Rosana Paulino, uma artista pela qual tenho admiração desde a graduação, propiciou estabelecer a produção brasileira como objeto de pesquisa. Depois de observar mostras e exposições no Brasil e em cidades europeias, acabei optando nesta pesquisa por focar em três obras feitas no Brasil por autores brasileiros que têm na reivindicação antirracista um eixo central de suas pesquisas estéticas, articulando as estratégias mais recorrentes que pudemos identificar. Inicialmente, a tese apresentaria apenas esses três estudos de caso, ou leituras, no entanto duas outras obras e/ou artistas “atravessaram” o desenvolvimento desta tese, fazendo com que a incluíssemos na apresentação final da tese. Assim, as considerações sobre Wilson Tibério, sua trajetória e ação antirracista em um modelo modernista de arte, e o caso da instalação intitulada *Exhibit B* do artista sul-africano Brett Bailey, que estava programada para ser apresentada no Brasil, foram incluídas. O primeiro demonstrando um caso de ação artística antirracista precedente às poéticas contemporâneas e o segundo demonstrando uma obra que apesar das intenções do artista apresentou falhas em seus propósitos antirracista.

O racismo, como sabemos, é a “[...] suposição de uma hierarquia qualitativa entre os seres humanos, os quais são classificados em diferentes grupos imaginários, a partir de marcas corporais arbitrariamente selecionadas” (COSTA, 2006, p. 11). Essa hierarquia baseada no termo raça opera socialmente e nos habilita a utilizá-la em seus usos sociais, políticos e culturais, dado que se trata de uma

construção sócio-histórica. Assim como afirmam Flores e Melo (2014, p. 33), “usaremos aqui a designação *raça*, sem aspas e sem ressalvas, para tomar o significado corrente: seu uso político, hoje, designa um signo para reconhecer a desigualdade social e cultural, e que possibilita dar visibilidade ao “outro”, instituído historicamente e aceito socialmente”. Anterior ao desenvolvimento da ideia biológica de *raça*, temos já uma polarização entre civilizados e bárbaros. É a partir do século XVIII que a noção de *raça* começa a ser desenvolvida até achar seu lugar no discurso biológico de *raça* no século XIX, no qual fenótipos e diferenças outras serão racializadas, biológica e hierarquicamente. *Raça* passa a operar especialmente na diáspora, como explica o historiador Paulino Cardoso (2014, p. 2642), *raça* trata de “uma experiência específica dos negros do novo mundo, pela experiência de viver em um mundo que lhe vê a partir da noção de *raça*. Em outras palavras, *raça* é uma noção estruturante inerente a experiências de vida dos afrodescendentes [...]”.⁵ No Brasil, a preocupação em relação a “formação racial da nação” tomou contornos específicos, uma vez que tinha de lidar com três diferentes matrizes desde a origem da colônia. Lilia Moritz Schwarcz mostra que se há um forte mito fundador no Brasil, é o da ideia das três *raças* fundacionais. Em 1844 o recém-criado instituto Histórico e Geográfico Brasileiro realizou seu primeiro concurso com o seguinte tema: “Como Escrever a História do Brasil”. Como Lilia Moritz Schwarcz mostra,

Mais interessante do que a proposta em si
(indicativa de como naquele momento se

⁵ “[...] e conseqüentemente uma noção um tanto estranha a vida de maior parte de pessoas nativas do continente africano”. (CARDOSO, 2014, p. 2642).

“inventava uma história local”, que deveria ser diferente daquela da metrópole portuguesa) foi o resultado. O vencedor foi o naturalista estrangeiro Von Martius, defensor da tese de que a trajetória brasileira seria construída através da mistura de suas três raças: “Devia ser um ponto capital para o historiador reflexivo mostrar como no desenvolvimento sucessivo do Brasil se acham estabelecidas as condições para o aperfeiçoamento das três raças humanas que nesse país são colocadas uma ao lado da outra, de uma maneira desconhecida na história antiga e que devem servir mutuamente de meio e fim”. (SCHWARCZ, 2001, p. 23).

Dessa forma, o mito começa a engendrar a narrativa oficial de formação da nação brasileira, pensada a partir dos corpos e para os corpos; pois sabemos que “a nação moderna não é apenas uma entidade idealizada ou forma de política, mas um fenômeno político-cultural de intervenção sobre o corpo do indivíduo para forjar o corpo coletivo da nação” (FLORES, 2007, p. 68). A miscigenação como berço do Brasil incorporou à ideia de “Paraíso Tropical” à noção de “Democracia Racial”. A gestação desses mitos ocorreu em um momento que a nação queria se projetar nos termos que hoje compreendemos como uma “nação branca”. A miscigenação vista de forma pessimista por teóricos eugenistas foi positivada no Brasil como uma etapa para o embranquecimento através da eliminação dos elementos não-brancos. Assim, o que hoje chamamos de *mito da Democracia Racial*, mais que valorizar a miscigenação, acarretou por valorizar o embranquecimento da população e silenciar as tensões e desigualmente nas relações raciais do país.

As mais variadas expressões da continuidade do racismo, seja estrutural ou simbólico, que permeiam a sociedade brasileira, estão

presentes nas preocupações de jovens artistas na produção artística atual. Em 2004, o coletivo “Frente 3 de Fevereiro” partiu da violência extrema causada pelo racismo: o aniquilamento do outro, a consequência última de definirmos algumas pessoas como menos humanas que outras. O *Monumento Horizontal*, o enterro simbólico de Flávio Ferreira Sant’Ana morto por uma abordagem policial, já anteriormente citado, lembra como o racismo marca princípios de circulação em espaços que estão ligados à liberdade de locomoção. O poder da branquitude está ligado a essa liberdade, facilmente observável em locais de trânsito e policiamento como nos aeroportos em todo o mundo. Esse espaço também chega a dividir o Brasil em “dois países”, como vemos no *Relatório Anual das Desigualdades Raciais no Brasil (2007, 2008)*⁶ feito pelo Laboratório de Análises Econômicas, Históricas, Sociais e Estatísticas das Relações Raciais indicou que “os brasileiros brancos vivem em “um país” com IDH médio equivalente à 44ª melhor posição no mundo, enquanto os brasileiros negros vivem “em um Brasil” onde o IDH médio é equivalente ao 104º lugar” (SCHUCMAN, 2014, p. 60).

⁶ O relatório pode ser facilmente consultado online, como através deste endereço: < <http://www.uff.br/observatoriojovem/materia/relat%C3%B3rio-anual-das-desigualdades-raciais-no-brasil-2007-2008>>. Último acesso em 21 mar. 2016. (Relatório de 2009-2010 disponível em: <www.palmares.gov.br/wp.../09/desigualdades_raciais_2009-2010.pdf>. Último acesso em 21 mar. 2016).

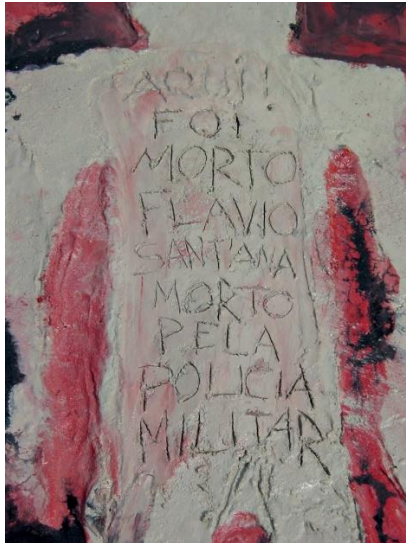
Imagem 01. *Monumento Horizontal*, Frente 3 de Fevereiro, 2004.



Fotografia da ação *Monumento Horizontal* em homenagem a Flávio Sant'Ana realizada pelo coletivo Frente 3 de Fevereiro em 2004, São Paulo⁷.

⁷ Fonte da imagem: <http://casadalapa.blogspot.com.br/2009_02_01_archive.html>. Último acesso em 16 out. 2015.

Imagem 02. *Monumento Horizontal*, Frente 3 de Fevereiro, reconstrução.



Registro da reconstrução feita após retirada da placa instalada durante a ação *Monumento Horizontal* que homenageou Flávio Ferreira Sant'Ana realizada pelo coletivo “Frente 3 de Fevereiro”, em São Paulo, 2004.

A placa fora retirada pelas forças de segurança fazendo com que o grupo retornasse ao local para repetir o ato, dessa vez diretamente na argamassa (que foi posteriormente também apagada). A ação revelou o trabalho de resistência da memória e de escrita da história das populações marginalizadas.⁸

Segundo Carlos Hasenbalg (1979), o racismo é uma característica de todas as sociedades capitalistas contemporâneas onde haja diversificação étnica ou racial. Para o autor, não se deve explicar a persistência histórica do racismo como se fossem apenas resquícios do passado, como acontece na justificativa das cotas nas universidades apenas como uma forma de corrigir uma herança escravagista, porém, sim, deve-se explicá-lo naquilo que serve a complexos interesses supra-

⁸ Fonte da imagem: <http://casadalapa.blogspot.com.br/2009_02_01_archive.html>. Último acesso em 16 out. 2015.

ordenados ainda hoje, ou seja, como o racismo que mantém parte da população marginalizada gera privilégios para outra parte da população. O que Hasenbalg coloca é que o racismo não é um mero resquício do passado, algo que permanece por hábito ou qualquer arbitrariedade outra, o racismo persiste porque exerce uma função no presente, que é a manutenção de uma ordem racial que privilegia um grupo em detrimento de outros.

A problematização dessas questões é abundante na arte contemporânea brasileira. Um exemplo é a performance *O Samba do Crioulo Doido*⁹, de Luiz de Abreu, que foi apresentada na exposição *Panoramas do Sul* em 8 e 20 de novembro de 2013 e recebeu o Grande Prêmio da 18ª edição do Festival Sesc_Videobrasil, no valor de R\$ 70 mil. A peça solo estreou em 2004 no *Projeto Rumos Itaú Cultural performance* e também integra o acervo de vídeo dança do Centre Georges Pompidou, em Paris. *O Samba do Crioulo Doido* consiste em um solo de cerca de 22 minutos onde o artista se movimenta em frente a um grande painel com repetidas bandeiras do Brasil e ao som de um simbólico *Pot-Pourri*, que se inicia com a voz solo de Elza Soares cantando *A Carne*, composição de Marcelo Yuka, Seu Jorge e Wilson Campanelle. Ouve-se também um samba cantado em francês intitulado *Cassoulé Brasileiro*, sobre uma receita de feijoada, e a Orquestra Tabajara interpretando um trecho da ópera *O Guarany*, de Carlos Gomes, peça baseada no romance homônimo de José de Alencar, que

⁹Link para o registro (excerto) em vídeo da performance:<<https://www.youtube.com/watch?v=6wZWOZASfF4>> ou <http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1772753/Luiz_de_Abreu_18o_Festival>. Último acesso em 01 mar. 2016.

<[Http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1773116/O_Samba_do_crioulo_doi_do_Luiz_de_Abreu_18o_Festival](http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1773116/O_Samba_do_crioulo_doi_do_Luiz_de_Abreu_18o_Festival)>. Acesso em :05 de março de 2014.

trata de uma romântica epopeia sobre a formação da nacionalidade, e é ainda hoje utilizado pelo noticiário radiofônico estatal *A Voz do Brasil*, que traz notícias sobre os Poderes Executivo, Judiciário e Legislativo.

Imagem 03. *O Samba do Crioulo Doido*, Luiz de Abreu, 2013.



O Samba do Crioulo Doido, de Luiz de Abreu, 2013, registro fotográfico da performance¹⁰.

A performance do artista mineiro tem múltiplas camadas de sentido. Ele utiliza músicas bastante simbólicas, iniciando-se com a denúncia de *A Carne* ao entoar: “a carne mais barata do mercado é a carne negra”. O chorinho e a receita de feijoada entoada em francês também fazem parte da construção de Abreu, que busca refletir sobre o racismo e os usos simbólicos do corpo negro, uma das imagens mais forte da cultura brasileira “tipo exportação”. A “mulata tipo exportação” é um dos exemplos por excelência da hiperssexualização da mulher negra no Brasil.

¹⁰ Imagem disponível em: < <http://site.videobrasil.org.br/news/1785468>>. Último acesso em 12 mar. 2014.

Já o título *Samba do Crioulo Doido* refere-se à composição de Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo do jornalista e compositor carioca Sérgio Marcus Rangel, feita em 1968 durante a ditadura militar. A música é uma crítica à obrigatoriedade imposta pelo Departamento de Turismo da Guanabara de se fazer samba enredo com temas históricos com o objetivo de exaltar e celebrar personagens ou fatos relevantes da história nacional.¹¹ Segundo o autor, Stanislaw Ponte Preta (Apud SERGIO, 1998. p. 240),

A minha ideia inicial era fazer uma crítica ao Departamento de Turismo da Guanabara que obriga as escolas de samba a desfilarem só com músicas inspiradas em fatos históricos. É um samba de protesto, isso não vou negar. Porque é difícil encaixar nomes, datas e acontecimentos passados dentro de uma melodia. Por exemplo... (Sérgio Canta). Foi em mil novecentos e sessenta e quatro/ que aboliram a República no Brasil... o samba fica difícil, aliás nisso aí só a melodia que é minha, a letra é do general Mourão Filho... mas vamos mudar de assunto outra vez, antes que seja tarde demais....

Samba do crioulo doido acabou se tornando uma expressão idiomática para se referir a uma grande confusão, bagunça ou desordem; ou ainda para designar aquilo que é sem sentido. Embora haja muitas camadas de sentido na performance *Samba do crioulo doido*, a crítica é

¹¹ O Samba é introduzido por uma voz, que na linguagem dos locutores de rádio, narra: “este samba é o samba do crioulo doido. A história de um compositor que durante muitos anos obedeceu ao regulamento e só fez samba sobre a História do Brasil. E tome de Inconfidência, Abolição, Proclamação, Chica da Silva e o coitado do crioulo tendo que aprender tudo isto para o enredo da escola. Até que, no ano passado, escolheram um tema complicado: a atual conjuntura. Aí o crioulo endoidou de vez e saiu este samba...[...]”.

contudente, talvez contraditória à primeira vista: de um lado a declaração de miscigenação brasileira, de outro, a denúncia do racismo que perpetuou e perpetua desigualdades e violências. Entretanto, no corpo de Luiz de Abreu percebe-se que miscigenação é afirmada e não celebrada. A miscigenação, a mistura, a desordem é declarada e confirmada, mas não festejada, um possível enaltecimento fica borrado pela queixa. A queixa trata do “mito da democracia racial” e de como essa ideia acabou por perpetuar o racismo “à brasileira”. Esse racismo, transvestido pela anuência de que todo brasileiro é mestiço, perpetuou uma organização social que manteve a população afro-brasileira na base e tratou da manutenção das imagens estereotipadas.

Ao mesmo tempo em que se desenvolvia a pesquisa para esta tese ocorria na sociedade brasileira um debate cada vez mais franco e aberto sobre o racismo, o que nos leva a acreditar que esse mito tem sido desconstruído tornando o país mais consciente da existência do racismo como um problema estrutural. De 2012, quando se iniciaram os primeiros seminários, até a defesa desta tese, programada para o primeiro semestre de 2016, deu-se um período marcante para o debate sobre o racismo nos veículos de comunicação e nas redes sociais do país. Termos como “descolonização estética”, que tinha ainda raras incidências em língua portuguesa, mais presentes em estudos de literatura comparada, começou a ter uso bastante recorrente, principalmente entre jovens ativistas de movimentos negros e nas mídias sociais. No Brasil, são centrais nesse novo protagonismo as conquistas das militâncias dos movimentos negros em relação às políticas públicas, principalmente às políticas de ações afirmativas, como as cotas nas universidades e a criação da lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que

passou a incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”. Essa, foi posteriormente modificada pela lei 11.645, de 10 de março de 2008, que incluiu a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”.¹² A lei, como demonstrou Cardoso (2012), vem se construindo como importante instrumento de aprendizagem política e estética.

Muitos acontecimentos favoreceram o desvelamento do racismo “à brasileira”, que agora tinham na “teia mundial” de computadores uma nova forma de ressoar suas denúncias, e uma plataforma como colocar o problema na ordem do dia. Por exemplo, durante o final de 2013 e início de 2014, um fenômeno chamou a atenção e tornou-se assunto de debates extensos nas mídias, em fóruns e redes sociais via internet: os chamados “rolezinhos”. Os “rolezinhos” eram encontros marcados em centros comerciais como *shoppings*, via redes sociais, como o *Facebook*, por jovens que residem nas periferias das grandes cidades. Embora esses encontros acontecessem há mais tempo, o fenômeno tomou proporção e visibilidade em dezembro de 2013, especialmente na cidade de São Paulo. Na ocasião, a antropóloga e cientista política Rosana Pinheiro-Machado divulgou um texto intitulado “Etnografia do Rolezinho” (MACHADO, 2014), no qual relatava pesquisa de 2009 demonstrando que os “rolezinhos” já vinham acontecendo há mais tempo. Sua pesquisa teve lugar na cidade de Porto Alegre onde então era chamado de

¹² Apesar disso, em 2009, seis anos após o estabelecimento da primeira diretriz, e após a conclusão do meu mestrado, passando a lecionar a disciplina de artes para o ensino básico na rede pública e privada, notava-se ainda despreparo das escolas e seus agentes, além de carência de publicações e ações que auxiliassem os docentes. Faltas essas que parecem estar sendo sanadas a cada ano que passa.

“bondes de marca”. A proposta de jovens circularem em grupos, como é comum entre os adolescentes, nesses espaços privados teve uma reação escandalosa de criminalização acarretando em ações de segurança preventiva contra jovens que não tinham cometido crime. O conflito gerado pela presença dos grupos deixa claro que algo nesses jovens “diziam” que eles não pertenciam àqueles lugares. Em texto de autoria Rodrigo Constantino, então colunista e blogueiro da revista *Veja*, uma das revistas mais conservadoras e de maior circulação no Brasil, ilustra o pensamento hegemônico das pessoas que se viram afrontadas com os “rolezinhos”. Assim lemos,

Não toleram [os garotos e garotas do rolezinhos] as “patricinhas” e os “mauricinhos”, a riqueza alheia, a civilização mais educada. Não aceitam conviver com as diferenças, tolerar que há locais mais refinados que demandam comportamento mais discreto, ao contrário de um baile funk. São bárbaros incapazes de reconhecer a própria inferioridade, e morrem de inveja da civilização.¹³

O autor do texto finaliza: “Os “rolezinhos” da inveja precisam ser duramente repreendidos e punidos. Caso contrário, será a vitória da barbárie sobre a civilização”.¹⁴ Pois, a que barbárie e a que civilização se refere tal colunista? Quem são essas pessoas que o colunista chama de bárbaros e inferiores? Ao que tudo indica, os jovens dos “rolezinhos” acabaram realizando uma subversão do uso do espaço que lhes foi

¹³ Texto publicado em 14/01/2014 <<http://veja.abril.com.br/blog/rodrigo-constantino/cultura/o-rolezinho-da-inveja-ou-a-barbarie-se-protege-sob-o-manto-do-preconceito/>> Acesso em 16 jan. 2014. Em 2015 o colunista foi demitido da editora Abril tendo seus textos do antigo *blog* apagados, mas reproduções do texto podem ainda ser encontrados *online*.

¹⁴ Idem.

negado. Assim, expuseram a forte divisão social e racial que demarca geográfica e culturalmente o lugar dos indivíduos na sociedade brasileira. Eventos que tiveram repercussão, como esse, desvelaram a existência do racismo no Brasil, não foram raros nos anos de elaboração desta pesquisa contribuindo para a consciência sobre o problema, principalmente entre aqueles que se mantinham na ignorância sobre ele por não sentir seus efeitos negativos, ou seja, a população identificada como branca. Como afirma Lia Schucman (2014, p. 25-26), “passamos do paraíso da democracia racial para o desvelamento do racismo em apenas algumas décadas. Hoje convivemos com estes discursos opostos encarnados em nossa sociedade”.¹⁵ Ou ainda, como afirmam as historiadoras Maria Bernardete Ramos Flores e Sabrina Melo (2014, p. 32-33),

Com o fim da crença no determinismo biológico racial, veio o reconhecimento da existência das raças sociológicas; com o fim da crença na democracia racial, veio o reconhecimento da

¹⁵ “A preocupação e o enfoque sobre as relações raciais na sociedade brasileira, no entanto, tem mudado muito nos últimos anos. As agências governamentais, bem como programas específicos no âmbito dos governos federal, estadual e municipal, foram criados com o intuito de diminuir as desigualdades provocadas pelo racismo. A sociedade brasileira e, mais especificamente, o Estado começam, enfim, a responder timidamente às demandas e reivindicações da luta política do movimento negro. Como exemplo, podemos citar a adoção de cotas para negros por algumas universidades, a institucionalização, por alguns Estados, de um dia para a consciência negra, a criação da Secretaria de Igualdade Racial e a Lei federal nº 10.639, que tornou obrigatório o ensino de História da África e da cultura afro-brasileira nas escolas de ensino fundamental e médio” (SCHUCMAN, 2014, p. 27). Já para Flores e Melo (2014, p. 86), “Dizer que as políticas afirmativas racializam o Brasil é uma meia verdade. As políticas afirmativas raciais ou a “discriminação positiva” lidam com um país que foi racializado desde que se começou a falar em nação brasileira, em meados do século XIX”. Essas são amostras de como o Brasil tem entrado em uma nova fase nas relações raciais.

existência do preconceito racial; com o fim da crença na superioridade da civilização branca, europeia, cristã, veio o reconhecimento dos valores multiculturais; com o fim do padrão único de beleza, veio a valorização da beleza negra e, em consequência, a melhoria da autoestima negra, e vimos uma série de acontecimentos capazes de instituir esquemas de “discriminação positiva” em favor dos grupos raciais historicamente “discriminados” de forma negativa. Em contrapartida ao racismo, ao preconceito racial e à marginalização, as cotas universitárias criaram uma universidade mais colorida, mais negra, menos branca; o Movimento Negro e a afirmação da negritude fez surgir uma nova etnosemântica: em vez de “preto”, falamos “negro”, em vez de “etnia”, falamos “raça”.

Algo semelhante vem ocorrendo no contexto das artes visuais. *Presença Negra* propõem uma série de ações performáticas que o jornal Folha de São Paulo relacionou com os “rolezinhos” na seguinte matéria de fevereiro de 2015: “Em 'rolezinhos' da arte, ativistas negros vão em grupo a vernissages” (MARTÍ, 2015). A relação é pertinente, *Presença Negra*¹⁶ idealizada pelos artistas plásticos Moisés Silva Patrício¹⁷ e Peter de Brito¹⁸ constituiu-se em uma performance realizada na abertura de exposições em galerias de prestígio em São Paulo que se utiliza da mesma contra-estratégia, simples, mas poderosa em efeitos, da presença negra. Poderosa porque a percepção da presença de pessoas negras em

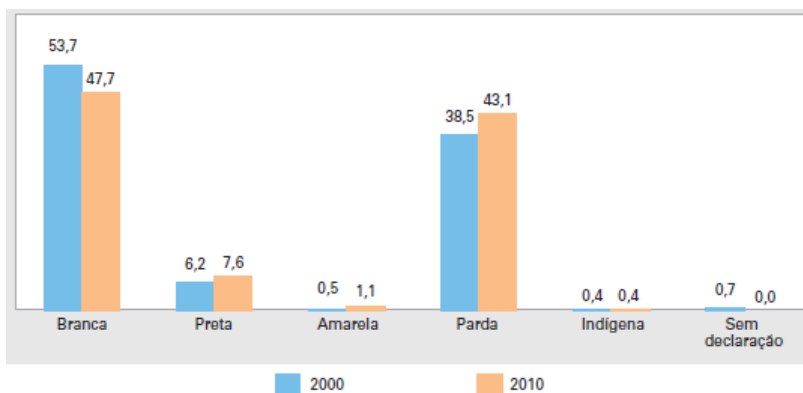
¹⁶ O manifesto do grupo pode ser lido na revista *O Menelick 2º ato* que retoma a tradição da chamada imprensa negra, com especial atenção às manifestações artísticas. Disponível em: <<http://omenelick2ato.com/artes-plasticas/MANIFESTO-A-PRESENCA-NEGRA/>>. Último acesso em 20 jan. 2016.

¹⁷ Para ler mais ver *website* do artista: <<http://moisespatricio.weebly.com/>>

¹⁸ Cf.: <<http://omenelick2ato.com/artes-plasticas/PETER-DE-BRITO-ED16/>>

espaços elitizados, tais como as galerias de arte como um evento extraordinário é sintomático do racismo perverso que estrutura o país, afinal essa presença deveria ser ordinária em uma sociedade como a brasileira. Observamos através de pesquisa do IBGE de 2010, que o percentual da população não branca é superior à população branca.¹⁹

Imagem 04. Tabela da distribuição porcentual da população residente segundo a cor ou raça Brasil 2000-2010.



Fonte da tabela: IBGE, censo demográfico 2000/2010.

Entretanto, essa formação étnico-racial não encontra correspondência se considerarmos sua proporção nas diferentes classes econômicas, e por conseguinte é quase ausente nas representações, sejam políticas ou midiáticas. Espaços elitizados como centros comerciais, especialmente os de luxo, instituições de ensino superior ou galerias de arte ainda são predominantemente brancos, revelando como

¹⁹ Deve-se lembrar que os dados do IBGE são as estimativas mais aproximadas que podemos ter acesso, seus dados são colhidos através da autodeclaração em relação à cinco opções de identificações étnico-raciais: quais sejam, branca, preta, amarela, parda e indígena.

o racismo atuou para manter uma ordem social onde os negros encontram-se majoritariamente na base menos favorecida da pirâmide social, mostrando como o racismo foi estruturante na sociedade brasileira.²⁰

Na arte contemporânea brasileira sempre houve importantes referências aos elementos de origem africana da cultura brasileira, como na obra *América*, de Waltercio Caldas, *Inserções em circuitos antropológicos: Black Pente*, de Cildo Meireles, 1971-73, na série *Africanas nº1*, de Artur Barrio, 1974, e, especialmente, nas obras de Hélio Oiticica, que como bem relata Conduru (2007, p. 83), construiu uma relação bastante cotidiana com o universo afro-brasileiro apesar da romantização da crítica e, mais ainda, afirma autor: “os *outros*, para ele, tinham nome, ou apelido – Jerônimo, Mosquito, Cara de Cavalo, Luiza, Roberto, Nildo, Roseni, Magnólia – e endereço: Mangueira”. Isso sem citar todos os artistas profundamente ligados à cultura afrodescendente como Emanuel Araújo, Abdias do Nascimento, Carybé, Mestre Didi.

²⁰ Em que pese ser o Brasil um país com imensas desigualdades, algumas perceptíveis alterações ocorreram nos últimos anos onde milhares de pessoas ascenderam à classe média. (O assunto foi amplamente discutido na mídia brasileira (anteriormente à crise econômica mundial e à crise política nacional que tomou conta a partir das eleições de 2014 e que ainda dá o tom do debate, que esse momento enfatiza a dificuldade dessa mesma classe média se estabilizar) e tornou-se pauta jornalística: HERZOG, Para entender a classe C. Portal Exame. Revista eletrônica, 2009; e objeto de pesquisas acadêmicas e ensaios: BRAGA, T. A nova classe média no Brasil: reflexões acerca de suas expectativas. In: *Gestão & Sociedade. Revista de Pós-Graduação da UNIABEU*, v. 1, n. 2, 2012; POCHMANN, M. Nova classe média? o trabalho na base de pirâmide social brasileira. São Paulo, Boitempo, 2012.) Mudanças econômicas trazem grandes alterações nos campos cultural e simbólico, e como as questões sociais são questões que, especialmente no Brasil, são fortemente atreladas às questões raciais, elas se desdobram em novos questionamentos acerca da representação, em todos os sentidos que o conceito de representação possa gerar.

Entretanto, o efeito de inaudito protagonismo de artistas de ascendência africana no circuito nacional de arte pode ser observado quando uma matéria de um jornal de ampla circulação e viés conservador, como a *Folha de São Paulo*, tematiza, sem subterfúgios, “Do racismo na arte contemporânea”, publicado no jornal online no dia 6 de fevereiro de 2015, pelo jornalista e crítico de arte Silas Martí (MARTÍ, 2015). Nesse artigo, ele entrevista os artistas Jaime Lauriano e Moisés Patrício. Ainda que destinada a um *Blog* do veículo, raras vezes pode-se ver o tema ser tratado de forma tão contundente por um veículo desse gênero. Na versão impressa do jornal, a matéria publicada foi “Que povo é esse?”, e dá ênfase à performance *Presença Negra* e aos depoimentos dos principais articuladores e de outros artistas e intelectuais ligados ao tema como Emanuel Araújo, Lilia Moritz Schwarcz e Sidney Amaral.

Outro artista de especial destaque no cenário artístico atual é Paulo Nazareth. Seu trabalho também foi tema de matérias até mesmo nas mídias mais conservadoras do país como o semanário *Veja*, que o apresenta como “o nome mais prestigiado do cenário contemporâneo brasileiro” (ZYLBERKAN, 2012), ou *O Globo* (FURLANETO, 2013) que afirmava ser Paulo Nazareth “o queridinho esquisito da arte contemporânea” no Brasil. O que não impede que o vejam como “um artista exótico.”²¹ A alcunha dada pela jornalista revela um olhar marcado pela diferença direcionado à Nazareth que, com uma estética descolonial, trabalha questões identificadas com as culturas populares e com as culturas de matrizes africanas, o que a princípio não deveria ser considerado exótico em um país como o Brasil. Ou seria o Brasil

²¹ FURLANETO, Audrey. Paulo Nazareth: um artista exótico. *O globo*, Rio de Janeiro, 26 out. 2013. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/paulo-nazareth-um-artista-exotico-10544447>>. Último acesso em 12 mar. 2016.

exótico a ele mesmo? Um dos aspectos mais interessantes do trabalho de Nazareth é a forma com que funde arte e cotidiano, assim como ética e estética na proposta que denomina “arte de conduta”, que é para o artista “[...] uma forma de estar presente na vida, questionar o cotidiano e, ao mesmo tempo, apreciá-lo.” (NAZARETH apud ZYLBERKAN, 2012). Nazareth explica ainda que:

Existem as performances, mas é mais: é como eu me comporto diante do mundo. Posso decidir permanecer aqui no Centro de São Paulo, ou posso me conduzir de uma outra maneira. O objeto de arte está na maneira como eu decido me conduzir, me comportar diante do mundo. É arte de conduta, arte de comportamento, performance expandida e, ao mesmo tempo, diluída. Não é um espetáculo, vai se misturando e se fazendo vida. (NAZARETH apud FURLANETO, 2013).

Dessa forma, a produção de Nazareth, um artista jovem, negro, de família pobre, acaba sendo atravessada por questões raciais e sociais ao desenvolver sua arte de conduta que não separa dimensões éticas e estéticas. Um exemplo disso foi sua recusa de ir à Itália quando foi convidado a expor na Bienal de Veneza, em 2013, pois se recusa viajar à Europa antes de percorrer todos os países africanos.

No Brasil, a religiosidade de matriz africana sempre foi um importante aspecto na salvaguarda de valores africanos e de consciência na luta racial, o que se vê também na arte contemporânea brasileira, característica compartilhada por outros países do atlântico negro²². O

²² É notável, por exemplo, que na exposição *Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic* (Tate Liverpool, janeiro e abril de 2010), os elementos que remetiam às religiões de origens africana eram fortemente presente em obras de outros artistas do Atlântico Negro, especialmente dos artistas na América do Sul. A exposição foi inspirada no livro de Paul Gilroy (*The Black Atlantic*:

trabalho de Ayrson Heráclito é um exemplo de uma produção contemporânea permeada pela religiosidade afro-brasileira. Em 2015, Heráclito recebeu o “NOVO BANCO Photo”, um importante prêmio de arte contemporânea de Portugal concedido a artistas de língua portuguesa.

Imagem 05. Os *sacudimentos*, Ayrson Heráclito, 2015.



Fotografia da exposição “NOVO BANCO Photo”, 2015 (de 17 jun. a 11 out. 2015), no Museu Coleção Berardo, em Lisboa, na qual Ayrson Heráclito apresentou fotografias e vídeos das performances *O sacudimento da Casa da Torre* e *O sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée*. Fotografia da autora.

O sacudimento da Casa da Torre e *O sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée* são duas performances realizadas nos dois lados do Atlântico Sul: de uma parte Heráclito, vestido de branco e acompanhado de dois homens igualmente em branco e iniciados no candomblé jeje entram na Casa da Torre de Garcia D’Ávila, construção de 1550, em Mata de São João, Bahia, que foi sede do que era um dos

Modernity and Double Consciousness, 1993), ilustrando a importância desta obra seminal para a produção artística da diáspora africana.

maiores latifúndios brasileiros, representando, portanto a aristocracia da sociedade escravocrata brasileira, para realizar um sacudimento, prática de limpeza espiritual dos povos de santo. A segunda parte da performance foi o sacudimento da *Maison des Esclaves*, na Ilha de Gorée, no Senegal.

O local, apesar de gerar controvérsias em relação a centralidade na história do comércio de escravo, configura um lugar simbólico da partida de pessoas escravizadas e compulsoriamente levadas às Américas. Heráclito e seus companheiros levaram plantas capazes de realizar uma limpeza e uma cura dos dois lugares, são ervas como as “para-raios”, a romãzeira, a espada-de-são-jorge e a aroeira indicadas pelos zeladores de santo. No entanto, se a limpeza se refere aos “eguns”, não se trata dos espíritos daqueles que sofreram as sevícias no próprio corpo, mas é do senhor de escravos, esse que continua a “assombrar” o presente. Moreira nos confirma (2015, p. 55):

Mas não são os negros torturados de forma desumana em ambos os lados do Atlântico, os “eguns”, que, ainda presentes na Casa da Torre e na *Maison des Esclaves*, demandam o sacudimento. Esse, o ser realizado por Ayrson Heráclito, conjura o passado, a história, tornando-os presentes. O que exige o imediato sacudimento da Casa da Torre e da *Maison des Esclaves* é a persistência histórica da desigualdade, que vitima incontáveis homens na Bahia e na África nos dias de hoje, o sacudimento dessas casas visa, se possível, exorcizar os demónios que a história nos legou, mas esses demónios são todos eles práticas enraizadas [...].

Heráclito sacode esses dois monumentos arquitetônicos do tráfico atlântico e do colonialismo como uma forma de sacudir a história

e aquilo que no passado ainda se faz presente na perpetuação das desigualdades. Segundo o autor (2015, p. 55), “são os seviciados que nos legam os instrumentos de exorcismo, que nos ensinam a conjurar o tempo ido e o seu legado”. É difícil conseguir discriminar quando ato político se torna uma prática religiosa ou quando seu rito aos orixás se torna um gesto artístico. Fato é que as estéticas ligadas ao culto afro-brasileiro são um capítulo importantíssimo da arte brasileira e também da diáspora africana, mas que merece uma pesquisa por si só e, por isso, optamos por não adentrar especificamente nesse tema para esta ocasião.

O ano de 2015 foi particularmente especial para poéticas que remetem à África. Pela primeira vez, a *Bienal de Veneza*, uma das instituições mais importantes das artes plásticas contemporâneas, foi curada por um africano. Até então, o estadunidense Robert Storr tinha sido o único não europeu a ser curador da Bienal de Veneza, em 2007. O nigeriano Okwui Enwezor, atualmente diretor do museu “Haus der Kunst”, em Munique, foi o responsável pela 56ª edição dessa Bienal de Veneza, que foi também a que trouxe o maior número de participantes africanos e o maior número de artistas de países do chamado sul global. Com o tema *All The World's Futures*, Enwezor levou para sua exposição a brasileira Sônia Gomes. Mineira, mulher e negra, Sônia Gomes começou criando bolsas e adornos, até que a exploração intensa dos materiais com quais trabalhava, principalmente o tecido, a levou à arte.

Ainda em 2015, de 25 de maio a 30 de agosto, aconteceu no Museu Afro Brasil²³ a exposição *Africa Africans*, maior evento até então

²³ A própria criação do Museu Afro Brasil em 2004 através de iniciativa do artista Emanuel Araújo participa dessas transformações no contexto brasileiro.

dedicado à arte contemporânea Africana já feito no Brasil. O encontro trouxe artistas convidados para um debate no Encontro Internacional *Africa Africans* para discutir a produção artística contemporânea na África e na diáspora, que a exposição trazia para São Paulo. Aberto ao público e com entrada gratuita, a abertura desse encontro foi feita pelo artista ganês Ablade Glover, que em resposta a primeira pergunta a ele feita, o que é um artista? - Respondeu, “o artista é alguém que responde a seu ambiente”. Não obstante, uma pergunta foi feita reiteradamente à maioria dos artistas: existiria algo em comum, algo que ligaria os trabalhos dos artistas contemporâneos africanos? Ablade Glover responde assinalando as diferenças de linguagens entre as gerações e também a forma como todos foram tocados no ensino formal por linguagens ocidentais, o que acaba por fazer parte da formação de todos, mas que ao mesmo tempo, todos procuram por meios e formas de expressar suas “africanidades”. Essa pergunta rodou outros debates, nos quais encontrou respostas variadas. Por exemplo, Nnenna Okore, artista nigeriana nascida na Austrália, disse que a visibilidade veio só após ter ido aos Estados Unidos, e que o ocidente tem papel fundamental na projeção dos artistas, mas que acredita na possibilidades de artistas produzirem e se projetarem a partir do próprio continente africano. O artista senegalês Soly Cissé criticou a forma como alguns artistas eram escolhidos e promovidos no circuito ocidental, sempre exigindo deles uma suposta africanidade. Para ele, os artistas acabam por ficar presos a uma poética identitária. O artista ainda afirmou: “eu não acredito numa arte africana contemporânea, eu acredito em arte contemporânea”.

Ainda em 2015 aconteceu a exposição *Africa Aqui Agora*, no SESC Quitandinha, em Petrópolis, no Rio de Janeiro, onde foram

exibidos os trabalhos de oito artistas brasileiros que exploravam as africanidades no Brasil e no mundo. Com curadoria de Roberto Conduru, pesquisador responsável por importantes publicações na área, teve como ideia principal “reunir diferentes visões sobre africanidade e a afro-brasilidade, com destaque para os legados da diáspora. Como resultado, a mostra ressaltava como os temas permeiam o ambiente cultural do Rio de Janeiro, numa representação da cultura africana no Brasil, que muitas vezes é ofuscada pela força da produção artística baiana”.²⁴

Com título semelhante, dessa vez em São Paulo, no Sesc Belenzinho, ocorreu a exposição *AquiAfrica*. Com curadoria da suíça Adelina von Fürstenberg, a mostra trouxe artistas que vêm expondo em eventos, quase sempre com temas ligados à África, como Romuald Hazoumé, Barthélémy Togo, Chéri Samba, Frédéric Bruly Bouabré e Abderrahmane Sissako (diretor do premiado filme *Timbuktu*, de 2014).

É impossível uma listagem apurada dos diversos eventos que vem ocorrendo no Brasil e no mundo, mas é evidente que nos últimos anos temas ligados à África tem atraído grande interesse e também contribuído para a valorização do que há de “África em nós”.²⁵ Essa

²⁴ ACONTECE EM PETRÓPOLIS. Exposição “África Aqui Agora” reúne produção artística carioca sobre africanidade no Sesc Quitandinha. 29 nov. 2015. Disponível em:

<<http://www.aconteceempetropolis.com.br/2015/11/29/exposicao-africa-aqui-agora-reune-producao-artistica-carioca-sobre-africanidade-no-sesc-quitandinha/>>. Último acesso em 5 fev. 2016.

²⁵ Esta é uma referência ao título de outra exposição que ocorreu também em 2015 no interior de São Paulo mostrando que o tema tem circulado também fora dos grandes centros e em pequenas instituições, como no caso dessa exposição criada com imagens do cotidiano da população afro-brasileira no município chamado Salto, que pertence a região metropolitana de Sorocaba. A exposição

efervescência revela transformações positivas e ao mesmo tempo colocou problemas metodológicos à presente pesquisa ao tratar de um tema recente e em ebulição. Trabalhar com história do tempo presente e ainda mais com um tema que parece estar “na ordem do dia” foi por vezes desesperador, tamanho o número de novos textos que surgiam, novas exposições e novos eventos que aconteciam cada vez mais frequentemente. Tentar acompanhar esse movimento contínuo e acelerado ao mesmo tempo em que tentava buscar alicerces para uma compreensão histórica, além de instrumentos para análise de fontes tão diversas, foi um desafio. Trabalhar com a “história imediata”, como denomina André Gunthert, representa maiores riscos de erros interpretativos, e pode ser ela própria um sintoma do “presentismo”²⁶ de nossos dias. Em entrevista a mim concedida, o historiador Gunthert, que vem trabalhando com a questão das imagens e das redes sociais, fez a seguinte declaração sobre o trabalho com o tempo presente.

É complicado, a dimensão histórica.... - eu estou terminando o manuscrito de um livro que vai sintetizar os dez ou os quinze anos de trabalho que eu pude fazer durante este período²⁷ – percebemos claramente que é quase impossível de ter tido imediatamente um distanciamento necessário para

foi resultado de um concurso fotográfico feito pela Governo Estadual com a intenção de confeccionar um livro. Ver mais em: Exposição cultural 'África em nós' termina neste domingo em Salto. 06 dez. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/sorocaba-jundiai/noticia/2015/12/exposicao-cultural-africa-em-nos-termina-neste-domingo-em-salto.html>>. Último acesso em 5 fev. 2016.

²⁶ François Hartog se inspira no termo francês “*court-termisme*” que significa “a busca do ganho imediato” para criar o termo “*presentismo*” para designar o “presente único: o da tirania do instante e da estagnação de um presente perpétuo” (HARTOG, 2013b, p. 11).

²⁷ Cf. GUNTHERT, André. *L'Image partagée. La photographie numérique*. Paris: Textuel, 2015.

compreender e interpretar mais corretamente as práticas, seus destinos e seus efeitos. Realmente, é algo que está crescendo, que muda a orientação e que percebemos a pertinência apenas com um mínimo de alguns anos de distanciamento. Portanto é um problema. Para mim, que tenho formação de historiador, observar o presente quase diariamente através das redes sociais, das plataformas, não era auto-evidente nem nunca será. Simplesmente, isso me levou a perceber que tudo é significativo e compreende os erros que podemos cometer. Isso quer dizer que os erros de interpretação, que são fáceis de cometer quando estamos numa forma de constatação imediata, são eles mesmos interessantes, e dois ou três anos depois, eles são de fato reveladores de elementos contextuais, dos vieses que não necessariamente haviam sido percebidos. Enfim, isso tudo é interessante. É muito difícil fazer uma história imediata, por outro lado, com um pequeno deslocamento, digamos alguns anos para se ter uma perspectiva, já se nota aparecer melhor uma série de coisas com suficiente consistência; incluindo os erros que pudemos fazer, que são frequentemente cheios de lições.²⁸

Naturalmente, trabalhar com outros tempos históricos também inclui riscos, mas riscos com os quais o historiador está mais habituado. O “presente onipresente” é sem dúvida um campo mais movediço, é, no entanto, o regime de historicidade²⁹ com o qual trabalharemos aqui.

²⁸ Entrevista realizada no Instituto Nacional de História da Arte (*Institut national d'histoire de l'art* – INHA, Paris) em abril de 2015 por: Dr.^a Elisabete Leal – UFPel, e, Francielly Rocha Dossin – Doutoranda em História Cultural – UFSC. Tradução: Francielly Rocha Dossin – Doutoranda em História Cultural – UFSC. (Ainda não publicada).

²⁹Categoria analítica construída pelo historiador François Hartog para caracterizar uma "maneira de engrenar passado, presente e futuro ou de compor um misto das três categorias." (HARTOG, 2013b.p.11). Segundo o historiador, historicidade “[...] expressa a forma da condição histórica, a maneira como um indivíduo ou uma coletividade se instaura e se desenvolve no tempo”

Perceber a forma com a qual os artistas lidam hoje com as experiências do passado e as expectativas do futuro são tensões que residem em suas obras poéticas e dão pistas sobre uma experiência significativa da contemporaneidade. Por isso, a observação do que vinha acontecendo foi importante na elaboração de tese, possibilitou estabelecer relações, e inspirou muitos comentários que têm por objetivo ampliar o conhecimento da obra.

Para abordar o antirracismo³⁰ na arte contemporânea, partimos principalmente de uma abordagem do estudos pós-coloniais. Uma das primeiras coisas que o termo pós-colonialismo poderia nos remeter é à noção de um estado posterior ao colonialismo, emancipado. Seja os mais antigos, no século XVIII (Haiti, Libéria...) até os da década de 1960 e 1970 com a independência de grande parte de Estados Africanos (Moçambique, Angola, Zimbábue). Pós-colonial nos remeteria à passagem do estatuto de territórios colonizados para o de territórios autônomos. Entretanto, o termo é ainda mais complexo, e engloba, na verdade, uma série de reflexões contemporâneas e questionamentos epistemológicos centrais para a história recente. Na definição de Bill Ashcroft, o pós-colonial engloba: “toda cultura afetada pelo processo Imperial desde o momento da colonização até os dias de hoje” (ASHCROFT et al., 2012, p. 14). Da mesma forma, o termo colonial vai além do colonialismo imperialista e se amplia para denotar situações diversas de opressão relativas a gênero, etnias ou raças (COSTA, 2006, p. 84), conseqüentemente o sujeito colonial poderá ser encontrado no

(HARTOG, 2013b.p. 12). Um regime de historicidade trata-se da regência de determinadas maneiras de experienciar o tempo.

³⁰ Sendo o prefixo de origem grega “anti” um indicativo de oposição, de ação contrária, é bastante claro que se trata de algo cujo funcionamento se dá na reação ao racismo.

conceito de oriental de Edward Said, no conceito de subalterno de Gayatri Spivak ou de negro de Frantz Fanon, em comum há sua posição de outro, aquele que é objetificado e estereotipado.

São os escritos de Stuart Hall que me forneceram a linha mestra desta tese. Seu ensaio intitulado “A Modernidade e os Seus Outros: Três ‘Momentos’ na História das Artes na Diáspora Negra do Pós-Guerra” foi o primeiro texto no qual encontrei diálogos para os objetivos que eu tinha para esta tese. Dado que nele, Hall reflete livremente sobre três diferentes “momentos” da história das artes visuais da diáspora negra, todos na Grã-Bretanha do pós-guerra. Embora não busquemos aqui realizar uma genealogia do antirracismo na arte brasileira nem panoramas geracionais, a busca por identificar estratégias na arte contemporânea brasileira passa pelo conhecimento das especificidades brasileiras e também da diáspora africana. Nesse sentido, o diálogo de países mais ao sul com a teoria dos estudos culturais pode ser enriquecedor, uma vez que esses estudos se fixam em países do eixo norte. Stuart Hall diz,

Ou a história é contada a partir da perspectiva da modernidade, sendo assim difícil evitar que ela se transforme numa narrativa triunfal, em que os ‘outros’ são sistematicamente marginalizados; ou então a história é reorientada para as suas margens, procurando-se, com este gesto, inverter a ordem estabelecida, romper com ela, dando visibilidade a tudo o que é ocultado ou estruturalmente obscurecido pela perspectiva habitual (HALL, 2015, p. 2).

É a história a contrapelo defendida por Walter Benjamin. Essa história é contrapelo, é margem, e é revés. A história deve ir para suas

margens em relação aos personagens escolhidos, deve ir para seus poros das narrativas e para as lacunas de suas fontes. E continua Hall,

Este gesto de ‘virar-o-mundo-de-pernas-para-o-ar’ deu origem a muitas das histórias críticas da actualidade – as histórias dos desfavorecidos; as histórias dos povos, géneros, classes e raças subordinadas; as histórias dos subalternos; as histórias dos vencidos e colonizados, dos explorados e dos oprimidos; dos ‘povos sem história’. Isto constituiu uma revolução surpreendente a nível do pensamento e do saber, do conhecimento, do estudo e da investigação académica, da narrativa política e da memória popular. É possível que, numa época mais conservadora, com uma maior instrumentalização da educação e do saber, a maré comece a virar-se contra esta corrente crítica. Mas, sem ela, onde estariam hoje as Humanidades contemporâneas? (HALL, 2015, p. 2).

Entretanto, Hall mostra que há grandes dificuldades na tentativa de integrar a narrativa da modernidade e suas relações os outros sem cair novamente em oposições binárias. Os estudos pós-coloniais foram o recorte teórico que possibilitou compreender as complexidades do fenômeno aqui estudado, até porque, esta literatura também faz parte do repertório dos artistas contemporâneos. Os estudos pós-coloniais não constituem uma matriz coesa, como lembra Costa (2006, p. 83), “trata-se de uma variedade de contribuições com orientações distintas, mas que apresentam como característica comum o esforço de esboçar, pelo método da desconstrução dos essencialismos, uma referência epistemológica crítica às concepções dominantes de modernidade”. Essa desconstrução parte da explicitação do local de enunciação e do processo de produção do conhecimento científico. Assim, algumas

características podem ser enumeradas como a influência do pós-estruturalismo francês, parte do que vem sendo chamado pelos acadêmicos de língua inglesa de teoria francesa (*french theory*), no reconhecimento do caráter discursivo do social e a crítica foucaultiana à *episteme* das ciências humanas; o pós-modernidade no sentido de “descentramento das narrativas e dos sujeitos contemporâneos” e de crítica da teoria da modernização, e não como programa teórico ou político, e também a continuidade com os estudos culturais britânicos desenvolvidos principalmente pela Universidade de Birmingham, tendo Stuart Hall como figura central dessas características (COSTA, 2006, p. 84-85).

Nesse sentido, são caras as contribuições de Homi Bhabha, Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak para esse campo de estudos. Para nossa pesquisa nos concentramos especialmente nas contribuições de Paul Gilroy e Stuart Hall. De Gilroy nos interessa o conceito de *Atlântico Negro*, que se refere às “formas culturais [...] originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória [...]” (GILROY, 2001, p. 35). Essa obra nos oferece a noção de *Atlântico Negro* para se remeter “ao processo de difusão e reconstrução de uma cultura negra que acompanha o movimento da diáspora africana” (COSTA, 2006, p. 116). Esse conceito procura oferecer não uma visão homogênea da diáspora africana, mas uma categoria de análise que nos possibilita pensar práticas culturais na estrutura da diáspora através de suas trocas e diálogos. Para o autor, não se trata de projetos pan-africanistas, mas sim expressões que desafiam concepções de nacionalidade, autenticidade, e integridade cultural, que por tanto tempo

foram tão caras à crítica e à história cultural. Assim, o *Atlântico Negro* “corresponde a uma dimensão esquecida da modernidade e, a escravidão uma filha bastarda que a história moderna sempre procurou esquecer” (COSTA, 2006, p. 117). O *Atlântico Negro* nos ajuda a entender suas manifestações culturais e artísticas como “[...] um discurso filosófico que reinterpreta a modernidade e reconta sua história, a partir da perspectiva de quem sempre esteve fora das narrativas nacionais com seus heróis brancos”. (COSTA, 2006, p. 119). Na obra de Gilroy, o oceano Atlântico tornou-se protagonista, ao menos o comércio atlântico de escravos, de formulações de expressões culturais comuns como o desenvolvimento de uma contracultura para a modernidade e o modernismo europeu. O conceito de Gilroy teve uma grande importância para as artes, pois prefigurou muitos debates em torno de ideias como 'transnacional', intercultural, globalização, que proliferaram desde então.³¹ Operamos com a noção de “Atlântico Negro” por entender que ela é capaz de nos dar uma perspectiva intercultural e transnacional para a questão do desengendramento do racismo. Por isso, o *Atlântico Negro* é uma categoria que possibilita pensar culturalmente as trocas e formações nesse contexto transnacional de ação que é a diáspora africana, como explica Gilroy,

[...] é um conceito útil porque ele especifica a pluralização e o traço não idêntico (*nonidentity*) das identidades negras sem celebrações precipitadas. O conceito implica a possibilidade de traços comuns que não podem ser dados como garantidos. A identidade tem de ser demonstrada em relação à possibilidade alternativa de

³¹ Como a exposição "*Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic*" realizado na Tate Liverpool no primeiro semestre de 2010 (29 jan. a 25 abril de 2010).

diferenciação, visto que a lógica da diáspora impõe o sentido de temporalidade e espacialidade, o qual ressalta o fato de que nós não somos o que nós fomos (GILROY, 2001, p.23).

A presente pesquisa parte de três obras de três artistas que problematizam a questão racial na arte contemporânea através da imagem do corpo, dado que o “o corpo é o lugar onde o discurso racial desenrola-se porque é onde a raça supostamente reside” (GONZALÉZ, 2008, p.4). Preferimos não delimitar por linguagem, afinal o que chamamos hoje de arte contemporânea caracteriza-se justamente pelo uso de múltiplas linguagens e materiais e também por entender que categorias como instalações ou performances acabaram por englobar essa multiplicidade em um conjunto. A linguagem terá de ser tratada, obviamente, mas não constitui o problema central. O racismo em seu regime visual interrogado por artistas contemporâneos brasileiros é nosso tema central. Dessa forma, optamos pela imagem do corpo, como critério de seleção, seja ele fotografado, desenhado, “fotocopiado” ou em presença performática. A escolha se deu por entendermos que o corpo, e principalmente sua aparência, é o depositário primeiro e último da representação racializada e do discurso racista. Assim, como as obras analisadas³² pela pesquisadora em história da arte e cultura visual, Jennifer González (2008), as obras que busco analisar participam de uma mesma conjuntura, contexto ou estrutura de sentimento, nas palavras de Raymond Williams, tratam de uma articulação crítica da

³²GONZÁLEZ, Jennifer A. **Subject to display**: reframing race in contemporary installation Art. Cambridge/London: MIT Press, 2008.

história e da persistência da noção racial como uma forma de hegemonia visual (GONZÁLEZ, 2008, p.02).

Não obstante, é através das reflexões de Stuart Hall, e sua preocupação com as representações racializadas, que este trabalho se delineou. Hall já observava as relações intrínsecas que existem entre a desconstrução de representações racializadas com o corpo e com a história, passado por meios de representação que obtiveram estatuto de evidência, de uma verdade visual, como a fotografia. Hall dá pistas de como a fotografia nas artes visuais se destaca, assim como a figuração do corpo.

Estas questões relacionavam-se diretamente com as mudanças ocorridas na prática artística entre os anos 60 e os anos 80 – desde a oposição binária entre a ‘abstração pura’ e o ‘realismo pré-documental’ até a formas mais mistas ou híbridas: na fotografia – a imagem encenada – e nas artes visuais mais generalizadamente – o ‘retorno ao figurativo’, patentes na ênfase no corpo negro como o significante racial determinante. Isto é particularmente evidente na fotografia que, durante algum tempo, prescinde por completo da vertente documental e opta por uma imagem conscientemente encenada – a fotografia aspirando à condição de obra de arte (HALL, 2015, p. 18).

Corpo, história, arquivo e fotografia são os principais materiais, meios e ao mesmo tempo objetos que encontramos na produção artística contemporânea, que ganha especiais contornos na produção do atlântico negro. Na ocasião da pesquisa sobre o *Monumento Horizontal* já se tinha observado como as questões do corpo e da história eram questões

centrais na expressão brasileira da produção artística da diáspora africana:

O monumento não é vertical, pois não se trata de uma história oficial ou mito fundador a ser celebrado; ao contrário, é uma luta contra a história que, para o grupo, deve ser ainda construída em novas bases, pode ser entendido também, conforme visto, como um antimonumento. Se alguns antropólogos fizeram da verticalidade uma característica do homem, a horizontalidade nesse monumento que representa o corpo morto aponta justamente para a necessidade de horizontalizar o trato dito “civilizado” – que na verdade é destinado a apenas tipos específicos – nas relações sociais. Ou seja, que haja para todos relações de urbanidade nas cidades.

Segundo Cibele Lucena, “o corpo está lá. Ele simboliza essa tentativa persistente de apagá-lo”. A tentativa persistente de apagar simboliza, não só porque a placa da qual consistia o *Monumento Horizontal* foi por algumas vezes retiradas e apagadas pelos policiais militares, mas na própria história do assassinato de Flávio Sant’Ana. Os policiais tentaram esconder o corpo da vítima, que foi encontrado por sua família em um IML como indigente, negando à vítima e à sua família o respeito e a solenidade que a morte em nossa sociedade exige. (DOSSIN, 2009, p. 111/112).

Para esta pesquisa consideramos a historiografia das exposições como um meio de compreender o sistema da arte contemporânea e de como a produção artística extra-européia, do “outro” se insere nesse contexto, para depois identificar em algumas obras de arte, formas de questionamento da visualidade racializado. Esse processo foi feito a partir de uma análise dialética que busca compreender essas obras

através de suas relações. Como afirmou filólogo e acadêmico espanhol. Francisco Rico,

A tarefa do historiador consiste em estabelecer as vias dessa relação [dialética] e das peculiaridades desse diálogo, a consciência de que tem nas mãos a tela de Penélope, porque cada ponto de conexão que o permite ampliar a trama de fios entre o texto singular e a totalidade do contexto o obrigará também a reajustar a compreensão de um e de outro. (RICO, 2009, p. 11).

É difícil de se definir a arte contemporânea, como lembra o historiador da arte Daniel Arasse (2006),³³ é complicado precisar de que modo sabemos quando uma arte atual passa a ser contemporânea. Contudo, observamos nas práticas expositivas que o que vêm sendo chamado de arte contemporânea são práticas que se relacionam com as neovanguardas das décadas de 1960 e 1970 e com a abertura “geoestética” de 1989. Portanto, para compreender o sistema de arte vigente buscamos conhecer as histórias dos encontros entre a arte europeia e a extra-europeia do século XX através das exposições, identificando, assim, formas de inserção do sul global na geopolítica do sistema artístico internacional, principalmente através das expressões africanas. A exposição de arte é um objeto que pode fornecer um aspecto privilegiado sob o sistema de arte, ou seja, o mercado em

³³ Outra questão que Arasse levanta é como o anacronismo inerente ao trabalho de qualquer historiador está presente quando se tem por objeto a arte contemporânea, que também tem outras temporalidades passadas que se fazem presentes, assim como uma obra do século XVI é prenhe de presente em suas camadas de tempos passados. Como observa Arasse, “o historiador sempre foi anacrônico em relação a seu objeto” (ARASSE, 2006, p. 219), por isso, uma das primeiras tarefas do historiador é evitar o máximo possível o anacronismo, considerado um erro.

articulação com os intermediários (curadores, críticos, teóricos, galeristas), com instituições de arte como museus, com o público e os artistas. Esse aspecto visto sob a interpretação da teoria pós-colonial será interpretado aqui não como uma via de mão única onde apenas o poder econômico é percebido como dominante e opressor de poéticas, mas também observaremos a atuação crítica de seus atores que propondo algumas subversões acabam realizando pequenas transformações. Essas reflexões estão no primeiro capítulo, *Arte Contemporânea e Global*,³⁴ mais amplo e introdutório, no qual tento entender como se deram esses encontros na narrativa da história da arte e como essas histórias atuam na prática artística contemporânea, nas dominações e subversões.

O segundo capítulo *O racismo na cultura visual*³⁵ traz novamente, através de pesquisa bibliográfica e de alguns casos

³⁴ De acordo com critérios de avaliação correntes para a renovação e/ou concessão de bolsas para os alunos de mestrado e doutorado do PPGH da UFSC exige-se dos alunos bolsistas uma participação mínima anual em eventos acadêmicos e publicações em periódicos. Dessa forma, é importante lembrar que muitas das reflexões aqui foram apresentadas em eventos. No caso desse primeiro capítulo, partes dele foram previamente expostas nos artigos: R. Magiciens de la terre (1989) e Africa Remix (2005): dois momentos da arte africana no Ocidente, ou como as exposições escrevem a história. **ArtCultura**, v. 15, 2014, p. 53-65; DOSSIN, F. R. Exposições como problema de pesquisa. **Revista Ciclos**, v. 1, p. 174-186, 2014; e eventos como o Colóquio Histórias da arte em exposições que ocorreu na UNICAMP, Campinas – SP, de 23 a 25 de maio de 2014. (R. Exposições na constelação pós-colonial: A busca do eixo sul por uma estética descolonial. In: **Colóquio Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil, 2014**, Campinas. Colóquio Histórias da arte em exposições, 2014. v. 1. p. 193-213).

³⁵ Algumas reflexões presentes nesse capítulo integraram o artigo apresentado em Encontro Estadual da ANPUH de 2014 (R. Imagem, arte e conhecimento histórico: Apontamentos sobre o uso da imagem na pesquisa histórica. In: **XV Encontro Estadual de História 1964-2014: Memórias, Testemunhos e Estado**, 2014, Florianópolis. Anais do XV Encontro Estadual de História 1964-2014: Memórias, Testemunhos e Estado, 2014. v. 1. p. 1-11.).

levantados, reflexões sobre a formação do regime de representação racializado e as formas nas quais as imagens daí engendradas circularam, reverberaram, agiram e se reproduziram. O capítulo parte dos textos de Stuart Hall sobre a representação da diferença para se pensar imagens racializadas. Edward Said foi o pioneiro nos estudos pós-coloniais. Em *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*, Said mostrou não só como o orientalismo construiu uma imagem do Oriente, mas como isso foi importante para a construção da imagem da própria Europa e como essas imagens do oriente fazem parte da cultura material europeia. Assim, essas imagens revelam mais do olhar europeu do que propriamente aquilo que desejavam representar. Como vemos, esse é um tema muito amplo e nosso objetivo não é dar conta de toda sua complexidade, mas abordá-lo de forma a nos capacitar a melhor compreender as estratégias que buscam questionar esse regime de visualidade.

O cerne de nossa pesquisa reside no terceiro capítulo, *Entre evidências visuais e novas histórias*³⁶, onde busco analisar as principais fontes que são as próprias obras. Nelas buscamos compreender as estratégias antirracistas no campo da arte e pensar na possibilidade de essas estratégias fazerem parte do caminho rumo a uma estética descolonizada.

³⁶ O artigo de minha autoria: O sublime contaminado nas paisagens de *Fantôme Créole* e a descolonização estética na arte contemporânea. (In: 22º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2013, Belém - PA. Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecosistemas Estéticos. Belém - PA: PPGARTES/ICA/UFPA, 2013. v. 1. p. 431-445.) serviu como um exercício prévio da forma com que realizei as leituras das obras dos artistas brasileiros no terceiro capítulo.

O primeiro caso estudado é *Wilson Tibério: Trajetória e modernidade de um artista afro-brasileiro*.³⁷ Tibério foi um artista afro-brasileiro engajado no debate antirracista e anticolonialista do século XX. Pintor e escultor, Tibério nasceu em Porto Alegre e mudou-se para o Rio de Janeiro onde residiu até deixar o Brasil em 1947, quando com uma bolsa de estudos emigrou para a França. A partir da Europa, Tibério viajou por diversos países como artista convidado, como China e União Soviética, e viveu longas temporadas na Costa do Marfim, no Senegal e na Itália. Em Paris, se relacionou com importantes personagens da diáspora africana e do movimento *Négritude*. Esta pesquisa sobre o artista Tibério, brasileiro pouco conhecido, acabou por surgir de forma inusitada no ano em que realizei o estágio doutoral em Paris. Na capital francesa, tive a oportunidade de encontrar fontes e testemunhos com os quais não pude me furtar de pensar sobre a trajetória e a pintura de Wilson Tibério. Entendendo sua trajetória como um antecedente moderno na arte brasileira na qual podemos identificar estratégias que se relacionam com as estratégias antirracistas contemporâneas, optamos por incluí-lo neste trabalho. Inicialmente pensado para constar como apêndice no formato de artigo, esse subcapítulo foi integrado no terceiro

³⁷ Este artigo integra com alguns cortes a publicação do grupo de pesquisa Modernidade, Arte e Pensamento ligado à linha de pesquisa “Arte, Memória e Patrimônio”, do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC, contemplado pelo Edital Universal (Processo: 472241/2013-3 – 2013-2016). – DOSSIN, F. R. *Wilson Tibério: Trajetória e modernidade de um artista afro-brasileiro*. In: FLORES, PIAZZA, PETERLE, (org.) **Modernidade, Arte e Pensamento**. São Paulo: Editora Rafael Copetti, 2016 (no prelo). As reflexões iniciais para este artigo haviam sido apresentadas no 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões, realizado de 22 a 26 de setembro de 2015 na UFSM, Santa Maria – RS.

capítulo ao entendermos se tratar de um caso no qual podemos compreender conexões entre arte e antirracismo que atuaram em vieses modernos.

Em seguida busco identificar, através de três obras de jovens artistas brasileiros que abrigam o objetivo de desconstrução do racismo, as contra-estratégias capazes de interferir no regime de representação racializado na contemporaneidade. Dessa forma, depois de avaliar a produção artística contemporânea com a qual tivemos contato através de exposições e publicações, foram selecionadas três obras de três artistas brasileiros capazes de demonstrar as contra-estratégias que identificamos de forma mais eloquente e reiterada. Cada obra é o ponto de partida para criar diversos diálogos com outras obras e imagens com objetivo de compreender as formas com que tem se dado essas estratégias na arte contemporânea brasileira. O primeiro subcapítulo é dedicado à obra *Assentamento*, 2013, da artista Rosana Paulino, a partir da qual analisamos sobre a construção do sujeito racializado nas imagens tomadas como evidências da realidade do corpo negro. O segundo subcapítulo é dedicado à obra *Incômodo*, 2014, de Sidney Amaral, onde o artista constrói uma nova imagem da abolição da escravatura no Brasil. Em uma composição de cinco painéis de tamanhos diversos, Sidney Amaral monta uma obra que convida o espectador a pensar na história, em especial as representações históricas da narrativa hegemônica, como fonte na criação de imagens diferentes da imagem de um passado, que aprisionou a figura da pessoa negra em imagens estereotipadas. O terceiro subcapítulo parte do vídeo *O que o cabelo fez pra ser chamado de ruim?* 2007, do coletivo *Frente 3 de Fevereiro*, para buscar compreender outras contra-estratégias que, com

humor e com ações flagrantes, lidam diretamente com os não-ditos que existem na estrutura racializada.

A criação de relações e diálogos das obras desses três artistas com outras obras e imagens foi o principal método de análise. Este, podemos atribuir notadamente à história da arte. Como afirma o historiador de arte húngaro Frederick Antal (1949), a compreensão da história da arte muda à medida que há transformações nos conceitos e na prática tanto da arte quanto da história³⁸. Essas transformações exigem novas metodologias de pesquisa e escrita da História. Um dos métodos que persiste é o de comparação. (GOMBRICH, 2005). Confrontamos obras de um mesmo artista, de artistas diferentes, contemporâneos ou não. O confronto é uma das formas com as quais podemos conhecer uma obra, a poética de um artista, uma problemática, o emprego de determinado material ou técnica. É por isso que para compreender as estratégias, que visam interferir no regime de visualidade racializado, as obras de Rosana Paulino, Sidney Amaral e do coletivo *Frente 3 de Fevereiro* são confrontadas nesta pesquisa com muitas outras imagens, imagens que serviram a essas obras como referências, obras de outros artistas como Eustáquio Neves, Isaac Julien, Renée Cox, Carrie Mae

³⁸A história da arte, desde Giorgio Vasari, sofreu muitas mudanças. Da inicial preocupação biográfica, a disciplina passou por outras problemáticas relacionadas aos estilos e escolas nos séculos XVII – XVIII, como nas propostas de Johann Joachim Winckelmann, no séc. XVIII, ao *zeitgeist* na segunda metade do século XIX com as reflexões de tantos outros filósofos e historiadores da arte como Wölfflin e Panofsky. No século XX, o modernismo trouxe questões como universalismo, imbuído na filosofia do progresso, e as questões sociais que se exacerbam na segunda metade desse século. Neste momento, as novas práticas artísticas acabam operando transformações na historiografia, principalmente a partir de influências do feminismo, no pós-estruturalismo, dos movimentos por direitos civis nos Estados Unidos, do maio de 1968 francês, a queda do Muro de Berlim e as independências dos países africanos, sem mencionar a propagação da internet.

Weems e tantos outros. A análise comparativa auxilia a compreender as estratégias utilizadas em suas relações e usos. Soma-se ainda, a observação do presente e da cultura material, para que desses fossem colhidos informações capazes de ampliar a compreensão da problemática levantada pelos artistas.

Em seguida encontramos o subcapítulo “*EXHIBIT B: arte contemporânea entre racismo e antirracismo*” no qual buscamos compreender as estratégias visuais de uma performance intitulada *Exhibit B*, cuja apresentação, agendada para ocorrer em fevereiro de 2016, em São Paulo, foi cancelada. A performance-instalação do sul-africano Brett Bailey conta com doze *tableaux vivants* (quadros vivos), onde atores representam quadros criados por Bailey inspirado principalmente na história dos chamados zoo humanos e outros eventos traumáticos do colonialismo e do racismo ocidental. A performance que se apresentava como um trabalho antirracista provocou protestos de movimentos negros, que a acusaram de racismo. Baseado na pesquisa realizada sobre as estratégias antirracistas procuramos entender como a obra pode provocar tais reações, revelando-se, assim, como um exemplo, que apesar das intenções antirracistas, acabou falhando em interferir na visualidade racializada ao reproduzi-la.

Todos os capítulos e subcapítulos dessa tese podem ser lidos separadamente ou fora da ordem apresentada. Naturalmente, a leitura integral do trabalho é mister para compreender esta tese e a que ela se propõe, mas a ordem e a forma com qual será lida pode ser feita da forma que convier ao leitor. O capítulo *Entre evidências visuais e Novas Histórias* se encerra com o subcapítulo *Caminhos de uma descolonização estética*, no qual procuramos compreender a importância

do domínio estético na luta antirracista e nos meios de desconstrução do racismo, e como isso pode significar uma descolonialidade estética. Para esta reflexão foi de suma importância a participação no seminário *Postmemoire et archéologie du Fantôme* oferecido pela pesquisadora Soko Phay, mestre de conferência da Universidade Paris-VIII (l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis), na EHESS, no ano acadêmico de 2014-2015. Naquela ocasião foram trabalhados os conceitos de *pós-memória* que se refere a transmissão intergeracional da memória de um evento traumático, assim como o de *arqueologia fantasma*. Contudo, acabamos por nos concentrar nas pesquisas que Twine, Schucman e Hunt para demonstrar o papel privilegiado do campo estético e artístico nas transformações de sensibilidades e na capacidade de empatia.

A pesquisa aqui realizada foi possível graças ao legado de uma série de “viradas” e recentes marcos epistemológicos: a virada linguística, a virada global e o estabelecimento dos estudos culturais e pós-coloniais. Aprendemos com todos esses novos questionamentos, principalmente depois da virada linguística, a importância do lugar da fala. Entender o autor e seu lugar social e subjetivo é importante para compreender o local em que o pesquisador observa, age e escreve, ainda que a escrita acadêmica exija algo próximo ao que na literatura chamamos de “narrador onisciente”, na maioria das vezes “neutro”. Portanto, uma nota sobre o meu lugar na construção desta pesquisa é importante não só na desconstrução de uma pretensa neutralidade e objetividade, mas também faz parte do que podemos chamar de

“honestidade intelectual”.³⁹ Como pesquisadora, mulher e branca, a pesquisa constituiu-se como um desafio: compreender meu local de privilégio enquanto branca em um país como o Brasil. Vinda de um *background* sulista e bastante ligado à ascendência europeia, de classe média, ainda que baixa, proporciona a experiência com um grupo identificado com o opressor-colonizador e não com o oprimido-colonizado. Impotente para falar de racismo, procurei compreendê-lo através da “escuta” de artistas e intelectuais que figuram esta pesquisa, que me levaram a perceber o quanto urge a identificação e valorização das expressões de origem africana, assim como a necessária desconstrução do ambiente de privilégios que estrutura o país.

³⁹ Uso o termo honestidade intelectual não apenas no sentido comum que vem sendo utilizado, significando boa fé e veracidade dos fatos. Honestidade Intelectual significa aqui algo próximo a ideia de transparência do processo de pesquisa, incluído nisso motivações, metodologia, forma, resultados. Portanto, além de requerer o lugar do autor, a “honestidade intelectual” solicita que as fontes, os meios e instrumentos de pesquisa - as metodologias - sejam expostas ao leitor e essa exposição não deve nunca ser feita de forma hermética, destinada apenas à iniciados, mas deve ser feita da forma mais clara possível.

1. ARTE CONTEMPORÂNEA E GLOBAL

As exposições vêm sendo o principal meio pelo qual temos tido acesso à produção artística. É pela exposição que a arte se apresenta, é recebida e percebida; e não de forma isolada, as obras formam um conjunto selecionado e justificado pela curadoria e pelas redes que as fomentam, que apresentam afirmações relativas à importância artística, estética e histórica (MCEVILLEY, 2006). Assim, historicizar as exposições vem sendo um importante aporte para compreender o circuito, a percepção e os processos artísticos modernos e contemporâneos; pois a história da arte está fortemente ligada a forma de exibi-la, momento em que as obras “acontecem”. Como defende a historiadora Ana Lucia Vilela (2010, p. 141), “o horror de uma obra de arte apenas se revela na exposição, e a obra de arte não é nunca, por si só, perigosa, mortal, horrenda; é a partir de um ‘entre’ que o perigo se produz [...]”⁴⁰. O olhar do historiador e do pesquisador que tem as exposições como fonte, tema ou problema de pesquisa deve residir não só nos ditos, nos discursos, no que é exposto, mas também nos não ditos, nos silenciamentos, nos escondidos.

Como afirmou Okwui Enwezor, “não há um mundo da arte, há mundos da arte, mas há um sistema de arte”.⁴¹ É complexa a tarefa de pensar a descolonização estética através da arte contemporânea, termo

⁴⁰ Ou ainda, “as exposições são potencialmente perigosas porque, ao representarem a cena – a nação, a identidade, etc.-, podem mostrar justamente o obsceno, ou seja, aquilo que está sendo colocado fora da cena, o recalcado. O obsceno não é nada menos do que aquilo que é necessário tapar para que a cena corra sem entraves (VILELA, 2010, p. 142)”.

⁴¹ Conferência “*Okwui Enwezor: Parole aux expositions*”. Ocorrida em 4 dez. 2014 no Centre George Pompidou, Paris.

que procura dar continuidade à narrativa da arte ocidental, cujo circuito permanece gravitando em torno do eixo Europa-Estados Unidos, apesar de recentes desvios e ampliações. Esse sistema ainda é centralizado, uma vez que é na Europa e Estados Unidos que são estabelecidas as definições artísticas. Mesmo com um cenário de multiplicidade de propostas e definições, prevalecem aquelas ratificadas pelo centro no circuito da arte internacional (CHIARELLI, 2002).

No Brasil Silva e Calaça⁴² (2006) observam que a falta de bibliografia sobre o tema foi constitutiva da representação da população afro-brasileira e converge para a falta de protagonismo do artista negro. Como explica Chiarelli (2002, p. 11),

Dirigindo o foco agora não sobre o objeto de arte, mas sobre seu produtor, sabe-se que embora o sexo, a origem nacional, racial e social nunca tinha sido explicitamente determinante para um indivíduo ser considerado artista, a Europa universalizou a noção que um artista, para ser de fato significativo, deveria ser necessariamente homem e branco.

⁴² No entanto, o encontro da arte europeia com a africana é um ponto de intersecção na história da arte, enquanto disciplina e enquanto historicidade mesma da arte. Outrora negligenciado pelos pesquisadores, esse encontro é hoje incontornável e resultado da própria expansão colonial iniciada no século XVI, quando “temporalidades e historicidades foram irreversível e violentamente juntadas” (HALL, 1997a, 233) Na disciplina história da arte, a arte extra-europeia foi entendida sob o véu da inferioridade técnica e incapacidade artística. Os encontros, choques e trocas entre essas estéticas de diferentes historicidades vêm conquistando mais atenção dos estudiosos. Por exemplo, na bibliografia consultada para a realização do trabalho de Silva e Calaça (2006) sobre a arte afrodescendente e africana, o que se chamava até então de “Arte Negra é considerada em pesquisas etnográficas dentro do item *cultura material* e exposta em museus de Antropologia e/ou Etnologia.” (SILVA; CALAÇA, 2006, p. 31). Com a contribuição e a luta de muitos intelectuais e artistas, principalmente negros, e o desenvolvimento de novas abordagens, essa bibliografia tem se expandido em disciplinas, em quantidade e qualidade, como aponta a bibliografia desta pesquisa.

Nessa chave, a erudição necessária para se fazer “arte maior” significa acesso a determinado tipo de educação que poucos tinham como privilégio, na qual adquiriam domínio de repertório, instrumentos, códigos e conhecimentos europeus. Embora mulheres, não-brancas e não residentes no eixo euro-estadunidense figurem em número muito diminuto nas listas de grandes artistas da historiografia e crítica da arte, esse é um cenário que parece estar, aos poucos, se modificando.

Enquanto esta tese vem sendo finalizada lemos cada vez mais frequentemente matérias como a intitulada *Black Artists and the March into the Museum* (Artistas negros e a marcha para os museus) em *The New York Times*, 28 de novembro de 2015. Escrita por Randy Kennedy (2015), abaixo lemos na linha fina⁴³ algo como “depois de décadas de aquisições irregulares e exposições simbólicas, museus americanos estão reescrevendo a história da arte do século XX para incluir os artistas negros”. Museus estadunidenses tem admitido a falta de reconhecimento de artistas negros e tentado suprir essa lacuna nas recentes aquisições como o Museu de Arte Moderna, o MoMA, que só em 2015 adquiriu obras da pintora abstracionista afro-estadunidense Alma Thomas. Segundo Kennedy (2015),

A mudança é parte de uma revolução mais ampla em curso nos museus e universidades para mover o cânone de um passado estreito, eurocêntrico, de uma versão do Modernismo predominantemente masculino, trazendo trabalhos de todo mundo e mais trabalho feito por mulheres. Mas a mudança é também o resultado de décadas de esforço

⁴³ Também chamado sutiã. Refere-se ao texto abaixo da manchete ou título da reportagem que funciona como uma explicação complementar

contínuos de curadores, artistas-ativistas, acadêmicos e colecionadores negros, que viram durante os anos 1970 a 1990 quando houve período de maior consciência da arte por afro-americanos, mas não conseguiram atrair atenção mais generalizadas.

O Brasil, embora em menor número, tem visto iniciativas nesse sentido, como a da Pinacoteca do Estado de São Paulo, um dos mais importantes museus de arte do Brasil, com a exposição *Territórios: Artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*. A exposição que ocorre enquanto este texto é finalizado, na Estação Pinacoteca, de 12 de dezembro de 2015 a 17 de abril de 2016, buscou dar visibilidade para um acervo até então pouco valorizado, projetando um novo olhar através da reflexão do legado desses artistas e também para dar visibilidade aos novos artistas, já que obras de artistas contemporâneos foram compradas pela instituição, entre elas, *Incômodo* de Sidney Amaral, que trataremos especificamente no terceiro capítulo desta tese, e *Parede da memória*, de Rosana Paulino, que apesar de emblemática da produção artística brasileira da década de 1990, só agora foi adquirida por uma instituição.⁴⁴ A exposição conta com cento e seis obras, que vão do século XVIII aos dias de hoje, mas não segue uma linearidade cronológica. A exposição divide-se por territórios, como nos sugere o título, qual seja: Matrizes Ocidentais, Matrizes Africanas e Matrizes Contemporâneas. Essa guinada de valorização de expressões africanas agencia também um novo ímpeto de reescrever a história da arte de forma transnacional, considerando, por exemplo, as colônias, ausentes das narrativas históricas dos antigos Impérios.

⁴⁴ Sendo para isso reconstruída pela equipe de Conservação e Restauro da Pinacoteca.

Assim, a partir dessa abordagem, no âmbito nacional, o que tem sido chamado de arte afro-brasileira ou arte afrodescendente vem conquistando maior atenção e vemos o surgimento de termos como arte afro-brasileira, afro-descendência artística, arte afrodescendente, africanidades e brasilidades. Essas tentativas de definição impõem grande dificuldade, afinal, arte negra, arte afrodescendente ou arte afro-brasileira, o que seria uma arte afro-brasileira? Quais os critérios determinantes para se classificar uma arte como afro-brasileira? Seria a autoria de descendência africana? Seria a predominância da temática africana ou afro-brasileira? O que seria uma pretensa brasilidade sem uma pretensa africanidade? Existe alguma ideia de brasilidade sem que aspectos da cultura africana estejam presentes? Definições pressupõem preocupações ontológicas e definitivas, que são por natureza excludentes, ou seja, pressupõe essencializações, que é exatamente o que devemos evitar, visto que não se trata de um movimento, estilo ou “escola”. No entanto, é impossível esquivar-se desse debate que gira em torno de nomenclaturas e demarcações, logo, mesmo que transitoriamente, utilizamos aqui uma abordagem mais aberta, como explica Conduru (2007, p. 10),

Parece mais produtivo entender africanidade e brasilidade não como dados pré-existentes, atemporais e atávicos – até porque a cultura brasileira, assim como as africanas e as demais, está em processo contínuo de formação e mudança -, mas como questões culturais resultantes da dinâmica histórica, como imaginário engendrado por agentes sociais visando consolidar o continente e o país como unidades geopolíticas. Deste modo, afro-brasilidade pode ser entendida

como expressão que designa um campo de questões sociais, uma problemática delineada pelas especificidades da cultura brasileira decorrentes da diáspora de homens e mulheres da África para o Brasil e da escravidão deles e de seus descendentes, do século XVI ao XIX.

Contudo, o termo arte afro-brasileira tem a força sintética, nas palavras de Conduru, que possibilitou propagar-se em exposições, livros, catálogos e artigos, dessa forma podemos entender a produção dos artistas brasileiros abordados neste trabalho como arte afro-brasileira, uma vez que esses artistas tratam esteticamente de questões inscritas nos quadros socioculturais do afrodescendente no Brasil. Pois como afirma Leuba Salum (2000, p. 113) a arte afro-brasileira refere-se a “qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil”. Por isso, devemos pensá-la em sua complexidade, aberturas e cruzamentos. Como explica Cunha (1980, p. 1026), o termo arte afro-brasileira “[...] na realidade, já nasceu envelhecido pela própria dinâmica a que se têm submetido os elementos culturais africanos no Brasil”.

Apesar de não termos intenção de realizar uma genealogia, é inegável a participação da “a mão afro-brasileira”⁴⁵ em criar uma renovação nas culturas artísticas que da Europa foram transplantadas no Brasil. Segundo Conduru, a conexão, por exemplo, da afro-brasilidade com a arte cristã se expressa na “miscigenação” com que são representados santos e anjos com traços fenotípicos negros, assim como

⁴⁵ Referencio aqui uma das mais importantes obras a tratar do tema no Brasil. Trata-se **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. Coordenado por Emanuel Araújo (São Paulo: Tenenge, 1988).

há também aspectos cristãos e, por conseguinte, ocidentalizados na iconografia africana, como no “sincretismo religioso” a exemplo do culto de Ibêji/Cosme e Damião (CONDURU, 2007, p. 18-20). Aliás, é o aspecto religioso também um dos mais importantes guardiões de memória e de expressões africanas na cultura material e artística. A despeito de toda marginalização e perseguição que as religiões de matrizes africanas sofrem no Brasil, como o candomblé, tambor de mina, xangô, tambor de caboclo, terecô, jurema, umbanda, elas tiveram sucesso em salvaguardar através da memória e do imaginário expressões culturais africanas. Essas expressões de muitas formas misturaram-se no fazer artístico.⁴⁶ Como diria Chiarelli, “no Brasil daquela época [colonial], arte era um assunto de negros escravos, não de homens brancos livres”. (CHIARELLI, 2002, p. 13)

Silva e Calaça são categóricas ao afirmar que “a pioneira Arte Sacra tornou-se o ‘berço da arte brasileira’” (SILVA; CALAÇA, 2006, p. 52). O berço da arte brasileira é construído por mãos escravas, pois o que se sabe até agora é que a grande maioria dos artífices eram africanos e seus descendentes. Citando a obra *Pintores negros do oitocentos*, de José Teixeira Leite (apud SILVA; CALAÇA, 2006, p. 52):

... Ainda em começos do Século XIX Henry Koster, norte-americano [sic] residente em Pernambuco, chamava-os de ‘obreiros de todas as artes’, e o mesmo praticamente deles disseram quase todos os viajantes estrangeiros que pela mesma época passaram pelo Brasil, admirados com a quantidade de ourives, entalhadores imaginários, escultores, carpinteiros, marceneiros,

⁴⁶A ligação com as religiões de matrizes africanas na arte contemporânea continua a ser marcante. São poéticas a ela ligada, por exemplo, que perpassa toda a obra de Ayrson Heráclito.

pintores, decoradores e outros artistas ou artífices negros ou pardos que aqui encontraram, e com alta qualidade do que produziam. Mormente no que respeita à talha e à escultura em madeira, tais artífices revelar-se-iam insuperáveis, o que não deve causar admiração, sabendo-se a antiquíssima vocação da África Negra para as artes tridimensionais; por isso, não por acaso, boa parte de nossos toreutas possuíram ancestralidade africana, a começar pelos dois maiores, Antônio Francisco Lisboa e Valentim da Fonseca e Silva. Mas inclusive na pintura colonial a presença negra ou mulata seria marcante, e muitos de nossos mais significativos pintores coloniais tinham sangue negro, entre eles o baiano José Teófilo de Jesus, o paulista Jesuíno de Monte Carmelo e diversos dos integrantes da chamada Escola Fluminense, a começar por Manuel da Cunha nascido escravo.

Corroborava ainda Mariano Carneiro da Cunha (1983, p. 989),

Se levarmos em conta o domínio da escultura em madeira e da metalurgia que já possuíam os africanos que vieram para o Brasil, de um lado, e de outro a documentação – fragmentária ainda – afirmando a presença de pardos e pretos nas obras e talha e douração das igrejas barrocas desde a segunda metade do século XVI, conclui-se que a infiltração do elemento escravo nas artes plásticas brasileiras coincide com a própria eclosão das mesmas no Brasil.

A pesquisa de Bonnet (1995) nos confirma, que ao analisar o testamento do pintor e lavrador português, Antônio da Conceição Portugal percebeu resquícios da hierarquia mesteiral no processo de produção da oficina, que foi, no entanto, modificada pelo sistema escravagista que impedia aos escravizados o título de mestre.⁴⁷

⁴⁷ O testamento foi lavrado e o inventário aberto em 1849, o caso era um pouco raro, dado que os artistas não costumavam possuir bens ao ponto de precisar de um testamento. A pesquisadora pode comprovar através desse inventário a

Com a instalação da Academia e os princípios do movimento neoclássico trazido pelos franceses, além da sociedade burguesa que se delineava, tornaram a participação dos artistas negros ainda mais complicada, como afirma Cunha (1980, p. 1022), “dos meados do século XIX em diante a presença de artistas plásticos negros faz-se mais rara e só ressurge de modo mais significativo em torno dos anos 40 do século XX [...]”. A afirmação do autor, deve-se provavelmente, a presença dos artistas de descendência africana apenas na prática artística de viés popular. A dispendiosa formação individual do artista requerida a partir desse momento dificultou a inserção dos artistas de origem africana. Todavia, artistas como Estevão Silva, Antônio Rafael Pinto Bandeira, Antônio Firmino e Horácio Hora conseguiram frequentar a academia, apesar dos obstáculos, delineando percursos muito singulares.

Já com o movimento modernista e com os manifestos antropofágico e *Poesia Pau Brasil*, na década de 1920, bem como a preocupação com interpretações sobre o Brasil, na década de 1930 acontece uma inquietação sobre as expressões de brasilidade. Assim: “a conscientização das diversidades culturais e o interesse por nossas raízes fizeram com que os artistas do modernismo redescobrissem um outro Brasil [...]” (SILVA; CALAÇA, 2006, p. 59). E nesse contexto, “o

utilização de mão-de-obra escrava na produção artística colonial. Do total de 65 escravos que possuía Antônio, 51 eram artífices, o que segundo a autora era um número grande em se tratando de uma propriedade urbana e mesmo para um fábrica. Ao constatar a existência de aprendizes em diversos ofícios, a autora percebe a ausência de artífices que ostentassem o título de mestre. Como afirma a autora, “Antônio figura nos registros como pintor e dourador e no ateliê existiam artífices pertencentes a seis especialidades diferentes. Poderia Antônio ensinar e orientar o trabalho dos aprendizes em seis ofícios diferentes? Essa é uma hipótese bastante improvável. Na verdade, seria mais aceitável crer na possibilidade de que os mestres se encontrassem entre os próprios escravos artífices.” (BONNET, 1995, p. 181).

cidadão negro passa a ter visibilidade, ou seja, sua figura emerge na representação pictórica; as comunidades negras e suas manifestações culturais começam a ser objetos de pesquisa para historiadores, sociólogos e antropólogos” (SILVA; CALAÇA, 2006, p. 60).

Para Chiarelli, a arte brasileira poderia ser dividida em dois grandes grupos: o primeiro congregaria as manifestações de caráter popular dos segmentos sociais marginalizados, onde conviveriam em amálgama contribuições de diversas culturas, como as de derivação indígena, africana, portuguesa e de outros povos que vieram imigrados. Essas manifestações, segundo o historiador, serviram de base para uma parcela significativa da produção artística que constitui o segundo grupo, ligado à produção erudita. Esse segundo grupo é herdeira da arte europeia, e surgiu sobretudo com a atuação da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, no século XIX (CHIARELLI, 2002, p. 12). O encontro dessas artes merece mais atenção e investigação. Para Chiarelli, o que melhor define a arte erudita brasileira é a forma como ela incorpora propostas vindas da arte popular. Não obstante, é necessário cuidado para que esse encontro não se torne um elemento mítico com aura de autenticidade. Seguindo Conduru, “como na história da arte europeia, em que o encontro com a produção artística das culturas qualificadas como primitivas é constantemente mitificado, também na história da arte do Brasil o contato com a arte africana algumas vezes ganha aura de experiência crucial com forças artísticas genuínas” (CONDURU, 2007, p. 79).

1.1 *MAGICIENS DE LA TERRE* (1989) E *AFRICA REMIX* (2005): DOIS MARCOS, DOIS ENCONTROS NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA.

Na historiografia da arte contemporânea é consenso que a década de 1980 foi uma década marcada por uma nova injeção financeira no mercado da arte, vinda sobretudo de investimentos japoneses, e pela volta da pintura, o que é entendido por muitos como um desdobramento do conservadorismo político e do neoliberalismo. Essa década foi também o período no qual assistimos à atração do sistema internacional de arte na produção que ocorria fora do eixo Europa-Estados Unidos, através do viés do multiculturalismo. A consolidação dos chamados Estudos Culturais nos países de língua inglesa, além da necessidade por novidade, própria ao mercado, acabou alargando as relações entre centro e periferia. Como afirma Canongia (2010, p. 40) “[...] na década de 1980, a arte contemporânea brasileira começava a interessar ao circuito de arte estrangeiro, movido tanto pelo recente debate sobre o multiculturalismo, que apontava para um processo de internalização das artes, quanto pelo desejo de expansão comercial com os países considerados periféricos”. É, no entanto, o final da década de 1980 e início da década de 1990, que a historiografia da arte tem estabelecido como período fulcral no contexto de internacionalização da arte.

Para Piotrowski (2013, p. 202), o ano de 1989 “[...] É um desafio na construção de um plano de cultura horizontal,⁴⁸ que inclui o

⁴⁸ Podemos também pensar em modos horizontalizados de produção artística instaurados por essas guinadas no final do século XX. Segundo o teórico Hal

entendimento da história da arte como um discurso sobre práticas artísticas do passado e contemporâneas”. O ano, considerado um marco, foi antecedido pela queda dos regimes totalitários na América do Sul, e além da queda do Muro de Berlim e o fim do apartheid na África do Sul e o início da redemocratização da Leste Europeu. Surgiam então novas configurações de poder na política internacional. Para Cerviño, a partir da década de 1980 quando observamos a “virada global”, notamos um panorama ambíguo, de um lado, a arte contemporânea estabelece uma ruptura com o cânone moderno, quando uma narrativa linear e universalista se fazia linha mestra, o que possibilitou a integração de diferentes vozes outrora excluídas; por outro, “a cultura dominante se entrelaça num continuum onde se borram as fronteiras entre esferas culturais” (CERVIÑO, 2012, p. 23), fazendo com que as diferenças sejam minimizadas. Entretanto, não podemos deixar de observar que, de fato, o sistema internacional de artes vem forjando, lento e gradualmente e nem por isso sem conflitos, um processo de incorporação de poéticas que o questionam. Como afirma Elliot, no catálogo de *Africa Remix* sobre a presença africana no circuito internacional de arte:

É comum hoje convidar pelo menos um ou dois artistas africanos para exposições importantes. Mas, inevitavelmente, as suspeitas de neocolonialismo persistem porque o poder da seleção de artistas continua a ser prerrogativa do

Foster, “[...] a mudança para um modo horizontal de trabalhar é coerente com a virada etnográfica na arte e na crítica: o artista seleciona um local, entra em sua cultura e aprende seu idioma, concebe e apresenta um projeto, para depois passar para o novo local onde o ciclo é repetido.” (FOSTER, 2014, p.184). E ainda: “esse modo horizontal de trabalhar requer que os artistas e críticos esteja suficientemente familiarizados não só com a estrutura de cada cultura, para mapeá-la, como também com sua história, para narrá-la.” (FOSTER, 2014, p.185).

Ocidente. É por isso que a categoria “arte africana” continua a ser problemática. Quase temos a impressão que os curadores de exposições e artistas sentem a necessidade de contornar o neocolonialismo negando ou excedendo em sua africanidade para preservar sua integridade (apud NJAMI, 2005, p.42).

Nessa conjuntura de início de horizontalização cultural apresentou-se *Magiciens de la Terre*⁴⁹. A exposição, os “mágicos da terra”, foi desenvolvida pelo curador Jean-Hubert Martin e foi considerada uma das exposições mais importantes do final do século XX, ainda que bastante criticada, como veremos mais adiante neste texto. Ela foi idealizada em resposta à exposição “*Primitivism*” in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, ocorrida em 1984,

⁴⁹ Artistas participantes da exposição: Marina Abramovic, Dennis Adams, S.J. Akpan, Jean-Michel Alberola, Dossou Amidou, Giovanni Anselmo, Rasheed Araeen, Nuche Kaji Bajracharya, John Baldessari, José Bédia, Joe Ben Jr., Jean-Pierre Bertrand, Gabriel Bien-Aimé, Alighiero e Boetti, Christian Boltanski, Lousie Bourgeois, Stanley Brouwn, Frédéric Bruly Bouabré, Daniel Buren, James Lee Byars, Seni Camara, Mike Chukwukelu, Francesco Clemente, Marc Couturier, Tony Cragg, Enzo Cucchi, Cleitus Dambi / Nick Dumbrang / Ruedi Wem, Neil Dawson, Bowa Devi, Maestre Didi, Braco Dimitrijevic, Efiambelo, John Fundi, Julio Galan, Moshe Gershuni, Enrique Gomez, Dexing Gu, Hans Haacke, Rebecca Horn, Shirazeh Houshiary, Yongping Huang, Alfredo Jaar, Nera Jambruk, Ilya Kabakov, Tatsuo Kawaguchi, On Kawara, Anselm Kiefer, Bodys Isek Kingelez, Per Kirkeby, John Knight, Agbagli Kossi, Barbara Kruger, Paulosee Kuniliusee, Kane Kwei, Bojemaâ Lakhdar, Georges Lioutaud, Felipe Linares, Richard Long, Esther Mahlangu, Karel Malich, Jivya Soma Mashe, John Mawandjul, Cildo Meireles, Mario Merz, Miralda, Tatsuo Miyajima, Norval Morrisseau, Juan Muñoz, Herny Munyaradzi, Claes Oldenburg / Coosie Van Bruggen, Nam June Paik, Wesner Philidor, Sigmar Polke, Temba Rabden, Ronaldo Pereira Rego, Chéri Samba, Sarkis, Twins Seven Seven, Raja Babu Sharma, Jangarh Singh Shyam, Nancy Spero, Daniel Spoerri, Hiroshi Teshigahara, Yousuf Thannoon, Lobsang Thinle / Bhorda Sherpa / Lobsang Palden, Cyprien Tokudagba, Ulay, Ken Unsworth, Chief Mark Unya / Nathan Emedem, Patrick Vilaire, Acharya Vyakul, Jeff Wall, Lawrence Weiner, Krzysztof Wodiczko, Jimmy Wululu, Jack Wunuwun, Jie Chang Yang, Yuendumu, Zush.

no MoMA, em Nova Iorque, curada por William Rubin. Essa exposição foi severamente criticada, especialmente por Jean-Hubert Martin, por ela não considerar os objetos artísticos extra-europeus em seus próprios valores e contextos. Em suas críticas, Jean-Hubert Martin estabeleceu comparações com as Exposições Coloniais, especialmente *L'Exposition Coloniale*, de 1931, como contraponto.

As exposições coloniais foram grandes eventos que ocorreram no fim do século XIX e início do século XX, nos países europeus, mas também existiram formatos semelhantes nos Estados Unidos e Japão. O objetivo dessas grandes mostras era principalmente fazer a propaganda dos impérios colonizadores, e serviam a legitimação da colonização: buscavam mostrar de forma espetacular as benfeitorias do colonialismo (GRANDSART, 2010, p.11). Durante essas exposições eram recriados ambientes e monumentos da África, da Ásia e da Oceania. Os povos desses lugares também eram expostos no que se tem chamado de zoo humano.⁵⁰ Expunham também os artefatos dos outros, objetos que

⁵⁰ Do francês *zoo humain*, o termo que busca designar a prática cultural dos impérios coloniais até cerca do fim da II Guerra Mundial de expor, como ainda se expõe animais em zoológicos, “raças exóticas”, ou seja, pessoas da África, América, Ásia e Oceania, expostas em forma de espetáculo que servia ao mesmo tempo como propaganda colonial, objeto científico e divertimento do público, sobretudo, branco europeu e estadunidense. O termo foi usado pela primeira vez no livro dos historiadores franceses Nicolas Bancel e Pascal Blanchard intitulado *De l'indigène à l'immigré* (Gallimard: Paris, 1998), e foi difundido através da premiada exposição no Musée du Quai Branly em Paris **EXHIBITIONS**, *L'invention du sauvage*, que ocorreu de 29/11/2011 à 3/06/2012 e expôs variados documentos sobre a prática do zoo humanos. Não obstante, Carl Hagenbeck um dos primeiros a expor humanos com animais chamava suas exposições de “exposições antropológicas”, já Geoffroy de Saint-Hilaire, que se inspirou em Hagenbeck para fazer em Paris, no *Jardin d'acclimatation*, o que ele chamava de “exposições etnológicas”. (Cf. BLANCHARD, Pascal. Et al [org]. **Exhinitions**: *L'invention du sauvage*. Actes Sud / Musée du Quai Branly, Paris, 2012.).

estavam “excluídos da definição de belas artes que se impõem a partir da Renascença” (DE L’ESTOILE, 2007, p. 224). Essas exposições eram extremamente populares e atraíam grande quantidade de público.

As exposições coloniais foram um palco importante na formação de um olhar delineado pelo exotismo. O exotismo, como explica Victor Segalen, trata da “estética do diverso”. Segundo ele, “o sentido do Exotismo: que não é outro senão a noção do diferente; a percepção do diverso; o conhecimento de que algo não é si mesmo [*soi-même; self*]; e o poder do exotismo, que é apenas o poder de conceber o outro.” (SEGALLEN apud DE L’ESTOILE, 2007, p. 20). Assim, de muitas formas, o exotismo também cerca o paradigma do “primitivismo”, que tanto participou das estéticas modernistas do início do século XX.

Segundo De L’Estoile, foi no Império Colonial que se forma o gosto ocidental de conceber o outro, e a *Exposição Colonial*, de Paris de 1931, por sua dimensão e ambição universalista e enciclopedista de catalogar os povos e as culturas do mundo, tornou-se a maior expressão de empresa do exotismo, como afirmou o autor, “a exposição colonial quer-se realmente uma enciclopédia do mundo colonial” (DE L’ESTOILE, 2007, p. 35).

É principalmente a essa empresa universalizante e a permanência de um gosto pelo exotismo que fizeram as críticas verem em *Magiciens de la Terre* mais resquícius do que ruínas da *Exposição Colonial*, de 1931. Não obstante, para muitos pesquisadores, historiadores e teóricos da arte, ela representa não só um paradigma para o debate multiculturalista da década de 1990, mas o grande marco da internacionalização do mundo da arte, por ser considerada a primeira

grande exposição associada aos artistas não-ocidentais, pois teve o mérito de apresentar artistas ao circuito internacional de arte. Como por exemplo, Chéri Samba.

Imagem 06. *L'espoir fait vivre*, Chéri Samba, 1989.



Obra de Chéri Samba, *L'espoir fait vivre* de 1989 (acrílica s/ tela – 115x147 cm.) que participou da exposição *Magiciens de la Terre*. A tela narra a história de Samba até sua viagem a Paris para participar da exposição⁵¹.

Chéri Samba nasceu em 1956 na cidade de Kinto M’Vuila, na atual República Democrática do Congo e vive atualmente entre as cidades de Kinshasa e Paris. Samba começou sua carreira como desenhista em agências publicitárias em Kinshasa até abrir seu próprio estúdio em 1975. Em 1989, Chéri Samba participou de *Magiciens de la terre*, exposição responsável por lhe render reconhecimento internacional, com a obra *L'espoir fait vivre*. Trata-se de um autorretrato

⁵¹Fonte da imagem disponível em: <<http://www.voodoovillage.co.uk/2009/06/cherie-samba.html>>. Último acesso em 8 mar. 2016.

que apresenta também sua biografia como pintor em Kinshasa até sua partida para Paris. Obra bastante significativa para o debate aqui inscrito, pois apresenta ao público seu nome e seu percurso biográfico, inscrevendo-se de forma diferente com que a chamada arte africana era apreciada no ocidente, qual seja, sem autoria e sem história. A obra é quase uma metáfora da contribuição mais importante de *Magiciens de la Terre*, a de introduzir artistas não ocidentais, identificando nome, endereço e qualidade artística, ao conhecimento do público francês e do sistema de arte que ainda tem em Paris um dos centros de prestígio.

Hoje, as obras de Samba integram diversas coleções, que de certa forma foi uma consequência de *Magiciens de la Terre*, o que revela ter sido uma mostra com fortes desdobramentos no mercado de arte. É, por exemplo, a partir dela, e com a ajuda de um dos comissários da exposição, André Magnin, que ainda em 1989 o colecionador Jean Pigozzi constrói sua coleção, a *Contemporary African Art Collection (CAAC)*.⁵² A CAAC logo se colocou como uma distinta referência, principalmente pela organização de várias exposições a partir de seu acervo, como a *Africa Hoy* (1990), *Big City* (1995) e *African Art Now* (2005). As críticas direcionadas ao acervo são de qualquer forma semelhantes às críticas e às reações⁵³ à *Magiciens*, no que se referem aos critérios problemáticos ligados às noções de autenticidade e valorização

⁵² Pertencem a esta coleção artistas já consagrados como Frédéric Bruly Bouabré, Romuald Hazoumé, Chéri Samba, Malik Sidibé, Seydou Keita e Bodys Isek Kingelez.

⁵³ Uma das reações à *Magiciens* surgiu em 1994 com a criação da revista especializada na produção artística contemporânea do continente africano e sua diáspora *Nka: Journal of contemporary african art*. Criada pelo crítico, escritor, curador e professor Okwui Enwezor. A *Nka* busca desenvolver uma linha editorial que se opõe ao olhar exotizante e binária da África.

do primitivismo,⁵⁴ e também de neocolonialismo,⁵⁵ dado ao contínuo agenciamento eurocêntrico das definições e práticas da chamada arte africana. Além disso, a crítica apontou como o evento poderia ser uma forma de encobrir o trauma colonial, servindo para mais uma vez enaltecer a França e suas realizações.

A universalidade da exposição não passou despercebido do público. O mesmo jornal que noticiava a exposição no Centre Georges-Pompidou e na Grande Halle de la Villette lembravam das comemorações relativas ao centenário da *Exposition Universal*, de 1889, que ocorria no Musée d'Orsay.⁵⁶ A exposição, que teve a construção da Torre Eiffel como símbolo, contou com inúmeros pavilhões de países e colônias do mundo todo, além de construções de cópias de mesquitas, casas chinesas e templos maias. A própria exposição universal foi realizada em celebração ao centenário da Revolução Francesa, a revolução dos valores iluministas foi responsável pela introdução de valores universais como os dos direitos do homem e os valores republicanos como liberdade, igualdade e fraternidade. Valores esses que foram, obviamente, esquecidos no que concernia às

⁵⁴ “O primitivismo, entendido como gosto pelo primitivo, cobre ao mesmo tempo a arte das crianças, a arte dos loucos, a arte não ocidental: todas essas artes aparecem como as artes dos Outros, no sentido em que oferecem uma alternativa à arte clássica erguida em modelo da tradição acadêmica e dão acesso à fundos ocultos” (DE L'ESTOILE, 2007, p. 234).

⁵⁵ A exemplo de GRAVEL, Claire. Du néo-colonialisme français à Beaubourg. **Le Devoir**, Montreal, 9 jul. 1989. [*Acervo*Bibliothèque Kandinsky, Paris].

⁵⁶ A exemplo de DAGEN, Philippe. L'Exposition Universelle. **Le Monde**, Paris, 19 de maio 1989. [*Acervo*Bibliothèque Kandinsky, Paris].

colônias.⁵⁷ *Magiciens* aparece, portanto, como uma continuação de todas essas comemorações.

Imagem 07. *Paris im Zeichen der Universalität, Paris sob o signo da universalidade, 1989.*



A obra *Globe* (uma estrutura com 4,5 m de diâmetro feita em PVC, resina epóxi e fibras de carbono e vidro), do artista da Nova Zelândia Neil Dawson, participou da exposição na área em frente ao Centre George Pompidou e se tornou símbolo da pretendida universalidade da exposição na imprensa europeia.⁵⁸

⁵⁷ “O que caracteriza a colonização francesa do século XIX e XX é o esquecimento dos princípios da pátria dos direitos do homem tal como a negação dos valores republicanos liberdade, igualdade, fraternidade” - “*Ce qui caractérise la colonisation française des XIX e XXe siècles, c’est l’oubli des principes de la patrie des droits de l’Homme ainsi que la négation des valeurs républicaines Liberté, Egalité, Fraternité*”. (GRANDSART, 2010, p.75).

⁵⁸ Fonte da Imagem: LUZERNER TAGBLATT [atual **Nueue Luzerne Zeitung**]. Paris im Zeichen der Universalität. Lucerna, 5 jun. 1989. [acervo Bibliothèque Kandinsky, Paris]

A obra *Globe* no artista neozelandês Neil Dawson tornou-se símbolo da globalização e universalização da arte, que se expressava nessa exposição, de 1989. É, portanto, nesse momento que se começa a falar em Arte Global, que tem se estabelecido através de iniciativas que tentam compreender esse fenômeno como as de Hans Belting e Peter Weibel que criaram um centro de pesquisa sobre a arte global. Criado em 2006, *GAM: Global Art and the Museum*, no ZKM – Centro de Arte e Mídia da Karlsruhe, tem por objetivo documentar e refletir sobre a forma como a globalização vem interferindo no mundo da arte. Uma das iniciativas do Centro foi a exposição de 2011 *The Global Contemporary. Art Worlds After 1989* no ZKM.⁵⁹ O grupo de Karlsruhe define o giro global, *global turn*, como o surgimento de uma Era em que a arte não mais é praticada apenas em termos do modelo *mainstream* ocidental. O termo substitui o que antes chamava-se *world art*, que como na música se usava para denominar a arte do outro, mas dessa vez, o termo também inclui a arte ocidental. (BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter. 2013).

⁵⁹ Esse evento conta com um catálogo com textos e documentos: “*The Global Contemporary and the Rise of the New Art Worlds*” (MIT Press, 2013). Outras publicações atestam a pertinência da questão: uma coletânea de artigos de diversos autores como Manthia Diawara, Liu Ding, Jean-Hubert Martin, Raqs Media Collective, Peter Weibel, além do próprio Hans Belting. “*Global Art*” (Hatje Cantz, 2010) organizado por Irene Gludowacz, Silvia von Bennigsen e Susanne van Hagen, traz entrevistas com os artistas, galeristas e colecionadores: Ernesto Neto, Maurizio Cattelan, Anish Kapoor, John Baldessari, Eli Broad, Lisa Dennison, Ingvild Goetz, Dakis Joannou, Thomas Krens, Oleg Kulik, Simon de Pury, Neo Rauch, Kiki Smith, Robert Storr e Ai Wei Wei. Outra obra recente é a coletânea organizada por Jonathan Harris. “*Globalization and Contemporary Art*” (Wiley-Blackwell, 2011) conta com artigos de vários autores, entre eles Rasheed Araeen, Andrea Giunta, Albert Boime, Ming Tiampo e W.J.T Mitchell.

Fala-se em arte global ao menos desde 1989, como mostra a cobertura da imprensa em relação à *Magiciens*⁶⁰, com especial destaque para a edição de julho de 1989 da revista *Art in America*, que trouxe como tema “*The Global Issue*” com uma fotografia feita pela NASA do globo terrestre para ilustrar a questão da arte e da globalização, um aspecto que perpassa de forma geral as percepções da época era o receio de homogeneização cultural (BELTING; BUDDENSIEG, WEIBEL, 2013). Hans Belting utiliza o termo arte global para designar a arte contemporânea a partir da nova geografia de 1989, para ele “nova arte hoje é global, da mesma forma que a *world wide net* também é global”. Segundo o autor (BELTING, 2013, p. 2)

Arte global não é mais sinônimo de arte moderna. Ela é por definição contemporânea, não apenas em sentido cronológico, mas também [...] simbólico e até ideológico. Ela é ao mesmo tempo representada e distorcida pelo mercado de arte cujas estratégias não são apenas mecanismos econômicos quando ultrapassam fronteiras culturais, mas estratégias para canalizar a produção artística em direções para as quais ainda carecem categorias suficientes.

Na ocasião da exposição *Magiciens*, o crítico de arte brasileiro Roberto Pontual proferiu a palestra “o olhar do velho sobre o novo”, tendo como tema o olhar europeu nas duas exposições naquele momento em cartaz, além de “mágicos da terra”, falou sobre “Arte na América Latina”, que ocorria na *Hayward Gallery* de Londres.⁶¹ Jean-Hubert Martin tinha anunciado o projeto anteriormente, pois ele teria sido

⁶⁰ Cf. FLAM, Jack. Global Art: getting the big picture. Wall Street Journal, New York, 25 Jul. 1989.

⁶¹ O GLOBO. Pontual fala do olhar europeu. Rio de Janeiro, 3 ago. 1989, p. 15. [Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro].

pensado para ocorrer durante a Bienal de Paris, que se extinguiu antes do projeto acontecer. Assim, ainda em 1987, Roberto Pontual, foi um dos especialistas locais consultados, como houve em muitos países, e via o projeto positivamente. Ele entendia *Magiciens* como uma possível solução para o marasmo que via nas artes visuais, uma esperança acalentadora contra “o ramerrão” do panorama artístico, que para ele se instaurara desde meados dos anos 1960. Portanto, esperava pela exposição como uma “[...] tentativa mais radical de ruptura com as normas de amostragem vigentes [...]”.⁶²

Entretanto, a expectativa parece ter sido frustrada. Em 1989, Pontual concede entrevista à Tribuna de Imprensa do Rio de Janeiro enfatizando o olhar colonizador da mostra. O artista brasileiro Rubem Valentim, indicado por Pontual, “[...] que faz a ponte entre o arcaico e o contemporâneo, passando por um filtro construtivista os elementos dessas fontes afro-brasileiras” (PONTUAL, 1987) foi excluído da seleção exatamente por esse filtro construtivista, tido por demais ocidental. Segundo Pontual, a exclusão de Rubem Valentim,

[...] deixou claro que o princípio da curadoria era privilegiar tudo aquilo que não refletisse os modelos europeus. O que também mostra uma

⁶² Ainda como “uma das esperanças mais acalentadas pelos organizadores das grandes exposições internacionais de arte, hoje em dia, é a de que ainda seja possível encontrar saídas realmente novas e eficazes para o ramerrão em que elas foram caindo uma a uma, desde meados dos anos 60. Troca de título, de epiderme ou de estrutura, tudo tem sido tentado nesse sentido, num bricabraque bem revelador dos tempos pós-modernos. Mesmo quando os resultados se provem positivos, na avalanche desencontradas de mostras pelo mundo afora, num gosto resistente de insatisfação continua no ar.” PONTUAL, Roberto. Os mágicos da terra. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 de maio 1987, p. 6. [Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro].

contradição evidente. Nos artistas do Primeiro Mundo podem aparecer fontes do Terceiro, mas o contrário termina não interessando. Ou seja, com eles o contemporâneo, o futuro, e para o resto, o passado, o arcaico, mantendo a mesma estrutura de poder válida em todos os níveis, o cultural, o econômico, o artístico. (PONTUAL, 1989).

O olhar permeado pelo exotismo da comissão para os outros países se revela, no caso do Brasil, pela busca explícita da arte de matriz africana, privilegiando, assim, o trabalho de Ronaldo Pereira Rego, que apresenta formas e materiais mais “puramente” afro-brasileiras⁶³ e excluindo aqueles que apresentassem matrizes mais “híbridas”.

A antropóloga estadunidense Sally Price, conhecida por suas pesquisas sobre a chamada “arte primitiva” e seu lugar no imaginário dos espectadores ocidentais, inicia a reflexão acerca da arte não-ocidental com o que identifica como uma característica notável e óbvia do final do século XX: “o acesso às diversas culturas por parte daqueles que gozam do privilégio de pertencer à sociedade ocidental” (PRICE, 2000, p. 46). Nesse sentido, a antropóloga observa como a velocidade, as tecnologias, a comunicação e a globalização de mercado possibilitou ao Ocidente a ideia de proximidade planetária permeada por noções como unidade, igualdade e amor fraternal. Se essa ideologia é bem aproveitada nas campanhas publicitárias como as da Coca-Cola ou da *The United Colors of Benetton*, encontrou terreno fértil também nas artes, dado que a arte é vista como uma “linguagem universal” por onde “a psique do artista” se expressa. Essas noções permearam também as

⁶³ Do Brasil participaram Ronaldo Pereira Rego com 23 obras, Mestre Didi com 11 obras e Cildo Meirelles com a instalação “Como Construir Catedrais”.

estreias da chamada “Arte Primitiva” nas instituições culturais de elite do Ocidente (como o *Metropolitan Museum of Art*, o *Museum of Modern Art* ou o *Musée du Louvre*). Nesse esquema, a ideia do primitivismo como algo próximo ao estado natural ou original prevalecia, como lemos:

[...] a Arte Primitiva emerge direta e espontaneamente de impulsos psicológicos. Da mesma forma como uma criança chora quando tem fome e emite sons de contentamento quando está satisfeita, imagina-se que os artistas Primitivos expressem seus sentimentos livres da capa impositiva do comportamento aprendido e das limitações que moldam o trabalho do artista civilizado. [...]. A perspectiva da Arte Primitiva como uma espécie de expressão criativa que flui irreprimida do inconsciente do artista é responsável por comparações entre Arte Primitiva e desenhos infantis, e sua base racista é bastante transparente. (PRICE, 2000, p. 56).

Magiciens de la Terre teria sido também uma reação e uma crítica à exposição “*Primitivism*” in *20th Century Art* que ocorreu em 1984 no MoMA (*Museum of Modern Art* de Nova Iorque) sob a curadoria de William Rubin. O projeto de Rubin foi expor a chamada “arte primitiva” ou “arte tribal” como fonte de inspiração da arte moderna através de um formalismo redutor. Nesse sentido, a reação de Martin procurou expor o outro como contemporâneo (BUDDENSIEG, 2013, p. 213). Aliado à pesquisa bibliográfica, vemos a partir do catálogo de *Magiciens de la terre* reedições de premissas ora críticas, ora de valorização de noções que permearam e enviesaram o entendimento ocidental da arte do continente africano, como a ideia de “arte primitiva”.

Jean-Hubert Martin define *Magiciens* como “primeira exposição mundial de arte contemporânea” que procurou um trato igualitário entre os artistas dos diversos lugares. Embora exponha já no catálogo a grande dificuldade inerente à natureza do projeto, a seleção corroborou com oposições e repartições entre centro-periferia, norte-sul. Por isso as críticas à *Magiciens* apontaram principalmente as inconsistências dos critérios diferentes para se escolher artistas ocidentais e não-ocidentais e pela total omissão dos artistas da diáspora africana recente. Enquanto o grupo de artistas ocidentais formava um bloco homogêneo, “[...] ilustrando profundamente a mais hegemônica das configurações da ‘arte contemporânea internacional’” (CERVIÑO, 2012, p. 59). O outro grupo mostrou-se heterogêneo nos mais diversos níveis, educacionais, econômicos, sociais e principalmente artísticos.

Através da apurada análise de Cerviño (2012), podemos observar detalhadamente as disparidades entre o bloco homogêneo de artistas ocidentais e os não-ocidentais. Em que pese as dificuldades desse tipo de análise, dado que a posição de muitos artistas torna a tarefa de localizá-los e classificá-los muito difícil, alguns apontamentos podem ser destacados em relação à acentuação da diferença estabelecida pela exposição.

No grupo não-ocidental de artistas, por exemplo, havia variadas categorias de produtores, principalmente do que o ocidente classifica como artesanato, feito por artesãos laicos ou ligados ao culto. Já no grupo dos artistas ocidentais a totalidade era formada por artistas de carreira, bastante reconhecidos no sistema da arte, ainda que também existisse uma produção ligada à artesanaria e ao religioso no ocidente. Da mesma forma, enquanto os artistas ocidentais estão ligados a uma

educação formal, salvo duas exceções, o grupo dos não-ocidentais tem a maioria ligada a outros meios de formação. Aliados à descontextualização das artes extra-europeias, esses atributos se sobressaíram na exposição, acentuando as diferenças e as tornando absolutas. Como explica Moacir dos Anjos (2005. p. 36-37), “[...] a exposição *Magiciens de la Terre* não conseguiu fornecer evidências da recriação de formações culturais tecidas como resistência ou adaptação aos impulsos globalizantes.”

Embora *Magiciens* não seja uma exposição dedicada exclusivamente à arte africana, ela se tornou uma questão privilegiada, uma vez que a África se constitui, ou melhor, foi instituída como o “outro” absoluto da imagem europeia. Isso se torna explícito quando vemos que dos países integrantes da categoria não-ocidental, 42% eram do continente africano. Segundo Cerviño, o número que sobe para 45% se considerarmos o Haiti, pois os artistas haitianos expostos tinham uma produção fortemente ligada à cultura africana como o culto Vodou (CERVIÑO, 2012, p. 23). Esse número poderia aumentar se considerássemos a presença de outras expressões de matriz africana não computada pela autora, como a brasileira que contou com Ronaldo Pereira Rego e Mestre Didi.

Critérios problemáticos são comuns às expografias ligadas à arte africana. O caso da exposição *Perspective: Angles on African Art*, realizada em 1987, no Centro de Arte Africana, em Nova York, é emblemática dessa questão e é questionada pelo filósofo Appiah (1997). Susan Vogel foi a curadora responsável, que contou com um grupo de dez co-curadores: Ekpo Eyo, ex-diretor do Departamento de Antiguidades do Museu de Arte Nacional da Nigéria; William Rubin,

diretor de pintura e escultura do Museu de Arte Moderna de Nova York e curador responsável da exposição, de 1984, já citada: *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*; Romare Bearden, artista afro-americano; Ivan Karp, diretor de Etnologia Africana do Instituto Smithsonian; Nancy Graves, artista euro-americana; James Baldwin, escritor afro-americano conhecido na cultura estadunidense por seus ensaios de crítica social, onde explorava temas como discriminação racial, de gênero e social; David Rockefeller, banqueiro, herdeiro de uma das mais ricas famílias do ocidente e colecionador de arte; Lela Kouakou, artista e advinho baúle da Costa do Marfim; Iba N'Diaye, artista senegalês e Robert Farris Thompson, professor de Yale e historiador da arte africana e afro-americana (APPIAH, 1997).

Susan Vogel explica como se deu a seleção das obras. Foi dado aos co-curadores cem fotografias para que delas se selecionasse dez para a exposição. As fotografias, de acordo com Vogel, eram de arte africana das mais variadas origens. As imagens foram dadas a todos, exceto para o artista Lela Kouakou, pois a ele foi oferecido fotografias exclusivamente de objetos baúle. Susan justifica o método com a seguinte nota: “[...] Estudos estéticos de campo, meus e de outros, mostraram que os informantes africanos criticam as esculturas de outros grupos étnicos em termos de seus próprios critérios tradicionais, muitas vezes presumindo que essas obras são apenas entalhes grosseiros de sua própria tradição estética.” (VOGEL apud APPIAH, 1997, p. 194).

O que permite Rockefeller e impede Lela Kouakou de comentar outra cultura? Vogel pensa que o artista baúle não aprendeu, como já sabem os ocidentais, que é um erro julgar o outro nos próprios termos.

No entanto, seria possível utilizar outros critérios que não os próprios? É pertinente lermos a justificativa de Rockefeller para a escolha de um objeto fanti: “[...] possuo coisa semelhante a essa e sempre as apreciei. [...] a composição total tem um ar muito contemporâneo, muito ocidental. É o tipo de coisa que combina muito bem com as coisas ocidentais contemporâneas. Ficaria muito bem num apartamento ou numa casa moderna.” Sobre a escolha de uma máscara *senufo*, ele comenta: “Devo dizer que escolhi essa peça porque ela me pertence. Foi-me oferecida pelo presidente Houphouët-Boigny, da Costa do Marfim” (ROCKEFELLER apud APPIAH, 1997, p. 194). O relato de Rockefeller põe em xeque a diferença defendida pela curadora Susan Vogel.

Sally Price (2000) demonstra como os ocidentais foram os responsáveis pelas definições, conservação, interpretação e comercialização das artes mundiais. A autora revela ainda os métodos de apropriação da maioria dessas artes pelas instituições ocidentais, como as descritas por Michel Leiris,⁶⁴ durante a expedição francesa Dakar-Djibouti de 1931-1933, métodos que levantam importantes questões éticas, justificadas da seguinte forma:

A justificativa mais comumente citada para a coleta de campo, mesmo a um certo preço ético, é que a documentação e preservação da Arte Primitiva são uma contribuição ao conhecimento humano. Deste ponto de vista, os Ocidentais têm a obrigação moral de proteger os artefatos das culturas Primitivas a despeito da avaliação que seus donos originais possam fazer da importância científica da operação de salvamento. [...] Deste

⁶⁴ Cf. LEIRIS, Michel. **A África Fantasma**. Trad. André Pinto Pacheco. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ponto de vista, parece realmente apropriado que as pessoas “civilizadas” devam controlar o destino da arte “tribal”, entesourando-a em seus conservatórios culturais para benefício do “mundo” (PRICE, 2000, p.111).

Não pretendemos aqui traçar a empresa audaciosa de estabelecer definições acerca da arte produzida em África, até mesmo porque não é nosso objeto de pesquisa. Nosso desejo é de entender a inscrição do “Outro” no sistema de arte internacional. Assim, é importante perceber que grande parte da produção do que hoje chamamos de arte africana contemporânea não designa somente artistas nascidos ou estabelecidos em África; uma parcela significativa desses insere-se no que podemos chamar de diáspora africana.

Não obstante, uma questão que permeia toda reflexão sobre identidade, no que Gilroy identifica como Atlântico Negro, também entrelaça o debate da arte africana, qual seja, a identidade africana como produção do olhar europeu. Assim podemos dizer que a história da arte africana, que temos acesso, refere-se à sua apreensão e produção pelo olhar europeu. O duplo da identidade já era tema de debate para W.E.B Du Bois no início do século passado, assim como para Fanon. Na arte, a consciência dessa fabricação é exposta por Carl Einstein, um dos primeiros teóricos da arte europeu a dedicar-se à arte africana de forma a não enquadrá-la numa hierarquia que a subjugava, ao afirmar que “o juízo até então atribuído ao negro e à sua arte caracterizou muito mais quem emitia tal juízo do que seu objeto.” (EINSTEIN, 2011, p. 31).

O trabalho de Einstein, que data de 1915, e os interesses de artistas modernistas na arte extra-europeia mostram como no início do século XX, a arte de origem africana, e outras não-ocidentais, começa

aos poucos lograr estatuto de arte, inquirindo a linearidade e universalidade da história da arte, mesmo que seu “passaporte” de entrada nos museus de arte tenha sido dado pela arte moderna.⁶⁵Outrora presentes em gabinetes de curiosidade ou museus etnográficos, reforçando o domínio e a conquista ocidental, essas obras passam por um processo muito lento de transição rumo aos museus de arte. As questões começam a ser levantadas, num processo moroso e amalgamado aos movimentos políticos, que também podemos chamar de éticos e estéticos, como os Movimentos Negros. Principais atores no questionamento do cânone da civilização ocidental não só ao denunciar o racionalismo da modernidade, que de forma extra-europeia se realizou através do terror sistemático, do racismo, da escravidão e da colonização, mas também ao desvelar suas fissuras, demonstrando o modo com que problemas como raça e representação eram banidos do debate estético sobre juízo, gosto e valor na cultura ocidental (GILROY, 2001, p. 46).

A África, que aos olhos ocidentais sempre foi um retrato da falta, um continente sem história, sem governo e incapaz de produzir cultura começa não só a se inserir no debate, como a ser local privilegiado dos questionamentos que assolam a pós-modernidade. Um exemplo é o projeto multiculturalista que estabelece positivamente a diversidade cultural em um contexto onde a globalização acelera as interações culturais a partir da década de 1980. O multiculturalismo, importante no debate sobre os direitos à diferença e a inclusão de vozes

⁶⁵ “A entrada das artes africanas e da Oceania nos museus de belas artes foi historicamente feita em associação com a arte moderna” – “*L’entrée des arts africains et océaniens dans les musée des beaux-arts s’est historiquement faite en association avec l’art moderne*” (DE L’ESTOILE, 2007, p. 232).

minoritárias é, no entanto, acusado de salvaguardar sobremaneira questões identitárias ligadas a autenticidade. A crítica acaba dando progressivamente espaço a um debate ilustrado principalmente pelos teóricos do pós-colonialismo.⁶⁶ Esses dois momentos são agenciados e agenciadores das exposições *Magiciens de la Terre*, de 1989, e *Africa Remix*, de 2005 respectivamente.

Em entrevista concedida à Hans Belting, em 2011, Jean-Hubert Martin confirma sua proposta curatorial. Sobre a crítica a respeito da seleção dos artistas, Martin responde: “essa crítica foi feita, claro, mas eu sempre coloquei nosso modernismo em contexto como uma questão tipicamente ocidental. Como seria possível demonstrar toda a cultura chinesa exibindo apenas Huang Yong Ping” (MAGICIENS DE LA TERRE, 2013, p. 209). Jean-Hubert Martin deixa clara a centralidade europeia ao afirmar seu desejo de contextualizar a modernidade como algo ocidental, ignorando como a expansão e a colonização europeia inventaram diferentes experiências de modernidade fora da Europa. O historiador e entrevistador nessa ocasião, Hans Belting, ao perguntar sobre qual seria a diferença do curso da globalização em relação à África, obtém a seguinte resposta:

O fato de que Inglaterra e França, poderes coloniais, formaram escolas artísticas nas colônias foi um problema para a minha exposição, porque em muitos países da África há artistas que estudaram nessas escolas. Frequentemente eu vi a *École de Paris* sendo assimilada, por exemplo. Digamos que eu poderia mostrar tais obras nas

⁶⁶ Termo que surge na década de 1990 através da teórica indiana Gayatri Spivak e tem como obra fundante “o orientalismo” de Edward Said. Privilegiando as relações entre cultura e política o debate pós-colonial parte de um arcabouço pós-estruturalista unido a uma leitura não ortodoxa do marxismo.

exposições de arte ocidental da década de 1950. A questão era que eu estava procurando, e encontrei, algo bem diferente. Esse propósito provocou críticas de todos os lados. Os africanos não estavam satisfeitos, tampouco os europeus, porque não correspondeu à sua percepção. (MAGICIENS DE LA TERRE, 2013, p. 209).

Fica claro que a curadoria foi pautada pela procura da diferença, a oposição entre o ocidente e o resto de que fala Stuart Hall (1995). Na busca por uma arte “autenticamente diferente”, capaz de contrastar com a produção ocidental, as inevitáveis influências ou trocas foram ignoradas. Belting apresenta a crítica realizada por Okwui Enwezor à *Magiciens*. Enwezor reprovou a exclusão da diáspora e o intento de fazer dos africanos primitivos novamente. A resposta de Martin é a de que naquele contexto “o primitivismo não estava morto”:

Essa era a sua crítica. Sua opinião, creio eu, tem se tornando mais complexa. Desde então, ele veio a compreender melhor o princípio. Mas alguns artistas também expressaram a crítica ao primitivismo. Entretanto, eu ainda insisto que há vinte anos atrás, quando eu estava organizando a exposição, o primitivismo ainda não estava morto. (MAGICIENS DE LA TERRE, 2013, p. 209).

É verdade que as concepções sobre o primitivismo ainda existiam, mas também é verdade que ela já vinha sendo fortemente combatida e por isso as críticas nesse sentido pulularam enquanto esteve montada. O primitivismo não se constitui como um movimento ou um estilo artístico, mas uma forma de olhar que simplificou e reduziu o outro ao lugar mais longe possível do “mesmo”, daquilo que era considerado civilizado. Essa noção ignora as dinâmicas de poder e as misturas que ocorreram na colonização e que devem ser consideradas.

Como afirmou o escritor Silviano Santiago, “na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta” (2000, p. 14). A unidade é uma forma de impor o poder colonialista. Ao longo da história de diversas realidades coloniais é possível observar os esforços imperiais para se evitar o pluralismo, seja linguístico ou religioso. No entanto, é o elemento híbrido que faz presente nas colônias.

O renascimento colonialista engendra por sua vez uma nova sociedade, a dos *mestiços*, cuja principal característica é o fato de que a noção de *unidade* sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone – uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização (SANTIAGO, 2000, p. 15).

Santiago, pensando a literatura na América Latina já em 1979, estabelece a ideia de “entre-lugar” para mostrar a impossibilidade de articular uma representação pura, inocente e imune. Para ele, é preciso operar e transformar o discurso em seus elementos aparentemente fixos e imutáveis. Essa operação procura por uma desconstrução das noções e celebrações de representações heroicas e triunfalistas, sem desconsiderar a desigualdade nas relações de força. Anteriormente, em 1971, Santiago se perguntava qual seria o papel do intelectual nestas relações desiguais de forças. Ou ainda,

Qual seria a atitude do artista de um país em evidente inferioridade econômica com relação à cultura ocidental, à cultura da metrópole, e finalmente à cultura de seu próprio país? Poder-se-ia surpreender a originalidade de uma obra de arte se se instituir como única medida as dívidas

contraídas pelo artista junto ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole? Ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam sua diferença? (SANTIAGO, 2000, p. 17).

Embora não haja respostas fáceis, Santiago sugere que a solução passa necessariamente pelo esquivo de se pensar em termos de fontes ou de influências. Um pensamento que ainda é preponderante e que acaba por reduzir as obras em meros reflexos das escolas originais europeias, com as quais imita ou contrai dívidas. Não há como identificar as contribuições das obras não-europeias a partir do apego à genealogia. O caminho passa justamente pelo “entre-lugar”:

Entre sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p. 26).

O neocolonialismo presente em *Magiciens* acabou por gerar diversas reações que procuraram demonstrar justamente a necessidade de compreensão deste “entre-lugar”. *Africa Remix: Contemporary art of a continent* foi uma exposição que também podemos chamar de *blockbuster*.⁶⁷ *Africa Remix* aconteceu em resposta a outra exposição chamada *Africa: the art of a continent* realizada em 1995. Foi uma

⁶⁷ Termo do inglês que pode ser traduzido pela expressão Arrasa-quarteirão, utilizada para se referir a produtos culturais que contam com grande produção ou publicidade e popularidade.

exposição itinerante⁶⁸ que durou de 2004 a 2007 passando por Museum Kunstpalast (Düsseldorf, Alemanha), Hawyard Gallery (Londres, Reino Unido), Centre Georges Pompidou (Paris, França), Mori Art Museum (Tóquio, Japão), Moderna Museet (Stockholm, Suécia) e por fim, Johannesburg Art Gallery (Johannesburg, África do Sul). A exposição foi dividida em três partes: *Identité et histoire*,⁶⁹ *Corps et esprit*,⁷⁰ *Ville et terre*,⁷¹ além de espaço dedicado à moda, design, música e fotografia do continente, promoveu-se mostra de cinema com os vídeos do artista Isaac Julien, ciclos de debates e atividades educacionais.

⁶⁸ Que também levanta questões interessantes, pois cada exposição produziu uma versão própria do catálogo, com textos de apresentação e textos críticos do curador ou diretor da instituição anfitriã. Essas diferenças estão também nos conteúdos e nas interfaces criados por cada instituição em seus sites.

⁶⁹ Com a participação dos seguintes artistas: Jane Alexander, Wim Botha, Andries Botha, William Kentridge, Willie Bester, Santu Mofokeng, Marlene Dumas, Soly Cissé, Michèle Magema, Zoulikha Bouabdellah, Guy Tillim, Chéri Samba, Sunday Jack Akpan, Chéri Chérin, Mohamed El Baz, Moataz Nasr, Zineb Sedira, Abd El Ghany Kenawy et Amal Kenawy, Shady El Noshokaty, Ghada Amer, Fernando Alvim, Hassan Musa, Yinka Shonibare, Samuel Fosso, Aimé Ntaklyica, Lara Baladi, Ymane Fakhir, Hicham Benhohoud, Mounir Fatmi.

⁷⁰ Com a participação dos seguintes artistas: Abdoulaye Konaté, Paulo Capela, Wangechi Mutu, Richard Onyango, Eileen Perrier, Patrice Felix Tchicaya, N'Dilo Mutima, Loulou Chérinet, Tracey Rose, Myriam Mihindou, Ingrid Mwangi, Berry Bickle, Dilomprizulike, Ernest Weangaï, Joseph-Francis Sumégné, Benyouñès Semtati, Kwesi Owusu-Ankomah, Frédéric Bruly Bouabré, Franck K. Lundangi, Cyprien Tokoudagba, Georges Lilanga, Barthélémy Togo, Bili Bidjocka, Goddy Leye, Joël Andrianomearisa, Gera, Cheik Diallo, Jackson Hlungwani.

⁷¹ Com a participação dos seguintes artistas: Akinbode Akinbiyi, El Anatsui, Rui Assubuji, Yto Barrada, Luis Basto, Omar D., Tracey Derrick, Ndoye Douts, Baltazar Faye, Meschac Gaba, Jelle Gasteli, David Goldblatt, Romuald Hazoumé, Bodys Isek Kingelez, Moshekwa Langa, Ananias Leki Dago, Gonçalo Mabunda, Abu-Bakarr Mansaray, Julie Mehretu, Zwelethu Mthethwa, Sabah Naim, Otobong Nkanga, Antonio Ole, Rodney Place, Pume, Sérgio Santimano, Allan de Souza, Pascale Marthine Tayou, Titos, Fatimah Tuggar.

A exposição buscou redefinições para a imagem da África e teve como objetivo ser a primeira grande exposição que agregasse todo o continente africano e sua diáspora. Nesse sentido, a diáspora tem um papel não só de atualização e ampliação dessa imagem, como de desafio, uma vez que a diáspora propõe outras territorialidades e temporalidades. A pesada herança de primitivismo que distanciou a arte africana do cânone artístico europeu é posto em questão. Os textos do catálogo congratulam os curadores pela realização do que chamam de primeira exposição em larga escala dedicada à arte africana contemporânea, juntando o que se chama de África do Norte (ou o Magreb) à África subsaariana. De fato, imiscuída no debate pós-colonial que tenta superar concepções binárias, *Africa Remix* marcou a consolidação das questões, iniciadas pelo multiculturalismo que delimitou *Magiciens*, que forçam a história da arte a uma revisão. Se a historiografia da arte ocidental se esforçou na busca essencialista das definições ontológicas delineando um entendimento da arte desenraizada e com uma temporalidade teleológica, parte da produção artística contemporânea, e essa é uma característica forte nos artistas ligados à África, busca justamente colocar a arte no tempo e no espaço. A contenda de conceitos como primitivismo e autenticidade é um dos alvos mais contemplados e fazem parte do esforço de parte da produção artística contemporânea de desconstruir imagens e estereótipos destinados ao continente africano. Como explicam Hassan e Oguibe (2001, p. 19), “vários dos artistas aqui incluídos [ligados a uma poética conceitual] problematizam noções de originalidade e autenticidade. Em seus trabalhos asseveram metodologicamente, até mesmo como resposta, a subversão dos estereótipos ligados à experiência africana”. O

objetivo é, em consonância com Appiah, recusar as polaridades: “a postulação de uma África unitária, em contraste com um Ocidente monolítico – o binarismo do Eu e do Outro –, é a última das pedras de toque dos modernizadores, da qual devemos aprender a prescindir.” (APPIAH, 1997, p. 217).

Simon Njami, camaronês residente em Paris foi o curador principal encarregado por *Africa Remix*. Seu texto para o catálogo teoriza a África em termos de “caos”, “escândalo” e “realidade esquizofrênica”, mas também em termos de metamorfose advinda da dialética dos tempos: “a África é a uma só vez bastante antiga e muito nova. É do choque geológico desses dois estados que lançará a África moderna. A África é um continente em permanente mutação. Uma montanha em formação” (NJAMI, 2005, p. 17). A maioria dos trabalhos artísticos foram realizados nos últimos anos, muitos deles, inclusive, comissionados para a exposição. Urgência e presentismo permeiam as poéticas advindas da dialética da experiência passada e do futuro projetado.

O próprio termo escolhido para o título, *Remix*, enfatiza a mistura. O termo se refere às músicas já existentes que se atualizam na modificação, na interferência ou na justaposição de fragmentos; é a coexistência de linguagens, poéticas e temporalidades. Njami contou com o auxílio de uma equipe⁷² de co-curadores, entre eles Jean-Hubert Martin, curador de *Magiciens* e diretor do Kunstpalast, que também abrigou *Africa Remix*. A continuidade entre as duas exposições é explícita. São abundantes as referências à *Magiciens de la Terre* no catálogo de *Africa Remix*, reafirmando o marco simbolizado por

⁷² Também contou com Marie-Laure Bernadac, Roger Malbert e David Elliot.

Magiciens ao mesmo tempo em que chama para si o estabelecimento de um novo marco. Como afirma Olivier Poivre d'Arvor, diretor da associação francesa de ação artística, em texto introdutório do catálogo (D'ARVOR, 2005, p. 8): “não há dúvidas que *Africa Remix* será um marco e que essa exposição se inscreverá como uma referência incontornável na futura história da arte africana, que precisava de tal oportunidade de se apresentar ao mundo em toda sua riqueza, sua forma e toda sua incrível diversidade”.

Ao mesmo tempo *Africa Remix* parte das críticas e lacunas deixadas por *Magiciens de la Terre*. A contraposição da imagem ocidental de África foi fortemente presente na parte da exposição chamada *Identité et Histoire*. Podemos observar que a maioria dos trabalhos parte da evidência de que não se pode pensar a África sem considerar a imagem que o ocidente criou do continente, ou, nas palavras do curador: “a África de hoje nada mais é que o resultado de uma história corrigida pelos outros. Daí a impossibilidade dos africanos de se pensar, num primeiro momento, de outra forma que não uma reação ao outro” (NJAMI, 2005, p. 84).

Segundo o curador, a busca por uma identidade foi uma consequência direta da descolonização dos países africanos e da vontade de emancipação. Bastante ilustrativo é o *Festival d'art nègre* de Dakar, em 1966, no apogeu do debate e da afirmação da negritude e do pan-africanismo, que depois dessa época gloriosa dos pioneiros de um renascimento africano, como chama Njami, passa a dar lugar a um debate mais localizado, e os artistas, individualizado (NJAMI, 2005, p. 85). Segundo Njami,

A partir dos anos 1980, nós entramos em um período existencialista em que os artistas africanos se confrontaram com uma linguagem visual que anuncia a vinda da globalização. A questão não é mais de elaborar uma definição daquilo que poderia representar uma África pós-colonial, mas sim de definir o lugar do africano enquanto indivíduo em um contexto global. É, portanto, ao mesmo tempo, de definir sua humanidade e determinar um código de estética e um conjunto de referências que o torne reconhecível. Essa operação passa por uma introspecção permanente, mas também por um necessário confronto com a história contemporânea, com uma história mais antiga, pré-colonial. A Identidade como a história é uma questão de memória, que é, para o Africano, uma questão de se redesenhar um destino mais de acordo com o que ele se tornou.(NJAMI, 2005 p. 85).

A linguagem ocidental incorpora e é incorporada. A contra-estratégia decolonial ou descolonializante busca desconstruir a imagem fixa e homogênea criada e dada à África. Assim, o artista "[...] brinca com clichês e volta contra os outros as armas que até então tinham sido usadas contra ele" (NJAMI, 2005, p. 85). O trabalho de Fernando Alvim *We are all post exotic* é emblemático em relação à busca de um momento de superação da unicidade colonial.

Imagem 08 - *We are all post-exotic*, Fernando Alvim, 2004.



We are all post-exotic de Fernando Alvim feito em 2004. Espelho e desenho s/ tela. Fonte: NJAMI, 2005, p.119.

Segundo o dicionário de língua portuguesa Houaiss, exótico é a qualidade de algo estrangeiro em relação ao observador e também algo esquisito, extravagante. O exótico permeou o olhar do colonizador sob o colonizado, e conseqüentemente do colonizado sobre ele próprio. O trabalho de Fernando Alvim “somos todos pós-exóticos” é construído com uma peça branca onde se lê escrito “*we are all **post** exotics*,” com o “pós” em negrito, enquanto o restante da frase se desvanece em branco. Acima, no canto direito, há uma peça de espelho redondo, que nos lembra um “olho mágico”, com o qual “espiamos” e nos asseguramos de quem está do outro lado da porta. Na fotografia que documentou a obra para o catálogo, o espelho refletiu aquilo que havia em seu entorno, o próprio museu. Um reflexo do *remix* que carrega a memória e o testemunho, mas que não se quer genealógico, se projeta num horizonte

que se deseja pós-racialista, de um mundo onde o olhar não seja mais apenas o do colonizador. Ao se refletir, o museu coloca a própria exposição em questão, pois embora *África Remix* fuja da retórica do exotizante, Njami tem de articular algumas contradições para conciliá-la com o projeto totalizante da mostra,⁷³ que tende sempre a uma visão homogeneizadora. É a mesma visão homogênea que nos possibilita ao longo dessa reflexão continuar falando em arte africana contemporânea mesmo em se tratando de um continente com mais de cinquenta países e centenas de línguas e culturas diferentes.

África Remix mostra que os artistas passaram a ter espaço para comentar não mais apenas a si mesmos, mas a fazer comentários do mundo, como vemos na obra de Chéri Samba *Le Monde vomissant*, que também participou da *Africa Remix*. Na obra o mundo vomita a violência e os conflitos e enfatiza o papel dos Estados Unidos na violência neocolonial ao redor do mundo contemporâneo ao destacá-lo na pintura com um tanque de guerra onde se lê nomes de locais em conflito escritos em branco, a começar por Afeganistão.

⁷³ Marie-Laure Bernadac fala, inclusive, de *Africa Remix* como inventário (*un état de lieux*).

Imagem 09 – *Le Monde vomissant* de Chéri Samba, 2004.



Le Monde vomissant de Chéri Samba, 2004. Acrílica s/ tela (200 x 260 cm). Tela apresentada no *Africa Remix*⁷⁴

Dessa forma, *África Remix* conseguiu trazer importantes questões para o circuito artístico internacional, integrando a diáspora africana à ideia de arte africana, artistas africanos negros e brancos, as artes visuais às outras modalidades artísticas. Como afirma Moacir dos Anjos (2005, p. 41),

[...] a exposição interrogava a ideia de uma arte africana na contemporaneidade, afastando-se tanto de clichês primitivistas quanto de parâmetros artísticos eurocênicos. Confrontou ainda, no espaço expositivo, a produção de artistas africanos negros e brancos, e aproximou as artes visuais de

⁷⁴ Fonte: imagem disponível em: < Fonte: <http://universes-in-universe.de/specials/africa-remix/samba/english2.htm>>. Último acesso em 20 mar. 2015.

literatura, moda e música. Em vez de oferecer respostas para o que seria a identidade cultural africana, optou por formular questões que testemunhavam a reinvenção simbólica de um continente.

Essa estratégia complexa é demonstrada pelo artista Hassan Musa, integrante de *África Remix*, sobre sua decisão de não participar do pavilhão *Partage d'exotismes*, na 5ª Bienal de arte contemporânea de Lyon, em 2000. Na ocasião, ele criticou a forma como os artistas africanos ainda tem pouco espaço para mostrar seus trabalhos sem que haja a rubrica identitária africana:

A arte africana é um enorme mal-entendido ético e eu tento me aproveitar disso sem agravá-lo, mas isso me deixa com pouco espaço de manobra. Eu, artista nascido na África, não tenho nenhum entusiasmo para carregar o fardo do artista africano, eu sei que as únicas ocasiões que me permitem apresentar meu trabalho ao público de fora da África são as ocasiões do tipo “étnico”, onde outros me atribuem o papel de “o outro africano” em locais concebidos para rituais sazonais onde uma certa África está “homenageada”. Essa situação, que não falta ambiguidade, me dá a impressão de ser um refém dessa máquina estrangeira que integra os artistas nascidos em África no mundo da Arte, mantendo-os a uma categoria à parte. (NJAMI, 2005, p.42).

Se *Magiciens* preocupou-se com a aura do ritual e do culto na África contemporânea, trazendo consigo problemas de uma museografia ligada à etnografia, também serviu de dispositivo para posteriores reflexões no mundo da arte, abrindo ainda mais um campo de reflexão. Como afirma Moacir dos Anjos (2005, p. 44), “a despeito das críticas

que *Magiciens de la Terre* recebeu – ou talvez em função delas -, foi também realizada, já a partir da primeira metade da década de 1990 e vinda de países centrais, uma série de exposições que refletiam sobre o surgimento de uma nova cartografia simbólica do mundo.” Assim, *Magiciens de la Terre* funcionou como um dispositivo que provocou uma abertura e desdobramentos da qual *Africa Remix* é um exemplo. Exposições como a *Documenta* e as Bienais vêm contribuindo para a confirmação e consolidação da arte africana contemporânea, além de tantas outras artes extra-europeias, através da crescente participação de artistas oriundos de lugares diversos do globo. Essa inclusão é ainda muitas vezes problemática, exposições como *Africa Remix* ainda funcionam sob um aspecto identitário, cuja abordagem ainda parece ser de um olhar antropologizado. Nas palavras do crítico de arte Hal Foster,

Quando o artista está *na* identidade de uma comunidade localizada, pode ser solicitado a assumir *o lugar* dessa identidade, a representá-la institucionalmente. Nesse caso, o artista, por sua vez, é primitivizado, e mesmo antropologizado: eis aqui sua comunidade, é o que a instituição diz na realidade, encarnada em seu artista, agora em exposição. (FOSTER, 2014, p. 182).

Entretanto, os artistas aproveitam os espaços conquistados sem deixar de carregar essa crítica em suas obras, como mostra o trabalho *Zwischen Lagos und Berlin*, de Karo Akpokiere, para a exposição *All futures world's*, na Bienal de Veneza, 2015. Em um dos quadros Akpokiere escreve uma carta fictícia escrita pela “Europa” para a “África” onde lemos:

Querida África, eu sei que você não é um país. O mais importante nesse momento é que você me ensine o que significa ser aberto, altruísta e ter espírito de comunidade [community minded]. Minha absorção comigo mesmo [with self], caretismo [closedminded] e fascinação com individualismo me deixou deprimido. Eu posso arranjar para você vir me visitar mas, eu preciso que você assine um compromisso me assegurando que você irá embora depois de me dar o que eu preciso. Infelizmente, eu preciso do meu espaço e do meu tempo. Estou ansioso pela sua visita. Europa..

Imagem 10. *Zwischen Lagos und Berlin*, Karo Akpokiere, [detalhe], 2015



Dear Africa, I know you are not a country. What's most important at the moment, is for you to teach me what it means to be open, selfless and community minded. My absorption with self, closedmindedness and fascination with individualism has gotten me depressed. I can arrange for you to visit but, I would need you to sign an undertaking assuring me you will be gone after giving me what I need. I unfortunately need my space and my time. I look forward to your visit.

Caneta em papel A3 (42cm x 29.7cm). Fotografia da autora.

Imagem 11. *Zwischen Lagos und Berlin*, Karo Akpokiere, 2015.



Karo Akpokiere, *Zwischen Lagos und Berlin*, 2015, na exposição *All futures world's*, na 56ª Bienal de Veneza. Cinquenta desenhos feitos com guache, lápis e canetas em papel A3 (42cm x 29.7cm). Fotografia da autora.

Ainda em 1953, a revista francesa *Présence Africaine*⁷⁵ encomendou aos cineastas Alain Resnais e Chris Marker o filme *Les Statues Meurent Aussi* (“As estátuas também morrem”, de 1953). O ponto de partida para a realização desse documentário ensaístico foi a seguinte pergunta: “Porquê a arte negra se encontra no Museu do Homem, enquanto a arte grega ou egípcia se encontra no Louvre?”⁷⁶ O

⁷⁵ Fundada em Paris em 1947 pelo senegalês Alioune Diop, a revista foi bastante importante para os movimentos *Négritude*, Pan-africanista e de descolonização das colônias francesas em África. Da iniciativa do professor de filosofia Alioune Diop participaram importantes intelectuais africanos, europeus e estadunidenses, como Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Alioune Sarr, Richard Wright, Albert Camus, André Gide, Jean-Paul Sartre, Théodore Monod, Georges Balandier and Michel Leiris.

⁷⁶ O termo “arte negra” era um termo corrente para designar a arte da parte subsaariana da África, assim como era corrente dividi-la em África branca (Magreb e Egito) e África Negra (subsaariana), e que demonstra um vício racista combatido, principalmente a partir da década de 1960. Por exemplo, as pesquisas com radiocarbono do historiador e antropólogo senegalês Cheikh

filme versa sobre o preconceito em relação a arte africana desde o islã, “inimigos da imagem”, ao cristianismo, “que queima ídolos”. Embora também tenha um olhar essencialista ao ver a influência ocidental destruir a arte africana, que se tornava uma “arte de aeroporto”, para se vender ao turista, o filme é uma das primeiras obras anticolonialista a tratar da arte africana. Ao final do filme, o narrador tece comentários sobre os caminhos poéticos que a arte africana estava tomando, para os autores: “uma arte de transição para um período de transição; uma arte de luta e combate; uma arte do presente: entre uma grandeza perdida e outra a ser conquistada; uma arte “provisória” não com o objetivo de durar, mas de testemunhar”. Essa é a arte que tenta fazer frente ao neocolonialismo. Esse excerto é narrado ao fim do filme, e o que vemos no vídeo são imagens de um pintor afro-brasileiro, Wilson Tibério, em seu atelier, artista dedicado ao ofício da pintura, que sofreu influências tanto do muralismo mexicano quanto da École de Paris,⁷⁷ e que tinha como pauta central a *négritude*, embora fossem as encomendas de retratos, que mais o ajudavam nas vendas de seu trabalho, tinha preferência pela temática política e pelas figuras femininas. Sua imagem nos sugere uma interessante amálgama, onde confluem diferentes matrizes, atestando contra uma imagem essencialista da arte.

A globalização parece eliminar cada vez mais barreiras para mercadorias, para capitais e para a comunicação, mas as barreiras à

Anta Diop, na década de 1960, que desejava demonstrar a população egípcia como uma população negra, em contraste com a representação embranquecida que dela se fazia.

⁷⁷ O termo é bastante problemático, porque tenta abarcar uma variedade de expressões plásticas. O termo designa a produção que teve como palco a França, e sobretudo Paris, no início do século XX, agrupando portanto estéticas modernistas, cujos autores eram em grande parte estrangeiros.

circulação de pessoas continuam e recrudescem. As fronteiras internacionais preocupam principalmente os países do eixo norte que não desejam receber as pessoas de países do eixo sul, pessoas em busca de trabalho e de oportunidades. O acirramento dos conflitos da Síria, que vêm gerando milhares de refugiados, foi o motivo do ano de 2015 para se discutir as fronteiras do espaço Schengen. A globalização não ocorreu para todos, não se converteu em benefícios para muitas nações mais pobres, que sofrem, inclusive, com efeitos perversos de políticas de instituições multilaterais. No entanto, conflitos como o supracitado colocam em cheque o privilégio europeu mostrando que seu território também deixou de estar imune às tragédias que ocorrem em outros lugares do globo.

Os artistas inscritos na chamada “Arte Global” habitam o seio do “entre-lugar”. Nesse sentido, “a despeito das constantes ressignificações que, no contexto da globalização, artistas da América Latina, África ou Ásia fazem da arte hegemonicamente difundida naquele sistema, e nele a *reinsere*m de modo transformado, relações assimétricas de poder entre periferia e centro persistem e são constantemente renovadas.” (ANJOS, 2005, p. 50-51).

Pois se a globalização tende a engendrar a homogeneização das diferenças, temos também de considerar “[...] a complexidade dos mecanismos de reação e adaptação das culturas não-hegemônicas ao impulso de anulação das diferenças que a globalização engendra, promovendo formas novas e específicas de pertencimento ao *local* e criando, simultaneamente, articulações inéditas com o fluxo *global* de informações” (ANJOS, 2005, p. 50-51); o que vêm demonstrando os teóricos pós-coloniais como Stuart Hall e Paul Gilroy. Okwui Enwezor,

por exemplo, vê as megaexposições como uma forma de abordagem “contra-hegemônica” ou “contra-normativa” do sistema ocidental de arte (Apud PIOTROWSKI, 2013, p. 203).

Segundo Martin, “*Magiciens de la Terre*’ procurou colocar muitas questões, assim como contar uma nova história da arte que estava apenas começando” (MAGICIENS DE LA TERRE, 2013, p. 211). *Magiciens de la Terre* procurou, e conquistou, ser um marco na historiografia de arte. Ela pode contar uma história e pode ser ouvida por estar no espaço estabelecido para isso, que é o *Centro Pompidou*, em Paris. A busca constante por descolonização estética e a inserção de países outrora periféricos no sistema internacional de arte vem modificando constantemente a historiografia da arte. Outras propostas curatoriais têm sido revisitadas e outros marcos reivindicados. Um exemplo disto é a III Bienal de Havana realizada também em 1989 (WEISS, 2011). Contando com Gerardo Mosquera como um dos principais curadores, a exposição é hoje revista e apontada como precursora da internacionalização da arte contemporânea, a partir de uma proposta que não salvaguardava valores ligados à autenticidade e ao primitivismo, além de bastante afinada com que Enwezor (2003) chama de constelação pós-colonial.

1.2 EXPOSIÇÕES NA COSTELAÇÃO PÓS-COLONIAL: A BUSCA DO EIXO SUL POR UMA ESTÉTICA DESCOLONIAL

As exposições não são apenas um amontoado de obras servindo a uma significação. O que por vezes escorre de uma exposição é um fantasma, uma marca, um espectro do obscuro que bafeja no pescoço do historiador e fornece o calafrio necessário para a escrita de novos arranjos distributivos das matérias, das significações e dos sonhos.

Ana Lucia Vilela

A III Bienal de Havana foi realizada pelo Centro Wifredo Lam com um time de curadores dirigidos por Lillian Llanes Godoy (diretora do Centro Wifredo Lam) e Gerardo Mosquera. Essa bienal de 1989 foi pioneira no enfoque dado aos artistas do sul global, abolindo as representações por nações, e no diálogo estabelecido entre tradição e contemporaneidade (tema da Bienal). Assim:

A terceira Bienal foi uma das primeiras exposições de arte contemporânea a aspirar uma abrangência global, tanto em termos de seu teor como de impacto, e ela foi a primeira a fazer isso desde fora do sistema de arte europeu ou norte americano, que era, até então, encarregado de decidir que arte tinha significatividade global (WEISS, 2011, p. 14).

Estando fora do eixo central do sistema da arte, a bienal foi pouco ou nada noticiada na imprensa nacional, diferente de *Magiciens de la Terre*, que recebeu destaque principalmente através do crítico Roberto Pontual. Não obstante, o Brasil tem um papel importante no que

hoje chamamos de circuito internacional de arte. Desde a proposta antropofágica, o Brasil mostra-se como campo privilegiado para se pensar a busca por uma descolonização estética. A criação da Bienal Internacional de Arte de São Paulo foi uma das pioneiras no formato que hoje é predominante. A Bienal de São Paulo procurou colocar o Brasil em consonância com o que ocorria no mundo, dentro de uma lógica da colonialidade, visando também à internacionalização do circuito artístico local, promovendo contatos entre a produção nacional e a das regiões hegemônicas (MESQUITA, 2002). Houve na Bienal as mesmas reverberações pós-coloniais que vemos no circuito artístico: um primeiro momento buscou a atualização e formação crítica nacional tendo o centro como parâmetro, ao mesmo tempo em que buscava a inserção, e, num segundo momento, com a década de 1990, surge uma proliferação de formatos expositivos, assim como na produção artística, uma proliferação de linguagens, materiais e referências que modificam o cenário das artes visuais.

Nesse contexto de inserção do eixo sul e da busca por uma estética descolonizada temos a Bienal do Mercosul, cuja primeira edição ocorrera em 1997, focada na produção artística do cone sul e que vem sendo importante ator no diálogo artístico “descolonizatório” do eixo sul. A 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, por exemplo, aconteceu no período de 10 de setembro a 15 de novembro de 2011, na cidade de Porto Alegre, que sedia o evento desde sua criação, e teve como tema “Ensaio de Geopoética”. Segundo o curador-geral José Roca (apud ROLT, p. 8):

O objetivo da 8ª Bienal de Mercosul foi mostrar alternativas à noção convencional de nação, além

de discutir novas cartografias, as relações entre as condições políticas e geográficas, o posicionamento entre o regional e o global, as rotas de circulação e o intercâmbio de capital simbólico, a cidadania em territórios não-urbanos, o status político de nações fictícias e a relação entre ciência, viagem e colonização.

Hoje, a mostra *Panoramas do Sul* realizada pelo Videobrasil é uma mostra do desejo de estabelecer relações cada vez mais estreitas entre países do eixo sul. A última edição de 2014 contou com mais de cem obras de artistas de 32 países do sul geopolítico. Ou seja, América Latina, Caribe, África, Oriente Médio, Europa do Leste, Sul e Sudeste asiático, e Oceania.

Além disso, o *Panoramas do Sul* se constrói em torno de convocatória aberta para as propostas dos artistas e não de curadores conhecedores, que individualmente selecionam os artistas. O que atribui um caráter mais democrático à mostra e expõe uma proposta diferente para a construção da curadoria. É evidente a procura por uma alternativa descolonial e essa busca percorrida por algumas exposições e instituições é consciente, como vemos na afirmativa dos curadores de *Panoramas do Sul* (FARKAS, 2014, p. 20):

O eixo Sul geopolítico parece provocar, em sua produção artística, um novo olhar para a história, mais alinhado com suas questões específicas, e desde uma perspectiva mais própria do Sul. Da identidade ao conflito territorial e de fronteira, entre outros, percebemos que a forma com que os conflitos reverberam nas obras promove o surgimento de novos procedimentos e novas estratégias criativas para abordá-los. Envoltos por outras questões, como a memória e a centralidade dos processos de subjetivação, os conflitos trazem às obras novas complexidades.

No texto de apresentação do catálogo fala-se em rearticulações da tradição e da história sob a ótica do sul. A construção de novas narrativas acerca da história é uma das principais estratégias para a descolonização. O domínio colonial exercido pelas potências imperiais afetou todos os continentes, mas nenhum mais que a África e a Ásia (SAID, 2007, p. 74). Ainda assim, a arte africana, por exemplo, que no começo era entendida de forma etnográfica, aos poucos ganhou estatuto de arte ao longo do século XX, embora sempre curada por europeus. A arte contemporânea oriunda do contingente diaspórico tem sido fundamental nos questionamentos estéticos e históricos relacionados à África, às representações do continente e a sua inserção no circuito artístico. Hoje, vemos que os artistas de origem africana residentes em África começam a ter também espaço. Um exemplo é o *Centre for Contemporary Art* (CCA em Lagos), centro fundado por Bisi Silva, em 2007, para pensar a arte e a curadoria contemporânea a partir da Nigéria. Isso é, não apenas o poder de pensar a arte desde seu local, como a arte de outros lugares, como a exposição “*Contemporary Finnish photography*”, sobre fotografia finlandesa, que nos possibilita pensar e projetar um futuro mais descentrado para o circuito artístico.

A arte contemporânea, com suas raízes e história eurocêntricas, impõe ao artista questões sobre como lidar com as relações pós-coloniais, principalmente de descolonização estética. A resposta do artista geralmente passa pela atenção aos contextos de articulação e contato (MIGNOLO, 2010, p. 24) e não uma preocupação genealógica, como já apontava Silvano Santana (2000). Se a unicidade é o cerne do pensamento imperialista e colonizador, um caminho pode ser o

desenvolvimento de exposições que se formem contra um pensamento único, uma história única, uma estética única.

Em “constelação pós-colonial”, Okwui Enwezor (2003) refere-se às mudanças em curso nas formas de governabilidade e nos modos de ser e pertencer em culturas e comunidades. Essas transformações geram novos formatos responsáveis pelo desenvolvimento de subjetividades e criatividades na busca por realizar uma reflexão sobre a inserção do eixo sul no circuito artístico internacional e por uma estética descolonizada.

Okwui Enwezor⁷⁸ é crítico de arte, escritor, professor, poeta, educador e um dos curadores mais proeminente hoje. Para Enwezor (2003), a arte se encontra refratada em múltiplas direções e em permanente transição:

Arte contemporânea hoje é refratada, não apenas no local em que ocupa cultural e historicamente mas em um sentido mais crítico, de um ponto de vista de uma complexa configuração geopolítica que define os sistemas de produção e relações de troca como uma consequência da globalização depois do imperialismo. É essa configuração geopolítica e as transformações pós-imperiais que

⁷⁸Nasceu na Nigéria e mudou-se para os Estados Unidos onde graduou-se em artes. Foi um dos fundadores em 1994 da NKA: *Journal of Contemporary African Art*, Revista dedicada à arte contemporânea e questões estéticas ligadas ao Atlântico Negro, e contribuiu como escritor e crítico para diversas publicações especializadas. Hoje vive entre Nova York e Munique (Alemanha), onde é curador da *Haus der Kunst*. Como curador desenvolveu trabalhos importantes como a II Bienal de Johannesburg (1997), a Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Sevilla, na Espanha (2006), a 7ª Bienal de Gwangju na Coreia do Sul (2008). Foi diretor artístico da Documenta 11 (2002), curador da *Triennale d'Art Contemporain* de Paris [anteriormente denominada *la force de l'art*] no Palais de Tokyo (2012) e foi curador da última Bienal de Veneza, de 2015. É o primeiro não-europeu no cargo, assim como o fora também no caso da Documenta de 2002.

situa o que chamo de “constelação pós-colonial. (ENWEZOR, 2003, p. 58.).

A descolonialidade é a questão do presente, fazendo com que as exposições estejam de muitas formas tendo de criar relações com esse debate. Em 2012, por exemplo, a Documenta (13) foi definida por um viés bastante feminista, global e dedicada a novas mídias, a Bienal de Berlim nesse mesmo ano trouxe tantos trabalhos dedicados às últimas expressões políticas que chegou a ser chamada de “Bienal de Guerilha” e, na França, a Trienal de Paris curada por Enwezor teve como tema “Intensa proximidade” (*Intense proximité: une anthologie du proche et du loitan*). Essa edição da trienal focou a relação da cena artística francesa e o papel do artista em uma paisagem de globalização e diversidade. Para isso, Enwezor partiu dos grandes nomes franceses da etnografia no início do século XX, como Claude Levi Strauss, e o surrealismo etnográfico de Michel Leires, para pensar as convergências e distanciamentos entre arte e etnografia e a criação de alteridades desses encontros fronteiriços. O próprio texto de apresentação revela o intuito de destituir o espaço nacional como local de categorização, sendo uma exposição, portanto, que visa a descolonialidade, uma preocupação recorrente no trabalho de Enwezor. Naturalmente, a grande estrutura e o grande investimento que sustentam exposições como essas trazem alguns desafios e complexidades, principalmente em suas relações com a realidade econômica. Como a observação que o crítico de arte estadunidense Jerry Saltz fez da Documenta (13) onde identificou que grande parte dos artistas selecionados pela curadoria para a exposição

era representada pela mesma galeria de arte, *Marian Goodman Gallery*, de Nova York.⁷⁹

Como já demonstrou Ginzburg (1991) a respeito da arte italiana do renascimento, centro e periferia são noções estabelecidas economicamente, ou seja, as “geografias” na produção artística são consequência das relações econômicas e políticas de determinado período. A virada do século tem trazido algumas mudanças. Para Piotrowski (2013, p. 202), o ano de 1989 foi um “[...] desafio na construção de um plano de cultura horizontal, que inclui o entendimento da história da arte como um discurso sobre práticas artísticas do passado e contemporâneas”. Surgiam, naquele momento, novas configurações de poderes na política internacional guiadas pela expansão econômica da globalização. Para Enwezor, a constelação pós-colonial refere-se a um campo de expansão das definições que filiam toda a cultura contemporânea a um domínio da prática, que tangencia questões históricas e hegemônicas. Hoje, esse pensamento é questionado de todos os lados, e as artes visuais, última pedra-de-toque da cultura ocidental, como lembraria Raymond Williams, pode trazer uma visão privilegiada dessas questões. Segundo Okwui Enwezor (2003, p. 58),

Talvez, então, trazendo a arte contemporânea no contexto do quadro geopolítico que definem as relações globais - entre o chamado local e o global, o centro e a margem, o Estado Nação e o indivíduo, comunidades transnacionais e diaspóricas, o público e as instituições – ofereça-

⁷⁹ Cf. SALTZ, Jerry. **Eleven Things That Struck, Irked, or Awed Me at Documenta 13**. In: *Vulture: devouring culture*. 25 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.vulture.com/2012/06/saltz-notes-on-documenta-13.html>>. Último acesso em 10 dez. 2015.

se uma visão perspicaz da constelação pós-colonial.

A constelação não se refere apenas às dicotomias acima citadas, mas a novas compreensões e arranjos nos discursos de poder e às narrativas contra hegemônicas. Okwui Enwezor observa que a arte contemporânea formulada por essa constelação pós-colonial é permeada por questões de descontinuidades, formas aleatórias, “*creolization*” e hibridação com um viés fortemente cosmopolita. Mas do que se trata, afinal, a crítica pós-colonial? Como afirma Enwezor, existe hoje o descontentamento acerca de dois paradigmas: o capitalismo e o imperialismo, o socialismo e o totalitarismo, e, “se o descontentamento com esses paradigmas não mudou significativamente seus eixos e força totalizantes, ele forma a emergência de novas subjetividades e identidades” (ENWEZOR, 2003, p. 77).

A modernidade expressou-se em ideias universais, como a de progresso, da autonomia da arte e de comunicabilidade universal. Tais ideias formam uma constelação de pensamento desenvolvida em grande parte por pensadores a partir do século XVIII com Kant e Hegel. Essas noções ressoam no século XX nas questões relativas à crítica social e às ideias mais democráticas de arte, e são ainda hoje confrontadas. No contexto da sociedade de consumo, que então se fortificava, os papéis intermediários, aqueles que ficam entre o produtor e o receptor, crescem progressivamente em importância, como observamos também no sistema da arte moderna. E o que a modernidade, através do capitalismo e do imperialismo, trouxe em seu bojo foi a colonialidade. A colonialidade é a sombra dessa modernidade que embora se propagasse através da imagem da emancipação, justificou dominações e genocídios.

O conceito de colonialidade apresentado pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano, em 1989, refere-se a essa parte pouco visível da modernidade.

A colonialidade do poder está atravessada por atividades e controles específicos tais como a colonialidade do saber, a colonialidade do ser, a colonialidade do ver, a colonialidade do fazer e pensar, a colonialidade do ouvir, etc. Muitas dessas formas de controle podem agrupar-se sob a colonialidade do sentir, dos sentidos, ou seja, da *aesthetica*. Tardiamente, no século XVIII, a *aesthetica* foi apropriada pelo pensamento imperial e transformada em estética, sentimento do belo e do sublime. [...] em suma, colonialidade do poder remete à complexa matriz ou modelo de poder sustentado em dois pilares: o conhecer (epistemologia), entender ou compreender (hermenêutica) e o sentir (*aesthesis*). O controle da economia e da autoridade (a teoria política e econômica) dependem das bases sobre as quais se assentam, o conhecer, o compreender e o sentir. (Apud MIGNOLO, 2010, p.12).

A descolonização passa pelo “*desprendimento*” que se refere à crítica dos paradigmas europeus de racionalidade e modernidade, movendo-se rumo a outra política e outra estética. A ideia de emancipação moldada pela ilustração europeia excluiu uma grande parte da população. Para Mignolo, a ideia de emancipação foi o momento em que uma étno-classe emergente, a burguesia europeia, procurou ampliar sua margem de independência. O termo liberação pressuporia a diversidade racial de étno-grupos colonizados (pela burguesia que se emancipou das monarquias), já o termo descolonialidade abrangeria colonizados e colonizador no projeto descolonizador. Para Mignolo, descolonialidade:

[...] é um projeto mais amplo que engloba a liberação/descolonização no sentido que essas palavras tiveram durante a Guerra Fria. Envolvem, como já levantado por Fanon, a ambos, tanto a colonizados como colonizadores e – como consequência – emancipação e liberação. A descolonialidade gira o radar e inverte as éticas e políticas do conhecimento. As teorias críticas descoloniais emergem das ruínas das linguagens das categorias do pensamento e das subjetividades (árabe, aymarâ, hindu, crioulo francês e inglês no Caribe, afrikaan, etc.) que têm sido constantemente negadas pela retórica da modernidade e pela aplicação imperial da lógica da colonialidade. (MIGNOLO, 2010, p.27).

Não obstante, utilizaremos o termo “descolonização”, no sentido de uma descolonialidade em ação. Como vemos em ação, por exemplo, no trabalho de Fred Wilson *mining the museum*, de 1992. Walter Mignolo (2011) explica como os museus, no contexto do mundo moderno e colonial, da forma que se originou do século XVI, tiveram um papel importante no processo de colonização do conhecimento e do modo de ser (o autor utiliza o termo *of beings*, no sentido daquilo que você deve ser, padrões e desejos que as pessoas têm de almejar). No século XVI, a Europa acumulou não só riquezas através da exploração de minerais, plantações e pessoas no tráfico transatlântico, mas também acumulou significado (*meaning*), sendo as universidades e museus os principais meios de reprodução desses significados. Os museus, e poderíamos dizer também as universidades, são exemplos paradigmáticos da confluência entre “acumulação de riquezas” e “acumulação de significados” no mundo moderno e colonial. Mignolo defende que nossa tarefa é engendrar projetos de descolonização. Em suas palavras, “uma das tarefas que temos em nossa frente é

comprometer-se com projetos descoloniais, aprender a desaprender os princípios que justificaram museus e universidades, e formular um novo horizonte de compreensão e de condições de vida humana para além da sagrada crença de que a acumulação é o segredo para uma vida decente” (MIGNOLO, 2011, p. 72).

Imagem 12 – *Metalwork 1793–1880*, Fred Wilson, 1992.



Instalação “*Metalwork 1793–1880*” de Fred Wilson, 1992. Obra em que o artista juntou os trabalhos em metais, confrontando as trabalhadas pratarias da casa grande com os grilhões de ferro usados para controlar e castigar a senzala⁸⁰.

O trabalho do artista estadunidense Fred Wilson *mining the museum*, de 1992, (*Maryland Historical Society*) é para Mignolo um exemplo de “epistemologia e estética desobediente”. Trata-se de uma “exposição-obra”. Uma exposição com diversos objetos do próprio acervo da *Maryland Historical Society*. Sua instalação consiste na reorganização dos objetos expostos resultando em um rearranjo crítico.

⁸⁰ Fonte da imagem disponível em: < Fonte: http://www.artsjournal.com/flyover/2009/10/fred_wilson.html>. Último acesso em 20 mar. 2015.

Em “*Metalwork 1793–1880*”, Wilson justapõe utensílios de prataria pertencente a alta sociedade dos Estados Unidos da época, com uma espécie de grilhões (algemas) utilizado para o trato com os escravizados. O agrupamento desses dois tipos de elementos sobre a categoria “trabalhos em metal” confronta o acervo do museu com a história dos afrodescendentes nos Estados Unidos.

O rearranjo visa inserir uma memória negligenciada na história oficial⁸¹. A beleza sublime de tão elegante prataria é “contaminada” com a sombra daquilo que a sustentou. A partir daí, vemos como opera a estratégia de Wilson: a reformulação, ou o *remix*, de objetos já existentes e expostos de uma outra maneira ao espectador altera sentidos e agrega camadas de significados que não poderiam ser cogitados a partir da forma em que eram tradicionalmente dispostos ao olhar dos visitantes do museu. O ponto mais forte em seu trabalho é sua direção descolonizadora, é “a afirmativa descolonial no coração do museu que é uma instituição imperial/colonial (e, claro, nacional)”. (MIGNOLO, 2011, p. 76).

Para Enwezor, a curadoria das exposições também pode viabilizar propostas de descolonização estética. Para o autor, “muitas práticas curatoriais hoje são respostas diretas à crítica pós-colonial da autoridade ocidental” (ENWEZOR, 2003, p. 69). As respostas curatoriais às contestações pós-coloniais e ao campo expandido de definições em que a prática artística se encontra têm de lidar com efeitos que foram acelerados a partir de 1990. O primeiro deles é a proliferação

⁸¹ Importante notar que não se trata de realizar críticas anacrônicas como que se quisessem que determinada época tivesse abordagens e percepções iguais aos dos dias atuais. São críticas que se utilizam da interpretação do passado, mas que são inclinadas para o presente e o futuro.

e a variedade de formas de exposição (*blockbusters*, temáticas, bienais, festivais e etc.), que alargaram a cartografia das produções artísticas, ou no termo de Carlos Basualdo, “novas geografias da cultura”.⁸² Outro efeito é a capacidade que o sistema tem de “traduzir” estéticas contestatórias ou neutralizar diferenças e condições históricas ao convencionar-se à lógica do museu. Ligado a este, está outro efeito: o de espetacularização e midiaticização da cultura fazendo museus e exposições tornarem-se peças importantes na indústria cultural do turismo⁸³ de uma cidade⁸⁴, como vemos em afirmação de Mesquita (2002, p. 74),

Mostras bienais ou de caráter sazonal alimentam o turismo cultural, ao mesmo tempo em que desenham uma nova geografia do mundo das artes, integrando regiões distantes e internacionalizando a cultura. Se o modelo é positivo no sentido de demarcar um território para o diálogo e o intercâmbio entre diversas práticas

⁸² Segundo Mesquita (2002), hoje são mais de 40 bienais no mundo todo, “o suficiente para manter curadores de arte contemporânea ocupados todo o tempo com visitas e pesquisas”.

⁸³ O último e quinto efeito listado pelo autor é um que, de qualquer forma, acaba englobando os efeitos anteriores, refere-se à globalização da produção econômica e da produção cultural, e da tecnologia e da revolução digital e como essas dimensões se fundiram. Portanto, duas coisas devem ser enfatizadas ao considerarmos a globalização, que são seus limites e ao mesmo tempo seu alcance. Como explica Enwezor (2003, p. 73), “enquanto a compreensão do tempo e do espaço é entendido como um dos grandes aspectos desse fenômeno da modernidade, ainda aparecem dentro da globalização da arte e da cultura uma grande disparidade em termos de acesso para muitos artistas”.

⁸⁴ Sobre a Bienal de São Paulo, por exemplo, Mesquita afirma (2002, p. 75): “um dos objetivos declarados dos organizadores da Bienal era transformar a cidade – que na época contava com um milhão e meio de habitantes – em um novo pólo cultural, um novo centro internacional para as artes, uma referência para o mundo, durante o período de reconstrução que se seguiu ao fim da Segunda Guerra Mundial e nos primeiros estágios da guerra fria.”.

artísticas e culturais, ele também tem se mostrado uma eficiente estratégia no sentido de articular e consolidar uma economia internacional da arte, constituindo-se num setor específico dela.

O efeito que nos interessa para o presente debate é a presença da descolonização e da identidade nacional delimitando dois projetos importantes da “modernidade tardia global”. Efeito que revela um contexto de formação de uma consciência política da identidade dentro do campo da representação gerada por, e gerando, uma “imaginação cívica”, uma sociedade em mudança. Comunidade política e comunidade cultural tornam-se contíguas, assim como borram-se as fronteiras entre a imaginação política e a imaginação cultural, nos questionamentos acerca de noções da modernidade como a ideia de progresso. Nesse sentido, nas palavras do autor: “sem dúvida, as questões contemporâneas das práticas curatoriais são bastante cientes dos usos (e usufruto) das ficções de uma cisão entre passado e tradição para produzir narrativas de várias histórias inventadas do moderno e contemporâneo” (ENWEZOR, p. 2003, p. 71). A questão que se coloca é se essas críticas à narrativa universal e as relações assimétricas de poder podem de fato estabelecer novas ordens culturais, incluir novos sujeitos. Para Enwezor, podemos já observar alterações, como o fato de museus ou exposições não poderem mais estar apartados de “políticas representacionais”. Nesse contexto, o autor se pergunta: como um curador pode expressar-se dentro do estado de “transição permanente” em que a arte se encontra?

Não se tem uma resposta definitiva, mas Enwezor tem uma proposta de abordagem para o problema. A partir da constatação de que toda curadoria parte de um olhar sobre a “história da arte” e de um

conhecimento “localizável” pelo qual seleciona, classifica e teoriza, a abordagem proposta é entender as exposições dentro do campo da “história do pensamento”, o que pode nos levar a uma aproximação com a história das ideias e a história dos conceitos. Afinal, em toda exposição reside o esforço, contestatório ou conservador, que são questões políticas e de partilha. Nas palavras do autor:

O campo da história do pensamento, de todo modo, é um campo de poder institucionalizado e de sistemas de legitimação. Mesmo que instituições de arte tenham mudando cada vez mais do privado e do domínio da corte do estado feudal para o domínio público do salão do democrático estado secular, instrumentos fundamentais de poder ainda são desproporcionalmente mantidos através do patronato [*patronage*] da elite burguesa em aliança com a aristocracia. Hoje, esse processo de diferenciação tem inserido outra esfera dominada pelo capital e contestada pelas forças da chamada avant-garde. (ENWEZOR, 2003, p. 74).

Vemos a pertinência de se pensar as exposições de arte através do que Mignolo (2010) chama de “desobediência epistêmica”, e dialoga com o que o artista Luiz Camnitzer chama de “estética do desequilíbrio”. Essa noção foi desenvolvida em texto original de 1970,⁸⁵ onde Camnitzer versa sobre como a colonização estética, através da cultura e das diversas linguagens artísticas, faz com que o colonizado partilhe de experiências que são metropolitanas e o fazem sentir como pertencentes a ela, dessa forma, alijados de seu local de pertencimento.

⁸⁵ Transcrição de uma comunicação realizada na conferência da Latin American Studies Association (1969 em Washington, D.C.), foi traduzida e publicada em Montevidéu em 1970 pelo jornal *Marcha*.

Não obstante, para ele, o estilo internacionalizante da arte contemporânea é também colonial:

É estranho que a “Arte Colonial” seja preenchida apenas com conotações positivas e que ela se refira apenas ao passado. Na realidade ela acontece no presente, e com benevolência é chamada de “estilo internacional”. Com menos cortesia, tende a ser epígona, derivada, e algumas vezes até oportunista. (CAMNITZER, 2006, p. 268).

O artista critica a forma como a arte é posta de forma autônoma a outros processos como os econômicos e políticos, quando na verdade observamos, principalmente através das exposições, o quanto os processos artísticos estão de variadas formas atrelados ao capital internacional e às políticas internacionais. O artista critica também a forma com que os fenômenos e realizações das metrópoles têm automaticamente validade internacional e universal, enquanto as realizações periféricas são “regionalizadas”. Nesse contexto, a questão que o artista coloca a si e aos colegas é a seguinte: “[...] participando do jogo da arte metropolitana, será que ele realmente está apenas adiando a liberação da colônia à qual pertence?” (CAMNITZER, 2006, p. 269). Nesse jogo, o autor critica a postura do artista a qual compara a do restaurante chinês: “um restaurante chinês se submete voluntariamente à imagem que a cultura metropolitana tem dele. Ele anuncia o seu nome com caracteres chineses estilizados, faz propaganda de ‘comida exótica’ e tem, por via das dúvidas, uma página de comida metropolitana listada no cardápio”. (CAMNITZER, 2006, p. 269).

Para ele, o artista na colônia tem três opções: seguir as diretrizes do “estilo internacional”, aderir ao “folclorismo” regional e pitoresco

(este, muitas vezes, uma reação à primeira opção); ou a subordinação ao conteúdo político-literário, que tem o comprometimento político como prioridade e que leva à função didática, dando mais espaço à redundância que à originalidade e criação, na visão do artista. Ao alto valor gasto apenas em materiais pelo *Whitney Sculpture Annual*, em 1968, Camnitzer contrapõe:

Enquanto isso, as concessões que os artistas têm de fazer nas colônias são mais óbvias e mais dolorosas. Em circunstâncias normais, o artista não pode viver de suas habilidades. Ele tem um ou mais empregos sem relação com a sua arte. Ele vende para uma pequena elite nacional ou para turistas. Ele depende da filantropia do governo, por meio de suas exposições politicamente corruptas. Ele tem sempre diante de si a opção permanente entre seus princípios, a corrupção e as esmolas (CAMNITZER, 2006, p. 272).

Por isso, “as opções da arte tradicional” levam a uma “estética do equilíbrio” que tem uma função estabilizadora, como chama o artista. Ou seja, uma arte de manutenção do *status quo*, que segue colonizando. Para ele, há a necessidade de se passar da lealdade para a subversão, e fazer do público, não um consumidor passivo, mas um participante ativo, esse é um dos caminhos para o que ele chama de “estética do desequilíbrio”. Essa estética é “[...] a que afeta estruturas, que precisa de total participação ou total rejeição, não dá espaço para o conforto da alienação.” (CAMNITZER, 2006, p. 274). Prossegue o artista:

Ela leva ao confronto que trará a mudança.
Ela leva à interação da criatividade estética com todos os sistemas de referências usados na vida cotidiana.

Ela leva o indivíduo a ser um criador permanente, a ficar em um estado de percepção constante. Ela o leva a determinar o seu ambiente de acordo com as suas necessidades e a lutar para alcançar as mudanças. (CAMNITZER, 2006, p. 274).

Como explica Vilela, a arte nunca deixou de fazer política, principalmente em contextos expositivos. Mas se em grandes salões, feiras e bienais, com intromissão de canais diplomáticos, com pavilhões pautados por representatividades nacionais, a arte deveria versar as fronteiras e identidades, pode também sinalizar para dissensões e rearranjos. Por isso que a historiadora propõe que nos ocupemos da “entrevisão”, que trata de uma narrativa entre a cena produzida e a obscenidade de que ela fala, ou seja, daquilo que está fora, recalcado e silenciado. Essa obscenidade, segundo a autora, “[...] não pode ser vista diretamente; ela somente se exerce com a entrevista, uma visão que não se fixa na imagem ou na cena e lhe dá uma forma e um nome, mas uma visão dotada da capacidade de articular narrativamente, não as formas, mas as linhas de forças implicadas em cada imagem e no conjunto de obras que chamamos exposição” (VILELA, 2010, p. 143) Se os artistas há muito tempo, através da crítica pós-moderna e pós-colonial, apontam para uma descolonização estética, como uma exposição poderia ser considerada a partir dessa questão? Ou como a curadoria de uma exposição pode ser pensada a partir da descolonialidade?

Seguindo a presença da dimensão utópica, que sempre permeou a arte e o pensamento, encontramos a definição dada pelo cineasta e teórico argentino Fernando Birri, citado por Eduardo Galeano (1994, p. 310): “A utopia, ela está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez

passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para caminhar”. Muitos artistas buscam em sua produção um estado de permanente transição porque é uma produção utópica, ou seja, é caminhante. Como o são as obras que ao interferirem no regime de visualidade racializado caminham para uma descolonialidade estética. As exposições devem desejar dar conta dessa constelação pós-colonial e da paisagem que traça a emergência da descolonização. Ainda há muitos lugares a serem explorados. Durante a 56ª Bienal de Veneza, por exemplo, questionando a mais antiga e tradicional Bienal, uma das poucas que mantém pavilhões nacionais, via-se nas ruas escrito o chamado para conhecer o pavilhão dos anônimos imigrantes apátridas, *Anonymous Stateless Immigrants Pavilion*. Podia-se perguntar ou seguir as direções das flechas, mas assim como os imigrantes apátridas, não era possível encontrar a representação desses imigrantes.

Imagem 13. *Anonymous Stateless Immigrants Pavilion*, Veneza, 2015.



Anonymous Stateless Immigrants Pavilion, chamado para conhecer o pavilhão dos anônimos imigrantes apátridas nas ruas de Veneza em 2015.

Não obstante, se o exotismo das exposições coloniais foi atualizado em um olhar neocolonial, a crítica a essas exposições sobreviveu e se ampliou. Segundo Grandsart, foram poucas as vezes críticas relativas à *Exposição Colonial*, de 1931, uma delas foi a dos surrealistas que publicaram uma declaração intitulada *Ne visitez pas l'Exposition coloniale* (não visite a exposição colonial). Houve também uma “contra exposição” intitulada *La vérité sur les colonies* (A verdade sobre as colônias). Artistas surrealistas participaram dessa exposição, que foi organizada pela Liga Internacional contra a Opressão Colonial e o Imperialismo, o partido comunista francês e o sindicato *Confédération générale du travail unitaire* (CGTU), (GRANDSART, 2010).

Segundo Didier Grandsart (2010, p. 101), a exposição ocorreu no pavilhão soviético (8-10 Avenue Mathurin Moreau) e contava principalmente com documentos que testemunham as atrocidades, a exploração e a violência colonial, e também fotografias que atestavam sucessos da União Soviética. Segundo o autor, a exposição teve poucos visitantes, apenas de 5 a 10 mil. Entretanto, são ecos dessa crítica que possibilitam hoje “transformações consideráveis na paisagem museal”, como nos explica De L'estoile (2007, p. 15), citando exemplos de como os museus coloniais na Europa se transformaram como o antigo *Musée des Colonies*, que se tornou o *Musée de l'histoire de l'immigration*, ou encerraram as atividades, como o *Musée National des Arts et Traditions Populaires*, que fechou suas portas em 2005. Essas mudanças, por muitas vezes conflituosas, se veem em outros tipos de museu como aqueles tradicionalmente dedicados à arte ocidental, como o Louvre que criou

em 2005 o departamento de artes do islã ou ainda as notícias de que o Rijksmuseum, de Amsterdã, irá alterar no ano de 2016 até 300 títulos de obras que são consideradas de alguma forma ofensivas. Entre essas palavras consideradas ofensivas estão “negro” e “anão”. Não se trata de apagar a história, segundo Martine Gosselink, responsável pelo departamento de História do Rijksmuseum,⁸⁶ dado que os títulos anteriores não serão suprimidos dos registros. Também devemos observar, que a maioria dos títulos não eram dados pelos artistas, mas sim por especialistas e restauradores que lidavam com a obra. Algumas trocas são simples como *Jovenzinha Negra* (1895-1922), uma pintura a óleo do pintor holandês Simon Maris (1873-1935), que será rebatizada de *Mulher jovem com leque*.⁸⁷ Outras envolvem pesquisas mais apuradas, como as que levam o termo “Esquimó”.⁸⁸ Este termo é considerado pejorativo e englobou uma diversidade de populações indígenas das regiões árticas e da Sibéria. O museu terá, portanto, que pesquisar junto a esses grupos e identificar a qual comunidade a obra se refere, mudando o termo para aquele que as diferentes comunidades utilizam para se autodenominar.⁸⁹ O que alguns ainda vêm como excessos do que chamam “politicamente correto” nos dá evidências de uma mudança nas sensibilidades e nas percepções na contemporaneidade. Essas mudanças são lentas e conflituosas. Muitos se colocam contra esse tipo de ação do Rijksmuseum, pois acreditam que

⁸⁶ Cf. FERRER, Isabel. O “politicamente correto” entra no museu. **El País**, 8 jan. 2016. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/01/04/cultura/1451900746_779078.html>. Último acesso em 21 mar. 2016.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ Idem.

se trata de apagar deliberadamente a história, visto que apenas os novos títulos estarão acessíveis ao grande público. Parecem ignorar as operações de escritura da história. Apegados, esquecem-se de que para que novas partilhas sejam feitas e novas histórias sejam escritas o presente deve oferecer novas visões do passado.

2 RACISMO E VISUALIDADE: ESTRATÉGIAS E CONTRA-ESTRATÉGIAS

*A imagem é pensamento, tanto quanto aquele
que se exprime por palavras; ela é, sempre,
reflexão sobre o mundo e os homens.*

Tzvetan Todorov

*É lamentável que perguntas sobre “raça” e
representação tenham sido tão regularmente
banidas das histórias ortodoxas do juízo estético,
gosto e valor cultural do Ocidente.*

Paul Gilroy

2.1 HISTÓRIA E CULTURA VISUAL

A experiência social do mundo é centralizada no olhar, uma das formas de mediações sociais mais importantes. Representação, imaginação, apresentação, presentificação, lembrança, imagem mental, o termo imagem pode referir-se a diferentes coisas. Entretanto, todas elas se relacionam entre si, e de alguma forma, relacionam-se também com a memória. Como o historiador lida com as imagens e as artes visuais? A História Cultural, como já demonstrou Chartier (2006), não se define por uma abordagem única e específica, mas pela recusa de compreender os fenômenos históricos através de apenas um viés, devemos procurar compreender os fenômenos em suas dimensões que não são reduzidas a uma apenas, como econômica, social, cultural ou política.

A imagem pode abrir-se para o debate estético, artístico, social, político, material e econômico, sendo assim, uma importante via de acesso à compreensão de um problema ou de uma época. A história povoa nosso imaginário, da pré-história aos grandes impérios da antiguidade, através de imagens com as quais nos habituamos e nos familiarizamos durante o ensino formal, pois como escreveu Ricoeur, “só há legibilidade numa relação polar com a visibilidade” (2007, p. 277). O filósofo francês enfatiza a forma como que a legibilidade da narrativa gera visibilidade, assim como a visibilidade engendra legibilidade. A história, portanto, sintetiza as imagens que temos do passado, como pontua Paulo Knauss, “isso significa dizer que, diante dos usos públicos da História, a imagem é um componente de grande destaque, mesmo que nem sempre seja valorizado como fonte de pesquisa pelos próprios profissionais de História. A imagem condensa a visão comum que se tem do passado.” (KNAUSS, 2006, p. 96), reportando-se ao que Ricoeur chama de representação historiadora, que designa a representação dos eventos do passado construído pela história, afinal, a “narrativa dá a entender e a ver” (RICOEUR, 2007, p. 276). Essa capacidade da história de representar o passado, Ricoeur chama de representância. Assim, é através da representação historiadora que temos acesso ao passado, pois a representação do passado histórico cria e solidifica imagens no presente de algo ausente que é o passado.

Como afirma o historiador Knauss, desprezar a imagem como fonte de conhecimento histórico é desprezar uma fonte abundante e mesmo mais antiga que a escrita. Esse desprezo também leva a incapacidade de reconhecer outras dimensões das experiências sociais, dos modos de vida, das sensibilidades e percepções históricas.

No campo historiográfico, o documento escrito de âmbito político e diplomático foi privilegiado na profissionalização da história, quando a autenticidade das fontes se impunham ao trabalho do historiador. A crítica documental fundou a genealogia do conhecimento histórico e possibilitou à história galgar seu status de cientificidade; possibilitando, assim, firmar-se como disciplina científica, esta, que tem como objeto a produção de sentido do homem no tempo. Crítica e tratamento das fontes, autenticidade, veracidade, instrumento de prova, hegemonia da fonte escrita e oficial constituíram o ofício do historiador.

Para Meneses (2003, p. 20), “a História, como disciplina, continua à margem dos esforços realizados no campo das demais ciências humanas e sociais, no que se refere não só a fontes visuais, como à problemática básica da visualidade”. Segundo o historiador, o que ocorre com mais frequência “é iluminar as imagens com informação histórica externa a elas, e não produzir conhecimento histórico *novo* a partir dessas mesmas fontes visuais.” Perpetua-se o uso da imagem apenas como ilustração, geralmente no sentido de confirmação visual do texto. Nesse caso, as imagens não têm relação documental e analítica com o texto. Há exceções, como o campo de estudos em fotografia. Segundo o autor (2003, p. 22), “uma das explicações para a fortuna que bafejou a fotografia está, certamente, no fato de que se trata de uma atividade que não foi hierarquizada por nenhum cânone cultural, como ocorreu com a ‘imagem artística’.” O cinema é outro campo que vem crescendo em atenção dos historiadores. Entretanto, para Meneses, ainda há um “não-reconhecimento da cidadania plena, no fortim da História, seja da fonte visual, seja da problemática visual.”

Não obstante, novos esforços começam a se tornar significativos para contornar essa falta. Embora observa-se desde a escola de Annales uma abertura cada vez maior das fontes trabalhadas pelo historiador, é na década de 1980 que a problemática da visualidade começa a tomar dimensões. Disciplinas das humanidades como a antropologia, a sociologia e a psicologia tomaram a dianteira no debate acerca da visualidade. Começa a se discutir até mesmo a possibilidade de existência de um campo próprio de estudos como o “Cultura Visual”. A história também passa por uma “virada crítica”, momento em que podemos observar a ascendência da historiografia baseada por questionamentos de suas práticas e projetos, e, da nossa própria relação com o tempo no regime moderno de historicidade (HARTOG, 2013, p. 251).

Assim, as fontes visuais, ou como defende Meneses (2003), o conhecimento da visualidade como uma dimensão da vida social e dos processos sociais começaram a conquistar seu lugar na pesquisa histórica e a historicidade, que nelas residem, começa a ser reconhecida fomentando cada vez mais pesquisas de diferentes vieses que, considerando a historicidade das sensações e percepções, procuram gerar conhecimento a partir das imagens. Nas palavras de Knauss (2006, p. 110),

Essa postura, que compreende o processo social como dinâmico e com múltiplas dimensões, abre espaço para que a História tome como objeto de estudo as formas de produção de sentido. O pressuposto de seu tratamento é compreender os processos de produção de sentido como processos sociais. Os significados não são tomados como dados, mas como construção cultural. Isso abre um campo para o estudo dos diversos textos e

práticas culturais, admitindo que a sociedade se organiza, também, a partir do confronto de discursos e leituras de textos de qualquer natureza – verbal escrito, oral ou visual. É nesse terreno que se estabelecem as disputas simbólicas como disputas sociais. Conforme adverte Georges Ballandier, “o poder só se realiza e se conserva pela produção de imagens, pela manipulação de símbolos”, pois, simplesmente pela força, sua existência seria sempre ameaçada. Dito isso, pode-se compreender a importância do estudo da produção artística como fonte de discursos que se relacionam com a vida em sociedade.

Ainda há, no entanto, grande debate sobre as metodologias apropriadas para abordá-las. Nesse sentido, a História da Arte pôde fornecer subsídios para o trato com as imagens a partir de sua tradição na pesquisa com a produção artística, embora, em um movimento de mão-dupla, também sofra modificações possibilitadas pelos questionamentos feitos pelas demais disciplinas, que com a História da Arte convergem na pesquisa acerca da visualidade, como a psicologia ou a antropologia.

Mesmo havendo variadas formas de abordagem da imagem na História, é mister que se considere o tipo de imagem em que se está trabalhando assim como todo o ciclo em que ela está envolvida, como a produção, a circulação, a recepção e o consumo. Como afirma Meneses (2003. p.28), “trabalhar historicamente com imagens obriga, por óbvio, a percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação e consumo, a que agora cumpre acrescentar a ação. As imagens não têm sentido em si, imanescentes.” Ainda mais importante é perceber que as significações que podemos extrair das imagens residem, mormente, em seus usos. Por

isso, também é importante que o ciclo não seja observado como algo estanque. Para Meneses,

É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se pode limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um *enunciado*, que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retrazar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens (2003, p. 28).

Entretanto, o desejo de abarcar a totalidade “da vida” de uma imagem, como na tentativa de compreender todos os seus ciclos e circuitos pode ser de antemão um objetivo frustrado e se tornar outra pedra-de-toque, como a noção de neutralidade, que apesar de cumprir o papel de guia, como um objetivo a ser seguido, nunca se cumpre, por vezes se tornando um fantasma. A centralidade que a imagem vem ganhando nas ciências humanas e a constante recriminação de seu uso como apenas ilustração pode também gerar certo receio de se trabalhar com imagens. No entanto, as imagens devem ser utilizadas sem criar uma forma de “sacralização”. Como outras fontes, objetos e/ou problemas, as imagens, assim como textos, ora poderão ser o centro de uma pesquisa, ora complemento. Tudo isso depende dos objetos da pesquisa, das imagens e do problema posto. Feita essas ponderações, nada nos impede de encontrar nos usos das imagens, senão a totalidade de seus sentidos, mas direções e aproximações.

Considerar todos esses movimentos inscreve-se também na imagem dialética e na montagem das quais fala Walter Benjamin, que se preocupava com as novas técnicas, materialidades e composições, assim como a circulação, divulgação e percepção. Essas preocupações rumam para uma crítica do conceito de arte advinda do século XIX. Em Benjamin, “o estudo da estética confundia-se com uma análise social e uma crítica da cultura” e a preocupação centrava-se nos “novos regimes de visualidades e de percepção do mundo” originárias das novas técnicas (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 215). A reprodutibilidade é uma questão primordial porque abala a tradição, “lançando [...] a modernidade em um outro paradigma, onde o que conta não é mais imitar (a natureza ou os grandes modelos), ou ser original, mas sim o fato de não existir mais uma identidade única, fechada, da obra, do seu produtor e daquilo que eventualmente ela venha a representar” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 219).

A imagem tem grande importância no pensamento de Benjamin, principalmente em sua concepção de História, de tempo e de modernidade. A montagem e a composição fazem parte da proposta benjaminiana para a escrita da história, ela própria escrita por imagens. Imagens dialéticas demandam a abordagem do inacabado, do fragmento, do associativo, do desvio e do inconcluso.

Discorrendo sobre a montagem e a dialética em Godard, Rancière lembra que esse método refere-se a duas coisas ao mesmo tempo: “organizar um choque e construir um contínuo.” Um historiador pode enxergar, dessa forma, as continuidades e também as rupturas. Para Rancière (2012, p.70),

O espaço do choque e do contínuo podem ter o mesmo nome, História. De fato, a História pode ser duas coisas contraditórias: a linha descontínua dos choques reveladores ou o contínuo da copresença. A ligação dos heterogêneos constrói e reflete ao mesmo tempo um sentido de história que se desloca entre esses dois polos.

A imagem dialética é uma imagem crítica cuja temporalidade de mão-dupla produz o choque. Mesmo não havendo em Benjamin um pensamento sistemático sobre imagem, as questões da natureza da imagem e da função da dialética foram centrais em seu pensamento e mostram-se ainda inesgotáveis. Para Benjamin, "a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido" (BENJAMIN, 1994, p. 224). Como explica Seligmann-Silva (2013, p. 216-217),

Benjamin faz uma teoria da nova experiência, ou da experiência possível, na era da onipresença dos choques, pós-tradicional. Sua teoria da história e antropologia do novo habitante da era moderna é imagética e possui amplas ramificações com sua filosofia e teoria das imagens técnicas. O momento do saber deve ser pensado sob o signo da ação transformadora, da construção da imagem e de sua leitura libertadora. Trata-se de transformar os choques em um dínamo da mudança social efetiva. A imagem é dialética na imobilidade, local de encontro do conceito com a imagem, de tradução de uma na outra.

Sua teoria da história é também uma teoria da imagem dialética, pois é a partir dela que a história é construída. Uma dialética entre passado e futuro, ruptura e continuidade, entre colonizador e colonizado, ou ainda, entre o ver e o não-ver. Uma dialética na qual o olhar se

apresenta como pensamento e matéria do conhecimento histórico (KNAUSS, 2006, p. 115). Que conhecimento histórico a imagem, e o regime de visualidade podem nos oferecer? O que podemos dizer das imagens artísticas que são criadas em condições específicas? São elas fatos, seus comentários ou ambos? Segundo Michaud (2013, s/p),

O historiador não pode mais ignorar que a inevitável parte da interpretação, cuja imagem carrega, proíbe a ilusão de um acesso ao real histórico “bruto”; que todas as formas de representação da imagem constroem sua própria realidade por transfiguração.

A imagem, portanto, tem uma realidade própria e transfigurada. Ela é criação e criadora, significado e significante. Ela pode ser evidência da história, mas também é história em si. Indo além, a imagem pode ser também “matriz” da história. Michaud, através da arte e publicidade dos regimes totalitários, pensa na imagem e na arte do século XX como criação de projetos para um futuro, interferindo no presente e no futuro através da imagem e da arte. Exatamente como no conto de Jorge Luis Borges “*ruínas circulares*” onde homens e futuros eram sonhados “com integridade minuciosa e impô-lo à realidade,” até que o protagonista percebe-se também como um homem que outro houvera sonhado.

Percebemos assim, que a imagem carrega em si camadas de temporalidades que a confere uma historicidade singular, porém, podemos fazer um paralelo com a historicidade dos conceitos e das ideias de Koselleck. O historiador alemão que se dedicou a compreender a linguagem, que produz ideias e práticas sociais, observando a historicidade da circulação e usos dos conceitos no cotidiano, afirma:

“de acordo com uma conhecida frase de Epiteto, não são os fatos que abalam os homens, mas sim o que se escreve sobre eles [...]. (KOSELLECK, 2006, p. 97).

Elaborando uma semântica dos tempos históricos, Reinhart Koselleck desenvolve duas categorias meta-históricas, que mostram a coexistência de um passado e de um futuro no tempo presente: “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”. Segundo o historiador:

[...] experiência e expectativa são duas categorias adequadas para nos ocuparmos com o tempo histórico, pois elas entrelaçam passado e futuro. São adequadas também para se tentar descobrir o tempo histórico, pois, enriquecidas em seu conteúdo, elas dirigem as ações concretas no movimento social e político (KOSELLECK, 2006, p. 308).

A experiência refere-se ao passado atual, ao passado incorporado e lembrado, assim como a expectativa refere-se ao futuro atual, ao futuro presente, ao “ainda-não”, ao tempo ainda não experimentado, mas que pode ser previsto, que gera possibilidades possíveis de serem vislumbradas. Enquanto “espaço de experiência” está “saturado de realidades” e de “possibilidades realizadas ou falhas”, o “horizonte de expectativa” está repleto de virtualidades e potencialidades.

Essas duas categorias são contíguas e sua coordenação modifica-se ao longo da história. Não são categorias opostas e suas relações não são diretas, mas plenas de tensões. Para Koselleck, é dessa tensão que podemos deduzir o tempo histórico, a que Hartog (2013) chama de regime de historicidade. Assim, podemos entender

determinada imagem como algo que foi agenciado por um campo de experiências e algo que agencia um, ou mais, horizontes de expectativas, projetam futuros com variadas perspectivas.

Coli (2010) demonstra, a partir de Jean-Philippe Chimot, que a arte mais que uma forma ou objeto, deve ser entendida como um pensamento. Não o pensamento do artista, mas o pensamento da obra. Nas palavras do autor,

Um quadro, uma escultura, desencadeiam, graças à materialidade de que são feitos, “pensamentos” sobre o mundo, sobre as coisas, sobre os homens. Esses “pensamentos”, incapazes de serem formulados com conceitos e frases pela própria obra, provocam comentários, análises, discussões, que se alteram, ao infinito, conforme seja o analista, o universo cultural ao qual pertence, a geração da qual faz parte. O artista, ele próprio, pode propor uma análise de sua criação. Ele será, porém, rigorosamente, apenas mais um analista como os outros o foram (COLI, 2010, p. 210).

Ou seja, a obra de arte passa a ser sujeito e não mais um simples objeto. Através de sua materialidade e de seu senso a obra torna-se autônoma do autor-criador, passa a ser um “ser pensante no mundo”. O conjunto de obras de um artista pode oferecer apontamentos acerca de uma forma de pensamento. Como afirma Coli (2010, p.210), “cada obra se torna uma parte orgânica desse todo que a ultrapassa”.

No avesso do espetáculo, que prende o olhar pelo exterior, encontra-se a busca de essências invisíveis. É um velho tema, o da natureza invisível das imagens. As questões históricas, ancestrais, da iconolatria e da iconoclastia testemunham quão dramáticas e nucleares essas

relações se mostraram, e se mostram, ainda, dentro das crenças humanas. Elas estão ativas: as destruições recentes dos Budas, imensos e antigos, no Afeganistão, assinalam o quanto a ambiguidade das imagens presentes no mundo pode ser perturbadora (COLI, 2010, p.212).

O título da obra de Etienne Samain “Como pensam as imagens”, já releva a singularidade que as imagens têm de desdobrar-se na criação de realidades e pensamentos. O autor, antropólogo que tem nas imagens o cerne de suas pesquisas, também se aproxima da visão de Meneses ao propor a importância dos usos e de como nessas práticas residem os significados. Assim, nos narra Samain,

Devo ainda a Bateson ter descoberto que mais importante que a questão do *porquê das coisas*, permanece a do *como das coisas*. Assim sendo, não procurarei saber a que servem as imagens e por que existem, e sim *como* elas existem, como vivem, como nos fazem viver. Ou ainda, quais são suas maneiras de nos fazer pensar? E chegar, desse modo, a desvendar algo da *maneira como* a imagem nos provoca a pensar, nos convoca a pensar (SAMAIN, 2012, p. 21).

A imagem se situa entre algo que é o documento e algo que é o próprio acontecimento, ou ainda, “ora um pedaço de *real* para roer, ora uma faísca de *imaginário* para sonhar” (SAMAIN, 2012, p. 22). Samain concorda com Coli ao afirmar que toda imagem é também pensamento. Novamente somos sugestionados a uma aproximação com a história dos conceitos: quando um autor chega a desenvolver um conceito, ele o faz dentro de uma constelação possível, depois de publicado e circulado, esse conceito pode ser interpretado e lido de diversas maneiras e desdobrar-se-á ele próprio em outros conceitos do qual seu autor

primeiro, ou sua intenção primeira, não terá domínio nenhum. Pois, uma vez que a criação materializada, é “posta no mundo”, ela passa a ser habitada e utilizada de forma independente de seu criador.

Semelhança e repetição, mas repetição com diferença, são humanidades expandidas no tempo, uma vez que comportamentos, dilemas e sentimentos residem nos pensamentos das imagens ao longo da história. Semelhanças e repetições; não há ineditismo nos conflitos do homem em relação à vida e à morte, ao mesmo tempo existe uma repetição com diferença, pois novas materialidades e sensibilidades delineiam novos modos de lidar e projetar-se, que por sua vez somar-se-ão em pensamentos. As permanências das imagens mostram ao homem contemporâneo continuidades, sejam elas lamentos ou utopias. Se a imagem é vivente e pensante, ela é também processo. As significações e sentidos são dados pelos usos, isso é, o homem em contato com a obra cria o pensamento sobre ela. O pensamento de uma forma também se dá no texto de um crítico, de um historiador, de um entusiasta, do relato e experiência de alguém sobre uma imagem.

2.2 SOBRE O REGIME RACIALIZADO DE REPRESENTAÇÃO

If the body is the site of disgust or affect because of its phenotype or color, this is also only because it is part of a broad iconographic history that serves as a reservoir of circulating signs for this purpose.

Jeniffer Gonzaléz

Quando se entra em contato com a literatura de língua inglesa e francesa sobre a teoria da imagem, uma dificuldade surge com a presença do vocábulo *imagery*, em inglês, *eimagerie*, em francês, cujo correlato não é facilmente versado para o português. O dicionário *Le Nouveau Petit Robert* define *imagerie* como um termo com três referentes. Primeiramente, ligado à fabricação e ao comércio de imagens; depois, um conjunto de imagens que tenham a mesma origem (como *imagerie d'Épinal*), ou a mesma inspiração (como *imagerie populaire*, *imagerie romantique*) e, por último, relativo a um conjunto de imagens obtidas a partir de uma mesma técnica (como *imagerie médicale par ultrason*, *imagerie moléculaire*, *imagerie astronomique*). Esse sentido é corroborado pela enciclopédia digital *Wikipedia*, consultada em janeiro de 2016, que agrega mais um valor não encontrado no dicionário *Petit Robert*, *imagerie* pode ser usado também para um conjunto de “[...] imagem ou metáforas no domínio da língua, ou um conjunto de imagens mentais e físicas que se formam no espírito”.⁹⁰

Na literatura em língua inglesa observamos que *imagerie* ora corresponde ao termo *imagery*, ora ao termo *imaging*. No dicionário de língua inglesa *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of*

⁹⁰ Fonte: disponível em: <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Imagerie>>. Último acesso em 20 jan. 2016.

English Language não consta o termo *imaging*, encontramos apenas o verbete *imagery* cuja definição privilegia o aspecto mental da formação de imagem. Nesse verbete encontramos como definição “a formação de imagens mentais”, “imaginário coletivo”, “imagens retóricas”, “descrição figurativa ou ilustração” e “imagem pictórica”. Apenas esse último sentido acena para uma materialidade da imagem. Entretanto, o dicionário *The Shorter Oxford English Dictionary* além do sentido ligado à “imagem mental”, também oferece o sentido material definindo o termo como relativo às estampas, estatuária, pintura e à idolatria. Esse dicionário também não apresenta o verbete *imaging*,⁹¹ cujo sentido achamos na enciclopédia digital *Wikipédia* como “[...] a representação ou a reprodução da forma de um objeto; especialmente uma reprodução visual”. Esse é o sentido utilizado em *Chemical imaging* ou *Digital imaging* e o que mais se aproxima do sentido mais usual do termo francês. Vemos que os sentidos são um pouco confusos e muitas vezes parecem se confundir à termos como *imaginário*, *imagético*, *imaginação*, ou ainda *imaginística*, quando se privilegia o sentido de capacidade de imaginação ou técnicas literárias de criação de imagens mentais, ou capacidade mental de criar imagens.

Entretanto, com mais frequência na literatura de estudos de imagem é mais comum a utilização do termo inglês *imagery* e do termo francês *imagerie* para se relacionar com algum aspecto material, de produção ou circulação de imagens que compartilham mesma origem, temática ou técnica de feitura. *Imagerie* e *imagery* têm, portanto, a capacidade de definir um conjunto de imagens sobretudo por sua

⁹¹ Fonte: disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Imaging>>. Último acesso em 20 jan. 2016.

materialidade, seja por seu local, conjuntura ou modo de produção. No português, *imagerie* é traduzido de diferente maneira dependendo do contexto, na maioria das vezes acaba se traduzindo por “imagens” simplesmente ou ainda imaginário. Embora não seja possível encontrar esse verbete no VOLP (pelo sistema de busca no Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa feito pela Academia Brasileira de Letras), nem no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, o encontramos no dicionário Novo Aurélio, que também privilegia o sentido de construção literária ou retórica: “Imageria: Meio expressivo, ger. Individual, concreto ou figurado, us. por um escritor em certos trechos onde deseja obter um efeito específico (como recurso emocional especial, ou cadeia de associações intelectuais).

Em uma tese de 2011, da área de Comunicação e Informação, Ana Paula Penkala utiliza o termo aportuguesado *imageria* para se referir a um padrão estético ou uma recorrência técnica no audiovisual contemporâneo. O que ela chama de imageria “[...] é o conjunto de imagens relativas a uma dada coisa” (PENKALA, 2011, p. 18). Assim, o termo imageria no sentido que privilegia sua materialidade pode ser importante para os estudos de imagem, imageria está atrelado a um determinado imaginário, mas não se confunde com esse, pois define sua expressão material e não apenas mental. Como afirma Penkala, “a imageria é parte de um imaginário ao mesmo tempo em que é constituída por ele” (PENKALA, 2011, p. 21).

O historiador André Gunthert, por exemplo, desenvolveu o conceito de *imagerie auto-référentielle* (imageria autorreferencial)⁹²

⁹² É uma noção que eu desenvolvi de alguns anos para cá no âmbito do trabalho do seminário para tentar caracterizar particularmente a produtividade das formas

industriais das da indústria cultural, que geram efetivamente *corpus* por vezes muito importantes como a iconografia do Che [Guevara], que nós estudamos [foi tema durante seus dois seminários no ano acadêmico 2014-2015 da EHESS], e que são grupos iconográficos que são particularmente difíceis [de abordar], a princípio, com os instrumentos tradicionais da história da arte. A partir dessa evidência, nós precisamos de meios de análise mais particular, por isso, a imageria é um modo de tentar responder aos problemas específicos postos pelos usos populares, pelos usos comuns da imagem, principalmente em suas formas industriais. [...] o que distinguiria a fundo a imageria de uma iconografia, portanto um grupo de imagens quais sejam, é de constatar que certos grupos de imagens são produtivos, ou seja, tornam-se virais e se desenvolvem ao longo do tempo, segundo, na verdade, a princípios que são os da economia. O fato da adaptação, de fazer um filme a partir de um romance... peguemos o exemplo de Harry Potter, poderíamos pegar qualquer outro exemplo. Vemos que se trata de um mecanismo econômico, que é um mecanismo de oportunismo econômico muito básico, mas que a partir desse mecanismo, a difusão, cada vez mais importante, de referência cultural, produz algo de particular, tanto a nível iconográfico quanto a nível cultural, isso quer dizer que no fundo, e mais uma vez, eu vou utilizar a noção de [louis] Marin, essas iconografias, por conseguinte essas imagerias, elas são iconografias produtivas que tem por característica criar não uma nova realidade, porque...bem, pegamos um exemplo simples: o papai noel: nós sabemos bem que ele não existe – triste notícia – mas faz parte da história, da história do Papai Noel que ele não existe, e ainda assim, quando eu digo “o Papai Noel”, você sabe assim como eu a que eu faço referência. Portanto é um personagem de ficção, mas é também uma presença cultural, e uma presença cultural é algo que quase existe, que há uma forma de existência, não é exatamente uma existência real, mas que é, tomo o termo de Marin, presente. E essa presença é suficiente para gerar essa produtividade iconográfica, e portanto, nesse caso, a iconografia se torna a verificação da presença, e há uma forma autorreferencial que se desenvolve entre a imagem e seu referente que não é mais o referente semiótico, mas sim o referente cultural, essa que se instala como uma referência no sentido cultural. E aí, vemos realmente como a imagem produz coisas ou quasi-coisas. A questão pode ser ainda mais importante o que constato sobre a produtividade imaginária, é de constatar que não há diferença entre, de um lado essa que seria as formas ficcionais, de outro, as formas reais. Na verdade, você e eu, enquanto grande público, ou seja, destinatário de todas essas representações, nós não temos meios de verificar quais são as formas realmente existentes e as que vem de uma construção imaginária. Tudo isto é definida aproximadamente no mesmo plano e segue aproximadamente os mesmos caminhos e os mesmos canais de produção. Aqui chegamos a um problema que é, penso eu, muito importante, que retorna, mas de outra maneira, a questão da performance das imagens, ou seja: como as imagens instalam referentes autônomos? É a lição daimageria, isto é: como isso funciona? E se são as imagens que produzem, o

como categoria para pensar a rápida reprodução de imagens que tenham algo em comum, como a mesma temática, possibilitada pelas tecnologias contemporâneas. Segundo ele, imageria

[...] é uma iconografia, então é um conceito. É um grupo de imagens que contém certas propriedades, que tem propriedades dinâmicas. E aí, eu me apoio bastante nas teorias da etno-metodologia que leva em conta os desenvolvimentos temporais de um processo, algo que se desenvolve no tempo e que muda no decorrer do tempo, portanto, a dimensão dinâmica de uma imageria. É uma iconografia que produz algo e que se transforma ao longo do tempo, por conseguinte, que tem uma característica particular que podemos identificar, que podemos reconhecer, especialmente seu caráter produtivo e dinâmico. Não há nada de mágico nisso, é algo que é concreto e que podemos descrever na história e para a história. É complicado, porque quando há as imagerias complexas, como são hoje praticamente todas imagerias industriais, é um trabalho grande e de fato, deverá ser numeroso, é necessário grandes equipes para realmente descrever corretamente esses conjuntos que podem incluir várias centenas

quê [elas produzem]? Elas produzem essencialmente outras imagens. Por isso, é porque as imagens produzem outras imagens que, finalmente, elas chegam a instalar presenças. Agora, essa noção é bastante diferente das reflexões de Warburg sobre o *pathosformel*, que, do meu ponto de vista, são muito mais formalistas para realmente descrever operações que, na minha opinião, são essencialmente de funcionamentos sociais. Ou seja, aí, tudo isso que acabo de descrever sobre o funcionamento da imageria, esses são efeitos de reflexões, ou seja, ela é construída pelo destinatário, com interpretações de sinais e, portanto, estamos em um universo que é o da imagem social. Para mim, é esta escala a mais correta para observar, não as formas de arte, mas os usos comuns das imagens, e em relação a isso, nesse contexto particular, as ferramentas de Warburg me parecem bem menos operante”. In: Entrevista realizada no Instituto Nacional de História da Arte (*Institut national d'histoire de l'art* – INHA, Paris) em abril de 2015 por: Dr.^a Elisabete Leal – UFPel, e, Francielly Rocha Dossin – Doutoranda em História Cultural – UFSC. Tradução: UFPel, e, Francielly Rocha Dossin – Doutoranda em História Cultural – UFSC. (Ainda não publicada).

de milhares de formas, mas ainda, tudo isso pode ser descrito⁹³.

Utilizando-nos desse neologismo, poderíamos falar em imageria racista, como o *blackface* ou os mouros negros, que seriam motivos, práticas ou técnicas que participam, agenciam e são agenciados pelo regime de representação racializado ou/e racista.

Como poderíamos pensar, por exemplo, uma imagem como o registro acima. A fotografia mostra o arranjo de um *Blackamoor* do acervo da Villa La Pietra (Florença), no Museu Bardini, durante a exposição *ReSignification*, parte da programação do seminário *Black Portraiture{s} II: Imaging the black body and re-staging histories*, que ocorreu em abril de 2015, organizado pela Universidade de Nova York. Aqui a fotografia nos servirá de registro para pensar a imagem do *Blackamoor*, que está inscrito no regime de visualidade racializada e presente na cultura visual e material do ocidente. Essa “imageria” foi comum na Europa, como em Portugal, e no Brasil há ainda algumas peças, como os dois tocheiros que o curador e artista Emanuel Araújo doou ao Museu Afro-Brasil em São Paulo.

⁹³ Entrevista realizada no Instituto Nacional de História da Arte (*Institut national d'histoire de l'art* – INHA, Paris) em abril de 2015 por: Dr.^a Elisabete Leal – UFPel, e, Francielly Rocha Dossin – Doutoranda em História Cultural – UFSC. Tradução: UFPel, e, Francielly Rocha Dossin – Doutoranda em História Cultural – UFSC. (Ainda não publicada).

Imagem 14. *Blackamoors*, Villa La Pietra – Florença, 2015.



Registro de um *Blackamoors* do acervo da Villa La Pietra (Florença), no Museu Bardini, durante a exposição *ReSignification*, parte da programação do *Black Portraiture(s) II: Imaging the black body and re-staging histories*⁹⁴.

⁹⁴ Fonte da imagem: Fotografia de Alessandra Capodacqua disponível em: <<http://tofo.me/acqua27>>. Último acesso em 16 out. 2015.

Imagem 15. *Blackamoors* no Museu Afro Brasil em São Paulo



Fotografia da autora.

A imagem do “mouro negro” enquanto peça decorativa pode revelar formas nas quais as diferenças ontológicas e epistemológicas do outro foram desenvolvidas. O surgimento do termo “*europæus*”, que segundo Hall parece ter aparecido pela primeira vez no século XVIII, relativo à vitória de Carlos Martel em Tours (HALL, 1995, p. 289), é um indicativo para pensarmos a imagem acima. Ligado a cristandade, o próprio termo “*europæus*” surge após uma batalha considerada central na repressão da islamização da Europa.

A primeira imagem mostra uma escultura de uma figura masculina e negra, que nessa composição está centralizada ao alto de um pedestal, na ocasião da exposição *ReSignification*, que teve a partir da ressignificação do *blackamoor* por artistas contemporâneos, o

argumento curatorial.⁹⁵ A segunda, acima, é uma peça do Museu Afro Brasil, que mostra uma dupla de *blackamoors* como comumente era feito para adornar portas e entradas. Os *blackamoors* é um gênero de representação, que podemos chamar de imageria dos mouros negros, que se refere às esculturas e pinturas de figuras negras, na maioria das vezes masculinas, em poses de servidão e vestidas elegantemente cuja origem remonta à chamada “reconquista cristã” da Península Ibérica, que só acabou no início da Idade Moderna. A representação do mouro servil, parece um contraponto domesticador à fama de valentia dos mouros africanos. Como nos relata Devisse e Labib, a partir da iconografia espanhola dos combates entre cristãos e muçulmanos, “a iconografia, por exemplo, revela o lugar dos “mouros negros” nos exércitos da Espanha muçulmana, que se batiam contra os cristãos; no século XII, Ibn ‘Abdûn conta-nos, em seu manual *Hisba* que esses negros eram encontrados na Sevilha almorávida e reputados perigosos” (DEVISSE; LABIB, 1988, p. 739).

As representações de africanos como cavaleiros, reis ou príncipes remontam ao menos às conquistas romanas (STOLS, 2008, p. 234). No entanto, são as cruzadas contra os muçulmanos no Oriente Médio e na Península Ibérica que “[...] familiarizaram os cristãos com a existência de soldados mouros e negros, e fertilizaram tanto a

⁹⁵ Essa imageria já tinha sido tema de outras obras de artistas contemporâneos, como na instalação *Call and Responses: the odyssey of the Moor* (de 2013 exposto no Kensington Palace em Londres) na qual o artista Graeme Mortimer Evelyn utiliza o “busto de um mouro” feito por volta de 1689 por John Van Nost para criar uma história, fictícia, porém verossimilhante, dotando-o de personalidade (Cf. HYNES, N.J. Surviving the seventeenth century: Graeme Mortimer Evelyn’s Call and Responses: the Odyssey of the Moor. In: **NKA: Journal of Contemporary African Art.** n. 35, outono 2014. Durham: Duke University Press, 2014. pp. 84-91.).

idealização quanto a diabolização de sua valentia guerreira e sensualidade.” (STOLS, 2008, p. 234-235). Tendo a batalha em Tour significado o fim de quase oito séculos de expansão e dominação dos muçulmanos vindos sobretudo do norte da África é bastante simbólico que justamente no século XVI, início do tráfico de escravizados negros, tenham as imagens dos mouros negros se popularizado na Europa através do desenvolvimento dessa produção iconográfica, que banalizou a figura do negro “como tocheiro, suporte de candelabros, ou de relógios” (STOLS, 2008, p. 250). O mouro negro já era um motivo heráldico desde a Idade Média. Eram relacionados a origens diversas como São Maurício, um exemplo é a cabeça de mouro negro presente em estampas desde o escudo eclesiástico no brasão do papa emérito Bento XVI até a bandeira da Córsega. Como explica Stols, a submissão do negro torna-se tema de pinturas mostrando o batismo e sua entrada na comunidade cristã, como em *Le Baptême de l’eunuque éthiopien par l’apôtre et diacre saint Philipe*, de Herman Nauwick.⁹⁶ O outrora inimigo, ao menos desde as Cruzadas, o selvagem, sanguinário e de pele escura, se materializa no Renascimento europeu como um exótico serviçal e um pajem decorativo.

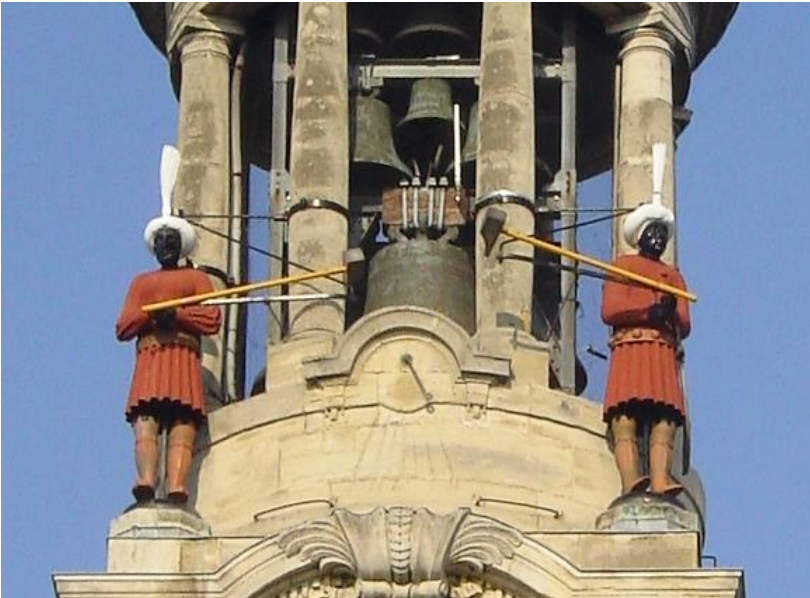
O pajem decorativo, ou o *blackamoor*, foi tão comum na Europa que na cidade de Cambrai ao norte da França, por exemplo, são mouros negros o casal de *jacquemart*⁹⁷ chamados Martin e Martine. Martin, medindo 6,45m, e Martine, 6,20m, são os responsáveis pelo sino

⁹⁶ Inspirado em gravura de Rembrandt de 1641. Sem data exata, a tela de Herman Nauwick parece ter feito logo em seguida.

⁹⁷Um *jacquemart* ou *jaquemart*, a grafia pode variar, designa um autômato representando geralmente um personagem que indica as horas batendo com um martelo em um sino.

da cidade automatizado desde 1512⁹⁸ e figuram desde desfiles oficiais a cartões postais. O libretista Paul Milliet também escreveu uma peça intitulada *Martin et Martine: Conte flamand en trois actes*. Publicada pela primeira vez em 1899 e encenada em 1900.

Imagem 16. Martin e Martine.



Os *jacquemarts* Martin e Martine instalados no campanário do *l'hôtel de ville* de Cambrai, ao norte da França.⁹⁹

⁹⁸Os autômatos foram esculpidos primeiramente em carvalho por Pierre Van Pulsere (ou Pullaire) e seu filho Félix, e posteriormente fundido em metal. Eram no início chamado “*les Martins*” e, em 1690, passam a ser chamados de “*Martin et Martine*”. Foi destruído durante a primeira Guerra Mundial e reconstruído em 1923.

⁹⁹ Fonte da imagem disponível em: <http://didierszym.myds.me/beffrois/beffroi/pages/Cambrai_1.html>. Último acesso em 10 dez. 2015.

A origem de Martin e Martine é incerta, e parece fazer parte do imaginário popular muito antes de as esculturas serem instaladas¹⁰⁰, existindo, assim, mais de uma versão para sua origem. Não obstante, todas as versões são histórias e narram “o triunfo da liberdade e do direito sobre a força bruta”. A versão mais aceita dá conta que Martin era um ferreiro, que junto a sua companheira Martine, teria liderado em uma revolta contra o *seigneur* de Thun-Lévêque em 1370.¹⁰¹ (STOLS, 2008).

Há pouca bibliografia sobre a imageria dos mouros negros na literatura em língua portuguesa, que comumente denomina essas peças apenas como *tocheiros*. A imagem dos mouros negros nos remete às reflexões que Stuart Hall propõe sobre a formação do Ocidente e do “Resto”. No texto *The West and the Rest* (1995), Hall traz um didático panorama de como as representações entre o que é ocidental e o que não é foram criadas no processo que se deu na modernidade e a forma com que as noções de oposição entre Ocidente e o “Resto” foram representados, a essa formação Hall chama de discurso do “Ocidente e dos Outros.”

Primeiramente, a própria ideia de ocidente é turva. Afinal, embora o conceito nos leve inicialmente a uma localização geográfica centralizada na Europa ocidental, Ocidente não se refere apenas a Europa, pois Estados Unidos é considerado ocidental, como também não inclui toda a Europa.

¹⁰⁰ DUCHEMIN, Marcel. Martin de Cambray : Note pour le commentaire de Rabelais. In: Bulletin de l'Association Guillaume Budé Année 1950 Volume 1 Numéro 10 pp. 90-93.

¹⁰¹ Cf. Disponível em: <<http://www.tourisme-cambrai.fr/page-10260-martin-martine.html>>;

Imagem 17. Livraria L'Harmattan, Paris, 2015.



L'Harmattan, Paris, 2015. Um exemplo de como a geografia opera de forma complexa nas classificações entre nós e os outros, a partir da sessão de uma livraria francesa destinada aos “outros”, categoria em que incluíram dois países geograficamente localizados na Europa. África, Oceano Índico, Antilhas, mundo árabe, Espanha, Portugal, América Latina e Ásia. Fotografia da autora.

Por exemplo, tecnicamente o Japão é ocidental, mas localiza-se no extremo oriente, já a América Latina apesar de localizada no hemisfério Ocidental, economicamente está ligada ao que se chamava terceiro mundo, o que não é compatível com a noção de Ocidente. Como explica Hall (1995, p. 276/277), Ocidente é mais uma ideia do que uma realidade geográfica e o principal fator a incidir nessa ideia é sua construção histórica. A placa da livraria francesa *l'Harmattan* nos mostra como essas ideias têm utilidade prática cotidiana, uma vez que no setor dedicado aos “outros” da Europa, temos “África, Oceano Índico, Antilhas, mundo árabe, Espanha, Portugal, América Latina e Ásia”. Não seriam Portugal e Espanha, os países “das invasões mouras”, dois países europeus? O que seria exatamente o Oceano Índico visto que ele banha também África e Oriente Médio? São categorizações que ultrapassam questões geográficas e referem-se à inclusão ou

desenvolvimento dentro do capitalismo, da industrialização, da urbanização, da secularidade e, assim, da modernidade. Ou seja, são “resultado de um conjunto específico de processos históricos” nos campos políticos, econômicos, social e cultural que seu próprio discurso histórico tratou de homogeneizar através de sua diferença com os outros.

Essa operação teve e tem sua própria funcionalidade. Primeiramente, tem servido para classificar as sociedades entre ocidentais e não-ocidentais, em segundo, trata-se de uma imagem ou um conjunto de imagens que articulam-se num sistema representacional hierarquizado e, terceiro, promove um modelo padrão (*standard*) de comparação, que deve ser almejado pelas sociedades não-ocidentais no qual são vistas como próximas ou distantes de alcançar, com isso gera um quarto efeito que são os critérios pelos quais sociedades são julgadas e percebidas entre boas/ruins. Tudo isso acaba se tornando ao mesmo tempo hierarquizador do sistema global das relações de poder e o conceito agenciador de toda uma forma de pensamento, representação e comunicação. Assim, Hall se atém no papel que o Outro tem na ideia de Ocidente.

Para Hall, a própria ascensão do Ocidente é uma história global, isso porque *west* e *rest* se tornam parte de um mesmo discurso: “eles se tornam diferentes partes de um mesmo sistema global social, econômico e cultural, um mundo interdependente, uma linguagem.”(HALL, 1995, p. 279). Através desse discurso, as diferenças internas ao Ocidente são unificadas assim como a do “resto” também é homogeneizado pela sua diferença com o Ocidente, estabelecendo, assim, um sistema de representação fruto de um longo processo histórico global.

Nesse contexto, as reflexões acerca do orientalismo trazida por Edward Said fazem parte dos estudos pioneiros, que influenciaram outros trabalhos sobre a representação de sociedades extra-europeias em sua relação com os discursos eurocêntricos que o formaram. Os discursos que produziram o Oriente Médio ou o que chamamos de Mundo Árabe, referindo-nos aos territórios ocupados principalmente por pessoas muçulmanas, Said chama de orientalismo. Empreendimento semelhante fez Mudimbe em relação à construção de África no imaginário ocidental, trazendo exemplos das estranhas teorias de justificativa exógena para explicar as técnicas sofisticadas da arte do Reino de Benim.

Uma questão importante é o que Said chama de arquivo (ou biblioteca) sobre o orientalismo. Essa noção é importante, visto que é a partir desse arquivo que artistas contemporâneos trabalham como fonte de suas obras, que visam desconstruir o regime de representação racializado. Esse arquivo é o que reúne um grupo de valores e ideias sobre o oriente, e é formado por diversas fontes, tais como: 1. Conhecimento clássico, que são textos de Platão à Horácio e Ovídeo. Segundo Hall (1995, p. 298), “muitas imagens grotescas de ‘outras’ raças, que serviram como profecia autorrealizável posteriormente, quando exploradores encontraram o que a lenda dizia que encontrariam”; 2. Fontes bíblicas e religiosas; 3. Mitologia e; 4. Os relatos dos viajantes, que “testemunhavam” a realidade das lendas. Como mostra Hall, esses arquivos expõem duas importantes questões, que são primeiramente: “como esses diferentes discursos, com variado estatuto de ‘evidência’, fornecem um enquadramento cultural através do qual as pessoas e as coisas [...] foram vistas, descritas e representadas”

(HALL, 1995, p. 298) e, também, chama atenção para as articulações entre fato e fantasia na construção do conhecimento. Esse arquivo é a base de construção para outros arquivos, como o da racialização do negro.

Derrida pôs em causa o conceito de arquivo, definindo-o como o *locus* da memória e dos registros do passado, portanto, o lugar da história é articulado com conceitos freudianos, que tiveram repercussões na questão da memória, dos arquivos e da história. O arquivo, na sua versão clássica, seria o *monumento* dessa tradição. O arquivo colonial criou as polaridades entre o Ocidente civilizado, desenvolvido e bom, e o resto do mundo, selvagem, subdesenvolvido e ruim, como explica Costa (2006, p. 87) “[...] as especificidades das sociedades “não ocidentais” passam a figurar como ausência e incompletude, em face do padrão moderno, depreendido exclusivamente daquelas sociedades que se definiram como ocidentais” (2006, p. 87). O arquivo colonial, entre outros, é o que Melendi (2000) chama de *arquivos do mal*,¹⁰² arquivos da dominação dos vencedores sobre os vencidos. Nesse sistema de representação há algumas estratégias discursivas que são (HALL, 1995, p. 308): 1. Idealização; 2. Projeção de fantasias de desejo e degradação; 3. O não reconhecimento e respeito da diferença; 4. A tendência a impor categorias e normas europeias, ver a

¹⁰² “Por outro lado, vulgo, em latim, é um verbo cujo significado é propagar, divulgar. Sendo a arte um dos modos de reflexionar sobre a vida, a condição para a experiência artística é a capacidade que a obra tem de convocar ao espectador para essa reflexão. Na galeria, imagens e textos deixam vislumbrar, através das frestas e dos intervalos, a promessa de uma totalidade que resista a irreversível fragmentação da experiência contemporânea. Na galeria, Vulgo propaga e divulga a possibilidade de se inscrever, de se escrever e de se imprimir uma outra história, a história dos vencidos. Uma história que vem resistindo, entre *os arquivos do mal* e o mal do arquivo, à amnésia e à invisibilidade” (MELENDI, 2000, p. 29).

diferença através dos modos de percepção e representação do ocidente. Essas estratégias são as mesmas que sustentam os estereótipos. Segundo o dicionário de sociologia (JOHNSON, 1997, p. 93), estereótipo é:

O estereótipo é uma crença rígida, excessivamente simplificada, não raro exagerada, aplicada tanto a uma categoria inteira de indivíduos como a cada indivíduo na mesma. (A palavra é tomada de empréstimo do processo de impressão gráfica, na qual uma única impressão é usada para produzir muitas cópias idênticas).

Para Hall, essa simplificação exagerada faz com que sua característica se torne um sinal daquilo pelo qual determinado sujeito ou objeto é conhecido. Essa característica única, reduzida e fixada é tida como uma evidência da qualidade do objeto. Essa simplificação exagerada torna-se essência do objeto. Em relação aos estereótipos no discurso sobre o “Outro”, sua estrutura é completamente fundada num sistema binário e dualista, que teve uma grande influência nas ciências sociais modernas. Com a Ilustração, a noção de progresso ocidental passa a ser o modelo universal e, na disciplina História, desenvolveu uma História da Humanidade como se fosse um *continuum* dividido em etapas progressivas (HALL, 1995, p. 313):

Sem o Resto (ou seus “outros” internos), o Ocidente não teria sido capaz de reconhecer e representar a si mesmo como o ápice da história humana. A figura do “Outro”, banido para a margem do mundo conceitual e construído como o oposto absoluto, a negação, de tudo aquilo que o Ocidente defendia, reaparece bem no centro do discurso de civilização, refinamento, modernidade e desenvolvimento no Ocidente. “O Outro” foi o lado “negro” [*dark' side*] – esquecido, reprimido e negado; a imagem reversa do esclarecimento

[*enlightenment*] e modernidade. (HALL, 1995, p. 314).

Dessa forma, as concepções de “nós e os outros” estão sempre permeadas de mitos e fantasias, que estão presentes naquilo que Hall chama de *arquivo* da representação racializada na cultura popular do ocidente, que trata do que foi produzido pelo regime racializado de representação. Para Hall, houve três momentos principais de criação e fomento desse arquivo, momentos impulsionaram as ideias ocidentais sobre raça e a produção de imagens da diferença. O primeiro refere-se ao encontro dos comerciantes europeus com os reinos africanos, fornecendo pessoas escravizadas por ao menos três séculos. O segundo refere-se à colonização que tem na divisão da África o seu ápice; e o terceiro, mais contemporâneo, trata das migrações do sul em direção ao norte, ou seja, do outrora chamado países de terceiro mundo em direção aos países de primeiro mundo, que se deu posteriormente à Segunda Guerra Mundial.

No caso específico da representação da África e dos africanos, o autor explica que no medievo sua imagem era ainda ambígua, relativa mais a um lugar misterioso - é na transição para a chamada Idade Moderna que as pessoas do continente africano passam a ser identificadas com o estado natural e primitivo, como o contraste ao mundo civilizado. Depois das evidências bíblicas, são as evidências etnológicas e científicas que passam a fornecer a base para o racismo. No segundo momento, quando ocorre a exploração e a colonização da África produz-se uma explosão de representações populares explorando o exótico e o pitoresco. Com o aumento de capacidade de produção e distribuição de imagens com a reprodutibilidade técnica, as imagens da

conquista colonial passam a estampar embalagens de todo tipo de produtos como sabonetes, cafés, chocolates, cigarros, bebidas, chás, biscoitos e assim por diante, “nenhuma forma de racismo organizado pré-existente tinha sido capaz de alcançar tão larga e tão diferenciadamente uma grande quantidade de gente” (McCLINTOCK apud HALL, 1997a, 240).

O historiador da arte Victo Ieronim Stoichita, em *L'image de l'Autre* (A imagem do Outro), de 2014, dedicou-se a demonstrar como a figura do outro apareceu no imaginário ocidental do período moderno, e como o “acesso da dessemelhança à visibilidade” conjugou-se com o desenvolvimento e solidificação do cânone estético ocidental. A obra segue, portanto, à explosão pelo interesse em questões sobre alteridade e sobre diferença. Essas questões, cuja relevância crescia em outras disciplinas das humanidades, principalmente devido aos esforços de intelectuais ligados aos Estudos Culturais e às teorias Pós-Coloniais, foram outrora um tanto relegadas pela História da Arte.

O período escolhido, 1453 e 1789, constitui-se no que é estabelecido como Idade Moderna, momento de construção dos cânones e de intensificação do contato com o outro. Nesse estágio, a Europa lida internamente com o outro: mouros são expulsos e judeus perseguidos na Espanha e em Portugal. O tráfico português com África no século XV começa a trazer africanos para a Europa. Tendo isso em vista, as personagens selecionadas pelo autor são as dos judeus, negros, mulçumanos e ciganos, escolha que o autor justifica pôr as entender como parte de um “*étranger intérieur*” (estrangeiro interno), e que segundo ele teria sido mais importante que o “*différent extérieur*” (diferente exterior) para a construção da “iconografia da diferença”.

Segundo Stoichita, uma das dificuldades que se impõem a questão do olhar com o outro é que o Outro não se põe de bom grado ao olhar do Mesmo. A lacuna causada por essa evasão é preenchida na maioria das vezes pela invenção deliberada. Outra dificuldade é que, segundo o historiador, a imagem do Outro nunca está presente como tema central da arte ocidental, ou seja, a representação do Outro se construiu às margens, como representações periféricas.

Essas relações são esquadrihadas e reforçadas através da visualidade entre o Outro e o Mesmo afirma Stoichita: “a diferença existe, a alteridade se constrói”, ou “O Outro não existe na ausência do Mesmo, e esses ternos são evidentemente reversíveis” (STOICHITA, 2014, p. 17). O próprio termo alteridade já rejeita essencialismos e pressupõe sociabilidade e interdependência nas relações de construção daquilo que se entende pelo Outro. Trata-se dos discursos em torno da diferença como construções históricas e sociais cujos maiores agenciamentos se dá no âmbito dos modos de visibilidades. Não é sem motivo que uma das primeiras referências de Stoichita é justamente Emmanuel Levinas, que tanto pensou a *Altérité*; postulando a primazia da ética sob a antologia e a emergência de se pensar novas direções. Além disso, lituano de origem judaica vivendo na França, Levinas, assim como Stoichita, é experiente na vivência de ser o outro.

Em seu primeiro capítulo *Preto e Branco*, a reflexão deixa um pouco o campo teórico e adentra narrativas da História da Arte. Sua primeira fonte é *Jardim das Delícias*, de Hieronimus Bosch. Apesar de ser uma obra que sempre apresentou muitas dificuldades para os historiadores, para ele é uma “obra incontornável para os estudos consagrados ao imaginário ocidental da alteridade” (2014, p. 44).

Doravante, ocorre uma “irrupção do nu negro” na pintura da Idade Moderna. Os relatos de viagem, sempre muito detalhados em relação às aparências físicas e à nudez, intensificam-se com as viagens. Essa representação passa, então, a ser cada vez mais comum a ponto de interferir na representação de Baltasar, dos Reis Magos. Ainda assim, “em Os Jardins das Delícias, os negros (como são também os brancos) são principalmente seres anônimos, de meros corpos nus a povoar um universo da diversidade e da multiplicidade” (STOICHITA, 2014, p. 47).

Não obstante, a longa tradição de representação imagética ocidental liga a cor negra do corpo à danação original de Caim. Em *O Juízo Final* (1617), tela a óleo de Peter Paul Rubens, há uma figura de uma pessoa negra que a partir de uma *pars pro toto* passa a ser suficiente para sugerir a multiplicidade de povos e tribos presentes no juízo final, como descrito na Bíblia. Observa-se então, a ambiguidade com que o corpo negro foi representado na tradição pictórica, portador da marca do pecado, mas incluído entre os ressuscitados após julgamento divino.

Stoichita, assim como Stols, concordam que é a iconografia dos reis magos uma das mais abundantes em relação a figura negra. Eddy Stols realiza pesquisa sobre as imagens de africanos nas artes plásticas flamenga e holandesa¹⁰³ (2008), na qual afirma que haviam duas formas predominantes de representação de Baltasar, a primeira com aspectos e vestimentas mais simples e “menos marcadamente negro” advinda de

¹⁰³ Interessante região para se pensar a figuração do corpo negro no ocidente, visto que os países baixos atuaram no comércio o Oceano Atlântico em meados do século XV acompanhando os descobrimentos ocidentais relativos à África desde as primeiras navegações portuguesas que alimentaram a produção de imagens sobre pessoas negras.

uma estilística devocional medievalista e, a outra, ao contrário, renascentista ou até mesmo maneirista, com vestimenta ricamente elaborada e cor da pele “nitidamente negra”.

Para Stoichita, é a Vênus Negra, parte de uma iconografia da renascença tardia, um dos primeiros momentos de inclusão da beleza negra num repertório estético e erótico. Ao longo da obra, o autor cruza representações literárias às plásticas como o caso de *Les Éthiopiennes* de Heliodoro (*Aethiopica* ou "História Etíope"), uma fábula que coloca em cena o despertar para a dialética de poder que compara aparência e essência, estabelecendo sempre um equilíbrio precário. Também para Stols, é no século XVI e com o fascínio pelo mármore negro, que o corpo feminino negro passa a ser representado através de uma atração erótica pelas mãos de artistas italianos, flamengos ou alemães. Conforme observamos, as imagens dos outros – muçulmanos, ciganos, judeus –, percebemos que ao final chega-se sempre com a diabolização do outro. Afinal, “como sabemos, o Diabo é o Outro por “antonomásia” (STOICHITA, 2014, p. 144). Esse aspecto de diabolização do outro parece ainda permear a representação racializada no Ocidente.

No Brasil, a diferença entre o Mesmo e o Outro é atualizada de diferentes maneiras. Desde a publicação de *Como se deve escrever a história do Brasil* (1845), de Von Martius e *História geral do Brasil* (1854), de Francisco Adolfo de Varnhagen, a representância histórica estabeleceu uma imagem das três raças fundadoras na criação de uma história nacional. Como explica Flores e Melo (2014, p. 46) “[...] criação da história nacional e o estudo da população do país eram exigências *sine qua non* no processo de formação do Estado nacional moderno”. As questões raciais são incontornáveis para se pensar a

história e a cultura brasileira. O “laboratório racial” que se dava no Brasil era observado positivamente por outras nações, pois era considerado mais bem sucedido se comparado ao que ocorria nos Estados Unidos e na África do Sul.

Entretanto, como outras sociedades racistas, o Brasil desenvolveu várias formas de manutenção da ordem racial. É possível encontrar na cultura brasileira muitos exemplos de visualidade racializada, importante dimensão da manutenção de uma hierarquia racial. No Brasil do século XIX¹⁰⁴, poderíamos encontrar como exemplo de imageria racista da época o personagem *Moleque*, da revista *Semana Ilustrada*. Personagem que, aliás, é passível de relações com a imageria do mouro negro. A revista *Semana Ilustrada* tinha oito páginas, metade de texto e a outra metade de ilustrações. A revista foi idealizada pelo alemão Henrique Fleiuss, que acabou realizando uma revolução gráfica na imprensa nacional da segunda metade do século XIX, estabelecendo novos parâmetros de qualidade editorial. A revista funcionou de dezembro de 1860 até abril de 1876. Os dezesseis anos que atuou no Império foram marcados pela presença dos personagens que estampavam a primeira página: Dr. Semana e o Moleque, seu companheiro constante. Os dois personagens, criação de Henrique Fleiuss, logo tornaram-se parte integrante da revista e bastante populares.¹⁰⁵ “O Moleque, que se caracterizava pelos comentários

¹⁰⁴ Sabemos que um século não é homogêneo e que ocorrem muitas transformações cujas nuances podemos perder de vista. Não desejamos homogeneizar todo um período com um exemplo ou caso, mas realizar apontamentos sobre um exemplo ou caso ocorrido no período.

¹⁰⁵ Cf. Rio de Janeiro (RJ). Secretaria Especial de Comunicação Social *Semana Ilustrada: história de uma inovação editorial* / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. — Rio de Janeiro: Secretaria, 2007. 102p.

sempre maliciosos, tratava o Dr. Semana por Nhonhô, vestia-se a caráter, usava libré, como era próprio dos pequenos escravos, que trabalhavam como pajens nas casas das pessoas ricas da Corte. Mais tarde, o dueto foi enriquecido com a criação de um terceiro personagem, dona Negrinha, casada com o Moleque.” (SECRETARIA, p. 13).

Imagem 18. Revista *Semana Ilustrada*. Capa segundo ano, nº 59, 1861.



As ilustrações contendo os personagens Dr. Semana e Moleque iam comente na parte inferior da capa, geralmente ilustrando um diálogo entre os dois. “... moleque, reconhecendo eu *nenhum direito* que tenho de pedir todos os dias a limpeza e embelezamento da cidade, reconhecendo a falta de atenção que tem merecido as minhas reclamações a respeito do perigo que offerece o morro do Castello, e reconhecendo ainda os inconvenientes que me podem provir por fallar no *status quo* em que se acha o Passeio Publico, e tantas outras empresas

começadas e não acabadas; lavo-me de todas as minhas culpas, e prometto ceder-te completamente essas prerrogativas de que lançava mão.
 - Ora, nhonhô, deixe isso ao meu cuidado... Fez bem em ceder-me esses assumptos tão importantes, porque, todos os dias, hei de fallar nelles tão [baixinho] que ninguém perceba.

O personagem chamado *Moleque* era um jovem escravizado, que era alfabetizado em português e estava sempre ao lado de seu senhor branco, um personagem estranho com cabeça bastante avantajada e desproporcional ao tamanho do corpo.

Como explica Pereira (2015, p.11), “o Dr. Semana cultivava relações com a elite e circulava livremente pela corte, o que lhe oferecia oportunidades para observar condutas, acompanhar fatos e comentá-los com seu leal companheiro, o moleque. Caricaturados exaustivamente na revista, muitas das capas da edição traziam as andanças da dupla pelos cenários públicos da corte”. Levantavam questões sobre hierarquia, alta cultura, distinção social e serviços públicos.

O próprio termo moleque, trata de uma despersonalização do personagem, uma vez que é um termo bastante generalizado empregado não só para os garotos que atuavam como pajem, mas também para qualquer menino negro. No dicionário Houaiss da língua portuguesa, o verbete moleque descreve desde menino novo de raça negra ou mista, criado a solta, brincalhão, até indivíduo sem maturidade, sem integridade, canalha e diabo. O termo teria vindo do quimbundu, uma das línguas bantu da atual República de Angola, na qual *muleke*, designava apenas “criança”. (SANTIANO-ALMEIDA, 2014). O termo foi registrado no *Thesouro da Lingoa Portuguesa* (1647), escrito pelo padre jesuíta Bento Pereira (1605-1681), e o significado ali constava

como *adolescens niger*, ou seja, “adolescente negro”¹⁰⁶. Assim, o termo que designava em quimbundu apenas criança, torna-se criança negra ou africana ao se aporuguesar. (SANTIANO-ALMEIDA, 2014).

Embora houvesse outros personagens, as charges com o Dr. Semana e o Moleque foram as mais sistematicamente presentes. As charges, geralmente na capa, mostravam a relação entre senhor e escravo através de uma perspectiva bastante patriarcal. O moleque aparece, assim, como uma espécie de pajem, um jovem serviçal, a versão vivificada do pajem africano, do mouro negro, do tocheiro. Com a inclusão de dona Negrinha, explicita-se que o Moleque não é mais uma criança, apesar de ser representado em tamanho muito menor que seu senhor. Vemos nessas relações, mesmo nas mais “apaziguada” como entre Dr. Semana e o Moleque, como o senhor branco negou ao homem negro os códigos de masculinidade da época. Responsabilidade, autoridade parental e familiar são suprimidas do homem negro quando ele é tratado como criança, o que Stuart Hall (1997a) considera como uma castração simbólica. A figura do pajem negro, dos *blackamoors* e do moleque são sintomáticas dessa relação de supressão.

Em 1997, a *Media Education Foundation*, uma produtora e distribuidora de vídeo de caráter documental e crítico sobre a mídia estadunidense, produziu, através do professor Sut Jhally, o vídeo *Stuart Hall: Representation & the Media*. Um vídeo que traz as análises e reflexões de Stuart Hall sobre a representação do negro na mídia do país, explorando, assim, uma das mais importantes questões sobre as

¹⁰⁶ SANTIANO-ALMEIDA, Manoel Mourivaldo; CAMBRAIA, César Nardelli. As molecagens fizeram o “moleque” a aventura da palavra de origem africana. In: Revista Língua Portuguesa. Maio de 2014. Disponível em: <<http://revistalingua.com.br/textos/103/as-molecagens-fizeram-o-moleque-311366-1.asp>>. Último acesso em 7 mar. 2016.

políticas das imagens de forma a democratizá-la com a mídia videográfica.

Central nas políticas das imagens é o que Hall aponta como a prática de interrogar imagens “*interrogation of the image*”. Não há um sentido único e fixo de um evento, assim como também não o há de uma imagem. O que a ideia de representação como reflexo, real ou distorção de um evento, ou algo, faz é não só fixar um significado, mas ser ele próprio constituinte desse evento ou desse algo. Ou seja, “realidade não existe fora do processo de representação, é uma das condições para sua existência” (HALL, 1997, vídeo). Portanto, a representação não é algo nem fora, nem posterior, mas ela própria faz parte da realidade.

Afinal, na representação damos forma e sentido ao mundo, classificando, organizando e compartilhando através da cultura. Esses sentidos só podem ser externalizados e compartilhados através da linguagem, como a visualidade. As artes visuais contemporâneas imbuídas de uma crítica pós-colonial vêm realizando um escrutínio da representação racializada através da cultura material e da presença dessas construções nas visualidades contemporâneas. Hall se pergunta (1997a, p. 269-270), das possibilidades de contestar ou modificar um regime representacional, e quais seriam as estratégias capazes de gerar modificações efetivas. É sobre isso que procuramos refletir no capítulo seguinte e principal deste trabalho.

2.3 SOBRE A VIOLÊNCIA E A TRANSPARÊNCIA DA IMAGEM.

A cultura material e visual é ainda prenhe de elementos que são os sintomas de uma formação e de um pensamento racializado e racista. Quais seriam os meios possíveis de desconstruir o racismo?, sempre foi uma das importantes questões dos movimentos negros e de artistas e intelectuais com propósito antirracista. Quando observamos as lutas dos movimentos negros, notamos que os caminhos para essa desconstrução sempre tiveram um eixo estético. Contudo, quais são as implicações de se pensar em termos de desconstrução? Desconstrução é uma noção que nos remete diretamente ao filósofo Jacques Derrida, que o utilizou pela primeira vez na introdução à tradução da "Origem da Geometria", de E. Husserl, de 1962. A desconstrução não significa destruição, como se poderia pensar num primeiro momento. A desconstrução tem por método a desmontagem, ou seja, a decomposição dos elementos de um determinado conjunto do pensamento metafísico ocidental, que se desenvolveu a partir de relações binárias para estabelecer uma hierarquia de um termo sobre o outro. A desconstrução, assim, tem por função, procurar compreender a construção de discursos e representações através do método de desmontagem. Essa concepção de desconstrução é bastante semelhante à contra-estratégia de “desmontagem da imagem” no âmbito do regime de representação racializado, identificado por Hall.

Segundo Campos Pedroso Junior (2010, p.13), a proposta de desconstrução derridariana acabou tornando-se uma corrente teórica, que tem por método e objetivo minar as hierarquias que sustentam o pensamento ocidental; tais como: natureza/cultura; forma/conteúdo; corpo/mente; fala/escrita; presença/ausência; realidade/aparência, causa/efeito, significante/significado, e assim por diante. Trata-se portanto de “um procedimento de questionamento, de decomposição e de reorganização dos discursos até então empreendidos pela metafísica ocidental”, ou ainda, mais que um procedimento, pode ser entendida também como “[...] uma posição filosófica, uma estratégia política ou intelectual e um modo de leitura” (CULLER apud JUNIOR, 2010, p. 16). Por isso, a desconstrução “significou uma abertura revolucionária [...] como ideologia democrática e não preconceituosa” (JUNIOR, 2010, p. 20), sendo um “abre-alas” para o êxito de abordagens posteriores como os Estudos Culturais e os Estudos Pós-Coloniais. Importante lembrar que o processo de desmontagem também envolve as noções de temporalidades partindo das questões do presente. Lendo Derrida:

Os conceitos de *presente*, de *passado* e de *futuro*, tudo o que nos conceitos de história deles supõe a evidência clássica – o conceito metafísico de tempo em geral – não pode descrever adequadamente a estrutura do rastro. E desconstruir a simplicidade da presença não acarreta somente levar em conta os horizontes da presença potencial, e mesmo de uma “dialéctica” da protensão e da retenção que se instalaria no coração do presente em vez de contorná-lo. Portanto, não se trata de complicar a estrutura do tempo, conservando-lhe a sua homogeneidade e sucessividade fundamentais, mostrando, por exemplo, que o presente passado e presente futuro

constituem originariamente, dividindo-a, a forma do presente vivo. (DERRIDA, 2006, p. 81-82).

O exercício da desconstrução inscreve-se no campo da história enquanto disciplina, afinal é na ação dos homens no tempo e sua representação que os conceitos foram construídos, assim como tem sido desconstruídos. Não é por acaso que os trabalhos, com ênfase na desconstrução, sejam nas áreas das ciências sociais ou das artes, têm de manejar um grande arcabouço histórico. A desconstrução procura demonstrar e desessencializar um determinado constructo social, mostrando que ele não é natural nem inevitável. Uma vez que o regime de representação racializado, produtor de estereótipos, age justamente em direção à redução, à essencialização e à naturalização; a desconstrução parece ser o caminho mais adequado para enfrentar essas representações enviesadas, uma vez que desvela os meios pelos quais foram construídas, e aponta possibilidades de ressignificação a partir de novas montagens.

As imagens têm sempre uma abertura de significados os quais dificilmente podemos fixar, mesmo porque as práticas e os usos que as envolvem são responsáveis por lhes dar sentidos. A imagem é uma questão de primeira grandeza, mas para adentrá-la é necessário ater-se às palavras e aos gestos dos homens que as produzem, “isso porque a imagem só existe através das ações e das palavras que a qualifica, que a constrói, assim como através das ações e das palavras que a desqualifica e a desconstrói” (MONDZAIN, 2002, p. 15). Não que haja uma prevalência de um sobre o outro, mas sim uma interligação.

Ainda assim, isso não significa que há um caos e que cada um possa interpretar a seu *bel-prazer*, pois o poder opera exatamente no

sentido de fixar significados. E são os sentidos “fixados” pelo poder colonial que chamamos de colonialidade (HALL, 1997, vídeo). Segundo Stuart Hall, essas práticas direcionadas a estabilizar e encerrar os sentidos de uma imagem em uma única interpretação fazem parte do princípio dos estereótipos. Esses sentidos fixados pelo poder colonial reverberam ainda hoje, a exemplo dos que ocorrem nos meios de comunicação social, como o da figura do homem negro representado sempre através de imagens de violência, pobreza e criminalidade. Como afirma Hall (1997, vídeo), “as imagens limitadas do homem negro afetam como a sociedade percebe o homem negro no ‘mundo real’”, afinal, como sabemos, as imagens produzem conhecimento sobre o mundo. Falando principalmente sobre os meios de comunicação social, Stuart Hall pensa o estereótipo da seguinte maneira:

Se você pensar em uma área em que uma enorme quantidade de trabalho tem sido feito em estudos de mídia, que é a área de estereótipos - estereótipos de gênero, estereótipos de classe, estereótipos racial e étnico - você verá a maneira em que os estereótipos são exatamente uma tentativa de fixar. Toda vez que você vê esse tipo de imagem, são uma gama limitada de características, que se supõe estará implicado na imagem. É como funciona um estereótipo. As pessoas têm assumido que, portanto, o que ocorre é uma maneira poderosa de fazer circular no mundo uma gama muito limitada de definições sobre o que as pessoas podem ser, sobre o que elas podem fazer, sobre qual a natureza de suas restrições. Quero dizer, a imagem está produzindo não apenas identificação, sobre a qual falei anteriormente, está realmente produzindo conhecimento; o que sabemos sobre o mundo é como nós o vemos representados. (HALL, 1997, vídeo).

Embora possa existir estereótipos positivos, aqui nos interessa o estereótipo, princípio de discriminação e preconceito. O estereótipo trata das imagens preconcebidas de um determinado grupo de pessoas. Essa imagem preconcebida é uma imagem mental que foi criada pela experiência e observação de um único sentido sobre esse grupo. Um sentido pejorativo que causa discriminação. Como defende Stuart Hall, contestar estereótipos significa então “aumentar a diversidade de imagens”, ou seja, aumentar a criação e circulação de imagens que deem também outros sentidos, abrindo o campo de significação desse grupo de pessoas. Essa abertura é capaz de engendrar realidades, seja através de novas compreensões em relação ao grupo fixado em um estereótipo, como uma possibilidade também diversa de autoidentificação do próprio grupo.¹⁰⁷“Assim, a luta para desconstruir os estereótipos é frequentemente uma luta para aumentar a diversidade de coisas as quais os indivíduos podem ser - as possibilidades de identidades que as pessoas não viram representadas antes – isso é muito importante; isso é “a política da imagem.”(HALL, 1997, vídeo).

Adentrando a questão da “unicidade” de significação, que o estereótipo porta, observamos que se trata de um tipo de imagem

¹⁰⁷ Essa abertura também é capaz de desativar o que o sociólogo Robert K. Merton chama de *self-fulfilling prophecy* (algo como Profecia Autorrealizável) que se ampliarmos para o campo social se refere a própria realização desse sentido único, pois o grupo discriminador identifica na realidade apenas aquilo que foi preparado para ver e ao grupo discriminado sobram poucas imagens de autoidentificações fora daqueles considerados desviantes e causadores do estigma. Segundo Merton, “a profecia autorrealizável é, começo, uma falsa definição da situação, que evoca um novo comportamento, fazendo com que a falsa concepção se torne verdadeira [...] perpetuando um reino de erros.” Merton, Robert K. **Social Theory and Social Structure**. New York: Free Press, 1968. p. 477.

violenta. A especialista na questão da imagem e do olhar, *Marie-José Mondzain*, filósofa e diretora de pesquisa na CNRS, pode nos auxiliar nessa compreensão sobre a imagem violenta. Entrevistada na ocasião do atentado ao jornal *Charlie Hebdo*,¹⁰⁸ a pesquisadora é perguntada pela jornalista se deveríamos renunciar às imagens – Ao que Mondzain responde ser uma questão equivocada: “não é essa a questão: *imagens são necessárias*” (*Là n'est pas la question: il faut des images!*). E continuou a explicar que o problema não são as imagens, mas a invisibilidade provocada por um só tipo de imagem. A unicidade que podemos entender também como um estereótipo. Transcrevo parte de sua resposta: “Por toda a história - colonial e em seguida de imigração - tais rostos eram rostos clandestinos. Eles viajam escondidos. Eles só são descobertos quando mortos. Eles foram atingidos por um contínuo “não-direito” à imagem”. (MONDZAIN,2015)¹⁰⁹.

Mondzain já havia levantado a questão do poder das imagens em “As imagens podem matar?” (*L'image peut-elle tuer?* 2002), livro dedicado especialmente sobre a violência do visível. Para a autora, o

¹⁰⁸ Em 2005 o jornal dinamarquês *Jyllands-Posten* publicou charges, que satirizavam a figura do profeta Maomé. Depois disso, os envolvidos sofreram uma série de ameaças e o governo da Dinamarca fortes pressões de países islâmicos. Em 2006, o polêmico semanário satírico *Charlie Hebdo*, que já colecionava processos e ameaças, republicou as caricaturas. O jornal francês, de linha claramente anticlerical, foi processado por várias entidades islâmicas, que perderam em primeira instância. Novas ameaças contra o jornal foram feitas. Em 7 de janeiro de 2015 ocorreu o atentado ao *Charlie Hebdo*, que fez onze mortos, oito da redação: funcionários, desenhistas, roteiristas e o editor, que faziam uma reunião naquele momento. Seguiu-se outro no dia 9, em um mercado judaico, e um ainda de maior proporção em vários pontos de Paris, na noite de 13 de novembro de 2015, fazendo ao menos 130 mortes.

¹⁰⁹Embora o embate entre iconoclastas e iconófilos seja insuficiente para se compreender os atentados de 2015 em Paris, a questão da imagem e sua potência pode contribuir para se pensar questões de estereótipos, representabilidade e violência.

triufo do ocidente cristão impôs não apenas a hegemonia de seu calendário, mas também o reinado da imagem. Isso porque, é no cristianismo que a imagem vai ter um papel central, pois ela não é um signo ou um mediador como os outros, mas aquele que “encarna”, aquele que transforma em visível o que não é figurável. Segundo a autora, “desde então, acreditamos, aprendemos, informamos e transmitimos pela imagem” (MONDZAIN, 2002, p. 08). Tem-se o domínio do visível e do espetáculo.

Trata-se da imagem como instrumento de dominação ou de libertação? Para Mondzain, tem-se que admitir que a imagem está entre as coisas e as não-coisas, ou seja, entre o referente e a criação deliberada. Só assim poderemos compreender as imagens em toda sua complexidade e em seu paradoxo de deter ao mesmo tempo poderes e insignificâncias, dominações e contra poderes. Para a pesquisadora, a violência é definida como: “[...] uma força mal empregada ou desmedida e nós reconhecemos esses excessos de efeitos negativos, uma vez que afetam a dois dos princípios que fundamentam a comunidade: a vida e a liberdade de cada um. A violência implica, então, a existência dos sujeitos” (MONDZAIN, 2002, p. 22). Assim, a questão seria de saber em que medida as imagens poderiam induzir a desejos de morte e de aniquilação. A filósofa defende que a imagem é capaz de suscitar todos os tipos de sentimento: “o visível nos afeta, pois está ligado ao poder do desejo e nos desafia a encontrar maneiras de amar ou de odiar juntos. Toda visibilidade compromete corpos e mentes com essas violências seja essa relação construtiva ou destrutiva”. (MONDZAIN, 2002, p. 24).

Temos então que levar em consideração o caráter performativo da imagem para nos indagar: A imagem pode matar? Pode a imagem funcionar como uma magia que influencia pessoas? Ou ainda o inverso: alegorias da virtude fariam surgir seres virtuosos? Segundo a autora, a história da violência sempre teve relação com a imagem. No exercício do poder, a imagem funciona como um mediador, ela também tem seu papel na instauração e manutenção de poderes, assim como na criação de imagens de contra poderes. A ideia da imagem mortífera resiste na nossa história e em inúmeras tradições populares, místicas e religiosas que entende a imagem como portadora da simulação, do simulacro e do feitiço. De Medusa a Narciso temos uma imagem que mata, um olhar que é capaz de nos devorar, tendo isso em vista, a autora afirma, “isso quer dizer que a imagem se sustenta na dissimilaridade, na lacuna entre o visível e o sujeito do olhar. Mas essa abertura é visível? Se fosse, não seria mais uma lacuna. Há, portanto, no ato de ver um “gesto” invisível, que constitui a ‘brecha’ de ver. Talvez isso seja estabelecido pela voz”. (MONDZAIN, 2002, p. 33).

Para a autora, o visível se compartilha também pela voz, protagonismo, e mesmo que o *status* de objeto da imagem seja problemático, ela não deixa de formar uma realidade sensível que é dada ao olhar e ao conhecimento. Por isso é que na imagem reside uma dialética onde o visível, o invisível e o olhar estão em constante relação. Para ela, é possível definir o que seria uma “imagem violenta”. Trata-se da imagem que abole possibilidades outras de pensamento; assim como na tradição do ícone cristão, que se queria pedagógico e onipresente, e a imagem publicitária, que segue o mesmo objetivo, onde: “a violência do visível não tem outro fundamento que a abolição intencional ou não do

pensamento e do julgamento” (MONDZAIN, 2002, p. 54). A imagem é violenta quando ela impede o pensamento e o julgamento. Daí a violência do estereótipo, que limita reiteradamente apenas um significado em uma imagem. Daí também a importância de se pensar as paixões que as imagens podem provocar. Toda imagem provoca paixões, mas é necessário pensar sua força e sua fragilidade, assim como seus usos, pois o poder desejará sempre controlar o amor e o ódio (MONDZAIN, 2002, p.65). A violência do visível está diretamente ligada ao destino político das emoções. No entanto, a violência problemática não reside na imagem isoladamente:

Não é o conteúdo da imagem que torna sua violência problemática, porque este conteúdo pode ser indiferentemente cruel, provocador ou pacífico sem que a imagem faça violência ao pensamento e o leve à destruição. Há visibilidades que personificam um discurso, é sempre o discurso do mestre. A partir de então, o visível doutrina e incorpora o espectador para a visibilidade da personificação do corpo, que não é outro senão o corpo do discurso que o sustenta. O discurso do mestre submete o olhar ao visível e o envolve em assentimento. (MONDZAIN, 2002, p. 69).

A verdadeira violência da imagem é quando ela se torna tirânica, aniquilando a possibilidade de pensamento. Os regimes totalitários foram exímios em criar imagens com objetivo de gerar um único pensamento e um único sentimento. Entendemos, então, que o perigo se apresenta mais na unicidade de pensamento e de emoção que a imagem carrega, gerada pelos poderes. A imagem única impossibilita os “sem-voz” o direito de representação. O estereótipo, no pensamento de Stuart Hall, pode ser pensado como um tipo de imagem única e violenta

da qual fala Mondzain. Para ela, a imagem violenta mata a possibilidade de outras imagens,

Não se trata, em uma política do visível, de contabilizar as vozes, mas de dar à voz o lugar onde ela pode ser ouvida dando ao espectador o lugar a partir do qual ele pode, por sua vez, responder e ser ouvido. A violência do visível é o desaparecimento desses locais e, portanto, a destruição da voz. (MONDZAIN, 2002, p. 104).

A destruição de lugares e vozes a que se refere a autora é a falta de imagem ou representação. Uma questão diversa seria o estatuto das imagens da violência e da imagem como testemunho da violência? Para Mondzain, a imagem não produz nenhuma verdade ou evidência, pois a imagem tem sua visibilidade apenas na relação instaurada entre aqueles que a produzem e aqueles que os olham, e afirma: “Enquanto apenas imagem [isoladamente], ela não mostra nada” (MONDZAIN, 2002, p. 42). Poderíamos agregar às palavras da autora que, embora indeterminável, a imagem pode sim conter evidências. Podem, justamente, ser evidências das relações instauradas em sua produção, recepção e circulação. Em outras palavras, nas relações entre seus usos, não sendo nem óbvias, nem absolutas. Por exemplo, a importância da imagem para a história é uma questão central da obra “Imagens apesar de tudo” (*Images malgré tout*, 2003), de Didi-Huberman, que é um forte defensor do papel das imagens como testemunho da História, e também da reformulação dessa disciplina a partir de seu cruzamento com História da Arte, Psicanálise, Antropologia e Filosofia.

Se a tradição platônica de suspeição eterna da imagem faz com que muitos considerem o testemunho visual insustentável, Didi-

Huberman talvez confira demasiada autonomia a imagem. Embora o estatuto da imagem seja uma questão complexa, podemos concordar com o historiador e filósofo francês quando defende o papel das imagens na construção da realidade e da memória histórica, adicionando com Mondzain, de que elas não estão apartadas de todos os comentários que as agenciam e as circunscrevem.

Nessa obra, de 2003, Didi-Huberman se opôs a uma compreensão de impossibilidade de representação do holocausto, posta pelo cineasta e escritor Claude Lanzmann. Compreensão que alguns entendem vir da proibição na tradição judaica, também anicônica, de representação iconográfica, particularmente ligada à figura humana que é entendida como imagem de Deus.¹¹⁰ Didi-Huberman trabalha para mostrar que a imagem é necessária e inevitável. A imagem foi odiada ou adorada por ser entendida como intermediária entre nós e Deus. Estudos, principalmente pós-estruturalistas, herdeiros de um olhar ligado à psicanálise, vem mostrando que essa noção talvez não tivesse totalmente equivocada, uma vez que é a imagem que faz a intermediação entre nós e o Real. Para esses autores, a imagem é incontornável.

Para Mondzain, defender a imagem é defender todas as vozes que devem se fazer figurar. A autora não usa termos como representação ou representatividade, mas parece adentrar o mesmo problema, tão presente na militância de grupos historicamente marginalizados, que lutam pelo direito a imagens não enviesadas e não perversas daqueles que não se enquadram na figura hegemônica da heteronormatividade, do

¹¹⁰ Cf. ROCHA, Ivan Esperança. Imagem no judaísmo: aspectos do "aniconismo" identitário. **História**. 2007, vol.26, n.1, pp. 119-124.

homem branco e cristão. Portanto, defender a imagem é resistir à invisibilidade e a tudo que tenta eliminar a alteridade dos olhares.

Para Stuart Hall, para desconstruir uma representação racializada é preciso ir ao interior do funcionamento do estereótipo, onde encontraremos o próprio trabalho da representação. Recorreremos, então, ao trabalho do historiador, semiólogo e crítico de arte Louis Marin, que pode nos auxiliar a compreender o funcionamento íntimo de uma representação e de uma imagem. Entendendo que o tempo reside no signo, Marin aliou o interesse pela teoria aos objetos históricos, ou seja, aliou sua análise semiológica à observação dos processos históricos. Outra contribuição do autor francês, é que a partir de sua análise política da representação, contribuiu para resolução da dualidade, que cruza o debate sobre representação, como nos antônimos presença e ausência, aparência e essência.

Representação, assim como a noção de imagem, foi sempre apreendida com suspeita ou entendida como uma realidade menor (MARIN, 2009). Para os lógicos de Port-Royal, as noções de representação e signo se equivaliam, gerando certa confusão entre significação e referente. Primeiramente,

O que é re-presentar, se não apresentar novamente (na modalidade do tempo) ou no lugar de... (na de espaço)? O prefixo re- importa ao termo o valor de substituição. Algo que estava presente e já não está agora se representa. Em vez de algo que está presente em outra parte, temos presente, aqui, algo dado. No lugar da representação, portanto, há um ausente no tempo ou no espaço ou, melhor, e um mesmo de esse outro que o substitui em seu lugar. (MARIN, 2009, p.136 /137)

Isso acontece também como no caso em que representação se refere a uma delegação, ou seja, uma transferência de poderes. Entretanto, a partir da definição dos dicionários, lemos que representação é também interpretação, é exhibir e expor ao olhar. Para Marin, o prefixo re-, nesse caso, já não importa ao termo, pois aqui não há o valor de substituição, mas de intensidade. Para o autor, as definições do dicionário são importantes porque em maior ou menor medida referem-se “a exibição de um título de direito”. Um exemplo é o passaporte, “mediante a representação do passaporte na fronteira, seu proprietário não apenas se apresenta realmente nele, como também apresenta sua legítima presença pelo signo que o autoriza ou permite, e inclusive o obriga” (MARIN, 2009, p. 137).

Vemos assim, que a representação tem um duplo poder, primeiramente o efeito de presentificar algo no lugar da ausência e da morte; o segundo efeito trata do poder de autorização e legitimação. Nas palavras de Marin, “representar [...] é trazer de volta o morto como se estivesse presente e vivo, e é também redobrar o presente e intensificar a presença na instituição de um sujeito de representação. (MARIN, 2009, p. 139). Representação para Marin tem uma dupla função: figuração e significação, em suas palavras, “toda representação representa alguma coisa, mas toda representação *se apresenta* representando alguma coisa” (MARIN, 1992, p. 124, *grifo nosso*). Há na representação o referente, mas também o simbólico e o imaginário. Não obstante, como defende o autor, “o efeito poder da representação é a própria representação” (MARIN, 2009, p. 138). Isso porque, a representação cria realidades e as próprias condições de sua existência. Segundo Marin (2009, p. 138), “Se a representação não apenas reproduz de fato, mas também de direito, as

condições que possibilitam sua reprodução, se compreenderá o interesse do poder em apropriá-la. Representação e poder¹¹¹ são da mesma natureza”. O poder, como sabemos a partir de Ricoeur (2007, p. 96), tem uma intrínseca relação com a ideologia. Pois a ideologia é algo que procura legitimar a ordem e o poder.

Marin abole também as fronteiras entre imagem e texto, pois os vê como uma representação narrativa¹¹². A imagem, que é uma representação visual, é polissêmica, pois como afirmamos, as imagens não são apartadas dos textos que as circundam. Marin mostra como essa relação é ainda mais forte, segundo ele, “a imagem passa pelos textos pertencentes ao que desde poucos séculos chamamos literatura ou, em termos mais originais, ao que a institui, a invoca ou a interpela, ou a

¹¹¹ Poder segundo o autor é a condição de poder exercer ação sobre algo ou alguém. Como diz o autor: “O que dizemos quando dizemos “poder”? Poder é, antes de tudo, estar em situação de exercer uma ação sobre algo ou alguém; ou não exercer, mas sim ter a potência, *ter* essa força de fazer ou atuar. Poder, no sentido mais vulgar e geral, é ser capaz de força, ter – e tem-se que insistir nessa propriedade – uma reserva de força que não se gasta mas que se põe em *estado* de gastar-se. Mas, o que é então uma força que não se manifesta, que não se exerce? Como afirmou Pascal, uma força semelhante é apenas dona de suas ações externas. Assim, o poder é potência, além disso, recuperação dele como coerção obrigatório, gerando deveres como lei. Nesse sentido, poder é *instituir* como lei a potência mesma concebida como possibilidade e capacidade de força. E esse é o ponto onde a representação cumpre seu papel, como é ao mesmo tempo *meio* da potência e seu *fundamento*. Daí a suposição geral subjacente a todo este trabalho, a saber, que o dispositivo representativo efetua a transformação da força em potência, da força em poder, e isso por duas vezes, por uma parte ao modalizar a força como potência e, por outra, ao *valorizar* a potência como estado legítimo e obrigatório, justificando-a.” (MARIN, 2009, p. 138).

¹¹² “[...] Representação narrativa é “tomado” pelos repetitivos “atos de fala” da promessa e da oblação nos quais o tempo passado é neutralizado pelo instante presente da representação icônica, ela mesma construída pela conjunção de duas sequências narrativas acerca do instante do milagre que não é mostrado, mas contado pelo texto produzindo a representação”. (MARIN, 1977, p.48).

justifica e a julga.”. (MARIN, 2009, p. 147). Esses textos transformam a imagem em discurso. E mais ainda, os textos atravessam a imagem e a modifica, tal como a imagem atravessa os textos e os transforma, esse é, segundo o autor, o poder transformador da imagem compreendida como trânsito, mas não só aí reside a eficácia da imagem. Segundo Marin, o poder da imagem a constitui como autora mesmo: “Poder da imagem? Efeito representação no duplo sentido que já mencionamos, de presentificação do ausente – ou do morto – e de autopresentação que institui ao sujeito do olhar afeto e sentido, a imagem é ao mesmo tempo a instrumentalização da força, o meio da potência e sua fundação como poder. Ela transforma a força em potência por modalização do “fazer” e do “agir”, e a potência em poder ao “valorizá-la”, ou seja, ao estabelecê-la como estado urgente, obrigatório e legítimo” (MARIN, 2009, 148). Vemos que o afeto do sujeito do olhar completa a potência da imagem, a força reside nesse olhar que estabelece uma relação entre a imagem e o sujeito através dos afetos.

Não obstante, são os conceitos de opacidade e transparência que melhor podem nos ajudar a entender a construção de uma visualidade racializada, como a problematizada por Rosana Paulino, Sidney Amaral e *Frente 3 de Fevereiro*. As noções foram desenvolvidas quando Marin escreveu sobre a pintura do *quattrocento*,¹¹³ sendo a noção de opacidade a mais desenvolvida pelo autor. Segundo Marin, numa pintura pode haver elementos opacos e elementos transparentes que juntos formam um discurso pictórico, pois ambos subsistem na própria funcionalidade da representação. Os elementos opacos apontam obliquamente para a

¹¹³ Cf. MARIN, Louis. **Opacité de la peinture**: Essais sur la représentation au Quattrocento. Paris, Éditions EHESS, 2006.

própria estrutura da representação, sua origem no discurso no qual é fundamentado, tendo assim uma característica autorreflexiva. Marin concentra-se principalmente nas tensões relativas à opacidade da representação, que chama de signo clássico para a transparência da representação que toma conta na modernidade como uma expressão de refutação do primado clássico da representação.

Marin dissertou em 1989 sobre a opacidade da pintura e sua materialidade que faz a imagem surgir. Já a transparência é aquilo que faz a imagem sumir. Um exemplo emblemático de opacidade é a obra “*Ceci n’est pas une pipe*”, de Magritte, uma provocação da tendência de se tomar a imagem por seu referente.¹¹⁴ Toda a estratégia de construção da imagem é exibida. Já a transparência pode ser pensada através “*le portrait de César. C’est César*” inscrição na moeda romana que procurava vivificar Julio César a partir de seu retrato. Transparência e opacidade não são antagônicos, mas partes de uma mesma realidade que é a imagem e sua relação com o referente e com a construção de si própria como outro referente, sua apresentação.

A transparência, cuja tradição se inaugura no renascimento e o desenvolvimento da perspectiva, se dá hoje principalmente nas imagens de registro e testemunho como a fotografia, cinema, a televisão e o vídeo, e se tornou um dos elementos fundamentais de nossa cultura, nela a imagem é pensada como o próprio referente. A transparência é o

¹¹⁴ Magritte esquematiza na pintura princípios da pintura ocidental de separação entre representação plástica, referência linguística (e esse do referente), assim como a indissociabilidade da equivalência entre semelhança e afirmação no laço representativo: “pouco importa, ainda aqui, o sentido em que está colocada à relação de representação, se a pintura é remetida ao visível, que a envolve, ou se ela cria, sozinha, um invisível que se assemelha”. In: FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli, 2004. p. 15.

resultado de uma operação que visa esconder o aparato que a fabricou. E dessa apreensão que resulta seu realismo. A transparência está na gênese do discurso teórico da renascença em Brunelleschi ou Alberti através da noção de que um quadro seria como uma “janela aberta ao mundo”, e para se fazer “janela”, a imagem deve se tornar como um *écran* entre o espectador e o mundo (MARIN, 1992. p. 125), essa seria a própria “teoria da transparência”. Esta noção reforça a ideia de presença da realidade, do real através da imagem, isso porque na transparência a construção da imagem é obliterada.

Para Marin, dois eventos marcaram a modernidade da arte visual no século XV que são o desenvolvimento da perspectiva geométrica e linear e a consciência de personalidade individual e social do artista. A criação da perspectiva permitiu a construção de objetividade da representação inaugurando a imagem moderna com a transparência representativa ao preço da eliminação de sua opacidade, que é a neutralização dos efeitos reflexivos. A transparência é o resultado de uma operação que visa esconder o aparato. No entanto, o dispositivo nunca é totalmente transparente, pois sempre há algum traço de sua presença. Como afirma Marin (1992, p. 124/125), “a transparência transitiva, mimética, da representação – representar alguma coisa – se articula a sua opacidade reflexiva – se apresentar”.

Esses são meios de produção de imagens que alimentam a ideia de transparência que tem seu ápice na fotografia científica. A fotografia surge, desde seu nascimento, com a ambiguidade da indicialidade, pois seu caráter predominantemente transparente a faz uma evidência por excelência, sendo usada como prova. No entanto, como sabemos, ela também passa por uma dimensão subjetiva de construção. A principal

forma de produção da transparência é a neutralização da possibilidade de se perceber o aparelho ou o dispositivo de captura da imagem. Assim, mesmo que o real seja organizado na produção de uma verdade, à imagem é conferido o poder documental. Dessa forma, a transparência influi no consumo e na percepção da imagem como uma prova visual da realidade. Por isso, a construção da transparência acaba formando um olhar ingênuo; a denúncia da transparência, ou seja, apontar os dispositivos e os meios de construção dessa imagem tem um caráter analítico, pois trata de abalar um estatuto de verdade. A fotografia surge completamente inscrita nessa categoria, ela, por um lado, instaura uma completa transformação no campo artístico, que até então lidava com questões acerca da *mimesis*, por outro, torna-se importante instrumento científico de produção de evidência. Em ambos os casos isso ocorreu porque a fotografia é usada como se fosse o próprio referente.

Portanto, a *transparência* é a ilusão, que esse tipo de imagem propicia, que não só induz a considerá-la o próprio referente como esconde todo o mecanismo de criação, que a desenvolve e a envolve dentro de um regime representacional. Nesse sentido, se relacionarmos com o pensamento de Stuart Hall, trabalhar no interior do estereótipo é também trazer os aspectos opacos da imagem percebida apenas em seus aspectos preponderantes de transparência, abalando o estatuto de verdade imposto pela visualidade racializada.

2.4 CONTRA-ESTRATÉGIAS DE DESCONSTRUÇÃO DO RACISMO

O regime racializado de representação tem por base um entendimento binário e funciona e opera através das atualizações dos arquivos coloniais. O estereótipo é um exemplo de representação racializada, que funciona através da simplificação, da redução, do exagero, da essencialização e da naturalização. É uma prática representacional que acontece com a seleção de uma característica apenas, seguida de simplificação e redução, criando uma imagem desproporcionalmente exagerada, que não só passa ser percebida como a característica única, como essencial e natural de algo ou alguém. Esse é o princípio do estereótipo, que quando pensado em relação às diferenças raciais estabelecem representações racializadas.

A exclusão e o fechamento são características que estão na gênese desse processo, visto que, ao reduzir algo ou alguém a uma só característica, acaba-se excluindo todas as outras características que eles poderiam ter. O segundo passo se refere à divisão, pois nesse regime se divide o “normal” e “aceitável” do o “anormal”, e o “inaceitável” transcrevendo essas dualidades para uma oposição entre o bem e o mal. (HALL. 1997a, p. 258).

É através de um regime representacional que ocorre a manutenção do poder, não apenas poder relativo ao monopólio econômico ou da força, mas também do monopólio cultural e simbólico “[...] incluindo o poder de representar alguém ou algo de alguma forma

– dentro de um certo regime de representação” (HALL, 1997a, p. 259). Como afirma Hall (1997a, p. 258), “estereotipar, em outras palavras, é parte da manutenção da ordem social e simbólica”. Consequentemente, as desigualdades formam o grande sintoma da existência de estereótipos, pois onde há grande desigualdade há estereótipos (HALL, 1997a, p. 258).

Como vimos anteriormente, uma das formas de contestar o estereótipo é atuar em uma de suas mais fortes características, sua unicidade. Essa é também uma das soluções avistadas por Stuart Hall: a existência de múltiplas imagens que não encerrem sentidos em si, como os estereótipos, tendo por consequência possibilitar o exercício do pensamento. Stuart Hall busca compreender estratégias contra hegemônicas, as quais chama de contra-estratégia, que objetivam contestar os estereótipos e desativar as visualidades racializadas e racistas. As abordagens possíveis identificadas pelo autor são, primeiramente, abordagens que atuam nas relações da imagem, como a criação de imagens positivas, ou seja, imagens que tragam valores positivos, ao contrário do estereótipo. A segunda abordagem é a que atua nas políticas da imagem, que consiste na ação de desmontar as imagens (*taking images apart*) (HALL, 1997, vídeo). Para o autor, a segunda abordagem pode promover estratégias mais apropriadas, embora também não ofereça quaisquer garantias de sucesso.

Sobre a primeira abordagem, o desenvolvimento de representações positivas dos grupos que são vítimas das representações estereotipadas é uma das primeiras estratégias utilizadas pelos movimentos antirracistas. Como explica Stuart Hall (1997, vídeo), a chamada representação positiva é quando se intervém estabelecendo

uma imagem oposta à representação simplificada e portadora de qualidades negativas, numa tentativa de reversão ou inversão do estereótipo. Esta foi uma das principais estratégias de movimentos do Atlântico Negro desde a *Négritude* da década de 1940 ao *Black is Beautiful* nos Estados Unidos da década de 1960 cujo objetivo principal era a afirmação identitária da estética negra positiva.

Sobre as vanguardas artísticas nos Estados Unidos da década de 1960, Banes afirma que é um momento em que a participação e representação de afro-estadunidenses se torna mais significativa. Apesar de diferentes agendas políticas e artísticas e de separados domínios estéticos que ocupavam, houve uma maior relação entre artistas negros e brancos. Inspirados nos movimentos negros por igualdade e liberdade, os artistas brancos até mesmo “[...] procuravam agressivamente a participação negra” (BANES, 1999, p. 208), muitas vezes para simbolizar todos esses valores de integração. A vanguarda era essencialmente branca, com poucas exceções como o grupo Fluxus, que incluía o afro-estadunidense Ben Patterson, os japoneses Yoko Ono e Takehisa Kosugi, e o sul-coreano Nam June Paik. Segundo a historiadora da dança havia diversos motivos para a ausência de artistas negros na vanguarda de 1960, nas palavras de Banes (1999, p. 207),

É claro que alguns dos motivos para essa relativa ausência tinham a ver com o acesso limitado e as oportunidades de preparação acessíveis aos afro-americanos antes dos anos dos direitos civis. Ou seja, muitos artistas negros podiam não haver tido um gosto pela espécie de atividade iconoclástica – produto de alguma proporção de privilégio educacional – em que os artistas brancos se deleitavam. Igualmente, porém, os interesses de muitos artistas negros de classe média que podiam ter participado disso eram já atraídos para outras

direções. Alguns, ao acompanhar a índole integracionista da época, não foram particularmente empolgados pela vanguarda porque ela era demasiadamente marginal: eles acreditavam que os afro-americanos deviam penetrar na cultura americana da corrente dominante.

Prossegue a historiadora que, pela primeira vez, realmente se começava a conquistar culturalmente a corrente dominante, entretanto, com “rosto branco” na maioria das vezes, como no caso do *rock and roll* e Elvis Presley, mas também na vanguarda os artistas usavam elementos da cultura de origem africana. Isso a autora chama de “africanização crescente da cultura americana” (BANES, 1999, p. 210). No entanto, muitos se distanciavam tanto da corrente dominante, quanto da vanguarda, pois se direcionavam a outros rumos em busca de uma produção cultural negra separada, como o caso LeRoi Jones.

O corpo que toma protagonismo nesses anos é o que a historiadora chama de *corpo efervescente*¹¹⁵, um corpo que é grotesco, que enfatiza seus estratos materiais, como digestivos, excrementos, da procriação e da morte, o que não deixa de ser um corpo mais abjeto, um corpo mais ligado ao biológico (BANES, 1999, p. 253). A imagem do corpo efervescente é interessante pois através dele se dá o processo que a autora chama de “africanização”, pois “a imagem efervescente e

¹¹⁵ “O corpo efervescente e grotesco é considerado literalmente aberto ao mundo, se misturando facilmente com os animais, os objetos e os outros corpos. Seus limites são permeáveis; suas partes são surpreendentemente autônomas; é, em toda parte, aberto ao mundo. Entrega-se livremente a excessos na comida, na bebida, na atividade sexual e em toda outra espécie imaginável de comportamento licencioso. E é precisamente por meio da imagem desse corpo grotesco do desgoverno que a cultura não-oficial tem aberto buracos no decoro e na hegemonia da cultura oficial.” (BANES, 1999, p. 254).

grotesca do corpo confunde festivamente as categorias biológicas, misturando o animal, vegetal e mineral, assim como exterior e interior. Ela também ignora as fronteiras, as classificações sociobiológicas, misturando raças e papéis sexuais” (BANES, 1999, p. 270). O que dá pistas das atitudes da vanguarda de 1960 que Banes chamou de “primitivismo positivo essencialista”, que foi “[...] um aspecto do modernismo que foi postergado no início do pós-modernismo dessa fase”. (BANES, 1999, p. 272), um binarismo que resistiu às desconstruções pós-modernas sobre as narrativas modernas.

O “primitivismo positivo essencialista” admitia qualidades próprias da raça, essas qualidades estavam sempre ligadas à criatividade, sexualidade, energia e harmonia com natureza, “[...] o triunfo anti-iluminista do corpo sobre a racionalidade”. (BANES, 1999, p. 273). Paixões primitivas que são sempre localizadas no corpo, o corpo da natureza, o corpo emocional, sexual, dos movimentos livres, essa concepção é bastante próxima das que tinham os intelectuais e artistas ligados a movimentos modernos como a *Négritude*. A concepção racialista é ainda predominante nas neovanguardas das décadas de 1960 e 1970 e nos movimentos antirracistas do período.

O discurso sobre a raça, a cultura e o corpo era tão complexo e difícil no início da década de 1960 quanto continua a ser hoje, embora não dos mesmos modos. Se hoje salientamos raízes e diferenças, no início da década de 1960 muito liberais (tanto negros quanto brancos) desejavam negar totalmente as diferenças raciais e culturais, em seu fervor de conquistar a igualdade para os afro-americanos, assimilando os negros e os brancos num cadinho homogêneo. Mas, bastante estranhamente, a retórica antirracista radical partia da homogeneização liberal de um modo que nem

sempre estava tão afastado da linguagem racista. Os negros eram, mitificados como “mais perto da natureza” ou como “corpos livres de inibições” pelos que competiam com a cultura negra, assim como pelos que a odiavam e temiam (BANES, 1999, p. 271).

Não obstante, movimentos como *négritude* e *Black is Beautiful* entenderam que a forma de combater o racismo passava pelo estabelecimento de imagens alternativas às imagens sempre pejorativas do sujeito negro, tiveram sucesso em alargar o leque de imagens ligados à negritude. No Brasil, Abdias do Nascimento esteve à frente do Teatro Experimental do Negro, o TEN, criado no Rio de Janeiro em 1944, teve objetivo semelhante. O TEN, segundo o próprio Abdias, surgiu “afim de atingir a alienação estética da sociedade” (NASCIMENTO, 1988, p. 357). O TEN é um exemplo que se destaca nas lutas antirracistas no Brasil, pois num contexto mais integracionista, não deixou de denunciar a existência do racismo ao mesmo tempo que buscava a valorização cultural das expressões de matrizes africanas. No Brasil, a apologia à mestiçagem e a imagem de um “paraíso tropical” criaram a ideia de que as relações raciais eram pacíficas ou ainda que os não brancos eram demasiadamente passivos. Conclui-se, erroneamente, que o panorama nacional era de “ausência de ação política de conteúdo racial” (FLORES; MELO, 2014, p. 56). Entretanto grupos organizados pela emancipação do negro sempre estiveram presentes na história brasileira, mostrando a constância e a importância dos movimentos negros na luta antirracista¹¹⁶. (PAULINO, 2014; FLORES; MELO, 2014).

¹¹⁶ Um exemplo são os grêmios e clubes surgidos no pós-abolição, como o Clube 28 de Setembro (1897), o Clube 13 de Maio dos Homens Pretos (1902), o Centro Literário dos Homens de Cor (1903), a Sociedade Propugnadora 13 de

Em *The Spectacle of the 'Other'* (1997a), Hall retoma sua reflexão sobre as contra-estratégias relativas ao regime racializado de representação. A divisão é semelhante àquela já apresentada. O autor divide em duas práticas as estratégias que partem de um sujeito centralizado. Essas são as abordagens relativas às relações de representação, que o autor chamou também de *Trans-coding*, ou transcodificar – prática de partir de um significado dado (re)apropriando-se para dar um novo sentido. A primeira é o que o autor chama de “reverter os estereótipos” - *Reversing the Stereotypes*, e a segunda trata-se da criação de imagens positivas para fazer frente às negativas - *Positive and negative images*.

A primeira contra-estratégia seria aquela própria da década de 1950, quando, por exemplo, em Hollywood, surge uma política integracionista. Essa política, apesar de algumas conquistas, custavam a assimilação de normas brancas de estilo, aparência e comportamento. Logo, com a luta pelos direitos civis que se estendem pela década de

Maio (1906), que foram o Grupo Dramático e Recreativo Kosmos (1908), o Centro Cultural Henrique Dias (1908), a Sociedade União Cívica dos Homens de Cor (1915), a Associação Protetora dos Brasileiros Pretos (1917) e Centro Cívico Palmares (1926), todos em São Paulo. O Rio de Janeiro contou com o Centro da Federação dos Homens de Cor; Pelotas/RS teve a Sociedade Progresso da Raça Africana (1891); Lages/SC, o Centro Cívico Cruz e Souza (1918). (FLORES; MELO, 2014). Essas agremiações tinham atividades mais ligados à recreação, às atividades culturais, profissionalizantes e assistências de outras ordens, revelando que embora contassem com estratégias de integração, as estratégias possíveis dentro das experiências e expectativas que detinham, os movimentos de corte racial sempre estiveram presentes. Concomitantemente, houve ainda os veículos das chamadas imprensa negra, que somavam significativamente em estratégias para o combate ao racismo, alguns criando certa continuidade das ações das agremiações, como *O Kosmos* (1922), órgão oficial do Grupo Dramático e Recreativo Kosmos (1908). Ferreira (1985), por exemplo mapeia a produção de trinta diferentes jornais e revistas publicados na cidade de São Paulo entre 1915 e 1965.

1960, houve uma valorização positiva das diferenças e a uma afirmação mais agressiva da identidade cultural da população afrodescendente. Exemplo da primeira estratégia seria a produção cinematográfica que ficou conhecido posteriormente como *Blaxploitation*.¹¹⁷ Esses filmes trouxeram um princípio de empoderamento com seus heróis negros, no entanto, como lembra Hall (1997a, p. 272), “[...] não escapou das contradições da estrutura binária da representação racial”. Os filmes da *Blaxploitation*, no ensejo de reverter o estereótipo do homem negro infantilizado e servil, acabou por reforçar a imagem ligada à violência e ao sexo, ou seja, continuou a atuar a partir de estereótipos. Para Hall, reverter um estereótipo não é necessariamente subvertê-lo, de forma que esses filmes acabaram também oferecendo uma imagem unilateral, apenas adicionando mais imagens estereotipadas ao repertório do regime racializado de representação. A crítica do feminismo negro estadunidense nesse sentido foi de lembrar a resistência ao patriarcado branco, como aponta Hall, o cinema *Blaxploitation* “[...] foi frequentemente acompanhado da adoção exagerada do estilo ‘*black male macho*’” (1997a, p. 272).

A segunda contra-estratégia consiste em substituir as imagens negativas por imagens positivas, gerando identificações raciais positivas. Esta, inverte a posição binária “privilegiando o termo

¹¹⁷*Blaxploitation* ou *blacksploitation* vem da junção de “black” com “exploitation” e foi um subgênero de filme de ação, embalados geralmente com histórias de vingança, que surgiu nos Estados Unidos no início dos anos 1970. Surgidos da iniciativa de diretores negros, os filmes contavam com elenco, principalmente os protagonistas, negros. Foram pensados inicialmente para um público igualmente negro, mas teve sucesso além das identificações raciais. Dois filmes são considerados marco deste gênero de cinema *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971 dirigido por Melvin Van Peebles) e *Shaft* (também de 1971, dirigido por Gordon Parks).

subordinado” (HALL, 1997a, p. 272), ao celebrar a diversidade. Para Hall, essa contra-estratégia problematiza e aumenta a variedade de representações racializadas, ampliando, assim, os sentidos de ser negro, mas também acaba reiterando a homogeneização das culturas não brancas. O autor pensa em exemplos como os da publicidade da *United Colours of Benetton* e as fotografias de David Bailey em “*rethinking black representation*” (1988). Para o autor, apesar de alargar a gama de imagens, as imagens positivas, face ao regime de representação dominante, não conseguem deslocar as imagens negativas, e por conseguinte, minar o sistema binário de representação.

Que se pese a impossibilidade de se fixar sentidos, como afirma Stuart Hall, todas essas iniciativas foram importantes para alargar o leque de identificações e ainda são importantes referências para movimentos antirracistas contemporâneos. No entanto, Hall chama atenção para a impossibilidade de se fixar também os significados positivos.¹¹⁸Nos termos de Mbembe (2010, p. 02), esses esforços de consciência de si e emancipação da representação por vezes acarretaram em duas formas de historicismo: “A primeira delas, carregada de instrumentalismo e oportunismo político, poderia ser designada de afro-radicalismo; a segunda consiste no peso da metafísica da diferença (nativismo)”.

¹¹⁸ “Eu gostaria de dizer que há um problema na tentativa de reverter estereótipos nessa forma [positivando-as], porque é como se você pudesse garanti-lo, ao colocar imagens positivas de homens ou mulheres negras no lugar onde imagens negativas existiam antes, você pode de alguma forma manter um regime positivo de representação no lugar da representação estereotipada, que você tinha antes. Entretanto, a prática real nos sugere que, infelizmente, você não pode ficar, quero dizer, assim como é impossível para eles fixarem uma má representação, também é quase impossível para nós fixar as boas. (HALL, vídeo, 1997)”. Na verdade, ainda mais difícil é fixar as representações positivas, uma vez que tem-se estabelecido uma grande diferença de poder.

A terceira contra-estratégia tenta sair do sistema binário atuando no próprio sistema representativo em sua formação, complexidades e ambivalências, por isso Hall a intitula “*Through the eye of representation*”, o subcapítulo que o aborda. São contra-estratégias que tentam minar a representação de seu próprio interior. Trata-se de um desmontar de imagem, corpos e identidades. Para Stuart Hall (1997, vídeo), o “desmontar das imagens” parece a mais promissora das abordagens, apesar de ter resultados ainda menos garantidos. Segundo o autor, as estratégias ligadas ao que chama de política da imagem atuam de forma bastante diferente. Essas estratégias propõem uma verdadeira incursão no interior da imagem, tal qual a complexidade que envolve a construção do estereótipo, sua desconstrução é ainda mais complicada, pois presta-se a adentrar os significados cuja interpretação é fixa e encerrada nas imagens estereotipadas desengendrando-as de tal maneira a revertê-las contra si mesmas. É um trabalho complexo, visto que envolve questionar e expor o próprio funcionamento de representação. A construção do estereótipo, de encerramento de um sentido em uma imagem, é exposta por meio da desmontagem da imagem, que revela as formas através das quais uma certa noção foi naturalizada. A política da imagem envolve a desconstrução da mesma imagem e a conseguinte desnaturalização de significados, o que propicia o surgimento do que Derrida chama de *differance* (diferância ou diferença), que é uma diferença não pautada pela dualidade, colocando em causa o conceito de origem, já que a fonte do significado ou um fim do diferimento não são identificáveis.

As estratégias da política da imagem [*the politics of the image*] tem que tomar uma rota muito

diferente e muito menos garantida, a meu ver. Ela tem que ir dentro da própria imagem – no interior da imagem – porque estereótipos são eles próprios algo realmente muito complexo. Deve-se ocupar de alguma forma o mesmo terreno que tem sido saturado com representações fixas e fechadas e tentar usar os estereótipos de modo que eles se virarem contra si mesmos; a se abrirem, em outras palavras, a própria prática da representação ela mesma – como uma prática – porque o que provoca o fechamento na representação mais que tudo é a sua naturalização ao ponto onde você não pode ver que alguém jamais o produziu. Parece ser apenas o que o mundo é. É exatamente o que parece; que é justamente o que é a realidade. A própria ação de abertura da prática na qual esses encerramentos de imagens [*of imagery*] tem sido apresentada requer que se vá dentro do poder do próprio estereótipo e comece a, por assim dizer, subverter, abrir e expor a partir do interior. E isso tem, eu penso, um efeito muito mais profundo na mudança de disposição das imagens que circulam, por exemplo, na mídia, embora, quero lembrá-los que não há uma maneira que isso seja garantido. Não há garantias no significado; não há maneira em que você possa prevenir um estereótipo de regredir para uma de suas formas ainda mais estereotipadas. Mas pode envolvê-los de modo que os estereótipos comecem a se abrir de tal forma que eles se tornem inabitáveis por longo tempo (HALL, 1997, vídeo)

Portanto, essa estratégia de desengendramento da visualidade racializada está mais preocupada em compreender e expor as formas de representação racial do que com a produção de novos conteúdos ou novas formas, não correndo o risco de repetir fantasias racistas, mas direcionando-se para uma prática de desconstrução. E, nessa prática, o corpo, onde repousou os valores racistas, é figura central. Pois é no

corpo que o olhar racializado trabalha para fixar estereótipos¹¹⁹. Como afirma Hall (1997a, p. 274), “[...], ao invés de evitar a imagem do corpo negro, porque ele tem sido tão apreendido nas complexidades do poder e subordinado na representação, essa estratégia positivamente pega o corpo como principal aspecto de sua estratégia representacional, tentando fazer com que os estereótipos funcionem contra eles mesmos”. Stuart Hall, sobre a produção artística entre o fim dos anos 1980 e nos anos 1990, afirma que questões como identidade e pertencimento estavam na ordem do dia, nas artes visuais vemos o predomínio da imagem fotográfica e do corpo como depositário de significado, e que muitas vezes essas questões eram trabalhadas a partir da autoimagem do artista.

Nele se inclui a pre-ocupação com o retrato e particularmente com o auto-retrato; com o colocar do Eu no enquadramento; com o reposicionamento do corpo negro estereotipado e objecto do discurso racializado no ‘campo de visão’. Como afirmei anteriormente, “a autorepresentação negra rompeu os laços com a celebração humanista do Eu e tornou-se mais posicional – uma reivindicação, um desafio. A auto-imagem negra era, em duplo sentido, uma exposição ou ‘afirmação’. O Eu é apanhado no preciso momento em que emerge”. Estes Eus são contextualizados, mas não deixam de estar do lado de dentro. As experiências históricas de ruptura e cisão, de perda e resistência, migração e revolta, de luta pela possibilidade viver em múltiplos lugares, mantendo identidades múltiplas e usando

¹¹⁹ “Uma vez que as pessoas negras têm tão frequentemente sido fixadas, estereotipadas, pelo olhar [gaze] racializado, poderia ser tentador recusar as complexas emoções associadas ao “olhar” [looking]. Contudo, essa estratégia faz um jogo elaborado com o “olhar” [looking], esperando pela própria atenção “tornar estranho” – que é, desfamiliarizá-lo, e assim tornar explícito o que é frequentemente escondido” (HALL, 1997a, p. 274).

múltiplas versões do eu, múltiplas estratégias de resistência, “são autorizadas a invadir e perturbar a totalidade mítica interna da auto-imagem.” (HALL, 2015, 18-19).

Esta é, de certa forma, de acordo com a doxa da representação pós-moderna que contempla o descentramento e a multiplicidade. Hall identifica na luta antirracista sobretudo dois diferentes momentos com diferentes contra-estratégias relativas à representação. A primeira se dá no campo das relações de representação (*relations of representation*), e atua a partir dos binarismos de construção identitárias fechadas e tem como principal contra-estratégia a produção de imagens positivas para contrapor à imagens de marginalidade, fetiche e estereótipos. Segundo Costa (2006, p. 112), “primeiro coincide com a fase em que o termo *black* foi cunhado como referência comum à experiência de marginalização e das práticas racistas dominantes. A estratégia da resistência combina, nesse período, a luta pelo acesso ao direito de construção das próprias autorrepresentações.” Podemos entender o primeiro momento, este que atuou nas relações de representação como ações para inverter as hierarquias, um momento baseado no essencialismo, mas em alguns casos, necessário para uma desconstrução. Derrida, por exemplo, ao refletir sobre essas relações hierárquicas, que embasam o pensamento ocidental, defende uma necessidade de que elas sejam invertidas:

Fazer justiça a essa necessidade significa reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um *face a face*, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente etc.),

ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia (DERRIDA, 2001b, p.48).

Para Derrida, inverter essas hierarquias também é uma forma de operar no interior dos discursos e é uma forma necessária para desestabilizá-lo. O segundo, como vimos, é a política de representação, que coincide com o fim da ideia de um sujeito centrado e com diálogos com o feminismo, a psicanálise, o pós-estruturalismo e o pós-modernismo. Como explica Costa (2006, p. 112),

Isto é, se as formas de representação racistas organizam o mundo em diferenças binárias, fixas e ontológicas – preto ou branco, *black or british* – o anti-racismo não pode se limitar a representar positivamente aquele que é representado como inferior nessas polaridades, é preciso desmontar o próprio sistema de representações – daí a aposta na política de representações. Isso implica reconhecer e assumir plenamente a heterogeneidade e o descentramento do sujeito, buscar a *différance* múltipla no interior da diferença binária (branco/preto) e recuperar as interseções entre raça, classe, gênero e etnia. É precisamente na articulação dessas diferenças – todas elas móveis, cambiantes, construídas no momento de sua manifestação discursiva – que o sujeito da resistência anti-racista pode se constituir.

A autorrepresentação é uma questão que se tornou central nas poéticas de artistas contemporâneos. Essa centralidade ganha ainda uma significação mais aguda na produção dos artistas da diáspora africana, entre outros que tem a alteridade e o corpo como matéria prima para sua produção. A centralidade tomada pela autorrepresentação está

diretamente ligada à questão do protagonismo, da autonomia, e da luta por cidadania. Segundo Conduru (2007, p. 50), no Brasil, a autoimagem não parece ter sido uma questão importante na produção dos artistas afro-brasileiros até o século XIX, embora, ressalta o autor, ainda falte conhecer melhor a produção de artistas afro-brasileiros dos períodos anteriores, aqueles que, por exemplo, se formaram na Academia Imperial, posteriormente, Escola Nacional de Belas Artes. O autor lembra que a questão da autorrepresentação tornou-se uma questão relevante no final do século XIX e início do XX, acontecendo na “esteira do processo abolicionista”. Torna-se progressivamente central. Ainda assim, mesmo com o modernismo do pau-brasil e da antropofagia, persistiu o olhar etnográfico. Nas palavras de Conduru (2007, p. 51),

Persiste o olhar etnográfico, mais interessado na caracterização de tipos e costumes vinculados a classificações étnicas do que na absorção de práticas culturais e artísticas, que continuaram sendo marginalizados. Contudo, é evidente como, imiscuída à estranheza, emerge uma empatia que produz outras visadas. Se atitudes diferentes se somaram à visão dos negros como uma raça inferior, elas não foram sempre, nem necessariamente positivas, pois também descambaram para mitos, estigmas e caricaturas, os quais até podem ter facilitado a assimilação social dos afro-descendentes, mas também foram e são aprisionadoras, imobilistas.

O corpo não teve protagonismo apenas em fins dos anos 1980, como vimos, ele foi um meio, tema e material central para as neovanguardas artísticas da década de 1960 e 1970. Como afirma Banes, “[...] Eles impulsionaram as representações artísticas do corpo até seus

limites simbólicos e materiais” (BANES, 1999, p. 253). No entanto, o corpo negro ainda era circunscrito pelo primitivismo positivo essencialista. Se a vanguarda procurou por um corpo “verdadeiro”, um corpo não idealizado (BANES, 1999, p. 207) podemos afirmar que a volta da centralidade do corpo na produção artística da diáspora africana é a concretude de um trabalho não realizado, a busca por um corpo “real” e não racializado.

O discurso racial produziu uma economia de visualidade e, ao mesmo tempo, de invisibilidade. Esse discurso embalou e embla políticas, éticas e estéticas que hoje e ao longo da história exerceu suas consequências diretas no cotidiano de milhões de pessoas. O que esse discurso mostrou e escondeu é a base da economia da visualidade que serve de fonte para artistas que desenvolvem uma crítica pós-colonial em seus trabalhos. Como afirma Gonzaléz (2008, p.04), “o discurso racial *produz* o sujeito que supostamente ele descreve” e essa é uma questão central, pois desengendrar essa produção é um dos objetivos de muitos artistas. Antentos ao fato de que o discurso racial é fundamentado por uma visualidade e que engendra realidades, artistas como Rosana Paulino, Sidney Amaral e os artistas da *Frente 3 de Fevereiro* buscam interrogar essa lógica através de suas obras.

3 ENTRE EVIDÊNCIAS VISUAIS E NOVAS HISTÓRIAS

Partimos de premissa semelhante à do artista, curador e teórico Peter Weibel, quando ele oferece uma compreensão do contemporâneo que não trata das recentes transformações como um choque, nem como apenas confluência, mas um momento em que se colocou em pauta um programa de reescrituras¹²⁰ – política, social, cultural e artística – um programa que tem como objetivo estabelecer novas cartografias geopoéticas. Nas palavras do autor,

Nossa perspectiva é que estamos experienciando uma época de um programa de reescrita: reescrita da história da arte, reescrita da história política e econômica em uma escala global. Traduções e transferências de uma cultura para outra, em um mundo multilateral e multipolar, sem criar a hegemonia de uma arte internacional, mas a reavaliação do local e do regional. Nós estamos testemunhando a reentrada de partes esquecidas e inesperadas da geografia e da história, nós experimentamos como os conceitos e eventos históricos são reencenados. A arte contemporânea e o mundo contemporâneo são partes de um programa global de reescrita (WEIBEL, 2013, p. 27).

Embora a verdade seja que o mundo multilateral e multipolar esteja mais na ordem da utopia do que da realidade, é verdade também

¹²⁰ Cf. ARANTES, Priscila. **Reescritura da arte contemporânea**: história, arquivo e mídia. Porto Alegre: Sulina, 2015.

que está em pauta programas de reescrituras. Ainda que haja uma predominância de uma arte internacional alinhada historicamente com as heranças das neovanguardas das décadas de 1960 e 1970 é verdade também que essas relações têm sido questionadas e reavaliadas, principalmente em relação às articulações entre local e regional. Há na arte contemporânea brasileira, de forma muito clara e reiterada, o intento de reinterpretar e reescrever a história através da reavaliação das representações estabelecidas. Isso se dá com objetivos e meios diversos. No caso das poéticas da diáspora essas “operações” são realizadas frequentemente no intuito de questionar a narrativa histórica que os colocou a margem e de promover uma desconstrução da visualidade racializada.

Dessa forma, buscamos compreender como esse processo se dá através de três obras de artistas brasileiros, pelos quais poderemos observar contra-estratégias, que almejam interferir na representação racializada. História, fotografia e o corpo negro são os principais materiais e meios presentes nessas obras. O vídeo “*O que o cabelo fez para ser chamado de ruim?*”, de 2007, do coletivo *Frente 3 de Fevereiro*, interroga as hierarquias estéticas brasileiras, a pintura em aquarela *Incômodo*, 2014, de Sidney Amaral, procura reescrever a imagem histórica da abolição no treze de maio de 1888, e, Rosana Paulino escrutina a despersonalização utilitária realizada na construção do corpo negro, enquanto “Outro” racializado em sua obra de 2013, *Assentamento*. Primeiramente, iniciamos com uma reflexão sobre a trajetória e obra do artista Wilson Tibério para pensarmos as estratégias antirracistas empregadas por um artista afro-brasileira entre as décadas de 1940 e 1970. Encerramos o capítulo com a análise da obra *Exhibit B*

do artista sul-africano Brett Bailey. Esta instalação teve sua apresentação no Brasil cancelada e nos ajuda a compreender falhas e complexidades nos meios e modos de desenvolvimento de estratégias antirracistas na arte contemporânea.

3.1 WILSON TIBÉRIO: TRAJETÓRIA E MODERNIDADE DE UM ARTISTA AFRO-BRASILEIRO.¹²¹

*Compagnon des nuits perdues et du vin mauvais
Tu sais mentir aussi bien qu'un enfant
Tu es droit comme le plus court chemin
Du coeur a la femme¹²²*

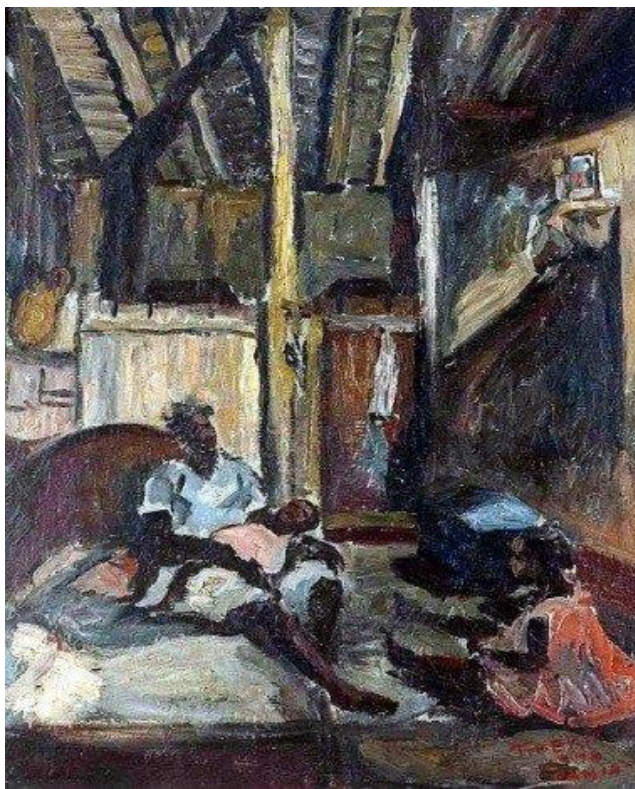
Conhecemos até este momento três instituições no Brasil que abrigam obras assinadas por Wilson Tibério. No Setor de Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, parte do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, encontramos um autorretrato de 1941 (óleo sobre tela, 100 x 80 cm).

¹²¹ A realização desta pesquisa não teria sido possível sem a ajuda e apoio de algumas pessoas às quais gostaria de expressar minha sincera gratidão. À Yolande Levine, sem a qual a pesquisa continuaria na gaveta. A Céres Franco, Yandé Christiane Diop e Gisele Tibério pelos agradáveis encontros e pelos depoimentos concedidos. Todos esses encontros foram possibilitados pelo recebimento da bolsa de *Doutorado Sanduíche* no Exterior – PDSE – concedido pela CAPES. Ao Museu Afro Brasil na pessoa do pesquisador Renato Araújo da Silva, pelo sempre solícito e generoso apoio. À fundação *The Gerard Sekoto Foundation* - na pessoa da pesquisadora Barbara Lindop; ao Instituto de Artes da UFRGS e à Pinacoteca Aldo Locatelli/Prefeitura de Porto Alegre. À Prof.^a Dr.^a Célia Maria Antonacci Ramos, quem primeiramente me chamou atenção para a obra de Wilson Tibério me auxiliando em momentos importantes dessa investigação. À Prof.^a Dr.^a Maria Bernardete Ramos Flores que, além das leituras e recomendações, abraçou a ideia desta pesquisa para ser desenvolvido dentro do projeto “Modernidade, arte e pensamento” (financiado pelo Cnpq Edital Universal - processo 472241/2013-3) e ao grupo de pesquisa que o integra pelas valorosas discussões, em especial às contribuições da Prof.^a Dr.^a Luciene Lehmkuhl e da Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Fontes Piazza. A meu companheiro, o historiador Felipe Côrte Real de Camargo pelas atenciosas leituras e apoio constante.

¹²² *Companheiro de noites perdidas e vinhos ruins/ Você sabe mentir tão bem quanto uma criança/Você é tão certo como o caminho mais curto ao coração de uma mulher.* Poesia dedicada à Wilson Tibério por um amigo (autoria não identificada) transcrita em artigo “*Brasileiros em Paris*” de Louis Wiznitzer no *Diário de Notícias* (sem data ou local) – Arquivo do Museu Afro Brasil.

Ainda em Porto Alegre, a Pinacoteca Aldo Locatelli/Prefeitura de Porto Alegre tem em seu acervo uma pintura a óleo de 1946 nomeada *Bahia*, palavra que se lê abaixo da assinatura do artista (66,5 x 46,5 cm). A tela é composta de uma mulher com duas crianças em uma cena de interior.

Imagem 19. *Bahia*, Wilson Tibério.



Wilson Tibério, *Bahia* – 1946, óleo sobre tela - 66,5 x 46,5 cm. Pinacoteca Aldo Locatelli – Porto Alegre.

Já o Museu Afro Brasil, em São Paulo, possui seis obras de Tibério. Tratam-se de duas aquarelas com grafite sobre papel

registrando duas cenas de candomblé (ambas não datadas); uma sanguínea sobre papel trazendo um retrato feminino (não datado); um grafite sobre papel retratando um homem numa mesa de bar, feito em 1942, que no momento aguarda restauração; e duas pinturas a óleo, uma sob madeira intitulada *Gabinete* de 1945 e outra sob tela apresentando uma cena urbana de Salvador, não datada, medindo 96 x 79 cm.

Imagem 20. Duas cenas de candomblé, Wilson Tibério.



Wilson Tibério, as duas cenas de candomblé (ambas não datadas) como expostas no Museu Afro Brasil de São Paulo em 2015. Fotografia da autora.

Essas obras foram doadas por Emanuel Araújo, artista plástico e atual diretor do referido museu, para a Associação Museu Afro Brasil. Cinco delas foram doadas em 2009 e a cena urbana em óleo sobre tela, em 2014. Há ainda outra tela a óleo sob tela, também uma cena urbana, medindo 80 x 69 cm feita em 1946, de propriedade de Emanuel Araújo exposta no museu ao lado da cena urbana não datada.

Essas obras foram doadas por Emanuel Araújo, artista plástico e atual diretor do referido museu, para a Associação Museu Afro Brasil. Cinco delas foram doadas em 2009 e as cenas urbanas em óleo sobre tela, em 2014. Wilson integrou a exposição *Pintores Negros* do Museu Afro Brasil em 2008, quando as obras ainda constavam em coleção particular. Para o catálogo da exposição, Araújo fornece as seguintes informações biográficas:

[...] trabalhou e viveu por longos anos na França, onde morreu. Talvez o distanciamento da pátria fez com que Tibério se dedicasse a uma arte voltada à representação de aspectos da cultura afro-brasileira. Seria nostalgia do exílio ou uma posição política por ele adotada para evidenciar suas mágoas e sua condição de revolta com as injustiças do mundo? Ele próprio já havia experimentado certo fracasso no Senegal quando se envolveu num movimento de revolta dos mineiros lhe valendo a expulsão daquele país africano. A inclusão de suas obras nessa exposição, longe está de uma representação ideal, mesmo porque pouco se conhece da sua produção mais recente, antes de seu falecimento na França. Contudo, as cinco obras do acervo do museu, representam uma homenagem póstuma à sua vida longe do Brasil (ARAÚJO, 2008).

O interesse pela cultura afro-brasileira está presente na obra do artista anteriormente a sua partida. Essa era inclusive a característica que definia sua produção: o empreendimento em registrar o cotidiano da população afrodescendente. Sua experiência na Europa e na África marca, na verdade, seu interesse por temas africanos e de sua diáspora.

Wilson que nasceu¹²³ e cresceu na região da Usina do Gasômetro¹²⁴ em Porto Alegre, onde foi introduzido pelas mulheres de

¹²³ No túmulo, que fica no Cemitério de Montparnasse (Paris), e em alguns documentos, a data de nascimento de Wilson Tibério consta como 1920, alguns artigos de jornais trazem datas diversas, como 1923 ou 1926. Mas segundo Yolande Levine no texto biográfico não publicado e em entrevista a mim concedida em 2015, a data correta seria 1916. Tibério afirmou ter forjado nova documentação no Rio de Janeiro com ajuda de um amigo que trabalhava no centro de identificação: “quando morava em Porto Alegre, Wilson não tinha carteira de identidade. Naquela época não se precisava dela para viajar pelo interior do Brasil. Por sorte encontrou no Rio um amigo de infância, colega de escola primária e que trabalhava na polícia, no instituto de identificação. Graças a ele, pode obter a carteira de identidade sem apresentar nem mesmo certidão de nascimento. Para estar de acordo com o regulamento militar, declarou a data de nascimento que convinha: 1920”. (LEVINE, 2004, p. 15). Em treze de outubro de 1926, a página três do jornal *A Federação* informava sobre as comemorações de doze de outubro, então um feriado nacional consagrado ao descobrimento da América, no artigo “12 de outubro: as comemorações de ontem”. No *Collegio Fernando Gomes* comemorou-se também o dia das crianças. O artigo nomeou as crianças que pronunciaram discursos e proclamaram poesias, entre elas está Wilson Tibério. Depois das falas houve bailado para as crianças que se dividiram por faixa etária: entre seis e oito anos e as que tinham entre oito e dez anos. O que nos leva a pensar que Tibério poderia ter entre seis a dez anos a época, excluindo, assim, a possibilidade de datas posteriores a 1920. Já outra nota de 19 de julho de 1932 na página quatro do mesmo jornal porto-alegrense narra o atropelamento de duas crianças. Uma delas é Wilson Tibério que teria sido atropelado pelo bonde “*floresta*” n. 107 perto da rua Senhor dos Passos, sofrendo algumas escoriações. No artigo Tibério é descrito como “aprendiz de marceneiro, preto, de 14 anos de idade”. Dando-nos assim outras datas suspeitas: 1918 ou 1919. Com essa profusão de datas consideraremos, por enquanto, a data de nascimento do artista defendida por Yolande Levine, a saber: 23 de novembro de 1916.

¹²⁴ Em nota já citada de 19 de julho de 1932 do jornal *A federação* consta como endereço de Wilson Tibério a rua General Salustiano, nº 204, uma rua do centro

sua família, sua mãe,¹²⁵ avó e tias, no culto aos orixás, uma religião que, segundo Mariano Carneiro da Cunha, tem tido como “função precípua a identidade étnica dos negros na diáspora brasileira.”¹²⁶ Vemos essa familiaridade em suas cenas de Candomblé, obras em aquarelas provavelmente realizadas nos primeiros anos da década de 1940 e hoje estão no acervo do Museu Afro Brasil. Nas reproduções de suas obras em jornais brasileiros vemos que o cotidiano da população afrodescendente foi realmente o centro temático de sua obra enquanto esteve no Brasil: os morros cariocas, o Pelourinho de Salvador, os espaços de sociabilidades e os ofícios exercidos principalmente por afro-brasileiros, como as quitandeiras baianas.¹²⁷

Esses recortes revelam um artista ligado a realidade social da população de ascendência africana. Seu intento de testemunhar nos remete à de artistas viajantes de séculos anteriores, como Jean-Baptiste Debret, Franz Post, Albert Eckhout ou Johann Moritz Rugendas que registravam em seus desenhos e aquarelas o cotidiano da população escravizada, imagens essas que contribuíram para a exotização do sujeito afro-brasileiro. Por outro lado, também se diferencia pelo olhar

histórico de Porto Alegre, confirmando assim que o artista nasceu e cresceu perto ao Gasômetro.

¹²⁵ Wilson é o terceiro filho de Eraldina Barcelos e Armando Tibério. Seu pai foi ferreiro e sua mãe além de costureira, desenhava para suas clientes. Eraldina e Armando tiveram também outros três filhos: Armando, Rubens e Eraldo. A mãe e o irmão caçula Rubens faleceram ambos em curto espaço de tempo. Wilson ainda era criança quando seu pai se tornou viúvo e casou-se novamente. Com a segunda esposa Marieta, Armando teve ainda a filha Romana e o filho Manoel Alceri Tibério.

¹²⁶ Mariano Carneiro da Cunha, “Arte afro-brasileira” in Walter Zanini [org], *História geral da arte no Brasil*, vol. II, São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1980, p. 1026.

¹²⁷ Cf. Ney Machado, “As “baianas” estão se acabando...” *Revista da Semana*, n.º 30, Rio de Janeiro, 26 jul. 1946, p.4-9.

complexo de um artista que não está totalmente apartado da realidade que lhe dá os motivos de sua pintura. Tibério procurou retratar o universo dos afrodescendentes como o artista Pedro Figari fizera no Uruguai anteriormente e Carybé fizera na Bahia pouco tempo depois.

Tibério foi definido em vida e obra¹²⁸ pela condição de ser negro. Aqui, quando falamos negro nos referimos à determinada experiência histórica que a partir da modernidade ocidental conjugou o entendimento de uma humanidade subalterna inata com a construção do racismo biológico na criação do negro africano como o outro absoluto do branco europeu. Segundo Conduru (2007, p. 65), há uma produção artística dedicada “[...] especialmente à conexão de princípios da modernidade ocidental a questões africanas e afro-descendentes no Brasil”. Seriam representativos dessa produção os trabalhos de Carybé, Jorge dos Anjos, Abdias do Nascimento, Emanuel Araújo, Rubem Valentim, Mario Cravo Junior e Heitor dos Prazes. É esta a arte que ganha comumente a alcunha de arte afro-brasileira em livros e catálogos; o termo, apesar de extremamente problemático, vem abarcando variadas e heterogêneas práticas artísticas em diálogo com questões da afro-descendência (CONDURU, 2009). Tibério, caso não fosse praticamente desconhecido figuraria neste grupo, pois o artista, através de sua obra e de sua trajetória, atuou na ampliação e na reflexão acerca dos diálogos possíveis entre as artes plásticas e a problemática socio-cultural afro-descendente.¹²⁹ Esse empreendimento, segundo

¹²⁸ “Pintor negro” é o termo que mais recorrentemente encontramos para defini-lo nos artigos de jornal.

¹²⁹ Trabalhos como dos artistas Carybé e Abdias do Nascimento, como continua Conduru (2007, p.65): “[...]configuram uma vertente que é, simultaneamente, uma inflexão étnica-culturalista específica, original mesmo, no campo da arte moderna e uma resposta plástico-artística, algo tardia, no processo de

Mariano Cunha (1980, p. 1023), não ocorria apenas nas artes plásticas, pois iniciou-se na década de trinta uma espécie de retomada dos estudos africanistas no Brasil, relevo dado também pelas comemorações do cinquentenário da abolição em 1938.¹³⁰ Tampouco ocorre apenas no Brasil, o chileno Arturo Torres Rioseco, em 1942 anuncia “[...] a chegada definitiva de um novo movimento na literatura latino-americana, com a emergência de um gênero que ele considera altamente original: o *verso negro* – “poesia sobre temas negros, usando ritmos negros e composta por membros tanto da raça africana quanto da europeia”. (CAMILO, 2012, p. 255).

Nas artes, uma das iniciativas mais particulares nesse período foi a criação do Teatro Experimental do Negro, o TEN,¹³¹ seja por seu

“emergência de uma nova postura de entendimento sobre a problemática do negro e do mulato na sociedade brasileira contemporânea”, nos anos 1940 e 1950 [...].

¹³⁰ Segundo o autor, é nesse momento que surgem trabalhos como os de Edison Carneiro, René Ribeiro, Donald Pierson, M. Herskovits, Roger Bastide e Pierre Verger, que ocorreram os Congressos Afro-Brasileiros como os de 1934 em Recife e de 1937 na Bahia, sem contar os trabalhos de Mário de Andrade no Departamento de Cultura entre 1937 e 1938 que “tendo já em perspectiva seu primitivismo estético ligado à cultura popular e ao nacionalismo, envia ao Norte e Nordeste duas missões folclóricas para a coleta de material”, e continua, “são portanto esses estímulos científicos e culturais que servem de pano de fundo histórico-social, permitindo o reaparecimento de artistas e temas negros nas artes plásticas a partir das décadas de 30 e sobretudo de 40” (CUNHA, 1980, p. 1023). A década de 1970 viveria outra efervescência em relação às religiões afro-brasileiras que passam a ser mais prestigiadas, tema nas ciências sociais e nas artes.

¹³¹ O TEN foi criado em 1944 e só encerrou suas atividades em 1961. Segundo Abdias do Nascimento (2004), que representa um dos mais importantes esforços da luta antirracista brasileira ligada diretamente às artes, a ideia de criar-se o TEN surgiu depois de assistir à peça *O Imperador Jones* de Eugene O'Neill no Teatro Municipal de Lima, Peru. Não só a história de Brutus Jones o impressionou, mas também o fato de que o ator que representava o protagonista era um branco pintado de preto. Do choque com o *blackface* (prática teatral, popular no século XIX, em que os atores brancos se pintavam com carvão para

papel precursor na luta antirracista nacional ou por sua vanguarda artística que foram conciliados com estratégias já habituais das associações negras como cursos de alfabetização e de corte e costura. Tibério participou com Abdias do Nascimento¹³² da fundação do TEN envolvendo-se principalmente com as atividades de cenografia.¹³³ O TEN, que surgiu da mobilização contra a ausência do negro nos palcos brasileiros, não teve apropriado reconhecimento no período em que esteve atuante, mas foi fundamental para o surgimento de artistas negros e no modo que lançou novas questões em consonância com outras

representar negros no palco, comumente de forma exagera e caricatural), Abdias do Nascimento começou a se indagar sobre a visibilidade de atores negros. Dessa forma, ao voltar ao Brasil Abdias trabalhou para a criação de “[...] um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro”, com a seguinte proposta: “engajado a estes propósitos, surgiu, em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, ou TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte (NASCIMENTO, 2004, p. 210).

¹³² Sobre a criação do TEN, Abdias do Nascimento relatou posteriormente: “Polidamente rechaçada pelo então festejado intelectual mulato Mário de Andrade, de São Paulo, minha idéia de um Teatro Experimental do Negro recebeu as primeiras adesões: o advogado Aguinaldo de Oliveira Camargo, companheiro e amigo desde o Congresso Afro-Campineiro que realizamos juntos em 1938; o pintor Wilson Tibério, há tempos radicado na Europa; Teodorico dos Santos e José Herbel. A estes cinco, se juntaram logo depois Sebastião Rodrigues Alves, militante negro; Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, empregadas domésticas; o jovem e valoroso Claudiano Filho; Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antonio Barbosa, Natalino Dionísio, e tantos outros”. (NASCIMENTO, 2004, p.211).

¹³³ À Tibério é dado o ofício de *scenographo* em nota sobre um afogamento (Jornal *A Batalha*. Rio de Janeiro, p. 03, 4 jan. 1938). No texto de Abdias do Nascimento para o livro “A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica” (1988) há uma fotografia em que os fundadores posam elegantemente, nela Tibério está demonstrando algo aos demais, provavelmente desenhos para um cenário.

manifestações ao longo do Atlântico Negro.¹³⁴ A afinação com a luta antirracista transnacional é observada principalmente pelas estratégias de denúncia do racismo aliada à valorização dos elementos da cultura negra também presente em outras manifestações surgidas ao longo do século XX, como o *Harlem Renaissance*, o *Black Nationalism*, o Pan-africanismo e àquele em que o TEN parece ter tido maior proximidade, a *Négritude*.

Considerando as nuances específicas do racismo brasileiro, o sociólogo francês Bastide chega a afirmar sobre o Brasil que “o sentimento da negritude existia antes da palavra. [...]. Mas se o sentimento já existia, o termo negritude iria cristalizá-lo” (1961, p. 11). Referindo-se particularmente ao TEN, o antropólogo francês confirma que a negritude vem fornecer filosoficamente propostas que já estavam sendo levadas a cabo no Brasil. O agenciamento estético do racismo sempre foi um importante eixo nas manifestações culturais da diáspora africana¹³⁵ e o atestamos na afirmação de Abdias, de que o TEN surgiu “afim de atingir a alienação estética da sociedade” (NASCIMENTO, 1988, p. 357). Importante notar que termos psicologizantes como frustrações, complexos, alienação e desintoxicação eram recorrentes na

¹³⁴ Atlântico Negro foi o termo de caráter metafórico cunhado por Paul Gilroy (2001) em 1993 para referir-se às estruturas transnacionais surgidas na modernidade e estabelecidas pela diáspora africana. Estrutura essa que amalgama condições, sentimentos e expressões compartilhadas possibilitando uma rede de fluxos e trocas culturais. Modificando formas culturais e históricas de pertencimento. Embora pese a ausência do “Atlântico Sul” em suas reflexões, trabalhos recentes vêm agregando o sul global à reflexão de Gilroy e à história atlântica.

¹³⁵ Diáspora africana, transatlântica ou negra são termos para se referir ao mais longo processo de imigração forçada resultante do comércio triangular de pessoas escravizadas, cujos descendentes são ainda hoje marcados pela discriminação.

luta antirracista à época da *négritude* e exprimiam o desejo de eliminar o que influencia insidiosamente às pessoas, ou seja, em termos atuais, a desconstrução do racismo. Wilson Tibério soma em esforço nesta complexa tarefa.

No Rio de Janeiro¹³⁶ o artista gaúcho participou de ao menos duas edições do Salão Nacional de Belas Artes em que recebeu prêmios de Menção Honrosa.¹³⁷ Nesse momento, é possível que Tibério tenha aliado trabalhos das mais diversas naturezas com aulas em cursos livres na Escola Nacional de Belas Artes – ENBA – ou, o que é mais provável, no que ficou conhecido como Núcleo Bernardelli onde teria sido aluno de Bruno Lechowski.¹³⁸ O Núcleo¹³⁹ representou um diferente aspecto da arte moderna brasileira, que em nossa historiografia costuma ser monopolizada pela arte moderna da Semana de 1922. Segundo Frederico Moraes (1982) nas décadas de 1930 surgiram vários grupos de caráter menos livresco e mais proletário, com destaque para o Núcleo

¹³⁶ Não se sabe exatamente que ano Wilson teria se mudado para o Rio de Janeiro. Sabemos através do jornal *A Batalha* de um afogamento do “scenographo Wilson Tibério”, que nos informa, assim, sua presença no Rio de Janeiro em 1938.

¹³⁷ No *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, há uma nota na edição de 18 de setembro de 1941 noticiando que Tibério teria sido premiado com uma Menção Honrosa no Salão do ano em que José Pancetti ganhou o prêmio de viagem. (*A Ilustração Brasileira* também noticiou os ganhadores, entre eles a Menção honrosa à Tibério).¹³⁷ Na coluna de Ferreira Gullar no *Jornal do Brasil* de 31 de janeiro de 1962, há um chamamento para que artistas retirem seus diplomas recebidos nos Salões oficiais do MNBA. Wilson Tibério é convidado a retirar diploma referente ao Salão de 1944, embora não especifiquem o prêmio, possivelmente outra menção honrosa.

¹³⁸ Em artigo na revista *Fon-Fon* de 17 de novembro de 1945 na página 8 (continuada na página 47) revela ele ter sido do então falecido Bruno Lechowski no Rio. O artigo também fala do racismo como obstáculo em seu reconhecimento como artista

¹³⁹ Criado contra a rigidez do ensino na ENBA, o Núcleo Bernardelli surgiu em 1931 e funcionou em diversos endereços, inclusive nos porões da ENBA, até 1941.

Bernardelli. O Núcleo era composto por artistas da classe média baixa, que apesar de terem frequentado outrora a ENBA, precisavam trabalhar no período diurno para estudar e pintar durante às noites e os finais de semana, buscavam na arte uma profissionalização pelo qual se sustentariam. Em relação à introdução de uma arte pensada através das renovações que ocorriam na Europa, o Núcleo, com um engajamento mais moderado ao experimentalismo dos primeiros anos do modernismo, ficou conhecido como uma ala um pouco mais conservadora.

Chiarelli (2002) pensa a particularidade da estética moderna brasileira a partir da noção de retorno à ordem. Surgida na Europa e nos Estados Unidos nos anos 1920 no entreguerras,¹⁴⁰ a tendência se manifestou como uma reação ao experimentalismo e ao internacionalismo das vanguardas históricas pautadas principalmente no realismo e teve grandes desdobramentos no Brasil. Chiarelli defende que toda a produção modernista brasileira deve ser entendida nesse viés.¹⁴¹ Após as transformações estéticas dos primeiros anos do século XX, o

¹⁴⁰ Marco esta produção seria a exposição “Os Realismos” realizada no Centre George Pompidou, em Paris em 1980. O termo realismo aqui refere-se a uma pintura que parte da observação da realidade, como explica o curador da Mostra Jean Clair (Apud CHIARELLI, 2002, p. 60): “seja como continuidade, seja como ruptura com as aquisições da modernidade (...), inscrevem-se numa corrente que, entre as duas guerras, em reação às vanguardas, faz o retorno ao real, aos gêneros tradicionais”. Segundo Clair, as principais características desse fenômeno são: a) Busca da superação dos questionamentos estéticos e artísticos propostos pelas vanguardas históricas; b) Recuperação de uma noção de arte como tradução reconhecível do real, idealizado ou não; c) Preservação da autonomia da obra de arte enquanto valor autônomo.

¹⁴¹ Para o historiador da arte e curador Chiarelli (2002, p. 72): “com exceção da produção de Anita Malfatti até 1916, toda a produção artística modernista deveria ser lida a partir do retorno à ordem internacional. E mesmo a produção da artista posterior àquela data só pode ser realmente entendida a partir daquele viés”.

retorno à ordem predominou na Europa¹⁴² e também no Brasil, até mesmo entre os artistas da Semana de 22, incidindo particularmente no Núcleo.¹⁴³ O realismo ligado ao retorno à ordem pode ter chegado à Tibério ainda no Rio Grande do Sul, pois seu apego à história e à tradição pictórica e seu entusiasmo por Ópera o levou a manter uma relação de apreço pela Itália, país onde o retorno à ordem era uma forte expressão. O levou ainda a estudar italiano, a língua estrangeira que Tibério falava quando deixou o Brasil. Entretanto, sua ligação com uma estética realista não se devia a preocupações nacionalistas ou a uma reação ao experimentalismo excessivo de modernistas europeus.

Tibério não era infenso às vanguardas e apesar de realizar uma sintaxe sempre realista, ele se dispunha do léxico das vanguardas europeias como bem o convinha. Seu realismo de cunho social era predominantemente expressionista. As aquarelas do Museu Afro-Brasil, por exemplo, trazem sinais de uma aproximação a uma modernidade gráfica que se realizará mais fortemente em seus desenhos de Casamança no Senegal nos quais também observamos uma abstração não tão frequente

¹⁴² Segundo Morais (1982, p. 16), “na França, alguns artistas fortemente engajados nos primeiros movimentos de renovação (Fovismo, Cubismo) recuam para uma pintura mais comedida, figurativa, reabilitando o metiê, o gosto pela pintura bem feita: Metzinger, Léger, Derain, Bonnard. É o retorno à ordem, à uma arte destinada aos museus, preconizada por Cézanne”.

¹⁴³ Ainda de acordo com Chiarelli (2002, p. 72): “[...] no âmbito carioca da passagem da década de 20 para a seguinte, a produção daquele núcleo [Bernardelli] representa uma transformação positiva no sentido de retirar da produção dos jovens artistas da época o ranço do que de pior existia no academicismo brasileiro. No entanto, de maneira alguma sua significação estaria na suposta continuidade dada por aqueles artistas à modernização proposta pelos artistas e intelectuais de 22. Muito pelo contrário, o Núcleo Bernardelli parece ser uma outra ramificação do retorno à ordem no Brasil”.

em suas telas a óleo, mas nada raro em seus desenhos e aquarelas¹⁴⁴. Ainda assim, o retorno à ordem é insuficiente para compreender a confluência de referências nas pinturas do artista. O muralismo mexicano, em particular, chamou a atenção de Tibério, um movimento latino-americano que através de denúncia das desigualdades sociais, da miséria e da exploração chamavam à luta e demandavam transformações. Fundamentado pelo modernismo e pelo realismo socialista, o muralismo mexicano, (DAWN, 1997), pode ter sido a primeira importante referência de uma arte orientada “para o povo” com articulações sociais e políticas com a qual Tibério se deparou. Segundo Morais (1982) os movimentos artísticos que tiveram as mais fortes reverberações sentidas no Brasil foram o muralismo mexicano e a Escola de Paris, cujos desdobramentos vemos claramente em Tibério.

Embora o expressionismo seja quase uma sugestão de abstração, o abstracionismo que passou a dominar a arte na década de 1950 não entusiasmou Tibério como o fez com Antônio Bandeira.¹⁴⁵ Nesse sentido a fala de Tibério transcrita por Louis Wiznitzer para o *Diário de Notícias* é elucidativo: “Abstracionismo pode ser decorativo, a pintura tem que representar gente, coisas. A minha curiosidade de gente,

¹⁴⁴ Esta liberdade de se prover das novas visualidades modernistas não era exclusivo do artista, como confirma Chiarelli (2002, p. 54) um dos principais legados da tendência do retorno à ordem é “a crença de que já no final dos anos 20 as conquistas estéticas das vanguardas faziam parte do patrimônio geral da visualidade universal, podendo ser utilizadas da mesma forma que as concepções renascentistas ou da arte popular, por exemplo”.

¹⁴⁵ Antônio Bandeira (1922-1967) recebeu um ano antes a mesma modalidade de bolsa do governo francês através do adido cultural da embaixada da França no Brasil, Raymond Warnier. Bandeira se integrou à cena artística parisiense desenvolvendo uma pintura dentro do chamado abstracionismo lírico e conquistava maior projeção que seu colega brasileiro Wilson Tibério, com quem teve contato em Paris embora seguissem caminhos artísticos diversos, quando faleceu precocemente.

de lugares é insaciável. Quero sempre ver mais, pintar mais”.¹⁴⁶ A equivalência entre ver e pintar mostra a confiança que o artista depositava na pintura, assim como na sua função social transformadora, explicando seu vínculo com a concretude das formas objetivas. Assim como o destaque a figura humana revela um humanismo como fim. Para ele a pintura podia e devia participar da luta por transformações sociais. Sua filiação ao comunismo arremata sua perspectiva materialista e congregará o internacionalismo socialista ao cosmopolitismo do Atlântico Negro. Talvez poderíamos talvez chamar seu realismo de *realismo diaspórico-socialista*. No Brasil, as questões sobre a função social da arte e o papel do artista na sociedade surgem ainda na década de 1920, mas eclodem nas décadas de 1930 e 1940 tomando corpo através de influências como a da artista alemã *Käthe Kollwitz* e da crítica de Mario Pedrosa.¹⁴⁷ São variadas as iniciativas motivadas por preocupações sociais e pela militância política: da criação do sindicato dos artistas plásticos em São Paulo (1921-1949) ao Clube de Gravura de Porto Alegre já na década de 1950.

Wilson conheceu Luiz Carlos Prestes no Rio de Janeiro de quem passou a ouvir palestras que solidificaram suas posições políticas. No Jornal *Tribuna Popular* de 14 de maio de 1946 consta o artigo “*Os cientistas, escritores, artistas, técnicos e jornalistas que assinaram a mensagem a Prestes*”, que fala sobre uma mensagem assinada pela intelectualidade brasileira enviada no dia três em solidariedade ao então

¹⁴⁶ WIZNITZER, Louis. Brasileiros em Paris. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. Recorte de jornal não datado – Pasta Wilson Tibério/Arquivo do Museu Afro Brasil.

¹⁴⁷ V.: Aracy Amaral, *Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira. 1930 –1970*, São Paulo, Ed. Nobel, 1987; Otilia Beatriz Fiori Arantes, *Mario Pedrosa Itinerário crítico*, São Paulo, Cosac Naify, 2004.

senador Luiz Carlos Prestes. Caio Prado Junior, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Oscar Niemeyer, José Pancetti entre tantos outros, incluindo Tibério, assinaram a carta. O leitor da *Tribuna Popular* também é informado no dia 13 de dezembro de 1946 da filiação de Tibério ao Partido Comunista do Brasil. O artigo era ilustrado com uma fotografia que registrou o artista apresentando uma tela sua, uma cena urbana, aos vereadores do PCB, Pedro de Carvalho Braga e João Massena Melo.¹⁴⁸ O texto afirma que a fotografia teria sido feita logo após Wilson Tibério preencher sua ficha de adesão ao Partidão, como era conhecido o PCB, e traz a seguinte descrição do artista: “Tibério lutou e venceu conseguindo realizar uma grande exposição. Filho do povo e convivendo em seu seio, onde colhe os assuntos para sua arte, participando de seus sofrimentos procurou o partido político que luta por melhores condições de vida para as grandes massas, ingressando no Partido Comunista do Brasil”.¹⁴⁹ Assim, Tibério fez parte de uma geração de intelectuais brasileiros que se filiou ao PCB e via no engajamento partidário uma maneira de enfrentamento das mazelas sociais do país e encontrava na arte uma forma de denúncia social.

Wilson Tibério teve três exposições individuais com repercussão na imprensa, os jornais *Diário de Notícias*, *A noite*, *Jornal do Brasil*, *O Globo* e *Diário Carioca* divulgaram amplamente as exposições que ocorreram na Associação Brasileira de Imprensa – ABI -

¹⁴⁸ Que teriam o mandato cassado posteriormente junto a outros políticos eleitos pelo PCB durante o governo Eurico Gaspar Dutra.

¹⁴⁹ Sua relação com o comunismo o levou a viagens como artista convidado para países da U.R.S.S e à China na década de 1950. Lugares onde foi recebido pelos principais líderes políticos e passou breves temporadas. As pinturas que realizou na China, por exemplo, foram todas vendidas, uma vez que as pessoas tinham grande curiosidade sobre país. (Segundo Yolande Levine em entrevista concedida em abril de 2015 em Mazan, França)

em outubro de 1945, no Hotel Quintandinha em maio de 1946 e no Ministério da Educação no fim do mesmo ano. A exposição na ABI foi dedicada à Arthur Ramos¹⁵⁰ enquanto sua exposição do Ministério da Educação foi oferecida em homenagem a José do Patrocínio, grande personagem de reconhecida atuação no movimento abolicionista no Brasil, e a George Washington Carver, botânico e inventor estadunidense de reconhecida atuação nas ciências rurais. Não obstante, ao ganhar destaque em função de suas exposições no jornal *Alvorada* de São Paulo, da chamada imprensa negra, revela em novembro de 1946 que “o patrocínio espiritual” deve-se a Marian Anderson, contralto estadunidense, Paul Robeson, cantor, ator e atleta estadunidense, e Booker T. Washington, escritor e educador também dos Estados Unidos. Em comum, com exceção do intelectual de origem lusitana Arthur Ramos, os personagens compartilham a ascendência africana, extraordinárias histórias de pioneirismo em suas respectivas áreas e de militância antirracista. Tibério prova estar *pari passu* com as conquistas da luta antirracista e as articulações do Atlântico Negro.

É também neste jornal que Tibério revela seu desejo de ir à África. Contatado pelo *Alvorada* para comentar um pretensão prêmio de viagem que gozaria em África, Tibério foi taxativo: “trata-se de um equívoco do seu jornal’, este ano nem salão tivemos. Contudo, estou mesmo preparando uma viagem ao ‘Continente Negro’, até março, se

¹⁵⁰ Artur Ramos foi uma grande referência para Tibério. Embora Ramos confiasse na “democracia racial”, ele também “[...] reconheceu a presença do preconceito racial; assinalou a relevância do estudo da inserção dos indivíduos em grupos, estratos e classes sociais para entender as desigualdades étnico-raciais; para ele, o problema da desigualdade racial vinha junto ao tema da incorporação de segmentos sociais marginalizados”. (FLORES; MELO, 2014, p. 40).

tanto demorar, pretendo estar na África, irei, entretanto, por minha conta” (apud DOS SANTOS, 1946). Como o artista de tão poucos recursos realizaria seu objetivo ou se o projeto esteve em vias de se realizar não sabemos, mas seu arrebatamento pela África originária expresso em diversas fontes nos leva a supor ter sido a França sua via de acesso ao continente africano. Como explica Gilroy (2001, p.227), o apelo às raízes é um traço importante e urgente nos movimentos do Atlântico Negro nesse momento onde “a África emergia como uma contraparte mítica da modernidade nas Américas”. Bastide (1961) afirmou que os movimentos estéticos e políticos afro-brasileiros tinham por principal diferença um caráter nacionalista nos quais notava-se a ausência da mítica “volta à mãe-África”. Nesse contexto Tibério se apresenta como exceção, pois sua vivência diaspórica aliada a seu engajamento na luta de classes e na busca pela autenticidade africana resultou numa experiência da *négritude* diversa da descrita por Bastide.

Ainda em 1944, Tibério participa de uma grande exposição coletiva de autorretratos no Museu Nacional de Belas Artes ao lado de obras de Pedro Américo, Amoedo, Bernardelli, Visconti, Gotuzzo, Guignard. No artigo assinado por Maria Barreto na página quatro do caderno Geral de *O Globo* lê-se “dos novos, destacam-se com especial relevo os trabalhos de Carlos Gibson, Malinverni, Benedetti e Wilson Tibério, nessa exposição que obriga o visitante a pensar”. E continua, refletindo sobre a modalidade do retrato:

A extrema dificuldade de sua execução [o retrato] não se cinge ao jogo dos espelhos nem na fixação apenas da figura moral vivendo na pessoa física. Mas se reconhecemos ao artista o direito de ver com olhos diferentes dos nossos, e sentir

diversamente de nós, nas coisas e nos seres revelados à face da terra, detalhes e sutilezas que escapam à percepção comum, baseados em que absurdo lhe negaríamos o de fixar, não num tema linear que corresponda à aparência em que nos habituamos a vê-lo, e sim como ele se sente real e sinceramente no seu mundo interior? (BARRETO, 1944, p.4).

A autoimagem é um tema recorrente na obra de Tibério. Por vezes vemos traços próprios de seu rosto em personagens de telas que nem mesmo são autorretrato, como àquela em que trabalha no momento em que registram Chris Marker e Alain Resnais (ver imagem do *still* do filme ao fim do artigo). Tibério, era “exímio retratista”¹⁵¹ e segundo Justino Martins (1955), que indica não ter simpatizado tanto com o “rústico” gaúcho desprovido de livros e de “intelectualismo”: “se êle [Wilson Tibério] pinta a cabeça de uma moça, o môdelo exclama, ao ver o quadro: ‘- Sou eu...Mas é engraçado ... sou eu, completamente outra, com outra forma e com uma expressão que me explica a mim mesma.’”. O autorretrato que observamos abaixo talvez não explique o artista, mas pode nos fornecer pistas. A tela, feita na década de 1960, em nada lembra seu autorretrato de 1941 da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo quando procurou afirmar-se enquanto pintor (AMANCIO, 2013). Também diferente deve ser do autorretrato exposto no MNBA em 1944.

¹⁵¹ O GLOBO. A exposição-Estréia de um grande pintor negro. Rio de Janeiro, p. 12, 17 out. 1945.

Imagem 21. Autorretrato – Wilson Tibério.



Wilson Tibério. Autorretrato. 1961, Óleo sobre tela. (69 x 53 cm. aprox.).
Coleção privada. Fotografia da autora.

A principal particularidade deste seu retrato é que nele o retrato frontal e principal é acompanhado por outros dois perfis a cada lado. O da esquerda é transparente e apenas insinuado com traços, já o da direita é branco, como se o artista desse a si próprio uma sombra branca. Estaria ele se referindo ao sentimento de dupla consciência teorizado por Du Bois (1999) para falar dessa dupla filiação: latino-americano e negro, dessa dupla percepção de si: a própria e a branca sobre sua negritude? Estaria o perfil à esquerda sugerindo o desejo de uma síntese como se houvesse uma dialética identitária das diferenças em processo? Ou seria o perfil transparente uma identificação originária, antes de poder se perceber como sujeito racializado.

A principal particularidade desse seu retrato é que nele o retrato frontal e principal é acompanhado por outros dois perfis, um a cada lado. O da esquerda é transparente e apenas insinuado com traços, já o da direita é branco, como se o artista desse a si próprio uma sombra branca. Estaria ele se referindo ao sentimento de dupla consciência teorizado por Du Bois¹⁵² para falar dessa dupla filiação: latino-americano e negro, dessa dupla percepção de si: a própria e a branca sobre sua negritude? Estaria o perfil à esquerda sugerindo o desejo de uma síntese como se houvesse uma dialética identitária das diferenças em processo? Ou estaria Tibério, como Juno, o deus das mudanças, dos inícios, das decisões e das escolhas, a olhar para o passado e para o futuro, enquanto a ênfase recai no presente do retrato central? Contudo, os perfis que o ladeiam são na verdade um retrato de três quartos, termo que se usa na tipologia dos retratos para designar a pose em que o rosto

¹⁵² W.E.B. Du Bois, *As almas da Gente Negra*, Trad. Heloísa Toller Gomes, Rio de Janeiro, Lacerda ED., 1999.

sofre leve vergada escondendo a orelha distante, deixando um lado do rosto mais visível que o outro. O retrato em três quartos fortalece o olhar estabelecendo uma certa intimidade com o espectador. Na tela, apenas um deles, à esquerda, parece nos olhar. Seria a pintura o registro de Tibério e seus “fantasmas” pessoais? Trataria a obra daquele domínio da alucinação, como chama Achille Mbembe, para se referir a esse limite da vida onde os acontecimentos não parecem sólidos suficientes para escrever a história? Limite esse onde a vida é rachada e mutilada constituindo — “o reino das cabeças sem corpo, de corpos sem cabeças, soldados mortos que se acordam e a quem substituem as cabeças que tinham sido cortadas por outros”; lugar onde — “a vida desenrola-se como um espetáculo onde o passado se encontra no futuro, e o futuro, num presente indefinido”.¹⁵³

No jornal *A Manhã*, de 18 de outubro de 1945, Jorge de Lima, médico, político, escritor e também pintor, escreveu: “Exposição do pintor negro Wilson Tibério”, uma crítica relevadora das complexidades inerentes à “miscigenação” cultural brasileira e em especial, à recepção do empreendimento de Tibério. No início, Lima identifica no uso da pintura de cavalete sinais claros de aculturação. Depois de fazer uma excursão pelo enegrecimento da desconstrução da representação na linguagem pictórica de Picasso, parece absolver Tibério, compreendendo no artista gaúcho uma ação inversa ao do mestre do cubismo, um embranquecimento devido ao uso de uma pintura com influências europeias. Abaixo lemos a primeira parte da crítica:

¹⁵³ Achille Mbembe, *Crítica da razão negra*, Trad. Marta Lança, Lisboa, Antígona, 2014, p. 238.

Eu só queria saber que orixás da pintura ocidental este pintor negro Wilson Tibério conseguiu fundir com os genuínos orixás que por acaso lhe restem indenes em seu sangue africano. Fica-se até crente de que por força de um implacável sincretismo pictórico, o artista afogasse seus santos em leite europeu e que uma aculturação processada em solo europeu tão saturado de Gália matou Tibério. As suas entidades representadas com os tubos de tinta estrangeira não são lá muito congenitalmente negras mas servem a um maneirismo advena importado durante um século de pintura. Sotoposto nos coloristas da França, Tibério diluiu-se em balet, em impressionismo de branco. Ao mesmo tempo, o sangue do povo de Tibério impregnou na aculturação de choque com o branco, não só a pintura mas a literatura e a música de ranço da Costa.

A verdade é que existem mais pureza negra nos quadros de promessa e nos ex-votos de nossas capelas e igrejas do que nessa pintura erudita.

Mal não há nisso não, nem estou chingando ninguém, porém estou só observando o fenômeno e aceitando a negrização das alvas pessoas como também o alvejamento formidável dos compadres cultos nagôs ou da Angola.

Também o que eu sei é que Tibério mais que ladino é verdadeiro pai-de-santo da pintura sabida, falando com os brancos não a língua-geral porém o esperanto internacional pinturesco, a linguagem plástica comum a todos os povos.

Ele não quer portanto falar nagô mas o palavriado cerebral da pintura francesa impregnada no novo continente.

Mal não vejo nisso pois que justamente o inverso se deu com o maior pintor nos nossos tempos, êsse Pablo Ruiz Picasso que partindo da brancura grega e etrusca de seus temas negriza-se com os motivos importados da Costa do Marfim.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Depois de dedicar mais da metade do texto ao processo de enegrecimento da poética picassiana, Jorge de Lima retorna à Tibério no último parágrafo concluindo: “As dançarinas de Tibério não sofrem de elefantíase vegetal que aformoseia as de Picasso. São híbridos do sincretismo de diversas culturas que

A partir da crítica de Jorge de Lima, algumas questões sobre o significado de ser um artista negro inscrito na modernidade brasileira se coloca. O poeta Jorge de Lima, além de ter nascido em Alagoas, próximo à região de Palmares, escreveu *Essa negra fulô* (1928), poema que o notabilizou¹⁵⁵ e foi responsável pela publicação no Brasil de *Poemas negros* (1947), o que evidencia seu conhecimento e interesse no universo afrodescendente, mas não impede que sua crítica exponha algumas contradições na produção e recepção das poéticas de matrizes africanas. Afinal, o que se esperava de um pintor, negro, no Brasil nos anos quarenta? Quais expectativas continham ou moviam o artista? O que se esperava do artista negro e latino-americano na França da década de cinquenta? E nos países africanos em que esteve em 1948? O que esperavam do pintor afro-brasileiro os senegaleses ou os marfinenses nos efervescentes anos que sucederam a conquista da independência? Essas questões raramente circunscreviam às obras de artistas brancos que dificilmente teriam seus tubos de tinta estrangeira sob escrutínio. Alguns artigos em jornais descrevem Tibério, em tom condescendente, como um pintor de técnica menor compensada por sua intuição e por seu laborioso projeto.¹⁵⁶ Já em Jorge de Lima, Tibério é “pai-de-santo da pintura sabida” e seu domínio e uso da pintura é entendido como um embranquecimento, que em contraponto a “negrização das alvas pessoas”, é formidável. A aculturação é enfatizada ainda pelo termo

culminaram nessas mulheres especialíssimas representadas em sua atual exposição”.

¹⁵⁵ O poema contou com ilustrações de Di Cavalcanti para a Revista Acadêmica (n. 63, maio de 1943).

¹⁵⁶ Cf. Antônio Bento, “Wilson Tibério.”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1946.

ladino, que ao contrário dos escravizados denominados boçais, designava àqueles tidos como “aculturados” já nascidos no Brasil. Se podemos ver Tibério dando vida a seus santos em leite europeu, Lima os viu afogados. Até mesmo Arthur Ramos, a quem Tibério dedica a primeira exposição, embora reconheça a inevitabilidade da “aculturação sob o sol do novo mundo” faz ressalvas à linguagem empregada: a pintura figurativa, mas conclui, assim como Lima, que Tibério realiza um “sincretismo dominador” a ponto de transforma-se em “[...] restaurador da tradição africana na arte negra.”¹⁵⁷

Na crítica de Lima entendemos uma oposição entre o racionalismo cerebral europeu e a emoção corporal africana, binarismo próprio do período, do qual nem mesmo Tibério era isento. Tibério, um artista moderno, apostava, sem dúvida, na universalização do fazer, almejava falar um “esperanto internacional”, “uma linguagem plástica comum a todos os povos”, mais que isso, pretendia deixar sua própria contribuição. No entanto, esse “esperanto universal”, embora emergido do universalismo europeu se forma realmente na interculturalidade, e como defende Silvano Santiado, não há como identificar as contribuições das obras não-europeias a partir do apego à genealogia.¹⁵⁸ O caminho para sua compreensão passa justamente pelo “entre-lugar” — “ Entre sacrificio e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu

¹⁵⁷ Arthur Ramos, “Tibério é o restaurador da tradição africana na arte negra”, recorte de jornal não identificado e não datado (provavelmente de 1946), Arquivo no Museu Afro Brasil.

¹⁵⁸ O crítico Silvano *Santiago* pensa em 1978 a partir da literatura, mas sua reflexão pode ser ampliada para os demais domínios artísticos.

templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana”.¹⁵⁹

Com regras brancas o circuito artístico parece ter sido constantemente um jogo de soma-zero nas experiências dos artistas negros. Falando a partir do cenário estadunidense, Kennedy afirma que na década de 1950, — “com o surgimento do formalismo modernista, especialmente com a afirmação da abstração, artistas negros estiveram frequentemente em desvantagem porquê sua obra era percebido pelo *establishment*¹⁶⁰ branco como formalmente “menor” – frequentemente muito figurativa e muito estritamente expressiva da experiência negra.”¹⁶¹ No Brasil não foi muito diferente.

Tibério chegou em 1947 em Paris, inicialmente passou pela *Académie de la Grande Chaumière*, uma escola de artes em Montparnasse, e estudou também antropologia no *Musée de l'Homme* onde continuou em contato com Arthur Ramos. Foi na *Académie* que Tibério conheceu o artista sul-africano Gerard Sekoto¹⁶² (1913-1993) de

¹⁵⁹ Silviano Santiago, *Uma literatura nos trópicos*, Rio de Janeiro, Rocco, 2000, p. 26

¹⁶⁰ Termo sem correlato em português, *grosso modo*, refere-se à ordem ideológica, econômica, cultural e política hegemônica que constitui uma sociedade ou um Estado.

¹⁶¹ Randy Kennedy, “Black Artists and the March into the Museum”. *The New York Times*, New York, 29 nov. 2015. [versão impressa sob o título “The March into the Museum”, p. A1].

Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2015/11/29/arts/design/black-artists-and-the-march-into-the-museum.html?smid=fb-share>>. Último acesso em 7 dez. 2015

¹⁶² Sobre a amizade entre os artistas, ambos auto-exilados em Paris e vindos de dois países, marcados por duas formas diferente de racismo, para os quais nunca mais retornaram, Manganyi afirmou: “embora ele [Tibério] fosse uma pessoa encantadora, ele era difícil de se conviver, mesmo assim ele e Sekoto foram amigos próximos por muitos anos. No Senegal eles brigavam frequentemente,

quem ficou amigo e com quem passou posteriormente uma temporada na região de Casamança no Senegal (EYENE, 2010, p. 429; MANGANYI, 1996, p. 54). O forte posicionamento político de Tibério é memorável até mesmo para os biógrafos de Sekoto, como para Manganyi que transcreve a seguinte fala de Tibério:

Os trabalhos que eu tenho exposto em Roma expressam o homem que sou, brasileiro, homem do terceiro mundo torturado pela opressão, barbárie e colonização, externa e internamente. Eu dei intencionalmente grandes dimensões ao meu trabalho ‘Tricontinental’ para que fosse proporcional ao que representa para nós a luta de Che Guevara. Muitas dessas obras encontram sua inspiração nos sofrimentos hoje da África, do Congo, de Biafra, do Moçambique e do Brasil. (MANGANYI, 1996, p.111-112).

Imagem 22. *Tiberio at work*, Gerard Sekoto.



Gerard Sekoto, *Tibério at work*, 1966 (desenho caneta sobre papel).¹⁶³

mas sempre encontrariam uma solução amigável para suas discordâncias (1996, p. 112).

¹⁶³ Agradeço à Barbara Lindop pelo envio desta imagem. O desenho está presente em sua obra: LINDOP, Barbara (org.). Gerard Sekoto: Level 3: My Life and Work (Life Stories). Johannesburg: Viva, 1995.

Logo que chegou a Paris, Tibério recebeu outra bolsa do governo francês para viagem à África Ocidental Francesa, conheceu o Senegal, o Sudão, o Daomé (Benim), e Alto Volta (Burquina Faso) (LEVINE, 2004). Esteve ao todo por três vezes na África. Excetuando a primeira, nas duas seguintes fixa residência e nas três vezes teve que deixar o continente contra sua vontade. Há várias versões para o incidente que resulta em sua primeira expulsão, quando esteve na condição de bolsista, um deles, a do jornalista gaúcho Rivadávia de Souza dá conta de que Tibério teria surrado um capataz branco:

Tibério pintava calmamente, quando diante do seu cavalete passou um pequeno bando de trabalhadores negros tangidos a relho pelo feitor. Como se fosse o personagem de um romance, Tibério levantou-se, dirigiu-se de um salto ao feitor, tomou-lhe o relho das mãos e deu-lhe uma tremenda surra. Resultado: foi expulso da África.

Outras versões contam que Tibério teria insuflado um trabalhador vítima de violência a reagir¹⁶⁴: “- você é tão forte quanto ele”¹⁶⁵ teria dito à vítima. O caso revela a faceta de Tibério que gostava de contar histórias, como dizia seu amigo poeta: *Tu sais mentir aussi bien qu'un enfant* (você sabe mentir como uma criança), o que

¹⁶⁴ O trabalho forçado parece ser sido um dos aspectos mais revoltantes que Tibério encontrou em África. O código do indigenato (*Code de l'indigénat*) que vigorou oficialmente nas colônias francesas até 1947, dava um estatuto de inferioridade aos nativos. Não eram mais escravizados, mas estavam bem longe de ser considerados cidadãos. Segundo este código qualquer homem branco podia punir um nativo que houvesse infringido o código, segundo seu entendimento. Punições corporais não eram previstas, mas eram praticadas. O código também previa trabalho forçado (*corvée*) e diferentes taxas cobradas aos nativos.

¹⁶⁵ Segundo sua filha Gisele Tibério em entrevista concedida em 2015 em Paris, França.

explicaria as diferentes versões. A variação nos detalhes, provavelmente sujeita aos ares das noites perdidas (*nuits perdues*) e aos sabores dos vinhos ruins (*du vin mauvais*), não muda o fato que Tibério teve problemas com a administração colonial ao reagir a uma situação de exploração do trabalho e que a expulsão o deixou muito frustrado.

Seguia afirmando: “Existem [...] duas França, a que coloniza e expulsa e a que distribui bolsas a estudantes estrangeiros! Como se pode ser banido da terra dos ancestrais?” (LEVINE, 2004). As duas outras ocasiões não foram expulsões formais e ocorreram na África neocolonial. Na Costa do Marfim desde 1960, em 1963 ele se vê obrigada a retornar a França depois de pessoas de seu círculo, críticos do governo de Félix Houphouët-Boigny, serem presas sob a acusação de complô.¹⁶⁶ A pintura de Tibério também o tornou suspeito. Sobre esse episódio, o escritor marfinense Bernard Dadié escreveu:

Criador do intemporal, não é por isso um artista menos engajado, no sentido mais nobre do termo. Lembrarei simplesmente que nos anos 1960, após a proclamação de nossa independência, naqueles tempos em que toda referência ao nosso doloroso passado colonial era proibida pelas nossas próprias autoridades, nosso irmão Tibério teve a inocência artística de propor um afresco sobre o trabalho forçado quando de uma exposição nos salões da nossa prefeitura. Isso lhe valeu o banimento de nosso país, mas não de nosso coração (Apud LEVINE, 2004, p. 34)

A segunda vez ocorreu em 1970. Morando em Dacar desde 1966 para onde foi convidado por Léopold Sédar *Senghor* para

¹⁶⁶ Segundo Yolande Levine em entrevista concedida em 2015 em Mazan, França.

participar do *Festival mondial des arts nègres*, Tibério se viu mais uma vez em meio aos desafetos da presidência, prudentemente *partiu* para Roma, onde residiu até 1989. Como afirmou Manganyi (1996, 112). “Tibério era autoconsciente politicamente em sua pintura e escultura, e foi seu engajamento político que levou a sua expulsão do Senegal”. Eyene corrobora afirmando, “em recente conversa com um professor francês que se manteve próximo a Tibério parece indicar que foi de fato sua crítica ostensiva a Senghor e a Negritude que resultou em sua inclusão na lista negra pelo séquito [*entourage*] do falecido presidente.” (2010, p. 432).

Quando Tibério se mudou para a França, ele encontrou eco de seu pensamento no movimento *négritude*.¹⁶⁷ Essas relações proporcionaram parte do itinerário traçado pelo artista, a exemplo do convite da *Présence Africaine* para participar do *Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Negros*¹⁶⁸ em 1956, ocasião em que foi feita a fotografia abaixo, que teve como tema principal “a crise da cultura”. Nesse momento se debateu a necessidade de um espaço para as artes do “mundo negro” lançando a semente para a realização do *Festival Mundial das Artes Negras* de 1966 em Dacar no Senegal.

¹⁶⁷ Aliás, Sekoto e Tibério são dois dos artistas de origem não francófona que acabaram por fazer parte dessa rede de relações em Paris, embora pouco ou nada lembrados (EYENE, 2010).

¹⁶⁸ O historiador, escritor e diplomata haitiano Maurice Lubin conta em entrevista a V.Y. Mudimbe (1992, p. 372) que Tibério foi um convidado pela *Presence Africaine* para participar do congresso e que houve tentativas de levar também outros intelectuais afro-brasileiros, intenção frustrada pelas autoridades brasileiras e pela falta de recursos.

canal para escritores nigerianos foi também uma ponte entre o Atlântico Negro francófono e o anglófono. Wilson Tibério, além de Agnaldo dos Santos, figuraram na revista: o pós-colonialismo modernista atravessava territórios, línguas, nacionalidades e as diferentes experiências da modernidade (OKEKE- AGULU, 2010, p. 521).

O termo *négritude*¹⁷⁰ foi uma tentativa de valorizar e livrar de toda pejoração que sofre a palavra negro. Aparece pela primeira vez em 1935¹⁷¹ em um artigo intitulado “*Conscience Raciale et Révolution Sociale*” de Aimé Césaire para o jornal estudantil *L'Étudiant Noir*, *Journal Mensuel de l'Association des Étudiants Martiniquais en France*. Localizado na sessão inicial “*negrerie*”, neste artigo Césaire (1935, p.1) escreveu:

Portanto, antes de fazer a Revolução e para fazer a revolução – a verdadeira –, uma corrente

¹⁷⁰ Se hoje o termo negritude, tanto em francês quanto sua versão em português, é usado das mais variadas formas para se referir ao conjunto das condições de ser negro e de suas expressões culturais, ele definiu primeiramente o movimento literário criado pela iniciativa de jovens estudantes e intelectuais negros, africanos e antilhanos, que girou em torno principalmente do escritor senegalês Léopold Sédar Senghor, posteriormente presidente da República do Senegal de 1960 a 1980, e do poeta e político martinicano Aimé Césaire. Sua origem deu-se da junção de *nègre* (negro) com o sufixo *itude*, sufixo que se refere a propriedade, qualidade, modo de ser de algo. No dicionário *Le Grand Robert de la Langue Française* (2001, p. 1864), o termo acompanha as seguintes definições: 1. “Conjunto de caracteres, de formas de pensar, de sentir próprio a raça negra, sentimento de pertencimento próprio a raça negra. [...]” 2. “Por metonímia. *La négritude*: a raça negra, conjunto dos negros”.

¹⁷¹ *Négritude* é retomado pelo autor em 1939 em seu célebre *Cahier d'un retour au pays natal* e depois por Léopold Sédar Senghor em *Chants d'ombre*. O movimento realmente se cristaliza com a criação da *Présence Africaine* em 1947 por Alioune Diop. ¹⁷¹ Em 1949 *Présence Africaine* torna-se também uma editora e em 1962 uma livraria localizada ainda hoje *Quartier Latin*, na 25 bis rue des Ecoles. Em 1948 no prefácio de *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Jean-Paul Sartre definiu o movimento através da dialética “a negação da negação do homem negro”.

destrutiva e não uma oscilação de superfícies, uma condição é essencial: romper com o mecanismo de identificação das raças, rasgar seus valores superficiais, entrarmos em nós o negro imediatamente, plantar nossa negritude como uma bela árvore até que ela dê os frutos mais autênticos.

A negritude, assim como outros movimentos modernos da diáspora africana, funcionou através de códigos restritivos de construção identitárias. Como afirma Gilroy, “marcada por suas origens europeias, a cultura política negra moderna sempre esteve mais interessada na relação de identidade com as raízes e o enraizamento do que em ver a identidade como um processo de movimento e mediação [...]” (2001, p. 65). Assim, a negritude incorre nos mesmos essencialismos que opõem, por exemplo, as qualidades intelectuais dos brancos às qualidades emocionais e físicas dos negros, com a diferença de valorizá-los positivamente.

Entretanto, noções identitárias e de pertencimento começaram a ser formulados como constructos fluidos oriundos de diversas trocas através da crítica pós-colonial, derivada, ela mesma, da experiência anticolonialista moderna. Assim, em que pese a forma estática e fixa em que as identificações raciais foram entendidas, a negritude foi central na luta de emancipação da pessoa negra na diáspora e mesmo na descolonização política do continente africano. A negritude, surgida da desilusão do homem racializado com o humanismo ocidental, foi um dos importantes movimentos a expor a violência fundadora da modernidade, demandando e dando as bases para um humanismo inteiro e não pela metade. Pois os movimentos surgidos ao longo do Atlântico Negro trataram de expor as fissuras e as promessas não cumpridas da

modernidade, contribuindo para a emancipação do homem e portanto para o projeto de uma nova sociedade. A esses movimentos, Gilroy (2001) chama de contracultura da modernidade: movimentos e manifestações culturais que expuseram as contradições da razão que integrou escravidão e racismo à estrutura da modernidade.

Stuart Hall realiza uma reflexão a partir da primeira voga de artistas da diáspora na Grã-Bretanha que durante a primeira metade do século XX “[...] chegaram a Londres com um espírito não muito diferente daquele com que Picasso e outros chegaram a Paris: pretendiam concretizar as suas ambições artísticas e participar na fervilhante atmosfera de inovação artística” (2015, p. 08-09). Podemos pensar em Tibério como um artista com igual ambição, sua atitude e seu sentimento em meio à diferentes modernidades experienciadas - latino-americana, europeia e africana - era de pertencimento. Também sobre ele a promessa de descolonização intensificou a sensação de ser uma pessoa moderna e de fazer parte de um momento único de emancipação possível. Munidos desse sentimento, artistas da diáspora desejavam intervir em termos de igualdade nesta modernidade da qual sentiam pertencentes, a despeito de todo obstáculo imposto pelo sistema de arte. Esses artistas “reivindicavam a arte em nome da humanidade em geral. Tinham uma visão universalista e cosmopolita.” (HALL, 2015, p. 11). A questão racial, na análise de Hall, explode numa segunda onda geracional na Inglaterra a partir da década de 50. A questão racial perpassa a obra de Tibério desde a década de 1940, mas enquanto em seu período brasileiro seu objetivo parecia primeiramente visibilizar a população de origem africana, ela se complexifica com sua partida do Brasil em 1947 quando se atrela às questões anticolonialistas.

Suas obras com temas políticos normalmente possuíam grandes dimensões e eram extremamente caras à Tibério. Obras como a *Tricontinental* (óleo sobre tel, 275x420cm), *Trabalho forçado* (óleo sobre tela); *Tortura América Latina* (óleo sobre tela, 198x280cm); *Enforcados do Kenia* (óleo sobre tela, 91x71cm), *Ku Klux Klan* (óleo sobre tela, 104x245cm) ou *Massacre na África do Sul* (óleo sobre tela, 44x127cm)¹⁷² são também consequência do encontro tão esperado com sua África. Tão logo encontra-se na África Ocidental Francesa como bolsista da Metrópole, o desejado reencontro com as origens dá lugar a um cenário de dominação colonial e de exploração do trabalho que passa a dar o tom de muitas de suas obras. Elas se tornam mais deladoras. Suas denúncias circularam entre África, Europa e países do mundo socialista do pós-guerra em que foi convidado a visitar e a expor da década de 1950 e parecem ter reverberado. Tibério é uma grande influência na guinada política dada por Sekoto em sua obra plástica, o artista considerado pioneiro do *social realism* na África do Sul¹⁷³.

¹⁷² Ver reproduções das telas citadas em: <<http://wilson-tiberio.free.fr/albumphoto5/index.html>>. Último acesso em 25 jan. 2016.

¹⁷³ Segundo Yolande Levine em entrevista concedida em 2015, a trajetória peculiar e a personalidade do artista também inspiraram a escritora Catherine Paysan a construir seu protagonista para o romance *Le nègre de Sables*. (Catherine Paysan. *Le nègre de Sables*. Paris, Éditions Denoël, 1968).

Imagem 24. *Tricontinental*, Wilson Tibério.



Wilson Tibério, *Tricontinental*, [óleo sobre tela, reprodução em p&b], 275x420m¹⁷⁴.

Imagem 25. *Ku Klux Klan*, Wilson Tibério.



Wilson Tibério, *Ku Klux Klan*, [óleo sobre tela, reprodução em p&b], 275x420m.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Fonte da imagem disponível em: <
<http://wilsontriberio.free.fr/albumphoto5/page1.html>> . Último acesso em 3 mar.
 2016.

¹⁷⁵ Fonte da imagem disponível em: <
<http://wilsontriberio.free.fr/albumphoto5/page4.html>> . Último acesso em 3 mar.
 2016.

O olhar exótico que resiste em Tibério é mais facilmente identificado em algumas de suas figuras femininas, tema que compete, talvez com vantagem, com os temas políticos nas telas suas. Há em algumas obras dilemas semelhantes aos de Di Cavalcanti analisado por Conduru. “Di Cavalcanti”, diz Conduru: “elegu a mulata como paradigma de beleza nacional, com elegias pictóricas às mulheres afrodescendentes, subvertendo, por um lado, os padrões estéticos ocidentais impostos pela cultura bel artística, mas, por outro, insistindo na objetificação sexual da mulher negra”.¹⁷⁶ Acha-se em Tibério um lado em que o olhar superssexualiza e objetiva o corpo feminino, ainda raramente presente como protagonista em seus circuitos militantes, seja o comunista ou o anticolonialista. Como na tela *Afrique* (Óleo sobre tela, 150 x 110 cm, coleção privada) que nos remete à tradição representacional dos continentes por alegorias. Nessa tela, o continente africano toma a forma de uma mulher negra de formas bastante avantajadas lembrando-nos as chamadas *Vênus Negras*.¹⁷⁷ Por outro lado há, tal qual Sekoto ou Senghor, como seu poema *Femme noir*, o interesse no elogio à beleza da mulher negra.

¹⁷⁶ Roberto Conduru, *Arte Afro-brasileira*, Belo Horizonte, C/Arte, 2007, p. 58

¹⁷⁷ Um dos tipos mais conhecidos são as *Vênus Hottentot*, o termo pelo qual se chamava mulheres africanas com acúmulo natural de gordura na região das nádegas, fenômeno chamado de Esteatopígia, que eram levadas às capitais europeias para serem expostas como se tratasse de um “zoológico humano”. A trajetória de Saartjie “Sarah” Baartman é uma das mais documentadas e conhecidas histórias desse tipo de exploração e violência. *Hottentot* é considerado um termo pejorativo ligado a forma com que os colonos na África do Sul se referiam a alguns povos deste território.

Imagem 26. *Afrique*, Wilson Tibério.



Wilson Tibério, *Afrique* (óleo sobre tela, reprodução colorida) 1,50x1,10m. Coleção Privada¹⁷⁸.

Uma passagem interessante ocorrida na década de cinquenta é compartilhada pela colecionadora de arte Céres Franco, que conta ter indicado Wilson Tibério como retratista para uma senhora suíça casada com um francês que fazia parte das relações de seu marido. A encomenda de retratos era uma forma importante do artista viver financeiramente de sua pintura. A suíça não teria gostado do resultado: — “achou os lábios muito grossos, como se ela fosse uma africana. Ela não gostou do quadro.”¹⁷⁹ Tibério que teve a ousadia de falar do trabalho forçado e do passado colonial na Costa do Marfim, teve também a ousadia de dar características negras a uma senhora branca. E

¹⁷⁸ Fonte da imagem disponível em: <<http://wilsontriberio.free.fr/albumphoto4/page1.html>>. Último acesso em 3 mar. 2016.

¹⁷⁹ Segundo Céres Franco em entrevista concedida em 2015 na cidade de Paris.

esse não deve ter sido um arrojo isolado. Ao retratar Yolande Levine,¹⁸⁰ uma francesa branca descendente de judeus russos, a fez negra, o que nos sugere que o enegrecimento não foi uma estratégia rara em sua pintura. O enegrecimento parece constituir em uma contra-estratégia do artista em relação ao regime de representação racializado.¹⁸¹ No Brasil, a “democracia racial” tornou-se um mito, principalmente devido a tese do embranquecimento,¹⁸² que alimentou o regime de visualidade racista, tentando suprimir os elementos não-brancos da composição étnica nacional. Assim, o enegrecimento como contra-estratégia atua contra a tentativa de eliminação e em prol da valorização da presença e da estética negra.

Para o documentário-ensaio *Les Statues Meurent Aussi* (As Estátuas Também Morrem) Chris Marker, Alain Resnais e Ghislain Cloquet filmaram Wilson Tibério trabalhando em seu ateliê. O filme foi feito em 1953 sob encomenda da editora *Présence Africaine* e reflete sobre os efeitos do colonialismo nas artes africanas, foi por isso censurado na França até 1963. O filme foi uma iniciativa pioneira e revela o olhar anticolonialista daquele momento que identificava a

¹⁸⁰ Wilson Tibério se encontrou com Yolande Levine pela primeira vez em 1952 e desde então se tornaram grandes amigos. Nas últimas décadas foram companheiros, tendo Levine cuidado do artista em seus últimos anos de vida.

¹⁸¹ Cf. Stuart Hall, “The Spectacle of the ‘Other’” in *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage/Open University, 1997.

¹⁸² Cf. Maria Bernardete Ramos Flores, *Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política*, Chapecó, Argos, 2007; Maria Bernardete Ramos Flores; Sabrina Fernandes Melo, “A libertação de Cam”: discriminar para igualar. Sobre a questão racial brasileira. in C. Rodrigues Et Al (Org.), *Identidades brasileiras: composições e recomposições*, São Paulo, Cultura Acadêmica, 2014, p. 40.; Lilia Moritz Schwarcz, *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.; Lilia Moritz Schwarcz, *Racismo no Brasil*, São Paulo, Publifolha, 2001.

influência europeia e o comércio como agentes destruidores das artes autênticas da África. Foi censurado na França até 1963 devido a sua crítica anticolonial. Tibério surge nos 24'13" do filme, no momento em que o narrador declama este excerto:

Dizem sim, sim, sim [ao colonialismo]
 As vezes dizem: não!
 Aqui, é o artista negro que o diz.
 E tem-se uma nova forma de arte que surge:
 A arte do combate.
 Arte de transição para um período de transição.
 Arte do presente entre uma grande era perdida e outra a conquistar.
 Arte do provisório, cuja ambição não é de durar, mas de testemunhar.

Imagem 27. *Les Statues Meurent Aussi*



Still do filme *Les Statues Meurent Aussi* no momento em que Wilson Tibério surge trabalhando em seu Ateliê.
Les Statues Meurent Aussi, 30 min., 1953.
 Produção *Présence Africaine*.

Embora o texto não tenha sido pensado exclusivamente para a obra de Tibério, ele a compreende muito bem e dá conta da posição

abstrusa que se encontrava. Tibério merece ainda uma investigação mais densa e um olhar sensível dado que muito pode contribuir para a compreensão de uma experiência bastante particular da modernidade, especialmente ligada à diáspora africana, por um artista brasileiro.

O período entre meados de 1940 até 1970 foi marcado por muitas viagens, encontros e debates que alimentaram sua arte na qual observamos um humanismo preeminente, “uma pessoa só se enriquece em contato com os outros” dizia o artista.¹⁸³ Wilson seguiu produzindo até o fim de sua vida,¹⁸⁴ ainda que com sua visão bastante comprometida. Não integrou o “circuito da arte”, seu “circuito” foi um outro, muito próprio. Como bem definiu Chabani Manganyi, Tibério foi “*a maverick*¹⁸⁵ *in his own way*”¹⁸⁶. Da mesma forma o define Madame Yandé Christiane Diop,¹⁸⁷ que afirmou: “*Il était un frondeur*”.¹⁸⁸

¹⁸³ *JORNAL DO COMÉRCIO*. Agenda – Com saudade de casa [caderno viver]. Porto Alegre, 8,9 e 10 de fevereiro de 2002.

¹⁸⁴ Wilson Tibério vivia na cidade de Mazan, região de Vaucluse, ao sul da França, quando faleceu em 20 de julho de 2005, sem nunca ter retornado ao Brasil.

¹⁸⁵ *Maverick* oferece problemas para tradução em português, uma vez que não temos um correlato simples. Muito utilizado na cultura de língua inglesa, o termo *maverick* refere-se a uma pessoa com pensamento e/ou ação independente ou pouco ortodoxo, refere-se também a alguém rebelde ou dissidente. O mais correto talvez seria não o traduzir e pensar a frase como “Tibério, um *maverick* a seu próprio modo”.

¹⁸⁶ Chabani Manganyi, *A Black Man Called Sekoto*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1996, p. 111.

¹⁸⁷ Em entrevista com Gisele Tibério em Paris nas dependências da livraria *Présence Africaine* em 2015.

¹⁸⁸ [Ele era um rebelde, um crítico].

3.2 ASSENTANDO O CORPO RACIALIZADO: DA INVENÇÃO À DESCONSTRUÇÃO.

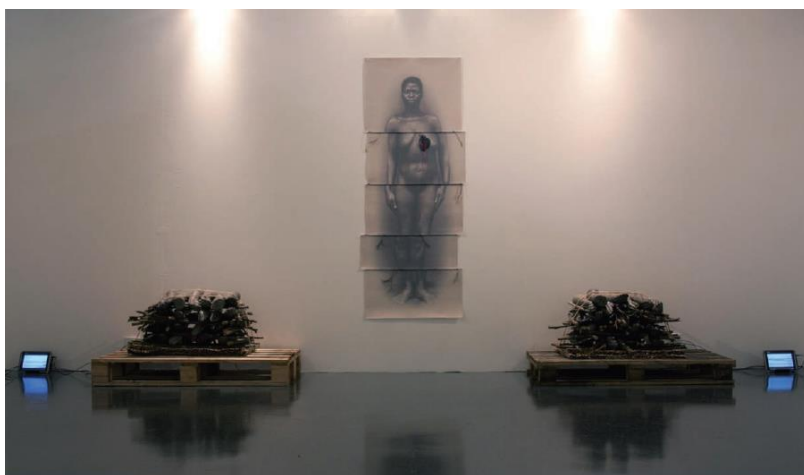
Sempre pensei em arte como um sistema que devesse ser sincero.

Rosana Paulino.

L'histoire n'a pas besoin d'être mémorisée pour s'inscrire, définitivement, dans le corps¹⁸⁹.

Seloua Luste Boulbina

Imagem 28. *Assentamento*, Rosana Paulino, 2013.



Fotografia de parte da obra *Assentamento*. Instalação em técnica mista. (Impressão digital, desenho, linóleo, costura, bordado, madeira, *paper clay* e vídeo). Dimensão variável. 2013.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Não é necessário que a história seja memorizada para que seja inscrita definitivamente nos corpos.

¹⁹⁰ Fonte de imagem: PAULINO, Rosana. **Assentamento** [PDF-Educativo]. Museu de Arte Contemporânea de Americana. 2013. Disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br/pdf-educativo-assentamento/>>. Último acesso em 8 jan. 2016, p. 2.

O corpo, em toda “sua estilização, sua performatividade e sua (re-)construção simbólica”, é um veículo privilegiado pelas políticas de representação (COSTA, 2006, p. 115). O corpo é o local central onde se dão as políticas de representação, isso porque nele está o “[...] repositório fundamental da ordem da verdade racial”. (GILROY, 2001, p. 24). Franz Fanon já nos mostrou que é pela corporalidade que se fez o negro e o colonizado, e muitos autores afirmam que se a raça foi a categoria pela qual se operou a opressão é também pela noção de raça que a luta emancipatória antirracista deve partir.¹⁹¹ Ainda que a raça seja uma ficção biológica, ela é uma realidade social que permeia a história do Brasil, cujas expressões não podem ser ignoradas: “se o conceito de raça foi uma ficção biológica, não deixou de ter vida real muito influente em diversos contextos históricos. No Brasil, não se pode desprezar o peso que teve na construção da sua história” (FLORES; MELO, 2014, p. 34).

Em 2013, Rosana Paulino¹⁹² apresentou a instalação *Assentamento*, no Museu de Arte Contemporânea de Americana - ETEC Polivalente de Americana, no interior do Estado de São Paulo,

¹⁹¹ Cf. SCHUCMAN, 2014; FLORES; MELO, 2014.

¹⁹² “Graduada em Artes Plásticas pela Universidade de São Paulo (1995) e especialista em Gravura pela London Print Studio (Londres, 1998). Na década de 1990, participou de duas mostras na Galeria Adriana Penteadó: *A New Face in Hell* e *Rosana Paulino: álbum de desenho*. Em 2000, expôs em *Brasil + 500 – Mostra do Redescobrimento*, realizada pela Fundação Bienal de São Paulo. Desde então tem participado de diversas exposições no Brasil e no Exterior, dentre elas *A Nova Mão Afro-brasileira*, no Museu Afro Brasil (São Paulo, 2013). Possui obras nos acervos do MAM/SP, da Pinacoteca Municipal/Centro Cultural São Paulo, e da Fundação Cultural Cassiano Ricardo (São José dos Campos). Trabalha com pintura, serigrafia, recortes e costura, abordando questões que se relacionam com seu universo pessoal e com temáticas relacionadas à violência, racismo, sexualidade e feminilidade” (ARAÚJO, 2014, p. 196).

onde ficou exposta por um mês. Posteriormente participou também da mostra “Silêncio(s) do Feminino” que ocorreu na Caixa Cultural São Paulo de março a maio de 2016. A instalação versa sobre a violência racializadora, suas leis e sevícias inscritas no corpo, trata também de sua utilidade e conveniência ao sistema econômico e à divisão do trabalho. Como afirmou a artista em entrevista no ano de 2015, *Assentamento* surgiu em 2012, quando ela fez residência no *Tamarind Institute*,¹⁹³ no Novo México (EUA), com apoio do Departamento de Estado Norte Americano. “É um projeto ambicioso. É um projeto grande, que começou com quatro gravuras e virou um projeto,”¹⁹⁴ como afirma a artista.

A instalação divide-se em três principais conjuntos, são eles: Fotografias ampliadas nas paredes, *pallets* no chão a carregar o que à distância parece ser lenha, e um *gadget*, também no chão onde se veem imagens de mar. A estrutura piramidal da instalação faz com que tenhamos a tendência de observar a instalação a partir das grandes fotografias, para então baixar o olhar até os *Pallets*, para, por último, atentar-se ao dispositivo eletrônico portátil, um *tablet*, que está mais rente ao chão, do qual emana o azul da paisagem marítima que toma o espaço. Nossa análise irá inverter essa ordem para problematizar, ao final, o elemento mais eloquente para nossa problemática, a saber, as fotografias.

¹⁹³ Ligado ao *College of Fine Arts at the University of New Mexico* o Instituto é um centro para educação, pesquisa e projetos artísticos ligados à litografia.

¹⁹⁴ Rosana Paulino em entrevista a mim concedida em 2015.

Imagem 29. *Assentamento* – vista frontal da sala.



Vista frontal e externa da sala que comportou a instalação no Museu de Arte Contemporânea de Americana (São Paulo) em exposição que ocorreu de 7 de novembro a 7 de dezembro de 2013.

As imagens do mar nos remetem imediatamente à travessia do atlântico feita pelos navios tumbeiros. A travessia é um marco nas narrativas da diáspora e elementos relacionados a essa experiência, como o mar e o navio, imagens recorrentes nas poéticas diaspóricas. *Middle Passage* é o termo consagrado na literatura de língua inglesa para designar justamente “o trecho mais longo – e de maior sofrimento – da travessia do Atlântico realizado pelos navios negreiros” (GILROY, 2001, p. 38). Esses dois elementos são símbolos da ruptura na história e na cultura desses povos que foram obrigados a realizar a travessia, que impunha a viagem para o desconhecido. No “desconhecido” se deram novas relações, novas identificações e os novos contextos, que criaram o início do que se chama diáspora africana. É nessa perspectiva que Paul Gilroy utiliza justamente a figura do mar (o Atlântico) para nomear as

(contra-) narrativas, (anti) estéticas e (contra) estratégias de uma criatividade transnacional sob a alcunha de Atlântico Negro. Como explica Gilroy (2001. p. 38),

Decidi-me pela imagem de navios em movimento pelos espaços entre a Europa, América, África e o Caribe como um símbolo organizador central para este empreendimento e como meu ponto de partida. A imagem do navio – um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento – é particularmente importante por razões históricas e teóricas que espero se tornem mais claras a seguir. Os navios imediatamente concentram a atenção na *Middle Passage* [passagem do meio], nos vários projetos de retorno redentor para uma terra africana, na circulação de idéias e ativistas, bem como no movimento de artefatos culturais e políticos chaves: panfletos, livros, registro fotográfico e coros.

Cibele Lucena, que integrou o coletivo *Frente 3 de Fevereiro*, quando questionada sobre como o trabalho do grupo se relacionava com as poéticas ligadas à diáspora africana, respondeu que no grupo se dava principalmente pela preocupação com questões de deslocamento e migração. Ao pensarem esses temas ligados à construção da identidade brasileira procuraram então o sociólogo e escritor Reginaldo Prandi para auxiliar em suas pesquisas. Prandi desenha ao grupo exatamente a imagem da travessia para contar as histórias da diáspora africana, que abarca a traumática ruptura e, ao mesmo tempo, a necessidade de criar um lastro, uma continuidade que possibilite um sentimento de pertencimento, que se dá principalmente, pela “vinda” dos orixás. Ou seja, um sentimento de continuidade e tradição que se deu pela sobrevivência da cosmogonia e da cosmovisão possibilitada pela religiosidade africana. Como nos conta Lucena (2008),

Então a gente começou a pensar: como a gente poderia trabalhar isso através dos mitos. Foi aí que a gente foi conversar com o Prandi [...] para tentar entender como é que a partir do candomblé e dos orixás a gente entende esse processo de vinda pra cá, de pertencimento pra reconstruir uma outra família, esse deslocamento de lar. Nas conversas ele criou umas imagens super bonitas. Falou muito do mar, da saída e da passagem pelo mar, e como a passagem pelo mar como lugar que apaga – toda a travessia do oceano apagando aquela história e a necessidade de inventar uma outra história, de reconstruir uma outra família e de pensar uma nova identidade, né! Ele fala das famílias de santo...do surgimento das famílias de santo como uma necessidade de se criar novas famílias.

O Navio e a travessia do mar criam imagens que remetem a genealogia de todos os descendentes da diáspora africana e fazem parte de uma tradição representacional iniciada pelo movimento abolicionista, como nos revela obras como a tela *The Slave Ship*¹⁹⁵ (1840) de J.M.W. Turner, um dos mais importantes pintores românticos ingleses, e o poema *O Navio Negroiro*, escrito em 1869 pelo poeta brasileiro Castro Alves. Isso porque, a travessia constitui o evento traumático fundador.

¹⁹⁵ A tela *Navio Negroiro*, em tradução livre, tem 90.8 × 122.6 cm e está no Museu de Belas Artes de Boston (Museum of Fine Arts, Boston). O título original da tela era *Slavers Throwing overboard the Dead and Dying—Typhon coming on* (algo como escravagistas jogando ao mar mortos e moribundos – tufão chegando), Turner teria se inspirado pelo massacre do navio *Zong*, que em 1783 carregava pessoas escravizadas da África, quando com um surto de doença, o capitão decide jogar as pessoas com sintomas ao mar. Teriam sido 132 pessoas jogadas ao mar ao total, a decisão foi motivada pelo seguro, que cobria perdas no mar, mas não por doenças. O caso foi bastante conhecido no Reino Unido por ter gerado uma disputa judicial entre o dono do navio e a seguradora.

A curadora brasileira Solange Farkas elegeu-o para figurar como ponto de partida para a Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea, que ocorreu no Solar do Unhão, em Salvador, em 2005. Essa mostra foi a segunda com essa temática no Brasil, sendo antecedida pela Mostra Africana de Arte Contemporânea, de 2000, que ocorreu em São Paulo, também com curadoria de Farkas em conjunto com o sul-africano Clive Kellner.¹⁹⁶ Segundo Farkas (2005, p. 13),

O mar foi o ponto de partida para a curadoria. O mar que divide fisicamente as Américas da África, e que, durante séculos, foi a grande via de transporte e comércio, um comércio que atendia aos interesses das matrizes coloniais, e no qual o homem era ao mesmo tempo mercador e mercadoria. Na lógica do comércio triangular entre África, Américas e Europa, a mão-de-obra escrava era um importante item comercial. O homem escravizado era uma commodity a ser negociada.

Na mostra de 2005, a temática da travessia através das imagens do mar e do navio foi explorada por diversas perspectivas. O angolano António Ole, em *Canoa Furada*, frisou o momento da viagem, que se situa entre a captura e a venda, ou seja, o momento máximo de “mercadorização” daquelas pessoas que em sua instalação tornam-se

¹⁹⁶ Organizada pela Associação Cultural Videobrasil que reuniu pela primeira vez no Brasil alguns dos artistas africanos de maior destaque como William Kentridge, Oladélé Ajiboyé Bamgboyé, Zwelethu Mthethwa, Kendell Geers, Sue Williamson, Fernando Alvim, Tracey Rose e Jean-Pierre Bekolo que apresentaram obras inéditas no SESC Pompéia de São Paulo. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/exposicoes/africana>>. Último acesso em 13 jan. 2016.

pesos, como tijolos, observados por um onipresente urubu.¹⁹⁷ Como afirma a curadora sobre o trabalho do artista, “o mar permeia o imaginário, funciona como um elo fluido e desafiador entre o presente e a história” (FARKAS, 2005, p. 13). Os tijolos e os urubus lembram como pessoas eram atiradas ao mar, seja porque morriam pelas condições insalubres e desumanas, ou mesmo vivos, eram jogados deliberadamente se houvesse necessidade de diminuição de peso da embarcação, ou mesmo massivamente em caso de inspeção por parte dos ingleses a partir de 1845, com o *Aberdeen Act*, como era chamado *An Act to amend an Act, intituled An Act to carry into execution a Convention between His Majesty and the Emperor of Brazil, for the Regulation and final Abolition of the African Slave Trade*. Esse ato autorizava os navios britânicos a abordar e fazer buscas em navios brasileiros suspeitos de tráfico de africanos escravizados.

Em “*Coluna Laser III*”, Daniel Lima fez com que um *laser* do Solar do Unhão fosse projetado em direção à África, mostrando como o passado traumático não inviabilizou que os vínculos fossem mantidos, fazendo com que o mar deixasse “[...] de ser um elemento intransponível para caminhar paralelamente à luz, até juntos desaparecerem no horizonte” (FARKAS, 2005, p.14). Na mesma mostra participou Eustáquio Neves, que criou uma instalação sonora feita com quatro canais de vídeo digital, com fotografias de reconhecidas séries feitas por Neves anteriormente. *Máscara de Punição* (técnica mista, São Paulo, 2002-2003), *Arturos* (fotografia PB, Belo Horizonte, 1993-97),

¹⁹⁷ Instalação em referências aos que “ficaram pelo caminho”. Refere-se à prática de jogar cativos ao mar para solucionar o problema de sobrepeso da embarcação. Essa prática foi apresentada no filme “*Amistad*” de Steven Spielberg (E.U.A/1997).

Objetificação do Corpo (técnica mista, Belo Horizonte, 1999-2000) e *Boa Aparência* (técnica mista, Minas Gerais, 2005) são séries que versam desde a memória da escravidão, memória de família, tradição e cultura da resistência quilombola, até a racialização do corpo através de sua objetificação e inferiorização estética. Essas são histórias que Neves congrega em seus *Outros Navios*, enfatizando a experiência afrodescendente no Brasil.

Mario Cravo Neto, artista brasileiro reconhecido por sua produção fotográfica acerca das religiosidades baianas, criou para a Mostra a instalação *Somewhere over the rainbow*.

Imagem 30. *Somewhere over the rainbow*, Mario Cravo Neto, 2005.



Mario Cravo Neto. *Somewhere over the rainbow*, 2005. Instalação com um canal de vídeo digital para dez projetores, fotografia e som. Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea que ocorreu no Solar do Unhão em Salvador em 2005¹⁹⁸.

Na obra, o ambiente expositivo escuro era ladeado por imagens videográficas do mar. De repente, o espectador se encontra em meio a própria travessia. O infinito do mar e do horizonte eram contrastados

¹⁹⁸ Fonte da imagem: disponível em: <http://www.videobrasil.org.br/pan_africana/mcn.html>. Último acesso em 10 mar. 2014.

com uma sensação de claustrofobia despertada pelo ambiente escuro. O título em inglês, a princípio poderia nos remeter à música *over the rainbow*, escrita para o filme estadunidense *O Mágico de Oz*, de 1939, ou à noção de Nação Arco-íris (*rainbow nation*), termo, cunhado por Desmond Tutu, que se tornou popular para se definir a África do Sul pós-Apartheid, mas na verdade, o título para obra teria surgido de um sonho do artista “[...] em que Exu, o orixá mensageiro, olha o mundo do alto. Exu, como lembra em seus livros o antropólogo e fotógrafo Pierre Verger, profundo conhecedor da religiosidade africana, é uma entidade vaidosa e protetora. Exu é também o guardião das cidades, aquele que revelou a arte da adivinhação aos humanos” (FARKAS, 2005, p. 110).

Não obstante, poderíamos nos perguntar, qual lugar seria o lugar além do arco-íris? Afinal, o arco-íris sempre remete a melhores tempos, a vinda do sol após a tempestade. Nas religiões de matrizes africanas, o arco-íris, geralmente identificado com Oxumarê, pode se tratar também do renascimento, da esperança que subsistia e dava formas para que as pessoas sobrevivessem mesmo na calamidade, que era a travessia. O mar, na obra de Paulino, tem um aspecto diferente. Rosana Paulino, em material educativo feito para a ocasião da exposição (2013, p. 03) diz,

As imagens retratam a longa viagem para uma terra distante e desconhecida. Os povos de origem banto chamavam o oceano de Calunga Grande, e o cemitério de Calunga pequena. Como bem destaca Carlos Eugenio Marcondes de Moura [sociólogo e historiador brasileiro com contribuições aos estudos afro-brasileiros] esta travessia da Calunga grande equivale a uma meia morte, é quase o mesmo que entrar no território da Calunga

pequena. É, de modo figurado, quase como ser enterrado vivo (a).

Vemos assim, que a imagem do mar utilizada por Paulino se inscreve no repertório poético da diáspora africana e está presente em sua instalação como uma alegoria da genealogia afrodescendente. Sua ligação com o continente africano e sua inerente relação com outros povos da diáspora africana, surgida na dispersão forçada provocada pela escravização de indivíduos africanos, são trabalhadas dentro de um repertório ligado à representação da paisagem. São esses aspectos com os quais trabalham também outros artistas, quando evocam a figura do mar. Reconhecidos artistas como Isaac Julien, inglês de ascendência caribenha, e John Akomfrah, ganês residente em Londres, tem em seus trabalhos mais marcantes a imagem do oceano como elemento central de sua narrativa poética. Isaac Julien, que já participou de importantes eventos como o *Africa Remix*, teve uma primeira exposição individual na América Latina, em uma mostra que ocorreu de 3 de setembro a 16 de dezembro de 2012 no SESC-Pompéia. Novamente com curadoria de Solange Farkas, *Geopoéticas* foi uma parceria da Associação Cultural Videobrasil com o SESC de São Paulo e apresentou quatro instalações em múltiplas telas criadas ao longo da última década. Houve também uma exibição paralela de alguns destaques da filmografia de Julien pelo SESCTV, além de seminários e palestras desenvolvidos pela ação educativa, que contou com a presença do próprio artista.

Suas obras são marcadas por questões do debate pós-colonial, como as várias conexões entre narrativas relativas à nacionalidade, identidade, modernidade, colonialismo, masculinidade, progresso

científico e suas construções estéticas (BLOMM, 2012); essas questões dialogam na poética de Julien, e também de John Akomfrah com duas outras fortes características na obra de ambos: as novas tecnologias para criação e suporte das imagens e a presença recorrente da paisagem, na qual o uso da imagem de mar é notável e se expande para pensar as migrações e as relações contemporâneas.

As obras apresentadas no Brasil, por Isaac Julien, em 2012, foram: *Ten Thousand waves*¹⁹⁹ (49', 35mm, cor, nove telas, som surround 9.2, 2010); *The Leopard*²⁰⁰ (20', 35mm, cor, 2007); *Paradise Omeros*²⁰¹ (20', 16mm, preto e branco/cor, três telas, 2002) e *Fantôme*

¹⁹⁹*Ten Thousand Waves* foi inspirado em uma tragédia ocorrida na baía de Morecambe, Inglaterra, em 2004 quando 23 catadores chineses de mariscos morreram afogados depois de atingidos por uma imprevisível maré. Filmado na China, o trabalho foi “concebido e realizado ao longo de quatro anos, TTW resulta da colaboração entre Isaac Julien e algumas das principais vozes artísticas da China, como Maggie Cheung, lendária sereia do cinema chinês; o cineasta Zhao Tao, estrela em ascensão; o poeta Wang Ping; o mestre de caligrafia Gong Fagen; o artista Yang Fudong; o celebrado diretor de fotografia Zhao Xiaoshi; e uma equipe de cem pessoas, entre atores e técnicos. A trilha sonora original foi criada pelo inglês Jah Wobble, a Chinese Dub Orchestra e a compositora contemporânea erudita Maria de Alvear” (SESC SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL, 2012, p.31).

²⁰⁰ Inspirado em *O Leopardo (Il Gattopardo)*, 1963, de Luchino Visconti. Na obra, “Vanessa Myrie vagueia perdida pelas salas do Palazzo Gangi. Os interiores, antes opulentos e luxuosos, estão agora abandonados; por eles, ecoam os fantasmas da decadência e da grandeza e ressoam histórias de imigração na Sicília, que nos anos 2000 tornou-se destino de líbios fugidos da guerra e da fome” (SESC SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL, 2012, p. 107).

²⁰¹ Nesse filme, o artista tematiza a “crioulidade” “usando a imagem recorrente do mar. O filme arrasta o espectador em uma meditação poética sobre enchentes e vazantes do eu e do outro, de amor e ódio, guerra e paz, xenófobos e xenófilos. Ambientada em Londres, na década de 1960, e na ilha caribenha de Santa Lucia, hoje, a obra baseia-se livremente em poemas de *Omeros* (1990), do poeta caribenho Derek Walcott, premiado com o Nobel de literatura. Walcott e o compositor Paul Gladstone Reid colaboram no texto e na trilha sonora. O

*Créole*²⁰² (23', 16 mm, cor, quatro telas, 2005). Elementos que propõem a presença da paisagem como recurso visual encontram-se já nos títulos com referências a componentes da natureza como “waves”, “leopard” e, principalmente, o título da exposição, que nos remete a uma poética geográfica. De uso recorrente nas poéticas diaspóricas e pós-coloniais, o protagonismo da paisagem em sua obra é explicado a partir dos princípios simbólicos que ela representa, para pensar os deslocamentos humanos, ao mesmo tempo que questiona noções como as de natureza, beleza e exótico. (JULIEN, 2012, p. 23).

roteiro foi escrito por Julien e Grischa Duncker.” (SESC SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL, 2012, p. 145).

²⁰² “*Fantôme Créole* sobrepõe paisagens árticas e africanas, ao combinar dois filmes: *True North* (2004), livremente inspirado na história do explorador negro Matthew Henson (1866-1955), que acompanhou Robert Peary em expedição pioneira ao Polo Norte; e *Fantôme Afrique* (2005), rodando em Burkina Fasso. A modelo Vanessa Myrie e o dançarino Stephen Galloway são os protagonistas que conectam cenas de cidades e desertos africanos, e paisagens do Norte ártico e do Sul árido. A ausência de diálogos, personagens com interioridade subentendida e conexão narrativa sinalizam a proposta intelectual da obra, voltada para as questões que unem as duas regiões, além do interesse do artista em promover uma visão “crioulisada”, criando novas perspectivas a partir das ligações e do movimento entre lugares diversos” (SESC SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL, 2012, p. 71).

Imagem 31. *Vertigo Sea*, John Akomfrah, 2015. I



John Akomfrah, *Vertigo Sea*, 2015 © Smoking Dogs Films. Instalação com três canais de vídeos²⁰³.

Imagem 32. *Vertigo Sea*, John Akomfrah, 2015. II



John Akomfrah, *Vertigo Sea*, 2015 © Smoking Dogs Films. Os três canais acabam realizando uma composição de imagens diversas, tendo como tema central a figura do mar. Na primeira tela vemos imagens de corpos estendidos na areia do mar.²⁰⁴

²⁰³ Fonte da imagem. Disponível em: <<http://www.lissongallery.com/artists/john-akomfrah>>. Último acesso em 20 mar. 2016.

²⁰⁴ Fonte da imagem. Disponível em: <<http://www.lissongallery.com/artists/john-akomfrah>>. Último acesso em 20 mar. 2016.

Julien procura repensar as paisagens, inserindo elementos que perturbam sua beleza, a exemplo da obra *The Leopard*, que faz surgir da bela e pitoresca paisagem do mar a imagem de cadáveres envoltos em papel-alumínio na praia. Da mesma forma, John Akomfrah invoca semelhante imagens em sua obra *Vertigo Sea*, de 2015, que foi exposta pela primeira vez na mostra *All the World's Futures*, da 56ª Bienal de Veneza, no mesmo ano. Nessa instalação, com três canais de vídeo, o artista ganês projetou 43 minutos de imagens, que se intercalavam entre imagens de arquivo, grande parte pertencente ao arquivo da *BBC Natural History Unit*,²⁰⁵ e com imagens criadas e obtidas pelo próprio artista.

O mar das vertigens de John Akomfrah é o protagonista das grandes viagens, de grandes perigos e dos maiores horrores, dos escravizados que eram jogados ao mar no passado aos imigrantes afogados do presente. Em algumas das cenas, vemos também corpos de pessoas mortas estendidas no mar. Esse é um dos recursos de “contaminação do sublime”, conceito de Isaac Julien. O artista se utiliza da paisagem para materializar os usos de conceitos estéticos como o de sublime, mas dessa vez rompendo sua grandeza com as relações de força que “contaminam” as noções naturalizadas, que balizaram o debate sobre “elevação” estética ou ética. O artista busca um sublime que foge à sensação de exaltação. Se a percepção da paisagem se baseia em algo harmônico “[...] que é algo de individual, coeso, pacífico em si, e

²⁰⁵ É um departamento da rede de comunicação BBC, *British Broadcasting Corporation*, responsável pela produção de conteúdo para televisão, rádio e internet ligado a temas da história natural.

permanece vinculada, sem contradição, ao todo da natureza e à sua unidade” (SIMMEL, 2009, p. 8), Julien, Akomfrah, assim como Rosana Paulino e Sidney Amaral, almejam através de suas imagens explorar os conflitos e heterogeneidades que nelas residem.

Como explica Farkas (2012, p.15), um dos fundamentos particularmente interessantes da poética de Julian é sua busca por “[...] potencializar a experiência do que o artista define como ‘sublime contaminado’”, que é ao mesmo tempo “a subversão da ideia de que a beleza, mesmo quando extrema, deve limitar-se a si mesma; [e] a capacidade de criar representações visuais e poéticas absolutamente sedutoras para as complexas, e muitas vezes áridas, questões do mundo pós-colonial”. Nas palavras do próprio artista:

Em minha cabeça, o conceito é de um ‘sublime contaminado’. Trabalhar com belas imagens pictóricas – e, ao mesmo tempo, tentar retratar um certo trauma no âmbito da cena supostamente bela – talvez seja um jeito de desestabilizar a ideia de prazer que derivamos da beleza. De mostrar que a beleza pode ter uma ressonância mais perturbadora. Essa é uma das coisas que podem causar um certo conflito no espectador da obra; mas, ao mesmo tempo, ele se sente atraído por ela. Interessa-me muito esse movimento de tentar atrair o público mas, ao mesmo tempo, colocar essa questão de identidade no centro da obra (JULIEN, 2012, p. 27).

A ideia de um sublime contaminado, da marca do trauma instaurado no belo, parece perpassar toda uma parte da produção contemporânea das artes visuais focadas na crítica pós-colonial, sobretudo na diáspora africana. Outra característica dessa produção é o uso do corpo humano, principalmente como receptáculo do discurso

racial. São esses elementos que são abundantes nas imagens produzidas pelo “fato colonial”, pelas imagens produzidas pelo conhecimento colonial: “globalmente, a articulação entre as fotografias panorâmicas e pitorescas de paisagem e os retratos de pessoas é sintomático da perenidade do projeto fisionômico: fisionomia das paisagens e dos homens complementam-se, continuando o espectro do “tipo ideal” a perseguir duravelmente a ciência antropológica e o olhar do observador” (CASTRO, 2014, p. 153).

O aspecto da experiência da travessia enfocado por Rosana Paulino é a do rompimento, da fenda e da morte, que a travessia causava. A morte da pessoa escravizada e a desumanização do africano, entendidos como carga e mercadoria, também estão presentes em um dos elementos da instalação, no qual vemos um monte de braços como se fossem fardos de lenha sobre os *pallets*. O Palete é um estrado, nesse caso feito de madeira, bastante utilizado em mercados para o transporte de carga. Acima dos paletes, vemos fardos de madeira e outros em formato de braços e mãos feitas em *paper clay*, uma mistura de uma massa cerâmica com celulose. “Moinhos de gastar gente” é o título de um capítulo da obra *O Povo Brasileiro* de Darcy Ribeiro (Companhia das letras: São Paulo, 1995) e foi a imagem por ele gerada que inspirou a artista a realizar esses fardos em forma de mãos e braços. Paulino (2013, p.03) explica esse conjunto da seguinte maneira:

Os seres humanos que aqui chegaram através do tráfico escravagista eram vistos como lenha para se queimar, ou seja, eram peças de uma engrenagem e, quando quebradas, eram prontamente substituídas por outras. A mecânica da escravidão era tão perversa que a expectativa de vida de um escravo nascido no Brasil girava

em torno de 19 anos. É claro que a expectativa de vida de todos os brasileiros do período era baixa (girava em torno dos 27 anos), mas os rigores da escravidão faziam com que, nos primeiros anos do tráfico, um escravizado trazido da África para o Brasil conseguisse sobreviver quatro, cinco anos talvez...

Imagem 33. *Assentamento* [detalhe I], Rosana Paulino, 2013.



Pallets carregam uma pilha de fardos de madeira e mãos de *paper clay*.
Fotografia da autora.

A contaminação do sublime, na obra de Paulino, trata também da inserção do continente africano na era capitalista e do sujeito escravizado e racializado na modernidade, como o duplo do sujeito emancipado do iluminismo. Em entrevista a mim concedida (2015), a

artista afirmou que *Assentamento* não versa apenas sobre o racismo científico, mas também sobre a história do trabalho no Brasil através de uma leitura dos ciclos econômicos do país: da cana-de-açúcar, da mineração e do café. Porém, com o objetivo de abordar esses ciclos “do ponto de vista de quem carregou o fardo nas costas”, que foi a população escravizada, e, posteriormente, seus descendentes. Por isso, inicialmente, o projeto para *Assentamento* foi pensado para ser uma série de quatro instalações. A obra em questão, apresentada em 2013, seria *Assentamento 0*, que representa justamente o deslocamento, a vinda de africanos e africanas para o Brasil. Portanto, ainda em forma de intenção, a obra poderá ser sucedida ainda por *Assentamento 1*, sobre o ciclo da cana-de-açúcar; *Assentamento 2*, sobre a mineração e, *Assentamento 3*, sobre o estabelecimento do agronegócio do café. Nas palavras de Paulino “[...] ele tem esse lado do racismo científico, mas tem também o histórico da economia, que ainda se assenta na questão do ombro negro, do braço negro.... desse país agrário. Por incrível que pareça, ainda somos um país agrário. Nosso principal *commodity* ainda é exportação de bens primários, uma coisa absurda”.²⁰⁶ Assim, a artista conjuga o utilitarismo, a função da construção do sujeito racializado: da dominação do outro para a exploração do trabalho.

Como explicam os historiadores Tucci Carneiro e Boris Kossoy (1994), o trabalho quase “medieval”, em comparação à Europa industrializada, ou em vias de se industrializar, chamava a atenção dos viajantes estrangeiros tanto quanto atraía curiosidade a grande presença de africanos escravizados nos engenhos, nas minas e nas cidades. Esse interesse é notado no esforço em registrar variadas cenas do trabalho

²⁰⁶ Rosana Paulino em entrevista a mim concedida em 2015.

escravo que movia a economia, como nas gravuras *Transporte de Cana*, *A rala da mandioca*, *Embalagem e pesagem do açúcar*, de Victor Frond (todas de 1859) ou, ainda, *Engenho de Açúcar*, de Johann Moritz Rugendas (1835). Os braços que aparecem na pilha feita por Rosana Paulino são os mesmos que nessas gravuras aparecem trabalhando sem cessar, enquanto os braços brancos, quando presentes, estão ou em posição de dar ordens, como em *Engenho de Açúcar*, ou em posição de descanso, como em *A rala da mandioca* e em *Embalagem e pesagem do açúcar*. Na cultura lusitana, o trabalho manual era entendido como algo degradante para o homem branco, ou seja, o homem branco, católico e proprietário. Nas palavras dos historiadores Carneiro e Kossoy (1994, p. 71),

A persistência de idéias aristocráticas expressas pelos valores de honra e fidalguia herdados da metrópole portuguesa configura uma realidade onde o trabalho braçal e mesmo o artesanal não eram dignos de serem exercidos pelo homem branco. Tais atividades eram atributos que competiam apenas aos negros e mulatos; são estes os personagens centrais da iconografia do trabalho no Brasil do século XIX.

Ainda que essas imagens possam ser indícios de como se dava o trabalho escravizado, elas foram projetadas de forma a amenizar essa realidade. Preocupações em registrar as novas paisagens e a grandiosidade dos engenhos, assim como as preocupações com composição, simetria e mesmo enredo, desenham cenas mais teatrais onde a realidade desumanizadora do trabalho escravizado parece ser amenizada. É o que acontece em *Negro e Negra numa Plantação*, de

Rugendas(litogravura de 1835, 51.30 x 35.50 cm), onde “o clima é teatral e o enredo é romantizado pelos detalhes, que compõem o cenário e pela pose dos personagens. O artista humaniza a escravidão ao mesmo tempo que destaca as formas físicas e a sensualidade do negro, fascinado que estava pela imagem do ‘outro’.” (CARNEIRO; KOSSOY, 1994, p. 71).

A cozinha na roça, de Victor Frond, é uma litografia feita para ilustrar o álbum "Brasil Pitoresco", de autoria dos franceses Victor Frond e Charles Ribeyrolles, publicado entre 1859 e 1861. A imagem foi fotografada por Frond na Bahia, reproduzida e finalizada pelo litógrafo Benoist, em Paris. Mesmo desconhecendo possíveis diferenças entre a imagem inicial e a final, vemos que a cenografia feita com as poses das quatro figuras femininas e o bebê mostra “a imagem preconcebida que o europeu fazia da escravidão no Brasil”, um sistema tranquilo e bucólico.

Imagem 34. *A cozinha na roça [La cuisine a la roça]*, Victor Frond e Philippe Benoist (1859 e 1861)



A cozinha na roça [La cuisine a la roça], fotografia de Victor Frond e litografia de Philippe Benoist. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro²⁰⁷.

A imagem, que seria o retrato de uma vida campônia comum, só é perturbada quando se conhece a história incômoda que a atravessa. A composição nos remete mais a um *Concerto Campestre* (creditado à Giorgione, cerca de 1510), ou a um *Almoço na relva* (Édouard Manet, 1862 – 1863), do que ao trabalho forçado dos engenhos. O semblante

²⁰⁷ Fonte da imagem disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1113654/icon1113654_57.html. Último acesso em 15 jan. 2016.

melancólico da primeira figura à direita, pode querer dar-nos uma pista. Quereria Frond que a modelo apoiasse seu rosto como “uma namoradeira” o faz de sua janela? Se esse fosse o seu desejo, o que condiz com o restante da “cenografia”, seria possível que ele não tivesse percebido a reclinada no rosto da mulher, que por esse instante não planejado parece nos transparecer a tristeza de uma história, que a fotografia não nos dá a conhecer. Como explicam Carneiro e Kossoy (1994, p. 73) sobre a imagem,

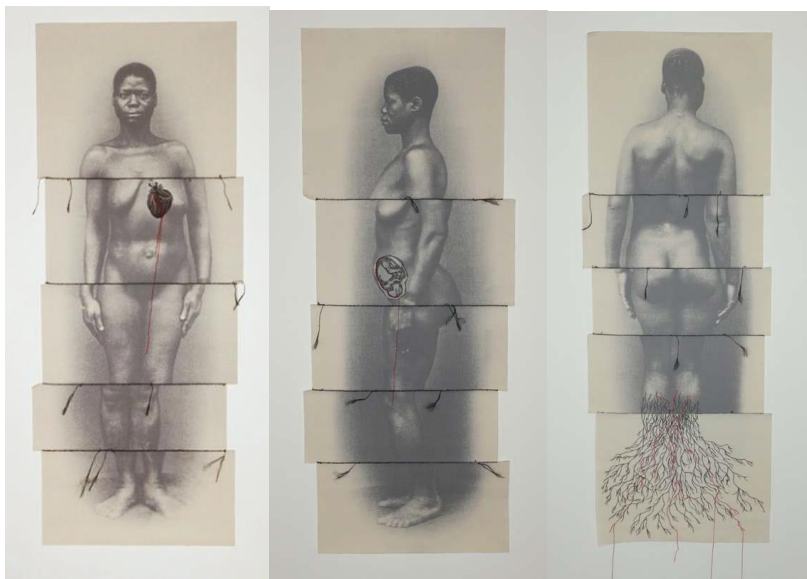
O desalento e a miséria que permeava o cotidiano se vêem diluídos na pose das escravas. Essa construção imaginária sintetiza, em sua composição, equilíbrio e exotismo, o ideário estético de representação que melhor atendia às expectativas do consumidor europeu de imagens: é essa a imagem idealizada captada pelo olhar europeu.

Nesse sentido que Rosana Paulino, ante a lenificação do trabalho escravizado e da vida colonial, nos oferece um retrato mais reagrado daquilo que teria sido a escravização das pessoas de origem africana. Os paletes carregam as vidas gastas no trabalho braçal, sob eles estão os fantasmas de todos esses momentos históricos e econômicos do país, pois são braços que desbravaram o território para plantio, que colheram, que extraíram e que transportaram em condições de trabalho, que comumente matavam prematuramente a pessoa escravizada. Trabalho esse que construiu, gerou e concentrou renda para poucas famílias de homens brancos e de bem. Como definiu o jesuíta Antonil, os escravizados eram “as mãos e os pés do Brasil” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 160).

As fotografias nas paredes de *Assentamento* foram feitas por Augusto Stahl, fotógrafo que chegou a ganhar do imperador D. Pedro II o título de *Photographo da Casa Imperial*, em 1862. Na ocasião da fotografia utilizada por Paulino, o fotógrafo integrava a Expedição Thayer, que ocorreu entre 1865 e 1866, capitaneada pelo biólogo e geólogo suíço Louis Agassiz, cujos documentos fazem parte do acervo do Museu Peabody de arqueologia e etnologia da Universidade de Harvard. As imagens utilizadas desse arquivo já fazem parte do domínio público. Louis Agassiz foi um renomado cientista e professor da Universidade de Harvard, contrário as teses de Darwin e defensor da tese poligenista, que se inscrevia nas teses do racismo científico. Agassiz foi fortemente influenciado pelos trabalhos de Georges Cuvier, naturalista francês considerado o pai da paleontologia que, no entanto, era defensor do monogenismo.²⁰⁸ Assim, a *Expedição Thayer* foi realizada para comprovar a superioridade da etnia branca produzindo, largamente, imagens para cumprir esse propósito, como as fotografias em estilo forense, que são fotografias de frente, costas e perfil.

²⁰⁸ Cuvier foi quem empreendeu estudos no corpo de Saartjie “Sarah” Baartman em vida, sustentando suas teses de inferioridade da raça negra e da hiperssexualização da mulher negra. Após a morte de Saartjie, Cuvier ainda obteve seu corpo para estudos, realizando um molde de seu corpo e expondo seus restos mortais.

Imagem 35. *Assentamento*, Rosana Paulino, 2013 [as três fotografias].



As fotografias são dispostas separadamente para a instalação *Assentamento*.²⁰⁹

Não conhecemos a identidade da mulher fotografada em estilo forense, fonte do trabalho de Paulino. Sabemos apenas que ela aparece uma segunda vez no arquivo da expedição. Nessa outra imagem ela aparece vestida e paramentada com seu pano-de-costa. O uso da fotografia de arquivos é uma continuação das pesquisas da artista, que desde o início procurou através da investigação poética criar uma reflexão de cunho visual para compreender como as representações presentes em nossa cultura material podem revelar aspectos de como a mulher negra é ainda percebida na sociedade brasileira contemporânea

²⁰⁹ Fotografia feita por mim em abril de 2016 na mostra *Silêncio(s) do Feminino*, na Caixa Cultural de São Paulo.

(PAULINO, 2011, p. 49). Em texto preparado pela artista para oPDF-Educativo (2013, p.03) Paulino escreveu:

Penso que é importante refletirmos sobre o fato de que a população negra não tem, na grande maioria dos casos, como traçar sua origem. Portanto, a mulher retratada na imagem poderia, quem sabe, ser uma parenta distante da artista, por exemplo. Quem sabe uma bisavó, talvez...

Imagem 36. Retrato frontal de uma mulher. *Frontal portrait of a woman*, Augusto Stahl, 1865.



Imagem fotográfica de 12.7 x 16.51 cm feita no Rio de Janeiro. É a mesma mulher fotografada, podemos identificá-la pela semelhança e pelas escarificações no mesmo local do rosto e na região central do peito.

Como explica Simioni, a questão de gênero é central para a compreensão do trabalho de Rosana Paulino, “trata-se de um grupo social que sofre dupla opressão, de raça e de gênero, ambas tendo como base um elemento considerado fixo, visível: os corpos.” (2010, s/p). Por isso a figura do corpo é tão presente, é por onde raça e gênero se inscrevem, e é nessa imagem, que o regime representativo racializado e sexualizado quis criar um sentido fixo, que a artista intervém, altera e expõe. Nas palavras de Simioni (2010, s/p)

Tais corpos é um ato radical, pois evidencia o quanto eles não são evidências objetivas e inquestionáveis, mas objetos compreendidos, criados e representados por meio de discursos (sempre) políticos. Os elementos formais contribuem decisivamente para que as tensões se avolumem e se resolvam: ao utilizar-se do bordado, dele retirando qualquer traço de delicadeza, de resignação, de meticulosidade e passividade tradicionalmente associadas a uma suposta feminilidade essencial, Rosana Paulino subverte, ao mesmo tempo, os sentidos das imagens e dos discursos históricos sobre mulheres, por meio de um deslocamento de procedimentos da própria história da arte.

A empatia é um dos motores no olhar da artista para o arquivo pesquisado. Da mesma forma que é a capacidade de empatia uma das capacidades mais afetadas quando o olhar tem o racismo como lente. Sobre a escolha da imagem, a artista explica que ela, além de servir a seus propósitos de visualidade, é exemplar das imagens fotográficas de personalização dos sujeitos. Segundo Paulino:

A imagem, além de ter uma forte carga simbólica, carrega também elementos que são importantes para a construção de um trabalho visual. Além

disso, este tipo de estampa que retrata o anonimato de alguém num tempo passado nos leva a pensar, em comparação com os dias atuais, no poder da imagem como constituinte da identidade das pessoas. (2013, p. 03).

Se as técnicas pictóricas do desenho à pintura já expunham o olhar ocidental²¹⁰ sobre a África e seus descendentes nas Américas, a fotografia no século XIX criou a linguagem que por excelência deu “vida” a uma representação rígida do “*homoexoticus*” através da ação de repertoriar e catalogar. Como explica Jean-Jolly (2009), conhecemos bem esse olhar: são aqueles retratos de frente, de perfil, de pé. O olhar do fotógrafo se torna o do *voyeur* e o olhar do fotografado se torna o de um animal capturado, como no zoológico. Realiza-se uma verdadeira caça às imagens do outro, que tanto na África como na América Latina, onde a população autóctone foi incluída nesses registros, resultou em um lucrativo comércio de imagem. Nesse momento, a reprodutibilidade técnica possibilita novas formas de produção e distribuição de imagens com uma capacidade ampliada de circulação. Nesse contexto, o exótico passa a ser um “nicho” bastante rentável e se instaura de uma vez por todas na cultura material e visual do ocidente. Para Boris Kossoy (1993), as fotografias do período apresentam uma ambiguidade inquietante: atendiam a curiosidade e ao interesse pelo exótico, mas estavam imbuídas de uma ideologia racista. Essas imagens e os variados suportes e formatos como os atlas antropológicos e álbuns de viagem, segundo Teresa Castro (2014), proporcionavam uma espécie de “primeiro contato” das pessoas ocidentais com o outro “exótico” e

²¹⁰ As gravuras de Debret (1768 - 1848), por exemplo, eram forte inspiração para o trabalho de Christiano Jr.

“selvagem” ao mesmo tempo que fornecia material para o trabalho das taxonomias humanas. Para a autora, “estas imagens são verdadeiras narrativas, isto é, capazes de nos assinalarem as complexas relações de poder inerentes à representação e de nos relatarem a forma como o olhar constrói a diferença, seja ela racial, étnica ou sexual” (CASTRO, 2014, p. 153).

Apesar de não portar propriamente um estatuto artístico de início, a fotografia trouxe profundas modificações no campo artístico, principalmente ao destituir as linguagens artísticas bidimensionais da relação mimética com o mundo, fazendo com que ela caminhasse para outras questões acerca da representação e do papel da arte. No campo científico, a fotografia foi desde o início entendida como um instrumento descritivo exato, como evidência e prova visual. Entretanto, essa transparência da mídia fotográfica é problemática, uma vez que ela invisibiliza todos os filtros que participaram da construção da imagem. A relação indiciária com o referente acaba obliterando as condições de produção e de usos, fazendo com que uma suposta objetividade seja predominante na recepção da imagem. E foi mormente a partir dessas evidências visuais que se construíram os sujeitos racializados, cujos corpos concretizaram a realidade do que era exótico, primitivo e selvagem, e onde foi “imprimido” as teorias racialistas, fazendo da representação do corpo humano o “repositório fundamental da ordem da verdade racial” (GILROY, 2001, p. 19).

Se tratamos até agora de racismo, talvez seja importante ao menos alguma observação sobre como ele é visto pelas ciências biológicas, já que é desse arquivo que trata Paulino. A crença na

existência de raças²¹¹ humanas tem há muito tempo embalado pensamentos e práticas sociais, culminando, assim, no racismo e na xenofobia, que buscam nas teorias racialistas uma suposta base científica. Desconstruindo todas essas teorias e discursos racialistas, o geneticista Guido Barbujani, em *A invenção das raças* (2007), conclui que nenhum dos estudos biológicos voltados à categoria raça conseguiu provar a existência de raças diversas na espécie humana. Nenhuma dessas teorias tem ao menos um conceito ou distinção igual sobre quais seriam as raças, pois cada qual possui um conceito e uma classificação humana distinta da outra (BARBUJANI, 2007, p. 12-13).

Guido Barbujani vem há alguns anos debruçando-se sobre a história da diversidade genética humana e sua geografia. Suas pesquisas nos mostram com clareza que o conceito de raça, ou seja, diferenças genéticas marcadas entre grupos humanos, é uma construção social e não uma realidade biológica reconhecível na espécie humana. Apesar disso, teorias racialistas têm sobrevivido por muitos anos, e depois de um período de enfraquecimento, ressurgem com ênfase. É o que nos explica o próprio autor,

O debate sobre a raça percorre os séculos XVIII e XIX, até inflamar-se e tornar-se particularmente carregado de conseqüências no século XX. Por motivos óbvios, à Segunda Guerra Mundial segue-se uma pausa de várias décadas, mas, nos anos 1990, a palavra “raça” volta a estar na moda. Recomeçam a publicação de estudos genéticos e antropológicos e as brigas a respeito de seu significado (BARBUJANI, 2007, p. 12-13).

²¹¹ “Em biologia, usa-se tradicionalmente a palavra para definir grupos de indivíduos distintos no interior de uma espécie” (BARBUJANI, 2007, p. 54).

Guido Barbujani faz uma análise das teorias racialistas mostrando-nos as falhas e a falta de rigor científico das pesquisas que tentam comprovar, todas sem sucesso, tais pensamentos; chegando à maioria das vezes a um exercício esotérico (BARBUJANI, 2007, p. 71). Segundo Barbujani (BARBUJANI, 2007, p. 53), “é verdade que somos diferentes, mas nossa variabilidade genética se distribui de modo contínuo, sem divisas nítidas entre um grupo e outro [...]”. Dessa forma, a tentativa de mapear geneticamente os indivíduos humanos, que não tiveram uma evolução linear, em raças, seria no mínimo infrutífera, pois o limite genético de um grupo para o outro não existe, e essa divisão é necessária para que haja de fato uma raça. (BARBUJANI, 2007, p. 54).

Dos erros que percorrem todas essas pesquisas racialistas, a falta de uma definição de raça e quais seriam essas raças é o mais comum. Pois raça pressupõe diferença entre um grupo que tem a potencialidade de se desdobrar em outra espécie, e ninguém de boa-fé ou em sã consciência pode imaginar que entre a raça humana há raças que poderão se tornar espécies distintas.²¹² Um exemplo são as teorias poligenéticas, em que prefigura o branco no papel de superioridade e uma escala das demais raças de forma decrescente de inferioridade, a ponto de pensarem em cada “raça” como espécies distintas (BARBUJANI, 2007, p. 19).

²¹² “[...] a raça é um estágio intermediário na formação de uma nova espécie, e perguntar se uma espécie contém raças significa perguntar se, a longo prazo, seus membros acabarão por dar vida a espécies distintas” (BARBUJANI, 2007, p. 61)

O geneticista também observa que o conceito e as classificações²¹³ de raça, que fazem os racialistas, são frequentemente baseados nas aparências dos indivíduos, como a cor da pele, onde o caucasiano, branco, europeu aparece no topo das qualidades, enquanto o negro africano aparece sempre na base. Isso deixa claro, que as teorias racialistas são em sua maioria racistas. Os mapeamentos genéticos, e antes disso o mapeamento feito a partir da proteína, mostram que as diferenças entre os indivíduos são irregulares, podendo sociedades africanas distintas ser muito mais diferentes entre si geneticamente, do que uma dessas sociedades comparada com outra europeia,²¹⁴ por exemplo. Ainda assim, dentro dessa sociedade, pode haver distinções, pois “qualquer população é variável” (BARBUJANI, 2007, p. 67) e mesmo em relação a essa diferença não há a possibilidade de discriminar essa variabilidade. Portanto, “[...] as diferenças genéticas não permitem traçar entre as populações da Terra as fronteiras estáveis que justificariam falar de raças” (BARBUJANI, 2007, p. 93)

Há hoje ainda alguns que defendem que as raças podem ter interesse clínico e farmacêutico. Barbuiani, depois de apresentar variados exemplos, demonstra que as “altas incidências de certas doenças e de certos alelos patológicos são típicas de determinadas populações, não de determinadas raças” (BARBUJANI, 2007, p. 150).

²¹³ “No momento, não se conhece nem uma lista nem um mapa das raças sobre as quais haja acordo pelo menos entre os cientistas que acreditam nas raças” (BARBUJANI, 2007, p. 91)

²¹⁴ “Num estudo de cem genes de uma amostra muito ampla de populações do mundo inteiro, o grupo de Lynn Jorde e Mark Bazer confirmou esse resultado demonstrou que as diferenças entre as populações africanas são tão grandes quanto as diferenças entre africanos e não africanos – mais um resultado que realça o papel especial desempenhado pela África na história evolutiva da humanidade” (BARBUJANI, 2007, p. 117).

Portanto, a pesquisa sobre as raças para funções clínicas ou farmacêuticas é completamente inútil, podendo inclusive provocar grandes equívocos, e isso tudo porque raça, reforça o autor, não existe.²¹⁵

A dificuldade de abandonar o conceito de raça, o autor tenta achar respostas e especula: seria porque pensar a inexistência da raça levaria as pessoas a pensar que somos todos iguais, quando vemos que somos todos diferentes? Seria também a dificuldade de renunciar a determinados mitos de origem que justificam muita coisa, inclusive privilégios? As hipóteses levantadas deixam clara a fundamentação das teorias racialistas em diferenças culturais, hierárquicas e de aparência e nunca biológicas. Porém, negar a existência da raça não pressupõe dizer que somos todos iguais.

Essas diferenças são hereditárias, mas não têm nada a ver com as raças. Quando dizemos que no homem não há raças, não queremos falar disso [que somos todos iguais], e sim do fato de que não se encontrou nunca, em que pesem séculos de tentativas, um modo para traçar fronteiras biológicas claras entre as populações humanas (BARBUJANI, 2007, p. 158).

²¹⁵ Barbujiani mostra que pertencemos todos a uma única espécie humana e que sua origem é o continente africano, estabelecendo mais uma vez, o papel central da África para a história da humanidade. Para isso, mostra as falhas da teoria multirregional que, entre outras, também não apresenta confirmações experimentais. Explica, assim, que todos os dados dispostos pela ciência hoje apontam que as primeiras formas humanas anatomicamente modernas estão presentes na África e que só depois migraram e se espalharam pelos outros continentes. Portanto, “[...] temos tido uma única espécie humana que se diferenciou em populações regionais mais ou menos a partir de um milhão de anos atrás” (BARBUJANI, 2007, p. 103).

Podemos, assim, afirmar junto com o autor que *somos todos parentes ao mesmo tempo em que somos todos diferentes* (BARBUJANI, 2007, p. 156). E ao final de tudo, podemos concluir que sim, que as raças existem, mas existem em um dado imaginário e que desempenha determinada função em uma sociedade. A noção de raça não trata de uma realidade biológica, mas de uma realidade histórica que entremeia as relações sociais. Segundo Lia Schucman (2014, p. 95-96), “[...] o racismo é atualizado, perpetuado e legitimado pelo conceito de raça. É através dessa categoria política que a luta antirracista deve ser articulada”. Um aspecto importante da manutenção de um pensamento racista é o regime de representação, que estabelece estereótipos aprisionando os sujeitos nas identificações raciais. A desconstrução do racismo passa, primordialmente, pela representação racial. É dessa forma que o corpo negro figura no trabalho de artistas como Paulino, como palco de políticas da representação. Como bem explica Stuart Hall (2015, p. 19-20),

Este corpo é, ao mesmo tempo, o ‘receptáculo’ da identidade e da subjectividade e o ponto sobredeterminado em que as diferenças colidem, aquilo a que Fanon designou por “esquema epidérmico”, ou superfície na qual o racismo inscreve a sua marca indelével, e uma base de resistência a partir da qual podem ser produzidas contra-narrativas alternativas. No que se refere ao corpo, há muito que o discurso racista havia sistematicamente reduzido a história à biologia e a cultura à natureza”. A alternância ritualizada de estereótipos, ligados ao corpo, entre ‘raça’, género e sexualidade, permitiu ao racismo desenvolver as suas fantasias mais violentas e arrasadoras. Esta realidade não podia ser anulada pela mera inversão dos termos, em que, de uma penada, “negro” passava a ser sinónimo de “belo” – uma

estratégia de substituição por imagens positivas, ensaiada durante um breve período, mas que se revelou inadequada. A inversão não subverte um sistema de representação. Deixa-o intacto – só que invertido! Na verdade, como bem sabemos, não há nada que possa proteger o corpo negro – um significante apanhado no jogo interminável entre poder e significado – da reapropriação: basta ver a maneira como, desde então, a representação do corpo negro passou, aparentemente sem dificuldade, de um estereótipo menosprezado e objecto aos corpos bem proporcionados e ‘estilizados’ que actualmente pululam nas iconografias ligada ao desporto, à moda, à indústria musical, ao ‘chique’ urbano e à publicidade. No que respeita à cultura, não existem garantias. Por isso, tornou-se necessário não só diversificar o estereótipo ou desafiá-lo, mas também desconstruí-lo a partir de dentro: penetrando no território perigoso e sem garantias das ‘políticas de representação’.

O corpo racializado, depois do descrédito das teorias racialistas e racistas, deixou de ser uma verdade biológica, mas passou a ser uma realidade social. Nesse sentido, o corpo negro passa a ser a concretude da memória e das identidades. A imagem do africano e seu descendente como o outro exótico, inferiorizado, supersexualizado ou primitivo, criado no período colonial, sobreviveu ao tempo e passou a ser manancial artístico. Entretanto, não se trata de buscar uma verdade, que estaria atrás ou além da representação, ao contrário, trata-se de lidar com o próprio trabalho representacional (GILROY, 2001).

Não obstante, as imagens fotográficas de cunho científico, que Paulino utiliza, fazem parte de uma convenção, que buscava destituir o outro de sua pessoa transformando-a na imagem de uma inferioridade construída. O conjunto de “evidências científicas”, preparadas por Louis Agassiz, tinha como objetivo provar sua tese poligênica. A transparência

fotográfica foi um importante instrumento nessa construção. Como afirma Marin (1977, p. 51), o fundamento e o poder da representação em seu valor de verdade, objetividade e universalidade requer o apagamento e o esquecimento de seu consumo originário. Nas mãos de Paulino, e de outros artistas, esse arquivo transforma-se em evidência, dessa vez não da inferioridade de determinados povos, mas da empresa de conferir inferioridade ao outro. Com o olhar desacelerado, podemos acompanhar o trabalho de conferir opacidade às imagens predominantemente transparentes. Tecnicamente, esse processo de opacização deixa a interferência do artista às vistas do público, evidenciado a imagem como um produto do olhar daquele que edita, seleciona e significa, demonstrando a artificialidade da imagem.

Assim, Rosana Paulino propõe uma arqueologia da representação do negro, interrogando a suposta transparência da imagem, da mesma forma como artistas como a estadunidense Carrie Mae Weems realizou na série *From Here I Saw What Happened And I Cried* (daqui eu vejo o que aconteceu e choro). Nessa série, ela utiliza imagens também feitas por Louis Agassiz, do arquivo do Museu Peabody, da Universidade de Harvard. As artistas utilizam as imagens fotográficas como evidências, não da diferença racial como queria Agassiz, mas das práticas que fizeram das pessoas negras um perfil científico, um “tipo negróide”, um debate antropológico e um motivo fotográfico. Nesse mesmo sentido, John Akomfrah utiliza a mesma imagem que Carrie Mae Weems usou na fotografia *An Anthropological Debate*, em passagens de seu “oceano da vertigem”.

Imagem 37. Quatro imagens da série *From Here I Saw What Happened And I Cried*, Carrie Mae Weems, 1995-1996.



Carrie Mae Weems. *You Became a Scientific Profile/An Anthropological Debate/A Negroid Type/A Photographic Subject*, 1995-96 (dez edições).

Da série *From Here I Saw What Happened And I Cried*

33 impressões fotográficas

66x 55.8 cm.²¹⁶

²¹⁶ Fonte da imagem disponível em: <http://theweek.com/captured/459535/meet-macarthur-award-winner-carrie-mae-weems>. Último acesso em 26 ago. 2015.

Imagem 38. John Akomfrah, *Vertigo Sea* [detalhe], 2015.



John Akomfrah, *Vertigo Sea* [detalhe], 2015. Vídeo-instalação na Bienal de Veneza de 2015. Fotografia da autora.

As obras que compõe a série *Botânica*, de 2014, do artista português Vasco Araújo, também mostram como essas fotografias são utilizadas pelos artistas hoje: como evidências da construção do olhar ocidental sobre o outro permeado pelas noções de exótico e primitivo durante os impérios coloniais. Sua série é composta por doze esculturas ou instalações, são mesas transpassadas por fotografias emolduradas nas quais “o conteúdo das imagens confronta o natural com o cultural. As imagens de espécies botânicas dos jardins tropicais do Porto, Coimbra e Lisboa convivem com fotografias de arquivo produzidas durante o longo período colonial português e internacional” (TAVARES, 2014, p. 16). A mesa, como lembra Tavares, é local de negociações, de tomadas de decisões e de compilação de tratados. Nesse sentido, a mesa figura em trabalhos como *Scramble for Africa*, 2003, de Yinka Shonibare e também em *Botânica*, onde a mesa é utilizada para conotar as

arbitrariedades com que o outro foi constituído e exposto em sistema de classificação e hierarquização semelhante ao feito às espécies botânicas e zoológicas. Segundo Tavares, há em Portugal um “não-debate” sobre o colonial e o pós-colonial²¹⁷ e é nesse contexto que Araújo busca interferir, para ela,

Botânica também faz parte dum discurso de resiliência para com o comodismo artístico e ignorância do passado mas, acima de tudo, afirma a possibilidade dum pensamento crítico sobre a nossa história colonial, a imigração, os *bairros problemáticos*, as *políticas de integração*, o multiculturalismo de fachada ou uma lusofonia economicista recheada de interesses económicos e estratégicos (TAVARES, 2014, p. 41).

Vasco Araújo não trata propriamente no passado colonial português na peça da série *Botânica*, que vemos na imagem acima, e sim em termos globais ao escolher a imagem de Ota Benga, cuja trágica história se tornou símbolo da violência do processo de exotificação do outro, para figurar na exposição *Resignifications*, organizada por equipe estadunidense e curada por Awam Amkpa, professor da Universidade de Nova York.

²¹⁷ “Em Portugal, o “não-debate” sobre o colonial e o pós-colonial no domínio artístico tem sido debilmente contrariado através de iniciativas, institucionais ou não, sobretudo na última década do século XX e primeira do século XXI. O grau de amplitude concreta dessas iniciativas no complexo estrutural da sociedade está por determinar, mas julgo ser no domínio das iniciativas independentes e autónomas dos poderes instituídos que o seu resultado possa ser mais efectivo” (TAVARES, 2014, p. 40).

Imagem 39. *Botânica*, Vasco Araújo, 2014.



Vasco Araújo, *Botânica*, 2014 na exposição *Resignifications* no Museo Bardini (Florença) 2015.²¹⁸

Foram essas construções que ainda permeiam a localização de um “olhar neutro”, que identifica no outro o exótico. Esse constructo é o que permite um artista como Paulo Nazareth a carregar em suas condutas uma placa com o escrito em inglês *my image of exotic man for sale* (à venda minha imagem de homem exótico). Vindo de Governador Valadares, interior de Minas Gerais, cidade conhecida pela grande emigração de seus habitantes para os Estados Unidos em busca de

²¹⁸ Fonte da imagem disponível em: <http://www.blackportraits.info/?page_id=594>. Último acesso em 10 mar. 2016.

trabalho, Nazareth percorreu a América Latina até chegar nos Estados Unidos, com sua placa, seu “exotismo” para lhes “vender” bananas.

Imagem 40. *Art market/Banana market*, Paulo Nazareth, 2011, Miami Basel.



Imagem de Paulo Nazareth durante um de suas performances segurando a placa com o escrito “vende-se minha imagem de homem exótico.”²¹⁹

O exotismo é um dos aspectos do racismo que despersonaliza. A sutura que Rosana Paulino faz hoje na fotografia da mulher fotografada por Augusto Stahl, no ano de 1860, confere à imagem elementos da opacidade e procura devolver à mulher sua humanidade. Na impossibilidade de reconstrução de sua história e de sua identidade, coração, útero e raízes são dadas a esta mulher na tentativa de restituir

²¹⁹ Fonte da imagem disponível em: <
<http://www.anamappe.com.br/blog/2012/12/paulo-nazareth/>>. Último acesso em 15 fev. 2016.

sua humanidade suprimida, de mostrar ao espectador as práticas que faziam uma pessoa despossuir-se a si mesma.

Trata-se do corpo negro apresentado como significante instável – primeiro como objecto de visibilidade; que pode, pelo menos, ser ‘visto’; em seguida como um corpo estranho que se introduz em espaços inesperados e interditos; e, por fim, como local de pesquisa arqueológica. O corpo é concebido como superfície ou tela, sobre a qual é possível efectuar uma exploração das paisagens interiores da subjectividade negra; e também como ponto de convergência da materialização de diversos planos de intersecção da diferença – o corpo provido de género, de sexo; o corpo como sujeito e não como mero objecto de contemplação e desejo. O olhar, a ‘contemplação a partir da perspectiva do outro – como em “Olha, mamãe! Um preto!” de Fanon – passou a ser encarado como constitutivo do sujeito e inscrito pelo poder (HALL, 2015, p. 19).

Rosana Paulino utilizou em suas obras mais conhecidas o acervo da própria família para compreender a representação do negro na sociedade brasileira. Os ancestrais são diretamente evocados por fotografias familiares, que desvelam “memórias horizontais”, como em *Bastidores, de 1997, onde a artista construiu um conjunto de seis peças de bastidores, molduras redondas para bordado com tecidos. Nestes, as imagens fotográficas foram transferidas por meio de fotocópia. Em cada um dos retratos há uma diferente interferência por meio do bordado. Sob cada rosto, um a boca, outra a garganta, Paulino bordou recamados propositalmente não alinhavados. Como explica Daria Jaremtchuck,*

A linha aparente e o bordado rude transformam os retratos em exemplares da condição dos

afrodescendentes, reverberando sua difícil condição social. Os bordados afastam-se das qualidades e delicadezas que lhes são próprios e se aproximam de operações de estancamento ou de impedimento. As costuras e suturas mal feitas parecem agir sobre cortes profundos. Se os negros eram amarrados, amordaçados e silenciados quando escravos, suas imagens nas séries *Bastidores* trazem à tona resquícios daquela condição” (apud SIMIONI, 2010, s/p).

Os recamados feitos em locais do corpo mais próprios à expressão humana dão ênfase ao silenciamento da população afrodescendente. Sua crítica social é realizada através de elementos da sua biografia. Segundo a artista, seu desejo é “traçar uma ponte entre passado e presente através do trabalho, pensar a inserção de um grupo social historicamente marginalizado, uma ponte entre mundos e pessoas diferentes. Unir. €Construir um elo entre os excluídos e marginalizados”.²²⁰ Sobre bastidores, Katia Canton afirma,

[...] mostra bastidores de costuras, usados para bordar, que esticam imagens de mulheres com bocas e mãos costuradas por cima, contrapondo radicalmente o lado bucólico e delicado do bordado com a violência doméstica contra as mulheres. Encarando e tratando com intensa honestidade temas como violência, racismo, sexo e feminilidade, através da construção de objetos e instalações que formam um idiossincrático relicário, Paulino nunca deixou de trabalhar o desenho. Através dele, criou séries de trabalhos que dão contornos a imagens humanas suspensas pelo terror, pervertidas na impossibilidade de uma plenitude de suas formas (CANTON, 2001, p. 9).

²²⁰ Entrevista concedida à Daniella Giavina-Bianchi. Disponível em: <<http://revistatpm.uol.com.br/37/editoras/bianchi.htm>>. Último acesso em 20 out. 2008.

Imagem 41. Série *Bastidores*, Rosana Paulino, 1997.



Paulino, Rosana. Série *Bastidores*. (Fotocópia transferida sobre tecido, com bordados), 31,3 cm x 310x 1,1 cm. 1997. (SIMIONI, 2010).

Já em *Assentamento*, os bordados dão coração, símbolo máximo de vida afetiva, que bombardeia não apenas sangue, mas também sentimentos. Dão útero, simbolizando os filhos dados ao novo mundo em que se encontra e dá também raízes, essas que lhes foram arrancadas, ou as novas que teve de fazer nascer. Mas tanto, raiz, útero e coração parecem sangrar. São os bordados com linhas vermelhas que nos fazem ver em *Assentamento* as raízes que lhes foram tolhidas, os filhos que lhes foram negados e a humanidade que lhes foi suprimida.

Como explica a socióloga Ana Paula Simioni (2010), as artes têxteis, especialmente os bordados, são práticas entendidas como “naturalmente atrelados ao fazer feminino”. Essas faturas foram historicamente feminizadas e mantidos no âmbito “popular” na hierarquia do fazer artístico ocidental. Esse processo se deu principalmente com a hegemonia do sistema acadêmico, que estabeleceu as “hierarquias dos gêneros”, que segregou alta cultura e baixa cultura (*fine art*, *beaux-arts*, ou seja, as belas artes em oposição à cultura

popular). Dessa forma, o que era considerado a mais alta expressão artística do espírito humano, passou a ser atividade quase exclusivo dos artistas homens, e as atividades tidas como “baixas”, ou seja, as artes aplicadas, foram vistas como domésticas, e, portanto, exclusivamente femininas.

Simioni também explica que é sob a égide do feminismo dos anos 1970, que começa a acontecer uma série de questionamentos de revalorização de fazeres e tradições tidas como “femininas”. A revalorização dessas práticas acompanhava um “discurso político denunciador das práticas de discriminação de gênero operantes dentro da própria disciplina história da arte”. No Brasil, Rosana Paulino é uma das artistas que se propõe a atualizar a prática do bordado borrando essas fronteiras entre as práticas e as hierarquias de categorias artísticas.²²¹ Como explica Simioni (2010, s/p),

Rosana Paulino, negra, paulista, proveniente de uma família sem recursos, utiliza seus elementos biográficos como ponto de partida para uma reflexão que é, a um só tempo, social e autobiográfica. Nesse sentido, como afirma, são-lhe particularmente caras as questões de raça e de gênero, indissociáveis, em sua trajetória e em suas obras. Em suas palavras, trata-se de “olhar no

²²¹ “Assim, tais modalidades foram sendo, aos poucos, feminizadas, isto é, as obras consideradas inferiores na hierarquia dos gêneros artísticos foram sendo associadas às práticas artísticas de mulheres. Ao longo do século XIX, montou-se o seguinte círculo pernicioso: as mulheres, vistas como seres intelectualmente inferiores, eram consideradas capazes de realizar apenas uma *arte feminina*, ou seja, obras menos significativas do que aquelas feitas pelos homens “geniais”, como as grandes telas e/ou as esculturas históricas (GARB, 1989). Gêneros outrora valorizados, como a tapeçaria e o bordado, centrais durante a Idade Média, passaram, ao longo da Idade Moderna, a comportar duas cargas simbólicas negativas: a do trabalho “feminino”, logo inferior, e a do trabalho manual, a cada dia mais desqualificado”. (SIMIANI, 2010, s/p).

espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil, é um desafio diário”. Sua obra discute, portanto, os padrões, de beleza, de comportamento, de apreensão dos indivíduos e suas diferenças no mundo, em nosso mundo. Para tanto, a artista lança-se a uma pesquisa formal, que passa por reinterpretar os objetos, em especial do cotidiano, como suportes de sentidos. Explica: “ faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas.” Rosana, esclarece, então, porque o recurso ao bordado em seu trabalho: são “ linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurado, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição no mundo.

Os trabalhos de Paulino comumente articulam o fazer artístico com política, raça e cultura, questões que no início da década de 1990 ainda não frequentavam de forma contundente a produção artística brasileira, como acontece nesta década de 2010, da forma que nos evidencia o trabalho acima apresentado.

Imagem 42. *Ama de leite*, Rosana Paulino, 2009 (esquerda).

Imagem 43. *Criança e ama-de-leite brincando*, Jorge Henrique Papf, 1899 (direita).



A primeira imagem é um registro da obra *Ama de leite*²²², 2009, de Rosana Paulino (Instalação, técnica mista, s/ medida). Nessa obra, a artista utilizou fotografias de amas-de-leite, como a fotografia *Criança e ama-de-leite brincando*, de Jorge Henrique Papf. [Petrópolis –RJ, 1899, Coleção Ermakoff] (KOUTSOUKOS, 2016), para transferi-las em oito pedaços de pano criando um único painel.

Em *Ama-de-leite*, a artista se utiliza da iconografia colonial das amas-de-leite para questionar a ideia de que o Brasil teria vivenciado uma escravidão mais branda. Na instalação, a artista utiliza fotografias de amas-de-leite transpostas em pano, no qual se lançam fios que nos remetem às complexas relações desenvolvidas no período colonial. A imagem que ocupa a posição central da instalação é uma fotografia do final do século XIX, que integra a Coleção Ermakoff. A imagem posada mostra a brincadeira ingênua entre uma sinhazinha e sua ama-de-leite. Nessa brincadeira ingênua se revela a crueldade de uma realidade.

²²²

Imagem disponível em: <<http://prope.unesp.br/xxi_cic/27_34065051800.pdf>. Último acesso em 20 jan. 2016.

Temática que ela já tinha trabalhado em *Ama de Leite n. 1* (2005, terracota, plástico e tecido, 32×17,5×8,2 cm), onde um tronco em terracota com três pares de seios amarram-se através de fitas de cetim coloridas a pequenos bonequinhos brancos de plástico.

Como vemos, Rosana Paulino trabalha principalmente com a imagem da mulher negra. Falando sobre suas motivações, a artista lembra de nunca ter tido uma boneca negra para brincar, de nunca poder se ver na cultura visual que a cercava, cheia de princesas ou fadas brancas e loiras. Ao seu redor, via que a mulher negra era “predestinada” a “se encontrar” apenas em papéis como a trabalhadora doméstica ou a mulata voluptuosa, desigualdades que ela foi percebendo ao crescer, e que se tornou material para sua produção artística. Curiosamente, na cultura geral, e em especial nas artes visuais brasileiras, a mulher negra é uma das figuras mais presente, “desde as escravas de ganho retratadas por Debret, passando por *A Negra*, de Tarsila do Amaral, e as mulatas de Di Cavalcanti”, como afirmou Conduru (2007, p. 58). Essa presença, embora imbuída de um intuito de valorização, foi nas mais das vezes permeada por uma hiperssexualização, que manteve a mulher negra numa condição objetificada. Sobre uma das primeiras dessas imagens, Conduru afirma,

À primeira vista, uma obra como *Mulher negra*, feita em 1641 por Albert Eckhout, parece excepcional, por ser um dos primeiros documentos etnográficos da sobrevivência de valores africanos por meio da imponência corporal, de rica e singular indumentária. Essa obra abre, contudo, uma coleção de imagens um tanto ficcionais, projetivas, que constroem um lugar social hierarquicamente inferior para a mulher negra ao configurar sua imagem entre o animal e a coisa, como ente disponível ao labor

físico, seja no campo ou na casa-grande, na agricultura, na culinária e outros serviços domésticos, ou ainda, na parceria afetivo-sexual (CONDURU, 2007, p. 15).

Imagem 44. *Mulher negra*, Albert Eckhout, 1641



Albert Eckhout. *Mulher negra*. Óleo s. Tela.

265 x 78 cm, 1641

Acervo do Museu Nacional de Copenhagem, Dinamarca.²²³

²²³ Fonte da imagem disponível em:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Mulher_Negra#/media/File:Mulher_negra_ba nto.jpg>. Último acesso em 20 dez. 2015.

Imagem 45. *Inspecção de negras recentemente desembarcadas da África*, da série *Esboços tropicais do Brasil* (*Tropical sketches from Brazil*), Paul Harro-Harring, 1840.



Paul Harro-Harring, *Inspecção de negras recentemente desembarcadas da África*. [Inspection de négresses nouvellement débarquées de l'Afrique. Homme d'affaires de Mrs Quickly. Les modernes Mr. Quickly et Dolly], da série *Esboços tropicais do Brasil* (*Tropical sketches from Brazil*), 1840, aquarela. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, Brasil.

Poucas são as imagens que intencionalmente mostram as violências do sistema escravocrata brasileiro como as de Paul Harro-Harring. Harro-Harring era enviado especial do semanário abolicionista inglês *The African Colonizer* e durante sua estada do Brasil, de 2 de maio a 5 de agosto, de 1840, o dinamarquês realizou uma série de aguadas com o propósito de retratar e denunciar a situação dos escravizados no Brasil.

Entretanto, as principais fontes de Rosana são as fotografias de arquivo. Para a artista, essas imagens já carregam afeto (PAULINO, 2005), daí vem também a estratégia para montar sua obra *Parede da Memória* (1994). Nesse trabalho, ela interfere no arquivo fotográfico pessoal transformando as imagens de memória familiar numa memória

social. Nessa obra a artista invoca novamente silenciamentos e ausências, que são exatamente uma história de trauma, uma história que é imanente a sua história familiar, a história de seus antepassados. Poderíamos dizer, que em sua “Parede da memória”, “essa lembrança é o quadro que dói mais”, como escreveu Belchior em canção imortalizada por Elis Regina.

O trabalho com imagens fotográficas de arquivo nas poéticas pós-coloniais de Rosana Paulino, assim como Isaac Julien, John Akomfrah, Carrie Mae Weems e Vasco Araújo colocam em diálogo temporalidades diversas, promovendo um diálogo das experiências do passado com as perspectivas de futuro. Esses artistas articulam imagens variadas em tempo e lugar provocando um diálogo estético que é ao mesmo tempo, eminentemente político. A ave mitológica ganense Sankofa, que nomeou o coletivo cinematográfico que Isaac Julien participou, o *Sankofa Film and Video Collective* é uma ave que voa para frente, mas com a cabeça para trás, e nos lembra o “anjo da história” de Walter Benjamin, que a partir da obra *Angelus Novus* de Paul Klee, afirmou:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se a suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-

las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1985, p. 226).

São espaços e tempos diversos os que a poética contemporânea pós-colonial articula e preenche de “agoras”. As imagens de arquivos são atualizadas ao mesmo tempo em que se expõe a historicidade das sensibilidades, das percepções e dos olhares. Para a obra *Assentamento*, Rosana Paulino buscou a definição do termo, que o intitula, no Dicionário eletrônico Aurélio, versão de 2011, que nos dá os seguintes significados para Assentamento [De assentar + mento.]:

1. Ato ou efeito de assentar (se).
2. Assento, anotação; registro.
3. Constr. Colocação no seu devido lugar das peças de qualquer construção; ajustamento, lançamento.
4. Urb. Ato ou efeito de fixar-se, i. e., de estabelecer residência em determinado lugar.
5. Bras. Rel. Ato, processo ou efeito de assentar.
6. Bras. Rel. Ser, ou objeto onde assenta a energia sagrada de qualquer entidade religiosa afro-brasileira; assento.

A artista sublinha o quarto e o sexto sentido dado pelo dicionário. Assentamento enquanto ato de estabelecer residência e, na religiosidade de origem africana, como algo habitado pelo sagrado. Segundo a artista, “Estou, neste momento, muito interessada no que as africanas trouxeram para cá, o que “assentaram” nesta terra. Além da fixação forçada a um ambiente estranho e, superando isto, nossas ascendentes assentaram por

aqui cheiros, sabores, gostos, costumes, religião... e tudo sob o jugo da escravidão!”²²⁴

Os trabalhos de Rosana Paulino, assim como de Carrie Mae Weems e de Sidney Amaral, e outros aqui lembrados, entre tantos outros, se voltam para o passado para interrogar o presente, mostrando como o passado reflete práticas e desigualdades herdadas, mas que ainda servem a uma dada ordem do tempo presente, como Gonzaléz explica, práticas que reivindicam direitos ontológicos, tais como o direito de existir, o direito a um território, o direito à história e à imagem. A referência ao passado tem um propósito crítico de interrogar as formas e meios com os quais foram construídos o regime visual racializado, portanto, “[...] essa abordagem trans-histórica não deve ser confundida com uma forma conservadora do pós-modernismo, que pega signos do passado puramente por uma questão de pastiche estilístico (GONZALÉZ, 2008, p. 19). Paulino desenvolve uma contra-estratégia, que atua no próprio funcionamento da imagem. Como explica a própria artista (PAULINO, 2016, s-p):

Em meu trabalho penso no uso da imagem de uma maneira meio “homeopática”, se posso dizer assim. Como na homeopatia, que tem o princípio do “semelhante cura semelhante” penso que no campo das imagens a coisa ocorre mais ou menos da mesma maneira: imagem “cura” imagem, ou seja, os danos causados por um imaginário nefasto só podem ser transformados através de outras imagens que instiguem, que façam pensar, que mudem ideias estabelecidas no senso comum. Portanto, ressignificar estas imagens é parte importante de meu processo de trabalho.

²²⁴ Website oficial da artista. Disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br/projetos/>>. Último acesso em 5 mar. 2016.

Igualmente, “combatendo imagem com imagem” é o trabalho que atua diretamente na “representância do passado histórico”, para utilizar o termo de Paul Ricoeur. Um exemplo é o artista Sidney Amaral, que atua na criação de imagens alternativas às imagens criadas e estabelecidas pela narrativa oficial de uma história nacional, ou ainda, dando o “corpo de uma imagem” a histórias pouco conhecidas. Amaral estabelece um diálogo interessante entre arte e história confundido suas fronteiras.

3.3 HISTÓRIA COMO FONTE ARTÍSTICA: EXPLICANDO ARQUIVOS, CRIANDO IMAGENS/CRIANDO ARQUIVOS, EXPLICANDO IMAGENS.

“[...] no terreno das representações oficiais, vigorou sempre uma boa seleção: seleção do que guardar, do que esquecer e do que é bom lembrar.”

Líliá Moritz Schwarcz

Imagem 46. *Incômodo*, Sidney Amaral, 2014.



Sidney Amaral. *Incômodo*, 2014, quando exposta em *Histórias Mestiças*. Aquarela, lápis e guache sobre papel Fabriano. 2 desenhos de 97 x 87 / 2 desenhos de 52,5 x 47 / 1 desenho de 122 x 188.²²⁵

A obra em aquarela, que vemos acima é intitulada *Incômodo*. Ela foi encomendada por Adriano Pedrosa para a exposição *Histórias Mestiças*, que aconteceu no *Instituto Tomie Ohtake*, em São Paulo, de 16

²²⁵ Fonte da imagem: Disponível em: <<http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/O-lado-negro-da-arte-sobre-Territorios-artistas-afrodescendentes-no-acervo-da-Pinacoteca-/39/35408>>. Último acesso em: 07 fev. 2016.

de agosto a 5 de outubro, de 2014. Sob a curadoria da historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz, em conjunto com Pedrosa. O convite dos curadores era para o artista criar uma obra a partir do treze de maio de 1888, data em que foi sancionada a Lei Imperial n.º 3.353, mais conhecida como Lei Áurea, que extinguiu a escravidão no Brasil.²²⁶ Para isso, Sidney Amaral partiu da pintura *A libertação dos Escravos*, realizada em 1889, por Pedro Américo, para construir sua obra como um contraponto à de Américo.

O título, desde o início já nos coloca uma pergunta: afinal, o que *incomoda*? O que perturba é uma história oficial em que os negros são sub-representados e suas conquistas invisibilizadas? Ou o mal-estar pela falta e pela demanda de compensação de políticas públicas que combatam a posição de desvantagem em que a população de origem africana foi colocada? Ou, talvez, o constrangimento venha das relações raciais violentas, páginas que quando não arrancadas de nossa história são escritas com as cores agradáveis da democracia racial? Todos esses incômodos cabem na leitura da obra de Sidney Amaral, que trata de um capítulo que é ao mesmo tempo traumático e basilar na nossa história nacional. A socióloga Simioni, ao pesquisar o trabalho de Rosana Paulino, afirma que na obra *Bastidores*, “a forma violenta com que as linhas incidem sobre os corpos negros suscitam a incômoda memória da experiência, um passado não resolvido da escravidão no Brasil.” (SIMIONI, 2010, s/p). Esse passado, através do evento traumático da

²²⁶ O Brasil foi o último a abolir a escravatura Lei Áurea de 13 de maio de 1888. Esta, tinha sido antecedida pela extinção do tráfico negreiro, em 1850, pela Lei do Ventre-Livre, de 28 de setembro de 1871, e pela Lei Saraiva-Cotegipe ou dos Sexagenários, em 1885.

abolição, volta como um fantasma, como sintoma. Assim como o trabalho do psicanalista que procura por sintomas do que é reprimido, o artista hoje parece fazer algo semelhante. Sobre a relação da história com a violência, Ricoeur afirmou (2007, p. 92):

Aquilo que celebramos como acontecimentos fundadores são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um estado de direito precário. A glória de uns foi humilhação para outros. À celebração, de um lado, corresponde a execração, do outro. Assim se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem cura.

Incômodo parte de uma linguagem alegórica, artifício que parece ser recorrente nas obras de Amaral, para tratar dessas feridas simbólicas. O artista articula vários elementos nos quais nossos olhos devem pesar e refletir sobre as relações entre eles, decifrando uma narrativa nem sempre linear. O fato de que apresentaremos aqui uma interpretação não significa um deciframento, que é quando toda informação é revelada, afinal, dificilmente pode-se esgotar uma obra de arte, faremos apontamentos sobre uma contra-estratégia que visa interferir no regime de representação racial a partir de fontes como arquivos e a própria representância do passado histórico.

Sidney Carlos do Amaral nasceu em São Paulo em 1973 e formou-se em Artes Plásticas pela FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), em 1998.²²⁷ Em entrevista realizada em quinze de setembro

²²⁷ “Artista plástico e professor formado pela Fundação Armando Álvares Penteado-Faap. Ingressou em 1991 na Escola Panamericana de Artes, onde estudou desenho, pintura e fotografia. Em 1999, cursou Orientação e Desenvolvimento de Projetos no Museu Brasileiro de Escultura (MuBE). Sidney Amaral participou de diversas exposições coletivas e individuais. Dentre

de 2015, no Ateliê do artista em São Paulo, ele conversou sobre seu processo de criação para *Incômodo*, fornecendo informações que auxiliaram na construção deste texto. A partir do convite de Adriano Pedrosa, Sidney começou a fazer pesquisas de imagens, principalmente por meio de fotografias como as de Pierre Verger, Augusto Stahl ou Guilherme Gaensly, visitou a Pinacoteca onde estava a obra de Pedro Américo, e, durante esse período, viajou ao Senegal para participar da décima primeira Dak'art Bienal de Arte Contemporânea, em Dacar, o que acabou interferindo na criação da obra. Foi, portanto, a partir de uma pesquisa iconográfica, que o artista garimpa e recolhe as fotografias, algumas de autoria anônima, para criar a montagem que resultou na obra final. A consulta se dá principalmente em livros de fotografia, com os quais o artista “[constrói] o quadro através de imagens já estabelecidas.”²²⁸

Incômodo foi feito em aquarela, o que por si só já nos remete à técnica dos viajantes, estabelecendo “[...] um diálogo com o passado da história da arte do Brasil” (SILVA, 2015, p.19). Para ficar em apenas dois exemplos, lembremos de Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e Jean-Baptiste Debret (1768-1848), que ao procurarem documentar a

as mostras individuais destacam-se: III Mostra do Programa de Exposições 2001, realizada no Centro Culturais de São Paulo (São Paulo, 2001); Sidney Amaral, na Pinacoteca de São Bernardo do Campo (São Bernardo do Campo, SP, 2010); e *Work in Progress* (São Carlos, SP, 2010). Dentre as exposições coletivas estacam-se: SP-ARTE, na Galeria Mezanino (São Paulo, 2011); Festival de Artes Negras de Belo Horizonte (Belo Horizonte, MG, 2009); Os Mágicos Olhos das Américas, realizada no Museu Afro Brasil (São Paulo, SP, 2009); 17º Salão UNAMA de Pequenos Formatos, na Universidade da Amazônia (Belém, PA, 2011); e *A Nova Mão Afro-brasileira*, Museu Afro Brasil (São Paulo, 2013).” (ARAÚJO, 2014, p. 200).

²²⁸ AMARAL, Sidney. Sobre a trajetória do artista e a obra *Incômodo* de 2014. São Paulo, Ateliê do artista, 15 set. 2015. Entrevista a mim concedida.

paisagem humana e natural do Brasil colonial, legaram a maior e mais importante iconografia sobre africanos e seus descendentes no Brasil. Os artistas viajantes estavam inexoravelmente ligados à intenção documental, ainda que suas observações estivessem permeadas de criação. No caso da aquarela de Amaral, a pintura não tem a mesma intenção de representação realista, embora tenha o real como objetivo. Há um outro nível de relação com a realidade, pois dialoga diretamente com a representação de homens e mulheres negros na História a partir da apresentação de um fato histórico.

A montagem, a partir das fotografias, possibilita ao artista partir de um dado referente para chegar em algo mais irônico e com mais ambiguidade: “Tecnicamente é bonito de se ver, mas é uma coisa desagradável”.²²⁹ Sidney compara essa dualidade nas aquarelas com a própria violência, e a forma com que ao mesmo tempo ela provoca repulsa e atração, é portanto, grotesco, essa dualidade que Sidney busca é exatamente o que Isaac Julien chama de “sublime contaminado,” tem um barroco melancólico por trás da beleza de uma obra como a do Banzo, por exemplo, em que a suavidade da aquarela e as rosas são atormentadas pelo corpo aberto e dissecado, como em seu trabalho *Banzo ou A anatomia de um homem só* (aquarela sobre papel de 2014).

Incômodo é composto por cinco painéis. O primeiro apresenta a resistência através da imagem de algo que pode nos remeter a um quilombo, “à maneira de um Debret”, nas palavras do curador Claudinei Roberto da Silva (2015). Os quilombos estão ali para mostrar as histórias obliteradas, de resistência e de conflitos. Nesse primeiro painel, as figuras negras estão em postura ameaçadora, pronta para um combate

²²⁹Idem.

que se desenrolará a qualquer instante. Elas tomam a maior parte do painel e parecem acurrular o grupo de personagens à esquerda, composta por ao menos duas figuras brancas. Nesse grupo oposto, o primeiro tem a pele negra, tal qual a do escravo acorrentado ao clérigo branco paramentado, representando o poder e a conivência da Igreja Católica. Ele, o primeiro personagem, é provavelmente um capitão do mato. A segunda figura, ao lado do capitão, é branco e está no alto de um cavalo branco, que parece estar dando uma leve recuada com a cabeça. Suas vestes nos sugerem tratar-se de um proprietário de escravos. A cena combativa nos leva a pensar, que essa é uma cena de luta pela liberdade do escravizado, que se encontra preso sob domínio do clérigo.

Entre os personagens mais à esquerda, um animal abatido. No animal, toda violência e letalidade do regime escravagista, assim como é mortífera a luta de resistência. Sidney explica que essa figura surgiu em sua montagem depois de uma performance que presenciou durante sua estada no Senegal, quando um animal foi abatido. Assim, ele escolheu incluir o bode preto como um bode expiatório,²³⁰ para onde a violência é convergida. A inclusão desse elemento inspirado pela performance observada no Senegal é reveladora também da sobreposição de diferentes temporalidades e espacialidades na construção de uma imagem pelo artista.

²³⁰ O bode expiatório vem da tradição judaica e fazia parte das cerimônias hebraicas do Yom Kippur, descrito no livro do Levítico, da Bíblia. Nesse rito, um bode e um touro eram sacrificados, o segundo bode, o bode expiatório, era o que depois de ritual feito pelo sacerdote passava a carregar toda a culpa do povo de Israel e era então solto para vagar só, levando todos os pecados consigo. O termo Bode expiatório acabou se tornando uma expressão para denotar o indivíduo ou grupo que acaba recebendo toda a culpa por eventos negativos, ainda que sejam inocentes.

A obra é composta basicamente de figuras humanas. O primeiro painel é o único onde ainda subsiste partes de uma paisagem, que descolore no grafite e desaparece. Nas imagens criadas no Brasil Colonial, como nas dos artistas viajantes, a paisagem era um dos principais elementos a suscitar o sentimento de sublime, não raro, os personagens nãobrancos, negros e indígenas eram incluídos formando uma unidade com a paisagem, deixando-a mais pitoresca. Segundo a pesquisadora Lima (2008, s/p)

É fácil identificar uma presença negra quase como paisagem nos cenários brasileiros representados por artistas de diferentes tradições. O sistema escravagista associou a tonalidade escura da pele e fenotípias correlatas, imbricando ícones entre ser negro e ser escravo. Pois, os habitantes negros nas obras de professores da instituição como Jean Baptiste Debret mostram o interesse evidente pelos idos das primeiras décadas daquele século. Ou, com alunos da instituição, como Cândido Guillobel um artista português, desenhista de tipos populares do Rio de Janeiro, em sua grande maioria dedicados aos ambulantes negros.

Assim, a presença negra dava-se frequentemente fundida à paisagem. Essa parece ser outra inversão, propositada ou não, que enfatiza a humanidade dos personagens negros, que na tradição dos argumentos visuais brasileiros esteve mais ligada às noções de natureza, que de civilização, recurso pictórico que contribuía para asselvajar as pessoas de origem africana. É comum observarmos confusões em torno das ideias de natureza, espaço, ambiente, representação e paisagem, tratando-as muitas vezes como sinônimos; embora tais conceitos mantenham relações intrínsecas, não são exatamente o mesmo. A paisagem, como defende o historiador Ulpiano Meneses (2002), é um

fato cultural e também uma prática cultural. Como constata Meneses, o surgimento da representação da paisagem no Ocidente é concomitante a “emergência da paisagem como fenômeno social, percebido e operado pela sociedade”. Isso se dá juntamente ao desenvolvimento da perspectiva –

[...] que impõe recuo, ponto de vista, visão objetiva, isto é, separação do sujeito e do objeto. É, na verdade, a mesma objetivação do mundo que a da revolução copernicana, denotando a instituição incipiente do sujeito moderno. Mas também se reafirma a dicotomia que separa o homem da natureza, a sociedade da paisagem. (MENESES, 2002, p. 35).

Simultaneamente à perspectiva, surge o cavalete, a tinta a óleo e a moldura que lhe dá suporte. O *mise-en-scène* da pintura de cavalete conjuga com o intuito representacional da perspectiva, concentrando e objetivando o olhar como as margens de uma janela. Segundo o autor, em consonância com Alain Roger, o surgimento da paisagem percebida histórica e imageticamente no ocidente teria sido possibilitado pela laicização dos elementos naturais e a organização desses elementos em grupos autônomos e coerentes. Temos, então, o desenvolvimento progressivo de novas sensibilidades e percepções que, mais que coincidir, são correlatas aos fenômenos sociais, políticos e econômicos iniciados no século XV: formação dos Estados Nacionais, mercantilismo, expansões ultramarinas, imperialismo, colonialismo e escravidão. Outrora sagrada, a natureza, e também seus elementos isoladamente, fadam-se na paisagem, dotando-a de valores ideológicos e espirituais. Não obstante, a historicidade da paisagem reside em seus usos. Como defende Meneses, “nos usos é que se concentram os

significados mais profundos da paisagem” (2002, p. 40). Dessa forma, a história da paisagem não está desvinculada das histórias de colonização e de construção da noção do outro:

O olhar do colonizador, do naturalista ou do visitante constrói múltiplas paisagens. As mais variadas concepções de natureza domesticada pela razão, ou inverso, como modelo para guiar a razão insuficiente se expressam nos jardins, cuja história está imbrincada na história do todo social – e impõem códigos de leituras determinadas (MENESES, 2002, p. 40).

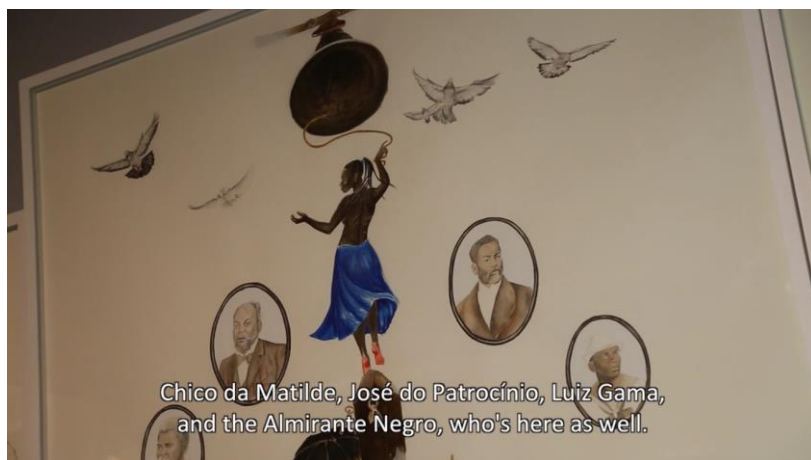
No campo das identidades, a paisagem desempenhou um importante papel ao fortalecer uma imagem de união nacional através da simbolização da natureza e seus elementos. Essa construção foi metaforizada em identidades nacionais, que sugeriam continuidade, tradição e fixavam significados (o que Meneses chamou de Paisagem-nação). Estimulados fortemente por noções de progresso científico, os diversos tipos de exploradores auxiliaram nos projetos coloniais e no processo de representação do Outro, imbuídos ideologicamente pela hierarquização dos seres humanos. Meneses (2002, p. 46) afirma: “[...] fica patente que o olhar dos naturalistas e viajantes que percorreram e registraram em palavras e figuras as paisagens das nações que a Europa colonizou está impregnado da ideologia e dos interesses dos projetos coloniais [...]”. Naturalistas, viajantes e colonizadores, incitados pelo imperativo “mostrar o que se vê”²³¹ desenvolveram representações ainda ativas, as quais Julien busca problematizar.

²³¹ “Seria preciso pensar o momento de uma questão da pintura como uma inversão de prioridades. De repente, dá-se o seguinte: o “mostrar o que se vê” toma a dianteira da representação de uma idéia de mundo. Mostrar o que se vê,

O segundo painel é o maior e está centralizado. Este, nos termos do artista, é “o momento da liberdade”, trata-se do treze de maio. Nesse painel há uma grande concentração de personagens e tramas. No centro, um tronco, tradicional instrumento de tortura usados para castigo e humilhação. No tronco, o cativo era amarrado, principalmente pelas mãos e pernas e, então, açoitado. Em *Incomodo*, o tronco arde em chamas. Em cima do tronco, uma figura feminina negra, com as costas marcadas por açoites, toca um sino; seria uma musa, talvez uma alegoria? Nesse caso, surge uma nova alegoria da liberdade, sem barrete frígio ou outros símbolos que unem a alegoria da liberdade à ideia de república. A alegoria da liberdade de Amaral carrega no corpo as marcas das sevícias do sistema escravocrata e da privação de autodeterminação. As marcas dos castigos físicos é a materialidade do sofrimento e da posse do corpo. O próprio corpo negro, outrora portador da maldição de Cam (FLORES; MELO, 2014) é ressignificado como portador da dádiva da emancipação, conquistador da libertação.

esse é o novo imperativo que vai abalar as relações entre realidade razoável e aparência, fazendo da técnica pictórica o pedagogo de uma ordenação. Parece que existe uma ordem da visão, distinta das construções mentais pelas quais estaríamos certos até mesmo da realidade” (CAUQUELIN, 2007, p. 81).

Imagem 47. *Still* de vídeo mostrando detalhe da obra *Incômodo* (I)



Detalhe superior da obra *Incômodo*, 2014, de Sidney Amaral, obra filmada na ocasião da exposição *O Amor, o Banzo e a Cozinha de casa*, no Museu Afro Brasil, em 2015.²³²

O corpo é depositário da memória em *Writtenonskin 1*, de Berry Bickle, do Zimbábue, que usa as costas para marcá-la com listas da época do comércio de escravos, como inventários dos cativos. Mas a mesma forma expõe o corpo que é resistência, no corpo que, depositário do passado traumático e da herança de lutas, segue resistindo na série *Memória Black Maria*, 1995, de Eustáquio Neves. Na imagem, Neves altera as escarificações pela palavra Zumbi, repetidamente subvertendo o sentido da marca corporal da violência empregada para um símbolo de resistência: o mais famoso líder dos Quilombos dos Palmares. Ambas as

²³² RAMOS, Célia Maria Antonacci. *O Amor, o Banzo e a Cozinha de casa: Sidney Amaral*. 2015. Disponível em: <<https://vimeo.com/132738812>>. Último acesso em 8 set. 2015.

imagens fotográficas dialogam com a alegoria de Amaral e remetem às escarificações infringidas ao corpo negro.

Imagem 48. *Memória Black Maria*, Eustáquio Neves, 1995.



Série *Memória Black Maria*, 1995
 gelatina / prata tonalizada
 30,8 x 22,8 cm (37,5 x 27,8 cm)
 Montagem.²³³

²³³

Fonte da imagem:
 <<http://www.colecaopirellimaspa.art.br/autores/84/obra/296>>. Último acesso em
 15 jan. 2016

Sidney Amaral tem outro trabalho, que remete às escarificações sofridas nas costas. Trata-se um estudo em desenho e aquarela intitulado *O sonho do garoto ou O atleta de kichute* de 2014 (55 x 75 cm), onde vemos uma figura masculina, que pela semelhança nos remete ao próprio artista. A figura está sentada em um banco de madeira e está de costas. As escarificações nas costas formam os símbolos das mais conhecidas marcas e empresas da área do esporte. Além de serem fabricantes de artigos esportivos, empresas como Puma, Adidas e Nike são também grandes patrocinadoras de equipes e esportistas. A imagem ancora, assim, o sonho de tantos garotos brasileiros de se tornarem grandes jogadores de futebol, sendo uma das poucas áreas em que é permitida uma carreira de sucesso aos meninos negros, ressignificando mais uma vez as marcas da violência do corpo negro. Os anúncios de escravos fugitivos eram comuns nos jornais brasileiros. O proprietário descrevia as características físicas dos escravizados com a esperança de encontrá-los. As marcas físicas causadas pelos castigos dos senhores eram tão frequentes, que muitas vezes essas descrições pouco ajudavam a diferenciar um do outro. Os anúncios de escravizados fugidos nos jornais dão pistas de como os castigos físicos eram frequentes no Brasil:

Na década de 1870, um em cada doze cativos anunciados carrega, explicitamente, as marcas ou os grilhões da punição: “tem sinal de castigo nas costas e nádegas”, “tem sinais no pescoço [e nos tornozelos] provenientes de ferros”, “está com ferro nos pés e gancho no pescoço”. Há também fugitivos com apenas “sinais nas costas” ou “sinais de queimaduras nas costas”, descrições que podem ser eufemismos para marcas de castigo, a proporção vai para um em cada dez anunciados. Sem dúvida, é uma subestimativa da proporção que realmente apresentava as marcas

do cativo. Há vários senhores que, ao reconhecer a presença de cicatrizes ou feridas em seus escravos, tentam distanciar-se do fato, constrangidos: “tem sinais de castigo nas costas conforme já estava quando o anunciante o comprou”, “tem sinais muito frescos de castigo que sofreu em consequência de sentença do Júri”, “tem bastante sinais *antigos* de castigos”. Na verdade, são sinais dos tempos modernos: na década de 1870, não era mais de “bom-tom” anunciar violências “domésticas” para o mundo. Por outro lado, é bem possível que as marcas corriqueiras de castigo fossem tão comuns que não ajudassem muito a distinguir entre fugitivos. “Nenhum [dos três escravos que fugiram] tem sinal de castigo”, diz um senhor, como se a *falta* de marcas corporais permitisse a identificação. Finalmente fica claro que a variedade na descrição dos anunciantes também contribui para subestimar a incidência de castigos. Retirando-se da análise os anúncios mais lacônicos, que registram pouco mais do que os dados pessoais básicos da pessoa, a proporção de fugitivos com sinais explícitos de punições sobe para aproximadamente um em cinco (SLENES, 1997, p. 277-278).

Ainda no painel central, o artista nos apresenta e homenageia quatro grandes personagens, cada um nascido em diferentes regiões brasileiras, todos negros e reconhecidos por seus percursos singulares na luta pela emancipação dos afro-brasileiros. Em seu lado esquerdo os retratos de Chico da Matilde (Francisco José do Nascimento, 1839 — 1914, também conhecido como Dragão do Mar) e José do Patrocínio (José Carlos do Patrocínio, 1853 — 1905), à sua direita, os retratos de Luiz da Gama (Luís Gonzaga Pinto da Gama, 1830 — 1882) e do Almirante Negro (João Cândido Felisberto, também conhecido apenas por João Cândido, 1880 — 1969). Interessante notar que enquanto os quatro primeiros são reconhecidos abolicionistas, o último, João

Cândido, não tinha sequer completado os oito anos de idade quando se deu o treze de maio de 1888, o evento sobre o qual o painel busca refletir. João poderia ser um dos meninos que brinca com seus amigos no terceiro painel, o painel que porta o momento posterior a abolição. E é sobre uma pós-abolição desoladora que fala o terceiro painel, sendo, nesse momento, em 1910, que o marinheiro João Cândido se tornou conhecido por ser uma das principais lideranças da Revolta da Chibata, na qual os marinheiros rebelaram-se contra a aplicação de castigos físicos. Juntando quatro personagens, não necessariamente contemporâneos, Sidney Amaral acaba por recuperar uma tradição dos painéis histórico-apologéticos do baixo medievo e da primeira modernidade, onde personagens nobres eram misturados a seus antepassados, a figuras bíblicas e/ou míticas, uma tradição laudatória de retrato de uma dada genealogia. Seu formato oval também nos remete aos retratos familiares que em preto e branco ou coloridos à mão figuravam nas paredes de tantas casas brasileiras. Ou, até mesmo as alegorias como à gravura *Honra e Glória ao Ministério de 7 de março*, onde vemos além de Pedro II e do Visconde do Rio Branco, os demais políticos de seu gabinete: Francisco de Paula de Negreiros Saião Lobato, João Alfredo Corrêa de Oliveira Andrade, Teodoro Machado Freire Pereira da Silva, Manoel Francisco Corrêa, Domingos José Nogueira Jaguaribe e Manuel Antônio Duarte de Azevedo.

Imagem 49. *Honra e Glória ao Ministério de 7 de março*, litografia, 1871.



Honra e Glória ao Ministério de 7 de março, 1871 [autoría desconhecida, litogravura preto e branco, 53 x 65,3cm em 60,7 x 83,6.], em homenagem ao ministério do Visconde do Rio Branco, formado em 7 de março de 1871, que aprovou na câmara em 27 de setembro de 1871 a Lei do Ventre Livre. O anjo acima tem as feições da Princesa Isabel, regente do Império no ano em que a medida foi aprovada. Nos retratos ovais, acima da alegoria da liberdade, além de Pedro II, vemos Visconde do Rio Branco, Francisco de Paula de Negreiros Sayão Lobato, João Alfredo Corrêa de Oliveira Andrade, Theodoro Machado Freire Pereira da Silva, Manoel Francisco Corrêa, Domingos José Nogueira Jaguaribe e Manoel Antônio Duarte de Azevedo. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Na base do tronco encontra-se o que Sidney Amaral designa como os antepassados. Eles olham para frente, como se estivessem presentes, assistindo ao acontecimento. São várias figuras que o artista colheu através das fotografias durante sua pesquisa. Vemos músicos tocando atabaques, um minerador com seu instrumento de trabalho,

vendedores carregando suas cestas, atividades diversas, com as quais obtinham alguma renda os chamados “negros de ganho”, ou os negros libertos.

Imagem 50. Conjunto fotográfico representando atividades de negros em diferentes ofícios, José Christiano de Freitas Henrique Jr, c. 1865.



Postais como esse representando ofícios foram as fontes de pesquisa do artista para a montagem de sua pesquisa. Nessa lâmina vemos que a primeira imagem à direita da fileira do meio foi utilizada por Sidney Amaral.

As fotografias acima são exemplo do formato de *carte de visite*, feitas a partir de fotografias de escravos no ateliê. Christiano Jr. produziu bastante fotografias nesse formato e, em 1866, anunciava no *Almanak Laemmert*, “variada coleção de costumes e tipos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa” (Apud MAUAD, 1997, p. 204), e, segundo Mauad, “produziu uma coleção de

cartes de visite, em que os escravos apareciam em atividades cotidianas, encenadas no estúdio do fotógrafo; em outras, posavam em trajés bem cuidados, as mulheres com turbantes e os homens de terno, mas todos sempre descalços. A escravidão era delineada, nesse caso, pela estética do exótico”. (MAUAD, 1997, p. 204-205).

Há também duas figuras, uma feminina à esquerda e uma masculina do lado direito do tronco, que proclamam a nobreza dessa ancestralidade através do guarda-chuva, que a figura masculina carrega em sua mão esquerda. O guarda-chuva carrega insígnias reais e devia proteger o rei quando ele deixava sua residência. Isto acontecia em sociedades como a dos herdeiros do Reino de Daomé, atual Benin, lugar com especial relação com o Brasil, pois é o local de origem de muitos africanos trazidos ao país. É também o lugar dos Agudás, comunidades de escravos libertos no Brasil e retornados ao Benim, assim como foram os Amarôs para Togo e Nigéria e os Tobom, para Gana. Mas esse guarda-chuva não carrega insígnias nem guarda um rei, ou guardaria ele vários reis? Seriam reis os homenageados Chico da Matilde, José do Patrocínio, Luiz Gama e João Cândido? Seria rainha a alegoria que toma o centro da tela para anunciar com seu sino o treze de maio? Ou o guarda-chuva estaria presente para marcar a nobreza de uma coletividade que apesar de desumanizada e violentada foram as mãos laboriosas que construíram? Assim como foram os corações que deram afeto, como nos mostra a figura icônica da ama-de-leite Mônica, à esquerda do tronco no painel de Amaral. Na imagem referência, ela está com o menino Augusto Gomes Leal, que segura seu braço e encosta a cabeça em seu ombro.

Segundo Alencastro (1997, p. 440), “o mistério dessa foto feita há 130 anos chega até nós. A imagem de uma união paradoxal mas admitida. Uma união fundada no amor presente e na violência pregressa. Na violência que fendeu a alma da escrava, abrindo o espaço afetivo que está sendo invadido pelo filho de seu senhor. Quase todo o Brasil cabe nessa foto”. Na leitura de Sandra Koutsoukos,

Os adornos escolhidos para a foto de Mônica procuravam “distanciá-la” do lugar de simples criada. O luxo com que a ama era mostrada podia expor em público a riqueza da casa a que ela pertencia, assim como a sua posição algo “privilegiada” perante outros escravos da casa. Porém escondia, muitas vezes, a história triste da separação da ama do seu filho natural. Uma história que não era contada, mas pressuposta. A referência à existência de uma ama leva à idéia da existência de duas crianças: a criança senhorial, por ela criada, e a criança negra, seu filho natural, do qual geralmente nada ficamos sabendo. Inocente nesse arranjo, o menino (vestido de homenzinho) recostou a cabeça e as mãozinhas na sua mãe-preta. É possível que houvesse também, por parte da ama, um afeto genuíno pela criança que ela amamentara.

Imagem 51. Ama-de-leite Mônica e o sinhozinho Augusto Gomes Leal



Fotografia feita em estúdio da ama-de-leite mônica [autoria desconhecida].²³⁴

Esse afeto, exaltado nos textos de Gilberto Freire, e celebrado na ideia da democracia racial, silencia sobre o abandono dos filhos das

²³⁴ Fonte da imagem:

<http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/koutsoukos/imagem.html?MPImage%3Dimg/01%5Ejpg*MPImageX%3D0*MPImageY%3D0*MPTitle%3D%23*>. Último acesso em 6 jan. 2016.

amas-de-leite, revelando o descaso com o futuro dessas crianças. Recorrendo a Barthes, poderíamos afirmar que o *punctum* dessa fotografia é o olhar ativo de Mônica, que revela incomum grandeza e distinção. Sua altivez faria alguém não identificá-la como escrava, caso desconhecesse a história e o contexto da fotografia.

Essa é uma questão que a forma de seu olhar abala, a ideia do escravo passivo, sem identidade, sem história, apenas uma propriedade. Não só em seu olhar reside sua história, como lembra Sandra Koutsoukos (2007, s/p), Mônica usou o xale como se fosse um pano-da-costa, tradicional: “cobrindo o ombro direito, passando por baixo da axila esquerda e vindo cruzar-se na frente”. O pano-da-costa é um símbolo transatlântico da cultura africana, originalmente teve múltiplos usos como para carregar o bebê, é tradicional na vestimenta afro-brasileira, como no traje das baianas ou das Ialorixás²³⁵ e das filhas de santo. Portanto, o pano-da-costa nos alude à ligação aos orixás, os ancestrais divinizados nos revelando a manutenção e sobrevivências de valores religiosos e culturais africanos.²³⁶

²³⁵ O termo encontra-se também com a grafia Yalorixás e refere-se à Mãe-de-Santo, a sacerdotisa e chefe de terreiro nas religiões afro-brasileiras, como o Candomblé (correspondente feminino para Babalorixá, o Pai-de-Santo).

²³⁶ “O pano-da-costa é confeccionado em tiras isoladas, que são costuradas, geralmente de seis a oito, conforme o tamanho desejado. O pano-da-costa ou pano de Alaká, ou ainda pano-de-cuia, tem alta durabilidade, sendo um patrimônio estimado e passado pelas gerações. Passa a ser um dos objetos sagrados, tanto pelo significado de cores relacionadas aos orixás, como pelo seu valor social e hierárquico para os terreiros.” (LODY, 2005, p. 193).

Imagem 52. Estudo para o primeiro painel da obra *Incômodo*.



Fotografiado estudo para o primeiro painel da obra *Incômodo*. Fotografia da autora, 2015.

Oito figuras criam uma semi-espiral começando com a figura feminina com vestimenta branca próxima à Mônica, três delas

concentram-se no centro em primeiro plano, seguidas da última figura que dança, uma figura masculina. Essa é seguida de uma outra figura masculina, que parece estar realizando uma oferenda próxima à cruz do centro do painel. As figuras portam vestimentas de origem africanas e outras tradicionais da afro-brasilidade, além de colares de contas, que nas religiões de matriz africana são importantes objetos de vinculação entre os fiéis e suas divindades.

Alguma dessas figuras foram pensadas primeiramente para serem representadas com os olhos abertos, como vemos nos estudos do artista. Posteriormente, Sidney as representou com os olhos fechados para indicar que os festejos pela liberdade impediram que um futuro de desamparo fosse visualizado. Ou ainda, que o sonho pela liberdade continuaria após o treze de maio, pois a condição de cativo teve um prolongamento perverso com a marginalização da população afro-brasileira. Essa é, inclusive, uma das críticas mais eloquente e reiterada nessa obra do artista.

O que teria feito o artista mudar e cerrar os olhos de seus personagens? Seguindo a crítica que permeia todos os painéis que foram a obra, não é difícil identificar a ênfase na ideia de que a abolição não foi uma verdadeira emancipação do povo afro-brasileiro, e que apesar do que se esperava, a situação posterior foi pior do que o previsto. Os olhos fechados em celebração mostram a confiança de um horizonte com expectativas positivas, ou ainda ao delírio público, que tomou conta nas comemorações do treze de maio como relatou Machado de Assis.²³⁷

²³⁷ ASSIS, Machado de. A Semana – **Jornal Gazeta de Notícias**, edição de 14 de maio de 1893. Fonte: Hemeroteca digital da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Houve sol, e grande sol, naquele domingo de 1888, em que o senado votou a lei, que a regente sancionou, e todos saímos à rua. Sim, também eu saí à rua, eu o mais encolhido dos caramujos, também eu entrei no préstito, em carruagem aberta, se me fazem favor, hóspede de um gordo amigo ausente; todos respiravam felicidade, tudo era delírio. Verdadeiramente, foi o único dia de delírio público que me lembra ter visto.

O delírio, termo que se refere a forte convicção em algo que é enganoso, ou não é real, é representado pelos olhos fechados dos personagens que dançam ensimesmados. É a ideia de que a abolição foi um “sonho”, ainda a ser realizado, pois quando as figuram abrissem os olhos, não seria a liberdade que encontrariam. Interessante ainda notar que esse artigo de Machado de Assis, publicado cinco anos depois da abolição, leva um tom melancólico que lamenta o esquecimento dos grandes personagens e, principalmente, a desatenção pública para a importância da data, para qual ele desejava dedicação pública semelhante ao *Primrose Day* inglês. Incômodo nos mostra que a desatenção se deu pela frustração posterior do evento e oferece respostas possíveis quanto a recuperação histórica e simbólica de importantes personagens.

A menina colocando tênis sentada em cima da coroa portuguesa derrubada é feita à imagem da filha do artista e representa o prenúncio da República. O sapato, símbolo de pessoas livres, aparece na imagem na forma de um tênis que porta o símbolo *adinkraAko-ben*. Esse conjunto de símbolos chamado *adinkra* faz parte dos saberes desenvolvidos e transmitidos pelos akan, originário do que seria hoje Gana, Costa do Marfim e Togo, faria parte dessa família linguística o fanti e o ashanti, dentre várias outras. Esses símbolos fazem parte de sua cultura material

e são vistos principalmente em estampas de tecidos. Cada símbolo transmite uma ideia e pode estar associado a um provérbio específico. No caso, *Ako-ben* é um símbolo ligado à mudança e à luta. Sua forma é de um chifre de guerra (usado para soar uma batalha), aí *War Horn*, significando cautela e vigilância.

Aqui temos duas grandes questões ligadas à emancipação e a sua presença no presente. Uma delas é a posição de sujeito racializado e excluído, que as pessoas de pele negra foram colocadas no pós-abolição. O símbolo de cautela e luta, que porta a pequena garota, inspirada na própria filha do artista, pode nos remeter a preocupação dos pais com a preparação para o enfrentamento do racismo por parte dos filhos. Prepará-los para o racismo, tornando-os vigilantes e introduzindo-os à uma luta que apesar de não desejada, se impõe no cotidiano. Um exemplo é a orientação racializada da Polícia Militar brasileira, que através do operativo “suspeito de cor padrão” transforma as crianças e adolescentes afrodescendentes em vítimas majoritárias da violência e da letalidade policial. Mas isso não acontece só no Brasil: em 2013 surgiu nos Estados Unidos o movimento *Black Lives Matters* (Vidas Negras Importam), a partir da repercussão, naquele ano, do julgamento do policial que matou a tiros o adolescente Trayvon Martin em 2012. Após a repetição de casos semelhantes em 2014, como os de Michael Brown e Eric Garner, também mortos pela polícia estadunidense e os protestos que se seguiram aos de Ferguson, o *Black Lives Matters* amplificou-se e ganhou mais espaço na mídia internacional. Outra dimensão da utilização dos símbolos *adinkra* é a de “redescoberta da África”, através da procura por conhecimento e valorização dos elementos culturais de origem africana como uma forma de gerar novas imagens de

identificações e de afirmação da negritude. Os símbolos Adinkra aparecem na obra de outros artistas, como nas acrílicas sobre tela de Owusu-Ankomah, *Mouvement n° 35*, e *Mouvement n° 39*, de 2004. Dos símbolos *adinkra* nessas obras, o artista ganês, radicado na Alemanha, faz surgir a silhuetas de figuras humanas para pensar justamente as relações entre identidade e corporeidade.

Já o símbolo português na cruz derrubada foi inspirada em uma cruz vista pelo artista no Senegal, mas lá, ela estava em pé. A cruz marcava a presença de Dinis Dias e Gonçalo de Sintra, na Ilha de Gorée (*l'île de Gorée*). A ilha, classificada como Patrimônio da Humanidade, foi nos séculos XV a XIX, um dos maiores centros de comércio de escravos do continente. Fundada por portugueses, a ilha foi disputada entre europeus. O entreposto foi, ao longo dos séculos, conquistado e administrado por holandeses, ingleses e franceses. Entretanto, na versão do artista, a cruz é tombada e utilizada como mesa, um apoio para que, como afirmou Amaral, “Isabela Garcia, escrava alfabetizada”,²³⁸ escrevesse. Não sabemos se ela estaria escrevendo suas impressões sobre o acontecimento, mas o ato de escrever, sob os símbolos do poder Imperial e da Igreja, sugere a aquisição da linguagem e dos códigos dos dominadores, como uma forma de emancipação. Escrever é deixar um rastro, é contar uma história.

Ainda no painel central vemos a figura de Emanuel Araújo, artista baiano nascido em 1940, personagem incansável na busca por valorização da história e da cultura africana e afro-brasileira. Ele foi o responsável pela criação em 2004 do Museu Afro-Brasil, museu criado,

²³⁸ AMARAL, Sidney. Sobre a trajetória do artista e a obra *Incômodo* de 2014. São Paulo, Ateliê do artista, 15 set. 2015. Entrevista a mim concedida.

principalmente, a partir da própria coleção de Araújo, que é também curador e diretor do museu. Ele também foi organizador de uma das obras precursora da historiografia da arte afro-brasileira: *“A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica”* (São Paulo: Tenenge, 1988), que ganhou segunda edição revista e ampliada, em 2010.

Dessa forma, Amaral rende homenagem aos antepassados e àqueles que entende serem precursores ao abrir o caminho, possibilitando sua própria existência e prática artística. Como afirma o curador de sua individual, de 2015, Claudinei Roberto da Silva (2015, p.23), “a obra é de fôlego, uma profissão de fé no porvir reverente homenagem àqueles que no passado e no presente pavimentaram o caminho que o torna possível um futuro de justiça e igualdade entre os homens”. Sidney Amaral aparece ele próprio ao lado, porém um pouco recuado, de Araújo. A inserção de seu autorretrato em uma obra tão alegórica faz clara referência aos ancestrais ligados à arte e à tradição da pintura ocidental, tradição que também o pertence e revela seu desejo de deixar seu próprio legado através desse trabalho de grande dimensão. Não obstante, o uso da autoimagem é recorrente nos trabalhos figurativos e bidimensionais de Sidney Amaral. Sobre isso Amaral afirmou: “eu sempre trabalhei com a ideia do autorretrato, de se conhecer mesmo para poder trabalhar todas essas questões.... tendo meu corpo como objeto de estudo.... questões de amor, afeto e política”. Dessa forma, ele coloca seu corpo e tudo o que é próximo de sua relação, em seus termos “criando uma empatia” trazendo questões existenciais sobre dor e amor.²³⁹

²³⁹ Idem.

Ao representar o ofício do artista em sua composição, Sidney Amaral nos remete à situação do artista negro no pós-abolição, que foi prejudicada, ao contrário do que poderíamos supor. Pois, se antes a mão-de-obra escravizada era a principal forma criadora e realizadora nos ateliês coloniais e imperiais, as mudanças de sistema político e artístico acabaram por marginalizar os descendentes de africanos. Mariano Carneiro da Cunha (1983, p. 994) firma que com a abolição as irmandades e confrarias, principais responsáveis por encomendas, começam a perder sua força congregadora e que, aliado à institucionalização da arte, complicou a situação do artista afro-brasileiro:

Em seu final, a Abolição retira muito do sentido que as irmandades e confrarias tinham para o negro, que sobre serem agremiações religiosas, funcionavam igualmente como clubes e centros onde aqueles podiam, em certa medida, conservar suas diferenças culturais e manter sua identidade étnica. Acrescente-se a isso que naquele período o artista já começa a definir-se de modo diferente; já não se trata do artesão capaz não somente de dourar um painel de talha sacra, como de esculpir uma imagem, pintar um teto de igreja ou cinzelar um tocheiro de prata, acumulando freqüentemente as habilidades de arquiteto e mestre-de-obras. Iniciam-se já as especializações e, com elas, a artista redefine-se e passa a ser, sobretudo nos grandes centros, como bem viu Clarival Valladares, 'aquele capaz de educação dispendiosa, necessariamente no estrangeiro e de acordo com o gosto dominante da sociedade consumidora'. Pré-requisito esses que obviamente excluía não só o elemento negro, como todo aquele que se encontrasse em idênticas condições sócio-econômicas. A presença negra, contudo, irá emergir nas artes plásticas novamente, de modo mais aparente e marcante, a partir os anos 40, mas

dentro de condições sociais diferentes, como veremos depois. Vale insistir, no entanto, que nunca houve solução de continuidade na produção artística negra do anonimato das forjas das oficinas de marceneiros, carapinas e de ceramistas do Norte, Nordeste e Centro do Brasil. De onde as formas ancestrais, embora freqüentemente distorcidas, não escondem contudo a matriz geradora e diversificam-se no que se chamou depois de afro-brasileiro.

Aspectos que percorrem e amalgamam as figuras combativas do primeiro painel e as figuras dançando no painel central fazem referência à iconografia da dança e das reuniões festivas no Brasil oitocentistas em registros como os feitos pelos artistas viajantes. Como explica Carneiro e Kossoy (1994), são imagens que poderiam propiciar ao espectador desavisado um cotidiano harmonioso e de maior liberdade de expressão do que realmente o fora. Um exemplo é a perseguição religiosa, que viam às-nas expressões de matriz africana manifestações de paganismo e, nas danças, obscenos movimentos que se prolongaram em perseguição policial ao batuque, à capoeira e aos demais agrupamento de africanos e seus descendentes. Nas palavras dos historiadores Carneiro e Kossoy (1994, p. 150),

A melodia e os gestos livres – como o da “umbigada” – que caracterizavam o *batuque* [...], por exemplo, incomodaram os estrangeiros que, negativamente, registraram suas impressões em função de seus “estridentes” e a dança “obscena”; Freyreiss considerou a música “infernal” e a gritaria “insuportável”, enquanto a dança era “lasciva”; Saint-Hilaire classificou a “dança indecente” e a “música bárbara, monótona e cansativa”.

Apesar da constante repressão a que eram submetidos, o batuque, a capoeira e as mais diversas expressões das religiosidade de matrizes africanas foram os principais locais de resistência, onde todo um conjunto de sentidos e significados foram mantidos a base de muita perseverança. Como lemos em Carneiro e Kossoy (1994, p. 150),

Ao que parece, o observador estrangeiro não assimilou, nessas manifestações exteriorizadas das cultura negra, a válvula de escape da constante repressão a que estavam submetidos os cativos. Dessa forma o negro recuperou seus cultos, sua maneira de ser e de comportar-se. Reordenou com plasticidade peculiar todo um universo de ritos e valores de origem. Sua vitalidade garantiu a sobrevivência psíquica e a reafirmação de sua identidade africana. Em torno das festas gestava-se um mundo de relações sociais e estratégias de ajustamento ao duro cotidiano, caracterizado pelos trabalhos forçados e, não raro, pelos maus-tratos.

O terceiro painel é o momento pós-abolição e início da república. Para o artista assim como para a historiografia mais recente, a República nasce de um golpe, e vemos suas consequências nesse painel que reflete sobre o momento crítico em que os ex-cativos passaram a ser marginalizados, uma vez que não tinham lugar na sociedade pós-emancipação. Afinal, se antes o lugar do africano e seu descendente era como escravo, a base da estrutura da sociedade escravagista, o afro-brasileiro passou agora a ter lugar de difícil definição, dado que tão logo desenvolveu-se políticas de branqueamento como a vinda de trabalhadores europeus. Muitos setores da elite brasileira esforçaram-se para que não houvesse essa integração, prova disso são as políticas em relação à posse da terra, que progressivamente tornou-a privada e de

difícil acesso. O sociólogo Martins (1979) defende que houve uma transição do trabalho escravo pelo trabalho livre, mas não foi um processo rápido e tranquilo. O autor demonstra também que no Brasil, o trabalho quando era escravo tinha as terras livres, situação que se inverteu quando ocorre a emancipação e a terra passa a ser privada,²⁴⁰ o que dá título a seu livro “o cativo da terra”. Assim, a história social do trabalho escrita pelo sociólogo mostra como essa matriz em relação à propriedade e ao trabalho regula o Brasil ainda hoje. Segundo a historiadora Lara[ALOV1] (1998), houve na historiografia social do trabalho o predomínio da “teoria da substituição” que acabou estabelecendo uma oposição entre escravidão e trabalho livre, que afastou os ex-escravizados da história. Entretanto, são diversos os trabalhos que buscam compreender os escravizados e os ex-escravizados como sujeitos históricos protagonistas de negociações e de formulação de diferentes concepções de liberdade na Primeira República brasileira, ambos olhares históricos parecem permear os painéis central e à direita.

No terceiro painel, vemos em primeiro plano uma jovem grávida, uma musa. Ela tem seu olhar baixo e distante. Suas mãos acariciam sua barriga que prenuncia a chegada breve de seu bebê. Ela provavelmente preocupa-se com os dias vindouros. Em seu braço direito, ela carrega um símbolo *adinkra* chamado *Sesa-woruban*, cujo provérbio seria “eu mudo ou transformo minha vida.” Esse símbolo está relacionado ao recomeço, à mudança e movimento. As outras figuras

²⁴⁰ O Brasil não tinha uma regulamentação referente a posse de terras, a primeira iniciativa em relação a propriedade privada foi a chamada Lei de Terras, lei nº 601, de 18 de setembro, de 1850, que estabelecia a posse de terra mediante sua compra. Essa lei foi criada exatamente no mesmo ano em promulgou-se a Lei Eusébio de Queirós relativa a proibição do tráfico interatlântico de africanos escravizados.

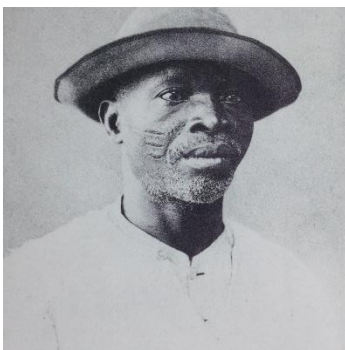
são todas crianças que brincam, riem e fazem graça; ao fundo, de costas, está um menino. Ele tem um buquê de camélias na cabeça, flor que no final do século XIX se tornou um símbolo do movimento abolicionista brasileiro.²⁴¹ Acima de sua cabeça, o Cruzeiro do Sul, a famosa constelação do hemisfério celestial sul, o guia. O cruzeiro, presente na bandeira nacional, aqui representa a Nação e a República, esse novo momento que o menino viverá. As figuras nesse painel, principalmente o menino que ruma em direção ao cruzeiro, estão pouco vestidas, o que nesse caso revela as poucas condições materiais dos personagens. Segundo o artista, “não se deu nenhuma condição para que essas pessoas pudessem existir como pessoas”, assim, o menino anda em direção ao cruzeiro enquanto se comemora uma falácia.

Acima do primeiro e do terceiro painéis, temos dois retratos de personagens negros que são os painéis quarto e quinto; são desenhos sem cor. O trabalho foi baseado principalmente a partir de fotografias já existentes. A primeira fotografia é do alemão Rodolpho Lindemann, que entre os anos 1890 e 1900, teve estúdio no Largo do Theatro, em Salvador da Bahia (VASCONCELLOS, 2009). Ou seja, a imagem foi captada pouco depois da abolição. Ele identificou a pessoa fotografada como “Ganhador Africano”, e fazia parte de uma série de fotografias de tipos que vinculava os ex-escravizados a um ofício e, transformadas em cartão postal, eram usados para enviar “lembranças do Brasil”, inseridos, assim, na “comercialização do exótico e pitoresco”. A outra fotografia é de Augusto Stahl, o *Photographo da Casa Imperial*, o mesmo fotógrafo

²⁴¹Cf. SILVA, Eduardo. **As camélias do Leblon e a abolição da escravatura: uma investigação de história cultural.** Companhia das Letras: São Paulo, 2003.

que fez a imagem que é fonte do trabalho de Rosana Paulino, feita em 1865, em Pernambuco, portanto, pouco antes da abolição.

Imagem 53. Cartão Postal feito por Rodolpho Lindemann, Bahia.



Há versões em que o retrato aparece com a legenda “ganhador africano” e outras em que lê-se “carregador africano”, como nessa imagem do livro de Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro, *O olhar europeu* (1994).

Imagem 54. Retrato de negro de Mina de Augusto Stahl



Imagem utilizada para a criação do quinto painel.²⁴²

²⁴² Imagem pertencente ao acervo do *The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology* afiliado à Universidade de Harvard que tem as fotografias da

Para o artista, os dois retratos relevam algo que desconstrói a ideia de que a abolição significaria a liberdade aos ex-escravos, pois, para ele, o primeiro fotografado no pós-abolição carrega olhar muito mais cativo que o segundo, ainda escravizado, fotografado em 1865. Talvez essa inversão não seja facilmente visível, mas podemos perceber que há uma docilidade maior no olhar do primeiro retratado do que no segundo, que parece portar olhar mais contestatório e inquiridor ao fotógrafo. Há o perigo de substituir um mito por outro, se outrora reproduzia-se a noção que não houve real resistência entre os escravos, pode-se pensar que no pós-abolição não houve luta por cidadania. Antes de concluirmos erroneamente, as figuras contemporâneas de Emanuel Araújo, do próprio artista, e de João Cândido nos avisam que a luta foi permanente.

A obra é uma afirmação do protagonismo negro na luta abolicionista e na luta por cidadania, além de uma denúncia das condições pós-abolição. Embora a construção de imagem positiva para ocupar as lacunas dos silenciamentos e as violências dos estereótipos se aproximem da dimensão laudatória, está muito distante de ser uma glorificação fantástica como a de Pedro Américo.

Imagem 55. *Libertação do Escravos*, Pedro Américo de Figueiredo e Mello, 1889.



Contraponto da obra *Incômodo*. Pedro Américo. *Libertação do Escravos*, 1889. Óleo sobre tela. 138,5 x 199 cm, Acervo do Palácio dos Bandeirantes, São Paulo.²⁴³

Como vimos, a narrativa é um aspecto importante na obra de Sidney Amaral. Há sempre um aspecto alegórico: algo a ser decifrado, uma história a ser revelada, mesmo que afetiva. Esse seu caráter alegórico fortalece ainda mais o diálogo com a obra, que é seu contraponto desde o projeto *Libertação do Escravos*, óleo sobre tela de grande dimensão, de 1889.

²⁴³ Fonte da imagem disponível em: <<http://virusdaarte.net/pedro-americo-a-libertacao-dos-escravos/>>. Último acesso em 08 set. 2015.

Imagem 56. Sala da exposição *Histórias Mestiças* com *Libertação do Escravos* de Pedro Américo e *Incômodo* de Sidney Amaral.



Exposição *Histórias Mestiças* de 2014. Na sala onde estavam expostas as obras *Libertação do Escravos*, de Pedro Américo, à esquerda da imagem, e à direita *Incômodo*, de Sidney Amaral, podemos ver a disponibilidades das duas obras postam em diálogo.²⁴⁴

A pintura de Pedro Américo apresenta a abolição como uma dádiva dada aos escravos. Segundo Conduru, (2007, p. 52). “em *Libertação dos escravos*, Pedro Américo compõe uma alegoria pomposa da abolição da escravatura: ocupando o centro inferior do quadro, os negros agradecem submissamente pela conquista da liberdade, processo no qual parecem só ter tido papel passivo.” Baxandall (2006, p. 81)

²⁴⁴ Fonte da imagem: Registro Fotográfico de Kleber Amâncio Disponível em: <<https://graunablog.files.wordpress.com/2014/11/justaposic3a7c3a3o.jpg>>. Último acesso em 08 de setembro de 2015.

defende que podemos compreender pelas intenções e reflexões do artista as relações entre a obra e as circunstâncias, para o autor,

A hipótese de fundo é que todo ator histórico e, mais ainda, todo objeto histórico tem um propósito - ou um intento ou, por assim dizer, uma “qualidade intencional”. Nessa acepção, a intencionalidade caracteriza tanto o ator quanto o objeto. A intenção é a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro.

Sem tentar investigar as trajetórias do pensamento, ou das intenções psicológicas do artista, é transparente a intenção de Sidney Amaral de fazer uma representação em que os negros sejam agentes protagonistas. Uma mudança que já vinha ocorrendo na própria historiografia brasileira.²⁴⁵ Segundo Sidney Amaral, ele não pensa na questão histórica propriamente dita, mas são elementos de arquivo, memória, esquecimento, história e representância historiadora que perpassam parte de seu trabalho, principalmente em *Incômodo*.

O discurso abolicionista já vinha sendo delineado através da representação alegórica ainda nos anos anteriores à abolição, talvez por causa de seu caráter didático e eloquente, é o que vemos em obras como *A Primeira Libertação - que representa a Condessa d'Eu entregando aos escravos suas cartas de liberdade, em 29 de julho de 1885*, pintura de Pedro José Pinto Peres (Câmara Municipal do Rio de Janeiro), ou *Alegoria à Lei do Ventre Livre*, escultura de A. D. Bressaie (em gesso, século XIX, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro). Os personagens negros, que eram frequentemente associados à paisagem,

²⁴⁵ Cf. “Visões da liberdade - Uma história das últimas décadas de escravidão na Corte” de Sidney Chalhoub (São Paulo: Companhia das Letras, 2011, da tese defendida na UNICAMP em 1989).

amalgamados em uma espécie de fundo, começam aos poucos a ser tema central nos anos que antecedem o treze de maio, como afirma Heloisa Lima (2008, s/p),

É nessa década de 1870, que as bandeiras da abolição produzem uma iconografia disseminando a imagem negra com maior veemência. Na trilha oficial, o argumento abolicionista aparece visualmente sob o formato da alegoria. O sentido figurado fornecia o distanciamento necessário para tocar na questão.

Na *libertação dos escravos* há um grande conjunto das figuras dispostas numa composição piramidal e cenográfica. As alegorias, que encarnam as mais variadas virtudes, são todas brancas, isso deve-se a forma como as colônias reproduziam as alegorias, como se apresentavam na Europa e também porque o branco nos códigos representacionais é entendido como aquele que porta os valores mais elevados. Apenas o demônio caído compartilha a mesma cor negra da família escrava, que agradece a graça da liberdade. Associação do que viria posteriormente: as teorias racistas e os projetos eugenistas inspirados pela noção de branqueamento e que encarnaram toda inferioridade e malevolência no que definiram como raça negra. A construção sócio-histórica da branquitude como uma posição racial de superioridade passa por sua representação nas artes plásticas, como a pintura e a escultura e a forma como ela é valorada nessas narrativas. De todas as formas, a concepção estética e subjetiva da branquitude é, dessa maneira, supervalorizada em relação às identidades não-brancas. *Incômodo* tem como principal matéria a representação da emancipação

da população afro-brasileira nos revelando experiências e expectativas. Segundo o curador Silva (2015, p. 20):

O múltiplo [a obra políptica *Incômodo*] é épico na sua intenção, na sua disposição da narrativa e nas suas dimensões, como também são epopeicas (ou pretendem ser) algumas das obras expostas nesta sala. Quando recorrem e reproduzem imagens do passado escravista adquirem algo de documental mas, se existe uma vocação ou sentido heroico nesse trabalho de Amaral, ele nasce de uma vontade do artista, uma deliberação pessoal. Existe neste trabalho características que o conduzem ao lugar reservado à pintura de caráter histórico em mais de um momento a pintura alude ao passado da própria arte para comentar a condição atual dos afrodescendentes [sic] e apontar-lhes um destino de dignidade. A obra pretende-se grande não apenas no avantajado da sua escola, na complexidade da sua composição, mas principalmente na abrangência do arco de história que sua narrativa faz surgir, chamando para si a responsabilidade há muito tempo aceita pelo artista e, neste sentido, adquire o caráter de um manifesto.

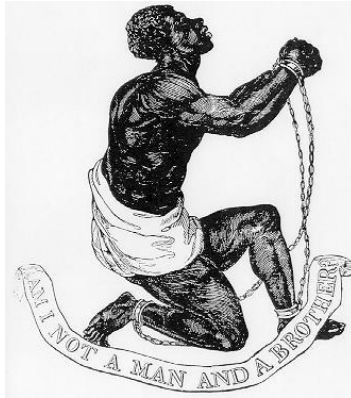
A memória de um evento traumático liga-se ao trabalho de memória e o trabalho de luto através do dever de memória. O conceito *dever de memória*, bastante popularizado hoje na França, começou a ser utilizado no pós-guerra para tratar memórias ligadas ao Holocausto e buscava ser um meio de buscar justiça através das lembranças traumatizantes, de buscar curativos para as “feridas no corpo político” (RICOEUR, 2007, p. 99). Ricoeur volta-se a questão do dever de memória quando fala sobre a memória obrigada, lembra a dificuldade de se “constituir uma memória desses acontecimentos de modo

apaziguado” (RICOEUR, 2007, p. 99). No entanto, o dever de memória constitui “ao mesmo tempo o cúmulo do bom uso e o do abuso no exercício da memória” (RICOEUR, 2007, p. 100), que ele conclui principalmente ao entender que o dever de memória impõe o seguinte imperativo: “dizer 'você se lembrará' significa dizer 'você não se esquecerá’”. Assim, enquanto o dever surge de uma necessidade da sociedade, ele torna-se uma obrigação, uma imposição. Essa é a ambiguidade do dever de memória. Não obstante, o dever de memória parece permear os esforços contestatórios do “regime racializado de representação”, uma vez que é um meio pelo qual se pode apontar a deliberada seleção do que guardar e do que lembrar das representações oficiais.

Segundo Stuart Hall, a contestação do “regime racializado de representação” ocorre ao menos desde os movimentos abolicionistas. Essas primeiras estratégias não pautavam-se pela representação da diferença, mas sim na afirmação e defesa da humanidade das pessoas negras escravizadas. No entanto, acabavam defendendo outra imagem, dialógica ao estereótipo do bom selvagem, que enfatiza a infantilidade, a simplicidade e a dependência, ou seja, permanece no campo representacional que gira em torno da incapacidade intelectual. Como afirma Hall (1997a, p. 249), “eles [escravizados] eram representados ou como suplicantes por liberdade ou plenos de gratidão por serem libertados e, conseqüentemente, ainda os mostram ajoelhados para seus benfeitores brancos.” Os escravos libertos de joelhos em agradecimento não foi uma criação de Américo, pois era parte de uma iconografia ligada aos movimentos abolicionistas, como observamos recorrentemente em imagens a eles relacionados. Um exemplo é o

medalhão feito pelo inglês Josiah Wedgwood, em 1787, para a campanha abolicionista britânica. O medalhão apresenta um homem negro escravizado e com as mãos acorrentadas e levantadas em súplicas. Abaixo ainda se lê :*Não sou eu um Homem e um Irmão?* Há também uma versão com uma figura feminina, dessa vez acorrentada pelo pescoço e com os escritos: *Não sou eu uma Mulher e uma Irmã?*. O emblema parece ter circulado em diversas mídias, como em moedas e na França, em 1788, tornou-se o selo da *Société des Amis des Noirs*, com o título *Ne suis-je pas ton frère?*. Na versão da figura feminina, gravado na moeda, ela parece com as mãos acorrentadas em súplica a uma deusa que carrega um ramo e uma balança. Pode ser Dice (Diké), a deusa da justiça, embora não tenha consigo a cornucópia ou a espada, também poderia ser Artêmis, ou seu equivalente romano Diana, que por vezes é representada como deusa da liberdade, ou apenas uma alegoria para liberdade. Lê-se também a frase que na bíblia, em português, aparece como “Rompamos as *suas ataduras*, e sacudamos de nós as *suas cordas*”, Salmo 2:3, que na verdade é um salmo bastante ambíguo podendo se referir a governos livres das ataduras da moral e boa conduta em desafio com Deus.

Imagem 57. "Am I Not a Man and a Brother?" Medalhão de 1787.



"Am I Not a Man and a Brother?" (Não sou eu um Homem e um Irmão?) medalhão feito em 1787 por Josiah Wedgwood para a campanha abolicionista britânica.²⁴⁶

Imagem 58. Moedas abolicionistas.



Imagens de moedas abolicionistas não datadas da coleção digital da biblioteca pública de Nova York.²⁴⁷

²⁴⁶ Fonte da imagem: Disponível em:

<[https://en.wikipedia.org/wiki/Abolitionism#/media/File:Official_medallion_of_the_British_Anti-Slavery_Society_\(1795\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Abolitionism#/media/File:Official_medallion_of_the_British_Anti-Slavery_Society_(1795).jpg)> último acesso em 1 fev. 2016.

²⁴⁷ Fonte da imagem: disponível em <<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-c63a-a3d9-e040-e00a18064a99#/?uuid=510d47db-c63c-a3d9-e040-e00a18064a99>>. Último acesso em 1 fev. 2016.

Como afirma Hall (1997a, p 249), “as moedas de aniversário cunhadas pelas sociedades anti-escravidão representam essa mudança, embora não sem a marca da ‘diferença’. As pessoas negras ainda são vistas como pueris, simples e dependentes, embora capaz de, e em sua maneira (depois de um aprendizado paternalista) algo mais parecido em igualdade com os brancos”. Outro exemplo, desta vez francês, que com a Grã-Bretanha foram os dois maiores impérios colonialistas, é a pintura feita entre 1848 e 1849, por François-Auguste Biard. A pintura de grande dimensão mostra uma sociedade colonial no momento em que é proclamado no Império francês o decreto de 27 de abril, de 1848. O pintor abolicionista mostra a confraternização entre escravos libertos e os personagens brancos. O casal negro em pé em agradecimento aos céus é outro motivo recorrente, pois a cristandade foi usada pelo movimento abolicionista tanto como discurso para a escravização quanto para a humanização dos escravizados. Compete por nossa atenção, a figura de um homem branco apontando a bandeira francesa, direção para onde os escravos libertos devem verter sua gratidão e orientação. No quadro, há duas figuras negras ajoelhadas. Uma figura feminina posta de joelhos em agradecimento à França, outra agradece emocionada a outras duas mulheres brancas.

Imagem 59. *L'Abolition de l'esclavage dans les colonies françaises en 1848* (1848-1849), François-Auguste Biard.



Pintura de François-Auguste Biard.
L'Abolition de l'esclavage dans les colonies françaises en 1848 (1848-1849), 260 × 392 cm.
 Château de Versailles.²⁴⁸

Incômodo revela que a persistência de uma única imagem da história colonial brasileira demanda a criação de outras imagens, que a partir do dever de memória deve fazer justiça às histórias de resistência e protagonismo da população afro-brasileira. Também pode ser percebida como um desdobramento da contra-estratégia, que Stuart Hall identifica como reversão do racismo ou de criação de imagens positivas. Essa contra-estratégia, se aproxima daquelas circunscritas às décadas de 1960 e 1970 por criar uma maior diversidade de imagens sobre um passado cuja imagem havia sido unificada, mas se distancia por não

²⁴⁸ Fonte da imagem disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/331>>. Último acesso em 15 fev. 2016

avançar em construções identitárias binárias ou primitivistas. Ou seja, no lugar de criar imagens positivas no presente, como fora o *black is beautiful*, ou nos filmes que ficaram conhecidos como *blaxploitation*, trata-se dessa vez de explorar a representação de um passado pouco conhecido, como acontece também na aquarela *História do Sanitarismo no Brasil (o trono do rei)*, de 2014. Nesse trabalho, Sidney Amaral representa-se em aquarela e lápis sobre papel, carregando sobre a cabeça um vaso sanitário com o assento levantado. A obra é uma referência direta aos “tigreiros” ou “negros tigreiros”.

Segundo Manuela dos Santos (2009), as grandes cidades brasileiras no século XIX, não tendo esgoto, jogavam o que chamavam de “águas servidas”, os dejetos e águas sujas, nas cercanias da cidade, terrenos desocupados, rios, mangues e no mar. Assim, quem não podia se desfazer das águas servidas por perto, mantinha um barril no interior da casa que era despejado depois que completo. Eram os “negros”, escravos, escravos de ganho, ou mesmo libertos que faziam o serviço de recolher diariamente as imundices domésticas. Os barris eram chamados de tigras e aqueles que os carregavam de “tigreiros.” Como explica Santos (2009, p. 112),

Com as ruas cada vez mais cheias, era comum a cena desagradável das barricas que, ao transbordar, espalhavam fezes nos corpos dos escravos e negros de ganho. Ao ver um tigre passar, as pessoas levavam lenços aos narizes, os caminhantes se esquivavam, viravam o rosto ou se encolhiam. O medo do esbarrão era algo sempre presente para os passantes, afinal, ninguém queria ser “premiado” com um banho de excrementos. Fala-se que os tigreiros alertavam de longe os moradores com os gritos de: Vira! Vira! Abre o olho! Abre o olho!

Imagem 60. *História do Sanitarismo no Brasil (o trono do rei)* – estudo, Sidney Amaral, 2014.



Sidney Amaral. *História do Sanitarismo no Brasil (o trono do rei)* – estudo, 2014. Aquarela e lápis sobre papel. 55 x 75 cm. (AMARAL, 2015, p. 49).

Há duas versões para o termo tigreiro: uma delas, seria devido a rapidez com que as pessoas fugiam quando viam os tais barris. Com receio do cheiro ou de se sujarem, fugiam como se tivessem visto um animal selvagem. A outra versão daria conta que, ao carregar os barris, muitas vezes as fezes e desejos caíam sobre o corpo do carregador “numa combinação que lembrava a pelagem dos tigres.” A “cor tigreira” também poderia se referir à mulato (ALENCASTRO, 1997, p. 87). Nas palavras de Santos (2009, p. 112), “A forma como os tigreiros são representados reforça a sua desumanização como seres humanos representados como animais a humilhação de sua tarefa”. A presença dos “tigres” em ilustrações da revista *Semana Ilustrada* e nos

registros de Debret revela a importância que eles tinham na paisagem urbana das grandes cidades e na “imageria”, que *História do Sanitarismo no Brasil (o trono do rei)* recupera e comenta.

Imagem 61. *Tigreiros*, Litografia de Henrique Fleiuss, *Semana Ilustrada* n° 05.



“Tigreiros”; Litografia de Henrique Fleiuss, *Semana Ilustrada* n° 05, 1861.
Acervo Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 62. *Tigreiros*. Litografia de Henrique Fleiuss, *Semana Ilustrada* n° 35, 1861.



“Tigreiros”. Litografia de Henrique Fleiuss, *Semana Ilustrada* n° 35, 1861.
Acervo Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Imagem 63. *Castigo imposto aos negros*, Jean-Baptiste Debret, 1816-1831.



LE COLIER DE FER,
Châtiment des fugitifs.

Jean-Baptiste Debret, *Castigo imposto aos negros*, 1816-1831. A imagem mostra grupo de escravizados, possivelmente escravos-de-ganho, com ganchos, castigo comumente imposto ao cativo, um deles parece ser um carregador tigreiro (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 161). Debret também registou um tigreiro em *Máscara que se usa nos negros que têm o hábito de comer terra* (c.1820-1830, 18,7x12,5 cm. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro). Coleção digital da biblioteca pública de Nova York.

Sidney Amaral opera uma subversão na representação quando inclui imagens obliteradas e ao representar sujeitos negros como sujeitos de autodeterminação. Na pesquisa de Schucman (2014), a autora observa que, apesar de estarmos num momento no Brasil em que o racismo começa a ser identificado, os brancos reconhecem que existe racismo, há nos brancos entrevistados por ela forte resistência em relação às políticas de reparação, ou qualquer iniciativa que ponha em

risco os privilégios dos brancos, o *Statu quo*²⁴⁹. Por isso, como afirma a autora (2014, p. 132),

[...] o medo aparece quando o branco encontra o negro como sujeito de autodeterminação. Quando a relação entre eles não é a de dominação do branco sobre o negro, e que portanto o negro poderia olhar para o branco não com desejo de branqueamento, mas sim com olhos analíticos que desnudam a branquitude. E aí está o medo.

Sidney Amaral promove uma verdadeira revisão da representação da abolição. Diferentemente da pintura praticada da década de 1980, período em que a pintura teve um estrondoso retorno e se expressou com grande interesse em temas da história da arte,²⁵⁰ num ecletismo que buscava inspiração na história dos estilos e das formas, recuperando uma validação de elementos da dita “baixa cultura”. Ao tratar de ícones da “cultura de massa”, promoviam assim uma crítica ao sublime, de forma diferente, acontece também uma crítica ao sublime na arte contemporânea, e em especial na obra de Sidney Amaral.

Difícil não pensar a categoria estética do Sublime sem remetermo-nos a Kant. É verdade que o Sublime já havia sido sugerido ao menos desde Aristóteles, que diferentemente de sua definição de Belo, entendia o sublime como constituído na ordem daquilo que é grandioso, sugerindo hostilidade e mistério, para distinguir do belo e do

²⁴⁹ A autora identifica também através de seus depoimentos, que os sujeitos brancos sabem que privilégios podem ser perdidos e, dessa forma, atuam cotidianamente, consciente e/ou inconscientemente para mantê-la (SCHUCMAN, 2014, p. 135).

²⁵⁰ Utilizavam a história da arte como referência, inscrevendo-se numa tradição, mas também utilizavam esses elementos de forma profana, questionando essas formas do passado artístico numa híbrida mixagem de referência.

pitoresco. Assim, como a categoria do trágico, seu correspondente nas artes de ação, o sublime despertaria “o terror e a piedade” através de sua grandiosidade. No entanto, Kant é quem dá especial atenção à categoria do Sublime. Considerando a beleza, Kant distingue o Belo do Sublime. Enquanto o Belo seria aquela sensação desinteressada e pura, o Sublime seria algo além das sensações agradáveis indo contra o interesse dos sentidos (SUASSUNA, 1979). O Sublime sugere uma comoção como experiência de limites, relaciona-se a uma representação (de um objeto da natureza) que aponta para a inacessibilidade da natureza por ideias, é, portanto, uma sensação que se liga de alguma forma à razão, mas que lhe escapa. Apesar das sensações opostas de dor/prazer, horror/júbilo, destina-se sempre a um sentimento de exaltação, através de ideias de excesso. O sublime está presente na percepção da paisagem dos trópicos aliado ao Pitoresco, que denota não apenas algo a se tornar tema de uma pintura (algo semelhante ao termo pictórico), mas também um conceito estético entre a sublime e o belo, igualmente presente nas descrições e relatos de viajantes. Essa, que também faz parte de uma abordagem romântica, que enfatiza traços subjetivos e elementos bucólicos e curiosos. Como afirma Schwarcz e Varejão (2014, p. 160),

O Pitoresco vem também de “pituresco”, um gênero que misturava textos explicativos com ilustrações coloridas e referências a locais que ampliavam repertórios dos clientes leitores. Por isso, se aos olhos de hoje expor em primeiro plano escravos desnudos parece tudo menos agradável, naquele contexto, como a escravidão era considerada “natural”, assim revelada, ela era antes exótica, quando não sensual.

Adriana Varejão é outra artista que trabalha a partir da história colonial brasileira, procurando interferir nas imagens do passado com informações antes silenciadas. É o que ela faz nos trabalhos *Filho bastardo* e *Filho bastardo II*, para os quais a artista se utiliza de gravuras de Debret para criar, com os personagens do desenhista francês, histórias não contadas e não representadas. Varejão costuma trabalhar com temas históricos e não raro utiliza como fonte para seus trabalhos imagens criadas pelos viajantes do século XVII, cujos relatos são importantes na formação do “exotismo” nos trópicos, de um novo “outro” do ocidente. (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014).

Como explica Schwarcz e Varejão, o trabalho de Jean-Baptiste Debret buscou criar um Brasil pitoresco, que rumava à civilização, por isso, procurou estabelecer uma representação que mostrasse ordem, seja nas paisagens, nas cenas urbanas e de sociabilidades, ou até mesmo as cenas que revelavam o sistema escravocrata, que tanto lhe chamou atenção. Nas palavras das autoras: “tudo em ordem e em seu lugar: os nobres serão dignos, a realeza elevada por meio das alegorias e paralelos com a antiguidade clássica e os escravos... quase gregos, com seus corpos perfeitos e sempre com músculos à mostra” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 157).²⁵¹ Assim, “Debret deu ares gregos e romanos às figuras dos africanos escravizados e conferiu também certa elevação moral às suas cenas” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 160).

²⁵¹ “Documentar significava elevar e conferir civilização a essa colônia perdida no Atlântico. Por isso, ele incutiu em suas telas seus próprios valores, assim como introduziu sua visão e interpretação acerca da colônia e do que entendia ser seus bons prognósticos” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 159).

Varejão então selecionou algumas cenas para perturbar-lhes a ordem e lhes dar formas “perversamente invertidas”. Selecionou de *Um jantar brasileiro* (1827) a personagem da mulher negra escravizada, de *Castigo imposto aos negros* (1816-1831) selecionou os ganchos chamados gargalheiras, que eram usados nos pescoços das pessoas escravizadas como instrumento de punição e para evitar novas fugas. Esse instrumento de punição aparece também na peça em bronze e pedra intitulada *escravo* feita em 1936, por Zezé Botelho Egas, exposto no Museu Afro Brasil. A artista selecionou também o fidalgo de *Empregado do governo saindo a passeio* (1820-1839) simbolizando o poder masculino e branco. Essa montagem em *Filho bastardo* visa contar uma história de violência omitida nessas gravuras, que já fazem parte do imaginário brasileiro, pois figuram, inclusive, em livros didáticos. Em *Filho bastardo*, a personagem escravizada de *Um jantar brasileiro* aparece com a gargalheira no pescoço, que sinaliza sua tentativa de fuga sendo abusada por um religioso da Igreja Católica, “já na obra de 1995, *Filho Bastardo II*, agora sem ganchos, a mesma escrava aparece sendo seviciada pelo senhor, o qual, na gravura do artista francês, mal olha para ela, tão entretido que está com seu próprio prato e jantar” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 161). As autoras continuam,

Essa série de Varejão realiza uma espécie de desnudamento da fatura de Debret, ou a possibilidade de interpelarmos o que a gravura não apresenta abertamente; apenas sugere. Tal sentido torna-se ainda mais direto quando observamos novamente a tela *Filho Bastardo II*, de 1995. Nesse caso, o senhor que apenas concentrava-se em sua refeição, passa a transar

com a negrinha. Por outro lado, a cena ocorre na mesma sala de jantar, com a mesa despida dos alimentos, servindo agora para a realização do ato sexual. Lá está um dos bebês comendo, distraído e alheio ao que ocorre logo acima. O próprio Debret repete, em outra cena, os mesmos moleques pelo chão, insistindo no caráter “de estimação” dessas “crias”, aqui escancaradamente animalizados em sua representação. Novamente, teríamos uma outra humanidade (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 165).

Imagem 64. *Filho Bastardo*, Adriana Varejão, 1992.



Adriana Varejão, *Filho Bastardo* [série Terra incógnita] 1992 | óleo sobre madeira

(110 x 140 x 10 cm.)

Registro fotográfico autoria desconhecida

Imagem 65. *Filho Bastardo II*, Adriana Varejão, 1995.



Adriana Varejão, *Filho bastardo II - cena de interior*, 1995
(óleo sobre madeira , 110 x 140 x 10 cm)

Difícilmente se mantém o mesmo olhar que se tinha para as gravuras de Debret depois de ver esses dois trabalhos de Varejão. A forma com que ela expõe as violências sexuais e outras sevícias contra os “condenados da terra” implica toda a sociedade – civis, religiosos, nobres da corte e políticos – na violência que presidiu o mundo colonial. Vemos, como Adriana Varejão perturba com *Filho bastardo* e *Filho bastardo II* a tranquilidade pitoresca das representações de Debret, assim como Sidney Amaral perturba com *Incômodo* a sublime imagem da *Libertação de escravos*, de Pedro Américo. Se identidade é, como

defende Hall, as variadas formas nas quais fomos posicionados no passado, podemos vislumbrar poéticas que se inclinam para questionamentos do passado, para possibilitar novas identificações no futuro. A desconstrução de estereótipos e de um regime de representação racializado passa pela interrogação de imagens do passado, isso explica como tantos trabalhos versando sobre história, utilizando diretamente os arquivos do regime de visualidade racializado como uma forma direcionada a ampliar um horizonte de expectativas, a possibilitar outros desdobramentos futuros.

Imagem 66. *Meu corpo preto incomoda.* Escrito no muro da UFSC



Meu corpo preto incomoda. Escrito no muro da UFSC. Fotografia da autora realizada em novembro de 2015.

A história de Sidney Amaral, é uma história coeva às reivindicações dos movimentos negros no presente. Como vemos em

registro fotográfico feito em 2015 na UFSC, um registro dos debates sobre as chamadas políticas afirmativas nos muros da universidade, o que parece incomodar é o próprio corpo negro. *Incômodo* mostra que contra-estratégias, que operem dentro das políticas da imagem, no sentido de aumentar a diversidade, ainda é importante para a abertura da visibilidade racializada. Não se trata da mesma contra-estratégia fundada na noção de sujeitos centralizados, mas de criar múltiplas imagens para realidades que são igualmente múltiplas. Como os estereótipos persistem, a criação de imagens alternativas ainda deve contribuir para criar uma variedade de imagens, visando abalar o regime de representação racializado, que continua fazendo com que seja disposto um leque muito limitado de representação dos sujeitos não brancos. Essa contra-estratégia ganha ainda relevância quando atua nas representações do passado que são imagens que costumam ser cristalizadas através do discurso nacionalista. Como essas relações sempre são visíveis, algumas dessas contra-estratégias buscam justamente trazer essas construções à ordem do visível.

3.4 O INUSITADO, O HUMOR E OUTRAS CONTRA-ESTRATÉGIAS: VISUALISANDO O NÃO-VISÍVEL.

[...] só há humor e jogo ali onde entretanto algo de essencial se passa, algo que é da maior seriedade: o banimento de todas as formas de fascismo, desde aquelas, colossais, que nos envolvem e nos esmagam, até as formas miúdas que fazem a amarga tirania de nossas vidas cotidianas.

Michel Foucault.

O estereótipo tem sua própria estética e também sua própria política (HALL, 1997a, p. 264). Uma de suas características é que ele trabalha com a manutenção de algo que já está presente no imaginário, por isso, é tão poderoso. Embora os sentidos nunca sejam fixos, o estereótipo é construído no intuito da sistemática dominação de alguém ou algum grupo, e com a sistemática e reiterada exibição de uma imagem estereotipada, ou seja, reduzida, exagerada, naturalizada e violenta; essa imagem tem vida própria nas sociabilidades. Como afirma Stuart Hall (1997a, p. 264):

O importante é que estereótipos referem-se tanto para o que é imaginado na fantasia como para aquilo que é percebido como “real”. E, o que é visualmente produzido, pelas práticas de representação, é apenas metade da história. A outra metade – o significado profundo – reside naquilo que não está sendo falado, mas está sendo fantasiado, o que está implicado, mas não pode ser mostrado.

Imagem 67. *O que o cabelo fez para ser chamado de ruim*, Frente 3 de Fevereiro, 2007.



*Print screendo vídeo como disponibilizado na website do coletivo Frente 3 de Fevereiro.*²⁵²

Ou seja, parte do problema relativo ao estereótipo reside naquilo que não está sendo falado e não está sendo mostrado. É nesse sentido que empregamos o termo *inusitado* no título deste subcapítulo: no sentido daquilo que se difere do que é esperado e daquilo que causa estranhamento. Inusitado refere-se àquilo que se opõe ao que se imagina e se espera, por isso, pode estar em contra-estratégias que oferecem uma imagem diversa da pré-imaginada. O resultado da tensão entre as duas, do imaginado e da imagem que o coloca em causa, é a percepção que a imagem imaginada deve ser interrogada enquanto imagem estereotipada. O humor utilizado como contra-estratégia também tem essa capacidade de interferir entre “não-dito” e “não-visível” do regime racializado de representação. A licença do riso confere ao humor o poder de lidar com assuntos não autorizados, possibilitando o desnudamento de aspectos

²⁵² Fonte da imagem disponível em :<<http://www.frente3defevereiro.com.br/>>. Último acesso em 4 nov. 2015.

culturais e sociais. O humor e o inusitado permeiam algumas contra-estratégias como uma tentativa de trazer à ordem do visível e do dizível algumas operações da visualidade racializada.

Eu tenho falado sobre a forma com que a imagem opera através da marca [*the marking of*] da presença e da ausência. Eu falei sobre a importância da diferença; isso é o diferente daquilo que é esperado. O registro [*the marking of*] do que é diferente daquilo que é esperado, por assim dizer, permite que o significado comece a operar. Eu tenho falado sobre a importância da maneira na qual a imagem nos implica na produção de sentido. (HALL, 1997, vídeo).

Aqui tentaremos identificar outras contra-estratégias, ou estratégias antirracistas de intervenção no regime de representação racializado, que não utilizam propriamente uma imagem materializada, mas trabalham exatamente com esse material que não é representado, propondo um jogo para torná-lo visível ou identificável. O que caracteriza o trabalho que analisaremos, e outros com os quais o relacionaremos, é a forma com que incidem e apresentam aquilo que não estava apresentado, que não estava dado. O coletivo artístico paulista *Frente 3 de Fevereiro* realizou em 2007 a ação-vídeo *O que o cabelo fez para ser chamado de ruim?*, a ocasião de sua participação no *Festival de Arte Negra* (FAN).²⁵³ O coletivo gravou o vídeo durante o dia nas ruas

²⁵³ O Festival ocorre bianualmente desde 1995 fomentado pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte através da Fundação Municipal de Cultura com a intenção de promover as variadas expressões artísticas da cultura afro-brasileira, africana e de sua diáspora através de seminários, oficinas, debates, e as múltiplas linguagens artísticas: música, teatro, cinema, literatura. Segundo o *website* oficial: “O FAN BH é um festival dedicado à valorização e à difusão da

de Belo Horizonte e à noite o apresentaram no espetáculo *Futebol* dentro da programação do Festival.²⁵⁴ O vídeo ainda pode ser visto na *website* do grupo ou mesmo em plataformas como o *youtube*.²⁵⁵ Na legenda do vídeo lemos: “O que o cabelo fez para ser chamado de ruim? matou? vilipendiou? Saímos a rua em Belo Horizonte em 2007 a convite do *Festival de Arte Negra* (FAN), para perguntar essas e outras questões. E encontramos até nosso *Dadá Maravilha* comendo um pãozinho de queijo...”.

O *Frente 3 de Fevereiro* é um coletivo de pesquisa e de intervenções artísticas que surgiu em 2004 a partir da mobilização gerada pelo assassinato de Flávio Sant’Ana por policiais militares na cidade de São Paulo no dia três de fevereiro de 2004²⁵⁶ (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006). Os primeiros passos para a criação do grupo foi dado por Mautinete Lima, mãe de dois artistas, socióloga, negra e nordestina estabelecida em São Paulo, identificou na tragédia de Sant’Ana elementos flagrantes das falácias da democracia raciais, logo,

arte negra. Suas referências articulam as raízes ancestrais da cultura negra às expressões de sua contemporaneidade e dedica-se a fortalecer as matrizes tradicionais africanas ainda preservadas e aquelas resultantes do contato com outras culturas”. Disponível em: <<http://www.fanbh.com.br/>>. Último acesso em 06 fev. 2016.

²⁵⁴ Informação obtida em *chat* do *Facebook* por Pedro Guimarães, integrante da Frente 3 de Fevereiro, em 21 mar. 2016.

²⁵⁵ Através da sessão *vídeos* da *website* do coletivo Frente 3 de Fevereiro :<<http://www.frente3defevereiro.com.br/>> ou no canal frente3defevereiro do *youtube* através do endereço <<https://www.youtube.com/watch?v=R9sKbho1BQM>>. Último acesso em 8 jan. de 2016.

²⁵⁶ Para ler mais sobre o coletivo e sua primeira ação *Monumento Horizontal* ler: DOSSIN, Francielly Rocha. Reflexões sobre o Monumento Horizontal: o corpo negro além do racismo e da negritude. 2009. 144p. Dissertação orientada por Célia Maria Antonacci Ramos (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. 2009.

um coletivo transdisciplinar, transgeracional e multirracial se formou com o objetivo de realizar ações artísticas antirracistas motivados pelo sentimento de indignação causada pelo assassinato de Flávio, um entre tantos outros crimes cometidos pelas forças de segurança contra a população afro-brasileira, crimes quase sempre acobertados como “resistência seguida de morte”. O caso é semelhante a tantos outros que acontecem regularmente no país: Flávio era um jovem de vinte e oito anos, negro, e foi “confundido” com assaltante quando voltava do aeroporto de Guarulhos, sendo morto a tiros pelos policiais que, ao constatarem o engano, forjaram provas no local do crime para caracterizá-lo como “resistência seguida de morte”.²⁵⁷ Assim, o Frente 3 de Fevereiro se formou com o intuito de ser um coletivo artístico antirracista. Como explica o próprio grupo:

A Frente 3 de Fevereiro é um grupo de pesquisa e intervenção artística acerca do racismo na sociedade brasileira. Sua abordagem cria novas leituras e coloca em contexto dados que chegam à população de maneira fragmentada através dos meios de comunicação. As intervenções artísticas criam novas formas de manifestação sobre as questões raciais. Para pensar e agir em uma realidade em constante mudança, permeada por transformações culturais de diversas escalas e

²⁵⁷ Os também chamados “autos de resistência” são tão comuns, principalmente na Polícia Militar de São Paulo, que em janeiro de 2013 a Secretaria de Segurança Pública de São Paulo publicou uma resolução visando combater casos de abusos e de manipulação policial como o aqui tratado. A resolução estabelece, entre outras disposições, que o policial deve preservar a cena do crime até a chegada da perícia (polícia científica), assim como o socorro à eventuais feridos só pode ser prestada por profissionais. A Polícia Civil de São Paulo também fica impedida de registrar ocorrências de homicídios cometidos por policiais como “resistência seguida de morte” e em casos de morte decorrido de conflitos com a força pública de segurança os registros constarão como “morte decorrente de intervenção policial”.

sentidos, se fazem necessárias novas estratégias. A Frente 3 de Fevereiro associa o legado artístico de gerações que pensaram maneiras de interagir com o espaço urbano à histórica luta de resistência da cultura afro-brasileira (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 03).

A ideia de que "todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo, a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro." (FREIRE, 1998, p. 283), tanto quanto o elogio à miscigenação acabou servindo para impedir o reconhecimento das diferentes condições e cidadanias concedidas desigualmente no país estruturado e hierarquizado pelo racismo.

O salto do fatídico "*Monumento Horizontal*",²⁵⁸ ao espiritualoso "*O que o cabelo fez para ser chamado de ruim?*" pode, num primeiro

²⁵⁸Entretanto, o caso de Flávio Ferreira Sant'Ana, apesar de igual a inúmeros outros que produzem vítimas cotidianamente no país, serviu ao grupo como "detonador" da denúncia do racismo na sociedade brasileira e da motivação racista das intervenções policiais. Isso porque, Flávio Sant'Ana denotava em sua história todas as características para uma ascensão social. Flávio Sant'Ana vinha de família de classe média e tinha acabado de se formar no ensino superior no curso de odontologia. O caso deixou patente que se o jovem dentista fosse branco, ele não teria sido vítima de um "auto de resistência". Não cabia dúvidas de que se tratava de um caso onde as representações racializadas haviam exercido a mais extrema de suas consequências: o aniquilamento do outro. A letalidade da polícia brasileira ainda é uma das maiores que existem. No ano retrasado de 2014 foram contabilizados apenas na cidade de São Paulo 396 mortes por intervenção policial. O que significa mais de uma morte por dia. Matéria de Barros, Barcelos e Silva (2015) afirma que a letalidade da PM de São Paulo se concentra em áreas pobres, fora da área central, com vítimas negras, jovens e do sexo masculino. A grande maioria dos casos são decorrentes de latrocínio sem morte policial. Segundo análise dos jornalistas a grande maioria dos casos tem claros indícios de execução sumária e são reproduzidas na mídia sempre com a versão policial dos boletins de ocorrência (BARROS, BARCELOS, SILVA, 2015). A primeira ação do grupo foi *Monumento Horizontal* realizada dois meses depois do assassinato de Flávio Sant'Ana e constituiu-se de uma placa onde uma silhueta, tal qual as presentes em cenas de

momento, exibir uma diferença avassaladora de dimensão nas expressões e nas consequências do racismo. Mas o que o *Frente 3 de Fevereiro* nos sugere é que na verdade se trata de um *continuum*. Essas diferentes expressões racistas são todas partes de uma mesma unidade, uma mesma colonialidade, um mesmo regime representacional, uma mesma visualidade.

O que possibilita o humor dessa ação na cidade de Belo Horizonte, registrada em vídeo, foi a pergunta que guia a ação - *O que o cabelo fez pra ser chamado de ruim?* Ora, todos sabem que cabelo não pode fazer nada, afinal, o que podem fazer os pelos que nascem na parte superior da cabeça dos indivíduos? Se um cabelo não é um indivíduo detentor do poder de realizar uma ação, porque ele é julgado moralmente com um termo que denota atitudes ou sentimentos perversos e/ou maldosos? Embora não seja verbalizado, todos no Brasil sabem que o termo cabelo ruim se refere ao cabelo crespo, uma

crime, foi desenhada. Dentro do corpo preto lia-se os escritos “AQUI! FLÁVIO F. SANT’ANA FOI MORTO PELA POLÍCIA MILITAR DE SÃO PAULO”. Na exterioridade da placa, criando um baixo-relevo no cimento fresco usado para fixar a placa ao chão, o mesmo onde Flávio tombou morto pelas forças de segurança do Estado, foi escrito: “RACISMO + VÍTIMA” e a data “03 FEV 2004”. Esta ação foi o começo de uma série de outras intervenções, com as mais variadas linguagens artísticas e recursos de pesquisa do grupo, que tem a interdisciplinaridade no cerne de sua formação, pois, além de artistas ligados ao teatro, à música e às artes visuais, ao grupo integra também outros profissionais como historiador, sociólogo e advogado. Foi feito um livro com o resultado de suas pesquisas (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006), um CD (FRENTE 3 DE FEVEREIRO. Zumbi Somos Nós: Diáspora afronética, 2008. 1CD), um documentário poético (FRENTE 3 DE FEVEREIRO. O filme: Zumbi Somos Nós. **Coprodução: Frente 3 de Fevereiro, Gullane Filmes, Fundação Padre Anchieta (TV Cultura), Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (Abepec). 52 min.**2007. 1DVD.) e espetáculos, assim como ações que iam de fixar lambe-lambes pelos muros da capital paulista ao vídeo “*O que o cabelo fez para ser chamado de ruim?*”, que é neste momento foco de nosso interesse.

característica não exclusiva das pessoas negras, mas predominantemente ligados à negritude. Então, por que e em que momento os cabelos crespos começaram a ser chamados de ruins? A pergunta expõe a naturalização da junção entre atributos físicos e qualidades morais. Como sabemos, aquilo que é tido como características raciais, inicialmente apenas relativas à aparência, ganham conotações morais, intelectuais e psicológicas (TODOROV, 1993). Assim, a pergunta desvela um dos fundamentos das doutrinas racialistas e racistas que é a continuidade e comunhão entre atributos físicos e qualidades morais.

O vídeo da ação do grupo constitui-se em três cenas referentes a três abordagens independentes que o grupo realizou nas ruas de Belo Horizonte, em 2007, e editou em três minutos dezesseis segundos (3'16''). A primeira cena do vídeo apresenta o seguinte diálogo:

Imagem 68. *O que o cabelo fez pra ser chamado de ruim?* Frente 3 de Fevereiro, Cena I, 2007.



Still da primeira cena do vídeo *O que o cabelo fez pra ser chamado de ruim ? I* Frente 3 de fevereiro, 2007²⁵⁹.

²⁵⁹ Fonte da imagem disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R9sKbho1BOM>>. Último acesso em 15 jan. 2016.

Cena 1. O Frente 3 de Fevereiro aborda um pequeno grupo de mulheres jovens.

[imagens e sons de rua de Belo Horizonte]

Integrante 1 do Frente 3 de Fevereiro - “Tá” boa menina?

Entrevistada 1 – Tudo bem.

Integrante 1 do Frente 3 de Fevereiro - Como é seu nome?

Entrevistada 1 – Cíntia

Integrante 1 do Frente 3 de Fevereiro - Meu cabelo é bom ou meu cabelo é ruim?

Entrevistada 1 – Seu cabelo é ruim

Integrante 1 do Frente 3 de Fevereiro - Meu cabelo é ruim?

Entrevistada 1– É!

Integrante 2 do Frente 3 de Fevereiro - O que é o cabelo ruim, assim, para você?

Entrevistada 1 – É o cabelo duro que tem que alisar, dá trabalho.

Integrante 2 do Frente 3 de Fevereiro - Você acha que seu cabelo é bom ou ruim?

Entrevistada 1 – Meu cabelo é ruim.

Integrante 2 do Frente 3 de Fevereiro - Ruim?

Entrevistada 1 – É ruim, tudo duro.

Integrante do grupo [voz masculina cuja imagem não aparece no vídeo] – O que é o cabelo bom?

Entrevistada 1 – **O cabelo bom?** É o cabelo liso, que não precisa de química. É só lavar. Balançar.

A jovem mulher negra responde à pergunta do integrante do grupo afirmando que o cabelo do integrante do *Frente 3 de Fevereiro*, e entrevistador, assim como seu próprio cabelo, são ruins porque são “duros” e não são lisos. A leveza que o humor empresta à abordagem possibilita lidar com uma das consequências mais perversas do racismo, que é a depreciação ou deterioramento da própria imagem. Como nos confirma Lia Schucman (2014, p. 83),

A representação negativa ou não representação dos grupos minoritários dentro de uma sociedade atua de forma perversa sobre a própria subjetividade da vítima: a própria autodepreciação

torna-se um dos mais fortes instrumentos de opressão sobre os sujeitos pertencentes a grupos cuja imagem foi deteriorada (SCHUCMAN, 2014. p. 83).

Os estereótipos aprisionaram a imagem do corpo negro e suas características mais singulares, como o cabelo crespo, e têm consequência bastante real sobre a formação dos indivíduos. Se essa é a única imagem com a qual se tem contato enquanto se desenvolve, o resultado é uma imagem muito prejudicada de si mesmo, pois não há chances de se identificar exteriormente com algo que não seja para lembrar-lhe que seu cabelo não é bom, seu corpo não é bonito, e ainda mais é ruim. Sua autoimagem é profunda e violentamente deturpada. Todo esse processo não está em uma imagem do vídeo, não pode ser representada, mas são imagens suscitadas ao longo da ação.

Entre a pergunta sobre a “ruindade” do cabelo e a resposta da entrevistada não é engano pressupor que muitas imagens e situações podem nos interpelar. Cabelo ruim, cabelo duro, cabelo pixaim, cabelo Bombril fazem parte do repertório pejorativo pelo qual o cabelo crespo é identificado na cultura brasileira. Como a entrevistada respondeu, o cabelo bom é o cabelo liso e para se chegar a essa conclusão são muitas as imagens, que somam no esforço de desqualificação do cabelo crespo. Uma das imagens que podemos retornar é as das técnicas e produtos destinados ao alisamento dos cabelos crespos, que sempre prometeu transformar o “cabelo ruim” em “cabelo bom” à base de elementos químicos, que na maioria das vezes são danosos a saúde do usuário ou usuária.

Imagem 69. Propaganda da *Pasta Alizabem*, Diário de Notícias, 1947.



Produtos com finalidade de alisar os cabelos crespos sempre existiram. Esta imagem publicitária do produto “embelezador” *Pasta Alizabem*, destinado a alisar cabelos crespos circulou por diversos veículos da imprensa impressa brasileira como *O Cruzeiro* e *Diário de Notícias*, ambos do Rio de Janeiro.²⁶⁰ Importante notar que o anúncio geralmente estava ao lado de outros igualmente destinados ao público feminino, como lojas de roupas e outros produtos em que figuravam sempre a imagem de mulher branca de cabelo liso.

A imagem acima, por exemplo, é uma nota publicitária da *Pasta Alizabem*, não era o único anúncio do gênero, mas nos interessa por ter circulado em dois importantes veículos da imprensa brasileira, na década de 1940, o *Diário de Notícias* e *O Cruzeiro*, e pelas questões que a imagem suscita. Além do texto, que traz informações sobre o produto, vemos um retrato dividido ao meio com as letras que formam na vertical o escrito “*cabelos crespos*”. O conjunto é contornado com um traço que

²⁶⁰ Fonte da imagem: DIARIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro 12 jan. 1947, p. 3.

sugere o formato de um coração, não o do órgão, mas o da representação gráfica, que sugere o romantismo ligado ao universo feminino, e à realização amorosa. A metade do rosto da esquerda é de uma mulher negra de cabelos crespos e a metade do rosto da direita é de uma mulher branca de cabelos lisos. Ao formar com duas partes distintas um mesmo retrato, a imagem quer nos propor se tratar da mesma mulher, “atravessada” apenas pelos “*cabelos crespos*”. O que impede a mulher da esquerda de ser como a mulher da direita é seu cabelo “ruim”, que pode se tornar “bom” ao ser alisado pela *Pasta Alizabem*. Esse anúncio nos revela a carga simbólica e o papel dos cabelos crespos nos processos de formação identitária nos regimes de representação racial, pois o cabelo crespo é tomado como metonímia ou sinédoque para as características da pessoa negra, enfim, de sua negritude. A imagem mostra que, ao alisar o cabelo com *Alizabem*, a mulher negra de cabelos crespos não se torna uma mulher negra de cabelos lisos, ou alisados, mas uma mulher branca de cabelo liso.

Essa, infelizmente, não é uma imagem dotada apenas de passado. Ao contrário, é uma imagem presente e ainda constante. Em 2015, a fotografia de “antes e depois” de uma criança de dois anos de idade, que teve seu cabelo alisado, foi compartilhado nas redes sociais e foi alvo de protestos. A fotografia foi feita por um salão do interior de São Paulo com a intenção de divulgar um produto, que seria lançado por uma marca nomeada “Eiffel Cosméticos”, destinado para crianças. Com o discurso racista atenuado em relação à década de 1940, o anúncio apresenta um produto “para crianças que querem soltar os cachos ou até

mesmo alisar”.²⁶¹ As consequências desse tipo de evento, que leva a criança a perceber tão cedo que suas características não são desejáveis e devem ser corrigidas, na autoimagem de uma criança é com certeza devastadora e é por isso objeto de muitas pesquisas que demonstram, por exemplo, como o racismo compromete a trajetória escolar de estudantes negros²⁶². Impossível de listar são os exemplos de racismo na cultura brasileira que vai desde marchinhas de carnaval como *Teu cabelo não nega, mulata* (Lamartine Babo e os Irmãos Valença, 1929) e *Nega do cabelo duro* (David Nasser e Rubens Soares, 1942) à personagem Adelaide, que integrou a temporada de 2012, do programa humorístico *Zorra Total* da Rede Globo. Adelaide, interpretada por um ator pintado de negro,²⁶³ prática que por si só já nos remete ao regime de representação racializado, congregava todas as características negativas

²⁶¹ ANDRADE, Thamires. Salão de beleza divulga foto de criança com cabelo alisado e causa polémica. UOL, São Paulo, 29 set. 2015 [online] disponível em: <<http://mulher.uol.com.br/gravidez-e-filhos/noticias/redacao/2015/09/29/salao-de-beleza-divulga-foto-de-crianca-com-cabelo-alisado-e-causa-polemica.htm>>. Último acesso em 6 fev. 2016.

²⁶² SILVA, Inaya. **O racismo silencioso na escola pública**. Rio de Janeiro: Junqueira Marin, 2009; MALACHIAS, Rosângela. **Cabelo bom. Cabelo ruim**. [Coleção percepções da diferença – negros e brancos na escola vol. 4]. Nove&Dez criação e arte/Ministério da Educação, 2007.

²⁶³ Prática comum no início do século XX nos Estados Unidos, onde foi chamada de *Blackfaced*. Constitui em uma maquiagem preta utilizada por atores brancos com a intenção de criar uma representação risível do negro. A prática se dava em eventos como *minstrel shows* estadunidenses, mas também ocorreu no cinema como no filme *O nascimento de uma Nação – The Birth of a Nation* – de D. W. Griffith feito em 1915 (filme que conta história da Guerra de Secessão, 1861-1865, com um viés bastante racista). Essa representação estereotipada foi profundamente interrogada pelos movimentos pelos direitos civis na década de 1960, levando-a ao ostracismo, o que não impediu que no Brasil a prática fosse empregada entre 1969 e 1970, na novela *A Cabana do Pai Tomás* (baseada na obra *Uncle Tom's Cabin*, de Harriet Beecher Stowe) também utilizou a *blackfaced* no protagonista interpretado pelo ator branco Sérgio Cardoso, acentuando o caráter de invisibilidade do negro pela prática do *blackface*.

relacionadas à mulher negra, além de perpetuar esses julgamentos, fazendo, por exemplo, referências pejorativas constantes ao cabelo crespo.

Como afirma Alencastro (1997, p. 86), “a aparência racial [...] era foco de atenção, visto que não havia limites para o preconceito de cor” e, no período do Império era variada a oferta de fotógrafos especializados em “embranquecer” peles escuras, loções que prometiam clarear a pele e perucas de cabelos lisos e claros importadas da Europa. Para o historiador, “o reverso da vontade de querer parecer branco consistia em caracterizar, a qualquer preço, a escravidão como um estatuto exclusivamente reservado aos negros, aos pretos e pardos.” (ALENCASTRO, 1997, p. 86). Assim, “à diferença da escravidão na Grécia e na Roma antiga, o escravismo moderno reforça o estatuto legal do cativo com a discriminação racial: o escravo só podia ser preto ou mulato, nunca branco.” (ALENCASTRO, 1997, p. 88). Ou seja, a condição social mais baixa da sociedade brasileira foi racializada.²⁶⁴ Como o caso informado em 1858, no *Jornal do Comércio*, de um escravo branco. Branco e loiro de olhos azuis o jovem tornou-se notícia ao pedir subscrição para comprar sua liberdade. A surpresa causada pela condição de escravo do branco fez com que logo fosse organizado uma coleta de 1600 contos de réis para sua alforria. (ALENCASTRO, 1997, p. 88). Sintoma da continuidade do corte racial nas classes sociais

²⁶⁴ “Após 1850, com a intensificação do tráfico inter-regional de escravos, podia acontecer que aparecessem no Rio cativos brancos ou praticamente brancos. Por um motivo simples. Seguindo a norma do direito romano, o direito imperial brasileiro prescrevia que o estatuto do filho seguia o estatuto da mãe: o filho de escrava nascia escravo. Naquela altura, alguns escravos brancos – filhos, netos e bisnetos de escravas mulatas e de brancos –, até então isolados em fazendas sertanejas, começaram a ser vendidos para a corte.” (ALENCASTRO, 1997, p. 86).

brasileiras pode ser vista na atualização da história do escravo branco em histórias semelhantes de surpresa e comoção nas ocasiões em que se vê pessoas brancas em situação de rua ou de extrema pobreza. Um exemplo notório, é o caso de Rafael Nunes, branco de olhos verdes, em 2012, por causa do uso de drogas, estava em situação de rua quando, percebendo uma mulher com máquina fotográfica, pediu que o fotografasse. A mulher divulgou a fotografia em 16 de outubro de 2012, na rede social *Facebook*. A foto em que ele aparece maltrapilho em frente à Catedral Basílica de Curitiba foi compartilhada por milhares de usuários e Nunes logo ganhou a alcunha de “mendigo gato de Curitiba”, resultando em ofertas de tratamento e de trabalho para que ele reconstruísse sua vida.

Entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, período de fortalecimento das teorias racistas e das teses eugenistas, a miscigenação foi interpretada por muitos intelectuais como algo que gerava a degeneração das raças. Nesse sentido, o Brasil que contava com a existência de três raças em sua formação, o ameríndio ou indígena, o branco português e o negro africano, estava amaldiçoado a fadar-se em desgraças na visão de teóricos eugenistas, como Joseph Arthur Gobineau ou Louis Agassiz. Dessa forma, intelectuais brasileiros ocuparam-se em reverter o destino nacional valorizando a miscigenação. Esse esforço acabou acarretando na tese do embranquecimento, na qual a miscigenação foi positivada e valorizada através da crença na sobreposição dos elementos tidos como próprio à raça branca sobre as demais. Ou seja, a miscigenação passou a ser vista com otimismo porque passou a representar um processo em direção a uma população embranquecida. É o que nos mostra a tela a óleo de Modesto Brocos y Gómez, intitulado *A Redenção de Cam*, de

1895, tela que recebeu a medalha de ouro no Salão Nacional de Belas Artes, de 1895, e que João Baptista de Lacerda levou para acompanhar a apresentação de seu artigo “*Sur les métis au Brésil*”, apresentado no Congresso Universal das Raças, de 1911, em Londres.²⁶⁵ A tela retrata a avó negra de pé ao lado da filha mestiça, que tem seu bebê no colo, e seu marido ao lado direito, ambos brancos. A vó levanta as mãos aos céus em agradecimento pelo “melhoramento da raça”.

O título é uma referência à passagem bíblica de Cam,²⁶⁶ seu pai Noé amaldiçoou seus descendentes quando este o flagrara nu e embriagado. A maldição de Cam foi uma importante justificativa bíblica para a escravização dos africanos, pois encontrava na pele negra a marca da maldição dos descendentes de Cam, já que seus filhos teriam dado origem aos povos africanos de tez escura.²⁶⁷ Brocos y Gómez realiza uma inversão da interpretação privilegiada à época, o neto carrega a redenção e não mais a maldição. Essa inversão foi possível graças à noção de branqueamento, que fez com que a questão da miscigenação

²⁶⁵ Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

²⁶⁶ “Sendo Noé lavrador, passou a plantar uma vinha. Bebendo do vinho, embriagou-se e se pôs nu dentro de sua tenda. Cam, pai de Canaã, vendo a nudez do pai, fê-lo saber, fora, a seus dois irmãos. Então, Sem e Jafé tomaram uma capa, puseram-na sobre os próprios ombros de ambos e, andando de costas, rostos desviados, cobriram a nudez do pai, sem que a vissem. Despertando Noé do seu vinho, soube o que lhe fizera o filho mais moço, e disse: Maldito seja Canaã; seja servo dos servos a seus irmãos. E ajuntou: Bendito seja o SENHOR, Deus de Sem; e Canaã lhe seja servo. Engrandeça Deus a Jafé, e habite ele nas tendas de Sem; e Canaã lhe seja servo.” (Gênesis 9.20–27).

²⁶⁷ Embora não haja consenso entre os estudiosos bíblicos costuma-se fazer a seguinte identificação relativa aos filhos de Cam: Cuxe, provavelmente o ancestral dos povos da Etiópia; Mizraim é o ancestral dos egípcios; e Pute o ancestral dos povos do norte da África, os líbios. Canaã é o único dos quatro filhos que não seria ancestral de povos africanos.

passasse a ser entendida no contexto brasileiro não mais como a degeneração das raças, mas sim como sua purificação. Como afirma Flores e Melo sobre a tela, “De fato, trata-se de uma representação acabada da política de miscigenação apregoada para fazer desaparecer o negro brasileiro, sem destruir Cam, o filho amaldiçoado de Noé.” (FLORES; MELO, 2014, p.31).

Assim, o “triângulo das três raças” delineou-se com a sobreposição do branco sobre o negro e o indígena. Essa foi a “saída brasileira” para as questões raciais: “fundir para integrar e extinguir as raças tidas como inferiores” (FLORES; MELO, 2014, p. 37). Isso, como explica as pesquisadoras, resultou no que Oracy Nogueira chamou de “preconceito de marca”. Nogueira, ao pesquisar as diferenças nas relações raciais brasileiras e estadunidenses, formulou as noções de “preconceito de marca” para o contexto brasileiro e de “preconceito de origem” para o estadunidense. O primeiro elege a aparência como critério para a discriminação, e o segundo baseia-se nas origens. O que torna a “redenção de Cam” uma especificidade da representação racializada no Brasil e dá às características corporais, como o cabelo crespo, uma outra camada de significação.

As pesquisas do geneticista Sergio Danilo Pena, por exemplo, revelaram em 2000 a presença em 60% de matrinhagens ameríndias e africanas em brasileiros brancos, em outra pesquisa de 2004, em coautoria com Maria Cátira Bortolini, o geneticista concluiu que 90% dos brasileiros apresentam ao menos 10% de ancestralidade africana (apud FLORES; MELO, 2014, p. 85). Esses resultados corroboram com as pesquisas anteriores como as do sociólogo Nogueira, que identifica

no campo fenotípico as atuações discriminatórias e não na formação genética.²⁶⁸

Todas essas camadas de experiências políticas e estéticas sobrevivem e são ativadas no momento em que dispara-se a pergunta: - *o que o cabelo fez para ser chamado de ruim?*. A surpresa com que a pergunta é recebida revela ainda um país pouco acostumado a discutir sobre o racismo na esfera pública. No entanto, esse cenário parece estar sofrendo alterações. Em 1988, Lilia Moritz Schwarcz (2001) empreendeu uma pesquisa sobre o racismo onde 97% afirmaram não ter preconceito racial ao mesmo tempo em que 98% responderam conhecer pessoas ou situações que revelavam a existência da discriminação racial. Os dados levaram a autora a conclusão de que os brasileiros parecem viver em uma “ilha de democracia racial cercada de racistas por todos os lados”. A pesquisa de Schwarcz mostrou um país que não reconhece o problema do racismo. Tendo essa literatura em vista, quando Lia Schucman (2014) desenvolveu sua pesquisa sobre a branquitude na cidade de São Paulo, criou a expectativa de que encontraria certa resistência dos indivíduos em relação às questões de auto-identificação racial, da existência do racismo e de privilégios ligados a branquitude. Entretanto, seus entrevistados não tiveram dificuldades em se mostrarem conscientes da existência do racismo e dos privilégios que isso lhes acarretava como pessoas brancas. A pesquisadora desenvolveu, então,

²⁶⁸ Em relação as conclusões dessas pesquisas genéticas, Flores e Melo afirmam (2014, p. 85): “Nossa distinção racial não se coloca no plano do genótipo, mas no fenótipo. Talvez, por isso, o movimento negro, cada vez menos, tem usado o termo afrodescendente para designar o negro brasileiro. Afrodescendente, se levarmos em conta a pesquisa do geneticista citado, somos quase todos e todas. Mas se somos “iguais” na origem genética, apresentamo-nos de forma muito desiguais nos espaços sociais, políticos, econômicos e culturais”.

duas hipóteses para a mudança de resultados entre as pesquisas de 1988 e 2014: a primeira seria ligada a consequência de campanhas publicitárias antirracistas como a intitulada “diálogos contra o racismo”, que tinha como mote: “*Onde você guarda seu racismo?*”, e as discussões acerca de políticas públicas de discriminação afirmativa como as cotas nas universidades, que teriam promovidos modificações de percepção em relação às identificações raciais na sociedade. A outra, seria a abordagem de seu questionário, que perguntava se os entrevistados já tinham sido protagonistas de atitudes racistas e não, se eram racistas, fazendo com que a pergunta não recaísse “[...] sobre o ser racista como uma escolha e uma defesa ideológica, mas sim sobre atitudes em momentos pontuais”. (SCHUCMAM, 2014, p. 136).

É provável que as campanhas e políticas tenham promovido debates mais francos sobre a existência do racismo, ao mesmo tempo em que a pergunta posta de forma menos inquisidora tenha contribuído para que a autora conseguisse obter respostas mais reveladoras. Alguns relatos de sua entrevista nos mostra a centralidade estética dos cabelos crespos no regime de representação racializado, principalmente no que tange às mulheres entrevistadas. Era, por exemplo, através do cabelo, que uma das entrevistadas, Isabela, se dava conta de sua branquitude: “- Tem um amigo meu, ele é moreno e reclama muito do cabelo, aí ele faz assim: “Ah, hoje meu cabelo tá horrível!”...E eu lembro, meu cabelo nunca tá ruim; e nesse momento eu me dou conta, eu sou branca, e ele não”. (SCHUCMAM, 2014, p. 115). Era também por causa do cabelo, que outra entrevistada, Lilian, se sentia um pouco menos branca: “- Às vezes me chamam de branca negra, porque eu não tenho os traços delicados, eu tenho lábios grossos, nariz largo e, mesmo sendo loira,

meu cabelo é ruim” (SCHUCMAM, 2014, p.118). Essas falas colaboram para que a autora conclua ser realmente a superioridade estética uma das marcas da branquitude no Brasil. E é essa hierarquia que muitos artistas brasileiros vêm questionando.

A segunda cena do vídeo “*O que o cabelo fez para ser chamado de ruim?*” se dá com um grupo de homens acima da meia-idade e revela outras esferas dificilmente materializadas em imagem. Abaixo encontramos a transcrição da segunda cena:

Cena 2. O Frente 3 de Fevereiro aborda um grupo numeroso de homens acima da meia-idade.

Integrante I do Frente 3 de Fevereiro – Posso fazer uma pergunta “pr’os” senhores?

Integrante I do Frente 3 de Fevereiro – O que que o cabelo fez pra ser chamado de ruim?

Voz não identificada [presumidamente entrevistado 1] – de ruim ?

Integrante I do Frente 3 de Fevereiro – de ruim!

Entrevistado 1 – De ruim? Que eu saiba nada.

Entrevistado 2 – Porque ele é feio. Só por isso. Ai a gente chama ele de ruim também.

Entrevistado 3 – Preconceito.

Entrevistado 4 – Como é que é a pergunta? O que o cabelo fez pra ser chamado de feio?

Integrante I do Frente 3 de Fevereiro – e de ruim. O que o cabelo fez pra ser chamado de ruim?

Entrevistado 4 – Nasceu ruim, ora!

Entrevistado 5 – Ah, preconceito mesmo.

Voz que não aparece no vídeo – que preconceito! Um acha [não dá pra ouvir] outro acha bonito. O cabelo ruim nasceu ruim.

Entrevistado 4 – Já nasceu ruim.

Integrante I do Frente 3 de Fevereiro - O que é um cabelo que nasceu ruim?

Entrevistado 6 – É o cabelo que vem da África. Lá da África.

- Nesse momento, um outro participante do grupo diz algo inaudível que o entrevistador da Frente de 3 Fevereiro ouve e repete em forma de pergunta.

Integrante I do Frente 3 de Fevereiro - como é que é ?é o cabelo de preto? O cabelo de preto é o cabelo ruim?

- E é respondido com expressão afirmativa do participante.

Entrevistado 7 – Aí é preconceituoso, rapaz! [afirma em seguida algo inaudível].

Entrevistado 4 – Onde que é que a mulher tem o cabelo pior? Na África. Por isso que o cabelo é ruim.

Entrevistado 3 – Porque que é ruim?

Entrevistado 4 – Palha de aço, [começa a rir, achando graça do que disse] Palha de aço, Palha de aço!

Entrevistado 8 – Ele quer saber porque que o cabelo é ruim. É preconceito. Simplesmente.

Entrevistado 9 – É o sangue. É do sangue. Quer dizer... as vezes você tem um crioulo ai casa com uma branca, nasce com cabelo bonito.

Entrevistado 4 – eu aliso meu cabelo. Eu faço toca no meu cabelo. Rodo ele prum lado e pro outro pra ele ficar liso. Se meu pai tiver o cabelo ruim, minha mãe tiver cabelo ruim, eu vou nascer com cabelo ruim. Agora se minha mãe tiver o cabelo liso[segue falando algo que se torna inaudível pelo distanciamento da câmera que passa a focar outro participante].

Entrevistado 9 – é se o cabelo é liso ou não liso.

Depois de alguns minutos de conversa e alguns subterfúgios chega-se a mesma conclusão: que o cabelo bom é o cabelo liso. Na roda de amigos, a maioria branca de meia idade, alguns são rápidos em flagrar o racismo implicado no termo “cabelo ruim” assim que a pergunta é feita, afirmando tratar-se de preconceito. No entanto, a conversa faz um roteiro bastante interessante. Primeiro, o cabelo ruim é definido como feio, depois, definido por sua origem africana. Quando o integrante do *Frente 3 de Fevereiro* tenta confirmar a resposta de um senhor, que tinha dado sua opinião falando em tom baixo, o entrevistador pergunta repetindo a resposta que tinha ouvido: “- como é que é? é o cabelo de

preto? O cabelo de preto é o cabelo ruim?”, quando alguém do grupo o repreende: “- *Aí é preconceituoso, rapaz!*”. Aqui reside outro aspecto próprio do racismo à *brasileira*, que é seu aspecto não-declarado e registrado pela pesquisa de Schwarcz. Sabemos que o termo “cabelo ruim” se refere claramente ao cabelo crespo, que apesar de haver pessoas brancas que também tenham cabelos crespos, como observamos a entrevistada de Schucman, Lilian, essa é uma qualidade que a deixa menos branca – uma branca negra – em suas palavras. Sabemos disso, os senhores entrevistados também o sabem. No entanto, quando o entrevistador repete a resposta dita timidamente desta vez em voz alta: - *é o cabelo de preto?* – nesse momento é repreendido, pois estaria sendo preconceituoso. O interdito de se falar sobre algo muito evidente foi também uma espécie de consequência do mito da democracia racial, que ao caracterizar o Brasil como um país onde havia igualdade e justiça nas relações raciais, impediu que o racismo fosse denunciado.

Como ficamos sabendo no início da segunda cena, o cabelo crespo além de ruim é qualificado como feio e, portanto, um fator que determina se alguém possui boa ou má aparência. Nos jornais brasileiros era comum ler nos anúncios de emprego o termo “exige-se boa aparência.” Vemos do que se trata a “boa aparência”, de forma muito clara na fala da entrevistada Vanessa, de Lia Schucman (2014). Vanessa fala sobre áreas nobres da cidade, nas quais trabalha, da seguinte forma: “Eu sou representante de venda nos bairros nobres da cidade, ai eu até entendo [sic], que não tenha nenhum vendedor negro, é um lugar onde precisa ter boa aparência para vender” (SCHUCMAN, 2014, p. 110). Em outro momento de sua fala, Vanessa, enfatiza novamente a importância de ter “boa aparência” para vendas:

Onde eu estudei lá na unip existiam várias negras fazendo farmácia, e porque elas não estão aqui? Daí o racismo fica claro, não é só no meu meio social, porque nenhum negro trabalha com meu irmão na Microsoft, nenhum negro trabalha com meu pai, nenhum negro trabalha com minha mãe? Eu entendo que o cargo de vendas que é o meu, eles não estejam presentes porque precisa ter uma boa aparência para ser propagandista. Mas e dentro da empresa? (SCHUCMAN, 2014, p. 126)

A fala da entrevistada mostra como as qualidades negras foram encerradas na base da hierarquia estética no regime representacional racializado que é tão naturalizado a ponto da entrevista nem mesmo flagrar-se racista. Eustáquio Neves, fotógrafo mineiro trata do tema, a partir do uso do autorretrato, na série *Boa Aparência*. Esse trabalho de Eustáquio trata-se da imagem do próprio artista quando jovem, possivelmente uma foto 3x4, exatamente como aquelas anexadas nos currículos, enviados na tentativa de ser selecionado para uma vaga de emprego, cuja exigência da *Boa Aparência* excluía flagrantemente as pessoas negras.²⁶⁹

²⁶⁹ Apesar ser impossível impedir que um empregador escolha um empregado baseado em preconceitos, no final da década de 1990 alguns municípios começaram a disponibilizar legislação para coibir a prática de exigência de boa aparência, como Rio de Janeiro, Pelotas, São Luís ou Ribeirão Preto.

Imagem 70. Fotografia da série *Boa Aparência*, Eustáquio Neves, 2005



Série *Boa Aparência* (Técnica mista). Imagem fotográfica de Eustáquio Neves, em que o artista sobrepõe um autorretrato, palavras retiradas de textos de anúncio de escravos fugidos para pensar a exigência de *Boa Aparência* nos anúncios de emprego.²⁷⁰

Eustáquio Neves, que teve formação técnica em química, é conhecido por suas interferências na impressão fotográfica. No caso dessa fotografia, a interferência causa uma sensação de que a imagem tenha sobrevivido a diferentes camadas de tempo. Os textos que são sobrepostos nas imagens da série são textos de anúncios de fuga de

²⁷⁰ Fonte da imagem disponível em: <<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,sobre-religiao-e-fotografia,1752563>>. Último acesso 6 fev. 2015. Também disponível em NEVES, Eustáquio. **Fotoportátil 5**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

escravizados, comuns nos jornais brasileiros. Nesses anúncios, a pessoa escravizada era descrita fisicamente para que outras pudessem reconhecer e capturar. Pedços desses textos criam outra camada de tempo e de significado à imagem de *Boa Aparência*. Essa relação existe também na obra-panfleto do artista mineiro Paulo Nazareth. O jovem artista, já citado anteriormente, que tem na performance o centro de seu trabalho, tem colocado novas questões para a junção entre arte e vida. Com longos cabelos crespos e chinelo de dedo ele circula nas aberturas de exposições e outros espaços elitizados da arte contemporânea provocando a todo momento em que é barrado às questões de *Boa Aparência*. Com sua arte de conduta, termo cunhado pelo artista, ele próprio torna-se arte, assim como tudo a seu redor pode se tornar arte de acordo com seu comportamento ou ação.

O panfleto chama o “público” com a pergunta: “*Qué ficar bunito ?*”. A partir daí o Salão “*De bésti birifuu*” anuncia: “*Alisa-se cabelo, clareia-se pele, afina-se nariz, encurta-se orelhas, colore-se olhos, aumenta-se seios, diminuiu-se nadegas, depila-se virilhas, arranca-se unhas, corta-se beijos, lixa-se pés, muda-se nome, Ensina-se inglês, passa-se perfume, tira-se foto, arruma-se padrinho, arranja-se bolsa, cosegue-se visto, manda-se para fora, apaga-se memória, deixa-se bunito*”. O nome do salão fictício, *De bésti birifuu*, mostra o desejo pelo idioma estrangeiro não aprendido, assim como a falta de domínio das normas cultas da língua materna, o português, no texto *Qué ficar bunito?* Além das questões sociais do uso da língua o panfleto apresenta um conjunto de “serviços” oferecidos pelo salão, que nos remete às articulações entre corpo, memória, esquecimento e colonialismo. Todas as modificações sugerem que ao fim, nos tornaremos uma outra pessoa,

morando em outro país, falando outra língua e com outro nome. O padrão colonial é algo completamente diferente do que se é na “colônia”, explicitando que somos “o outro”. A maior parte das interferências corporais oferecidas pelo “salão” são modificações de características tidas como não brancas para transformá-las em características físicas mais comuns dos indivíduos brancos, como o alisamento de cabelo, mas também clareia-se pele, afina-se nariz e corta-se beijos. Essas seriam as condições para se fazer ficar bonito. “O bonito” é desnaturalizado através da caricatura e da exacerbação da construção do privilégio estético do regime de representação racializado, que incide de forma negativa nas características não branca. Essa forma de exacerbar elementos com os quais se constroem os estereótipos é uma forma de tornar visível algumas construções levando o espectador a flagrar, ele próprio, representações racializadas. Segundo Bispo e Lopes (2015, p. 112),

O folheto é ilustrado com o retrato de um homem negro e um texto descrevendo os serviços que um salão imaginário oferece para embelezar seus clientes: alisamento de cabelo, clareamento de pele, estreitamento de nariz etc., todos representando ações para desfazer as características que definem as singularidades do corpo negro. Com essa obra, Nazareth discute a ideia (e o ideal) de beleza compartilhada e difundida com especial empenho pela imprensa na sociedade brasileira.

Imagem 71. *Qué ficar bunito?* Paulo Nazareth.



Obra-panfleto de Paulo Nazareth.²⁷¹

O “cabelo ruim” retorna ainda na performance *Bombril* (2010), na qual a jovem artista Priscila Rezende utiliza seu próprio cabelo para “arear” panelas e outros utensílios de cozinha, em uma clara referência

²⁷¹ Fonte da imagem no *blog* do artista disponível em: <<http://artecontemporanealdta.blogspot.com.br/>>. Último acesso em: 10 out. 2015.

ao termo “cabelo Bombril”, empregado pejorativamente para denotar os cabelos crespos.²⁷² Essa é mais uma contra-estratégia, que parte da exposição dos não-ditos e direciona-se a desnaturalizar construções que foram essencializadas.

Outro exemplo é a série *Negerhosen2000*, do artista Jean Ulrick Désert. *Negerhosen2000* é um grande projeto que abarca diversas ações e desdobra-se em muitos materiais e formas de exposição. Désert nasceu em Porto Príncipe, no Haiti, estudou na Columbia University, nos Estados Unidos, e viveu alguns anos em Paris, antes de fixar residência em Berlim, onde vive desde 2002. O artista trabalha com múltiplos meios criando “[...] um diálogo visual que é adornado [*embellished*] com significações culturais e históricas, um diálogo que articula o reagrupamento e re-criações de construção de uma identidade cultural diaspórica”. (PHILOGENE, 2013, p. 184).

²⁷² Segundo Bispo e Lopes (2015, p. 112), “neste trabalho, o espaço da domesticidade – por excelência a casa colonial e posteriormente burguesa no Brasil – é revisitada como campo de reflexão, como território de resistência. O tema da coisificação do corpo negro feminino, geralmente evitado ou completamente ignorado, entra para a pauta de discussão sem deixar margem a esquivas ou subterfúgios. Através do corpo, a artista confronta o discurso racial discriminador que permeia suas interações pessoais e compartilha com o observador o desconforto gerado por esse discurso.”

Imagem 72. *Negerhosen2000 The Travel Albums*, versão 2, Jean-Ulrick Désert, 2007.



Jean-Ulrick Désert. *Negerhosen2000 The Travel Albums*, versão 2, 2007.
Reprodução em p&b de imagem colorida (PHILOGENE, 2013, p.187).

O título do trabalho vem do alemão *Lederhosen* (calças de couro), que denota o traje masculino típico de regiões da Alemanha, e da Áustria. Trata-se de uma espécie de bermuda de couro que acompanha um tipo específico de suspensório. Para o título, Désert modifica o primeiro termo Leder (couro), para Neger (negro), transformando-a em uma *Negerhosen*. Paramentado com a vestimenta fortemente ligada aos povos germânicos no imaginário popular, Désert desenvolve uma série de ações em cidades europeias. O número 2000 do título não se refere ao ano em que foi feito, mas a um horizonte de expectativa otimista em relações as identificações diaspóricas no século XXI.

A ideia para o trabalho surgiu depois de um ataque racista verbal de dois homens brancos alemães enquanto ele andava nas ruas de Mitte, bairro central de Berlim, em 1996. Podemos relacionar esse evento à expressão da língua inglesa “*walk while black*” (tradução literal seria: andar enquanto negro), que se refere à vulnerabilidade e ao frequente perigo de ser vítima de racismo, como as agressões em Berlim, ou a constante suspeição que pessoas negras sofrem. No Brasil, o termo pode ser relacionado com a motivação racista das abordagens policiais. Como já nos lembrava Fanon (2008), no mundo organizado pelo colonialismo, o colonizado é sempre um culpado presumido. O artista escolheu o couro branco para sua Lederhosen, que tipicamente é de couro escuro, para se referir à pele branca. (PHILOGENE, 2013).

O mesmo tipo de paródia foi feita na obra *Wir* (do pronome em alemão nós), de 2003, composta de três imagens fotográficas impressas em grandes dimensões sobre papel. Nas imagens, o artista Aimé Ntakiyica apresenta-se com trajes folclóricos europeus, além do *lederhosen*, veste também o *kilt* escocês e, na terceira imagem, um *traje de luces* espanhol.

Imagem 73. *Wir*, Aimé Ntakiyica, 2003.



Imagem dos três pôsteres de aproximadamente 160 x 80 cm. criado por Aimé Ntakiyica, que constituem o trabalho *Wir* de 2003²⁷³.

O título foi retirado da frase em alemão *wir sind die anderen*, que podemos traduzir por “nós somos os outros”, e intitulou também uma exposição do artista, em 2001, na Alemanha, quando Ntakiyica procurou provocar questões acerca do dualismo com o qual o Ocidente criou sua imagem, uma representação criada a partir da diferenciação do Outro. Em *Wir*, exposto também em *Africa Remix*, o artista nascido no Burundi e radicado na Bélgica perturba os códigos de representação que articulam raça e nacionalidade remetendo-nos “por uma parte à questão da ideia de uma nacionalidade inalterável e de outra parte reenvia ao Ocidente o tipo de olhar etnológico sobre o qual é fundado”. (EYENE,

²⁷³ Fonte da imagem *website* oficial do artista. Disponível em: <<http://www.ntakiyica.com/>>. Último acesso em 15 fev. 2016.

2005, p. 323). Ele problematiza a forma com que a raça tem sido fixada na compreensão de diferenças culturais. Como afirma Stuart Hall (2006, p 46), ““A diferença cultural” de um tipo rígido, etnicizado e inegociável substituiu a miscigenação sexual enquanto fantasia pós-colonial primordial. Um “fundamentalismo” de impulso racial veio à tona em todas essas sociedades da Europa ocidental e da América do Norte, um novo tipo de nacionalismo defensivo e racializado.”

As poses escolhidas por Ntakiyica reforçam o tom de paródia com o qual ele porta essas vestimentas identitárias, mas é seu corpo negro em suas ligações com regimes racializados de representação que possibilita o flagrante das construções das representações nacionais. Esse desvelamento também ocorre em *Negerhosen2000*. Como explica a historiadora Jerry Philogene (2013), Désert utiliza provocativamente seu corpo e caminha pelas cidades como um *flâneur*. No entanto, um *flâneur* com compromissos, pois ele recolhe os registros das performances, que sua “audiência” fotografa com as próprias máquinas e as enviam posteriormente ao artista, ele recolhe também textos e relatos escritos sobre a ação. Tal modelo faz com que as ações sejam orientadas para o registro fotográfico, se desdobrando em instalações, objetos como porta-copos e exposições em lugares públicos, como estações de metrô, praças, restaurantes, e, principalmente, museus. Segundo Philogene (2013, p.188),

Negerhosen2000 é amigável, curioso, e perceptível no meio da multidão. Désert move-se perigosamente entre mundos diferentes, tornando visível o não-dito e as carregadas tensões que existem quando corpos negros ocupam o que tem sido considerado como “espaços brancos”.

Sua performance subverte porque consegue expor aquilo que não é dito, mas naturalizado nas relações entre raça e nacionalidade, ocidente e o resto. Désert confunde os estereótipos causando grande estranhamento, e explicita sua posição de objeto do olhar ao mesmo tempo em que também olha e exerce ele próprio o ofício de “explorador”. Ou seja, ao mesmo tempo em que exacerba a questão do exótico, tornando-a quase caricatural, também a reverte.

Algo que realmente chama atenção na análise de Philogene é o termo “*troubling presence of blackness*” (perturbadora presença da negritude), que a autora empresta de Nicole Fleetwood²⁷⁴ para se referir a simples presença do corpo negro de Désert em paramentos e lugares que causam estranhamento nas pessoas. Essa presença perturbadora se dá porque ele está ocupando um lugar que não o pertence “naturalmente,” está fora de lugar: “é precisamente esse “fora de lugar,” esta posicionalidade incongruente, esse “não saber seu lugar,” a audácia da *flânerie* “andar enquanto negro” [*walk while black*], que faz de Désertum flâneur negro transgressor. (PHILOGENE, 2013, p.188). A isso, à audácia de se estar “fora do lugar” Philogene (2013, p. 190) chama de “*affective power of the circulation of blackness*”, o poder efetivo da circulação da negritude. Na última cena do vídeo *O que fez o cabelo pra ser chamado de ruim?* o coletivo aborda Dario José dos Santos, o Dadá Maravilha, um ex-futebolista e um dos maiores artilheiros do futebol brasileiro.

274 FLEETWOOD, Nicole. *Troubling Vision: Performance, Visuality, and Blackness*. The University Chicago Press: Chicago, 2011.

Cena 3. O Frente 3 de Fevereiro encontra Dadá Maravilha.

Dadá Maravilha come um pão de queijo e toma um café em uma pequena lanchonete quando é identificado e abordado pelo grupo.

Integrante I do Frente 3 de Fevereiro – O que que o cabelo fez pra ser chamado de ruim, Dadá?

Dadá – Não sei.

Integrante I do Frente 3 de Fevereiro – Humm?

Dadá – Não sei não.

Integrante I do Frente 3 de Fevereiro – Conta pra gente!

Dadá – Não sei não.

Integrante I do Frente 3 de Fevereiro – Ah?

Dadá – Essa aí eu não sei não.

Integrante I do Frente 3 de Fevereiro – Seu cabelo é bom ou é ruim?

Dadá – Meu cabelo é o melhor do planeta terra. Eu adoro meu cabelo! O difícil é vê-lo.[risos]

Integrante I do Frente 3 de Fevereiro – Porque? Você “tá” cortando?

Dadá – “Tô” cortando bem rasiho.

Integrante I do Frente 3 de Fevereiro – Ah, não “tá” assumindo, nego!

Dadá – Não, “tá” pequenininho. Porque eu já tive *blackpower*, na onda, né! aquele grandão.

Integrante I do Frente 3 de Fevereiro – Mas e o cabelo bom? o que o cabelo fez pra ser chamado de bom?

Dadá – é preconceito, é preconceito. Cabelo ruim.... depende. Tem gente que gosta de cabelo de preto, tem gente que gosta do cabelo de louro, tem gente que gosta de cabelo de branco. [pequena pausa enquanto toma um gole no café] - Eu adoro meu cabelo de preto, adoro!

O encontro com Dadá Maravilha ocorrido por acaso, deu ao vídeo uma terceira cena que finaliza como se fosse o resultado de uma dialética, o encontro e a valorização da negritude através da frase final - *Eu adoro meu cabelo de preto, adoro!*

Em 2015, o tema foi tratado na novela das nove “*Babilônia*”, que foi transmitida pela rede globo de 16 de março a 28 de agosto de 2015, tratando de temas considerados polêmicos pelo veículo conservador como homossexualidade e racismo²⁷⁵. No capítulo do dia 30 de maio de 2015, a personagem da pequena Júlia (interpretada por Sabrina Nonata) chega em casa e revela a sua mãe o motivo de estar cabisbaixa: “ – *Na escola, uma menina disse que meu cabelo é ruim.*” A mãe, Regina (interpretada por Camila Pitanga), tenta mostrar-lhe a beleza de seus cabelos crespos e informa sobre a lei brasileira, que criminaliza o racismo. Numa cena posterior, Regina desabafou com seu companheiro, Vinícius (Thiago Fragoso): “ – *Hoje a Júlia conheceu o que é racismo,*” afirmou. Cenas desse tipo não são comuns nas telenovelas da Rede Globo de Comunicação. As novelas da Globo sempre foram um “termômetro” cultural, por ser um dos produtos culturais mais consumidos pelos brasileiros, a despeito das significativas quedas de audiência,²⁷⁶ intensificadas com o desenvolvimento das mídias sociais e de produções de conteúdos independentes na internet (talvez o que explica a abordagem de temas anteriormente tidos como “difíceis”). As telenovelas da emissora ainda denotam importante características sociais e geram debates dos mais variados tipos na cultura nacional. Através das telenovelas não é difícil perceber a exclusão e marginalização da população afro-brasileira na imagem de um Brasil

²⁷⁵ O termo novela das nove sucedeu as antigas novelas das oito e se refere às novelas televisivas da Rede Globo transmitidas em sua grade de programação após o Jornal Nacional.

²⁷⁶ A queda de audiência da rede globo no geral e das novelas em particular tem sido noticiado com frequência. Para ver mais: BORELLI; Silvia H. S; PRIOLLI, Gabriel (Org.). *A Deusa Ferida: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus, 2000.

completamente branco, onde os negros apareciam, e ainda aparecem, majoritariamente como empregados ou em personagens sem importância para o drama central, panorama que vem se alterando gradativamente.²⁷⁷

Antes que eu me esqueça é um trabalho de 2013, de Flávio Cerqueira com cinco edições, e foi o que mais repetidamente encontrei nas exposições que visitei enquanto eu realizava esta pesquisa. A obra é uma escultura em bronze de uma figura masculina negra, de cabelo crespo. A figura está pintada de branco e se aproxima do espelho nas pontas dos pés. De frente ao espelho, apoia-se com as duas mãos como se ele se procurasse. O espelho parece ser insuficiente para o auxiliar nessa busca, de olhos fechados, ele parece procurar-se dentro de si mesmo. É uma imagem que consegue tornar visível o peso de ser negro tendo de entender-se e se encontrar em meio a um regime de representação racializado que o suprime. A obra esteve exposta em *ReSignifications*, no Museu Bardini, de Florença, na 10ª edição da Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, ambos em 2015; e em *Territórios* da Pinacoteca de São Paulo, onde foi anunciada como recente aquisição, junto às obras de Rosana Paulino e Sidney Amaral. Essa obra foi exposta pela primeira vez em 2013 na exposição *Ensimismado*, na Casa Triângulo, Galeria Paulista, que o representa. Segundo Santiago (2013, p.14), na ocasião da exposição:

²⁷⁷ Sobre o assunto é imprescindível assistir ao documentário *A negação do Brasil* de 2000 dirigido por Zoel Zito Araújo. O cineasta analisa as influências das telenovelas nos processos de identidade nacional, intervindo nos processos de exclusão racial, e na história das lutas por reconhecimento dos atores negros.

Inicialmente, suas figuras se encontram em situações de total introspecção, conseguindo, contudo, dialogar com o público, gerando de imediato uma sensação de reconhecimento, de cumplicidade. E aquilo que se inicia como uma expressão autobiográfica, mapeando um universo de sentimentos enraizados e conflitantes, adquire uma dimensão coletiva.

Imagem 74. *Antes que eu me esqueça*, Flávio Cerqueira, 2013.



Flávio Cerqueira. *Antes que eu me esqueça*, 2013. Pintura eletrostática sobre bronze, madeira e espelho. 123 x 35 x 20 cm. edição de 5 Fotografia de Edouard Fraipont.²⁷⁸

²⁷⁸

Fonte da imagem: Disponível em: <<http://flaviocerqueira.com/trabalhos/antes-que-eu-me-esqueca-2013/>>. Último acesso em 18 mar. 2015.

O trabalho de Flávio Cerqueira trata da internalização do estereótipo – tal como vemos na primeira cena do vídeo *O que o cabelo fez para ser chamado de ruim?* – e do jogo de espelho onde a realidade primeira é perdida e outras realidades devem ser construídas, tendo de lidar com os reflexos enviesados produzidos nesse jogo. A utilização de elementos autobiográficos em sua dimensão coletiva está presente de diversas formas na produção contemporânea.

Todas essas contra-estratégias trazem ao conhecimento aquilo que não era visualizado, ou que não era dito, inscrevendo-as em diferentes linguagens para que não seja também esquecido.

Observamos essa estratégia no trabalho de Renée Cox, que ao pesquisar sobre a história de completa objetificação do corpo de Saartjie “Sarah” Baartman a atualiza com a fotografia *Hot En Tot*, de 1994. Saartjie Baartman, também chamada “Sarah” nasceu aproximadamente em 1790, não se sabe a data exata, e faleceu no dia 29 de dezembro de 1815 em Paris. Sua história personaliza a história da prática de se expor pessoas não ocidentais de vários lugares do mundo nas grandes cidades Europeias, em contextos como os zoológicos humanos. Esses eventos, inscritos no fenômeno das exposições universais, como anteriormente citado, é um importante momento para se compreender a formação da visualidade racista. Baartman tornou-se um símbolo da representação racializada e da exotização do corpo negro feminino, tendo inspirado obras como a do cineasta Abdellatif Kechiche, que realizou uma cinebiografia de Saartjie, no filme de 2010, *Venus Noire*.

Pouco se sabe sobre Saartjie Baartman, mesmo sendo ícone da objetificação do corpo negro feminino, Saartjie continua pouco conhecida e encoberta pela história de extrema objetificação de que foi

vítima, até mesmo sua data de nascimento é desconhecida, mas especula-se que teria nascido em Caffraria, África do Sul, aproximadamente em 1788. Ela tinha como característica física o acúmulo natural de gordura na região das nádegas, fenômeno chamado de *Esteatopigia*. Sob a alcunha de *Vênus Hotentote*.²⁷⁹ Saartjie servia uma fazenda do colono holandês Peter Cezar perto da Cidade do Cabo, quando o irmão de seu patrão, Hendrick Cezar, negociou com Alexander Dunlop para levá-la para ser exposta no Reino Unido, com a promessa de que a traria de volta. Levou-a em 1810 para Londres, onde as pessoas pagavam para vê-la ou ainda tocá-la. Depois Saartjie foi vendida para um francês, que exibia animais selvagens no *Piccadilly Circus*. O contrato que previa repatriá-la em cinco anos e que a ela seria paga uma parte dos lucros obtidos nas exposições, nunca aconteceu. Logo ela foi revendida para William Bullock, diretor do Liverpool Museum, de Londres, quando começou a ser exposta sob o nome de Sarah (WILLIS, 2010; SHARPLEY-WHITING, 1999).

A exposição de pessoas como animais em zoológicos humanos foi frequente na segunda parte do século XIX e na primeira parte do século XX, e assim como os *Freak Shows* (os Show de Aberrações), que expunham pessoas ou animais com anomalias diversas, assustaram e divertiram as plateias branca nas cidades europeias e estadunidenses. O auge dessas exposições deu-se através das grandes Exposições Coloniais,²⁸⁰ onde o divertimento e o entretenimento fundaram uma

²⁷⁹Hotentote era o termo pejorativo pelo qual os colonizadores chamavam os povos *San*, também chamados por bosquímanos ou boximanes, e os *khoikhoi*.

²⁸⁰O Império do Japão também promoveu exposições coloniais no arquipélago japonês como a exposição de Osaka de 1903, exposição de Ueno de 1912 em Tóquio, e no território colonial de Taiwan (ou Formose) e Coréia, como de 1929, oportunidade do Japão apresentar-se como civilização moderna industrial.

representação racializada do outro. Essas exposições despertavam grande interesse pelos feitos dos impérios nas colônias e nos povos extra-europeus, que eram percebidos como inferiores e primitivos ao ponto mesmo de vê-los como o elo perdido (*the missing link*). Esse termo era utilizado para designar o último ancestral comum aos chimpanzés e aos seres humanos, depois desse ancestral, chimpanzé e ser humano, teriam seguido desenvolvimento distinto. Essas pessoas eram, portanto, vistas como o elo entre a humanidade de um lado, entendida como algo limitado aos europeus e seus descendentes, e os animais, de outro. Assim como Saartjie, outras pessoas eram expostas através do apelo publicitário do “*the missing link*,” como Ota Benga, exposto no Zoológico do Bronx em New York, de 1906 a 1910.

O gravurista francês Louis François Charon registrou em uma charge a atenção que Saartjie despertou no público inglês, curiosidade que parece ter sido ainda mais perversa em Paris. Nessa gravura, Saartjie aparece no centro, em cima de uma base onde se lê *la belle hotentote*. A forma como ela é representada, seu olhar e sua posição, nos remete a tradição de representação de Vênus.

Segundo Nantes, “a superioridade do colonizador também se via reafirmada opondo tradição (coreana) e modernidade (japonesa), ressaltando a capacidade do Japão de “proteger” e de “compreender” o patrimônio histórico coreano, *de facto*, apresentando e glorificando a obra colonizadora da península” (NANTES, 2012, p. 228).

Imagem 75. *Les Curieux en extase ou les Cordons de souliers*, por Louis François Charon, 1815.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Les Curieux en extase ou les Cordons de souliers, por Louis François Charon, 1815. Água-forte, colorida; 18,4 x 27 cm. sátira da fascinação inglesa pela *Vênus Hottentot*, como Saartjie Baartman era anunciada. Bibliothèque Nationale de France (Coleção de Vinck. Um século de história da França pela gravura, 1770-1870. Vol. 70), Paris²⁸¹.

Os outros personagens, dois militares ingleses, um civil e uma mulher tecem comentários sobre o corpo de Saartjie. O primeiro com um pé sob uma cadeira exclama: - “*Oh! Godem quel Rosbig*” (Oh!

²⁸¹ Fonte da imagem: disponível em:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69543861/f1.item.r=Les+Curieux+en+extase+ou+les+Cordons+de+souliers>> . Último acesso em 18 fev. 2016.

Goddamn,²⁸² que rosbife), enfatizando o entendimento da figura feminina negra como um animal a ser abatido e comido; o civil diz: “*Qu’elle étrange beauté*” (que estranha beleza), que junto a seu gesto de aproximar-se com a lente explicita o voyeurismo, que cerca a vênus negra. O segundo militar abaixa-se ficando mais próximo da genitália de Saartjie e, exclama: “*Ah! Que la nature est drole.*” (ah! Como a natureza é engraçada). Enquanto se torna ele próprio vítima do voyerismo do cachorro, que parece estar ali para relacionar a animalidade ao comportamento do público. Por último, a figura feminina, que está ainda mais abaixo, parece olhar por entre as pernas de Saartjie, aproveitando-se da posição do primeiro militar para olhar por baixo de seu *kilt*. Ela exclama: - *A quelque chose malheur est bom!*.²⁸³ Achando um ponto de vista bom no “infortúnio”, ao propositalmente amarrar seu cadarço. Esse não é um detalhe, mas uma parte importante da gravura já anunciado no título *Os curiosos em êxtase ou os cadarços*. Essa gravura é interessante porque não mostra apenas a figura de Saartjie Baartman sendo exposta, mas os olhares direcionados a ela, que a tornou ao mesmo tempo exótica, objeto, divertimento e invisível. Essa conduta do público é comparada à animalidade do cachorro enquanto a vênus, de forma digna e firme, mira seu olhar para o exterior. (SHARPLEY-WHITING, 1999, p. 21).

²⁸² Expressão de língua inglesa que denota intensidade quando se está bravo ou surpreso, podendo ser traduzido por droga ou maldito.

²⁸³ Expressão francesa que designa alguma vantagem ou algum lado positivo em algo que parece em um primeiro momento bastante negativo, como em inglês: *every cloud has a silver lining*, em português tem equivalência com *depois da tempestade vem a bonança*, *há males que vêm para o bem*, ou ainda, *sempre há uma luz no fim do túnel*.

A gravura mostra que houve também críticas às exposições de humanos, embora fosse um “divertimento” comum nas grandes cidades europeias. Ainda na Inglaterra, em 1810, Zachary Macaulay e outros abolicionistas apresentaram à corte o que ficou conhecido como “*the case of the Hottentot Venus*”, que buscou investigar se ela estava sendo exposta contra sua vontade. Segundo Mitchell (2010, p. 34-35), os documentos mostram a ambiguidade do seu status e as contradições envolvendo sua ida à Inglaterra e, apesar da voz de Saartjie nunca aparecer no processo, ela teria respondido que era bem tratada e que gostaria de permanecer na Inglaterra. Segundo a autora:

Provando que ela exercia sua livre e espontânea vontade, algo impossível sob o sistema escravocrata, que operava por quase toda a Europa, isso também absolveu aqueles que a viam, e qualquer discussão sobre a instituição da escravidão, ou chamados para sua abolição, acabou antes de começar. Assim, o tratamento dispensado a ela por Cezar ou Dunlop simplesmente se tornou parte do trabalho que ela já havia consentido e não uma condenação de sua possível escravidão. Apesar das enormes disparidades nos testemunhos, o caso foi encerrado e a exibição de Baartman continuou, pelo menos até sua próxima grande aparição – na França. (MITCHELL, 2010, p. 35).

Para Mitchell, Saartjie teve sua função na criação e manutenção da identidade nacional francesa através do contraste. O desenvolvimento no ocidente da imagem do outro sempre teve um aspecto utilitarista, respondendo a um determinado interesse, que pode variar de contexto para contexto, mas que sempre envolve a manutenção de uma hierarquia racial e social. Baartman chegou em Paris em 1814, onde ficou sob os

cuidados de um *showman*, que exibia animais. Reáux, o *showman*, chamado Reáux, a expunha por três francos, mesmo valor cobrado para ver um rinoceronte. Assim, a “vênus negra” era exposta das onze horas da manhã às dez horas da noite, no andar térreo do 188, na Rue Saint-Honoré (WILLIS, 2010, p. 34; SHARPLEY-WHITING, 1999, p. 18), e também em outros espaços como *Théâtre du Vaudeville* (hoje o cinema *Gaumont Opéra*). Em Paris, ela atraiu ainda mais atenção, em especial do naturalista Georges Cuvier que resolve estudá-la e utilizá-la para comprovar sua tese sobre a inferioridade da raça negra. Devido ao tamanho dos grandes lábios e das nádegas de Saartjie, o cientista a usou também para desenvolver sua tese sobre a anormalidade da sexualidade da mulher negra. Depois que Saartjie morreu, com apenas 26 anos, Cuvier ainda providenciou um molde de gesso de seu corpo antes de dissecá-lo e guardou seu esqueleto, cérebro e órgãos genitais em frascos para serem expostos no *Musée de l'Homme*, em Paris, até 1976. Só quando Nelson Mandela chegou à presidência, na África do Sul, após 1994, é que foi solicitado o retorno dos restos mortais de Baartman e o modelo de gesso feito por Cuvier. Pedido acatado pela França, que devolveu os restos mortais de Saartjie em 2002.²⁸⁴

²⁸⁴ Segundo explica Benoît de L’Estoile (2007, p. 342), foi necessário um grande trabalho diplomático do governo de Mandela, pois a França alegava a inalienabilidade das coleções nacionais e o interesse da ciência. Assim, só em 2002, a França votou uma lei *ad hoc* para contornar a regra da inalienabilidade, sem abrir precedente para novas reivindicações.

Imagem 76. *Hot En Tot*, Renee Cox, 1994.



Renee Cox, *Hot En Tot*, 1994. Fotografia 121, 92 x 152, 40 cm (48 x 60 polegadas).²⁸⁵

A artista jamaicana residente nos Estados Unidos Renee Cox, subverte o termo *Hottentot* para *Hot En Tot*, ao colocá-lo no fim a

²⁸⁵ Fonte da imagem: disponível em: <
<http://spelmanmuseum.tumblr.com/post/58254150588/ren%C3%A9e-cox-jamaican-american-b-1960>>. Último acesso em 18 fev. 2016.

palavra *tot*, que em alemão significa *morto*. A sonoridade de *en* lembra a contração do inglês ‘*n* para o *and*, criando algo como “hot’n tot”, ou seja, quente e morto, que é o que fizeram do corpo de Saartjie, através de sua hiperssexualização e objetificação. Saartjie Baartman foi exposta como um animal exótico no Reino Unido e na França, dois grandes impérios coloniais, em condições precárias. A potência na imagem de Renée Cox reside, sobretudo, na reversão do olhar que direciona para o dispositivo que captura a imagem, e, portanto, para o público. As peças que ela utiliza foram compradas em lojas comuns de fantasias, para as populares festas do dia das bruxas, o *halloween*.

Vênus, deidade romana equivalente a Afrodite da mitologia grega, deusa da beleza, foi também reverenciada como protetora das prostitutas romanas. À Vênus foram construídos templos onde foram achadas instruções sobre a “arte do amor” para inspirar cortesãs. Esse é o aspecto de Vênus, segundo Denean Sharpley-Whiting, que se sobrepõe na concepção da Vênus Negra (SHARPLEY-WHITING, 1999, p. 07). Assim, o que se sabe é que “a maioria dos espectadores franceses, do século XIX, não a viam como uma pessoa ou mesmo uma humana, mas sim como excitante curiosidade, uma colagem [*collage*] de nádegas e genitália” (SHARPLEY-WHITING, 1999, p. 17).

Renée Cox põe em causa a forma com que a feminilidade negra foi entendida e como os discursos de poder e de hierarquia foram inscritos no corpo da mulher negra. Os olhares, que Louis François Charon satiricamente registrou em sua gravura, contribuíram para o desenvolvimento do olhar racializado e são expostos e flagrados na imagem fotográfica de Cox, que denuncia a contínua percepção do corpo negro feminino como uma *collage* de nádegas e genitália.

Voltamos ao olhar científico, que dividiu e esquadrinhou o corpo racializado com a finalidade de se criar uma hierarquia racial, e ao corpo racializado feminino, que sofreu os esforços de inferiorização duplamente.

Vimos a partir dos três subcapítulos elementos diferentes da contra-estratégia que buscam desconstruir o racismo e o estereótipo a partir de questionamentos no interior do funcionamento da representação do uso de imagens, sobretudo científicas, do corpo racializado, de modo a exibir suas construções deliberadas, de histórias ressignificadas ou ainda novas imagens históricas e, por último, formas de operar através daquilo que não está visível, mas está presente no imaginário e nas relações sociais. Esses elementos podem coexistir, sendo articulados numa mesma obra.

A história de Saartjie revela a violência com a qual o olhar ocidental “invadiu” e criou a imagem do outro. Os trabalhos dos artistas aqui analisados como de Rosana Paulino, Sidney Amaral, e do coletivo *Frente 3 de Fevereiro*, além de muitos outros aqui citados, participam de uma poética, que podemos chamar de pós-coloniais ou decolonial, procuram desconstruir esses olhares, intervindo e transformando a representação do negro na sociedade brasileira, o que constitui uma importante via para descolonização do olhar, ou seja, para uma descolonização estética.

Segundo Pedro Guimarães, integrante do grupo que aparece abordando os entrevistados no vídeo, *o que o cabelo fez para ser chamado de ruim?*, essa indagação surgiu de um poema que ele, historiador e professor, escreveu quando foi dar aulas de História na escola Francisco Fusco, no Jardim Rebouças, Campo Limpo (Zona Sul

de São Paulo), em 2000. Na época, Guimarães foi convidado a participar de uma pesquisa feita pela equipe da Prof. Ana Maria Niemeyer sobre o “auto-reconhecimento entre negros do bairro por gente da Unicamp e professores da escola.²⁸⁶ Foi nessa ocasião”, conta Guimarães, “que inventei esse poema-deboche”:²⁸⁷

CABELO

O QUE FEZ O CABELO PARA SER CHAMADO DE RUIM?
 ROUBOU, MATOU, VILIPENDIOU?
 O QUE FEZ O CABELO PARA SER CHAMADO DE BOM?
 É LISO, É CLARO OU É RICO?
 ALGUM ÍDNEO INSTITUTO DE PESQUISA, JÁ LEVANTOU
 QUANTOS ALISAMENTOS, AMACIAMENTOS E
 RELAXAMENTOS
 SÃO FEITOS NO BRASIL POR DIA.
 E OS RAPAZES POR QUE?
 SEMPRE SE APRESENTAM DE CABEÇA RASPADA E BONÉS?
 O QUE O CABELO FEZ PARA SER CHAMADO DE RUIM?
 O QUE O CABELO FEZ PARA SER CHAMADO DE BOM?
 POR QUE O CABELO NÃO É BOM PELO SIMPLES FATO DE SER
 CABELO?

Pedro Guimarães.

²⁸⁶ Cf. NIEMEYER, A. M. . "O silenciamento do 'negro' na auto-identificação étnica: um estudo com adolescentes de duas escolas públicas paulistanas ". In: **NUDECRI/UNICAMP** -Campinas, v. 8, p. 43-72, 2002.

²⁸⁷ Informação obtida por trocas de mensagens através de redes sociais entre Pedro Guimarães, integrante da Frente 3 de Fevereiro, e eu em 21 mar. 2016.

Se o mito da democracia racial fez da miscigenação uma realidade, que privilegiou a branquitude, afirmar a negritude é ainda uma importante ação estética e política (CARDOSO, 2012), necessária para o momento trilhar um caminho para a descolonização estética. Essa presença é importante e conjunta à ação de desconstrução da visualidade racializada.

3.5 EXHIBIT B: ARTE CONTEMPORÂNEA ENTRE RACISMO E ANTIRRACISMO.

Uma matéria do jornal Folha de São Paulo²⁸⁸, do dia dois de fevereiro de 2016, trata da diminuição de atrações no *Mostra Internacional de Teatro de São Paulo*, MITsp, que suprimiu a performance *Exhibit B* de sua programação. A matéria traz o relato do curador do evento, Antônio Araújo, que justifica a exclusão da performance por falta de verba e não por causa da polêmica que a envolveu ou por ameaças de sabotagem. Já em matéria ulterior do dia dezenove²⁸⁹, do mesmo mês, revela-se que a curadoria do festival teria proposto ao autor que ele trouxesse ao país outra obra de sua autoria, no caso, a ópera *Macbeth*. Em entrevista ao jornal, o artista Brett Bailey afirma que a organização do festival teria cedido à pressão dos ativistas e que ficaram receosos de uma possível publicidade negativa. Araújo confirma que o recuo foi feito após o MITsp ter sido informado que ativistas planejavam “usar o próprio corpo” contra quem tentasse entrar no teatro, e afirmou: “[...] eu não bancaria o risco de ver a polícia

²⁸⁸ FIORETTI, Gustavo. Com programação reduzida, Mostra de Teatro de SP terá racismo como tema. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 fev. 2016. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/02/1735898-com-programacao-reduzida-mostra-de-teatro-de-sp-tera-racismo-como-tema.shtml>> Último acesso em 28 fev. 2016.

²⁸⁹ FIORETTI, Gustavo. Antes de cancelar peça acusada de racismo, mostra propôs troca a autor. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 fev. 2016. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/02/1740795-mitsp-propos-trocar-peca-acusada-de-racismo-antes-de-cancelar-realizacao.shtml>> Último acesso em 28 fev. 2015.

reprimindo negros com violência. Acho que essa é uma das grandes tragédias desse país. E ter qualquer chance de ameaça policial contra negros era um limite para mim”.²⁹⁰ Brett Bailey esteve na programação do *Tempo Festival*, Festival Internacional de Artes Cênicas do Rio de Janeiro, que ocorreu de 09 a 18 de outubro de 2015, e participou de um debate sobre a obra no Museu de Arte do Rio, o MAR. Na ocasião, grupos ativistas estiveram presentes²⁹¹ e, segundo relatos²⁹², o artista preferiu projetar um vídeo com cenas da performance *Exhibit B* à explicar ou debater o trabalho, o que teria desagradado o público, que recebeu o microfone de uma palestrante convidada e assim sobrepôs-se no debate até sua conclusão.

Exhibit B é o título de uma performance-instalação construída com *tableaux vivants*,²⁹³ comumente doze, mas pode variar a quatorze dependendo de cada exibição, onde atores representam quadros criados e inspirados em eventos traumáticos do colonialismo e do racismo ocidental²⁹⁴. O artista responsável é o sul-africano Brett Bailey, um

²⁹⁰ FIORETTI, Gustavo. Antes de cancelar peça acusada de racismo, mostra propôs troca a autor. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 fev. 2016. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/02/1740795-mitsp-propos-trocar-peca-acusada-de-racismo-antes-de-cancelar-realizacao.shtml> > Último acesso em 28 fev. 2015.

²⁹¹ CULTNE ACERVO. Exhibit b em Debate no RJ. 17 out. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jWRn0ksJahU>> Último acesso em 28 fev. 2016.

²⁹² Arquivo da categoria exhibit b, disponível em: <<https://mamapress.wordpress.com/category/exhibit-b/>>. Último acesso em 29 fev. 2016.

²⁹³ Termo francês pelo qual poderíamos traduzir por “quadro vivo” ou “pintura viva”. Refere-se à linguagem artística ou de espetáculo onde grupos de atores, profissionais ou não, representa uma obra pictórica preexistente ou inédita.

²⁹⁴ Diversas imagens fotográficas ou videográficas podem ser vistas na rede de internet, através de buscadores de imagens como o vídeo oficial do “Holland Festival” disponível em:

diretor de teatro branco reconhecido pela crítica e que vem atuando há quase duas décadas. Uma breve pesquisa sobre sua obra revela que sua produção é toda voltada às questões da África colonial e pós-colonial,²⁹⁵ como mostra a obra *Macbeth*²⁹⁶, uma releitura da ópera de Giuseppe Verdi para contar histórias de corrupção entre multinacionais e governantes na República Democrática do Congo.

Já a instalação é parte de uma série e vem sendo exposta desde 2010, quando o artista apresentou pela primeira vez a edição *Exhibit A* em Viena, seguindo posteriormente uma agenda de apresentações por diversas cidades.²⁹⁷ Quase dois anos depois da primeira montagem, em 2012, na cidade de Berlim, a obra começou a ganhar oposição de militantes antirracistas que a acusaram de racismo, até que em Londres, em setembro de 2014 ela foi cancelada da programação do festival em que participava por demanda de um grupo que militou contra a obra. No mesmo ano em Paris, a obra ganhou a mesma oposição, entretanto,

<<https://www.youtube.com/watch?v=yoO6TOOIVGQ>> Último acesso 28 fev. 2016.

²⁹⁵ Cf. *Ipi Zombi* (1998), *iMumbo Jumbo* (1997-2003), *The Prophet* (1999), *Orfeus* (2006-2011) – Website oficial da companhia Third World Bunfight: <<http://thirdworldbunfight.co.za/>>

²⁹⁶ Cf. trailer da peça disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=14JRzvIgYEo>>. Último acesso em 26 fev. 2016.

²⁹⁷ 2010: Viena (Festwochen), Braunschweig (Theaterformen Festival); 2011: Helsinki (Kiasma Centre); 2012: Bruxelas (Kunsten Festival des Arts / KVS), Grahamstown (National Arts Festival); Berlim (Berliner Festspiele); 2013: Amsterdã (Holland Festival), Ghent (Vooruit Centre), Avignon (Festival d'Avignon), Paris (Le 104), Strasbourg (Le Maillon), Varsóvia (Dialogue Festival), 2014: Edinburgo (International Festival), Moscou (Territoria Festival), Poitiers (TAP), St Denis, Paris (Theatre Gerard Philippe), Paris (Le 104), 2015: Santiago (Santiago a Mil), Galway (Galway International Arts Festival), Gwangju (Opening Festival of the Asian Culture Complex Arts Theatre).

apesar de ter tido sua programação alterada em virtude dos protestos, não foi cancelada.

A primeira exibição de *Exhibit B* na França ocorreu durante o *Festival d'Avignon* de 2013 onde, segundo a jornalista Bouchez,²⁹⁸ teve sucesso de público e crítica. A performance reverberou na mídia francesa em novembro de 2014 por conta da polêmica provocada pelo embate travado por um grupo de manifestantes que a acusava de racismo no momento em que ganharia algumas sessões nos espaços do Teatro Gérard-Philippe, em Saint-Denis²⁹⁹, um distrito ao norte de Paris, e, em seguida, no *Le CENTQUATRE* (104),³⁰⁰ em Paris, onde já tinha sido apresentada no ano anterior nos dias 25, 26 e 27 de novembro de 2013³⁰¹ sem protestos. Os manifestantes se organizaram sob o nome de coletivo *Contre Exhibit B*. Curiosamente, a obra era apresentada como sendo um manifesto contra o racismo e contra os crimes cometidos contra os africanos. A obra se definia como um confronto ao passado colonial e escravagista da Europa. Nas resenhas e relatos jornalísticos dificilmente se encontram descrições que extravasem o prospecto da obra. A *website* do espaço 104 define-a da seguinte forma:

Exhibit B é uma instalação-performance em doze quadros vivos que denuncia os atos cometidos, primeiramente em África, durante o período

²⁹⁸ BOUCHEZ, Emmanuelle. “Exhibit B”, histoire d'une exposition anticoloniale... taxée de racisme. **Télérama**, Paris, 26 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.telerama.fr/scenes/exhibit-b-histoire-d-une-exposition-anticoloniale-taxee-de-racisme,119806.php>>. Último acesso em 12 mar. 2015.

²⁹⁹ Programada para o período de 27 a 30 de novembro de 2014.

³⁰⁰ Programada para o período de 12 de dezembro de 2014.

³⁰¹ A época com ingressos variando entre 10 a 15 euros. Informação disponível em: < <http://www.104.fr/programmation/evenement.html?evenement=258>>. Último acesso em 28 fev. 2016.

colonial, e, depois, hoje ainda, na Europa, contra alguns imigrantes africanos. Um capítulo oculto de nossa História, cujas construções ideológicas racistas persistem até os dias atuais.³⁰²

No dia 29 de setembro de 2014, o grupo *Contre Exhibit B* criou sua página na rede social do Facebook para divulgar suas atividades e compartilhar a petição digital criada no dia 7 de outubro sob a plataforma digital www.change.org, tendo como modelo a petição londrina que conseguiu o cancelamento da performance e arrecadando mais de vinte mil assinaturas.³⁰³ A petição foi endereçada aos prefeitos de Paris e de Saint-Denis e aos diretores do Teatro Gérard-Phillipe e do Espaço 104. Na primeira noite de apresentação no Teatro de Saint-Denis, a entrada de 20 em 20 minutos do público, tempo aproximado de “visita” à obra, foi interrompida por causa da manifestação do grupo contra a instalação.³⁰⁴ A programação foi modificada também no parisiense 104.

O fato de uma obra que se apresenta como antirracista e anticolonialista mobilizar tantas pessoas com intenções igualmente antirracistas levando-as a se organizarem em torno da questão, fez com que grande parte das pessoas não compreendesse o que estava

³⁰² Apresentação no website oficial do le 104. Disponível em: <<http://www.104.fr/programmation/evenement.html?evenement=358>>. Último acesso em 26 fev. 2015. Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas pela autora.

³⁰³ 20.750 em 2 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.change.org/p/centre-104-th%C3%A9%C3%A2tre-g%C3%A9rard-philipe-d%C3%A9programmer-le-zoo-humain-exhibitb-contreexhibitb>>. Último acesso em 2 mar. 2016.

³⁰⁴ BEYER, Julia. La performance polemique *Exhibit B* annulée face à des manifestants. **Le figaro**, Paris, 28 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2014/11/28/03015-20141128ARTFIG00052-la-performance-polemique-exhibit-b-annulee-a-paris-face-a-des-manifestants.php>>. Último acesso em 10 mar. 2015.

acontecendo, a ponto do pesquisador Eric Fassin afirmar na ocasião que “dois antirracismos se confrontam hoje numa incompreensão mútua” (apud BATAILLE; GNAMMANKOU, 2015, p. 107). Os diretores dos dois espaços lançaram comunicados à imprensa em que reiteraram que a obra “denuncia sem ambiguidade toda forma de desumanização, de racismo”.³⁰⁵ Entretanto, a própria denúncia do grupo que protestava era um forte indício da possibilidade de ambiguidade na mensagem antirracista da obra, o que parece ter sido ignorado pelos diretores dos espaços que a receberiam. Parece ter havido uma espécie de lacuna no debate francês que suprimiu deliberadamente a crítica à obra. É justamente a existência dessa “ambiguidade” que nos leva a tentar compreender qual ou quais seriam os elementos na obra capazes de despertar tal imbróglio. Quais são os racismos e os antirracismos em cena nesse debate e qual o lugar da arte nesse evento? *Exhibit B* pode nos servir como interessante objeto para se pensar êxitos e falhas nas contra-estratégias na arte contemporânea que buscam desconstruir o racismo, tema tão em pauta na atualidade. Tentaremos inicialmente buscar em documentos da montagem da obra – relatos, imagens fotográficas e vídeo-gráficas³⁰⁶ –, e artigos publicados, as fontes que nos

³⁰⁵ BELLORINI, Jean; GONÇALVÈS, José-Manuel. Communiqué de presse, 18 nov. 2014, in : BATAILLE, Jean-Marie; GNAMMANKOU, Dieudonné. **Contre Exhibit B**. Paris: Dagan, 2015. p. 19.

³⁰⁶ Para se familiarizar com a obra completa o leitor pode conferir brevemente algumas imagens em: **Fundación Teatro a Mil. Imperdible "Exhibit B" en Palacio Cousiño**. Disponível em:

< https://www.youtube.com/watch?v=aKq_-aR_c5U>; Galway International Arts Festival. **Exhibit B @ Galway International Arts Festival 2015**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N3smvQ4qNsU>>; Holland Festival, **Exhibit B**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yoO6TOOIVGQ>>. Último acesso em 29 fev. 2016.

ajudam a “recriar” a obra e nos aproximar daquilo que teria sido a experiência dessa performance-instalação.³⁰⁷

Exhibit B inicia-se em um local de espera, *Waiting Room*,³⁰⁸ onde o público, geralmente em número máximo de vinte e oito pessoas, é inicialmente recebido por uma pessoa que os instrui sobre o percurso a ser percorrido e a esperar e permanecer em silêncio. O público é convidado a escolher um número, pelo qual serão chamados desse momento em diante,³⁰⁹ e então entram um por um a cada trinta segundos.³¹⁰ Ouve-se *Ave Maria*, cantado por um coral da cidade de Windhoek, capital da Namíbia, segundo o prospecto do evento, esta é a trilha sonora que acompanha a peça, somando em elementos que integram a “apreciação dos quadros vivos”, sendo que algum desses quadros contam também com sonoplastia própria. No trajeto, lê-se placas com dizeres como: “Os negros foram alimentados,” ou que deve-se “Civilizar os indígenas.”³¹¹ Cada quadro é como se fosse um cenário,

³⁰⁷ A obra conseguiu chamar para si grande atenção e teve todos os ingressos vendidos. Durante a semana em que esteve em cartaz no 104 houve mudança na programação devido ao processo movido pelo coletivo *Contre Exhibit B*. Não houve cancelamento, mas um agrupamento das apresentações em números menores de dias.

³⁰⁸ Descrições técnicas de Exhibit B: *General Technical Rider* (Abril de 2015). Documento em .pdf de pp. 32. Disponível em: <<http://thirdworldbunfight.co.za/wp-content/uploads/2015/04/Exhibit-B-Tech-Rider-French-APRIL-2015.compressed.pdf>> Último acesso em 28 fev. 2016

³⁰⁹ PEREIRA, Elsa. Exhibit B. **Time Out**, Paris. Disponível em: <<http://www.timeout.fr/paris/spectacle/theatre/exhibit-b>> último acesso em 10 mar. 2015.

³¹⁰ Descrições técnicas de Exhibit b: *General Technical Rider* (Abril de 2015). Documento em .pdf de pp. 32. Disponível em: <<http://thirdworldbunfight.co.za/wp-content/uploads/2015/04/Exhibit-B-Tech-Rider-French-APRIL-2015.compressed.pdf>> Último acesso em 28 fev. 2016

³¹¹ FASSIN, Eric. La race, ça nous regarde. **Libération**, Paris, 25 jul. 2013. Disponível em: <http://next.liberation.fr/culture/2013/07/25/la-race-ca-nous-regarde_920834>. Último acesso em 17 mar. 2016; PEREIRA, Elsa. Exhibit B.

minuciosamente criado pelo artista e que são acompanhados por placas que explicam as diferentes histórias colhidas e pesquisadas, ou seja, a referência histórica de cada *tableau*. Essas histórias formam as fontes para cada “quadro vivo”. Ao percorrer as instalações, os atores contratados olham fixamente o público com o objetivo de se criar um olhar inquisidor, de gerar um mal-estar. A ideia é de inverter o olhar, fazendo com que o olhar do *voyeur* se volte àquele que sempre foi “o olho”. A questão do olhar é importante e instruída pelo artista-diretor.

Embora alguns dos quadros envolvam gaiolas ou estruturas fechadas, não há grades que separe o público das instalações, mas postes de cordão, como nos antigos museus de cera, como os utilizados para organização de filas. As instalações parecem plasticamente muito bem resolvidas. A iluminação e o cenário são resultados de um trabalho de alguém com experiência cênica e recurso para tal, o resultado é de uma beleza plástica que não passa despercebida.³¹² Ao final do trajeto, o espectador ainda passa pela “*Portrait Gallery*” e uma sala para “a audiência refletir”.³¹³ Na Galeria estão dispostos retratos dos atores que

Time Out, Paris. Disponível em: <<http://www.timeout.fr/paris/spectacle/theatre/exhibit-b>> último acesso em 10 mar. 2015.

³¹² “*Sachez-le tout de suite, cette exposition n'a rien d'une petite balade joyeuse au milieu de beaux tableaux. Bien que plastiquement très réussies [...]*”. PEREIRA, Elsa. Exhibit B. **Time Out**, Paris. Disponível em: <<http://www.timeout.fr/paris/spectacle/theatre/exhibit-b>> Último acesso em 10 mar. 2015. Ou ainda “*L'installation est violente - d'autant plus que ces tableaux sont d'une grande beauté*”. FASSIN, Eric. La race, ça nous regarde. **Libération**, Paris, 25 jul. 2013. Disponível em: <http://next.liberation.fr/culture/2013/07/25/la-race-ca-nous-regarde_920834>. Último acesso em 17 mar. 2016.

³¹³ Descrições técnicas de Exhibit b: General Technical Rider (Abril de 2015). Documento em .pdf de pp. 32. Disponível em: <<http://thirdworldbunfight.co.za/wp-content/uploads/2015/04/Exhibit-B-Tech-Rider-French-APRIL-2015.compressed.pdf>>. Último acesso em 28 fev. 2016

participaram da performance junto a seus relatos de experiências com o racismo³¹⁴ e material para que o público deixe relatos de sua própria experiência com a obra.

A performance surgiu depois do diretor ter tido contato com o livro “*Africans on Stage: Studies in Ethnological Show Business*,”³¹⁵ que trata sobre os casos de pessoas da África que foram levadas e expostas na Europa e nos Estados Unidos por empresários, levando o diretor a pesquisar e recriar essas exposições (KRUEGER, 2013). Segundo os autores e organizadores da exposição *Exhibitions: L'invention du sauvage* (2012), os egípcios já expunham “anãos-negros” oriundos das regiões sudanesas, no Império Romano era comum fazer desfilar os “bárbaros” vencidos sob um arco do triunfo como um sinal da superioridade do Império, no medievo, pessoas com todo tipo de anomalia física eram expostas, dando origem ao que conhecemos como *freak show*, show de aberrações, e, com a expansão europeia na Idade Moderna houve um aumento no interesse pelo insólito e pelo exótico que vinha de terras distantes.

Não obstante, a exibição do Outro, fenômeno que podemos chamar *Zoo Humano*,³¹⁶ ganha os contornos que conhecemos através

³¹⁴ Segundo Brett Bailey, desde 2010 já somam em torno de 150-200 *performers* que foram contratados para a obra. In: SERRANO, Maria Martens. "Something between performance and exhibition" - an interview with Brett Bailey. In: **Art Dependence Magazine**. Vol. 10, Jul. de 2015 Disponível em: <artdependence.com/issue/july-2015/article/i-think-that-outside-of-performing-arts-circles-there-is-little-understanding-of-performance-an-interview-with-brett-bailey>. Último acesso em 28 fev. 2016.

³¹⁵ LINDFORS, Bernth. **Africans on Stage: Studies in Ethnological Show Business**. Bloomington: Indiana University Press; Cape Town : David Philip, 1999

³¹⁶ Do francês *zoo humain*, o termo que busca designar a prática cultural dos impérios coloniais até cerca do fim da II Guerra Mundial de expor, como ainda

das grandes Exposições Universais (1851-1958), em especial as Exposições Coloniais, que ocorreram em muitos países, mas especialmente na França, nos Estados Unidos, no Reino Unido, na Bélgica, na Alemanha, no Japão, na Austrália e na Itália (BLANCHARD, et. al., 2012). Como já citado anteriormente, essa é ainda uma história pouco explorada pela historiografia, mas que é fundamental para compreensão da construção do outro pelo ocidente, convergindo nesses eventos o poder colonial, o racismo científico e a superioridade estética, que subsistem ainda hoje no olhar ocidental. Mostrando, aliás, que a construção do racismo que vinha se desenvolvendo era algo mais próprio do julgamento estético e do espetáculo que propriamente do científico. Para Arnaut, essa prática do espetáculo da alteridade só foi possível através da negação da intersubjetividade que reforçava a desigualdade entre o público e as pessoas racializadas que eram expostas. Para o autor, “os zoos humanos podem se definir *a minima* como espetáculos interculturais [...] nos quais a amputação da intersubjetividade, no interior da representação, reproduz a subalternidade, histórica ou social, dos atores” (ARNAUT,

se expõe animais em zoológicos, “raças exóticas”, ou seja, pessoas da África, América, Ásia e Oceania, expostas em forma de espetáculo que servia ao mesmo tempo como propaganda colonial, objeto científico e divertimento do público, sobretudo, branco europeu e estadunidense. O termo foi usado pela primeira vez no livro dos historiadores franceses Nicolas Bancel e Pascal Blanchard intitulado *De l'indigène à l'immigré* (Gallimard: Paris, 1998), e foi difundido através da premiada exposição no Musée du Quai Branly em Paris **EXHIBITIONS, L'invention du sauvage**, que ocorreu de 29/11/2011 à 3/06/2012 e expôs variados documentos sobre a prática do zoo humanos. Não obstante, Carl Hagenbeck um dos primeiros a expor humanos com animais chamava suas exposições de “exposições antropeozoológicas”, já Geoffroy de Saint-Hilaire, que se inspirou em Hagenbeck para fazer em Paris, no *Jardin d'acclimatation*, o que ele chamava de “exposições etnológicas”. (Cf. BLANCHARD, Pascal. Et al [org]. **Exhinitions: L'invention du sauvage**. Actes Sud / Musée du Quai Branly, Paris, 2012.).

2012, p. 360). Segundo o historiador Blanchard (et. al, 2012) o fenômeno do zoo humano foi um dos primeiros fenômenos a se tornar mundializado (antes mesmo da música, do esporte ou do cinema), se tornando um modelo genérico.³¹⁷

O Zoo humano é uma encenação que associa à construção dos grandes impérios coloniais, à construção da ciências do homem e à emergência das teorias racialistas, eugenistas ou segregacionistas, como os mecanismos do capitalismo nascente, e que contribuiu à descoberta desses corpos exóticos por centenas de milhares de visitantes que jamais haviam viajado para esses “países longínquos” e “misteriosos”.³¹⁸ (BLANCHARD, et. al, 2012, p.21- 22).

Talvez seja difícil imaginar hoje o poder de atração que essas exposições exerciam no público daquele período, mas alguns elementos nos mostram como essas exposições eram um verdadeiro sucesso comercial e se solidificaram na cultura visual ocidental. Segundo Blanchard (et. al, 2012, p. 35):

[...] três elementos, no entanto, atestam o seu sucesso. Em primeiro lugar, a distribuição de imagens impressas pelos vendedores ambulantes [...] e as vendas impressionantes de cartões postais e outras

³¹⁷ Como mostram as exposições em Hamburgo (1874), Amsterdã (1883), Paris (1889), Chicago (1893), Barcelona (1893), Bruxelas (1897), Osaka (1903), e Wembley (1925)

³¹⁸ “C’est une mise en scène qui s’associe à la construction des grands empires coloniaux, à celle des sciences de l’Homme et à l’émergence des théories racialistes, eugénistes ou ségrégationnistes, comme les mécanismes du capitalisme naissant, et qui a contribué à faire découvrir ces corps exotiques à des centaines de millions de visiteurs qui n’auraient jamais voyagé dans ces ‘contrées lointaines’ et ‘mystérieuses’.

mídias nos próprios lugares de exposição; mas ainda também o elevado número de artigos na imprensa (nacional e local) consagrado a essas manifestações; e, enfim, a frequência sempre elevada nos vários locais de exposição. Esses indicativos quantitativos apontam para a popularidade desses espetáculos, incluindo as exposições em cidades pequenas. O “selvagem” vende.³¹⁹

Como afirmou Arnaut (2012, p. 344): “os zoo humanos se situam na junção da representação teatral e da subalternidade, e esta conjuga diversidade/alteridade com desigualdade e subjugação”. Milhares de pessoas, cujos corpos objetificados eram privados de identidade e história, foram exploradas dessa forma, os exemplos mais conhecidos são as histórias de Saartjie “Sarah” Baartmann na Europa em início do século XIX e Ota Benga. Saartjie é representada em um dos *tableaux vivents* de Bailey intitulado “*the missing link or Sarah*”.

O quadro referente à Saartjie, também chamada Sarah, não parece remeter à forma com ela era exposta em vida, visto que a atriz não carrega o vestuário que era dado à Saartjie com a finalidade de deixá-la mais “autenticamente primitiva”, e sim parece remeter ao molde que foi feito do seu corpo e exposto no *Musée de l’homme*, em Paris, até 1976, com a diferença que em *Exhibit B* a atriz, além de calçar sapatos, carrega consigo dois ou três acessórios discretos. Os quadros

³¹⁹ “[...] trois éléments attestent cependant leur succès. En premier lieu, la distribution d’images imprimées grâce aux colporteurs [...] et les ventes impressionnantes de cartes postales et autres support-images sur les lieux mêmes de l’exhibition ; mais aussi le nombre toujours important d’articles dans la presse (nationale et locale) consacrés à ces manifestations ; et, enfin, la fréquentation toujours élevée dans les différents lieux d’exhibition. Ces indicateurs quantitatifs soulignent l’engouement pour ces spectacles, y compris pour les exhibitions dans de petites villes. Le “sauvage” fait vendre”.

parecem se tratar de “recriações” e citações de histórias como a de Sarah que foi vista como o elo perdido,³²⁰ sem que se chegue a problematizar sua representação ou sua história. Os outros quadros que constituem a instalação são *Origins of the species*, *Still life*, *The age of enlightenment*, *Civilizing the natives*, *Dr. fisher’s cabinet of curiosities* e *A place in the sun*, que tratam de diferentes formas da violência no colonialismo.

Imagem 77. *Exhibit B - The missing link or Sarah*, Brett Bailey.



Um dos quadros vivos de Brett Bailey. *Exhibit B - The missing link or Sarah*.³²¹

O termo *Exhibit* em inglês não significa somente uma exposição ou uma mostra, *Exhibit* pode se tratar tanto de um objeto exposto em um

³²⁰ Elo perdido, *the missing link*, é o termo utilizado para designar o último ancestral comum aos chimpanzés e aos seres humanos, depois desse ancestral cada um, chimpanzé e ser humano, teria seguido desenvolvimento distinto.

³²¹ Fonte da imagem: Descrições técnicas de Exhibit b: General Technical Rider (Abril de 2015). Documento em .pdf de pp. 32. Disponível em: <<http://thirdworldbunfight.co.za/wp-content/uploads/2015/04/Exhibit-B-Tech-Rider-French-APRIL-2015.compressed.pdf>>. Último acesso em 28 fev. 2016.

museu como em contexto jurídico pode significar uma evidência demonstrativa que é uma representação a partir de uma evidência física, ao exemplo da fotografia, que serve como prova exposta em um processo criminal ou em um julgamento civil. Nesse processo, as provas são comumente numeradas com letras a fim de diferenciá-las. É neste sentido que Bailey as usou para sua *The Exhibit Series* (2010-2013). Bailey cita na introdução de seu projeto a seguinte definição, encontrada na wikipédia em língua inglesa para o verbete *Exhibit*,

Um '*exhibit*',³²² num processo criminal ou num julgamento civil, é uma evidência física ou documental trazida perante o júri. O objeto ou o próprio documento é apresentado para inspeção do júri. Esses *exhibits* em um caso jurídico é frequentemente chamado de *Exhibit A*, *Exhibit B*, *Exhibit C*, etc. para distinguir-se entre eles.³²³

Bailey tem a intenção de trazer provas ou evidências das violências coloniais que em comum tem a objetificação e a desumanização da pessoa negra, tratando, portanto, especificamente do racismo anti-negro. O quadro *A place in the sun*, uma das montagens mais elaboradas, nos apresenta um quarto tomado pela tonalidade amarela onde vemos fotografias e artigos ligados ao colonialismo

³²² Na falta de uma equivalência idêntica em português, optamos por deixar o termo original, observando que poderia ser traduzido por exibição, apresentação, peça, presença ou mostra.

³²³ “An '*exhibit*'³²³, in a criminal prosecution or a civil trial, is physical or documentary evidence brought before the jury. The artefact or document itself is presented for the jury's inspection. These exhibits in a law case are often labeled *Exhibit A*, *Exhibit B*, *Exhibit C*, etc. to distinguish between them” Third World Bunfight and Edinburgh International Festival present *Exhibit B* created by Brett Bailey. Set. 2014 [documento em .pdf de 6 pp.]. Disponível em: < <http://www.barbican.org.uk/media/upload/theatre/exhibit-b.pdf>>. Último acesso em 17 mar. 2016.

espalhados pelas “paredes”, como as cabeças de antílopes e troféus de caça. Uma mulher está acorrentada à cama a partir de seu pescoço. Ela está de costas para o público, mas o observa pelo espelho. Botas, roupas e objetos do oficial se encontram jogados pelo quadro, fazendo com que o “colonizador”, ausente nos outros quadros, seja ao menos sugerido nessa ocasião. Sabemos, principalmente através dos trabalhos oriundos do estudos pós-coloniais, como o de Said, Mudimbe e Hall, que a imagem do outro foi construída em oposição à imagem do ocidente, e essa relação não pode estar ausente caso o objetivo seja de desconstruir essa oposição. Albert Memmi, ainda na década de 1950 já havia demonstrado que o fato colonial passa pela condição objetiva que se impõe às duas partes da colonização, colonizador e colonizado, onde as definições do racismo se estabelece na relação de dominação de um grupo sobre o outro. Assim, “a noção de *privilégio* é o coração da relação colonial” (MEMMI, 2012, p. 15) e se constitui como a herança mais nefasta perpetuada na contemporaneidade. Esta relação, no entanto, parece estar ausente dos quadros que tratam justamente de colonização e racismo, o que favorece a reprodução de imagens conhecidas, sem produzir nelas diferenças.

Na versão do quadro exposto em *Exhibit A, A place in the sun* foi identificado como um quarto de um oficial da força colonial alemã de Windhoek, em 1906, e a atriz portava um número de série em sua lombar. A imagem teria sido inspirada por uma fotografia mantida pelo Braunschweigisches Landesmuseum, museu de história e arqueologia

localizado na Alemanha³²⁴, e é uma clara referência aos crimes cometidos no contexto considerado como o primeiro genocídio do século XX, que foi o *genocídio* dos hererós e dos namaquas, que ocorreu no Sudoeste Africano Alemão.

Imagem 78. *Exhibit B - A Place in the Sun*, Brett Bailey.



Brett Bailey. *Exhibit B - A Place in the Sun*³²⁵

O número em série refere-se ao primeiro emprego em campos de concentração pelos alemães, que já o utilizaram

³²⁴ MEERSMAN, Brent. Resisting the muse of imperial 'science'. *Mail&Guardian*, Johannesburg. Disponível em: <<http://mg.co.za/article/2010-06-07-resisting-the-muse-of-imperial-science>>. Último acesso em 1 mar. 2016.

³²⁵ Fonte da imagem disponível em: <<http://somethinofnothin.net/blog/wordpress/2012/07/31/southwest-africa-exhibition/>>. Último acesso em 29 fev. 2016.

no genocídio dos hererós e namaquas anteriormente à Shoah. Já na versão para *Exhibit B*, a mulher está sem o número de série, e a legenda identifica como um quarto de oficial francês. Em ambas as versões, perto à mulher, amarrada como um animal, vê-se um rifle e outros elementos de coerção e violência. O quadro sugere um cenário para a violência sexual cometida pelo oficial das forças coloniais onde a ameaça do estupro pode se realizar a qualquer momento, de novo. O título, *um lugar ao sol*, parece ironicamente lidar com as relações sexuais forçadas, que ao mesmo tempo podia ser uma das únicas formas de garantir a sobrevivência.

Imagem 79. *Exhibit B - A Place in the Sun* [detalhe], Brett Bailey.



Brett Bailey. *Exhibit B - A Place in the Sun* [detalhe].³²⁶

Se esses fossem os únicos quadros, poderíamos nos horrorizar ao pensar quais seriam as pessoas que ainda precisariam ser conscientizadas sobre essas expressões de violência colonial, entretanto,

³²⁶ Idem.

Exhibit B tem o mérito de relacioná-la com a contemporaneidade através dos quadros *Found object #1, #2 e #3; Separate development, Travail et progress, Survival of the fittest* e *Wider, Still and Wider*. Estes abordam, entre outros temas, questões da migração contemporânea, busca de asilo e exploração de trabalho. Falam sobre o problema contemporâneo das políticas migratórias europeias permeadas pelo racismo delineado no século XIX. Entretanto todos os personagens desses quadros continuam despersonalizados, pois estão dispostos como objetos e, se não fosse pelo olhar projetado pelos atores, quase inanimados, continuam também sem nome e sem história. Portanto, as imagens que o artista apresenta não parecem trazer avanços em relação ao já conhecido repertório de estereótipos do regime de representação racializado.

Stuart Hall em *The West and the Rest* (o ocidente e o resto), texto publicado em 1995 mostra como a expansão europeia possibilitou a criação da imagem homogênea da Europa como local de civilização e criou igualmente uma imagem homogênea do “resto” dominado pela condição selvagem. É nesse período que o arquivo sobre o “resto” se desenvolve e, segundo Hall, é alimentado principalmente pelo conhecimento clássico; fontes bíblicas e religiosas; mitologia e os relatos dos viajantes. Segundo o autor, “[...] esses diferentes discursos, com variado estatuto de ‘evidência’, fornecem um enquadramento cultural através do qual as pessoas e as coisas [...] foram vistas, descritas e representadas” (HALL, 1995, p. 299). Esse arcabouço serviu de base para a racialização do “outro”, especialmente na criação do negro, cujo arquivo foi construído em três importantes momentos. Segundo Hall (1997), essa construção começa com o encontro dos comerciantes europeus com os reinos africanos, que forneceram pessoas escravizadas

por três séculos, passa pela colonização e divisão da África e continua na contemporaneidade através da migração dos países, outrora chamados “de terceiro mundo”, rumo ao norte, Europa e Estados Unidos, a partir da Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, um importante elemento na construção desse arquivo sobre a racialização humana é a exibição do outro para divertimento ou para evidência científica da inferioridade racial que produziu muitas imagens e discursos entre fins do século XVIII até meados do século XX e ainda exercem forte influência na linguagem e na representação ocidental, incidindo principalmente na manutenção de estereótipos.

Estereotipar designa uma prática representacional que simplifica, reduz, exagera, essencializa, naturaliza e cria oposições binárias. Ou seja, trata-se de uma prática em que se escolhe *uma* informação apenas sobre algo ou alguém, essa informação é ampliada, como em uma caricatura e, depois, passa a ser entendida como a âmago e a natureza primeira desse algo ou alguém. Nesse sentido, um dos mais fortes estereótipos baseados na racialização do ser humano trata da pessoa negra, que foi desde o princípio identificada com a natureza simbolizando o primitivo no contraste com o mundo civilizado branco.

Durante os protestos de Paris contra *Exhibit B*, Brett Bailey creditou o imbróglio a um grande mal-entendido “por parte das pessoas que não viram a instalação”.³²⁷ Ele afirmou que a obra é destinada prioritariamente ao público branco,³²⁸ pois seu objetivo é chocar e

³²⁷ PEREIRA, Elsa. *Exhibit B. Time Out*, Paris. Disponível em:

<<http://www.timeout.fr/paris/spectacle/theatre/exhibit-b>> último acesso em 10 mar. 2015.

³²⁸ ULESKI, Serge. *Exhibit B* : quand la représentation du racisme se prend pour de l'anti-racisme. 16 dez. 2014. Disponível em: <<http://sergeuleski.blogs.nouvelobs.com/archive/2014/12/14/exhibit-b-quand>>

sensibilizar o público branco.³²⁹ Provavelmente esse objetivo vai ao encontro da busca por empatia. Na França, diferentemente de Londres, o artista e a obra foram amplamente defendidos pela grande maioria das instituições, personalidades e organismos concernidos, como *la Ligue des droits de l'Homme* (liga dos direitos do homem), o *Mrap* (Movimento contra o racismo e pela amizade entre os povos), a *Licra* (Liga internacional contra o racismo e contra o antisemitismo), *l'Observatoire de la liberté de création* (Observatório da liberdade de criação); o *Syndeac* (Sindicato Profissional das Artes Performativas) e especialistas como Lilian Thuram, ex-futebolista francês nascido em Guadalupe; Thuram criou a Fundação que leva seu nome e atua na educação contra o racismo; Pascal Blanchard, historiador especializado em Império colonial francês e na história da imigração; e Jean-Loup Amselle antropólogo ligado à EHESS dedicado a temas africanos. A defesa foi tomada também pelo Ministério da Cultura e pela Prefeitura de Paris que condenou qualquer tentativa de censura.³³⁰ Essa reação de ampla defesa ancorou-se em dois argumentos principais que estiveram presentes nos discursos da defesa da obra e que parecem ter impedido o diálogo ou a escuta da crítica da obra. Primeiro: os críticos da performance não viram a obra pessoalmente; segundo: objetivo do

la-representaiton-du-racisme-se-prend-pour-de-l-anti-racism.html>. Último acesso em 10 mar. 2015.

³²⁹ "**L'exposition scandaleuse**" - Rassemblement Anti-Exhibit b - Meta TV. Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/x2c1ypq_l-exposition-scandaleuse-rassemblement-anti-exhibit-b-meta-tv_tv?start=335> último acesso em 10 mar. 2015.

³³⁰ BEYER, Julia. La performance polémique Exhibit B annulée face à des manifestants. **Le figaro**, Paris, 28 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2014/11/28/03015-20141128ARTFIG00052-la-performance-polemique-exhibit-b-annulee-a-paris-face-a-des-manifestants.php>>. Último acesso em 10 mar. 2015.

grupo é censurar e, portanto, impedir o exercício da liberdade de expressão e criação da arte e dos artistas. O que por consequência acabou retratando o coletivo como autoritários censores que nada entendiam de arte. Como afirma a militante Sabrina, acabou ocorrendo uma “diabolização” do movimento, que dificultou a recepção da crítica pela mídia.³³¹ Ecoou no grupo a imagem do “primitivo”, do não-civilizado. O movimento contra a obra foi acusado de ser violento, não possibilitar diálogo, pois pediam na petição a “desprogramação” da obra, e de não ter capacidade para compreender o antirracismo “sem ambiguidade” da obra, assim como, de não entenderem o direito fundamental de liberdade de expressão. Nas palavras do próprio diretor do 104, José-Manuel Gonçalves:

As violências (não, não era uma simples manifestação), os slogans (não, não era uma simples opinião sobre um espetáculo, mas uma solicitação de cancelamento), o requerimento (não, não era um simples ato simbólico mas uma contestação em juízo para impedir a liberdade de expressão de uma obra reconhecida depois de julgamento como respeitando a “dignidade humana” e sendo “sem ambiguidade” uma obra antirracista)... Como esse espetáculo que denuncia o racismo contra os negros, que percorreu e continua a percorrer o mundo com, pode cristalizar desde setembro uma tal oposição e tanta violência... e isso, por aqueles que não a viram?!³³²

³³¹ **"L'exposition scandaleuse"** - Rassemblement Anti-Exhibit b - Meta TV. Disponível em: < http://www.dailymotion.com/video/x2c1ypq_l-exposition-scandaleuse-rassemblement-anti-exhibit-b-meta-tv_tv?start=335> último acesso em 10 de março de 2015.

³³² GONÇALVÈS, José-Manuel. “Exhibit B”, ceci n’est pas une image. **Télérama**, Paris, 17 dez 2014. Disponível em: <<http://www.telerama.fr/scenes/exhibit-b-cest-n-est-pas-une-image-par-jose-manuel-goncalves,120522.php>>. Último acesso em 12 de março de 2015.

Parece ser verdade que a maioria do grupo não assistiu à performance, mas havia entre eles aqueles que a viram. Entretanto, é necessário que a pessoa sofra racismo, já que identificou por fotografias e relatos uma representação racializada, para depois questioná-la?³³³ Não ter assistido pessoalmente é suficiente para invalidar a crítica dos militantes que tiveram acesso a fontes diversas sobre a obra? As críticas não partem apenas dos que se negam a vê-la. O *performer* Guillaume Mivekannin, que trabalhou em *Exhibit B*, por exemplo, conta da reação de um espectador: “Um dia, um homem chegou, ou melhor, aterrissou. Ele fulminava, o olhar de desaprovação. Ao fim do percurso, acabou por gritar algo como “*dignidade, respeito!*,” antes de ser empurrado para fora por um policial à paisana”.³³⁴ Dominique Sopo, presidente da associação *SOS racisme*, defende que as boas intenções e as reflexões do artista já são suficientes para fazer com que a demanda por interdição seja, em suas palavras, contra-produtiva.³³⁵ Revelando que a defesa da

³³³ Pergunta retórica feita pelo artista Eugênio Lima na ocasião em que mediou o debate **Arte e sociedade: a representação do negro**, realizado em 12 de maio de 2015, na sede do Itaú Cultural, em São Paulo/SP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LG_cRXBsKfE> Último acesso em 17 mar. 2016.

³³⁴ “*Un jour, un homme est arrivé, ou plutôt a débarqué. Il fulminait, le regard désapprobateur. A la fin du parcours, il a fini par crier quelque chose comme “dignité, respect !”, avant d’être poussé vers la sortie par un policier en civil”*. In : FABRE, Clarisse. Guillaume Mivekannin, esclave dans “Exhibit B”: “Le voyeur n’est pas celui qu’on pense”. (Publicado em 12.12.2014 à 09h37). Disponível em: <http://www.lemonde.fr/scenes/article/2014/12/12/guillaume-mivekannin-esclave-dans-exhibit-b-le-voyeur-n-est-pas-celui-qu-on-pense_4539381_1654999.html> último acesso em 11 mar. 2015.

³³⁵ SOPO, Dominique. Exhibit B: le révélateur d'un malaise. **Huffington Post**, Paris, 10 dez. 2014. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.fr/dominique-sopo/exhibit-b-le-revelateur-d_b_6292906.html> último acesso em 12 mar. 2015.

obra tampouco se apoiou na “apreciação da obra”, confiando na intenção e no histórico do artista.

Essa questão ainda suscita outra, relativa a possibilidade de conhecimento da obra através de fontes que não ela própria. O contato direto com a obra é uma das primeiras condições para um historiador da arte, dado que a obra é o próprio fenômeno de que trata, esta é uma das principais prerrogativas metodológicas que pouco se alterou, mesmo com a revolução causada pela reprodutibilidade técnica.³³⁶ Já o historiador, que lida com outros temas e fontes, está habituado a não ter contato direto com o fenômeno a ser estudado, seu trabalho é justamente uma tentativa de “reconstrução” do fenômeno através dos resquícios encontrados, a partir dos quais constrói um quadro interpretativo. Esta experiência pode ser posta a serviço mesmo em se tratando da história recente, na qual temos mais chances de observar pessoalmente o fenômeno a ser estudado. É o caso deste artigo, que na impossibilidade de ver a obra,³³⁷ utilizou-se de relatos e das mais diversas imagens para compreender as ambiguidades nas estratégias representacionais do artista.

A questão da censura, do livre exercício de expressão e criação artística é realmente importante. Entretanto, para compreender

³³⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1987. Há disponível em português a segunda versão, considerada a mais completa, e com visões sobre as outras quatro versões existentes, V.: BENJAMIN, WALTER. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**, organização, revisão de tradução e apresentação M. Seligmann-Silva; trad. Gabriel Valladão Silva, Porto Alegre: L&PM, 2013.

³³⁷ Na ocasião de sua apresentação no fim de 2014 em Paris e Saint-Denis, representantes de ambos os espaços afirmaram por e-mail, dias antes das apresentações, que os ingressos se esgotaram rapidamente. No Brasil ela não chegou a se realizar.

realmente a existência de intenções autoritárias como a censura, precisaríamos identificar como se deram os movimentos que protestaram contra a obra e quais foram as possibilidades de diálogo oferecido por ambos os lados. Tais aspectos se deram diferentemente em cada cidade onde a obra encontrou oposição até hoje: Berlim, Londres, Paris, São Paulo e Rio de Janeiro. Porém, algo sintomático é que nos debates, em defesa e contra, instaurou-se uma oposição inflexível entre racismo/antirracismo, censura/liberdade, o que pareceu impedir o diálogo. Seria necessário também um debate jurídico sobre a possibilidade de haver um choque entre direitos fundamentais, demandando um aprofundamento que não é possível neste momento em que temos outro foco, a saber, identificar possíveis racismos ou antirracismos nas estratégias representacionais da obra *Exhibit B*.³³⁸

Não obstante, é importante observar que o pedido da petição por “desprogramação”, causou uma reação bastante forte por ter sido entendido como uma tentativa de cercear a liberdade artística. No programa televisivo francês *Ce soir (ou jamais !)*³³⁹ a cantora e compositora Bams foi convidada a discutir *Exhibit B* e a explicar a petição contra a obra. Bams, além de falar da grande lacuna que a

³³⁸ Outro aspecto deve ser mencionado. Só é possível cercear a liberdade daquele que é livre, só podemos querer calar aquele que fala. Bailey foi defendido tendo em vista a manutenção de sua expressão, para que sua voz continue a ser ouvida. Diferente é o que acontece quando não se é livre ou nem mesmo se é ouvido. Essa questão sobressai quando percebemos que o grupo contra a exposição foi completamente ignorado pelos diretores dos espaços culturais que consideraram a obra *sem ambiguidade*.

³³⁹ Programa apresentado por Frédéric Taddeï no canal France 2 que se apresenta como um programa sobre a atualidade através da cultura, conta com convidados do mundo artístico, intelectual e político. O trecho com participação de Bams pode ser visto em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i9yGPPARHWg>> Último acesso em 29 fev. 2016.

colonização e o racismo representa no ensino francês, apresentou importantes questões sobre os problemas representacionais da obra: como a ausência da figura do colonizador e a forma como reitera a objetificação do corpo negro através da mudez dos atores. A cantora foi a única pessoa negra e também a única com posição contrária à obra a estar no palco do programa. Além de Bams, no palco vemos mais seis convidados, todos brancos e a favor da obra, que horrorizados com a tentativa de censura, em tom paternalista tentam mostrar à cantora o caráter educativo e sensibilizador da obra.

Eles defendem que a obra tem a capacidade de gerar empatia. No entanto, a crítica à obra foi novamente ignorada e contraposta à “obviedade” do aspecto antirracista da obra, devido às intenções do autor. Outra convidada acusa as “minorias categoriais” de se esquecerem de pensar no coletivo, lembrando que a obra era importante para outros pontos de vista. Revelando um certo privilégio do ponto de vista “branco” enquanto a perspectiva dos protestantes negros era negligenciada. Outro convidado ainda afirma: “nós temos no ocidente a tradição de liberdade artística” num tom de superioridade que claramente excluía a cantora negra, nascida e crescida em Hauts-de-Seine, da noção de “nós”, a excluía da noção de “ocidente” e a excluía da noção de “tradição”.

Esse evento televisivo pode servir também como sintoma de como se dão as relações raciais na França, mas o que nos interessa são os problemas de representação levantados por Bams. Outro programa, *L'Autre JT*,³⁴⁰ dedicado a um público mais jovem, deu espaço ao

³⁴⁰ Do canal France 4, um programa de variedades voltado ao público mais jovem, também voltado ao campo cultural. Episódio disponível em:

coletivo *Contre Exhibit B*. Nessa ocasião, a jornalista foi até o grupo sendo recebida pelo militante Amamy Kanouté para juntos irem conhecer a exposição, mas foram impedidos pelos policiais, que revelaram terem sido instruídos a impedir a passagem dos “manifestantes africanos.” Amamy Kanouté confirma ser o modo de representação e não a representação em si que constitui um problema para o grupo. Muitos confundiram as críticas do coletivo à uma crítica geral sobre a incapacidade de representação de um passado traumático. Debate frequente no período pós-segunda guerra, momento em que se debatia se os horrores do Holocausto poderiam, ou ainda se deveriam, ser representados.³⁴¹ Foi desta forma que interpretou, por exemplo, Pascal Blanchard, tomando defesa da obra.³⁴² O coletivo foi pontual em sua crítica. Segundo Uleski,³⁴³ os principais problemas identificados pelo grupo são:

<<https://www.youtube.com/watch?v=9uxPSvTheOI>>. Último acesso em 29 fev. 2016.

³⁴¹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Éditions de Minuit : Paris, 2003, 272 p.

³⁴² “*C’est comme s’il y avait une sorte d’interdit à montrer. Mais c’est exactement la même chose que ceux qui, dans les années 60, 70, refusaient qu’on parle de la Shoah. Il y avait une volonté de cacher, y compris de la part de ceux qui l’avaient vécue. Ils ne voulaient ni revoir, ni voir. Quand vous avez vécu l’horreur, vous n’avez pas envie de retraverser ces images-là. Si cela se comprend en termes psychanalytiques, en termes de prise de conscience pour l’occident de ce qu’a été la Shoah, le colonialisme ou les zoos humains, il y a un moment où il faut être mis face aux faits, aux crimes, à la difficulté de les voir. Que les zoos humains soient durs à voir prouve leur violence*”. In : Pascal Blanchard : Exhibit B force à voir le racisme les yeux dans les yeux : Entrevistado por Caroline Châtelet. In: Regards.fr , 1 dez. 2014. Disponível em: <http://www.regards.fr/web/article/pascal-blanchard-exhibit-b-force-a>>. Último acesso em 01 mar. 2016.

³⁴³ ULESKI, Serge. **Exhibit B** : quand la représentation du racisme se prend pour de l’anti-racisme. 16 dez. 2014. Disponível em: <<http://sergeuleski.blogs.nouvelobs.com/archive/2014/12/14/exhibit-b-quand->

- Instrumentalização do corpo, um corpo **negro e mudo**, que reforça estereótipos raciais.
- Ausência do opressor
- Ausência da representação de resistência ou de luta do “movimento negro”
- O negro é eternamente apresentado na posição de vítima
- Nenhuma menção específica do racismo contra o negro, a saber a negrofobia.

A obra de Brett Bailey nos remete diretamente à outra performance inspirada nos zoológicos humanos criada pelos artistas estadunidenses Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña em 1992 e intitulada *The Year of the White Bear and Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (O ano do Urso Branco e dois não-descobertos ameríndios visitam o ocidente).

Nessa performance, os artistas apresentaram-se como dois “indígenas não descobertos” do golfo do México, da Ilha fictícia chamada Guatianau, com o objetivo de criar um comentário satírico do passado colonial e suas exposições humanas. Vestidos de forma estranha tanto para um euro-norte-americano quanto para um indivíduo de sociedades ameríndias, Fusco e Peña deixam claro através da vestimenta bizarra e dos objetos que levam consigo para dentro da jaula a paródia colonial sobre a construção do “outro.” Ela usa saia de palha com o tênis *converse*, rosto pintado³⁴⁴, carrega ora um boné com brilho usado com a aba para o lado e peruca com tranças negras ora uma peruca de longos cabelos pretos e óculos escuros, veste a parte superior de um biquíni com estampa animal. Peña utiliza uma máscara tigrada semelhante às de

la-representaiton-du-racisme-se-prend-pour-de-l-anti-racism.html>. Último acesso em 10 mar. 2015.

³⁴⁴ Pintado ora de verde e amarelo, ora de azul e amarelo, ora vermelho e amarelo.

couro ou látex vendida em *sex stores* para jogos sexuais como *bandage*, usa também munhequeiras com *spikes* e rebites, artigo bastante associado à cultura *gay leather*, dos adeptos da sadomasoquismo, e a alguns grupos ligados ao *heavy metal*.

Imagem 80. *The Year of the White Bear and Two Undiscovered Amerindians Visit the West*, Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña.



Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña, *The Year of the White Bear and Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (1992-1994), realizada oito vezes em museus de arte e de história natural em cidades estadunidenses, e também Londres, Madrid e Sydney.³⁴⁵

Imagem 81. *The Couple in the Cage: Guatianaui Odyssey*.

³⁴⁵ Fonte da imagem disponível em: <
http://www.alexandergray.com/artists/coco-fusco/coco-fusco_2/>. Último
 acesso em 20 fev. 2015.



Imagem do vídeo *The Couple in the Cage: Guatianaui Odyssey* de 31 minutos realizado em 1993 com direção e produção de Paula Heredia e Coco Fusco sobre a performance *Year of the White Bear and Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (1992–1994). Fotografia da autora a partir do acervo de vídeo arte do Centre Georges Pompidou.³⁴⁶

Peña também usa ora um cocar com a base cheia de *bottons* com motivos diversos e longas penas ora um diferente cocar que parece fazer parte de um conjunto com os dois arranjos em dourado, um na cintura e outro nos ombros que se assemelham aos conjuntos de fantasia compradas em lojas de artigos para carnaval ou *halloween*. Por baixo da fantasia, Peña utiliza por vezes uma bermuda ou uma cueca. Carrega uma máscara na região da genitália, usa também relógio, coleira, braceletes e botas de *cowboy*. Como se vê, a intenção original não era de convencer as pessoas de que se tratava de reais ameríndios, pois não procuraram criar uma verossimilhança, pelo contrário, criaram uma caricatura grotesca. Como afirma a artista, a ideia era aproveitar as

³⁴⁶ Sobre a performance foi feito por Coco Fusco e Paula Heredia o vídeo *the couple in the cage: a Guatianaui Odissey* (1993, 31 min.) que pode ser acessado em: <<https://vimeo.com/79363320>>. Último acesso em 24 fev. 2016.

celebrações dos quinhentos anos do atracamento de Cristóvão Colombo no novo continente com um comentário crítico da prática de exibir seres humanos nativos das Américas, da África, da Ásia e da Oceania nos Estados Unidos e na Europa em “zoológicos humanos”, teatros e museus.³⁴⁷ Para surpresa dos artistas, o grotesco retrato levou grande parte do público a acreditar se tratar realmente da exposição de duas pessoas de uma sociedade até então desconhecida. Como relata Fusco, na Espanha mais da metade do público pensou se tratar de “autênticos” ameríndios, embora houvesse aqueles que iam para ver justamente a reação dessas pessoas que levaram a performance “à sério”. Segundo o artista Guillermo Gómez-Peña houve inclusive reações de solidariedade como pessoas oferecendo presentes ou escrevendo bilhetes de simpatia. Algumas dessas reações foram de revolta a desumanização que era vítima o casal exposto em uma jaula. Outras foram de extrema violência a exemplo de um senhor que fazia sons de macaco, de um grupo de neonazistas que tentaram chacoalhar a jaula ou de um grupo de adolescentes que tentaram queimar o artista com pontas de cigarros ou ainda oferecendo garrafa de cerveja contendo urina.³⁴⁸ Coco Fusco revela que houve também muitas reações sexualizadas, como uma mulher na cidade estadunidense de Irvine que fez carícias em Peña de uma forma sexual. Para a artista o fato de estarem expostos como objetos, pode ter alimentado um sentimento de poder sobre essas pessoas expostas, suscitando esse tipo de comportamento. Não obstante, uma das reações mais exaltadas segundo Fusco foi a de uma pessoa que bastante alarmada contactou o *The Humane Society*, organização

³⁴⁷ Apud Johnson, Anna. Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña. **BOMB Magazine**, New York, 14 maio 2013.

³⁴⁸ Idem.

dedicada à proteção da vida animal, que por sua vez informou que seres humanos estavam fora do seu campo de atuação.³⁴⁹ A artista conta ainda que as reações das pessoas nativas norte-americanas e latinas³⁵⁰ foram diferentes das reações do público branco. Enquanto os primeiros tendiam a identificar os erros na hibridação sugerida pelos elementos contidos na gaiola, os brancos identificavam nesse mesmo conteúdo um sinal de aculturação, de falta de originalidade.³⁵¹ A questão da autenticidade acabou permeando o trabalho e a reflexão dos artistas.

Se desmontarmos os elementos dessa performance, que é uma referência na historiografia da arte contemporânea, perceberemos que ela é composta inteiramente o inverso das estratégias utilizadas por Brett Bailey. Na obra de 1992, Fusco e Peña desempenham eles próprios os autênticos “Guatinuais” e apesar de ambos serem considerados latinos essa informação foi irrelevante para a obra uma vez que estavam completamente fantasiados. Na verdade, alguns entre o público se questionavam sobre a “branquitude” desses ameríndios não-descobertos, percebidos. Para a obra, as únicas pessoas contratadas eram mulheres que anunciavam e promoviam a ação como se fossem os antigos proprietários e agentes de espetáculos. Elas vestiam *tailleur* e faziam a mediação com o público, inclusive colhendo, a partir de observação, relatos sobre o comportamento do público.

O fato de Brett Bailey ser branco foi seguidamente lembrando e levou muitos a pensar que o problema residia simplesmente na reprovação dos militantes em relação a um branco falar sobre negros.

³⁴⁹ Idem.

³⁵⁰ Termos empregados nos Estados Unidos para designar os povos autóctones do território estadunidense e as pessoas cuja origem remonta à América Latina.

³⁵¹ Apud Johnson, Anna. Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña. **BOMB Magazine**, New York, 14 maio 2013.

Foi esta a interpretação, por exemplo, de Pascal Blanchard. Segundo o historiador, *Exhibit B* passou a ser objeto de protesto por influência de uma “consciência comunitária” importada dos Estados Unidos que reserva determinados combates apenas àqueles diretamente a eles implicados, por exemplo, aos judeus a luta antissemita, aos negros a luta contra o racismo anti-negro, aos homossexuais a luta anti-homofobia.³⁵² A brancura de Brett Bailey é um fato que pesa na análise de toda a conjuntura, mas não parece ser predominante, uma vez que isso é insuficiente para gerar protestos. Artistas brancos como a brasileira Adriana Varejão e o português Vasco Araújo tratam incessantemente do passado colonial de ambos os países, e por isso, não se furtam de tratar também do racismo, realidade atrelada ao fato colonial, sem que fossem impedidos de o fazer por serem brancos, como mostram obras das séries *Polvo* (2013) e *Filho Bastardo* (1992), de Varejão, ou *Botânica* (2012-2014) e *Debret* (2013), de Araújo, ou mesmo a obra do igualmente sul-africano branco William Kentridge, que trata sobretudo da desigualdade social, abordando por vezes, o racismo. Entretanto, ao branco sempre foi dado o poder de “comentar o mundo”, a ameaça que a interdição fosse motivada pelo simples fato do artista ser branco parece ter assustado a muitos, que nunca se viram tolhidos nesse sentido. Jean-Loup Amselle chega a falar em “interdito racial da representação”.³⁵³ Nota-se em sua crítica que o receio principal, assim como na leitura de Blanchard para

³⁵² BLANCHARD, Pascal. *Exhibit B* force à voir le racisme les yeux dans les yeux. Entrevista concedida a Caroline Châtelet. In : *Regards.fr*, 1 dez. 2014. Disponível em: <http://www.regards.fr/web/article/pascal-blanchard-exhibit-b-force-a>. Último acesso em 01 mar. 2016.

³⁵³ AMSELLE, Jean-Loup. *Exhibit B : l’interdit racial de la représentation*. **Liberation**, Paris, 23 nov. 2014. Disponível em: http://www.liberation.fr/societe/2014/11/23/exhibit-b-l-interdit-racial-de-la-representation_1149135. Último acesso em 1 mar. 2016.

quem “Brett Bailey não pensou Exhibit B enquanto branco mas enquanto artista”,³⁵⁴ reside no possível questionamento da legitimidade de um branco falar sobre a condição do negro ou sobre racismo.³⁵⁵ Talvez não seja um receio completamente infundado, uma vez que as mídias sociais e novas formas de associação possibilitaram uma plataforma antes inexistente, dando espaço a quem pouco ou nada era ouvido. O branco continua podendo falar daquilo que queira, mas agora ele começa a ter colegas e espectadores com perfis mais diversos, que poderão questioná-lo, sobretudo se o assunto lhes concernir.

A luta antirracista, que acaba tendo de operar com a mesma categoria que combate, deve realmente se policiar para não incorrer em essencialismos no lugar de desconstruí-los. Entretanto, o que parece permear *Exhibit B* é uma problemática mais ampla que envolve seu processo e sua execução. Brett Bailey realiza audição em cada cidade que hospeda a obra. Com o grupo de teatro que dirige, como para a

³⁵⁴ “*Brett Bailey n’a pas pensé Exhibit B en tant que Blanc mais en tant qu’artiste.*” Exhibit B force à voir le racisme les yeux dans les yeux. Entrevista concedida a Caroline Châtelet. In: Regards.fr , 1 dez. 2014. Disponível em: <http://www.regards.fr/web/article/pascal-blanchard-exhibit-b-force-a>>. Último acesso em 01 mar. 2016.

³⁵⁵ “Quoi qu’on pense d’*Exhibit B*, qui peut apparaître à certains égards comme une sorte d’autoflagellation quelque peu “exhibitionniste”, il reste qu’interdire à un artiste blanc d’exprimer sa repentance à l’égard de crimes commis par ses ancêtres bloque toute possibilité de réconciliation entre les différentes composantes des sociétés postcoloniales, qu’il s’agisse de l’Afrique du Sud, de la Grande-Bretagne ou de la France. Au delà, il n’est pas interdit de se demander si la dénonciation du caractère raciste de telles expositions ne pourrait pas être retournée contre leurs auteurs qui, en usant malencontreusement de cette logique “en noir et blanc”, ne font, d’une certaine manière, que reproduire le principe qui a servi de fondement aux diverses entreprises coloniales”. AMSELLE, Jean-Loup. *Exhibit B : l’interdit racial de la représentation. Libération*, Paris, 23 nov. 2014. Disponível em: <http://www.liberation.fr/societe/2014/11/23/exhibit-b-l-interdit-racial-de-la-representation_1149135>. Último acesso em mar. 2016.

ópera *Macbeth*, Bailey leva sua equipe de atores e cantores, pois para uma peça como essa exige-se investimento em talento e treino dos artistas. Já para uma performance como *Exhibit B*, o ator contratado deve apenas cumprir requisitos físicos: se parecer ao personagem³⁵⁶ e suportar ficar determinado período de pé. Provavelmente sem perceber, o diretor repete a uma só vez a relação entre senhor branco e escravo negro, e a divisão capitalista do trabalho, que consiste principalmente na divisão entre trabalho intelectual e trabalho manual, onde o trabalho intelectual é desempenhado por poucos que tem acesso a formação para tal e cuja recompensa é incomparavelmente superior ao do trabalhador manual cuja tarefa repetitiva que desempenha exige pouco treino e baixo salário, fazendo de sua mão-de-obra algo facilmente substituível. Não obstante, segundo o dramaturgo e crítico de teatro Lucianno Mazza, “o aval supostamente incontestável dos participantes é o último protocolo para vender a ideia”.³⁵⁷ Fusco e Peña operam uma inversão do olhar, são eles que, apesar de estarem dentro da jaula, estão completamente conscientes do que está ocorrendo e estão observando o comportamento do público, que tem liberdade para interagir da forma que convier. Era possível pagar cinquenta centavos de dólares para ver a “fêmea” dançar ou ouvir o “macho” contar histórias de seu povo em uma língua fictícia teoricamente falada por seu povo. Se quisesse ver as genitálias

³⁵⁶ O anúncio para a audição que tive acesso no caso da Inglaterra e do Brasil citava apenas a necessidade de ser negro, dava alguns recortes de idade e informavam que duas atrizes femininas estariam com a parte superior do corpo descoberto.

³⁵⁷ FOLHA DE SÃO PAULO. Leia opiniões pró e contra mostra que expõe negros em zoo humano. São Paulo, 26 jun. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/06/1647710-leia-opinioes-pro-e-contra-mostra-que-expoe-negros-em-zoo-humano.shtml>>. Último acesso 3 mar. 2016.

masculinas, era só pagar cinco dólares, mas não só a isso se resume o espaço reservado para interação com o público: as pessoas podiam falar, interagir com os “guatinauis” e com as “promotoras”.

Na Performance de Bailey, o público deveria percorrer o trajeto em silêncio, depois de conhecer as histórias de crueldade dos quadros vivos, poderia deixar ao fim da performance um relato sobre sua experiência, ou sobre a lição aprendida. Brett Bailey tenta criar essa “inversão” do olhar, instruindo os atores a olharem fixamente o público, o que reforça o aspecto de via-sacra, que na Igreja Católica consiste no exercício no qual os fiéis devem percorrer mentalmente a caminhada de Jesus que parte do pretório de Pilatos carregando a cruz até o monte Calvário onde é crucificado. Na via-sacra de Bailey, o público também deve refletir sobre uma gama de crueldade infringidas contra as pessoas negras e enquanto os atores direcionam seus olhares inquisidores, o público deve permanecer em silêncio nesse percurso meditativo sobre a culpa dos horrores cometidos. Diferentemente da responsabilização que busca realizar justiça, a culpa é sempre passível de expiação, que não pressupõe reparação. Bailey afirma que durante sua pesquisa para realizar a peça foi tomado por vergonha das atrocidades cometidas, e que essa era uma peça de vergonha.³⁵⁸

O performer Guillaume Mivekannin, de 42 anos, conta ainda em entrevista exatamente a importância do olhar e como é essa troca de olhares o ponto central da obra: “o *voyeur* não é aquele que pensamos

³⁵⁸ 358 RUTV Journalism Rhodes University. Exhibit A - Brett Bailey. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hNAZ49V2bWM>>. Último acesso em 27 fev. 2016.

[...]. O visitante é as vezes intimidado ou mantém a distância”.³⁵⁹ Sabrina, um membro do coletivo *Contre Exhibit B*³⁶⁰ identifica também na questão do olhar o lugar por onde a culpa é enviada. O que, para ela, é anacrônica por culpabilizar um público que não é o culpado desse passado. Karine Lion, uma manifestante de Paris em entrevista a *L’Autre JT*,³⁶¹ sublinhou essa característica da obra que para ela acaba retratando os africanos enquanto vítimas com a intenção de gerar o sentimento de piedade, sentimento que ela rejeita. Sara Myers, a ativista que liderou os protestos em Londres, afirmou em vídeo que escreveu uma reclamação para o teatro Barbican e a resposta que obteve do diretor é que era uma obra importante, levando Sara a se perguntar: - importante para quem? O diretor afirma que a peça procura a cura e Myers se pergunta: - cura para quem? À afirmação de que a obra era corajosa, Amanda se pergunta de que modo recriar os zoológicos humanos estaria desafiando algo ou alguém?³⁶² *Exhibit A*³⁶³ e *Exhibit B* foram pensadas como uma espécie de evidência dos crimes cometidos

³⁵⁹ FABRE, Clarisse. Guillaume Mivekannin, esclave dans “Exhibit B”: “Le voyeur n’est pas celui qu’on pense”. *Le Monde*, Paris, 12 dez. 2014. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/scenes/article/2014/12/12/guillaume-mivekannin-esclave-dans-exhibit-b-le-voyeur-n-est-pas-celui-qu-on-pense_4539381_1654999.html>. Último acesso em 11 de março de 2015.

³⁶⁰ "L'exposition scandaleuse" - Rassemblement Anti-Exhibit b - Meta TV. Disponível em: http://www.dailymotion.com/video/x2c1ypq_l-exposition-scandaleuse-rassemblement-anti-exhibit-b-meta-tv_tv?start=335 último acesso em 10 de março de 2015.

³⁶¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9uxPSvTHeOI>>. Último acesso em 29 fev. 2016.

³⁶² AMANDA, Sara. My challenge to you is...SAY NO TO EXHIBIT B - A HUMAN ZOO

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RuQxdZy33oQ>>. Último acesso em 27 fev. 2016.

³⁶³ RUTV Journalism Rhodes University. Exhibit A - Brett Bailey. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hNAZ49V2bWM>>. Último acesso em 27 fev. 2016.

sob o julgo colonial constituindo-se mais um julgamento que uma via-sacra. Cada quadro parece constituir uma prova, no entanto, quem realiza este julgamento? Talvez o artista ao fazer direcionar o olhar de seus atores ao público pensasse estar conferindo a eles o poder de julgamento, mas a objetificação recorrente do corpo negro silenciosos e distantes o impede de fazer uma verdadeira inversão.

Como já expusemos, em *the spectacle of the "other"* (O espetáculo do "Outro", 1997) Stuart Hall propõe analisar o arquivo das representações racializadas, principalmente em seus agenciamentos contemporâneos, e investiga também representações que buscam desconstruir este regime racializado. O autor se centra em imagens de objetos, passando pelo cinema e a publicidade até a arte contemporânea, para identificar contra-estratégias, ou seja, estratégias visuais contra-hegemônicas que se constituíssem como visualidades antirracistas. As primeiras duas contra-estratégias, que para o autor atuam ainda em um contexto em que as identidades são entendidas de forma binárias, se dão nas reapropriações e ressignificações de sentidos dados ou na criação de imagens positivas para combater a hegemonia das imagens estereotipadas, a exemplo dos movimentos *négritude* na década de 1940 e *Black is beautiful* na década de 1960. A abordagem que para Hall parece mais interessante opera fora das noções binárias, e para explicá-la, o autor se utiliza sobretudo de exemplos da arte contemporânea. Para desconstruir noções essencializadas, essa abordagem parte de uma diferença construída na repetição, *differance* (diferância ou diferença), ausente de dualidades e que questionam noções de autenticidade, já que a fonte do significado ou um fim do diferimento não são identificáveis. Nessa contra-estratégia, o objetivo é de desmontar a imagem minando a

própria operação da representação a partir de seu próprio interior. O autor cita o exemplo do artista Isaac Julien para mostrar como a desconstrução do regime racializado exige “adentrar” a própria construção do estereótipo, ir aonde o sentido está encerrado, desmontar e expor esses elementos revelando os momentos de redução e de naturalização deliberada pelos quais passaram determinada representação.

Nesse sentido, vemos na performance de Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña uma operação bastante aproximada dessa última estratégia, uma vez que parodiando os elementos que construíram a imagem do outro, no caso o ameríndio, expõe as articulações que opuseram diferenças, que apesar de móveis e construídas foram fixadas historicamente na imagem do outro. No caso dessa performance é principalmente a noção de autenticidade, conferida pelo ocidente, que está em causa. Para Guillermo Gómez-Peña a noção de autenticidade é uma “fixação” ocidental que reside na divisão artificial para a realização dos próprios desejos:

Para mim, autenticidade é uma obsessão de antropólogos ocidentais. Quando eu estou no México, mexicanos nunca estão preocupados sobre a questão de autenticidade. Contudo, quando estou nos Estados Unidos, norte-americanos estão constantemente fazendo essa divisão artificial entre o que é um “autêntico” chicano, um “autêntico” mexicano, um “autêntico” nativo americano a fim de realizar seus próprios desejos. De um modo geral, esse Outro autêntico tem que ser pré-industrial, tem que ser mais sintonizado ao passado, tem que ser menos contaminado pela pós-modernidade, tem que ser inocente e não deve viver com tecnologia contemporânea. E o mais importante, deve ter

uma forma de fazer arte que cumpra com seus estereótipos.³⁶⁴

Coco Fusco completa afirmando que “o fetiche sobre a autenticidade está conectado com uma ideia que a pessoa não-ocidental não tem um senso de reflexividade sobre ela própria”.³⁶⁵ Peña conclui afirmando que “a questão principal é que não querem que nós façamos parte do mesmo presente ou do mesmo tempo. Eles querem que operemos fora da história”.³⁶⁶ Nega-se a contemporaneidade do outro.

Pensando através das contra-estratégias teorizados por Stuart Hall e do exemplo da performance *The Year of the White Bear and Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (1992-1994), vemos que *Exhibit B* não contempla uma abordagem antirracista, pois opera em um regime racializado. Não se trata de criar imagens positivas ou de uma ressignificação, mas tampouco se trata de um escrutínio sobre a representação racializada, ao contrário, podemos encontrar em *Exhibit B*

³⁶⁴ “*To me, authenticity is an obsession of Western anthropologists. When I am in Mexico, Mexicans are never concerned about this question of authenticity. However, when I am in the United States, North Americans are constantly making this artificial division between what is an “authentic” Chicano, an “authentic” Mexican, an “authentic” Native American in order to fulfill their own desires. Generally speaking, this authentic Other has to be pre-industrial, has to be more tuned with their past, has to be less tainted by post-modernity, has to be more innocent and must not live with contemporary technology. And most importantly, must have a way of making art that fulfills their stereotypes.*” Apud Johnson, Anna. Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña. **BOMB Magazine**, New York, 14 maio 2013.

³⁶⁵ “*This fetish about authenticity is connected to an idea that the non-Western being doesn’t have a sense of reflexivity about him or herself*”. Apud Johnson, Anna. Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña. **BOMB Magazine**, New York, 14 maio 2013.

³⁶⁶ “*The bottom line is they don’t want us to be part of the same present or the same time. They want us to operate outside of history*”. Apud Johnson, Anna. Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña. **BOMB Magazine**, New York, 14 maio 2013.

o “outro” autêntico, como afirma Peña, inocente e incapaz de auto-reflexividade.

Okwui Enwezor (2002), historiador da arte, curador, escritor e educador, empreendeu uma profunda crítica sobre o uso do corpo negro na expressão cultural e política da nova África do Sul pós-Apartheid. Como explica o teórico, esse é um momento que a África do Sul teve de pensar a reconciliação e a reconstrução após um dos eventos mais traumáticos do século XX, que foi o Apartheid. A busca por essa reinvenção, essa imaginação de uma nova comunidade, se deu também nas artes visuais.

O autor nigeriano, que chegou a residir na África do Sul, nos explica como as noções de cidadania e nacionalidade no país foram baseadas na branquitude, que conseqüentemente se manifestou no campo dos esportes e das artes. No entanto, depois do Apartheid, *a nação arco-íris* passou a centrar-se no tema do corpo negro como local para imaginar essa nova nação, se estendendo “como uma imagem popular em todas as formas de representação contemporânea” (ENWEZOR, 2002, p. 374). Através de variados exemplos da produção artística sul-africana – como alguns trabalhos de Penny Siopis, Santu Mofokeng e Candice Breitz – principalmente de artistas brancos, presença ainda dominante na área, Enwezor demonstra como ocorrem nas imagens desses artistas uma higienização das histórias de violência e dominação, um apagamento da historicidade das pessoas representadas e uma obliteração das individualidades dos corpos representados, reiterando muitas vezes uma representação de estereótipos própria do regime de visualidade racializado. Segundo Enwezor (2002, p. 387),

Apesar da sinceridade com que artistas vem ousadamente mantendo uma relação com o corpo negro em seus trabalhos, existe uma sobre-determinação que acompanha seus gestos. Eles parecem negligenciar o fato de que a forma negra é tanto um grotesco portador de experiências traumáticas quanto é um receptáculo abjeto da raça como ponto de diferenciação. Mais do que nos alertar para a forma como o estereótipo fixa seus objetos de desejo nesse enquadramento da realidade, como já dado, o trabalho desses artistas exacerba o estereótipo por repeti-lo, talvez inconscientemente, como se tivesse sido sempre factual. O problema com esse tipo de trabalho é que ele é tão fixado no corpo que se nega a dar conta da divisão psíquica mais crucial que posiciona os corpos negro e branco em polaridades de mérito e valor. Ao tentar fundi-los, ainda que forçadamente, e tendo como licença o fato de sua branquitude, eles repetem aquele ato de sucedâneo³⁶⁷, que enfatiza a mudez e o silêncio do sujeito, enquanto seguem glorificando suas próprias posições como vozes da realidade, como as vozes totais da verdade.³⁶⁸

³⁶⁷ O termo originalmente usado pelo autor é *surrogacy*, termo que sugere mais à “maternidade por substituição”, o que conhecemos por “barriga de aluguel”. O autor se refere ao que chamamos de “paternalismo” quando relações de poder são disfarçadas através de medidas de proteção ou de pretensa “defesa” dos que se encontram em posição de desigualdade.

³⁶⁸ *“Despite the sincerity of the artists who have brazenly maintained a relationship in their work with the black body, there is a certain overdetermination that accompanies their gestures. They seem to neglect the fact that the black form is as much a grotesque bearer of traumatized experiences as it is the abject vessel of race as a point of differentiation. More than alerting us to how the stereotype fixes its objects of desire in that freeze-frame of realism, as prior knowledge, the work of these artists exacerbates the stereotype by replaying it, perhaps unconsciously, as if it had always been factual. The problem with this kind of work is that it is so fixed on the body that it neglects to account for the more crucial psychic split that positions black and white bodies in polarities of worth and value. By seeking to merge them, albeit forcibly, and taking as license the fact of their whiteness, they repeat that act of surrogacy that emphasizes the subject's muteness and silence, while embellishing their own positions as the voices of reality, as the vocal integers of truth.”*

Em contrapartida, segundo o autor, os artistas negros na África do Sul utilizam pouco a imagem do corpo³⁶⁹ e quando a utilizam, a usam de forma a proporcionar uma reflexão sobre os desejos e os significados de ser negro sobre a dominação colonial. Quando se utiliza de imagens de arquivos, por exemplo, fazem menos intervenções estéticas e mais uma “restauração” de histórias e identidades das pessoas que figuram nas imagens trabalhadas, como no projeto *Black Photo Album/Look at Me: 189Q-1950S* de Santu Mofokeng.

Dois registros fotográficos das manifestações, uma em Paris e outra em Londres mostram os protestos em diferentes momentos da militância contra a exposição. Em seus cartazes liam-se dizeres que atentam exatamente às problemáticas suscitadas por *Exhibit B*, “descolonizemos os imaginários” e “uma exposição do privilégio branco”. No Brasil, as manifestações parecem não ter tido a necessidade de ganhar as ruas. Tanto organizadores que trariam a instalação, assim como manifestantes, já estavam atentos aos protestos que ocorriam na Europa, assim, ou foram convidados para o debate, ou houve cancelamento anterior, como o caso do MITsp.

³⁶⁹ “*African artists have conversely adopted a contrary attitude towards the same body. There is very little usage of that figure in their work. Instead, we encounter it as a suppressed presence, abstracted and exorbitantly coded with the semiotic speech of detournement, a kind of shift of emphasis from its representational "realness" to a metaphorical search for its lost form*”. (ENWEZOR, 2002, p. 387).

Imagem 80. *Décolonisons les imaginaires.*



Manifestantes reunidos em Paris com placa onde se lê *descolonizemos os imaginários*.³⁷⁰

Imagem 81. *An Exhibition of white privilege.*



Manifestantes reunidos na *Vaults Gallery* em Londres com placa onde se lia “uma exposição do privilégio branco” em fotografia publicada em artigo do jornal *The Guardian* no dia 24 set. 2014. (Fotografia de Thabo Jaiyesimi/Demotix/Corbis).³⁷¹

³⁷⁰ Fonte da imagem disponível em: <<http://www.touscoprod.com/fr/questcequejevois>>. Último acesso em 19 fev. 2016.

³⁷¹ MUIR, Hugh. Barbican criticises protesters who forced Exhibit B cancellation. **The Guardian**, Londres, 24 set. 2014. Disponível em:

A petição brasileira arrecadou apenas 4.323 assinaturas,³⁷² número bastante reduzido se comparado à petição francesa (20.750) e à inglesa (22.982). Contudo, o desenrolar do debate no Brasil tomou um rumo bastante diferente. Os atores que tinham sido selecionados para trabalhar em *Exhibit B* desenvolveram uma performance intitulada *Em legítima defesa* com a direção de Eugênio Lima, integrante do Núcleo Bartolomeu de depoimentos e do Frente 3 de Fevereiro, e a apresentaram por duas vezes até esse momento. A primeira ocorreu no dia quatro de março de 2016 na Sala Jardel Filho, do Centro Cultural São Paulo, ao final do concerto do músico sul-africano Neo Muyanga *Revolting Music: Inventário das Canções de Protesto que Libertaram a África do Sul*, a segunda aconteceu três dias depois, no dia sete de março de 2016, no Teatro Municipal de São Paulo após o término do espetáculo *100% São Paulo*, do coletivo alemão Rimini Protokoll, outra atração do MITsp. Ao fim dos espetáculos os atores entravam na sala e realizavam uma contagem das pessoas negras entre o público, número bastante desproporcional em ambas ocasiões. Depois de constatar a quase ausência de negros na plateia, os *performers* perguntavam: “E você finge que não vê?” a partir daí os atores apresentaram por trinta e cinco minutos relatos inspirados nas próprias histórias e depoimentos dos atores. Segundo Eugênio Lima para o jornal *O Globo*,

<<http://www.theguardian.com/culture/2014/sep/24/barbican-criticise-protesters-who-forced-exhibit-b-cancellation>> Último acesso em 21 fev. 2016.

³⁷² Petição brasileira contra Exhibit B:

<https://secure.avaaz.org/po/petition/MITSP_ESPETACULO_EXHIBITB_Can_celamento_do_espetaculo_exhibitb_Zoologico_humano/?nBrwyjb>. Último acesso 10 fev. 2016.

Esses atores iriam participar da obra “Exhibit B” [...], mas o trabalho foi cancelado e, entre todos os envolvidos, eles foram os únicos que não foram ouvidos. Então, eles estão aqui para falar em legítima defesa de suas vidas e pontos de vistas [...] Não é um mero desabafo, mas uma construção artística contra a invisibilidade e o apagamento do sujeito negro no plano da História, no campo das ideias e na representatividade social, através da mídia. Se o negro está interdito nesses campos, é através da arte que a gente pode falar.³⁷³

O que talvez nos ajude a compreender essa diferença foi o fato que a polêmica *Exhibit B* ter sido antecedida por outro debate no campo artístico brasileiro ligado à encenação da peça de teatro *A mulher do trem*³⁷⁴ da companhia *Os Fofos Encenam*, que ocorreu em maio de

³⁷³ REIS, Luiz Felipe. “Guerrilha” contra o racismo toma o Teatro Municipal de São Paulo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 8 mar. 2016. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/teatro/guerrilha-contra-racismo-toma-teatro-municipal-de-sao-paulo-1-18831319>>. Último acesso em 10 mar. 2016.

³⁷⁴ Sinopse da peça como apresentada no website oficial do grupo: “*A Mulher do Trem* tem como cenário a sala de visitas de uma casa da classe média carioca de meados do século XX. No dia do casamento dos personagens centrais, o noivo, mais velho do que a noiva, aconselha o sogro a ser mais enérgico com a esposa, porque considera a sogra uma ditadora. Ele conta também suas aventuras de solteiro, enfatizando o caso que teve com uma mulher misteriosa, em um trem que fazia o percurso Rio – São Paulo. Revela que essa mulher sempre foi um mistério em sua vida pois nunca chegou a ver seu rosto ocultado por um chapéu. A sogra, que ouve tudo escondida, planeja uma vingança: depois da cerimônia, revela ao genro ser ela a mulher do trem, e que sua única filha é fruto daquele encontro. O conflito está armado pois estamos diante de um caso em que o marido acha que é o pai da esposa. Todos os elementos do espetáculo estão dispostos conforme a tradição circense. A maquiagem é trabalhada com cores diversas para exacerbar o caráter não realista desta linguagem teatral. De acordo com a pesquisa do grupo sobre a tipologia circense (galãs, ingênuas, vilões etc), a escolha das cores de cada personagem-tipo está

2015, portanto, antes do país receber os quadros-vivos de Brett Bailey, como estava programado. *A mulher do trem* é uma peça escrita pelos franceses Maurice Hennequin e George Mitchell em meados do século XIX e foi encenada pela companhia pela primeira vez em 2003, que a reencenariam no dia 12 de maio de 2015, em São Paulo, na programação do *Terça Tem Teatro*, promovido pelo Itaú Cultural. A peça utiliza-se do recurso circense de máscaras e um dos personagens, a empregada doméstica, utiliza como máscara uma maquiagem, que consiste em uma pintura preta do rosto, formalmente idêntica ao recurso conhecido como *blackface*.³⁷⁵ A partir das fotografias desse personagem, Stephanie Ribeiro, estudante e integrante do *blogueiras negras*³⁷⁶ denunciou a prática do *blackface* e do racismo inerente a essa prática representacional mobilizando um grande número de jovens contra à prática considerada racista da peça *A mulher do trem*. Em resposta às manifestações públicas, o Itaú Cultural propôs um debate no horário reservado à montagem da peça. O debate “Arte e Sociedade: a

relacionada a função que o ele exerce nessa dramaturgia. A trilha sonora é executada ao vivo por um pianista”. (Disponível em: < <http://www.osfofosencenam.com.br/site/nossas-pecas/mulher-do-trem/>>. Último acesso em 10 mar. 2016).

³⁷⁵ Este recurso é mais ligado à tradição estadunidense de teatro, a ponto de não termos um equivalente em português do termo, onde era popular no século XIX em atrações como os *minstrel shows* e servia principalmente para criar uma retrato risível da pessoa negra. Entretanto, no Brasil ele representou sobretudo a invisibilidade dos artistas negros, como mostra sua utilização n’*A Cabana do Pai Tomás*. Esta novela da Rede Globo transmitida entre 1969 e 1970 foi a primeira a contar com o personagem protagonista negro, que no entanto, foi interpretado pelo ator branco Sérgio Cardoso pintado de preto, ele era *blackfaced*, para atuar como o Pai Tomás.

³⁷⁶<<http://blogueirasnegras.org/>>

Representação do Negro”³⁷⁷ aconteceu no dia doze de maio de 2015, na sede do Itaú Cultural, em São Paulo/SP, onde reuniu militantes do movimento negro, artistas e intelectuais³⁷⁸ em torno da questão constituindo desde o início um marco do debate antirracista nas artes brasileiras.

A sensibilidade e sinceridade com que Eugênio Lima mediou o debate impediu que ele fosse encerrado na polarização “racismo x liberdade de expressão”, como parece ter acontecido em Paris no caso da performance do artista sul-africano, impossibilitando o diálogo. No debate não houve defesa da prática do *blackface*, mas a tentativa de mostrar que a pesquisa sobre máscaras realizadas para o espetáculo residia em uma longa tradição ocidental de máscaras. Portanto, se apoiavam na linguagem da *Commedia Dell'arte* europeia e não do *blackface*³⁷⁹ estadunidense. Apesar de possível resistência inicial da companhia *Os Fofos Encenam*, o diretor Fernando Neves mostrou-se sensibilizado com as demandas iniciadas pela denúncia de Ribeiro,

³⁷⁷ O debate pode ser visto na íntegra no canal do Itaú Cultural do youtube. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=LG_cRXBskfE>. Último acesso 20 mar. 2016.

³⁷⁸ O debate foi mediado por Eugênio Lima, DJ e ator, membro fundador do coletivo Frente 3 de Fevereiro e do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Além da estudante de arquitetura e ativista Stephanie Ribeiro e de Fernando Neves, pesquisador, ator e um dos diretores da companhia Os Fofos Encenam, o debate contou com a participação dos convidados: Roberta Estrela D’Alva, atriz do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e também integrante do Frente 3 de Fevereiro; Dennis Oliveira, professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e coordenador do coletivo Quilombação; Mario Bolognese, professor de teatro da Universidade Estadual Paulista (Unesp) e pesquisador do circo brasileiro e Aimar Labaki, dramaturgo, roteirista, diretor, tradutor e ensaísta e Salloma Salomão, educador, músico e representante da Cia. do Teatro e da intervenção urbana *Os Crespos*.

³⁷⁹ Ainda que a própria prática do *blackface* também tenha suas origens na *Commedia Dell'arte* e no *clown* a relação parece não ter sido lembrada durante o debate.

entendendo que se a recepção das máscaras estava sendo ocorrendo diferente do que ele havia projetado, assim, o artifício deveria ser alterado, uma vez que a recepção da obra estava sendo prejudicada.³⁸⁰

Uma questão que reside nas entrelinhas de ambos os debates é, ante a divergências, pesa-se mais na consideração da obra a intenção do artista na realização ou a percepção da obra pelo público ou parcela desse público? Assim, parece ter havido nesse caso a escuta e a tentativa de compreensão das vozes de denúncia que “prepararam o terreno” para a possível vinda de *Exhibit B*. Entretanto, Brett Bailey, diferentemente de Fernando Neves, parece não atentar-se para as ambiguidades na recepção de sua performance-instalação, centrando-se em sua intenção. No conceito de “obra aberta” que Umberto Eco postulou sobre a arte contemporânea ainda em 1962, o intelectual desenvolveu a noção de que toda obra é aberta, ou seja, não comporta apenas uma interpretação. A obra de Brett Bailey parece inicialmente querer carregar apenas um sentido: a culpa colonial. A despeito da intenção do artista, sua obra acabou sendo portadora de duas interpretações completamente opostas. Para uns é racista, para outros é antirracista. Para os que desconsideram que a obra possa estar reiterando uma representação racializada, a ideia de racismo pressuposta é a do racismo como preconceito e como prática discriminatória, o que realmente não se encontra na obra Brett Bailey. Já para aqueles que vêm a obra como racista se referem ao racismo que

³⁸⁰ Segundo material do jornal Folha de São Paulo, a peça voltou a ser encenado e passou por revisão conceitual não apenas da máscara preta, mas de todos os outros personagens. A atriz do grupo Kátia Daher, afirmou ao jornal que o grupo não se sentia censurado e que entendiam os motivos das reivindicações; apenar de muito considerarem o ocorrido como censura prévia ou autocensura (Cf. FIORATTI, Gustavo. Pela “A Mulher do Trem” abre mão de “blackface” após críticas de racismo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 set. 2015).

persiste no regime de visualidade e na estrutura social que, embora mais sinuoso, é o fenômeno que alimenta e perpetua expressões mais claras e violentas. Como vimos, *Exhibit B* parece realmente persistir nesse regime de visualidade, uma vez que não provoca interferências na representação racializada, como a conhecemos.

Sobre a mudança em relação à recepção de *Exhibit B* que passou a ser alvo de protestos apenas posteriormente a 2012, nossa tese é de que tem havido mudanças singulares na luta antirracista que cada vez mais vem procurando desconstruir o regime de representação racializado. O foco começa a ser a estrutura social baseada no privilégio branco, questionado cada vez mais intensivamente. Um exemplo desse processo, se deu na última edição do Oscar, em 2016, maior prêmio do cinema promovido pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, fundada em Los Angeles, Califórnia (E.U.A.). Esta edição foi cercada pela polêmica surgida da ameaça de boicote liderado pela atriz Jada Pinkett Smith e pelo cineasta Spike Lee motivados pela falta de indicações de profissionais negros. As indicações ao Oscar são feitas através de votação dos membros da Academia, que é composta por profissionais ativos ou aposentados do setor cinematográfico, majoritariamente homens brancos acima dos cinquenta anos. A chamada para o boicote tomou as redes sociais na internet com a hashtag #OscarSoWhite (Oscar tão branco) e a própria presidente da Academia Cheryl, Boone Isaacs, afirmou estar frustrada com a falta de diversidade, acreditando ser necessário realizar mudanças na imagem dos membros da Academia, sem especificar exatamente como as faria.

O apresentador da cerimônia foi o comediante Chris Rock, que tratou do tema desde o monólogo de abertura, o qual inicia, brincando

com o fato que se a escolha do apresentador dependesse de indicações, ele não estaria ali. Mas a parte que nos interessa é o momento em que Rock pergunta sobre o motivo da polêmica acontecer justamente no 88ª edição da premiação, se as edições anteriores, com raras exceções, foram igualmente ou ainda mais brancas e excludentes, ao que responde “nós tínhamos coisas reais para protestar. Nós estávamos muito ocupados sendo estuprados e linchados para se importar sobre quem ganhou como melhor diretor de fotografia”.³⁸¹ O apresentador mais adiante mostra que não se trata de os protestos contra a falta de representatividade nas indicações serem irreais ou desimportantes, mas que se trata de uma outra forma de racismo a ser combatido:

É um tipo diferente de racista. Agora, eu lembro de uma noite em que eu estava em uma festa beneficente para [a campanha do] presidente Obama, muitos de vocês estavam lá. E você sabe, estava eu e toda Hollywood. [...] Então, em algum momento você consegue tirar uma foto com o presidente. E eles estão preparando para fotografar. Você tem um pequeno momento com o presidente. E eu tipo - ‘Senhor Presidente, você vê todos esses escritores e produtores, atores, eles não contratam pessoas negras. E elas são as

³⁸¹ Trecho original completo: “*Now the thing is, why are we protesting ... the big question, Why this Oscars, why this Oscars? It’s the 88th Academy Awards. The 88th Academy Awards. Which means this whole no black nominees thing has happened at least 71 other times. Okay, you gotta figure that it happened in the ‘50s, in the ‘60s. You know, in the ‘60s, one of those years Sidney [Poitier] didn’t put out a movie. I’m sure there were no black nominees those years. Say ‘62, ‘63. And black people did not protest. Why? Because we had real things to protest at the time. You know. We had real things to protest. We were too busy being raped and lynched to care about who won for best cinematographer. When you’re grandmother’s swinging from a tree, it’s really hard to care about best documentary foreign short. What happened this year? What happened? People went mad.[...].*”

peessoas brancas mais legais do planeta, elas são liberais.³⁸²

Este episódio é elucidativo para compreender porque *Exhibit B* não foi alvo de protestos em suas apresentações anteriores. O racismo hoje passa a ser escrutinado em todas as formas de expressão, não se limitando às expressões de extrema violência como a discriminação, a humilhação ou mesmo o aniquilamento da pessoa racializada, que infelizmente ainda ocorrem frequentemente. Em que pese a necessária continuidade do combate contra o racismo enquanto preconceito e enquanto prática discriminatória, há também o racismo estético perpetrado pela representação racializada.³⁸³ Não há dúvidas das intenções antirracistas do artista Brett Bailey para criar *Exhibit B*. O racismo presente na instalação não se assemelha, por exemplo, aos atos racistas de exclusão e humilhação. Entretanto, *Exhibit B* ofereceu uma

382 Trecho original completo: “*It’s a different type of racist. Now, I remember one night I was at a fundraiser for President Obama, a lot of you were there. And you know it’s me and all of Hollywood. It’s all of us there and about four black people. Me. Let’s see. Quincy Jones. Russell Simmons. Questlove. You know, the usual suspects. You know and every black actor that wasn’t working. Needless to say Kev Hart was not there. So at some point you get to take a picture with the President. And they’re setting up the picture. You get like a little moment with the President. I’m like, ‘Mr. President, you see all these writers and producers, actors, they don’t hire black people. And they’re not nicest white people on earth. They’re liberals.’ Cheese*”.

³⁸³ Trecho original completo: “*It’s a different type of racist. Now, I remember one night I was at a fundraiser for President Obama, a lot of you were there. And you know it’s me and all of Hollywood. It’s all of us there and about four black people. Me. Let’s see. Quincy Jones. Russell Simmons. Questlove. You know, the usual suspects. You know and every black actor that wasn’t working. Needless to say Kev Hart was not there. So at some point you get to take a picture with the President. And they’re setting up the picture. You get like a little moment with the President. I’m like, ‘Mr. President, you see all these writers and producers, actors, they don’t hire black people. And they’re not nicest white people on earth. They’re liberals.’ Cheese*”.

“evidência”, diferente da “prova” ou “peça” proposta pelo artista, de como ainda operamos fortemente em um regime racializado de representação. Ainda que a visualidade racializada incida na arte, sabemos que cultura não se elimina por decreto ou por petição,³⁸⁴ a luta pela imagem deve continuar.

As manifestações contra a *Exhibit B* são manifestações contra esse regime de visualidade, dando prosseguimento, por sua vez, ao processo de descolonização do imaginário e de questionamentos do privilégio branco. São processos irmanados pois a colonização do imaginário tratou justamente de criar um imaginário branco. Como diz o título de um livro, “o racismo é um camaleão poliglota.”³⁸⁵ O que vimos é que esses movimentos estão pleiteando novas formas de representação como parte de uma demanda por novas histórias e novas imagens.

³⁸⁴ O racismo “é cultural e cultura você não elimina por decreto” fala do coletivo paulista Frente 3 de Fevereiro na obra audiovisual *Zumbi Somos Nós* aos 26’58” a 27’04” (FRENTE 3 DE FEVEREIRO. O filme: *Zumbi Somos Nós*. Coprodução: Frente 3 de Fevereiro, Gullane Filmes, Fundação Padre Anchieta (TV Cultura), Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (Abepec). 52 min. 2007. 1DVD).

³⁸⁵ BARROS, Arísia. *O Racismo é um Camaleão Poliglota- Crônicas de Palmares* (col. Col. Faces do Brasil). Ed. Ética. 2011.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: CAMINHOS DE UMA DESCOLONIZAÇÃO ESTÉTICA

Com ajuda de pensadores dos estudos pós-coloniais como Franz Fanon percebemos que o racismo, assim como o colonialismo, o machismo e a heteronormatividade são modos de ver e viver no mundo, que geramos socialmente, tal como coloca o autor em *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Com o descrédito das teorias biológicas racistas surgidas na ciência moderna, a categoria raça continua na atualidade a ser um conceito operante imbuído por noções de diferenças sociais e culturais, como afirmou Lia Schucman (2014, p. 81), “[...] a categoria de raça que opera no imaginário da população e produz discursos racistas é ainda a ideia de raça produzida pela ciência moderna nos séculos XIX e XX”. O que muda é que as justificativas passaram do âmbito biológico para o sociocultural, mas com sentidos igualmente fixados, dessa vez com base culturalista, tornando racializado grande parte do repertório cultural: tais como religião, expressões artísticas, imaginários e tradições. Esse fenômeno é pensado por diferentes autores através de diferentes óticas: *racismo cultural*, *racismo comunitarista ou diferencialista*, *novo racismo*.³⁸⁶ De acordo com Lia Schucman (2014, p. 90), essa forma “apresenta-se como um ‘racismo sem raça’, um racismo que justifica as hierarquias sociais através de uma ideia essencialista de cultura em que as diferenças linguísticas, religiosas e de modos de vida de diferentes grupos são significadas como inferiores ou inassimiláveis à cultura dominante.”

³⁸⁶ GILROY (2001); TAGUIEFF (1987); BALIBAR (1991)

Vemos que outrora fora desenhado uma espécie de paraíso onde as três raças fundantes do Brasil viveriam em plena harmonia, o que acabou se tornando uma espécie de pacto silencioso de perpetuação do racismo. Entretanto, esse pacto, cuja falácia já era apontada pelos movimentos negros, tem sido quebrado com novos discursos, que surgem de evidências carregadas de visualidade. A ideia de um país menos racista, ou de um racismo menos violento que outros, como o dos Estados Unidos e da África do Sul, tem sido questionado. Vemos nos novos discursos, que a intenção não é medir melhores ou piores expressões racistas ou comparar formas de racismos em diferentes contextos nacionais, pois entendemos que, apesar das diferentes formas com que o racismo pode se manifestar, “uma sociedade é racista ou não é. Enquanto não compreendermos essa evidência, deixaremos de lado muitos problemas”. (FANON, 2008, p. 85). O racismo é estrutural de uma sociedade e pensar as formas como ele se manifesta diferentemente em cada sociedade não parece atuar no cerne do problema. Para Fanon, é ilusório e vão tentar entender as formas com que um comportamento desumano se diferencia de outro comportamento desumano, pois “todas as formas de exploração se parecem” (FANON, 2008, p. 87).

O que temos a pensar, é, portanto, quais as formas possíveis de desconstrução do racismo. A socióloga estadunidense France Winddance Twine empreendeu uma pesquisa em 2004 na Inglaterra, com casais inter-raciais, para buscar entender como as hierarquias e barreiras raciais eram manejadas pelo pai ou pela mãe que eram brancos, ou seja, como eles manejavam os códigos de branquitude e negritude. Ela trabalhou baseando-se em entrevistas e selecionou pais e mães que fossem “*racism-cognizance*”, termo para se referir a quem é ciente do racismo.

Ela escolheu pais brancos que reconheciam o racismo como um problema grave e estrutural e não como incidentes eventuais. Ciente do racismo, os pais o identificavam como um sério problema para suas crianças e, conseqüentemente, concluíam que era impossível ou indesejável que seus filhos lidassem com o racismo cotidiano sem que fossem ensinados como identificar ou responder ao racismo.

A socióloga notou que os pais preparavam seus filhos para se identificar com a luta negra e conseguiu identificar três práticas recorrentes dessa preparação, a saber: 1. A primeira seria o fornecimento de instrumental conceitual (*the provision of conceptual tolls*). O domínio de um instrumental conceitual era necessário para que seus filhos soubessem avaliar as representações sobre pessoas negras. Isso acontecia através da prática constante de discussões e relatos das experiências das crianças, o que transmitia capacidade analítica e “vocabulário para pensar politicamente o sentido de ser negro” (TWINE, 2004, p. 886). Num dos casos estudados, o que levou uma criança a ter maior identificação com suas origens afro-caribenhas foram as “aulas de história alternativa que sua mãe tinha dado em casa.” A segunda prática era a simples busca por sociabilidades com outras pessoas igualmente negras para desenvolver relações horizontais, não subordinadas, conclusão feita também por Lynn Hunt (2009, p. 39), “a empatia só se desenvolve por meio da interação social: portanto, as formas dessa interação configuram a empatia de maneiras importantes.”

E o terceiro é a prática ligada a uma estética africana e afrodescendente que envolvia tanto as artes, quanto ao consumo mais amplo. Segundo a autora: “a exibição de imagens visuais e literatura, que retratam pessoas afrodescendentes como social e culturalmente

iguais aos anglo-britânicos foi um tema repetido nas narrativas de consciência racial para aqueles pais que anteciparam que suas crianças deveria estar preparadas para lidar com racismo.”

Esse instrumental conceitual está de alguma forma ligado ao que Twine define como *Racial Literacy*,³⁸⁷ que em português poderíamos traduzir para alfabetização racial ou letramento racial, que define esse processo de preparação ao racismo. O letramento racial constitui na oportunidade de se conhecer histórias, narrativas e imagens não dominantes, desenvolvendo assim a capacidade para identificar o regime de representação racializado e, por conseguinte, se posicionar e se sobrepôr ao racismo. Os resultados de sua pesquisa revelam a importância que a história e a arte têm na construção de sentimentos de pertencimento e na percepção do outro. A história e a arte também têm um papel central na criação da autoimagem e de relações empáticas com a experiência negra para as pessoas identificadas como brancas, como mostrou a pesquisa de Schucman. No último capítulo de sua pesquisa, *Fissuras entre a brancura e a branquitude: Possibilidades para a desconstrução do racismo*, Schucman (2014) reflete sobre as formas de desconstrução do racismo a partir do conceito de *Racial Literacy*

³⁸⁷Segundo Twine (Apud SCHUCMAN, 2014, p. 172), “‘Racial Literacy’ é um conjunto de práticas que pode ser melhor caracterizado como uma ‘prática de leitura’ – uma forma de perceber e responder individualmente às tensões das hierarquias raciais da estrutura social – que inclui o seguinte: (1) um reconhecimento do valor simbólico e material da branquitude; (2) a definição do racismo como um problema social atual, em vez de um legado histórico; (3) um entendimento de que as identidades raciais são aprendidas e um resultado de práticas sociais; (4) a posse de gramática e um vocabulário racial que facilitem a discussão de raça, racismo e anti-racismo; (5) a capacidade de traduzir e interpretar os códigos e práticas racializadas de nossa sociedade e (6) uma análise das formas em que o racismo é mediado por desigualdades de classe, hierarquias de gênero e heteronormatividade”.

de *Twine*.³⁸⁸ Schucman avista dois caminhos importantes que possibilitam a desconstrução do racismo pelo sujeito branco, seriam eles: a convivência horizontal, não hierarquizada, com não-brancos, e o contato com as expressões artísticas e culturais como um meio importante para se tornar consciente da existência do racismo, e os problemas por ele gerados.³⁸⁹ Como afirma Schucman (2014, p. 176),

[...] alguns movimentos estéticos de negritude também possibilitaram a alguns brancos esta dupla consciência. É o caso de Pedro [um de seus entrevistados]. Ele relata que sua grande tomada de consciência foi escutar o rap de Mano Brown. Foi a música que fez ele se deslocar de sua posição racial e olhar para sua vida e a dos negros através da poesia do rap.

Segundo a autora, quando os sujeitos brancos conseguem provocar uma fissura entre a brancura do corpo e o poder identitário da branquitude, quase sempre tem na estética seu agente detonador: “E me parece que para esta fissura ser feita, há a necessidade de se pensar a ideia de estética não como a pensada no senso comum, definitivamente, ligada ao ideal de beleza ocidental, mas sim pensá-la de forma ampla, como arte da vida, como produção e transformação da existência, o estético como possibilidade de se ligar ao outro” (SCHUCMAN, 2014, p. 180). Para a autora, as contra-estratégias que visam mudar percepções e sensibilidades sociais acerca das noções raciais devem passar pelo domínio estético. Partindo de reflexões de Michel Maffesoli sobre a

³⁸⁸ Ver mais em TWINE, Frances. Racial Literary in Britain: Antiracist Projects, Black Children and White Parents. In: *Contours: A Journal of the African Diaspora*, Vol, 1, nº 2 (outono 2003): pp. 129-153.

³⁸⁹ “[...] são, pois as relações com os significados construídos, hora por sujeitos negros, hora pela estética negra ou pelo esforço das organizações negras, que determinam as fissuras entre a brancura e o poder da branquitude nos poucos brancos anti-racistas apresentados neste estudo.” (SCHUCMAN, 2014, p. 181).

importância da dimensão estética na identificação, a autora afirma “a dimensão estética, assim pode ocupar uma posição privilegiada para se pensar a luta anti-racista e é esse referencial estético que é explorado para propor uma lógica da identificação, que ponha em cena o sujeito a partir da relação estética com o outro.” (SCHUCMAN, 2014, 180).

Os resultados das pesquisas da socióloga Twine e da psicóloga Schucman, no que concerne à centralidade da estética na identificação da humanidade do outro, possibilitam uma relação direta com as reflexões realizadas pela historiadora Lynn Hunt, em sua obra de 2009, na qual investiga a gênese das noções de direitos humanos a partir da Declaração de Independência dos Estados Unidos, 1776; da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, na França da Revolução, 1789, e da Declaração Universal dos Direitos Humanos, promulgada pelas Nações Unidas – ONU –, em 1948.

A leitura de romances epistolares como *Pamela* (1740) e *Clarissa* (1747-48) de Samuel Richardson, e *Júlia ou a Nova Heloísa* (1761) de Rousseau, acarretou novas experiências e reconhecimento de qualidades da interioridade do outro. Esses romances teriam tido importante participação na construção do sentimento de empatia com as condições e os destinos alheios, pois os romances, graças a narrativa, provocaram intensa identificação dos leitores com as protagonistas, que eram personagens comuns. Segunda a autora, “os romances apresentavam a ideia de que todas as pessoas são fundamentalmente semelhantes por causa de seus sentimentos íntimos, e muitos romances mostravam em particular o desejo de autonomia. Dessa forma, a leitura dos romances criava um senso de igualdade e empatia por meio do envolvimento apaixonado com a narrativa” (HUNT, 2009, p. 39). Os

romances tiveram efeitos psicológicos e a autora investiga sua relação com o surgimento dos direitos humanos. Mesmo que poucos pudessem ler romances, eles ajudaram a desenvolver a capacidade de empatia, que abriria as portas para as noções de direitos humanos. Por isso, além das históricas lutas daqueles que diretamente sofriam com a falta de direitos, para a autora empatia gerada pelos romances e comoções contra castigos e torturas ajudaram a que essas práticas fossem questionadas e abolidas em muitos casos. Há também a proliferação das pinturas de retratos de pessoas comuns, antes destinados às imagens sacras, históricas ou a personagens políticas. Para Hunt (2009, p. 89), “a própria proliferação de retratos individuais estimulou a visão de que cada pessoa era um indivíduo – isto é, singular, separado, distinto e original e, assim, é que devia ser representado.” Como afirmou “O corpo comum tinha agora distinção”. ” (HUNT, 2009, p. 89).

No século XVIII, o termo utilizado pelos pensadores era simpatia, que tinha um sentido mais amplo, remetendo a ideia de solidariedade. Entretanto, o termo empatia, que surge apenas no século XX, é preferido, pois “[...] ele capta melhor a vontade ativa de se identificar com os outros. Simpatia, agora, significa frequentemente piedade, o que pode implicar condescendência, um sentimento incompatível com um verdadeiro sentimento de igualdade” (HUNT, 2009, p. 65). Assim, os romances, ajudaram a estender a capacidade de empatia para além das fronteiras que haviam na época: nobre-plebeus, senhores-criados, homens-mulheres. A influência desses romances transformou sensibilidades e percepções alterando o olhar sob aqueles que socialmente eram distanciados, passando a vê-los como semelhantes.

Não obstante, “o ato de declarar os direitos revelou-se apenas o primeiro passo num processo extremamente tenso que continua até os nossos dias.” (HUNT, 2009, p. 145). Para Lynn, a afirmação dos direitos humanos propondo igualdade inerente entre os homens fez com que se buscassem argumentos diferentes para explicar as diferenças, desigualdades e dominação de um sobre o outro. Dessa forma, o nacionalismo crescente na Europa passa a ser cada vez mais ligado a ideia de etnicidades, justificando as diferenças através do discurso biológico. Nas palavras da historiadora (HUNT, 2009, p. 187),

As diferenças tinham de ter um fundamento mais sólido se os homens quisessem manter a sua superioridade em relação às mulheres, os brancos em relação aos negros ou os cristãos em relação aos judeus. Em suma, se os direitos deviam ser menos que universais, iguais e naturais, era preciso explicar por quê. Em consequência, o século XIX presenciou uma explosão de explicações biológicas das diferenças.

e continua,

Ironicamente, portanto, a própria noção de direitos humanos abriu inadvertidamente a porta para formas mais virulentas de sexismo, racismo e antissemitismo. Com efeito, as afirmações de alcance geral sobre a igualdade natural de toda a humanidade suscitavam asserções igualmente globais sobre a diferença natural [...]. Nessas novas doutrinas biológicas, a educação ou as mudanças no meio ambiente jamais poderiam alterar as estruturas hierárquicas inerentes na natureza humana. (HUNT, 2009, p. 188).

O que a autora mostra é que esta forma do racismo, que surge no fim do século XVIII, é justamente uma reação contra a noção de igualdade. Nesse momento surge, por exemplo, *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-5), de Arthur Gobineau, quase um epítome do pensamento racista do período. O imperialismo e o colonialismo só fizeram agravar esse quadro: “[...] o imperialismo europeu e a ciência racial desenvolveram uma relação simbiótica: o imperialismo das ‘raças conquistadoras’ tornava as afirmações raciais mais verossímeis, e a ciência racial ajudava a justificar o imperialismo” (HUNT, 2009, p. 194-195). A França emancipou os escravizados em 1794, os Estados Unidos aboliram a escravatura em 1865 e com a abolição surgem várias formas de excluir e evitar uma real emancipação dos ex-escravos e seus descendentes. O Abade Baptiste-Henri Grégoire, militante dos direitos humanos, publicou um panfleto em 1789, onde “chamava atenção para o racismo florescente dos colonos brancos; ‘os brancos’ sustentava, ‘tendo o poder do seu lado, decidiram injustamente que a pele escura exclui o indivíduo das vantagens da sociedade” (HUNT, 2009, p. 162).

Se “[...] a noção dos direitos humanos trouxe na sua esteira toda uma sucessão de gêmeos malignos. As reivindicações de direitos universais, iguais e naturais estimulava o crescimento de novas e, às vezes, fanáticas ideologias da diferença” (HUNT, 2009, p. 214), a contradição reside no fato de que ao mesmo tempo “os direitos humanos são o único baluarte que partilhamos comumente contra esses males” (HUNT, 2009, p. 215). Assim, enquanto as contradições e ambiguidades que residem na definição de “humano” dos “direitos humanos” são desfeitas, elas acompanham reações iguais ou ainda mais fortes às conquistas realizadas.

Não obstante, nosso interesse é na forma com que Hunt destaca a importância de experiências estéticas, assim como Twine e Schucman, no desenvolvimento de uma empatia em relação à condição do outro. Embora o trabalho de Vygotsky chame mais atenção no campo da psicologia e da educação, encontramos o termo empatia presente nas teorias da estética da arte de Vygotsky, parte de seus primeiros trabalhos. Na obra de 1925 *Psicologia da Arte*, o termo empatia é utilizado para designar a capacidade de identificação com outra pessoa ou outra coisa. Segundo dicionário de termos literários, empatia,

Designa, em psicologia, a experiência mediante a qual nós projetamos em determinado objeto, animado ou inanimado, a ponto de operar-se uma identificação ou personificação, isto é, obnubilar-se a distinção entre o “eu” e o “não-eu”. Em estética, refere-se à projeção de nossos sentimentos nobre de arte, de modo a processar-se identificação entre as nossas percepções e aquelas que se contém no interior do objeto analisado (MOISÉS, 2004, p. 141).

Segundo Brolezzi (2014), o conceito de empatia surgiu do termo alemão *Einfühlung*,³⁹⁰ cuja tradução seria algo como “sentir dentro”, “sentir em” e teria sido usado primeiramente pelo filósofo alemão Robert Vischer (1847-1933), em 1873, justamente para descrever a experiência estética. Portanto, o termo tem em sua gênese uma relação entre a identificação com algo externo a partir de uma experiência estética. Vigotski faz algumas referências a teoria da

³⁹⁰ “Na língua portuguesa, *empatia* vem do inglês *empathy*, termo criado em 1909 pelo psicólogo inglês Edward Bradford Titchener (1867-1927) para traduzir *Einfühlung*. Mais tarde o termo foi retraduzido para o alemão como *Empathie*.” (BROLEZZI, 2014, p. 156).

empatia, que ainda não tinha se desenvolvido amplamente, partindo das considerações de Lipps e Wundt, aponta a teoria da empatia como a mais fecunda e prolifera das teorias ligadas à psicologia da arte, em suas palavras, “essa teoria é, sem dúvida, muito fecunda e que alguns dos seus elementos integrarão a futura teoria psicológica objetiva da estética”. (VIGOTSKI, 1999, p. 261).

O que aqui nos interessa lembrar é que embora não tenha desenvolvido a noção de empatia, esta interessava o teórico bielo-russo pela capacidade de descrever a experiência de sair de si, e, por meio da arte, direcionar-se para uma dimensão social, exatamente como mostra a pesquisa de Hunt, Twine e Schucman. A presente pesquisa não se propôs cotejar questões de recepção ou os efeitos das obras analisadas sobre um determinado público, mas sim a operação feita pelas artistas no âmbito de uma desejada desconstrução de um regime de visualidade racializada. Assim, como a experiência estética tem a capacidade de provocar empatia, podemos concluir que as imagens em geral, e as obras de arte em particular, direcionadas para uma desconstrução do racismo, têm como potência uma capacidade para ampliar o conhecimento da experiência e da realidade das representações e das relações racializadas. Podemos observar nas obras até aqui visitadas as contra-estratégias que articulam corpo, história, arquivos, o não-dito/não visível para expor os traumas no ensejo de criar uma ruptura com as visualidades racializadas, atuando no próprio funcionamento dessas representações. O retorno a uma experiência traumática é necessário para se pensar a representação do estereótipo bastante solidificado nas representações hegemônicas. As buscas nos arquivos das representações racializadas fazem parte do esforço e da estratégia na arte contemporânea de explorar os enunciados

e as “evidências” visuais que “povoaram” esteticamente o discurso histórico.

Essa chamada crítica pode estar ligada ao que o crítico e teórico da arte americano Hal Foster (2014) chama de “retorno do real”, que é justamente uma mudança na prática artística e cultural, que se vale do real como uma coisa de trauma. Esse retorno ao Real, onde o Real é definido em termos de trauma é percebido nas fissuras e interstícios da representação e nas ameaças à estabilidade simbólica. Para a teoria psicanalítica lacaniana e freudiana, é através da repetição que o trauma se integra na economia psíquica e, conseqüentemente, insere-se, no que Lacan denomina ordem do simbólico. A repetição nas imagens da arte contemporânea é uma forma de integrar um evento traumático a uma ordem simbólica.

Foster inicia o debate acerca do retorno do real a partir do que ele institui por genealogia *pop*, por identificar na arte *pop* a condensação do debate, que antagonizou ilusão e realismo, conformismo e crítica, ou seja, a compreensão da arte ora como referencial ora como simulacro. Um “‘ou isto/ou aquilo’ redutivo”, que determinou por muito tempo modelos de entendimento da arte e também da imagem. Para ele, essa genealogia é capaz de nos auxiliar na compreensão do trabalho contemporâneo das artes visuais. Se para autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jean Baudrillard a arte *pop* é vista como a “dessimbolização do objeto”, o “fim da subversão”, ou a integração total da arte na superficialidade do signo do consumo, autores com Thomas Crow identificam “a realidade do sofrimento e da morte,” e o engajamento político. Depois de mostrar as diferentes leituras sobre Andy Warhol, o autor questiona a possibilidade de lermos imagens de

uma obra como *Death in America* em um só momento como referenciais e simulacros, conectadas e desconectadas, afetivas e indiferentes, críticas e complacentes. Para ele, o retorno ao real através do trauma é uma terceira via interpretativa.

O trauma é circunscrito na ordem do real. O real é “*troumatic*”, trocadilho em francês (*trou* significa furo, buraco), que Lacan utiliza para explicitar sua relação com a falta, com a perda e sua inacessibilidade. Como o real não pode ser reproduzido, ele é repetido como uma forma de proteção, mas ao mesmo tempo a repetição acaba apontando para o real que pode romper com o anteparo (FOSTER, 1996). Esse ponto traumático é chamado por Lacan de *touché* (algo que se assemelha ao *punctum* de Barthes). Para Foster, o *touché* ou o *punctum* em Warhol não está nos detalhes, como nas imagens analisadas por Barthes, mas justamente na repetição da imagem.

A conclusão que Foster realiza a partir de Lacan é que nosso olhar produz sempre uma imagem domesticada, o anteparo nos possibilita acesso ao simbólico, fabricando, modelando, visualizando e apreendendo o objeto. O anteparo serve para fazer a mediação: “isso é a contemplação estética segundo Lacan: algumas obras podem tentar um *trompel’oeil*, um engodo do olhar, mas toda arte aspira a um *dompte-regard*, a uma domesticação do olhar” (FOSTER, 2005, p. 171). Dessa forma, chegamos ao âmago do que defende Foster sobre a produção de arte contemporânea. Para ele, uma parte dessa produção recusa essa pacificação do olhar, direcionando-se para um ataque à imagem, um

desvelamento ou rompimento com o anteparo.³⁹¹ Como constata Foster (2005, p. 184),

A quebra do corpo, o olhar devorando o sujeito, o sujeito tornando-se o espaço, o estado de pura similitude: essas condições são evocadas na arte recente – em imagens de Sherman e outros, em objetos de Smith e outros. Elas relembram o ideal perverso da beleza, redefinido em termos do sublime, apresentado pelos surrealistas: uma possessão convulsiva do sujeito entregue à mortífera *jouissance* .

Hal Foster explica como o pós-modernista, a crítica pós-estruturalista, e o que chama de virada etnográfica³⁹² acabou delineando modos horizontalizados de trabalho e o entendimento da arte como “texto” a ser lido, um indicativo da ampliação nos campos da cultura e da evanescência das fronteiras entre categorias e gêneros, e oposições como entre “alta cultura x cultura de massa”, “arte autônoma x arte utilitária”, que de certa forma foi agenciado justamente por esse modelo de arte como texto. Uma das críticas a esse modelo é que a assinatura do artista passa a funcionar como uma marca, cumprindo “[...] o que Benjamin predisse muito tempo antes: a necessidade cultural de compensar a aura perdida da arte com o 'clarão putrefato' da mercadoria e do público” (FOSTER, 2014, p. 111).

³⁹¹ “É como se essa arte quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto se sustentasse, que o real existisse, em toda a glória (ou horror) de seu desejo pulsante, ou ao menos que evocasse essa condição sublime” (FOSTER, 2005, p. 171).

³⁹² Hal Foster trata da virada etnográfica no capítulo *o artista como etnógrafo* que designa o momento em que “a arte passou para o campo ampliado da cultura, que supostamente é o domínio da antropologia” (FOSTER, 2014, 174).

A arte contemporânea, que se tornou hegemônica é fruto da destituição da manualidade provocada pelo *readymade* ainda no século XX, pelas práticas conceituais e políticas das neovanguardas das décadas de 1960 e 1970 e pela abertura geopoética pós-1989. Na sociedade contemporânea muitos são os ofícios ligados à criação da imagem, de publicitários à diretores de cinema. Nos últimos dez anos, a popularização das máquinas fotográficas acopladas aos telefones celulares e o desenvolvimento da chamada web 2.0 parece ter dado a todos a capacidade de produzir imagens, à exemplo dos chamados *memes*.³⁹³ Nesse contexto, o artista progressivamente parece ter tomado para si a tarefa de pensar as representações e a função de montar novas histórias baseadas nas evidências visuais de suas reflexões. A aura, que Benjamim outrora localizou na unicidade e autenticidade do objeto de arte, parece ter se transferido para a unicidade do gesto artístico, quase um demiurgo, como mostra Heráclito, que tomando às vezes de um babalorixá realiza um sacudimento da história. Quando esse gesto artístico se volta para os vestígios, os rastros e os traços, o ato criativo volta-se para questões muito semelhantes às do historiador. O artista, no rastro, “apodera-se das coisas” e devolve algo que se apodera de nós.

Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós (BENJAMIM, 2007, p.490).

³⁹³O termo Meme de Internet designa um conceito de imagem, vídeo ou texto comumente de carácter de humor, que se espalha, ou “viraliza” pela Internet.

Sabemos que a busca pela descolonização estética é uma questão que permeia a história da arte ao menos desde o início do século XX. Na América Latina há várias expressões de como a busca identitária se deu nas artes. No Brasil isso ocorreu da antropofagia de Oswald de Andrade aos interioranos do Movimento Verde, que apregoavam: “Abrasillear o Brasil, é o nosso risco” (*Revista Verde*, Cataguases, 1927), mas também no Peru, onde José Carlos Mariátegui incitava: “Peruanizemos o Peru”, na Colômbia Jaime Barrera Parra (*el tiempo*, Bogotá, 1933), propagava a ideia de Colombizar a Colômbia, assim como na Argentina o grupo em torno da *Martin Fierro* nutria-se de esforços semelhantes.³⁹⁴

A contemporaneidade mostra um desejo de acirramento do processo de descolonização, principalmente através da valorização dos elementos não brancos e o questionamento da branquitude nas práticas artísticas, é um caminho mais longo do que posso porventura ter feito parecer. As populações indígenas, por exemplo, vivem no Brasil uma situação acentuada de colonialismo com o Estado brasileiro, e à reação conservadora às conquistas já feitas tem se mostrado de forma cada vez mais forte, a luta por novas imagens e novas histórias ora parece ter atingido o ápice, ora parece estar apenas no início.

O trauma é uma questão cara à contemporaneidade,³⁹⁵ nas ciências humanas como na história vemos essa centralidade com o protagonismo de questões como memória e testemunho. Essa questão marca fortemente grande parte da produção artística contemporânea. Para Foster, isso se evidencia através do esquema do real que a arte

³⁹⁴ CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Ameriques Latines au Centre Georges Pompidou*. De out.1992 a fev. 1993. Documento com a programação das atividades ligadas à arte latina americana.

³⁹⁵ Cf. FASSIN, D. ; RECHTMAN, R. *L'empire du traumatisme: enquête sur la condition de victime*. Paris: Flammarion, 2011.

transmite. Peguemos como exemplo artistas que tem trabalhado com questões de eventos traumáticos como os genocídios e os assassinatos de massa. Esse tipo de evento, de uma violência planejada e organizada não costuma deixar muitos rastros. Com isso, os artistas passam a trabalhar com memória e com a própria construção de um arquivo do evento. Marianne Hirsh desenvolveu o conceito de pós-memória, para pensar a representação de violência extrema nas artes de autores pertencentes às gerações seguintes ao evento traumático, como as obras de artistas descendentes de sobreviventes do Holocausto. O foco de Hirsch é a memória do holocausto e a confiança na fotografia como meio “transgeracional de transmissão do trauma”. O conceito vem sendo utilizado para pensar também genocídios como o do Camboja, como nas pesquisas de Soko Phay.³⁹⁶ A pós-memória seria uma espécie de memória indireta, daqueles que não viveram diretamente o evento memorizado, mas suas consequências, que sentem na família que o transmite de forma reprimida, ou seja, “pós-memória descreve o relacionamento da segunda geração com experiências fortes e frequentemente traumáticas que sucederam seu nascimento, mas que foram, no entanto, transmitidas a eles tão profundamente, que parecem constituir memórias de seu próprio direito” (HIRSH, 2008, p. 103). A repressão da memória traumática expressa na primeira geração, a geração dos sobreviventes de genocídio e testemunhas da violência extrema gera um silenciamento percebido pela geração seguinte como uma lacuna, uma dificuldade de acessar a experiência dos ascendentes.

³⁹⁶ A reflexão a este propósito deve-se ao seminário *Postmémoire et archeologie du fantôme* realizado na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais (École des hautes études en sciences sociales – EHESS) oferecido pela Dr.^a Soko Phay, Mestre de Conferência da Universidade Paris VIII - Universidade Vincennes em Saint-Denis.

As representações do evento são, portanto, uma forma de falar sobre o assunto pouco falado no seio da família. Assim, imagens fotográficas, álbuns de família e objetos que remontam ao mundo perdido dos pais tem papel chave nas obras que desejam criar acesso ao evento traumático.

Já o conceito de arqueologia nos remete à Freud, que o utilizava como metáfora para a própria investigação psicanalítica. No ensaio de Freud *O delírio e os sonhos na 'Gradiva' de W. Jensen*, Pompéia, a cidade petrificada naquele último instante inalterado, o instante da eternidade, é a metáfora para o reprimido (recalcado). Para Freud, o reprimido é algo que foi enterrado, sepultado e por isso que, para trazê-lo à tona, livrá-lo, precisa-se exumá-lo. O trabalho da psicanálise seria um trabalho para exumar o passado do indivíduo. Na metáfora de Freud, ainda aparece Roma como o local civilizatório, do tempo da acumulação e da continuidade. Na experiência vivemos esses dois modos temporais, que integramos a nosso psiquismo.

Foucault prolongou essa metáfora para história em *Arqueologia do saber* a definindo como uma metodologia do conhecimento, que busca compreender a ordem interna de um saber. A arqueologia foucaultiana é um método crítico da linguagem, é uma metodologia que propunha a ida a conceitos e ordens sem barreiras disciplinares visando analisar as condições históricas que nos possibilitam ver o que é dito e o que é obliterado. Aqui, trata-se da escritura do discurso, de recuperar e identificar as coisas ditas, por isso, a relação entre arqueologia e arquivo é tão central. Para Foucault, o arquivo é um registro dos objetos de conhecimento. Na definição do autor,

Eu chamarei arquivo, não a totalidade de textos que foram conservados por uma civilização, nem o conjunto de traços que puderam ser salvos de um desastre, mas o jogo de regra que determina o aparecimento e o desaparecimento de enunciados em uma cultura, sua persistência e seu apagamento, sua existência paradoxal de acontecimentos e de coisas (FOULCAULT, 1968, p. 19).

Seu conceito de arqueologia surge exatamente como instrumento metodológico para analisar esse arquivo. A descontinuidade no pensamento de Foucault interessa porque a problemática do trauma também envolve descontinuidade. Na descontinuidade reside a ideia da ruptura do tempo linear gerando reflexões sobre outras temporalidades e questões sobre como construir uma coerência sem linearidade? Ou, como integrar a ruptura no domínio da representação ou da narrativa?

Os conceitos de pós-memória e arqueologia do fantasma possibilitam uma abordagem metodológica e teórica para observar “os traços do apagamentos dos traços”. Como representar um passado quando ele oferece poucas ou nenhuma fonte de acesso? Isso porque o assassinato de massa implica em duplo apagamento: o desaparecimento dos corpos e dos documentos. O primeiro desaparecimento se dá com o crime de desaparecimento dos corpos, o segundo vem posteriormente com os negacionistas, que com o desaparecimento dos documentos, negam o fato. Essa é a pergunta que se faz Soko Phay em relação ao genocídio cambojano. Embora diversa, a representação seja em imagens, seja na história, da população afro-brasileira foi prejudicada também pela escassez de documentos e fontes. Entretanto, o trabalho de memória na diáspora africana ocorre de forma bem diversa que o do Holocausto. Como afirma Mbembe (2010, p 20),

A segunda questão tem a ver com o trabalho de memória, com a função do esquecimento e com as modalidades de reparação. Será possível amalgamar a escravatura, a colonização e o apartheid numa memória? Ou seja, não numa espécie de distinção entre o antes e o depois ou o passado e o futuro, mas naquilo que poderia ser denominado de poder genético desses acontecimentos – a revelação da impossibilidade de um mundo sem Outros e do peso da responsabilidade específica que se abate sobre os próprios africanos, face à tragédia (que não é o único elemento!) da sua história. É neste ponto que a comparação entre a experiência africana e a judaica revela diferenças profundas. Contrariamente à memória judaica do holocausto, não existe, por assim dizer, uma memória africana da escravatura; ou, se existe uma tal memória, ela é caracterizada pela difracção. Na melhor das hipóteses, a escravatura é experimentada como uma ferida cujo significado pertence ao domínio do inconsciente – numa palavra, da feitiçaria. Sempre que foram desenvolvidos esforços no sentido de recuperar uma memória consciente, mal conseguiram escapar à ambivalência que caracteriza gestos semelhantes em contextos históricos distintos.

Para Mbembe, um dos motivos para essa diferença é principalmente a barreira que há entre a memória daqueles que foram escravizados nas Américas, e os africanos, criando uma “zona nebulosa” relativa a responsabilidade dos africanos. Outro motivo é que a memória da escravatura é reprimida pelos próprios descendentes nas Américas, como um passado vergonhoso. Ainda segundo Mbembe, esse seria o caso das Antilhas. No entanto, no Brasil, embora haja iniciativas para o conhecimento de um passado da riqueza dos povos anterior a escravização, a experiência da escravatura não é suprimida. Ao

contrário, a escravização é um evento cotejado pelas poéticas da produção artística brasileira.

Real, trauma, empatia e memória são formas com as quais a arte pode estar promovendo uma descolonização estética. Segundo Tadeu Chiarelli (1999), a arte brasileira teria se desenvolvido com algumas diferenças em relação aos moldes europeus. Embora se imponha, ao menos desde o estabelecimento da Academia Imperial de Belas Artes, um universo da arte masculina e branca através da erudição da arte no século XIX, a desvalorização das atividades artísticas possibilitou uma abertura no século XX à participação de mulheres, “filhas das classes abastadas”, e de imigrantes, vistos como “brasileiros nascidos em outros países”. Assim, teria se desenvolvido no país uma arte menos “colonizada”, que desembocaria, para Tadeu Chiarelli, numa visualidade brasileira, menos “colonizada” da produção artística, que atua na fronteira entre cultura popular e as estéticas eruditas. Nessa geração, para o autor há um ímpeto “descolonizador”, que é fundante do que ele define como “arte brasileira internacional”, essa descolonialidade, cuja origem está ainda anterior a antropofagia modernista, seria uma das principais contribuições da arte brasileira ao debate artístico internacional.

No entanto, a historiografia da arte brasileira pouco cotejou a produção de alguma forma ligada às estéticas ou problemáticas afrodescendentes. Iniciativas contemporâneas trabalham com afinco a fim de realizar justiça histórica, uma delas é a Fundação Museu Afro Brasil, outras trabalham a valorização e difusão de artistas contemporâneos através de políticas públicas de incentivo, como o Prêmio Funarte de Arte *Negra*. Temos ainda os exemplos da Fundação

Vídeo Brasil, que através de projetos isolados,³⁹⁷ ou através do Festival de Arte Contemporânea Panoramas do Sul, propiciam um enfoque para o sul global e por consequência para expressões de matrizes africanas. Nas palavras de Paulino (2006, s/p),

Os negros e negras foram representados por artistas europeus que não estavam isentos dos preconceitos da época e, muitas vezes, isto é visível em suas representações. Outra questão é que as obras de artistas como os citados Debret e Rugendas, por exemplo, não tem a força expressiva e crua da fotografia. Muitas destas imagens não conseguem dar conta dos horrores da escravidão. Por ter sido representado por outros/as a população negra ficou à mercê de todos os pré-conceitos e estereótipos possíveis, mesmo quando o produtor da imagem não quis, conscientemente, colocar isto. As mudanças nesta representação ocorreram com o passar do tempo, sem dúvida, mas o que ainda falta no cenário brasileiro é a auto representação desta população. Isto é extremamente importante porque quem não se representa não reflete sobre sua condição no mundo e fica à mercê do olhar alheio. Agora, só a autorrepresentação não basta. Temos que ter o reconhecimento e canais de escoação desta produção para que ela chegue as pessoas e, inclusive, que chegue às escolas. Os livros escolares ainda estão cheios de antigas representações que continuam a perpetuar um determinado lugar simbólico-social para a população negra.

³⁹⁷ Foi a responsável pela Mostra Africana de Arte Contemporânea em 2000, pela Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea em 2005, da exposição Isaac Julien: Geopoéticas em 2012, artista com uma poética calcada na crítica pós-colonial. Além de exposições do artista alemão Joseph Beuys em 2010-2011; da francesa Sophie Calle em 2009 e da instalação sonora do grupo brasileiro Chelpa Ferro em 2009-2010.

Contudo, para Hal Foster, há alguns perigos que rondam essa produção artística, perigos com os quais seus agentes e público devem permanecer atentos quando operam artisticamente com o real e com as questões identitárias. Para o autor, “uma das conseqüências é que para muitos na cultura contemporânea a verdade reside no sujeito traumático ou abjeto, no corpo enfermo ou deteriorado. Esse corpo, com certeza, constitui a base probatória de importantes testemunhos da verdade, de testemunhos necessários contra o poder” (FOSTER, 2014, p. 157). No entanto, o autor aponta alguns perigos quando a verdade é assim localizada. Um dos principais é recair em concepções binárias, restringindo “[...] nosso imaginário político a dois campos, os abjetores e os abjetados” (FOSTER, 2014, p. 157).³⁹⁸ O outro, seria o “pressuposto de que, para não ser incluído entre os sexistas e racistas, é preciso se tornar o objeto fóbico desses sujeitos” (FOSTER, 2014, p. 157).

Para Foster, o discurso do trauma envolve dois contraditórios imperativos: a análise desconstrutiva e a política da identidade, convergindo o retorno do real e o retorno do referente. E é assim que para Foster surgiu um novo modelo paradigmático: o artista como etnógrafo. Nesse modelo, “o artista tornou-se um exemplo da reflexividade formal, um leitor consciente da *cultura compreendida como texto*” (FOSTER, 2014, p. 169). Essa arte trata com modos documentais de representação, mapeamentos, recuperando histórias e objetos. Para o teórico há um risco da arte inscrita nesse modelo seja

³⁹⁸ O outro perigo dessa localização da verdade é que a cultura trabalhe com o “pressuposto de que, para não ser incluído entre os sexistas e racistas, é preciso se tornar o objeto fóbico desses sujeitos” (FOSTER, 2014, p. 157).

levada a um narcisismo, com a recusa de envolvimento, e a um hermetismo, nas palavras de Foster,

A abordagem etnográfica-desconstrutiva pode virar um estratagema, um jogo de conhecedores que torna a instituição não mais aberta e pública, e sim mais hermética e narcisista, um lugar apenas para iniciados, onde se pratica uma criticalidade arrogante. Assim, também [...] a ambiguidade do posicionamento desconstrutivo, simultaneamente dentro e fora da instituição, pode recair na duplicidade da razão cínica na qual o artista e a instituição têm tudo ao mesmo tempo – conservam o status social da arte e exerce, a pureza moral da crítica, uma coisa complementa ou compensa a outra (FOSTER, 2014, p. 179-180).

Esses são cuidados que os artistas inseridos na crítica pós-colonial devem se ater. Não obstante, Rosana Paulino, Sidney Amaral e o coletivo *Frente 3 de Fevereiro* e outros artistas inscritos numa poética que busca operar modos de intervir na representação racializada, expõem o duplo da narrativa histórica da modernidade, comentando o mundo do colonizador através de fissuras instauradas nas formas de representação e de seus usos, nas promessas incompletas do iluminismo, e na relação intrínseca entre estética e política. Ao intervirem diretamente no regime de visualidade racializado, esses artistas abalam um estatuto de verdade. Do arquivo das representações racializadas, esses artistas buscam evidências visuais utilizadas na criação de representações originais, que são deslindadas e questionadas na expectativa de se criar novas relações com a imagem, com a arte, e com

suas histórias. Busca-se, além de um *desengendramento das imagens*³⁹⁹, que nortearam a história da arte, uma *descolonização estética* da história através de imagens, que pautaram noções de progresso científico, nacionalidade e identidades. Como afirma Spricigo (2012, p. 135-137), “[...] agora a historicidade está sendo devorada por meio de um processo de descolonização das imagens”. Para tanto, “o procedimento usado é o da inversão do processo de colonização das imagens por meio do uso e manipulação de arquivos históricos e da operação da “montagem”, aqui entendida como desconstrução de uma linearidade histórica”.

Parafraseando Marcelo Ribeiro,⁴⁰⁰ a emergência histórica na arte contemporânea de poéticas africanas e afrodescendentes são indissociáveis de uma reivindicação do direito de olhar, de narrar e de

³⁹⁹ Desenvolvo o termo *desengendramento das imagens* me remetendo ao que o historiador da arte francesa Eric Michaud chama de engendramento pela imagem. Segundo o autor (2009), uma antiga crença dizia que a imaginação da mãe gestante poderia determinar a formação da criança. Essa crença sobrevive de forma estendida na superstição de que mulheres grávidas muito impressionadas com espetáculos ou imagens horríveis poderiam gerar monstros. Esse mito é suscitado, para citar alguns momentos na história da arte, por Jan Bialostocka e Robert Klein em uma edição crítica do texto de Lessing, *Laocoonte*, por Leroy ao escrever sobre Cézanne. Para Michaud, o processo desse pensamento em arte, culmina no projeto estético nazista. O engendramento pela imagem na modernidade se deu na estetização da política e em todo o projeto estético que visava criar, também através das imagens, o homem (racialmente) perfeito. Pensando no poder criador e discursivo das imagens, observamos o quanto as imagens baseadas no olhar enviesado destinado aos afro-descendentes, colaborou, por sua vez, para a naturalização desse mesmo olhar, engendrando realidades a partir das imagens. Nesse sentido, as obras dos artistas que buscamos analisar aqui buscam o desengendramento do regime de visualidade racializado.

⁴⁰⁰ A frase original trata do cinema africano: “Gostaria de começar dizendo, então, que a emergência histórica dos cinemas africanos e sua contemporaneidade são indissociáveis de uma reivindicação do direito de olhar, de narrar e de imaginar o mundo.” In: RIBEIRO, Marcelo. *Cinemas africanos: cosmopoéticas da descolonização e do comum*. Disponível em: <<http://www.incinerrante.com/textos/cinemas-africanos-cosmopoeticas-descolonizacao-comum#axzz4284LwgIQ>> Último acesso em 06 mar. 2016.

imaginar o mundo. Todo esse passado é chamado como uma expectativa de futuro, e esse “ponto de chegada”, por utópico que seja, trata ainda de uma humanidade imaginada. Utopia que se direciona para uma paisagem, que ilustramos pela fala de Édouard Glissant (apud DIAWARA, 2013, p. 35),

Para mim, a chegada é o momento quando todos os componentes da humanidade – não apenas os africanos – consentirem com a ideia que é possível ser um e múltiplo ao mesmo tempo; que você pode ser você mesmo e o Outro; que você pode ser o Mesmo e o Diferente. Quando esta batalha – porque é uma batalha, não militar, mas uma espiritual – quando essa batalha for vencida, um grande número de acidentes na história humana terá terminado, será abolido.⁴⁰¹

A utopia da desconstrução do racismo é um dos horizontes que fazem caminhar também a arte. Considerando a historicidade da cultura e das operações de montagem, próprias da arte contemporânea, procuramos compreender a abordagem de obras que buscam uma desconstrução do racismo desempenhando também uma descolonização estética na arte brasileira. Isso se dá através da valorização de elementos de matrizes africanas, como vimos principalmente em estéticas modernas como a de Wilston Tibério e do desengendramento da visualidade racializada, bastante presente na produção contemporânea

⁴⁰¹“For me, the arrival is the moment when all the components of humanity – not just the African ones – consent to the idea that it is possible to be one and multiple at the same time; that you can be yourself and the Other; that you can be the Same and the Different. When that battle – because it is a battle, not a military but a spiritual one – when that battle is won, a great many accidents in human history will have ended, will be abolished.”

de arte ligada às poéticas diaspóricas. Essas diferentes estratégias são ambas necessárias. A arte, por vezes, é entendida como agenciada por questões econômicas, políticas e sociais, mas esse processo não é uma via de mão única, a arte também pode ser agenciadora da realidade material, ela pode operar transformações nas sensibilidades e percepções. A arte também pode ser um documento, uma fonte, para compreender as experiências de homens e mulheres. Não se trata de considerar simplesmente “a negritude como um discurso revolucionário de descolonização” (ENWEZOR, 2002, p. 374), mas como presença fundamental, tal como outras tantas outroras suprimidas, para que haja um verdadeiro processo descolonização. Esse processo integra as transformações que ocorreram na produção intelectual e material como a crítica pós-colonial e historiográfica, a globalização do sistema artístico e o “retorno ao real”, nas artes visuais.

Tendo em vista compreender as estratégias artísticas, que visavam desconstruir o racismo, percebemos que usualmente essas práticas se utilizam das evidências visuais outrora usadas para atestar a inferioridade racial, ou para a manutenção das hierarquias raciais, aliando-as à memória familiar ou pessoal e à pesquisa sobre os modos com os quais essas imagens-provas foram construídas. A desconstrução envolve a desmontagem das imagens transparentes, na terminologia de Louis Marin, por meio da qual o artista propõe deliberadamente uma nova imagem. As novas imagens são ressignificações com camadas de memória que visam reativar a capacidade de empatia, que fora propositalmente “desativada” nas imagens feitas sob a égide de um regime racializado, que objetificou e animalizou os seres humanos. As novas imagens criam um outro tipo de evidência, diferentes das

chamadas imagens transparentes, dessa vez, trata-se de uma evidência reflexiva. A imagem outrora utilizada como prova passa a ser uma imagem cujos esforços de construção são evidenciados, passam a ser imagens opacas. Seja as fotografias de Augusto Stahl, para a Expedição Thayer, prova *por excelência*, seja a representância histórica de uma abolição oferecida como dádiva aos escravizados, ou imagens que permeiam o imaginário, como a do “cabelo ruim”. Essas construções são desmanteladas e cada aspecto de seu funcionamento é interrogado pelo artista que nos proporciona uma jornada de desconstrução da representação racializada e, portanto, do local entendido como neutro, o local da branquitude, da masculinidade, da heteronormatividade e do capitalismo,

Ao fim dessa jornada, um olhar retrospectivo se faz necessário. Nossa incursão no imaginário da alteridade confirma, para além de anátemas e utopias, duas conclusões importantes. A primeira é o fato de que a iconosfera da alteridade ser o pico visível onde desempenham-se, num equilíbrio sempre renovado, negociação e borbulhamento contínuos. O segundo resultado é de caráter mais pessoal, e refere-se a toda experiência de fim de viagem: no retornar a partir do Outro, irrevogavelmente, ninguém é mais exatamente o mesmo. (STOICHITA, 2014, p. 175).

Ao longo desta pesquisa muitos *incômodos* foram provocados. O principal deles refere-se à própria problemática do tema, pois persiste neste trabalho a ambiguidade de tratar da desconstrução do regime de representação racializado ao mesmo tempo em que reincide nesse velho recorte. Não obstante, observamos durante esta pesquisa, que o tempo

presente tem sido marcado pelos questionamentos relativos às imagens racializadas e que o horizonte de expectativa da desconstrução do racismo, tal como nos sinalizam alguns artistas, nos mostra um futuro possível, onde nos aponta a perspectiva de um desengendramento do regime racializado de visualidade. No prefácio do livro de 1957, de Albert Memmi *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, Jean-Paul Sartre lembra que Marx via no proletariado o poder da destruição da sociedade burguesa. Para Sartre, Memmi, mostra que o colonizado também detém este “segredo”, tal como os grupos representados por um regime de visualidade racializados, apontam caminhos para uma desconstrução do racismo. Entretanto, a sociedade capitalista sobrevive, o antigo colonialismo deu lugar a um neocolonialismo, e o racismo, o machismo, a heteronormatividade ainda estruturam os privilégios. Nenhum desses problemas cessará isoladamente, e é tendo em vista que novas formas de viver e conviver só serão deslumbradas através das transformações dessas estruturas que novas abordagens agregadoras vêm surgindo, como a intersseccionalidade vinda dos estudos feministas negro da década de 1990, que buscam estudar as relações de poder em suas interações com categorias como classe, gênero e raça, ou seja, como as diferentes formas de dominação atuam num determinado grupo, articulando, assim, ao menos recortes de classe, gênero e raça, atualizando abordagens transversais vindas sobretudo dos estudos de gênero.

Compreendemos a partir das reflexões de Stuart Hall como a desconstrução do regime racializado de representação passa pela compreensão dos meios e estratégias pelas quais elas foram primeiramente criadas, por isso, a história é chamada e interrogada a fim

de explicar esses processos de construção da qual ela própria participou. Se hoje “a história se aproxima da arte”,⁴⁰² a arte também se aproxima da história. A imagem racializada está presente na representância do passado histórico e, por isso, é a partir da história que esse regime de visualidade deve ser desconstruído, ou seja, se a história foi o veneno, ela também pode ser o antídoto.⁴⁰³ Da mesma forma que as imagens construídas e utilizadas como prova da inferioridade racial, ou de manutenção da ordem racial, oferecem evidências sobretudo de sua própria construção e funcionalidade. Obras como as de Rosana Paulino, Sidney Amaral e as ações do coletivo *Frente 3 de Fevereiro*, entre muitos outros aqui apresentados e, e outros tantos, revelam a funcionalidade dessas representações a partir de dentro, e delas promovem um outro encontro do passado com o presente escrevendo com suas imagens uma nova história.

⁴⁰² Cf. FLORES et al. **História (e) Arte**: Trazer as coisas de volta à vida In: FLORES, PIAZZA, PETERLE, (org.) *Modernidade, Arte e Pensamento*. São Paulo: Editora Rafael Copetti, 2016 (no prelo).

⁴⁰³ Agradeço a Felipe Côrte Real por esta leitura do fenômeno.

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. O modernismo e a busca de raízes. In: **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 1997. p. 125-149.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. História: **A arte de inventar o passado**. Ensaios de Teoria da História. São Paulo: Edusc, 2007.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe. Epílogo. In: **História da vida privada no Brasil 2**. Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. pp. 439-440.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe. Vida privada e ordem privada no Império. In: **História da vida privada no Brasil 2**. Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. pp. 11-93.
- AMANCIO, Kleber Antônio de Oliveira. O autorretrato de Wilson Tibério. **Anais do 6º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional**. 15 a 18 de maio 2013. Disponível em: <<http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/images/Textos.6/kleberamancio.pdf>>. Último acesso em 20 jan. 2016.
- ANTAL, Frederick. Remarks on the Method of Art History I. In: **The Burlington Magazine**, Vol. 91, No. 551. Londres: Fev. 1949. pp. 49-52
- ANTAL, Frederick. Remarks on the Method of Art History II. In: **The Burlington Magazine**, Vol. 91, No. 552. Londres: Mar. 1949. pp. 73-75
- APPIAH, Kwame Anthony. **Na Casa De Meu Pai**. A África na Filosofia da Cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARASSE, Daniel. **Histoires de peintures**. Paris: Denoël, 2006.
- ARAÚJO, Emanuel. Pintores Negros I [Texto curatorial da exposição “Negros Pintores”, em cartaz no Museu Afro Brasil desde 23 de agosto de 2008]. In: **Revista Vitruvius**, ano 09 – set/ 2008. Acessado em 01/02/2011 Disponível em:

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.100/107>>. Último acesso em 15 dez. 2015.

ARNAUT, Karel. Les zoos humains, (mauvais) spectacles interculturels. In : BLANCHARD, Pascal. Et al [org]. **Exhinitions: L'invention du sauvage** Actes Sud / Musée du Quai Branly, Paris, 2012

ASHCROFT, Bill; GRIFFITH, Gareth; TIFFIN, Helen. **L'Empire vous répond** : Théorie et pratique des littératures postcoloniales, tradução de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

BALIBAR, Etienne. Is there a neo-racism. In: BALIBAR, E.; WALLERSTEIN, I. (Org.) **Race, Nation, Class: Ambiguous Identities**. London: Verso, 1991.

BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. A Identidade da Mulher Negra na Obra de Rosana Paulino: Considerações sobre o Retrato e a Formação da Arte Brasileira. In: **Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais** – 19 a 23 de agosto de 2008 – Florianópolis. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/028.pdf>>. Último acesso em 22 jan. 2016.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963**: Avant-garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARBOSA, Muryatan Santana. O Ten e a negritude francófona no Brasil: recepção e inovações. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo , v. 28, n. 81, p. 171-184, 2013.

BARBUJANI, Guido. **A invenção das raças**: Existem mesmo raças humanas? Diversidade e preconceito racial. Tradução Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2007.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre fotografia. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

BASTIDE, Roger. Variations sur la Négritude. In: **Revue Présence africaine**. n. 36. Paris: jan. /mar., 1961. pp. 7-17.

BATAILLE, Jean-Marie; GNAMMANKOU, Dieudonné. **Contre Exhibit B**. Paris : Dagan, 2015.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELTING, Hans. **Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimat**. Disponível em: <
<http://www.filozofia.bme.hu/materials/kerekyarto/Esztetika/2013/muzeum/Beltg,%20Global%20museum.pdf>>. Último acesso em: 10 mar. 2016.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENACHIO, Ana Laura; BECK, Diego Eridson; COSTA, Rafael Machado; VARGAS, Rosane. Considerações sobre a representação do negro na arte do Brasil, 1850-1950. In: **19&20**, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em:
<http://www.dezenovevinte.net/obras/negro_representacoes.htm>. Último acesso em 8 jan. 2016.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

BIGNOTTO, Newton. O círculo e a linha. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Companhia das Letras, 1992.

BISPO, Alexandre Araújo; LOPES, Fabiana. Presenças: a performance negro como corpo político. In: **Harper's Bazaar art**, São Paulo, abril 2015.

BLANCHARD, Pascal. Et al [org]. **Exhinitions: L'invention du sauvage** Actes Sud / Musée du Quai Branly, Paris, 2012.

BLOOM, Lisa E. **Fantasia Polares e estética na obra de Isaac Julien**: True North e Fantôme Afrique. In: SESC SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. Isaac Julien: Geopoéticas. Curadoria Solange O. Farkas [catálogo]. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

BONNET, Márcia C. Leão. Produção artística e trabalho escravo no Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX – um estudo de caso. In: **Estudos afro-asiáticos**. N. 27. Abril de 1995.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges** (volume 1). São Paulo: Globo, 2000.

BROLEZZI, Antonio Carlos. Empatia em Vygotsky. In: **Dialogia**, São Paulo, n. 20, jul./dez. 2014, p. 153-166.

CAMILO, Vagner. Jorge de Lima no contexto da poesia negra americana. **Estud. av.**, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 255-272, set-dez de 2012.

CANONGIA, Ligia. **Anos 80**: embates de uma geração. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Barléu Edições, 2010.

CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira**: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CARDOSO, Paulino de Jesus Francisco. Novas vozes: os NEABs e as lutas antirracistas no Brasil Contemporâneo. In: **Anais do III Encuentro de las Ciencias Humanas y Tecnológicas para la integración de la América Latina y el Caribe Internacional del Conocimiento**: Diálogos en Nuestra América, 2014.

CARDOSO, Paulino de Jesus Francisco. Os desafios da luta antirracista no Brasil. In: R. **Educ. Públ.** Cuiabá, v. 21, n. 46, p. 303-318, maio/ago. 2012.

CASTRO, Teresa. Percorrer e possuir o mundo: os atlas de imagens e a experiência epistemológica do olhar. In: PIRES, Catarina; ARAÚJO, Emanuel; BERNASCHINA, Paulo (org.). **Cartografia do poder aos itinerários do Saber**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2014.

CENSO DEMOGRÁFICO 2010. Características gerais da população, religião e pessoas com deficiência. Rio de Janeiro: IBGE, 2010. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=794>>. Último acesso em 2 dez. 2015.

CHARTIER, A. Nova história cultural existe? In: LOPES, Antônio Herculano; VELOSO, Mônica Pimenta; PESAVENO, Sandra Jatahy (Org.). **História e Linguagens**: textos, imagens, oralidade e representações. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/7 Letras, 2006.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

COLI, Jorge. Arte e pensamento. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lucia. (org.) **Encantos da imagem**: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte. Florianópolis: letras contemporâneas, 2010.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

CONDURU, Roberto. Negrum multicolor: arte, África e Brasil para além de raça e etnia. In: **Acervo**: Revista do Arquivo Nacional, v. 22, n. 2: O negro na sociedade contemporânea. Jul/dez 2009. pp. 29-44

CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (Ed.). **História geral da arte no Brasil**, vol. II. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983[a.1980].

D'ARVOR, Olivier Poivre. NJAMI, Simon (Org.). **Africa Remix**: L'art contemporain d'un continent. [Catálogo da exposição francesa]. Centre George Pompidou: Paris, 2005.

DE L'ESTOILE, Benoît. **Le goût des autres**: de l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo, Perspectiva, 2ª edição, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001a.

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001b.

DEVISSE, Jean; LABIB, Shuhi. A África nas relações intercontinentais. In: NIANE, D. T. (org). **História Geral da África, vol. IV**: África entre os séculos XII e XVI. São Paulo: Ática; Unesco, 1988.

DIWARA, Manthia. Conversation with Édouard Glissant aboard the RMS Queen Mary 2. In: BELTING, Hans ; BUDDENSIEG, Andrea ; WEIBEL, Peter. **The Global Contemporary and the rise of new arte world**. Karlsruhe : ZKM, Centre for Art and Media ; Cambridge : MIT Press, 2013.

DICIONÁRIO. **Le Grand Robert de la Langue Française**. Paris, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris : Éditions de Minuit, 2003,

DOS ANJOS, Moacir. **Local/Global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

DOSSIN, Francielly R. A diáspora como poética nas artes visuais do atlântico negro. **V ciclo de investigações do PPGAV**. Florianópolis: UDESC, 2010. Disponível em: <ppgav.ceart.udesc.br/VCiclo/artigo13.pd>. Último acesso em 10 de jan 2016.

DOSSIN, Francielly R. **Reflexões sobre o Monumento Horizontal: o corpo negro além do racismo e da negritude**. 2009. 144p. Dissertação orientada por Célia Maria Antonacci Ramos (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. 2009.

DU BOIS, W.E.B. **As almas da Gente Negra**. Trad. Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda ED., 1999.

EINSTEIN, Carl. **Negerplastik**. Florianópolis: UFSC, 2011.

ENWEZOR, Okwui. Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation. In: PINDER, Kymberly (Org.). **Race-ing Art History**. Nova Yorque: Routledge, 2002.

ENWEZOR. Okwui. The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition. In: **Research in African Literatures**. Vol. 34, n.4. Indiana University Press, 2003.

ENWEZOR, Okwui; OKEKE-AGULU, C. **Contemporary African Art since 1980**. Damiani Press, 2009.

EYENE, Christine. Aimé Ntakyiica. In: NJAMI, Simon (Org.). **Africa Remix: L'art contemporain d'un continent**. [Catálogo da exposição francesa]. Centre George Pompidou: Paris, 2005.

EYENE, Christine. Sekoto and Négritude The Ante-room of French Culture. **Third Text**, Vol. 24, n. 4, Jul. 2010, pp. 423–435.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Para uma história da Bienal de São Paulo: da Arte Moderna à Contemporânea. In: **Revista USP**, São Paulo, n.52, p. 46-55, dezembro/fevereiro 2001-2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/52/06-ricardo.pdf>> Acesso em 10 jan. de 2014.

FABRIS, Annateresa. Percorrendo veredas: hipótese sobre a arte brasileira atual. In: **Revista USP**, São Paulo, n.40, p.68-77, dez. 1998/ jan./ fev. 1999.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARKAS, Solange. **Isaac Julien: Geopoéticas**. In: SESC SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. Isaac Julien: Geopoéticas. Curadoria Solange O. Farkas [catálogo]. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

FARKAS, Solange. O mar que nos separa e aproxima. **SESC Mostra pan-africana de arte contemporânea Salvador-São Paulo**. [S. l.]: Associação Cultural Videobrasil, 2005.

FASSIN, D. ; RECHTMAN, R. **L'empire du traumatisme**: enquête sur la condition de victime. Paris: Flammarion, 2011.

FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda. **Aurélio século XXI**: o dicionário da língua portuguesa . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, c1999.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Tecnologia e estética do racismo**: ciência e arte na política. Chapecó: Argos, 2007.

FLORES, Maria Bernardete Ramos; MELO, Sabrina Fernandes. **A libertação de Cam**: discriminar para igualar. Sobre a questão racial brasileira In: RODRIGUES, C.; LUCA, T.; GUIMARÃES, V. (Org.) *Identidades brasileiras: composições e recomposições*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

FREIRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. 34 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1998. (1 ed. 1933).

FRENTE 3 DE FEVEREIRO. **Zumbi somos nós**: cartografia do racismo para o jovem urbano. São Paulo: Programa de Valorização de Iniciativas Culturais, 2006.

FOSTER, Hal. O retorno do real. In: **Concinnitas** Revista do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, ano 6, v.1, n.8, julho 2005, p. 158-186.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Trad. de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie. In : **Cahiers pour l'analyse**, nº 9:Généalogie des sciences, verão 1968. Dits Ecrits tome I texte nº59. Também disponível online: < <http://1libertaire.free.fr/MFoucault238.html>>

FOUCAULT, Michel. O Anti-Édipo: uma introdução à vida não fascista. In: **Cadernos de Subjetividade** [Núcleo de Estudos e

Pesquisas da Subjetividade do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-SP]. São Paulo, v.1, n. 1, p.197-200, 1993.

FREUD, S. O Delírio e os Sonhos na Gradiva de W. Jensen. In: **Obras Completas - Volume V**. Rio de Janeiro: Delta, 1960;

GALEANO, Eduardo. **Las Palabras Andantes**. Buenos Aires, SIGLO XXI, 1994.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed.34, 2001.

GOMBRICH, Ernst. Sobre a interpretação da obra de arte o quê, o porquê e o como. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 11-26, dez. 2005.

GONZÁLEZ, Jennifer A. **Subject to display**: reframing race in contemporary installation Art. Cambridge/London: MIT Press, 2008.

GRANDSART, Didier. **Paris 1931**: Revoir l'exposition coloniale. Paris: Frank Van Wilder Ed., 2010.

GRIGSBY, D. G. **Extremities**. Painting Empire in Post-Revolutionary France. New Haven: Yale University Press, 2002.

HALL, Stuart. A Modernidade e os Seus Outros: Três 'Momentos' na História das Artes na Diáspora Negra do Pós-Guerra. Tradução de Marina Santos. In: **Artafrica** [website] – centro de estudos comparatistas [Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa]. Disponível em : <http://www.artafrica.info/novos-pdfs/artigo_17-pt.pdf> último acesso em 26 de março 2015.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte/Brasília: Editora UFMG/Unesco, 2006.

HALL, Stuart. The Spectacle of the 'Other'. In: **Representation**: Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage/Open University, 1997a.

HALL, Stuart. The West and the Rest: Discourse and Power. In: HALL, Stuart; GIEBEN, Bram. **Formations of Modernity**. Cambridge: Blackwell, 1995. pp. 276-333.

HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart (org.) **Representation**. Cultural representation and cultural signifying practices. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997b.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO (org.). **História Geral da África I**. Metodologia e pré-história da África. São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982, pp.181-218.

HARTOG, François. **Evidências da História**: o que os historiadores veem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade**. Presentismo e Experiências do Tempo. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013b

HASENBALG, Carlos. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HIRSH, Marianne. **Family frames: narratives and postmemories**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

HIRSH, Marianne. **Rites of Return**: Diaspora, Poetics and the Politics of Memory, co-edited with Nancy K. Miller (Columbia University Press, 2011).

HIRSCH, Marianne. The Generation of Postmemory. In: **Poetics Today** 29:1. Porter Institute for Poetics and Semiotics, 2008.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa** : [com nova ortografia da língua portuguesa]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUNT, Lynn. **A invenção dos direitos Humanos**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

JOHNSON, Allan. **Dicionário de sociologia**: Guia prático da linguagem sociológica. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

JULIEN, Isaac. Entrevista: O sublime contaminado. In: SESC SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. **Isaac Julien: Geopoéticas**. Curadoria Solange O. Farkas [catálogo]. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

JUNIOR, Neurivaldo Campos Pedroso. Jacques Derrida e a desconstrução: uma introdução. In: **Revista Encontros de Vista** – 5ª ed. Jan./ Jun. 2010. Disponível em: <http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/Neurivaldo_Junior_Derrida_e_a_desconstrucao_uma_introducao_final.pdf>. Último acesso em 16 fev. 2016.

JUNIOR, Rubens Fernandes. **Labirintos e identidades**: panorama da fotografia no Brasil [1946-98]. São Paulo: Cosac Naify, 2003;

KI-ZERBO, J., BOUBOU, Hama. Lugar da história na sociedade africana. In: KI-ZERBO (coord.). **História Geral da África I**. Metodologia e pré-história da África. São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982, pp. 61-71.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. In: **ArtCultura**. v. 8, n. 12, 2006.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O Olhar Europeu**: o negro na iconografia brasileira do século XIX. São Paulo: EDUSP, 1994.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **No estúdio do fotógrafo**: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. Tese de doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação de Multimeios. Campinas, SP: Unicamp, 2006.

KRUEGER, Anton. Gazing at Exhibit A: Interview with Brett Bailey. In: **Liminalities**: A Journal of Performance Studies. Vol. 9, N. 1, February 2013

LARA, Silvia Hunold. Escravidão, cidadania e história do trabalho no Brasil. In: **Proj. História**. São Paulo (16) fev. 1998. 25-38 pp.

LEVINE, Yolande. **Le rencontre du peintre Tibério**. [texto não publicado], 2004. pp. 47

LEVINE, Yolande. **O encontro do pintor Tibério**. Trad. Oliveira Silveira [texto não publicado], 2004. pp. 47

LIMA, Heloisa Pires. A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880. In: **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_negros.htm>. Último acesso em 07 jan. 2016.

LITTLE, William. **The shorter oxford english dictionary**; on historical principles. Oxford: Clarendon Press, 1970.

LODY, Raul. **O negro no museu brasileiro: construindo identidades**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MACHADO Rosana Pinheiro-Machado “etnografia do rolezinho”. In: **Carta Capital**, 14 jan. 2014. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/etnografia-do-201crolezinho201d-8104.html>>. Último acesso em 20 fev. 2016.

MALRAUX, André. **Psychologie de l’art** : le musée imaginaire, Genève: Skira, 1947.

MANGANYI, Chabani. **A Black Man Called Sekoto**. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1996.

MARIN, Louis. Du fantastique dans l’art contemporain : sur quelques aspects théoriques. In Maria Alzira Seixo, ed., **O Fantástico na arte contemporânea**, actes du colloque de févr.-mars 1987. Lisbonne Fondation Calouste Gulbenkian-Acarte, 1992, p. 105-114.

MARIN, Louis. Interview: Louis Marin. In: **Diacritics**, Vol. 7, No. 2, 1977, pp. 44-53.

MARIN, Louis. **Opacite de la peinture**. Essais sur la Representation au Quattrocento. Paris: Editions de l'EHESS, 2006.

MARIN, Louis. Poder, representación, imagen. **Prismas** [online]. 2009, vol.13, n.2, pp. 135-156. ISSN 1852-0499.

MARIN, Louis. **Transparance et opacité de la peinture...Du moi**. In : in Vita Fortunati, ed., Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne. Bologna, Università/Ravenna, Longo Editore, 1992, vol. II, p. 123-130.

MARTINS, José de S. **O cativoiro da terra**. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

MARTIN, Jean-Hubert (Org). **Magiciens de la terre**. Centre Georges Pompidou: Paris, 1989.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do segundo reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe (Org.). **História da vida privada no Brasil 2**. Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. There is only one world. In: **Cadernos Sesc_Videobrasil**: Geografias em movimento. São Paulo: Edições Sesc, n. 9, 2013.

MBEMBE, Achille. Formas africanas de escrita em si. Trad. Marina Santos. **Artafrica**: Revista eletrônica do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 7 mar. De 2010. Disponível em: <<http://www.artafrica.info/html/artigotrimestre/artigo.php?id=21>>. Último acesso em: 22 fev. 2016.

MCEVILLEY, Thomas. Abertura da cilada: a exposição pós-moderna e Magiciens de la Terre. **Artes & Ensaios**, Rio de Janeiro, n.13, ano XIII, pp.176-183, 2006.

MELENDI, Maria Angélica. Arquivos do mal – mal de arquivo. In **Suplemento Literário**. n. 66. Belo Horizonte: dez. 2000, p.22-30.

MEMMI, Albert. **Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur**. Paris: Gallimard, 2012.

MENESES, Ulpiano Bezerra. A paisagem como fato cultural. In YÁZIGI, Eduardo (Org). **Turismo e Paisagem**. São Paulo: Contexto, 2002, p. 65-82.

MENESES, Ulpiano Bezerra. Fontes Visuais, Cultura Visual e História Visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 – 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>>. Último acesso em 10 fev. 2012.

MESQUITA, Ivo. Bienais, Bienais, Bienais, Bienais. In: **Revista USP**, São Paulo, n.52, p. 72-77, dezembro/fevereiro 2001-2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/52/09-ivo.pdf>> Acesso em 03 fev. 2014.

MICHAUD, Eric. **La construction de l’image comme matrice de l’histoire**. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_02941759_2001_num_72_1_1411>. Último acesso em 10 jun. de 2013.

MICHAUD, Eric. **La Estética Nazi: una arte de la eternidad**. Buenos Aires: Hidalgo, 2009.

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis Decolonial. In: **Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte**. In: vol. 4, n. 4. Colômbia, 2010. Disponível em: <http://200.69.103.48/comunidad/grupos/calle14/Volumen4/Vol4/Articulos/calle14_vol4_Walter%20Mignolo.pdf>. Último acesso em 01 fev. 2014.

MIGNOLO, Walter. Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom. In: **Theory, Culture, and Society**. Vol. 26(7-8): 1-23, 2009. Disponível em: <<http://waltermignolo.com/wp-content/uploads/2013/03/epistemicdisobedience-2.pdf>>. Último acesso em 01 fev. 2014.

MIGNOLO, Walter. Museums in the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson's Mining the Museum (1992). In: HARRIS, Jonathan (Org.). **Globalization and Contemporary Art**. Chichester, UK: Wiley-Blackwell, 2011.

MITCHELL, Robin. Another means of understanding the gaze: Sarah Bartmann in the development of nineteenth-century French national Identity. In: WILLIS, Deborah (Org.) **Black Venus 2010** – they called her “hottentot”. Philadelphia: Temple University Press, 2010.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. Cultrix: São Paulo, 2004.

MONDZAIN, Marie-José. **L'image peut-elle tuer?** Col. Le temps d'une question. Bayard : Paris, 2002.

MONDZAIN, Marie-José. Nous ne nous en sortirons que par une révolution politique. In: **Mediapart** - Entrevista a Antoine Perroud. Realizada em 11 de janeiro de 2015. Disponível em: <<http://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/110115/marie-jose-mondzain-nous-ne-nous-en-sortirons-que-par-une-revolution-politique>>. Último acesso em 27 de março de 2015.

MORAIS, Frederico. **Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40**. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1982.

MOREIRA, Marcello. **Ayrson Heráclito e a reunião das Margens Atlânticas**. In: OSE, Elvira Dyangani; MOREIRA, Marcello Moreira; OLIVEIRA, Ana Balona (Org.) – NOVO BANCO Photo 2015: Ângela Ferreira, Ayrson Heráclito, Edson Chagas. Lisboa: Museu Coleção Bernardo, 2015.

MUDIMBE, Valentin Yves. **A invenção de África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento**. Mangualde (Portugal), Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.

MUDIMBE, V. Y., [Org.] **The Surreptitious Speech: Présence Africaine and the politics of otherness, 1947-1987**. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. [série Princípios]. 2 ed. São Paulo, Ática 1988. Versão online disponível em <<https://pt.scribd.com/doc/19017035/NEGRITUDE-Usos-e-Sentidos>>. Último acesso em 03 jun. 2015.

NANTES, Arnaud. L'Exposition de Corée (1929). In: BLANCHARD, Pascal. Et al [org]. **Exhinitions: L'invention du sauvage Actes Sud / Musée du Quai Branly**, Paris, 2012.

NASCIMENTO, Abdias. **Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões**. Estud. av. vol.18 no.50 São Paulo Jan./Apr. 2004.

NASCIMENTO, Abdias. Uma informação sobre o Teatro Experimental do Negro. In: ARAÚJO, Emanuel [Org.]. **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. São Paulo: Tenenge, 1988.

NEVES, Eustáquio. **Fotoportátil 5**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: A ideologia do espaço da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OKEKE-AGULU, Chika. The art society and the making of postcolonial modernism in nigeria. In: **South Atlantic Quarterly**, Vol.109(3), 2010.

PAULINO, Rosana. **Assentamento** [PDF-Educativo]. Museu de Arte Contemporânea de Americana. 2013. Disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br/pdf-educativo-assentamento/>>. Último acesso em 8 de jan de 2016.

PAULINO, Rosana. **Imagens de Sombras Museu de Arte Contemporânea de Americana**. 2013. Disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br/pdf-educativo-assentamento/>>. Último acesso em 8 de jan de 2016.

PAULINO, Rosana. Nossa herança africana: entrevista com Rosana Paulina. In: **Revista Technography: arte e reflexão**. Redes, n. 3. 2016. Disponível em: < <http://www.tecnography.com/#!blank/rmpxz>>. Último acesso em 9 mar. 2016.

PEFFER, John. **A diáspora como objeto**. Disponível em: <<http://www.casadasafricanas.org.br/site/img/upload/185797.pdf>>, Último acesso em 10 jan. 2009.

PENKALA, Ana Paula. **O mal-estar na visualização e outras estéticas**: da imageria do audiovisual pós-moderno. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação linha de pesquisa em linguagem e culturas da imagem. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

PEREIRA, Renan Rivaben. **Semana Ilustrada, o Moleque e o Dr. Semana**: imprensa, cidade e humor no Rio de Janeiro do 2º Reinado. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista, 2015.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Uma cidade sensível sob o olhar do “outro”: Jean-Baptiste Debret e o Rio de Janeiro (1816-1831). In: **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [online]. 9 mar. 2007. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/3669>>. Último acesso em 11 dez. 2015.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. São Paulo: Martin Claret, 1998.

PIOTROWSKI, Piotr. Writing on Art after 1989. In: BELTING, Hans Belting; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (Org.). **The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds**. Karlsruhe : ZKM, Centre for Art and Media ; Cambridge : MIT Press, 2013.

PHILOGENE, Jerry. Meditations on traveling diasporically: Jean-Ulrick Désert and negerhosen2000. **Radical History Review** - Duke University Press Journals, 2013, Vol.2013, n.115, p.184-192.

PRESS KIT. **Geopoéticas**: Isaac Julien. Disponível em: <http://www.videobrasil.org.br/isaacjulien/press/IsaacJulien_PRESSINF_O_p.pdf> Último acesso em 15 jan. 2013.

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em Centros Civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. Arte Contemporânea Versus Arte Africana Fronteiras e Reciprocidades. In: **Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**: Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Florianópolis: UDESC, 2008.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. Cartografias de assimetrias em zonas de contato oriente ocidente. In: **Anais do 24º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** compartilhamentos em artes: redes e conexões. Santa Maria: UFSM, 2015.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. Diálogos estéticos e contradições políticas da arte pós-colonial. In: **Revista DAPesquisa**. Vol. 4. N. 01. Disponível em: <http://argeu.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/plasticas/dialogosesteticos.pdf>. Último acesso em: 02 mar. 2012.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. Políticas e Poéticas no Pós-colonialismo. In: **18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador: UFBA, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. O que significa estética. In: **Projecto Ymago**, 2011. Disponível em: <<http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>>. Último acesso em 30 de abr. 2013.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**: A formação e o sentido de Brasil. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RICO, Francisco. **Figuras con paisaje**. Barcelona: Ediciones Destino, 2009.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

ROBERT, Paul. **Le nouveau petit Robert**: dictionnaire alphabetique et analogique de la langue française. Nouvelle ed. Paris: Dictionnaires Le Robert, c1993.

ROSA, J. Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSAS, Ricardo. **Daniel Lima – Lançando um raio de consciência multiplex?** Mostra pan-africana de arte contemporânea (Catálogo). Salvador - São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

SALUM, Maria Helena Leuba. Cem anos de arte afro-brasileira. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimento**: arte afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: SAMAIN, Etienne.(Or.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SANTIAGO, Alexander. **Flávio Cerqueira**: Ensimesmado. Portifólio [PDF]. São Paulo: Casa Triângulo, 2013. Disponível em: < <http://casatriangulo.com/pt/artista/36/trabalhos/>>. Último acesso em 10 dez. 2015.

SANTIAGO, Silvano. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIANO-ALMEIDA, Manoel Mourivaldo ; CAMBRAIA, César Nardelli. As molecagens fizeram o “moleque” a aventura da palavra de origem africana. In: **Revista Língua Portuguesa**. Maio de 2014. Disponível em: < <http://revistalingua.com.br/textos/103/as-molecagens-fizeram-o-moleque-311366-1.asp>>. Último acesso em 7 mar. 2016.

SANTOS, Manuela Arruda dos. **Recife: entre a sujeira e a falta de (com)postura 1831-1845**. Dissertação apresentada ao departamento de

Letras e Ciências Humanas. Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2009.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo**: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo. São Paulo: Annablume, 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças** – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Racismo no Brasil**. São Paulo: Publifolha, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; PEDROSA, Adriano (Org.). **Histórias Mestiças**: antologia de textos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. **Pérola Imperfeita**: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

SEALY, Mark. **As fotos de Estáquio Neves**. Mostra pan-africana de arte contemporânea (Catálogo). Salvador - São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A fotografia em Walter Benjamin: a “dialética na imobilidade” e a “segunda técnica”. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos Flores; PETERLE, Patrícia (Org.). **História e Arte**: Utopias, Utopias. Campinas, SP: Mercado de letras, 2013.

SERGIO, Renato. **Dupla exposição**: Stanislaw Sérgio Ponte Porto Preta. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

SHARPLEY-WHITING, T. Denean. **Black Venus**: Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French. Durham, Duke University Press, 1999

SIEG, Katrin. Towards a Civic Contract of Performance: Pitfalls of Decolonizing the Exhibitionary Complex at Brett Bailey's Exhibit B 1. In: **Theatre research international** [0307-8833] vol:40 fasc:3, 2015, pp. 250-271.

SILVA, Dilma de Melo; CALAÇA, Maria Cecília Felix. **Arte Africana e afro-brasileira**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. In: **Proa** – Revista de Antropologia e Arte [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>>. Último acesso em: 15 de jan 2016.

SIMMEL, Georg. **A filosofia da Paisagem**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

SLENES, Robert. Senhores e subalternos no oeste paulista. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe (Org.). **História da vida privada no Brasil 2**. Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

SOURIAU, Judith. **L'histoire des expositions: une nouvelle histoire de l'art?** (11 nov. de 2010) Disponível e: < http://www.thes-arts.com/index.php?option=com_content&view=article&id=125&Itemid=59>. Último acesso em: 10 jun. 2013.

SPRICIGO, Vinicius. A história imaginada. In: SESC SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. Isaac Julien: **Geopoéticas**. Curadoria Solange O. Farkas [catálogo]. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

STOICHITA, Victor. **L'image de l'Autre: Noirs, Juifs, Musulmans et 'Gitans' dans l'art occidental des temps modernes 1453-1789**. Musée du Louvre, Paris: Editions Hazar, 2014.

STOLS, Eddy. Aparências, imagens e metamorfoses dos africanos na pintura e na escultura flamenga e holandesa (sécs. XV-XVII). In: FURTADO, Júnia Ferreira. (Org.) **Sons, formas, cores e movimentos na modernidade atlântica: Europa, Américas e África**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FAPEMIG, PPGH-UFMG, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. Recife: UFPE, 1979.

TAGUIEFF, Pierre-André. **La force du préjugé**. Essai sur le racisme et ses doubles.. Paris: Editions La Découverte, 1987.

TODOROV, Tzvetan. **Goya: à sombra das luzes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana (v.1)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

TWINE, France Winddance. **A white side of black Britain: The concept of racial literacy**. In: Ethnic and Racial Studies. V.27, n. 6, 2004 pp. 878-907

VASCONCELLOS, Christianne Silva. O Uso de Fotografias de Africanos no Estudo Etnográfico de Manuel Querino. In: **Sankofa**. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana Nº 4 dez./2009, São Paulo: USP.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VILELA, Ana Lucia. Exposições obscenas – uma entrevista. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lucia. (Org.) **Encantos da imagem: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

WEBSTER'S encyclopedic unabridged dictionary: of the english language. New York: Gramercy, c1994.

WEIBEL, Peter. Globalization and Contemporary Art. In: BELTING, Hans ; BUDDENSIEG, Andrea ; WEIBEL, Peter (Org.). **The Global Contemporary and the rise of new arte world**. Karlsruhe : ZKM, Centre for Art and Media ; Cambridge : MIT Press, 2013.

WEISS, Rachel et al. **Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989**.

WILLIS, Deborah (org.) **Black Venus 2010 – they called her “hottentot”**. Philadelphia: Temple University Press, 2010.

CATÁLOGOS

AMARAL, Sidney. **O Banzo, o Amor e a Cozinha de Casa**. Curadoria Claudinei Roberto da Silva. São Paulo: IPSIS, 2015.

ARAÚJO, Emanuel (Org.). **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.

ARAÚJO, Emanuel (Org.). **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil, 2010.

ARAÚJO, Emanuel. **A nova mão afro-brasileira**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2014.

BELTING, Hans ; BUDDENSIEG, Andrea ; WEIBEL, Peter. **The Global Contemporary and the rise of new arte world**. Karlsruhe : ZKM, Centre for Art and Media ; Cambridge : MIT Press, 2013.

BLANCHARD, Pascal. Et al (Org). **Exhinitions**: L'invention du sauvage Actes Sud / Musée du Quai Branly, Paris, 2012.

NJAMI, Simon (Org.). **Africa Remix**: L'art contemporain d'un continent. [Catálogo da exposição francesa]. Centre George Pompidou: Paris, 2005.

SESC SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. Isaac Julien: **Geopoéticas**. Curadoria Solange O. Farkas. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

SESC Mostra pan-africana de arte contemporânea Salvador-São Paulo. [S. l.]: Associação Cultural Videobrasil, 2005.

SESC Mostra africana de arte contemporânea / SESC São Paulo, Associação Cultural Videobrasil; curadoria geral : Solange Oliveira Farkas. São Paulo : Sponsor, 2000.

PIRES, Catarina; ARAÚJO, Emanuel; BERNASCHINA, Paulo (org.). **Cartografia do poder aos itinerários do Saber**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2014.

TAVARES, Emília. **Vasco Araújo**: Botânica – esculturas. Museu Nacional de Artes Contemporânea – Museu do Chiado. Lisboa: Documenta, 2014.

JORNAIS E REVISTAS:

BARROS, Ciro; BARCELOS, Iuri; SILVA, José. 396 mortes pela PM paulista: as histórias por trás dos BOs. IN: Pública: Agência de reportagem e jornalismo investigativo. Matéria de 10 de dezembro de 2015. Disponível em: < <http://apublica.org/2015/12/396-mortes-e-o-padroo-da-pm-paulista/>>. Último acesso em 8 jan. 2016.

BBC BRASIL, Jovens de favela são referência ao usar tecnologia para denunciar abuso policial. Matéria de 30 de outubro de 2015. Disponível em < <http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/2015-10-30/jovens-de-favela-do-rio-viram-referencia-no-uso-da-tecnologia-para-denunciar-abusos-policiais.html>> . último acesso em 10 jan. 2015.

FURLANETO, Audrey. Paulo Nazareth: um artista exótico. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 26 out. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/paulo-nazareth-um-artista-exotico-10544447>> Acesso em: 9 de setembro de 2015.

KENNEDY, Randy. Black Artists and the March into the Museum. In: The New York Times. 29 nov. 2015. [versão impressa com o título The March into the Museum, p. A1). Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2015/11/29/arts/design/black-artists-and-the-march-into-the-museum.html?smid=fb-share>> último acesso em 7 dez. 2015

KUHNER, Jeffrey. Jamie Foxx and the rise of black bigotry. **The Washington Times**. Washington, D.C. 13 dez. 2012. Disponível em < <http://www.washingtontimes.com/news/2012/dec/13/jamie-foxx-and-the-rise-of-black-bigotry/>> último acesso em: 1 jan. 2016.

MARTÍ, Silas. Do racismo na arte contemporânea. Blog da Folha de São Paulo: Plástico: artes visuais além do cubo branco, 6 fev. 2015.

Disponível em: <<http://plastico.blogfolha.uol.com.br/2015/02/06/do-racismo-na-arte-contemporanea/>> Acesso em 10 set. 2015.

MARTÍ, Silas. Em 'rolezinhos' da arte, ativistas negros vão em grupo a vernissages. **Folha de São Paulo**: caderno Ilustrada. São Paulo, 3 fev. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/02/1584260-em-rolezinhos-da-arte-ativistas-negros-vaio-em-grupo-a-vernissages.shtml>> Último acesso em 2 mar. 2016.

MARTÍ, Silas. Que povo é esse? **Folha de São Paulo**: caderno Ilustrada. São Paulo, 3 fev. 2015. Disponível em: <<http://tools.folha.com.br/print?url=http%3A%2F%2Fwww1.folha.uol.com.br%2Ffsp%2FIlustrada%2F206613-que-povo-e-esse.shtml&site=emcimadahora>> Último acesso em 2 mar. 2016.

PONTUAL, Roberto. O velho olha o novo [entrevista à Vilma Homero]. **Tribuna da Imprensa** [caderno Tribuna BIS], Rio de Janeiro, 04 ago. 1989, p. 01.

PONTUAL, Roberto. Os mágicos da terra. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 maio 1987, p. 6.

ZYLBERKAN, Mariana. Paulo Nazareth: o andarilho das artes. **Veja**, 26 maio 2012. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/paulo-nazareth-o-andarilho-das-artes/>> Acesso em 10 set. 2015.

AUDIOVISUAL:

BLOOM, Lisa E. **Fantasia polares e estética na obra de Isaac Julien**. Palestra proferida em 20/10/12 Teatro SESC Pompeia. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8DYXP16D4FE&feature=youtu.be>. Acesso em 11/12/12

FRENTE 3 DE FEVEREIRO. O filme: **Zumbi Somos Nós**. Coprodução: Frente 3 de Fevereiro, Gullane Filmes, Fundação Padre Anchieta (TV Cultura), Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (Abepec). 52 min. 2007. 1DVD.

JULIEN, Isaac. **Fala do artista.** Palestra proferida em 02/09/12 Teatro SESC Pompeia. Disponível em (abertura da exposição de Issac Julien: Geopoéticas no Sesc Pompéia) : http://iptv.usp.br/portal/home.jsp?tipo=0&_InstanceIdentifier=0&_EntityIdentifier=usphQB4jJMUI-i_Hvtb1nJYO07oZ3ORWO14OUIaob8Log.&idRepositorio=0&modelo=0 . Acesso em 11/12/12.

LES STATUES Meurent Aussi. Direção: Chris Marker, Alain Resnais; Ghislain Cloquet, Produção: Présence Africaine. PARIS (FR): 1953, 1 DVD.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **O Amor, o Banzo e a Cozinha de casa:** Sidnei Amaral. 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/132738812>>. Último acesso em 8 set. 2015.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Rosana Paulino.** Disponível em <https://vimeo.com/111885499>>. Último acesso em 8 set. 2015.

STUART HALL. Direção: JHALY, Sut. Representation & the Media. Media Education Foundation, 1997.

WEBSITE:

<http://wilsontiberio.free.fr/>>

ENTREVISTAS:

AMARAL, Sidney. Sobre a trajetória do artista e a obra Incômodo de 2014. São Paulo, Ateliê do artista, 15 set. 2015. Entrevista concedida a Francielly Rocha Dossin.

FRENTE 3 DE FEVEREIRO. História do Frente 3 de Fevereiro e o Monumento Horizontal de 2004 [Maurinete Lima, Eugênio Lima, Daniel Lima e Pedro Guimarães]. São Paulo, Casa da Lapa, 28 abr. 2008. Entrevista concedida a Francielly Rocha Dossin.

LUCENA, Cibele Toledo. Sobre o Frente 3 de Fevereiro. Florianópolis, Lagoa da Conceição, 3 set 2008. Entrevista concedida a Dr.^a Célia Maria Antonacci Ramos e Francielly Rocha Dossin.

PAULINO, Rosana. Sobre a trajetória da artista e a obra Assentamento de 2013. Florianópolis, CEART, 15 set. 2015. Entrevista concedida a Francielly Rocha Dossin.